مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّةِ Journal of the University of Babylon for Humanities
المجلد 29/ العدد 6/ 2021 Vol. 29/ No. 6/ 2021

آليات إعداد الجسد بين التعبير الداخلي والخارجي عند الممثل المسرحي: عروض أحمد محمد أنموذجاً

علي رضا حسين

قسم الفنون المسرحية /جامعة بابل كلية الفنون الجميلة

fine.ali.reda@uobabylon.edu.iq

تاريخ استلام البحث: 2021/4/9 تاريخ قبول النشر: 29 /2021/4 تاريخ نشر البحث:2021/6/16

المستخلص

يعني هذا البحث بدراس جسد الممثل من حيث تعبيراته فعبر الحركة يمكن التميز بين ما هو داخلي وما هو خارجي فبعد تحليل المخرج للشخصية المسرحية ودوافعها يستطيع ايصال حالات الشخصية الداخلية للممثل ومن ثم يتم تجسيد هذه الشخصية على أساس التفكير المتبادل بين الممثل والمخرج لإظهار هذه الأفكار والمشاعر على الجسد ليكون جسدا تعبيريا مفهوما من المتلقي ومن هنا يمرن المخرج ممثليه على نوعين من الأداء بواسطة الجسد: أحدهما: داخلي، الذي يتعلق بالجوانب النفسية، والآخر: إشاري تصوري ناتج من الاتفاق على شكل الحركة، ولذلك قسم البحث إلى أربعة فصول: الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث ويتضمن: مشكلة البحث التي تمركزت في التساؤل الآتي: (ماهي الآلية التي يتبعها المدرب لإعداد جسد الممثل ليكون قادرا على التعبير الجسدي (الداخلي، والخارجي)؟ ثم أهمية البحث والحاجة إليه ثم هدف البحث ثم حدود البحث: الزمانية من (2018–2019) والمكانية (العراق) والموضوعية، وأخيرا تحديد المصطلحات والتعريفات الإجرائية.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فتضمن مبحثين: عُني الأول بدراسة كروتوفسكي والأداء الجسدي النفسي، والثاني ايوجينيوا باربا والأداء الجسدي الخارجي وختم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث وعيناته وأداة ومنهج البحث وقد اختيرت عينة واحدة وهي عرض مسرحية(كرستال) من عروض المخرج (أحمد محمد) وكانت أهم النتائج:

1. كلما كان موضوع التجسيد مقتربا من عوالم خفية ميتافيزيقية غير مدركة بالعقل(عالم البرزخ، الموت) كلما دفع المخرج (أحمد محمد) إلى توجيه ممثليه وإعدادهم بطرق قائمة على استحضار تلك العوالم الغيبية وبطريقة لاشعورية كلاً حسب فهمه ومرجعياته وتصوره للفكرة ومن ثم يكون التعبير الجسدي داخليا نفسيا(المشهد الأول مشهد القبر).
2. قراءت الحركة الجسدية المشهد الثالث(مشهد الصراع) بشكل خارجي بسبب اشتراك المخرج (أحمد محمد) بأكثر من ممثل في المشهد لاسيما أنه صراع بين الخير والشر، الذي ولد ديناميكية عالية بين الشخصيتين وبحركات مقروءة للمتلقي قائمة على الاتفاق فالتعبير أعد لتعبر كل حركة عن مدلولها (الإنسان،الشيطان_الخير، الشر) وكل هذه الثنائيات هي متضادات ناتجة من بيئة الفرد الممثل نفسه.
3. كان الأداء داخليا بالعودة إلى حالة الموت (المشهد الأخير) فقد ربط المخرج(أحمد محمد) الموضوع بالموت والعدالة الإلهية وذلك باستحضار كل ما مرت به الشخصية من أفكار عن الموضوع الغيبي ثم محاكاة هذه الحالة بسحب الجسد إلى اللحد لتكون النهاية التي تطلبت أداء داخليا.

واحتوى الفصل على مجموعة من الاستنتاجات ثم ثبت المصادر.

الكلمات الدالة: التعبير الداخلي،التعبير الخارجي، إعداد الجسد، الأداء الإشاري

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

Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّة
Vol. 29/ No. 6/ 2021 المجلد 29/ العدد 6/ 2021

The Theatrical Actor's Mechanisms of Preparing the Body for the Internal and External Expressions: Ahmed Muhammed Shows as a Model

Ali Reza Hussein
Department of Performing Arts/ Babylon University College of Fine Arts

Abstract

This research means studying the actor's body in terms of its expressions. Through the movement it is possible to distinguish between what is internal and what is external. After analyzing the director of the theatrical character and its motives, he can communicate the internal personality states of the actor and thus this character is embodied on the basis of mutual thinking between the actor and the director, not for the sake of showing these ideas And feelings on the body to be an expressive body understood by the recipient, and from here the director exercises his representatives on two types of performance by the body, one of which is internal and which relates to psychological aspects and the other is visual indicative resulting from agreement on the form of movement, and for this the researcher divided his research into four chapters, which are the first chapter The methodological framework for the research and includes: The research problem centered around the following question (What is the mechanism that the trainer uses to count the body of an actor to be able to express the body (internal and external)? Then the importance of research and the need for it, then the goal of the research, and then the limits of the research: temporal from (2018) - 2019) spatial (Iraq), objectivity and finally defining procedural terms and definitions.

As for the second chapter (Theoretical Framework), it included two topics, the first concerned with the study of Krotovsky and the psycho-physical performance and the second Eugenio Barba and the external physical performance. As for the third chapter, it included the research procedures, samples, research tool and methodology. One sample was chosen, which is the presentation of the play (Crystal) from the performances of the director (Ahmed Muhammad), and the most important results were:

1. The more the subject of the incarnation is close to metaphysical hidden worlds unaware of the mind (the world of the isthmus, death), the more the director (Ahmed Muhammad) pushes to direct and prepare his actors in ways based on evoking those unseen worlds and in an unconscious way, both according to his understanding, references and conception of the idea and thus the physical expression Internally psychologically (scene one, the grave scene).
2. read the physical movement in the third scene (the scene of the conflict) externally because the director (Ahmed Muhammad) participated in more than one actor in the scene, especially as it was a struggle between good and evil, which generated a high dynamic between the two characters and the readable movements of the recipient based on agreement, so the expression was prepared for each movement to express its meaning. (Man, Satan - Good, Evil) and all of these dualities are antitheses resulting from the environment of the same representative individual.
3. The performance was internal, returning to the state of death (the last scene). The director (Ahmed Muhammad) linked the subject with death and divine justice by invoking all the thoughts that the character passed through about the unseen topic, then simulating this situation by pulling the body to the grave to be the end, which required internal performance..

The chapter also contained a set of conclusions, then confirmed the sources

Key words: The inner expression , The external expression, The body preparation, The indicative performance

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

1. المقدمة

1. 1. مشكلة البحث

تعد اللغة الإشارية من اللغات التي تضاهي اللغة المنطوقة فنحن نمزج مع حديثنا الكثير من الحركات الجسدية المنبعثة من انفعال، فالمتكلمين يتبعون حركات إشارية مثل حالات الصمت والتي لها الكثير من الدلائل فالتفسير الجسدي أما أن يكون موازيا للكلمة أو سابق لها أو لاحق لها، لان التطورات الذهنية المرسومة أساسا في العقول تتحول إلى تعبير وتتحول إلى فعل جسدي عياني مشاهد من قبل الأخر المتفق على تأويله هذه الحركة تكون لغة اتصالية أعمق من الكلام لما يملكه الجسد من تعبير مختلفة فبعد الإشباع من الكلمة المنطوقة وتأثرنا بالجسد لما يبعثه من جمال تبدأ التفسيرات حول أصل كل حركة جسدية فيما إذا كانت داخلية (نفسية) وخارجية (إشارية) ليتضمن العمل الجسدي الداخلي فعلا روحيا والعمل الجسدي الخارجي فعلا ماديا وهنا يطرح الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي: ماهي الآلية التي يتبعها المدرب لإعداد جسد الممثل ليكون قادرا على التعبير الجسدي(الداخلي أو والخارجي)؟

1. 2. أهمية البحث والحاجة إليه

1.تكمن أهمية البحث في معرفة آليات عمل المخرج مع جسد الممثل واستثمار الحالة النفسية واللاشعورية والروحانية والموروثات لنحت صور تعبر عن هذه الحالات ليكون التعبير داخليا مرة، وخارجيا مرة أخرى باستخدام صور شكلية متفق عليها.

2.تفيد الممثل لتحليل الشخصية المسرحية المناطة له والتعبير عنها جسديا من دون استخدام اللغة المنطوقة.

3.إيصال أفكار ودوافع الشخصية المسرحية للمتلقي بالجسد فقط عبر تعبيراته المختلفة.

1. 3. هدف البحث

يهدف البحث إلى معرفة آليات تدريب الممثل جسديا للتعبير عما هو داخلي (نفسي) وما هو خارجي (إشاري).

1. 4. حدود البحث

زمانيا: 2005-2018

مكانيا: العراق.

موضوعيا: آليات إعداد التعبير الجسدي عند الممثل المسرحي (داخليا، وخارجيا) في التمرين ومعرفة مخرجاته في العرض المسرحي.

1. 5. تحديد المصطلحات

الآلية:" شيء مركب من أجزاء محكمة الترتيب... و يطلق لفظ الآلية مجازا على كل عملية يمكن أن يكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة المتعلقة ببعض"[1،ص27].

الإعداد: "تحديد معنى كلي عن طريق ما صدقه، وذلك يحصر الأنواع التي يتدرج فيها أفراده، ويتبعان به في الاستقراء"[2،ص486].

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

الجسد:" لفظ الجسد مرادف، في اللغة العربية للفظ الجسم. وحيث إن الجسد ذو لون فإنه لا يطلق على الماء والهواء. ويطلق غالبا الجسد، عند الصوفية، على الصورة المثالية، والجسم شيء مادي مدرك بالحواس، وموضوع في مكان، فحيثما يوجد جسم يوجد مكان"[3،ص244].

التعبير: "عملية استخراج ثانوية عبر فكرة موضوعة سلفا...لذلك لا يتجه التعبير من الداخل فقط باتجاه الخارج ولكن أيضا من الخارج باتجاه الداخل"[4،ص229].

التعبير الجسدي: "تقنية أداء مستعملة في المحترف وتهدف إلى تفعيل القدرة التعبيرية للممثل، خاصة من خلال تطوير قدراته الصوتية والإيمائية، وقدرته على الارتجال، وتقضي بجعل الاشخاص ينتبهون إلى قدراتهم الحركية والعاطفية وكذلك إلى صورتهم الجسدية والى قدرتهم على عكس الصورة داخل ادائهم"[4،ص229].

التعبير الداخلي للجسد إجرائيا:

هو كل حركة جسدية مستوحاة من جوانب نفسية روحانية مرتبطة بموروث ديني أو عوالم حسية يستنبطها المخرج بالنص والبيئة الخاصة بالممثل لإنتاج لغة جسدية صادرة من ذاتية الممثل وتقرأ صورة لإداء وجداني.

التعبير الخارجي للجسد إجرائيا:

هو كل حركة جسدية تستند إلى الطاقة ومصدرها ومخزونها ،يسعى المخرج إلى تحصيلها للممثل، وكل حركة مفهومة بالاتفاق مع المجموعة داخل بيئة الممثل بما يحقق التواصل بالفهم وتكون معتمدة على التكنيك.

2. الإطار النظري للبحث:

2. 1. غروتوفسكي والأداء الجسدي الداخلي:

حوّلَ الممثلون العالم الواقعي إلى عالم روحاني عبر فهمهم لذواتهم الخاصة بما فيها من مستويات روحية وسيكولوجية هي بالأساس دفينة في أنفسهم فالتمثيل يشتمل على قدرة نفسية هائلة التي تتجسد بكل تفاصيل الجسد وطاقته الروحية [5،ص67-67]، يقول(كروتوفسكي) "الممثل ليس عليه أن يفسر، وانما عليه أن ينجز فعلا من أفعال الروح "[6،ص306]،

دعا (غروتوفسكي) إلى إزالة أقنعة الكذب اليومية وهي حالات الانفعال التي يستخدمها الإنسان أثناء حياته من مجاملات وضحكات وحركات هي بالأساس شكلية وليس فيها مشاعر، لذا قام المنهج الذي أسسه على تدريب الممثل بالشكل الذي يسمح له بإزالة كل هذه العوائق التي اسمها حواجز نفسية وعقد نفسية وهي شبيهة بنظرية التحليل النفسي؛ للوصول إلى كينونة الممثل الخاصة ويكون العرض عبارة عن اختراق للذات الإنسانية وربط جسور بين الممثل والمتلقي روحانيا[6،ص289-290].

يرتكز الأداء الداخلي على الأفكار والمشاعر الداخلية، وهو الذي يسمى بالمنحى الخيالي القائم على استحضار الأفكار والمواقف والذي يتطلب الإعداد الكامل للممثل ولفترات طويلة من التمرين والقائم على استحضار الذاكرة الانفعالية والذات ومناجاتها بمعنى تحليل سيكولوجي باطني[5،ص126].

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

إن الممثل عند (غروتوفسكي) لا يملك ذخيرة أدائية فهو يصل بممثليه إلى حالة من الإفلاس من صور الحركات الأدائية التقليدية لأن الممثل الذي يملك ذخيرة أدائية خارجية يعتبره ممثل عاهر لاعتماده على أسلوب استنتاجي فهو يكدس مجموعة من المهارات هي بطبيعة الحال مصرفه لتقديم دوره في أكمل وجه، ومن وجهة نظره أن هذه الحالة ستنفذ في لحظة من اللحظات نتيجة عدم وجود الدعم المتمثل بالتدريب واكتشاف حركات جديدة هذه الترسانة هي مجموعة حيل وأساليب اكتسبها بالخبرة والعمل المتواصل، لذا فهو يدعو إلى ممثل قديس ويسميه استقرائي يمحو ما لديه من حركات تقليدية سابقة والبحث عن أصالة وجذور الإنسان الحقيقية ليبدأ بتكوين حركات هي بالأساس شعوره الداخلي وهذا الممثل سوف يظهر أدق الدوافع بالتعبير عن ذاته الخاصة وأن يكون قادرا على تجسيد لغة نفسية تحليلية نابعة من ذاتية خاصة بالإنسان الممثل إذ من الممكن أن يعطى الممثل حركات جديد مبنية على أساس انفعالاتها المختلفة والمتجددة [7:ص33].

سعى (كروتوفسكي) إلى ما يسمى بالتقنية الروحية وهي حالة من العري للنفس البشرية فهو يدفع ممثليه إلى البحث عن دواخل النفس وما تحمله من مشاعر داخلية وإظهارها في حركاته وإيماءاته وإشاراته بحثا عن معنى جديد للممثل ليجسد مشاعره لا كما قدمها (ستانسلافسكي) ببعدها التقليدي وإنما يحاول استفزاز هذه المشاعر لإخراجها من أعماقها وهذا ما اصطلح على تسميته ب (باراتيتورا)*[8،ص93-94].

إن الجسد الإنساني -وبحسب فرويد- يحتوي على عدة شخصيات تحدد وتتحكم بسلوك الإنسان وهي الذات والذات العليا واللاشعور الغريزي (الهو)، فهذه التفاعلات مسؤولة على سلوك الإنسان، وكل سلوك يتغير بتغير المقاصد ومن ثم ينعكس على حركة الجسد وتعبيراته التي تعطي صفة إنسانية للفرد بحركته ولغة جسده[9،ص9].

إن الجسد هو مرآة تعكس كل حالة شعورية يمر بها الفرد فقد تعبر حركة معينة عن مشاعر عاطفية مكبوتة ولكنها تظهر على سطح وتكون مكشوفة بالجسد وهي تعبر عن حال داخلية نفسية مثلا قد يظهر الفرد يده على صدره في حالة الخوف وقد يعبر شخص بالإشارة وهو يتحدث عن أثداء المرأة الكبيرة و بلا شعور يفتح الفرد يديه وهو حال نفسية إيحائية تدل على رغبة جنسية مكبوتة[10،ص11].

يمكن أن يتحكم بالجسد ولغته عن طريق العمل بمجموعة من الإشارات وهي[5،ص188]:

١- وضع الجسد (العضلات المشدودة في مقابل العضلات المسترخية واتجاهات الاقتراب في مقابل اتجاهات الابتعاد)

٢- تعبير الوجه(أوضاع العينين والفم: الفتح في مقابل الإغلاق)

٣- أنماط التنفس(المدى والاتساع والتكرار)

هذه الحالات الثلاثة هي التي تحدد السلوك الانفعالي النفسي الذي يعبر عن داخل النفس البشرية والذي يتجسد عبر الجسد.

إن تجسيد الواقع في الأسطورة الذي دعا اليه (كروتوفسكي) هو بالأساس حالة من التعبير عن العقل الباطن لاسيما أن هذه الأسطورة متعلقة بموروث الممثل الخاصة التي لها صلة بالخيال الجمعي فضلا عن ظان شكل 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

المنحوتات الصورية القديمة التي تحمل طابعا دينيا أعطت للممثل ما يسمى بحالة" الإشراق الداخلي المتجاوز" فقد تمثلت هذه الحالة الداخلية في العروض التي تحمل طابعا دينيا بحتا وجود(العذراء، صلب المسيح، وجود محارب)[6،ص291].

بحث(كروتوفسكي) إلى ما أسماه "مسرح المصادر "للوصول إلى كل تجربة إنسانية وجذورها والبحث عن فعاليات وأشكال وصور جسدية مرتبطة بعقيدة أو توجه ديني ليس بالضرورة أن يكون مسيحي فقد اتجه إلى معرفة أسلوب اليوغا في الهند والهنود الأمريكان والمتصوفة الإسلام وطائفة زن البوذية للبحث عن أصول هذه الممارسات ومصادرها ومن ثم تجميعها في كل واحد ثقافي للكشف عن الوجود الذاتي وإحداث حالة التطهير[6،ص310].

من مظاهر التعبيرات الجسدية الداخلية هي حالة الترابط بين الخصائص البيولوجية و ما يمر بها الإنسان من مثيرات تعترض حياته كشعوره بالألم المرضي وانعكاس ذلك على حركة الجسد والإحساس مثلا إحساس الفرد بقرب أجله وتأثير ذلك على جسده الذي يتشكل من جراء استثارات عصبية ترسل على شكل ايعازات إلى الجسد هي بالأساس بايلوجية عضوية لكن تمثلاتها جسدية نفسية ناتجة من ألم بايلوجي مرتبط مع حالة نفسية والتي تنعكس على الجسد[11،ص192].

في مسرحية الدكتور(فاوست) قام (كروتوفسكي) باختزال ثلثي النص، وعمل على تبديل حوارات الشخصيات ونزعها من سياقها وإضافة عبارات من الكتاب المقدس وجعلها في الصدارة مما ساعدت بشكل أو بآخر على إحلال الجانب النفسي الروحاني على حساب الجسد الظاهر الحركي ليكون مركز الفعل الأساس لتلك العبارات المقدسة، ومن ثم فقد انعكس ذلك على أسلوب وطبيعة حركة الأجساد مما دفع إلى حالة من الاستشراق الداخلي الذي تجسد بالموسيقي الإيحائية الدالة على الموضوع نفسه [6،ص301-302]،"نحن نبحث في نوع من التمثيل بوصفه فنا هو إلى النحت اقرب عبر التصوير. التصوير يتضمن إضافة ألوان بينما يميط النحات اللثام عما يخفيه الشكل. ويمكن القول/إن الشكل موجود داخل قطعة الصخر والنحات يكشف عن الشكل بدلا من أن يبنيه "[7،ص38].

يمكن دراسة حركات الجسد وانفعالاته النفسية في تجربة تسمى بـــ(حفلة الكوكتيل) وهي تجربة توضح قدرة البشر على التعبير عن انفعالاتهم النفسية الخاصة بالجسد بدون استخدام الكلمات والتي تتضمن زج مجموعة من الشخص في حفلة صاخبة ومراقبة أفعالهم من بعيد دون سماع الحوارات الجارية بينهم وأكدت هذه التجربة أن هنالك انفعالات ومشاعر تظهر واضحة ومعبرة عن لغة الجسد تعبر بشكل نفسي عن علاقة هؤلاء الأفراد ويمكن تكرار نفس التجربة عند مشاهده التلفاز وخفض الصوت بالكامل ستجد أن هنالك انفعالات نفسية للجسد تفسر طبيعة العلاقات بين الأشخاص[5،ص162].

اعتمد جسد (سيزلاك) الذي أدى دور الأمير في احد مسرحيات (كروتوفسكي) على تفسير حركاته وآليات عمل جسده الملتحم مع دواخل وبواطن النفس البشرية، فهو جسد ينجز أفعالا مختلفة لموضوع واحد بمعنى تعبيرات جسدية مختلفة لشعور نفسي داخلي واحد فكل أفعال جسد (سيزلاك) الجسدية كانت لا إرادية لارتباطه

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

الروحي بالشخصية المسرحية فقد كان يتعرق بكثرة رغم انه لم يبذل أي جهد أو حركة واحمرار على وجهه ودموع تخرج من عينين محدقتين في مكان ما وربما مغمضتين تعبر عن أداء لعواطف داخلية مصورة بالجسد[6،ص206].

في أحد منلوجات مسرحيات (كروتوفسكي) التي يتحدث فيها عن المعاناة الجسدية نشاهد طقسا يحوي جانبا روحيا بمجموعة أغانٍ دينية وتراتيل وصلوات وغناء ديني الذي يشبه تمجيد وتعظيم أحد الأنبياء ليتحول المشهد إلى مشهد يحمل عقيدة دينية لتمجيد جسد الأمير وتمجيد موته واعتباره موتا فدائيا وهذا يعطي إيحاءات لارتباط الأداء الجسدي مع دواخل النفس البشرية لما تحاكيه هذه المقطوعات الموسيقية المرتبطة بالموروث والعقيدة الدينية من إيحاءات داخل الممثل التي تؤثر عليه وتجعل جسده يؤدي أداء داخليا بحتا[6:ص305]، "ومن الضروري توخي الممثل البعد عن المظاهر الشكلية الناجمة عن الحركات المفرطة... وأن الاعتماد على هذه العناصر الجسدية يعكس ما يعتمل داخل نفسه مما يسميه كروتوفسكي برد الفعل الشامل"[7،ص64].

لإعطاء الجسد قدرة نفسية على التعبير عمل (كروتوفسكي)على جمع مجموعة من الممثلين ووضعهم في مكان مظلم مغلق فيه موقد والممثلون يرتجلون ويحملون المشاعل بتأثير تجارب حسية متنوعة بالإضافة إلى ارتجال موسيقى على آلة(الجيتار والناي) لتكون التعبيرات الجسدية بما تملي عليهم الحالة الانية المتولدة من الشعور الداخلي للممثل لتكون هي أفضل تعبيرات الجسد الداخلي للممثل[6،ص131]، فالموسيقى ترتبط بالمنابع العميقة للحياة والتي تتحقق عبر التناغم بين أحاسيس الفرد والنظام الوزني للنغمة الموسيقية لترتبط الموسيقى بما هو نفسي وهنا تكون الموسيقى ليست خلفية صوتية بقدر ما هي حالة للإثارة الداخلية باختلاف النغمات مع الأمزجة وهذا بطبيعة الحال ينعكس على حركات الجسد لتخلق حركة جسدية تعبر عن انفعال داخلي[11، ص103-104].

ويرى الباحث أن(كروتوفسكي) ركز على الجسد لخلق تعبير داخلي نفسي باستخدام مجموعة طرق للكشف عن الحالات الداخلية النفسية للممثل التي تضمنت أغاني تأملات مع إطلاق صوت مسموع والخوض في تجارب بعيدة عن الواقع لاستثارة الممثل نفسيا ليعبر تعبيرا جسديا خارجيا.

2. 2. اوجينيوا باربا والأداء الجسدي الخارجي

يتميز الأداء الجسدي الخارجي بتغليب عنصر الشكل على المضمون بمعنى أن الحركة الجسدية يحكمها الشكل والاتفاق فعلامة الإشارة باليد التي تدل على (ok) تختلف من حيث القراءة بحسب ما اتفق عليه البشر في كل موطن أو أماكن معين فقد تدل على أنها (جيد) عند الغربيين وقد تدل على أنها (واحد) عند الإيطاليين أو (خمسة) عند اليابانيين و(تبا لك) عند اليونانيين فهذا التأكيد متأتٍ من خبرة الإنسان في ما هو متداول وهو تعبير جسدي قام على الشكل الخارجي[10،ص7].

يقلل (ايوجينو باربا) من الشحنات الدرامية للشخصية المسرحية بالابتعاد قدر المستطاع عن فحواها الدرامي النفسي متجها إلى إيجاد مجموعة علاقات تربط الممثل بالمتلقي ومن ثم فإن هذه العلاقة تحتم حالة فصل بين الممثل والشخصية وتقرب الممثل والجمهور ليكون العرض تقديميا بواسطة الجسد فالاعتماد هنا على الجسد

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

بنسبة كبيرة بتجسيد الصور بالشكل الفوتوغرافي البحت وهو بذلك يمحو كل علاقة سببية بين مشهد والمشهد الذي يليه معتمدا على تقنية الارتجال التي هي الأخرى طريق إلى التقديم الجسدي التشخيصي[8،ص111].

عارض (باربا) تركيز (كروتوفسكي) على سيكولوجية الأداء الجسدي للممثل فقد ركز في معهده على التحليل العصبي والذهني للجسد، وأعطى الدراسات الصوتية التي تظهر الفروق بين الكلام دورا كبيرا فالتعبير يعتمد على دراسات ثقافية لها دلالة معينة نابعة من الذهن تصور جسديا باطار الشكل فقط لاسيما الاعتماد على تقنية الارتجال[6،ص321]، فالعقل البشري يمتلك ميكانيزمات تعمل على إرسال حركات خارجية لأن غايتها إحداث دهشة عند المتلقي أو إحداث حالة القبول عند الجمهور وهي بعيدة عن الأداء الجسدي الداخلي النفسي وهذا يتوضح عند عارضات الأزياء فهي تقوم بأداء حركات جسدية مدروسة بدقة لتعطي رسالة لانطباع معين عن حالة خارجية شكلية هي مزيفة من حيث مضمون بدلالاتها وكذلك رجال السياسة فهم أيضا لديهم باع طويل في تزييف لغة الجسد فتظهر حركاتهم سطحية مكشوفة خارجية[12،ص18].

إن البعد التشريحي للجسد الإنساني هو القائم في تجربة (باربا) فهو يدعو إلى عرض أفعال جسمانية بشكل متقطع ثم يعود لربطها مع بعضها أي تفكيك جسد الممثل إلى أجزاء ثم يركبه مرة أخرى، إن هذا الانزياح في أجزاء الجسد يولد معاني جديدة فهو نص صوري ناتج من حركات الأجساد المختلفة لتخلق تعبيرات جسدية خارجية تحاكي المتلقي وتتحاور معه[8،ص126].

تلعب الثقافة التي يعيش فيها الفرد دورا لتوضيح المعنى الخاص للغة الجسد ودلالاته فكل ما ينتج من حركة من أجزاء الجسم كاليد وحاجبي العينين مثلا هي حركات متفق عليها سلفا وهي خارجية تظهر من دون انفعال فهي إشارات توصيلية لإفهام معنى معين يمكن تسميتها بأنها حركات متعلمة قد تكون موحدة في أحايين كثيرة رغم اختلاف الثقافات[5،ص194].

انطلاقا من فكرة(باربا) حول مصطلح "ما قبل التعبير" الذي يشير فيها إلى أن كل البشر مشتركون في صفات واحدة على أساس أنهم من جنس واحد وشكل واحد وجسد واحد يتألف من جذع وكتلة وأطراف ومركز ثقل وهذه هي بطبيعة الحال معطيات جسدية شكلية بايلوجية وهي أداءات خارجية متفق عليها سلفا في داخل مجموعة أو مجتمع معين وهذا يدل على أن كل حركة جسدية لا ترتبط بمفهوم نفسي قدر ارتباطها بحالة من الاشتراك على عمل هذه الحركة في فعل الجسد وما تدل عليه من دلالات ومفاهيم هي نسق محدد ومعين بشكل واحد لا يختلف عليه اثنين من البشر داخل المجموعة الواحدة فالأداءات هي جسدية خارجية لا ترتبط بجانب نفسي إلا بالقدر الذي يفرضه الاتفاق بين المجموعة على دلالة الحركة الجسدية التي تنتمي إلى أعماق ثقافية قديمة وبهذا تكون للممثل تقنية جسدية خاصة خارجية وكأنها ذخيرة تعينه في أداءاته الجسدية الشكلية [8،ص116].

إن حالة التكيف مع المحيط هي حالة تلقائية تحدث بشكل مباشر للاستجابة مع الآخر ومن ثم فهي حركات مصطنعة خارجية؛ رغبة من الفرد للتواؤم مع الجو الاجتماعي الذي هو فيه لتحقيق صورة جسدية اجتماعية مقبولة وهنا يبرز دور الموهبة لإحداث وضعيات جسدية لحركات خارجية لإقناع الآخر[13:ص12]، فالإشارات الخارجية هي بالأساس فطرية فقد قام مجموعة من الباحثين في هذا المجال بأخذ مجموعة من الأفراد ومن ثم

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

دراسة تعبيرات الوجه عندهم رغم اختلاف ثقافاتهم وبعد التجارب وجدوا أن الأفراد تتشابه إشاراتهم الخارجية رغم اختلاف الثقافات مما دعاهم إلى الاستنتاج أن هذه الأفعال الجسدية فطرية بمعنى أنها تنتج بتلقائية وتظهر بانسيابية من دون استحضار نفسي عاطفي والدليل على ذلك أن الأشخاص الذين أصابهم العمى يؤدون نفس الحركات فالإيماءة بالرأس تستخدم تقريبا في العالم بمعنى(نعم) ودلالة على الإثبات والتأكيد[10،ص17-18].

تتشابه الإيماءات عند الإنسان والحيوان وهذا دليل على أن هنالك تعبيرات جسدية خارجية غير مرتبطة بحالة نفسية عندما يستخدم الإنسان مثلا العظ على الشفة وإظهار الأسنان لإشعار الأخر بالغضب في تأكيد لحركة مكتسبة خارجية لاسيما أن هذه الحركة يلجا إليها الحيوان في كثير من الأحيان بمعنى أنها حالة اتفاقية لإعطاء صورة الغضب فهي مكتسبة ومن ثم فهي خارجية[10،ص19]

إن حالة التأثير المتبادل بين أعضاء الفرقة التي جاء بها(باربا) فرضت اكتساب خبرات وإعطاء خبرات وهذا وفر تلاقح خبرات بين الاطراف المشتركة في الورشة المسرحية التي عملت على أخذ تجربة خارجية وفهما ثم تجسيدها فالخبرات المنقولة هي بالطبع خارجية للممثل التي ستجبره على تمثيلها أي تقليدها من الخارج دون أن ينسى شخصيته التي ستعطي خبرة للآخر والذي سيجسد ما حصل عليه من ثقافات في مدة التدريب، ويحصل الطرفان على خبرات مختلفة التي في الحقيقة تجارب لآخرين من دون أن يبدا أصحابها حالة التشخيص من الصفر فهي حركة جسدية مكتسبة من الآخر[8،ص114]، فالأداء الخارجي يصطلح على تسميته بالمنحى التقني وهو الذي يعتمد على النظرة العقلية الاستحضارية للأفكار القائمة على خلق علاقة تواصلية بين الممثلين من جهة، وبين الممثلين والجمهور من جهة أخرى؛ لوجود اتفاقات ونماذج تعتمد على التكنيك [5،ص126].

تتضمن ديناميكية حركة الجسم عند(باربا) حالة من تمدد الجسم ليصبح على حسب تعبيره "ساخنا" بعيدا عن المعنى العاطفي فهو يشكل الجسم باعتباره آلة فيزيائية تحتوي على جزيئات صغيرة تشكل الجسم وكلما ازادت هذه الجزيئات انتجت طاقة التي هي أساس عمل(باربا) محول هذه الطاقة إلى تكنيك خاص لأداء جسدي أساسه طاقة داخلية ذهنية تجسد شكليا[14،ص294]، فقد استخدم الأسلوب"الايقوفوغرافي" وهو أسلوب استخدمته السينما الصامتة التعبيرية باعتماده على الإيماءات الخارجية المعبرة عن(الخوف، والألم، والرغبة) باستخدام ثيمات أو أشكال تشبه الأقنعة وهي أنماط وقوالب تقليدية للتعبير عن الحالات السابقة لذا فقد اهتم بشكل الحالة الخارجي دون الدلالة النفسية الداخلية[6،ص32].

تستخدم الموسيقى لإثارة الجسد فالألعاب الرياضية وكذلك الرقص تكون مصاحبة للموسيقى للإثارة الجسدية الخارجية لاسيما أن هنالك دافع خارج لمناسبة أو احتفال فالموسيقى المصاحبة لتعبير اجتماعي سائد لا ترتبط بجانب نفسي بقدر ارتباطها بإحياء ذلك النشاط الديني والاجتماعي فهي خلفية صوتية ومن ثم تكون إثارة الجسد خارجية ومتجسدة بالحركات[11،ص300].

جاء(باربا) بما يسمى(ساتس)؛ وهو اللحظة المباشر التي تسبق أي فعل وهي عملية استجماع الطاقة لأداء فعل معين، ويشبهها بقوس الصيد فالصياد يسحب القوس لإيصاله إلى أبعد نقطة كذلك الممثل يستجمع أكبر طاقة(ساتس) لإحداث فعل كبير، وهذه الحالة تشير إلى الاعتماد على الأداء الجسدي الخارجي الذي يعتمد على

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

ديناميكية الجسد وحركته البحتة فالممثل يكسب طاقة ليحولها إلى فعل جسدي خارجي، عكس الفعل الجسدي النفسي الذي يحتاج إلى طاقة روحية هنا الخزين هو طاقة أو لياقة بدنية كامنة تتحول إلى دلالة جسدية تعطي فعلا خارجيا لا نفسيا(8،ص122]، إن "أحد مستويات الطاقة ان الكلمة تعني =قوة و=فعالية وفعل وهو المفهوم الواضح وإن كان صعبا عند تطبيقه على الممثل، إذ يرتبط بالصراخ وبالجهد العضلي والعصبي المغالى فيه" [14،ص284].

ويرى الباحث أن(باربا) اعتماد على السلوك البدني العقلي للممثل على حساب الانفعالي أداء بوعي فضلا عن أن المتلقي يعرف صورة ودلالة كل حركة جسدية عبر ديناميكية الأفعال وردود الأفعال بعيد كل البعد عن الانفعالات النفسية الداخلية فالجسد هنا عبارة عن إشارة.

2. 3. ما أسفر عنه الإطار النظري

مؤشرات التعبير الداخلي

1- الأداء الجسدي الداخلي ينبع من قدرة نفسية و طاقة روحية.

2- يقترب(كروتوفسكي) في اعتماده على الجسد الداخلي من نظرية التحليل النفسي لفرويد فالشخصية الإنسانية عنده هي (هو، ذات، الذات العليا) لتنتج سلوكا حركيا متنوعا (رغبة ،أعراف،ضمير) تتوضح بالجسد وإيحاءاته لردم الحواجز النفسية واستثمارها للتعبير عن مكنونات النفس البشرية.

3- تتضمن عملية إعداد الحركات الجسدية الداخلية وقت أكبر من حيث الاستحضار لما تتطلبه الإحساس الداخلي من(ذاكرة انفعالية، مناجاة).

4- لغرض الحصول على أداء داخلي يعمل(كروتوفسكي) تصفير جسد الممثل من كل حركة جسدية تقليدية قديمة اعتاد عليها الممثل لبناء حركة جسدية جديدة متنوعة باختلاف انفعالات الممثل النفسية.

5- يتجسد الأداء الجسدي من الموروث التاريخي (أسطورة عقيدة دينية) وما تحمله من إيحاء نفسي في النفس البشرية.

6_ عملت الإضافة والحذف في سياق النص وإدخال نصوص من الكتب السماوية على إحلال أداء جسدي روحاني.

9-ارتباط الممثل ارتباطا روحيا بالشخصية المسرحية بشكل لا إرادي يخلق أداء جسديا داخليا.

10 -أدخل (كروتوفسكي) الأغاني والتراتيل والصلوات الدينية لتحاكي باطن النفس البشرية لتستحضر حالة روحانية تظهر متجسد على الجسد.

11- التقليل من الحركات الزائدة والتركيز على حركة جسدية واحدة يكون مبعثا لأداء جسدي داخلي.

12-الاعتماد على الموسيقى الإيحائية ذات التأثير الحسي لإفراز أداء داخلي للجسد لارتباطها بالأمزجة المختلفة للممثلين.

مؤشرات الأداء الخارجي

1- ينتج الأداء الجسد الخارجي لتعميق الشكل فوتوغرافيا وتقليل كفة المضمون.

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

2- التعبير الجسدي قائم على حالة الاتفاق سلفا على الحركة الجسدية بين؛ المخرج والممثل، والممثل وممثل آخر، والممثل والجمهور.

٣-يقلل التعبير الجسدي من شحنات النص الدرامي بفصل العلاقة السببية بين مشهد ومشهد آخر بواسطة الارتجال والابتعاد عن الإيهام.

4- الأداء الجسدي عند(اوجينيوا باربا) قائم على تشريح الجسد وتقطيعه ثم جمعه مع المجموعة لخلق صورة جسدية خارجية تفهم بشكل جماعي.

5-التواؤم مع الجو الاجتماعي لخلق صورة اجتماعية هي تجسيد لأداء جسدي خارجي.

8- تمازج الخبرات بين أعضاء فرقة(باربا) خلق نوع من التلاقح وهي حالة من التعلم واكتساب الخبرة فالخبرة المنقولة هي حركة جسدية خارجية وهي حالة تراكمية مخزونة.

9- رغم اختلاف الثقافات إلا أن الحركات الجسدية فطرية تلقائية نابعة من البيئة بشكل مكتسب دون استحضار نفسي داخلي فهي حركات جسدية خارجية.

10- مصادر الحركة الجسدية الخارجية بحسب(باربا) هو استحضار عقلي خالص باعتبار الجسد آلة فيزيائية لا نتاج طاقة تجسد شكلا خارجيا، فقد ركز (باربا) على الطاقة وآلية استجماعها؛ لإحداث فعل: فهي تشبه اللياقة البدنية المخزونة (ديناميكية) تعطي فعلا جسديا خارجيا.

11-استخدم(باربا) ثيمات خاصة (خوف. ألم،رغبة) وكأنها أقنعة وهي قوالب خارجية.

12- استخدام الموسيقى لإثارة جسدية وليست نفسية فهي خلفية صوتية وليست إيحائية.

3. إجراءات البحث

3. 1. مجتمع البحث:

تألف المجتمع الأصلي من ست عروض مسرحية فقط عرضت داخل العراق (بابل/بغداد) من المدة (2018/2005) كما مبين في الجدول رقم (1) الآتي:

جدول رقم (1)

	اسم المسرحية	سنة العرض
.1	لاصقوا إعلانات	2005
.2	الشك	2006
.3	كرستال	2007
.4	السينما تحت أقدام شابلن	2010
.5	صور من بلادي	2013
.6	سندباد	2018

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

3. 2. عينة البحث : انتقى الباحث نموذجا واحاد من مجتمعه اختيارا قصديا (جدول رقم (2) وفقا للمسوغات الآتية: اختار الباحث نماذجه لتحقيق أهداف البحث كون العينة احتوت على مزيج من الأداءين (الداخلي، والخارجي) للجسد.

جدول رقم (2)

	اسم المسرحية	سنة العرض
1.	كرستال	2007

3. 3. منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي.

3. 4. اداة البحث: واعتمد على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة للبحث.

5.3. تحليل العينة: مسرحية (كرستال)

يبدأ المخرج(عبد الأمير) تمريناته المسرحية بالتركيز على التفاصيل الدقيقة لكل إيماءة بدءا من حركة العين والنظرة ووضعية الجسد والمسافة بين الأجساد ونغمة الصوت وسرعته، ومدة الصمت، للتميز بين الحركات الجسدية وآليات تعبيرها ليفصل بين الحركة الداخلية (نفسية) والحركة الخارجية (الإشارية) مستندا على فكرة النص الدرامي ليستنبط منه طريقة لإعداد حركات جسد ممثله، إذ إن كل حركة تدل على شيء ما، فالمشهد الأول (مشهد القبر) تضمن ارتفاع مجموعة من الايادي إلى الأعلى حملت محمولا فكريا دالا على الخطيئة والركون إلى السلب والانهزامية وما يدور داخل الفرد من وساوس تسحبه إلى الأسفل فبعد أن يغري الشيطان الإنسان بالملذات الزائلة يجد الإنسان نفسه وقد أصبح عاريا في حفرة في عالم البرزخ ليبدا استذكار تاريخي فالموت فكرة مرتبطة روحيا بالإنسان فالحركات الجسدية كانت حركات نابعة من الداخل لاسيما حركة العين البيضاء وزاويتها والولوج في داخلها وبها تم توسيع الفضاء إلى الخلف ليبدأ الدخول في فضاء آخر والشخصية صاغرة دون اعتراض، ودلت الحركة على حيوانية الشخصية وصنميتها بسماع أصوات غير مفهومة وبلغة ثانية لم يعهدها الإنسان التي حملت على نقل المتلقي إلى عالم آخر هو عالم الأرواح فكان الأداء الجسدي داخليا روحانيا، فلغة الجسد ليست ظاهرة سطحية بل هي ظاهرة متكاملة تحمل في داخلها دلالة عميقة، إذ تؤثر الجوانب النفسية في عملية الكشف عن كوامن النفس وخفاياها.

يتعامل المخرج (عبد الأمير) لبناء الحركة الجسدية الداخلية في تمرينه على إفرازات اللاوعي لتخفيف حدة ضغط عُقد الكبت والحرمان، ليجد البدائل الحركية للفكرة الروحانية المطروحة لاستثمارها واقعياً في معرفة أسرار الآخرين وقراءتها بفضح أفكارهم ورغباتهم النفسية العميقة النابعة من علاقة دواخل النفس مع السلوك الإنساني الإبداعي (الجسد)؛ لتصبح وسيلة استبصار لنوازع الذات. فالحركة الجسدية وسيلة فضح لخفايا النفس والأفكار الداخلية مهما حاول صاحب الإيماءة قمعها، فالحركة تروي قصة فهو يدرب ممثله على إطلاق أصوات غير مفهومة تنبع من الداخل قد تصل إلى حد الصراخ لإفراز أفضل صيغة نفسية روحية ومن ثم يطلب من ممثله إبداء حركة جسدية معبرة عن هذا الإحساس ففي مشهد الثاني(مشهد القمر) يظهر القمر مع مجموعة تراتيل

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

وأصوات وآذان وأدعية التي تسمع من بعيد وكأنها تنادي الغوث متزامن مع قوة الهية وهي صورة لصفاء النفس البشرية وشعورها بالأمل ثم الدخول إلى عالم آخر عالم جديد تبدا فيه رياضات الصلاة والعبادة فهي صلاة عامة يشترك في أدائها كل البشر تجمعها الإنسانية دون تعصب لعقيدة أو مذهب والسباحة في فضاء الروح وفضاء الخالق ليبدا طقس اشعال الشموع للدخول في عالم آخر فالموت يخلق ولادة وولادة هي نتيجة حتمية للموت ليبدا الإنسان بنزع أفكار واستبدالها بأفكار جديدة بانسلاخ الراس من الجسد وهي حركة ذات تأثير نفسي مع دخول ضوء لون أصفر والذي يساعد على خلق حالة التعاطف والانجذاب السيكولوجي لخلق انسجام هارموني بين الفكرة والشكل ما يعطي طاقة روحية متصاعدة ذات محمول رمزي يدل على معنى اضافي لمعنى النص ليبدأ دور الشيطان من جديد في عملية مسخ الشخصية متمثل بدخول الشخصية الثانية السوداوية التي تكبل الشخصية الأولى وتقيد حريتها.

يسعى المخرج(عبد الأمير) إلى امتلاك ممثله حالة النشاط والمتمثلة بالاستمرار بعدم الراحة في التمرين لخلق راحة في العرض فهو يجبر ممثله على تمارين الركض (5–15دقيقة) يوميا وتمارين (الهاثا يوغا) قبل البدء بالتمارين لمدة (5–10دقائق) وهي تمارين يومية مع استخدام الموسيقى المناسبة إذ ترافق العمل من أول لحظة انطلاق التمارين المسرحية وتعد مكملا لأداء الممثل لتحديد الإيقاع ورسم أجواء التجربة بما فيها من إحساس داخلي لتكون موحية وذات تأثير نفسي أو خلفية لخلق هارموني حركي لغياب اللغة المنطوق، وتحفيز الطاقة بالإضافة إلى تمارين الاكروباتيك الضرورية لاكتشاف قدرات الجسد والجرأة الذاتية في أداء الحركات الصعبة مثل تمارين الإيقاع (الرقص) للوصول إلى حالة المرونة والانسجام الدقيق بين التعبير المرن ومضمون الدراما المصاحب للموسيقى إذ تمنح جسد الممثل قدرا عاليا من السيطرة والخفة والسرعة الأدائية، بديناميكية الأفعال الجسدية في المشهد الثالث (مشهد الصراع) وارتباط الممثل الأول مع الممثل الثاني، إذ اعتمد كلا الممثلين على الطاقة الجسدية الخارجية وردود أفعال كل منهم للآخر وحضور واع لكل حركة جسدية فكانت مجموعة صور فوتوغرافية لصراع الخير والشر فالجسد هنا إشارة ومن ثم فالحركات هي حركات خارجية فقد ابتعدت الصور عن الاستاتيكية متجهه إلى طاقة اشتغال عالية لخلق موديل جديد لعالم عياني بارتباط الصورة مع الظل والمونتاج والشاشة الخلفية التي خلقت بارتباطها بالصوت للإيحاء بسمو الروح الإنسانية ولخلق صورة مجازية لواقع حياة كريمة فالصورة هنا عقلية وليست عاطفية لأنه الحركات تواردت بالاتفاق وقرأت بشكل جماعي بالالتصاق المستمر بين أفراد الفريق والتواصل اليومي والحوار المفتوح وتشارك المجموعة على التصميم الحركي وهنا يتم نقل الخبرة بشكل سلس مع تعدد المقترحات المطروحة لاختيار الأفضل ليكون الممثل قادرا على التصميم الحر فالمعطي هنا معطي خارجي نظرا لاقتران الحركة بمدلولاتها.

في داحل التمرين يطلب المخرج(عبد الأمير) من ممثليه ما يدور في الشارع من قضايا اجتماعية ليكون لهم خبرة تراكمية متأتية من البيئة الاجتماعية والمادية والنضج العقلي لتساعده على الولوج في المواضيع الاجتماعية ومن ثم التشجيع على حرية التخييل الرمزي للهروب إلى ما هو فوق الواقع ليعيد قراءة المواقع من جديد عبر حيرة الحركة والتدريب المستمر على اكتشاف الحركات الاجتماعية بشكل مقصود وواعي، ففي(مشهد

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

المجموعة) المصور بالشاشة اجتمعت مجموعة من الممثلين بأداءات حركية عشوائية للدلالة على حالة الفوضى التي يمر بها البلد لحصولهم على حقوقهم المسلوبة المتمثلة (برغيف خبز أو جلكان نفط) ومحاولة تنظيف البلد من عناصره السيئة فالحركات كانت فطرية تلقائية نابعة من صميم بيئة الممثل وكانت مجموعة حركات لخبرات ممثلين بارتجالات مختلفة بالإضافة إلى الموسيقى للإثارة الحركية السريعة فهي خلفية موسيقية وليست إيحائية فضلا عن أن الإكسسوار اشتغل ضمن طبيعتها المادية(المكنسة، الصندوق) وهذا اعطى بعدا خارجيا للأداء الجسدي بالإضافة إلى الحركة الانتقالية السريعة للممثلين المحملة بالرسائل الاجتماعية وأن صعود أحد الممثلين على أكتاف الآخرين أعطى مفهوما للتغريب بالتركيز عليه وجعله مغايرا ومخالفا للمألوف الذي أعطى في النهاية أداء بعيدا عن التقمص فهو أداء خارج انعكس على الجسد.

يستغل المخرج(عبد الأمير) الغرائز المكبوتة في اللاشعور عن طريق التسامي بها بتغير مجرى الطاقة إلى نشاطات أخرى ابداعية فالتمرين والعرض هما قناتان لتمرير إفرازات الخيال لتظهر على الواقع وعبرها يتم تحويل تلك الرغبات المكبوتة إلى رموز دالة، وبذلك يتم تصفير الحركة من مرجعياتها المتداولة واليومية ففي مشهد (تناثر في الأوراق) كان مشهدا للتعبير الجسدي الداخلي، فالممثلون جسدوا حركات جسدية مبتكرة وهذا دليل على أن المدرب عمل على تصفير كل حركة جسدية قديمة وتقديم حركات جسدية مبتكرة نابعة من انفعالات الممثلين فالتركيز كان على جعل الجسدين جسدا واحدا وكان هذا مبعثا لأداء جسدي داخلي لتعميق الفكرة باسترجاع الماضي فقد عمل المخرج على مزج اللاوعي مع الشخصية المسرحية وتقليل المسافة بينهما.

يضمن المخرج(عبد الأمير) المواضيع التي تمس الشعور الجمعي ليسقطها في هيأة رموز الذي يتطلب أسمى مرتبة ذهنية، ليمس في الإنسانية وتراً مشتركاً عن طريق الإسقاط وبمساعدة الحدس فهو يفتح الباب للممثل لاكتشاف ذلك اللاشعور الجمعي بالمحاورة الذهنية والتجربة الروحية لشكل وبعادها النفسية لدى الممثل، ليصبح دالا ومشاركا لها، ففي(مشهد الخرائط) وهي فكرة الرحيل للمجهول الفكرة التي تراود الشباب للهجرة وظهور الحقيبة كإكسسوار مرتبط بشكل مادي مع الممثل احدث حالة القطع للمشاهد لأنها اهداف مدركة للمتلقي لتمر الشخصية بحالة من الأهوال والصعوبات واستذكار الازقة الشعبية الضيقة وهي بيئة الممثل الشخصية الاجتماعية التي تعبر عن هوية الممثل وتفكيره بأموره الحياتية، لذا كان الأداء خارجيا لارتباطه وتوأمته مع الجو الاجتماعي.

يوظف المخرج (عبد الأمير) فكرة الموت وحتى وإن لم تتوفر لديه صورة واضحة عن الموت فهو يرث الأفكار من أسلافه السابقين بمعنى ان لديه تصور منقول وهو اثر مرتبط بالدين والأمور الغيبية وقد جسد المخرج هذه الأفكار في (المشهد الأخير) إذ تتمكن الأيادي من سحب الشخصية إلى الأسفل لتتحقق النهاية الحتمية للإنسان ودلالة على قرب حلول الغضب الإلهي على الشخصية وتصوير حياة الإنسان على أنها ولادة جديدة وضوء جديد لحياة روتينية مملة، ليكون الأداء داخليا مبنيا على التقمص يحاكي مكنونات النفس وتصوراتها عن موضوع الموت لخلق موحيات ذهنية.

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

4. نتائج البحث

1. كلما كان موضوع التجسيد مقتربا من عولم خفية ميتافيزيقية غير مدركة بالعقل(عالم البرزخ، الموت) كلما دفع المخرج(أحمد محمد) إلى توجيه ممثليه وإعدادهم بطرق قائمة على استحضار تلك العوالم الغيبية وبطريقة لاشعورية كلا حسب فهمه ومرجعياته وتصوره للفكرة ومن ثم يكون التعبير الجسدي داخليا نفسيا(المشهد الأول مشهد القبر).
2. اقتراب موضوع التجسيد من السمو والصفاء الذهني والدخول في فضاء الخالق المتمثل بصوت الصلوات والأدعية وإشعال الشموع والولوج في عالم روحاني لذا فرض المخرج (أحمد محمد) على ممثله أداء جسديا داخليا لارتباط الموضوع بالدين والعقيدة نفسها التي جسدها في العرض(المشهد الثاني مشهد القمر).
3. قرات الحركة الجسدية المشهد الثالث(مشهد الصراع) بشكل خارجي بسبب اشتراك المخرج(أحمد محمد) بأكثر من ممثل في المشهد، لاسيما أنه صراع بين الخير والشر والذي ولد ديناميكية عالية بين الشخصيتين وبحركات مقروءة للمتلقي قائمة على الاتفاق فالتعبير اعد لتعبر كل حركة عن مدلولها(الإنسان، الشيطان _ الخير، الشر) وكل هذه الثنائيات هي متضادات ناتجة من بيئة الفرد الممثل نفسه.
4. عبّر الممثلون تعبيرا جسديا خارجيا في(مشهد المجموعة) بإعداد المخرج (أحمد محمد) لممثليه، الذي تضمن ربط المشهد بموسيقى سريعة تحفيزية لخلق ايقاع سريع إضافة إلى استخدام إكسسوار من بيئة الممثل الاجتماعية فضلا على احداث حالة التغريب في المشهد وإبعاده عن التقمص الذي جسد شكلا تعبيريا خارجيا بالعرض.
5. اعتماد المخرج (أحمد محمد) على نبذ كل حركة تقليدية أثناء الإعداد وتحفيز الممثل على ابتكار حركات جسدية جديدة تكون مدعاة لمحاكاة بواطن النفس البشرية ومن ثم يخلق أداء جسديا داخليا (مشهد تناثر الأوراق).
6. حدوث حالة القطع وربط المشهد بما هو واقعي بحت جعلت المخرج(أحمد محمد) يعد ممثله لأداء جسدي خارجي وهذا ما تجسد في(مشهد الخرائط) وانتقال الممثل مع صورة البلدان المرسومة على الخريطة لتكوين صور واقعية مرتبطة بحياة الممثل والمتلقي على السواء.
7. كان الأداء داخليا بالعودة إلى حالة الموت (المشهد الأخير) فقد ربط المخرج(أحمد محمد) الموضوع بالموت والعدالة الإلهية باستحضار كل ما مرت به الشخصية من أفكار عن الموضوع الغيبي ثم محاكاة هذه الحالة بسحب الجسد إلى اللحد لتكون النهاية والتي تطلبت أداء داخليا.
8. يحفز المخرج(أحمد محمد) ممثله باستخدام نوعين من الموسيقى، الأولى خلفية منذ اليوم الأول للتمرين والثانية حسية للإثارة الروحية.

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

5. الاستنتاجات:

1. الجسد علامة تعبيرية عند المخرج (أحمد محمد) لإظهار دلالته النفسية والإشارية.
2. استغل المخرج (أحمد محمد) الصراع الداخلي للموضوع والمدرك من قبل الممثلين وبالاتفاق والتواصل في انتاج تعبير جسدي خارجي.
3. ينشط المخرج(أحمد محمد) طاقات الممثلين الروحية بالحديث عن عوالم سحرية لاواقعية غامضة لخلق تعبير جسدي داخلي.
4. اعتمد المخرج (أحمد محمد) على ايديولوجية الفرد نفسه لإنتاج تعبير جسدية خارجية.
5. يكشف المخرج (أحمد محمد) عن الحالات النفسية الخاصة لممثليه لإنتاج تعبيرات جسدية داخلية.
6. تداخل الأجساد وتشظيتها وتغريب الصورة داخل المجموعات الجسدية وفر تعبيرا جسديا خارجيا نتيجة القطع وترابط الأجزاء المختلفة.
7. الموسيقى هي الأساس في إعداد الممثل عند المخرج(أحمد محمد) سواء كانت روحية لإنتاج تعبير داخلي أو خلفية استفزازية تحفظ الايقاع العام لإنتاج تعبير جسدي خارجي إشاري.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر

[1] صليبا، جميل، المعجم الفلسفي (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982).

[2] جان ماري، شفر، الفن في العصر الحديث،تر: فاطمة الجديوشي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1999).

[3] وهبة، مراد، المعجم الفلسفي(القاهرة: دار قباء الحديثة، 2007).

[4] بافي، باتريس، المعجم المسرحي تر: ميشال ف.خطار (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015).

[5] ويلسون، جلين، سيكولوجية فنون الأداء ، تر:شاكر عبد العظيم ،سلسلة عالم المعرفة 258 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990).

[6] اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي من "1892 حتى1992" تر: سامح فكري (القاهرة: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، 1992).

[7] كروتوفسكي، جيرزي. نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1982).

[8] الكاشف، مدحت، اللغة الجسدية للممثل(مصر :اكاديمية الفنون،٢٠٠٩).

[9] سكينر، ب، ف، تكنولوجيا السلوك الإنساني، تر: عبد القادر يوسف، سلسلة عالم المعرفة رقم 32(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990).

[10] آلان، بيز،باربا، المرجع الأكيد في لغة الجسد(الرياض: مكتبة حرير، 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

[11] عبد الحميد ،شاكر، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة رقم 267 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب1990).

[12] بيز، الن، لغة الجسد كيف تقرا أفكار الآخرين، تر: سمير شيخاني (بيروت: منشورات دار الأفاق الجديدة 1997).

[13] ميسينجر، جوزيف، المعاني الخفية لحركات الجسد، تر: محمد حسين شمس الدين(لبنان: دار الفراشة للطباعة والنشر، 2002).

[14] باربا ،اوجينيوا، واخرون، طاقة الممثل "مقالات في انثروبولوجيا المسرح"تر:سهيل الجمل(القاهرة: مهرجان القاهره الدولي للمسرح التجريبي، 1986)

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