

مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي

د. راسل كاظم عودة

مشكلة البحث:

تعد ثنائية (الجسد ومرموزه) ثنائية فاعلة ومؤثرة في العرض المسرحي، لا سيما لو كشفنا عن عمق العلاقة بين ثقافة الجسد المهيب للعرض (جسد الممثل) وبين النظم القيمية ومرجعياتها وتأثيرها في النظرة إلى الجسد بوصفه أحد قطبي ثنائية متجذرة من الناحية الفلسفية فضلا عن كونه مرموزاً تكوينياً أثولوجياً يمكن الحفر في معرفته بالنسبة إلى العرض المسرحي. فلكل جسد إنساني نسقه الإشاري وهو نسق غير ملفوظ جوهره الحركة بمختلف أنواعها، لذا بدأ ينشأ وعي بحقيقة العلاقة المتداخلة بين قدرات الانسان الجسدية وما يحدث لهذه القدرات عندما يقوم الانسان باداء وتمثيل دور معين، ان الاشياء التي تؤثر على الممثل بوصفه انساناً ، تتحكم في سلوكه وانجازاته على خشبة المسرح فالإيماءات والاشارات والحركات تحمل في ذاتها دلالات تستطيع ان تقوم بوظيفة الكلام . هذا النوع من الاتصال شديد الارتباط بسياق مرجعية معينة، أي انها تكشف عن نوع المجتمع ونوع ثقافته وتميزه، وهي تحمل دائماً مدلولات محلية فضلا عن طابعها الانساني. وما يستدعي الاهتمام في هذا المجال هو اختراق مفهوم ثقافة الجسد للثقافة الحديثة، كما ان سر جاذبية الثقافة المشهية لاداء الممثل هي بمنح الواقع قوة الوهم والوهم قوة الواقع فهي تعرض المادة بطريقة لا تستطيع التميز بين الواقع والخيال لذلك تكمن قوتها في طريقة عرضها، لذا فقد اتسع الاهتمام بجسد الممثل، بوصفه العنصر الأقدر على تحقيق التواصل الإنساني، من اللغة المنطوقة المتجسدة في الحوار، واستلزمت لغة الجسد هذه اهتماماً كبيراً في تأهيل جسد الممثل، لكي يتحول الى منظومة من العلامات الدالة، وسلسلة لا متناهية من الإيماءات المعبرة، تتمظهر على شكل اشارات اجتماعية إنسانية مشتركة مع المتلقي والترميز هو الوسائل والاساليب التي تجعل من العلامة رمزا يحيل المتلقي الى معادل موضوعي يربط بين ما هو خارج حدودها، الا ان محدودية الرمز تنبع من انه علامة لا تمتلك مفهوماً شاملاً وواحداً في المجتمعات الإنسانية المختلفة بل تعتمد أساس العلاقات التي يتم عقدها في مجتمع دون اخر وحسب نوع العلاقة اتقاقية

أو سببية أو تشابهية إلا أنها تعود إلى مرجعيات تخص الذاكرة الذاتية للممثل والجمعية للمجتمع فتتمثل هذه المرجعيات عن طريق الشفرات العلامية لجسد الممثل التي تتبلور على شكل ترميز مرئي من خلال الجسد وتشكلاته، لذا تكمن مشكلة البحث في ماهية المرجعيات التي يعتمدها الممثل لترميز جسده وكيفية تظهير هذه المرجعيات عن طريق الجسد.

اهمية البحث:

يقدم البحث نظرة فاحصة عن المرجعيات التي يعتمدها الممثل في ادائه الجسدي والية اشتغال هذه المرجعيات في العرض وهو بذلك يخدم المخرجين كي يبنوا تصوراتهم عن العرض المسرحي على وفق رؤى عالمية تغادر الصفة المحلية كما يفيد الممثل في توسعة مداركه المرجعية للرموز والعمل على تطوير قدراته الادائية.

اهداف البحث:

- 1- تعرف مرجعيات الترميز لجسد الممثل.
- 2- كشف كيفية تظهير مرجعيات الترميز في خطاب العرض المسرحي.

تحديد المصطلحات:

خطاب: خطاب في لسان العرب : "... الخطب : الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال" (١) ويعد ابن منظور الخطاب مرادفا للكلام، ويجعل له بداية ونهاية دون أن يغفل خاصية التفاعل فيه. ومن تم فالخطاب في لسان العرب كلام عادي أو مزخرف، له أول وله آخر، وهو يتم بين متخاطبين أو أكثر يدخلان (يدخلون) في تفاعل بينهما (بينهم). وقد اخذ مفهوم الخطاب بالتطور عبر اللسانية والشكلانية والسيميائية إلى أن وضع له باختين مفهوما آخر فعد الخطاب ظاهرة اجتماعية وليس معنى لغويا مجردا، وبذلك يكون (باختين) قد نقل الخطاب من دائرة اللفظ المجرد الذي قال به الشكليون

^١ ابن منظور، لسان العرب، مج ٥، دار صادر، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٤، مادة [خطب]، ص ٩٧ -

(تودوروف وبارت) إلى المعنى الإنساني الشامل ومكوناته المختلفة: من لغة وأنظمة وعادات وتقاليد ودين وفكر^(٢).

والمسرح خطاب إبداعي يقول ما لا تقوله الخطابات الأخرى كالقصيدة والقصة والرواية والموسيقى... إلخ، وقناة هذا الخطاب هو اللفظ ودعامة هذا الخطاب في العرض المسرحي هو الجسد^(٣).

المبحث الأول:

تحولات الجسد: فلسفياً وجمالياً.

لتحولات المجتمع والثقافة ارتباطات متواشجة تتعمق عبر احساسنا بالتغيير الذي يطرأ على الواقع، ويكون تتابع الأشياء وتعاقبها متراساً بوحدة متلاحمة مع تحولات المادة وتحولات الأشياء والأجسام ومن بينها الجسد الإنساني، الذي لا بد من أن يتمظهر على وفق تعدد أشكاله وحركاته وصوره، كما أنه يتميز بالوحدة التي تجمع بين هذا التعدد والتنوع. ويرى رولان بارت من خلال قراءاته في العلوم المعاصرة إن هناك أجساداً متعددة تحمل وظائف وألقاباً متعددة أيضاً، فهناك الجسد الفيزيولوجي الذي يهتم به علماء الفيزيولوجيا وهناك الجسد التشريحي الذي اخترعه الأطباء، والجسد الأنثروبولوجي (المتطور تاريخياً) وهناك ما يمكن أن يدعى الجسد الأثنولوجي وهو الجسد الذي يعنى بجمع الإيماءات المألوفة في المجتمعات المختلفة لا سيما إيماءات العمل والطعام والوضع، فضلاً عن ما ندعوه بالجسد الديني الذي يقيم علاقات وصلة مع المقدس. وأخيراً هناك الجسد الجمالي الذي هو موضوع لتمثيلات فنية^(٤)، من هنا نكتشف التعدد الكبير الحاصل في طبيعة ووظائف الجسد تبعاً لتعدد

^٢ ينظر: أحمد ياسين العرود، دراسة في تحول الخطاب النثري العربي في عصر النهضة، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٧م، ص ١١

^٣ ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، ط ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٦٥ و ٤٦

^٤ ينظر: رولان بارت، الجسد أيضاً وأيضاً، بيروت: مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٧، ١٩٨٩م، ص ١٤٤

مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي د. راسل كاظم عودة

الأثنيات وتنوع المجتمعات، والجسد هو محور ادراج الانسان في نسيج العالم والمرتكز الذي لا بد منه لكل الممارسات الاجتماعية، فالانسان يعي ذاته عبر الجسد الذي يكون عامل تفرد في المكان والزمان، وهو الاثر الملموس اكثر من غيره للشخص الفاعل، وهو يكتشف جسده في الوقت نفسه الذي يكتشف فيه نفسه، ومن ثم تتحدد علاقة هذا الجسد بالمحيط الاجتماعي، فالجسد بناء رمزي، ومن هنا منشأ عدد لا يحصى من التصورات التي تسعى لاعطائه معنى^(٥)، ويبقى جسد الانسان على اتصال مع ما يحيط به، يؤثر ويتأثر ما دام هذا الجسد حياً، ان الوجود الجماعي يرتكز على تشابك طقوس تكمن وظيفتها في ادارة العلاقات بين البشر والعالم المحيط به وبين الناس فيما بينهم، فكل انسان عبر مسيرته الخاصة واسلوبه الخاص يرمز لعدد كبير من الاوضاع التي يصادفها، ويرى (أ.كاسيرير) الذي بشر بالنظرية الرمزية لوعي الانسان وسلوكه - "ان السمة الرئيسية للانسان هي كونه مبدع رموز"^(٦). والرموز التي يبدعها الانسان لتكون لغة او عرفاً جاءت ليتواصل بوساطتها الانسان مع الاخرين، فتكون رموزا يعبر بها عن ثقافته بالمفهوم الواسع للثقافة التي تعني جميع العادات والتقاليد والاعراف والعقائد والقيم الفنية والادبية والعلمية الموروثة والمعاصرة، فالرموز وسيلة الانسان للتعبير والاتصال على مر الزمان والعصور. والانسان عموماً كائن رمزي بفطرته، فهو يعتمد إلى الترميز للبدء في استيعاب شفرات الاخرين ودلالاتها وحفظها، ومن ثم التعامل معها على وفق دلالاتها العرفية ومن الجدير ذكره "ان كل فروع المعرفة حاولت احتكار الرمز، وادعت بانها الاقرب على تفسيره مثل علم النفس وتاريخ الحضارة والديانات والنقد الادبي وعلم اللغة والطب والدعاية والسياسة"^(٧). وهذا يعني ان زوايا النظر عديدة، وكثرتها متأتية من كون تعريفات الرمز تشتغل على وفق اجراءات فروع الثقافة العامة، ويندرج ضمن هذه التعريفات التي ترد مجال الفن المسرحي، والرموز نوع من أنواع الدلالات أي المعاني فالدلالة الرمزية هي التي يكون الدال فيها رمزا أي وسيلة تعبير بصرف

^٥ ينظر: ديفيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحدائه، ترجمة محمد عرب، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٣)، ص ص ١١-١٢.

^٦ فراتشكو باختين افرنسييف: طبيعة الاشارة الجمالية، ترجمة، مصطفى عبود، دار الحمداي للطباعة والنشر، عدن: ١٩٨٤، ص ٣.

^٧ قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي، ط ١، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٤، ص ٥١.

النظر عن طبيعة هذه الرموز العيانية (المادية) او المعنوية والمرموز الجسدي كما يرى (بارت) ليس "موضوعاً خطياً أبداً في الطبيعة فقد تم الإمساك به، وطوعه التاريخ والمجتمعات والأنظمة، والإيديولوجيات"^(٨) وتستند نظرية كاسيرر الفلسفية إلى اساس ان الفن يعد مظهراً من مظاهر الحضارة البشرية بما فيها الاسطورة والدين والعلم والتاريخ. وليست الرموز البشرية مجرد مجموعة من الدلالات او العلامات التي تشير إلى بعض المعاني او الافكار او التصورات بل هي شبكة معقدة من الاشكال او الصور التي تعبر عن مشاعر الانسان واهوائه وانفعالاته واماله ومعتقداته وتبعاً لذلك فهو يرى ان فطرة الانسان اوسع من دائرة العقل الخالص فالرموز وسيلة الانسان للتعبير والاتصال فـ " بدل ان يدخل الانسان في علاقة مباشرة مع الاشياء نفسها غلّف نفسه برموز لسانية وفنية واسطورية وغيرها حتى صار متعذراً عليه ان يرى أي شيء او يتعرف عليه من دون تدخل هذا الوسيط"^(٩). اما (هيجل) في فلسفته التي تعد نتاجاً متطوراً للفكر البشري المتقدم جدلياً، حيث استوعبت شتى مجالات المعرفة البشرية، مشكلة بذلك انموذجاً معرفياً متكاملأ يعبر عن محاولة فهم الوجود الإنساني فهماً عقلياً. والفن لدى هيجل ينبع من الفكرة المطلقة ومحتوى الفن هو (الفكرة) وشكله هو (التجسيد) الحي من خلال الصورة، لذا عرف هيجل الجمال بانه "التجلي المحسوس للفكرة"^(١٠). والعالم الحسي هو الذي يزود الفنان بالمواد التي يعتمد عليها في الوصول إلى افضل النتائج في تحقيق اعماله الفنية. فالعمل الفني سواء أكان تعبيرياً ام زخرفياً انما ينطوي على دلالة اجتماعية وتاريخية لاننا نستطيع دائماً ان نتعرف من خلال العمل الفني على معلومات قد تكون تاريخية او فكرية. والفن حين يقدم لنا حقيقة تكون متضمنة انفعال الانسان حيال هذه الحقيقة. أن (الجسد) هو مادة وظيفتها إعادة كل ما يتلقى، ومن هنا فإن برجسون – يصفه بأنه مركز فعل له تأثير في صور أخرى أي إن وظيفة الصورة التي هي الجسد، لها تأثير حقيقي في صور أخرى ولأن الجسد يستجيب لفعل الخارج، الذي يتميز بوظيفة الحركة الذي

^٨ رولان بارت، مصدر سابق، ص ١٤٤.

^٩ مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد الحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء: ١٩٨٧، ص ٦٠.

^{١٠} ولتر ستيس: فلسفة هيجل، فلسفة الروح، ترجمة: امام عبد الفتاح امام، ط ٣، م ٢، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان: ١٩٨٣، ص ٢٦.

يبدل جميع حركات الأشياء المحيطة به. لذا فإنه مركز حركي تقتدي به الصور الأخرى، جميعاً، كل شيء يتبدل لقاء كل حركة من حركاته، فالجسد يعكس الصور الخارجية في المكان الذي يحيطه وباستطاعته أن يجمد الأفعال داخل مادته، ولهذا كان سطح الجسد الذي هو حد مشترك بين الداخلي والخارجي هو الجزء المعاش في الامتداد، والوحيد الذي يدرك ويحس بشكل مباشر، أي "إن الإدراك يقع خارج الجسد، أما الانفعال فيقع داخل الجسد"^(١١) أما الفلسفة الظاهرانية فهي تعتمد على الوعي، ويرتبط الوعي بدوره بالفهم وقبل الفهم هناك فهم آخر قبلي يعتمد الوعي الجمعي، بمعنى ان ما موجود من افكار وتصورات واحكام مشتركة بين جميع بني البشر حسب الاتفاق الجمعي الذي تعارف عليه الناس، ومن جانب اخر فان التأويل يوجد قبله تاويل قبلي يعتمد المرجعيات الثقافية للمتلقي، و تتمتع بهذه الاحكام الاشكال المتماثلة، كون هذه الموجودات القبلية تعد ان كل الموضوعات التي يتناولها الوعي ويقوم بتاويلها المتلقي لم تكن مستقلة منفصلة وانما هي متداخلة متشابكة ما بين التأويلات الانية التي تكونت وتشكلت في الحاضر هنا والان واخرى موجودة في الماضي، في الوعي الجمعي لبني البشر. فالجسد في الظاهرانية - موضوع معاش يطلق عليه (أدموند هوسرل) ثلاثة مسميات هي: "الجسد المتعصي - تعض محسوس - والجسد الظاهر، والجسد المدرك"^(١٢) ضمن دراسة الوعي وأفعاله وموضوعاته إنه الجسد المتفرد الذي يستخدمه الأنا بشكل مباشر وعن طريق النشاط الإدراكي للأنا وكما هو مائل في الإدراكات الحركية المختلفة لأعضاء الجسد كلمس اليد لليد أو لمس العين أو لمس الأذن، تتكون لدى الإنسان خبرة تجريبية عن طبيعة وحدود جسده المتفرد، الخاص به. فالفن حقيقة صوريه تحكمها عمليات التحول وكيفياتها. ذلك أن جميع أشكال المعرفة تتلمس طريقها نحو الحقيقة عبر عمليات التحول من نظام إلى نظام آخر، مما يدل على تداخل الأشكال المعرفية ويؤكدنا بالفلسفة تنظر الى الفن وتضعه في اطار الفكر الجمالي ، والفن ينظر الى الفلسفة ويضعها كمقولات في الإطار المرجعي ، وهذا ما يثبت وجود علاقة معرفية بين الفن والفلسفة وأيضاً الحياة الواقعية في المجتمع ف "إذا كانت الفلسفة تسهم بعمق في معرفة الفن ، فان الفن هو الدرجة العليا

^{١١} برجسون، المادة والذاكرة، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٦٧، ص ٥٦.

^{١٢} ينظر الشاروني، حبيب، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،

مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي د. راسل كاظم عودة

من المعرفة الفلسفية ، والفن وحده يعبر عن الأشياء التي لا تقال" (١٣). ان علاقة الفن بالحياة العامة في الواقع ينطوي على الأخذ من اللغات الثقافية السائدة في المجتمع . ذلك ان الفن بتنوعاته شكل معرفي يعكس الجوانب الثقافية عبر استخدام الجسد شفرات تواصله الاجتماعي بالعمل على توظيف أنساقه العلامية في بناء الصورة الفنية التي تقوم على أساس من التفاعلات بين الشفرات ذات الوجود الطبيعي في المجتمع ، ان الشفرات الثقافية المرتبطة بالحياة الاجتماعية هي الواجهة الممثلة لخصوصية المجتمع بإفصاحها عن هويته التي تميزه وتجعله مختلفاً من غيره من المجتمعات ، و"اننا ننجح الى ربط الثقافة بجماعة من الناس ورؤية الناس أسهل من رؤية السلوك ورؤية السلوك أسهل للرؤية من الظروف التي تولده اللغة المنطوقة والأشياء التي تستخدمها الثقافة كالأدوات والأسلحة ، والملابس ، وأشكال الفنون ، هي كذلك سهلة الرؤية ومن ثم يستشهد بها في تعريف الثقافة" (١٤) .

المبحث الثاني:

مرجعيات الترميز لجسد الممثل.

لكون جسد الممثل يدرك بوصفه ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام رموز ايحائية، تسعى الى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتفرج وخبرته المكتسبة من الواقع لاجل اكتشاف المعنى ودلالاته، فهية الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، اما اذا اضفنا علاقة اخرى ضمن اشكال جديدة، فأنها تكون لنا دلالة اجتماعية او فكرية، فنتكون الدلالة "حالما كان هناك جزءان او اكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعا نسقاً مرئياً" (١٥) وهنا لا يمكن تجاوز مساحة اشتغال الممثل، كونه يشكل

١٣ دني هو بسمان :علم الجمال ، ترجمة : ظافر الحسن (باريس : بيروت ، منشورات عويدات ، ط٤ ، ١٩٨٣ ، ص١٠٦ .

١٤ سكيير ب.ف : تكنولوجيا السلوك الانساني ، ترجمة عبدالقادر يوسف (الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٣٢) مطابع الانباء)اب ١٩٨٠ ، ص١٣٢ .

١٥ هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبه، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٧٥ .

مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي د. راسل كاظم عودة

محصلة كل الفضاءات الاخرى للعرض المسرحي وبحسب فرضية (الين ستون) فان الصورة ومن ضمنها جسد الممثل تعمل في اربعة مستويات "المستوى الوظيفي - السوسيو مترى* - خلق الجو العام - الوظيفة الرمزية"^{١٦}). وفي حركة العرض تبدأ الاشكال بالتحول الى طاقة تعبيرية فتنامي الاشكال المرئية وتصبح سلسلة من الرموز المتفاعلة مع دلالات العرض الاخرى، فالحركة تقوم بتفكيك ما هو مركب لاعادة تركيبه من جديد ولإنجاح عملية التواصل، لا بد أن تتوافق الدلالة التي يرسلها الجسد مع الرموز التي تصل إلى ذهن المتلقي، وكما يرى (باربا) ان هناك تقنيات مشتركة لتمظهرات الجسد. وكل ما نسميه ب" التكنيك ما هو الا استخدام خاص لجسدنا"^{١٧} وليس المقصود من التكنيك هو الجسد الخام المستخدم في الاشكال اليومية وانما المقصود هو الشكل المفعّل للحركة ومعنى ذلك ان الجسد يمارس عصيانه ضد الشكل السائد، وفي تحرير طاقته يتحول الجسد من شكله الخامل الى شكله الجديد الناشط. والخطوة الالهة تكمن في فهم تكنيك الجسد اليومي الذي من الممكن ان يستبدل بعد ذلك بتكنيك اضافي أي تكنيك لا يسير وفق الحالات المعتادة للجسم وهذا التكنيك الاخير هو ما يقوم الممثل باستخدامه في الالفية الثالثة الذي يسير على مبدأ اقل مجهود . أي الحصول على افضل النتائج مع اقل مجهود لان المجتمعات الحديثة لا تريد تبديد طاقتها وتحاول ان تستخدم اقل طاقة لاكبر انتاج ، " ولغة جسد الممثل عندما يتم تنشيطها على مستوى ذي فاعلية فأنها تكون بالتالي كثيفة المعاني، وكون الجسد يتمتع بالحياة فإنه يعطي ديناميكية لكل عناصر العرض، ويمثل جسد الممثل ست علامات بصرية من مجموع العلامات البصرية التسع، التي تنتمي الى منظومة العلامات في المسرح المتكونة من ثلاث عشرة علامة، حسب تصنيفات (كوفزان)، لنظم علامات

* القياس السوسيو مترى هو القياس في المستوى الاجتماعي.

^{١٦} ألين ستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر، سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدوري

للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٠٣.

^{١٧} باربا، مسيرة المعاكسين، انثروبولوجيا المسرح. ترجمة قاسم البياتي، دار الكنوز الادبية،

الطبعة الاولى، لبنان، ١٩٨١، ص ١٠٥

المسرح^(١٨). وهذا ما يضع الجسد في مقام الصدارة بالنسبة للعلامات البصرية، من خلال تعبير الممثل الذي يتشكل بالجسد والمظهر الخارجي له، وتزداد أهمية جسد الممثل كلما تحررت خشبه المسرح من الاشكال المعمارية الثابتة والتقليدية، ويمكن للجسد ان يفوق في شعره شعر الكلمة المنطوقة، كما حلم (ارتو)، فجسد الممثل يمكن ان يصور افكارا ومواقف ذهنية ولمحات من الطبيعة، بطريقة ملموسة، ان يذكر الاشياء والتفاصيل الطبيعية^(١٩). فضلاً عن الانماط الكامنة في الاساطير والطقوس والاحلام التي تفصح عن تجليات جدية في البحث عن انماط للتعبير الجسدي والتي تطلبت الانفتاح على الحضارات الشرقية، لهذا كانت رغبة بروك تتوجه الى الجسد لإيمانه الشخصي بان الجسم الانساني يمثل الوعاء الذي يحوي بقية العناصر ويرى (بارت) ان فن المسرح هو "فن ازدهار وتفتح الجسد"^(٢٠)، اما (مير هولد) فانه يرى ان ابداع الممثل ينبثق من الجسد، وهو "ليس ابداع شخصيات، بقدر ما هو ابداع اشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني المكاني للعرض"^(٢١). وقد تطور مفهوم جسد الممثل لدى المسرحيين المعاصرين ومنهم الباحث والمسرحي (باربا)، من خلال ربط المسرح بالانثروبولوجيا، بهدف كشف وظائف غير مألوفة من خلال البحث باشكال الحركة الجسدية للمسرح الشرقي، ومزاوجتها مع الاداء في المسرح الغربي، للوصول الى القوانين التي توضح الحركات العضوية في جسد الممثل. فقد عدت الانثروبولوجيا جسد الممثل وسلوكياته في العرض المسرحي حالة بيولوجية وذهنية وثقافية خاصة تختلف عن الانسان وسلوكياته في الحياة العادية، لأن الممثل يستثمر اثناء التدريب واداء الدور الطاقة الكامنة في جسده للوصول الى سيطرة كاملة على

^{١٨} ينظر: الن ستون، مصدر سابق، ص ١٤٨.

^{١٩} ينظر: اكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، (دمشق: دار مشرق- مغرب، ٢٠٠٠)، ص ١٢٣.

^{٢٠} رولان بارت، المسرح الاغريقي، ترجمة سهى يشور، (المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧)، ص ٢٥.

^{٢١} سعد صالح، الانا والاخر.. ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون، ٢٠٠١، ص ١٧٤.

مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي د. راسل كاظم عودة

مراكز القوى والتوازن^(٢٢). والجسد اسلوب في رؤية العالم المحسوس وهو نتاج تفاعل الانسان مع عالمه المرئي والمسموع الذي يحيا فيه لان اسلوب ادراكنا للمرئيات يتأثر دائماً بأسلوبنا في الحياة وبحضارتنا وجسد الانسان اشبه بعملية تنظيم لموضوعات الادراك الحسي في اطار يحكم علاقاتها على النحو الذي يبدو عليه الانسان. والعرض المسرحي حزمة او منظومة شفرات مرسله من مصادر عدة تتحول الى شفرات درامية - مسرحية، تكتسب أهميتها وحيويتها من خلال تضامنها، وانتلافها مع فكرة مرتبطة، ومتعلقة بالحياة العامة. وقد تكون الفكرة منحازة الى صعيد معين محدد أي أنها أحادية التوجه. وايا كان الأمر فان شفرات الجسد لا بد ان تتداخل وتتضامن مع - او تستند الى الشفرات الثقافية بشتى صورها وتتزامن معها كما ان العرض خطاب معرفي - ثقافي مزدوج مع الخطاب الجمالي ونتاج عن عملية تشفير فني يمكن التوصل إليه كطريقة، وفهم مضمونه بالقيام بعملية تشفير فك الشفرات ولان الشفرة هي وسيلة التفاهم والفهم، بين المرسل والمتلقي، فأنها بلا شك المدخل الرئيس لفهم العرض المسرحي. والفارق الجوهرى بين الشفرة والرمز (symbol) هو ان "الشفرة معنى (دلالة) ثابتة أي أنها ذات مفهوم محدد متداول على المستوى الاجتماعى العام، في حين ان الرمز لا يمتلك مفهومه (دلالاته) الا من خلال السياق الموضوعى، وبمعنى آخر من خلال ارتباطه بما يجاوره من علامات تأتي قبله او بعده، وذلك بسبب من ان الرمز لا (يشبه) الموضوع الذي يرمز إليه، كما ان الفضاءين (الرموز والمرموز) منفصلان وغير قابلين للاتصال"^(٢٣) مثل الرموز (أسد) للمرموز له (رجل) دلالة على شجاعته، إذ ليس ثمة شبه (للأسد) مع (الرجل) من الوجهة الواقعية (الفيزيقية). ان المرسل في العرض هو جسد الممثل وهو يحقق التواصل مع المتلقي "فالتواصل يفترض مرسلًا ومستقبلًا وعمليتين متقدمتين لا

^{٢٢} ينظر. عبد الفتاح، هناء، تنويعات مسرحية على معزوفة الجسد، بغداد: وزارة الثقافة، دائرة

السينما والمسرح، مجلة السينما والمسرح، العدد الاول، آذار ٢٠٠٢م، ص ٢٠.

^{٢٣} جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط١ (المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال

للنشر) ١٩٩١، ص ١٨.

متناظرتين هما عمليتا التشفير والترميز ، أي الشفرات وفك الرموز ، الترميز يمثل المتكلم وفك الرموز المؤول"^(٢٤).

ووظيفة جسد الممثل في العرض ليست معنية بنقل المشاعر، بقدر عنايتها بما يرمز اليه هذا الجسد في تشكيلاته التشريحية، لان المشاعر يمكن ان تنتقل عن الطريق اللفظي للممثل، لذا لا بد أن توضع قدراته بالحسبان ، بمعنى عدم إغلاق رسالة النتائج على ذاتها ، بل يفترض السعي الى الانفتاح على دور المتلقي وقراءته ، لذا يفترض التنسيق مع كفاءة مدركاته ومعجم شفراته وهذا ما مهدت له السيميائية التي تمحورت بحوثها حول العلامة ، وعنيت بها على مستويين:

المستوى الأول :الانطولوجي : ويعنى بماهية العلامة، أي بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها والتي تختلف عنها.

المستوى الثاني: البرجماتي : ويعنى بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية ، ومن منطلق هذا التقسيم نجد ان السيميوطيقا اتجهت اتجاهين :

الاتجاه الأول : يحاول تحديد ماهية العلامة ودرس مقوماتها .

الاتجاه الثاني : يركز على دراسة توظيف العلامة في عمليات الاتصال ونقل المعلومات"^(٢٥).

فاللغة والتفكير والعلم والفن والأدب والأشياء و القيم لابد لها من علامات تتكون بوساطتها او نتيجتها ، فالعلامات ودلالاتها هي عماد الوجود الإنساني وصوره التداولية والتواصلية ، فقد بلغ مجال السيميولوجيا الخاص الى أوسع دوائر المعرفة والى الممارسة الاجتماعية بكافة أبعادها ، تتوخى المعرفة العميقة بمختلف ظواهر

^{٢٤} جان ماري اوزرياس واخرون: البنيوية، ترجمة: ميخائيل ابراهيم نحول، مطبعة سميراميس، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ، دمشق: ١٩٧٢، ص ٥٥.

^{٢٥} ينظر: سيزا قاسم وزميلها : مصدر سابق ص١٩.

الوجود والوعي الاجتماعيين بواسطة البحث عن مظهرها الدال ودلالاتها الممكنة في الماضي والحاضر والمستقبل" (٢٦). ويمكن ان نقسم مرجعيات الترميز لجسد الممثل في العرض المسرحي الى :

اولاً \ مرجعيات ثقافية : أن الثقافة هي الحقل الأوسع في الدراسات السيميولوجية لأنها تتضمن حقولاً عدة مثل الأدب والفن ، والتاريخ والتراث ، والسلوك والعادات وهذه الأنظمة العلاماتية تنتمي الى موضوع يتسم بالتعميم وبالضرورة تنتج بنية ذاتية تجعل بعضها متميزاً عن البعض الآخر ذلك ان لكل نظام ثقافي / علاماتي شفراته التي يأتلف منها. فشفرات الطقوس والشعائر لجسد الممثل تختلف عن شفرات العادات . والشعائر تختلف شفراتها من ديانة الى أخرى وهكذا الأمر مع جميع مظاهر الثقافة في عموم المجتمعات ، وهناك الكثير من الآراء التي طرحت بهذا الخصوص، منها الرأي القائل: ان الثقافة بوصفها آليات لتنظيم المعارف وحفظها في وعي الجماعة تثير المشكلة النوعية للتواصل او الاستمرار الثقافي ، وان لهذه الاستمرارية وجهين: (٢٧)

١. استمرارية النصوص المعرفية للذاكرة الجمعية

٢. استمرارية القواعد الشفرية . او النظام الشفري للذاكرة الجمعية.

وفي حالات بعينها يحتمل الا يرتبط احد هذين الوجهين بالآخر ارتباطاً مباشراً وعلى سبيل المثال فقد ينظر الى بعض المعتقدات على أنها عناصر في نص من نصوص ثقافة قديمة في الوقت ذاته الذي فقد فيه النظام الشفري لتلك الثقافة. وتعني هذه الحالة ان النص الثقافي امتد بحياته وعاش بعد حياة النظام الشفري. وقد تحدث الحالة بالعكس فقد تبقى شفرات بعينها في حين تنمحي نصوصها من الذاكرة الجمعية او يبقى بعضها ، كما في حالة الأمثال الشعبية التي تكون شفرة متداولة في حين ان حكايات

٢٦ مارسيلو داسكال : مصدر سابق ، ص ١٠.

٢٧ ينظر : اوسينسكي بوريس وزميله : حول الالية السيميوطيقية للثقافة ، ترجمة عبدالمنعم تلميحه ، في كتاب مدخل الى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات مصدر سابق ، ص ٣٠١.

كثيرة من الأمثال تختفي من التداول او لا يعرفها المستشهد بالممثل، ولما كانت الثقافة تشمل جميع أشكال المعرفة بما فيها التاريخ والتراث ، والآداب والفنون ، وتضم العادات والتقاليد والأعراف ، وحتى تلك التي تبدو تارة وتبيد تارة أخرى ، فان من هذه الأشكال الثقافية / المعرفية تظهر شفرات جديدة ، بعد ان استعانت هي بشفرات متداولة، من اكثر تلك الأشكال الثقافية هي النصوص الأدبية والفنية على اختلاف أنواعها وتوجهاتها وذلك من خلال توظيف شفرات بعينها في سياقاتها سواء كانت عملية التوظيف هذه قصدية ، ومن اجل أحياء شفرات _تاريخية_ ، تراثية، او تلقائية حين تبدىء الشفرات المحورية لنسق ثقافي معين، تفرض نفسها بعدها الخيار الامثل في تقديم مضمون ما. ولما كانت الثقافة في مجملها تتكون من نصوص ، رسائل يتولد بعضها من البعض الآخر ، وبما يكفل لها الديمومة والتواصل ، فان لغة الجسدي شفرات ثقافية، وان القيام بصياغة رسالة تعني القيام بعملية تشفير الجسد على وفق سياق معين.

ثانياً | مرجعيات جمالية : وتنتمي الى الاتجاه الفني - الفلسفي ، فقد حاول المسرح عبر تاريخه الهرب من رتابة التقاليد وثقلها الصارم حيث يستدعي ذلك ظهور نوازع جمالية جديدة مرتبطة مع ادواق الناس وحاجاتهم الجمالية وهذه بطبيعة الحال سرعان ما تترك مواقعها لآخرى اكثر تقدماً، فلكل زمن جمالياته، ولكل مرحلة سماتها التي قد ترتبط بجماليات الفنون المجاورة او تشترك معها^(٢٨). مما يدفع الممثل للجوء نحو استخدام اسلوب تعبيرى معين قد يسهم باضطرار الممثل عبر التأويل لمجاراة هذه النوازع الجمالية، فحركات وايماءات الممثل في العصر الحديث تختلف اختلافاً كبيراً عنه في عصر النهضة، والعلاقات الجمالية بالمقابل اختلفت وتباينت بشكل كبير، مما حتم على الممثل الاهتمام بنوع الاشارة التي يرسلها جسده لايصال البعد الجمالي للمسرحية، فبطبيعة الفنان قادرة على التفاعل مع المحيط وبناء علاقات نابغة من اتصاله مع الاشياء، بحيث تكون هذه العلاقة التوليدية مبنية على استجابات الفنان عند تفاعله مع المحيط. إن العمل الفني يتطلب من حيث هو نتاج للروح نشاطية ذاتية

٢٨ عقيل مهدي، متعة المسرح، مصدر سابق، ص ٩٩.

خلاقة تجعل منه حينما تصوغه وتشكله موضوعا لحدس الآخرين وتخطب حساسيتهم ومخيلة الفنان هي التي تمثل هذه النشاطية الذاتية الخلاقة^(٢٩). ان عملية استحضار البنى و النظم والعلاقات التي اكتسبتها الذاكرة بواسطة فاعلية ذهنية (الخيال) و التي التقطها حسيا من العالم المحيط فقد تحدث بشكل عام عن طريق استحضار واع، ان الممثل باستخدامه المطلق لأسرار جسده التعبيرية وعلاقته بالفضاء المادي المحيط به يعد حالة مثيرة واستثنائية أثناء تحقيقه للفعل والرؤيا في العرض. ولهذا فهناك علاقة بين الكتلة، والمادة - الجسد والشئ تنتج معنى دلالياً للتعبير عن الحدث والفكرة من خلال الرؤى والإيقاع الموسيقي المميز لحركة الجسد في علاقته بالمادة. ووفق التيارات المسرحية التي تعاقبت وشكلت بالمقابل مدارس جمالية تغيرت نظرة الفنان الى الجمال من عصر الى عصر، ومن مرحلة الى اخرى، ومن مكان الى اخر.

ثالثاً | مرجعيات ايديولوجية : تستخدم في التعبير عن أفكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط بها، وهي تعكس موقف المخرج إزاء أهم المشاكل الفكرية والسياسية وهنا يكون الفنان حراً في اختياره للصراع الفكري الذي يصطف معه و يجعله مادة لفنه ، ويمكن ان يصبح وثيقة في امكان المتلقي التحاور معها عبر رؤية تاريخية جمالية و اعية . و العامل الفكري مجاور للتاريخي و يستمد منه التشكيلات و المحددات التي تفصل بين الطبقات و الفئات وحتى الاختصاصات في الثقافة و المعرفة و بناء القيم . و المجتمع هو الميدان الذي تجرب فيه كل المبادئ و النظريات ، عبر سلسلة من الثورات الاجتماعية و السياسية و العلمية التي غايتها في الاساس تطوير المجتمع ، و اكتشاف و زرع القيم الجديدة

رابعاً | مرجعيات اجتماعية: يكتسب الفرد بوصفه (الاساس في تشكيل المجتمعات) خبراته عن طريق الممارسة العلمية والتفكير في المشكلات الحسية المرتبطة بواقع الحياة ، فالمعرفة التي تأتي عن طريق تراكم المعلومات وفهمها ، هي اساس الخبرة

^{٢٩} هيغل، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، (بيروت، دار الطليعة)، ج٢، ط١، ١٩٧٨، ص

سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة ، لذا فإن الخبرة تتسع وتعمق لتوضح حقيقتها بكل جوانبها المختلفة الحسية والعقلية والروحية ، الوجود الاجتماعي يتركز على تشابك طقوس تكمن وظيفتها في ادارة العلاقات بين البشر والعالم، وبين الناس فيما بينهم، فكل انسان عبر مسيرته الخاصة، وبأسلوبه الخاص يرمز لعدد كبير من الاوضاع التي يصادفها والحياة اليومية هي المكان المميز لهذه العلاقة، وهذه العلاقة تترك اثرها على الممثل، بطريق تكوين شبكة من المعلومات يستثمرها في سبيل اسقاطها على اداء جسده. ويمكن لهذه المرجعيات ان تختلف باختلاف المجتمعات فما يصح في مجتمع قد لا يصح في اخر كما تختلف زمانياً في المجتمع الواحد، فالقيم كغيرها من الانساق الاجتماعية معرضة للتغيير والتبديل خلال تاريخ المجتمع. ولا يعني هذا ان تغييرها مرهون بعامل التقادم الزمني نفسه، وانما بالاحداث والتقلبات واشكال الاحتكاك الحضاري والتثقيف التي يتعرض لها المجتمع. أن الرسالة المميزة للفن هو ان يرتفع ويحلق بمشاعرنا الى آفاق عالية ولا بد أن يسمو الفن على الواقع حتى يحفزنا على إصلاحه أن يكون هذا الفن متصلاً بقيم المجتمع الحاضر وأهدافه المستقبلية ، وفهم هذا الفن يعد فهماً لهذه القيم والأهداف وذلك لبنائها وتطويرها ، مما يرتقي بالمجتمع الانساني المتحضر. على وفق القيم والأهداف الاجتماعية بل إنه يحرضه على قراءتها والحكم عليها ، ويشجعه على التفكير في أهداف الفنان المتجلية في عمله ورسالته وفي رؤيته ، ومعرفة علاقتها بالمجتمع وقيمه^(٣٠).

اجراءات البحث:

منهج البحث:

اعتمد الباحث منهج التحليل الوصفي في تحليله لعينة البحث.

^{٣٠} ينظر أحمد بن عبدالرحمن آل أحمد الغامدي ، ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي ،

٢٤-٢٦ ابريل ٢٠٠٧ ، عمان - الاردن

مجتمع البحث:

العروض المسرحية التي ارتكزت على الاداء الجسدي والتي قدمت على مسارح العاصمة بغداد.

عينة البحث:

لاتساع مجتمع البحث فقد ارتأى الباحث ان تكون عينة بحثه قصدية كي تتماشى مع طبيعة بحثه، وتمثلت هذه القصدية في الاداء الجسدي لعرض مسرحية (كاسبر)^{*} التي قدمتها (فرقة مسرح الرور)^{**} كون العرض ارتكز على الاداء الجسدي والبصري اكثر من اللغة فبالرغم من ان الحوار كان باللغة الالمانية الا ان العرض تجاوز حاجز اللغة مستعيظاً عنها بالترميزات التي بثها الجسد خلال العرض.

تحليل العينة:

كلما كبرت مساحة التدايعات المرجعية لدى الممثل، كلما أعطته قدرة على الايغال في ميكانيزم الابتكار الاستعاري ووضعها على خشبة المسرح، وذلك لكثرة توافر الاستعارات التي يحيا بها الممثل على الخشبة ولا سيما في لا محدودية الإحالة التي يعدها الممثل معياراً يدل على وجود نسق من العلامات، يطلق من خلاله العنان للدلالة مما يجعلها تتوالد باستمرار وحسب مقتضيات العرض وفكرته وهذا ما امتاز به ممثلوا عرض مسرحية (كاسبر) كونهم ينتمون الى فرقة مسرحية عالمية تجاوزت الحدود القومية والجغرافية وتنقلوا عبر البلدان كي يقدموا اعمالهم فتوسعت بذلك افاقهم المعرفية وتنوعت مرجعياتهم، وكونهم يمتلكون المهارات الفنية فقد انعكس ذلك

^{*} عرضت المسرحية مساء يوم الجمعة ٢٩/٣/٢٠٠٢م على مسرح الرشيد في العاصمة العراقية بغداد وهي من إنتاج فرقة مسرح الرور الألماني.

^{**} فرقة مسرحية المانية اسسها روبرتو تشوللي عام ١٩٨٠ وذلك لتقديم مسرح للثقافات المتعددة والمتنوعة من أهم أعمالها: أنتيكون، أوبرا القروش الثلاثة، فاوست، جلد الحية. وقد زارت العراق عام ٢٠٠٢م وقدمت عدة مسرحيات.

على ادائهم التمثيلي وبالذات على تشكيلات الجسد وترميزاته الذي امتلك كل الصفات والقدرات الإنسانية وتخطى حاجز المكانية الموضوعية وتفاعل في أثنويات ثقافية وحضارية بما امتلكه من ترميزات. استطاع أن يخضعها لآلياته بما يعزز من قدرات العرض التعبيرية، وينشئ جدلية التعبير والحضور وقد سيطر موضوع الإنسان وقدره على العرض وذلك لإظهار حالات الانسحاق والألم التي تسيطر عليه. وقد كان الممثل عبر جسده هو المحور الرئيس لتعريف المتلقي برسائل العرض المباشرة والغير مباشرة. ففي المشهد الاول من العرض المسرحي يتماهى جسد الممثلة التي تؤدي دور كاسبر مع المفردة البصرية (برميل النفايات) لتشكل صورة ترميزية لهوان الانسان وامتهانه عبر جعله نفاية من نفايات العالم فيحيلنا هذا المشهد الى مرجعيات اجتماعية واضحة لما الت اليه القيم الانسانية اثناء الحرب العالمية الثانية فضلا عن المرجعية الجمالية لانشاء المشهد بحسب الفرضية القائلة (نستطيع ان نرى الجمال وهو يكمن في اقبح القبح) فالتكوين الذي صنعه الممثلة بجسدها وهي ترنو الى الجمهور من خلال البرميل يقدم صوراً جمالية ليس على خشبة المسرح فقط بل على خارطة العقل الجمعي للمتلقين ولكون هذه المرجعيات تعود الى الام المجتمع الاوروبي عامة والالمانى خاصة الا انها مرجعيات انسانية مشتركة ترمز الى الهموم والمعاناة الانسانية في كل بقاع العالم إن التعبير الجسدي في هذا العرض هو مزج أو ربط بين الوعي واللاوعي بين الأداء بمعناه التقني والترميز بمرجعياته المتنوعه فحواس المؤدي تندمج وتتحدد بمقتضى علاقة الوعي بالأشياء التي يدركها، ويتحد العالم موضوعياً عندما يتحول إلى إشارات، متخذة من مركز الفعل (الجسد) باثماً لترميزات ذات دلالات متعددة، ويستمر المشهد بدخول ثلاثة اشخاص يبدو من مضهرهم انهم اطباء ويحاولون مساعدة كاسبر على النهوض لكن الجسد يفتقر الى مقومات الحياة ويتحرك بصعوبة وهنا ترميز واضح لمرحلة ما بعد الحرب في محاولة بث الروح للمجتمع الانساني فتتمثل المرجعيات الايديولوجية والفكرية بشكل واضح لما الت اليه المجتمعات من وهن وتشظ للايديولوجيات بعد الحرب فقد لفظت المجتمعات معظم الافكار التي كانت تدعو الى القومية والعنصرية، وتميز جسد الممثل في هذا العرض بالقدرة على الفعل واختزال الصورة وإعادة تكوينها فيعاد المرموز التكويني للجسد الانساني ويتشعب به ضمن دائرة العلاقات القائمة على الخشبة

ومرجعياتها، ففي مشهد تعرية كاسبر من ملابسها حيث يقوم الاشخاص الذين يرتدون صدريات طبية بعملية التعرية تلك وهو مشهد يحتمل الكثير من الايحاءات الرمزية فهو يحيل الى محاولة التخلص من العوالق التي تعلق بالجسد الانساني بعد الحرب واعداد تاهيله كما يحيل الى بداية التكوين الاخر للحياة، الا ان مرجعيات هذه الرموز اعتمدت ثقافة المجتمع الالمانى ورحلت عبر العرض الى بيئات مرجعية اخرى ففعل (التعرية) للجسد وظهور الممثلة وهي عارية وبالذات من الجزء العلوي للجسد ما هو الا فعل اعتمد المرجعيات الاوربية في الثقافة وجواز رؤية مثل هذه الاشياء دون خدش للحياء او للسياق الاخلاقي في الثقافة الاوربية الغربية، لكن حين نفذ هذا المشهد في بيئة اجتماعية اخرى وهي (البيئة الشرقية المتمثلة بالمجتمع العراقي) فان اغلبية المتفرجين قد استهجنوا هذا الفعل كون مرجعياتهم الاجتماعية والثقافية لا تبيح ظهور امراء عارية في مكان عام حتى وان كان ذلك من اجل غايات نبيلة وسامية لذا كان الاخرى بفرقة تشوللي الانتباه الى المرجعيات الثقافية والاجتماعية للبلد الذي يرومون العرض فيه وايجاد رموز اخرى تتواءم مع مرجعيات تلك البلد، فالعرض هو عملية ايجاد مقاربة تشخيصية، لا تمتلك فاعلية الذات الغائبة، ولكنها تحايتها وتشاكلها، وتورط المتابع لمسيرة حركتها على القبول بها والإقناع بأنها هي نفسها التي تقدم أمامه، عن طريق فعل التأويل لاستعارات الممثل والتي يتضمنها العرض وفكرته بوصفه شرطاً من شروط الإقناع. وإن ما يحصل هو تحول شكلي وليس في بنية الصياغة التركيبية للجسد، فبالرغم من ان الموضوع المطروح في العرض يمكنه ان يعالج الاشكالات التي تحدث بعد الحروب وتعصف بالمجتمع الانساني الا ان المرجعيات مختلفه في هذا السياق، وتتوالى محايثات الجسد والرموز في عدة مشاهد اخرى كان الجسد فيها ينهل دلالاته من مرجعيات اجتماعية ايديولوجية في الربط بين فكرة التواصل المجتمعي وضرورات التكون الفكري فالزحف الذي ادته الممثلة ومن ثم الوقوف وصولاً الى تكوين الاشارات الاجتماعية ما هي الا تواشج ايديولوجي مع القيم الاجتماعية السائدة في النظر الى الانسان كونه كائناً حياً يتميز بالفكر وتشكلات العقل التي تدفعه بقوه نحو تشكيل كتل اجتماعية تحقق طموحه في الحياة بحثاً عن السعادة ، لكن السعادة تبقى مشروعا طموحا يتصارع مع ارهاصات الواقع وهذا ما تمثل ايضا في جسد الممثل الذي ادى دور الصياد فهو دائم البحث عن الالتصاق

مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي د. راسل كاظم عودة

بالحياة عبر النشاط الانساني اليومي لكن الانشطه الانسانية تفقد اهميتها ان لم تكن مرهونه ومتعاضدة مع قوى العمل المجتمعية الاخرى، فطغت المرجعيات الايديولوجية على معظم تكوينات الجسد وايماءاته، وكذلك الحال مع شخصية الشحاذ فان كانت كاسبر قد خرجت من برميل القمامة إذ وصلت إلى هذا الواقع بفعل القمع والاستحواذ الذي مارسه النظام النازي عليها فالشحاذ يمثل الوجه الحقيقي للقمامة المجتمعية، ليس الانسان انما الواقع الذي ال اليه المجتمع الانساني فالشحاذ بعد ان يياس من محاولة الالتصاق بالجزء المنتج للمجتمع نراه يياس كذلك من العيش على بقايا ما يخلفه المجتمع وهذا التناقض كشف بشكل جلي ترابط المرجعيات الايديولوجية مع المجتمعية وعبر ارتحالها من منطقة الى اخرى في هذا الكون الفسيح في جغرافيته المحدود في افكاره وقيمه الاجتاعية، وبما أن العاطفة تمثل مرتبة من مراتب تقنيات الذات في حد إيجاد دافع لحركة الجسد، فإن الممثل خلال هذا العرض يحاول أن يزيحها ويخرجها من آلية الفعل والانفعال إلى حد التحول، الذي يغير سلوكها من مجرد ممارسة آلية إلى تقنيات مادية قادرة على إنتاج رموز تحيل الى دلالات ذات مرجعيات تتمسك احيانا بطابعها المحلي وتغادره احيانا اخرى بشموله الانساني وتمثلت المرجعيات معظمها في مشهد تحول اجساد الممثلين الى حيوانات فقدت صبغتها الانسانية وبدأت بالنباح والعيويل وما يهمننا ليس نباح الممثلين بقدر ما تمخض عن اجساد الممثلين من قدرة فائقة في اظهار رموز ذات دلالات قافزة عن المعاني السائده في اشتغال الممثل على جسده وكما بدا ذلك في المرجعيات الجمالية لحركات الجسد والتعبيرات التي قفزت من بيئة عرض محلية الى بيئة عرض عالمية، لقد تحول جسد الممثل الإنسان من ذاتيته بوصفه حاوياً للرموز إلى جماعيته، أو نفى عن نفسه المفهوم الذاتي وبقى معلقاً بالمفهوم الجماعي فهناك إيماءة يساندها في الوصول إلى المتلقي مرجعيات، تقرب الإيهام التخيلي من افتراضية إلى واقعية، فالإيماءة التي تمتلك حالة الاتفاق الجمعي تشكل رمزاً سواءً اكان حركياً أو صوتياً أو دلالة إشارية اذ لايمكن ان يكون هناك وجود لتجربة ذاتية خالصة على الاطلاق دون جسد يحققها. لذلك جاء التأسيس المرجعي لفضاء العرض متواشجا مع توالد الرموز والدلالات لجسد الممثل التي تعكس هموم الانسان الذي عاش ويلات الحرب .

النتائج:

- ١- تختلف صور الترميز لجسد الممثل باختلاف المرجعيات الثقافية للممثل ورؤى المخرج، فتقافات الشعوب كقيلة بتكوين رموز خاصة بها دون سواها وهذا ما توضح عبر مشهد التعرية للممثلة التي ادت دور كاسبر فاختلف الثقافة العراقية عن الاوربية ادى الى استهجان هذا الرمز الجسدي القائم على مرجعيات ثقافية اوربية.
- ٢- تظهت المرجعيات الجمالية للرمز من خلال الجسد في عرض كاسبرمغادرة صفة المحلية كون الجمال الحركي للجسد هو ظاهرة شمولية عامة لجميع البشر.
- ٣- تباين ظهور المرجعيات الاجتماعية للرمز باختلاف البيئة والسلوك الفردي والجمعي للمجتمع وتوضح ذلك بعدة مشاهد اهمها الصياد والشحاذ.
- ٤- ظهور المرجعيات الايديولوجية بشكل واضح كون الجسد الانساني قادرا على الترميز للوهن الفكري وتشظي الايديولوجيات فقد لفظت المجتمعات معظم الافكار التي تدعو الى القومية والعنصرية.

المصادر:

- ١- ابن منظور، لسان العرب، مج ٥، دار صادر، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٤، مادة خطب.
- ٢- المقداد (قاسم)، هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي، ط ١، دمشق، دارالسؤال للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
- ٣- الشاروني (حبيب)، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢.
- ٤- الغامدي (أحمد بن عبدالرحمن)، ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي، عمان، ٢٠٠٧.

- ٥- اليوسف (اكرم) ، الفضاء المسرحي، (دمشق: دار مشرق- مغرب)، ٢٠٠٠.
- ٦- العرود (أحمد ياسين) ، دراسة في تحول الخطاب النثري العربي في عصر النهضة، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٧.
- ٧- اوزرياس (جان ماري)، البنويوة، ترجمة: ميخائيل ابراهيم نحول، (دمشق، مطبعة سميراميس، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي) ١٩٧٢.
- ٨- باختين (فراتشكو)، طبيعة الاشارة الجمالية، ترجمة، مصطفى عبود، (عدن: دار الحمداني للطباعة والنشر)، ١٩٨٤.
- ٩- بارت (رولان)، المسرح الاغريقي، ترجمة سهى يشور، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧.
- ١٠- بارت (رولان)، الجسد أيضاً وأيضاً، (بيروت: مجلة العرب والفكر العالمي)، العدد ٧، ١٩٨٩.
- ١١- باربا ، مسيرة المعاكسين ، انثروبولوجيا المسرح . ترجمة قاسم البياتي ، (لبنان، دار الكنوز الادبية ، الطبعة الاولى) ، ١٩٨١
- ١٢- برجسون، المادة والذاكرة، دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٦٧
- ١٣- بوريس (اوسينسكي وزميله)، حول الالية السيميوطيقية للثقافة، ترجمة عبدالمنعم تلميحه، في كتاب مدخل الى السيميوطيقا_ مقالات مترجمة ودراسات
- ١٤- ريد (هربرت)، معنى الفن، ترجمة سامي خشبه، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)
- ١٥- سكيبر ب.ف : تكنولوجيا السلوك الانساني ، ترجمة عبدالقادر يوسف (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، سلسلة عالم المعرفة . ١٩٨٠.
- ١٦- ستيس (ولتر)، فلسفة هيغل فلسفة الروح، ترجمة: امام عبد الفتاح امام، ط ٣، م ٢ (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر) ١٩٨٣.

- ١٧- ستون (ألين)، المسرح والعلامات، تر، سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدوري للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩١.
- ١٨- صالح (سعد)، الانا والاخر.. ازدواجية الفن التمثيلي، (عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون)، ٢٠٠١.
- ١٩- داسكال (مارسيلو)، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد الحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق للنشر، ١٩٨٧.
- ٢٠- لوبروتون (ديفيد)، انثروبولوجيا الجسد والحدائه، ترجمة محمد عرب، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر)، ١٩٩٣.
- ٢١- كريستيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط١ (المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر) ١٩٩١.
- ٢٢- عبد الفتاح، هناء، تنويعات مسرحية على معزوفة الجسد، (بغداد: وزارة الثقافة، دائرة السينما والمسرح، مجلة السينما والمسرح)، العدد الاول، آذار ٢٠٠٢.
- ٢٣- علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، ط١، (بيروت، دار الكتاب اللبناني)، ١٩٨٥.
- ٢٤- هو بسمان (دني)، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن (باريس: بيروت، منشورات عويدات)، ط٤، ١٩٨٣.
- ٢٥- هيغل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت، دار الطليعة)، ج٢، ط١٩٧٨، ١.