Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1. Issue: 2

The Metaphorical Transformations of Physical Performance (The Play "Autumn of the Goat" as a Model). "

Janan Abdulrazzaq Khider[1,a]

1 College of Fine Arts, University of Mosul, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: janan.khider@uomosul.edu.iq

Received: 15 April 2024 | Accepted: 13 June 2024 | Published: 30 June 2024

Abstract:

Metaphor is one of the literary arts, as it began when Greece in philosophy and then moved to language, and metaphor moved to the theater through the body of the actor and employed semantically in line with the requirements of the directorial vision in building the theatrical presentation, according to physical transformations of the actor's performance to achieve visual images for the recipient.

The research consisted of four chapters, and the first chapter included the problem of research, its importance and the need for it, so the problem of research was identified in answering the following question: What are the metaphorical transformations of physical performance? The aim of the research also included identifying the allegorical transformations of physical performance, while the limits of the research were limited to theatrical performances presented at the Faculty of Fine Arts and ended the chapter by defining the terms and defining them procedurally.

The second chapter included the theoretical framework, which contained two sections, the first dealt with the concept of metaphor and its types, and the second studied the transformations of metaphor for the body in the theater, concluding the theoretical framework with indicators.

The third chapter (research procedures) dealt with the community, sample and research tool adopted by the researchers in the analysis of the research sample, while the fourth chapter included the results and conclusions and ends with the list of sources.

Keywords: Metaphor, transitions, physical performance.

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

التحولات الاستعارية للاداء الجسدي (مسرحية خريف الماعز أنموذجاً)

جنان عبد الرزاق خضر[1]

الملخص:

تعد الاستعارة من الفنون الادبية حيث كانت بدايتها عند اليونان في الفلسفة ثم انتقلت الى اللغة، وانتقلت الاستعارة الى المسرح من خلال جسد الممثل وتوظيفها دلالياً بما ينجم مع مقتضيات الرؤية الاخراجية في بناء العرض المسرحي، وفق تحولات جسدية لاداء الممثل ليحقق صور بصرية للمتلقي.

وقد تكون البحث من أربعة فصول، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث في الإجابة عن الاستفهام الآتي: ما التحولات الاستعارية للاداء الجسدي ؟ كما تضمن هدف البحث التعرف على التحولات الاستعارية للاداء الجسدي، فيما اقتصرت حدود البحث على العروض المسرحية المقدمة في كلية الفنون الجميلة، وتنهى الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً.

وتضمن الفصل الثاني الإطار النظري الذي احتوى مبحثين، تناول الأول مفهوم الاستعارة وانواعها، ودرس الثاني تحولات الاستعارة للجسد في المسرح، خاتماً الإطار النظري بالمؤشرات.

فيما تناول الفصل الثالث (إجراءات البحث) مجتمع وعينة وأداة البحث التي أعتمدتها الباحثة في تحليل عينة البحث، واما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات وينتهي بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة، التحولات، الأداء الجسدي.

مقدمة:

تعد الإستعارة لغة بصرية تتوالى عن طريق استخدامها في العروض المسرحية، وهي من أ هم المكونات التي تعرض من خلال الشبكات المرئية وعلى الرغم من أهميتها في الأدب والشعر والنثر وعلم الدلالات ، فقد تشكلت في المسرح من خلال الأبعاد والقيم الجمالية والفكرية والجسدية وتفاعلها مع مكونات العرض . فالإستعارة لها نمط خاص يعطي معنى سابق أي يأتي لاحق للمعنى وتكون على علاقة مع الواقع الذي تمثله وفق نظام محدد يبني علاقة مشابهة مع اطرافها ، والأداء الجسدي يعطي أبعادا دلالية معينة بالإستعارة عن اللفظ أو عن طريق توظيف صورة تعطي رموزا تعمل على نقل الأفكار والمعاني وتقديم كل ماهو معقد وذلك بفعل الخصائص الجسمانية التي يتمتع بها جسد الممثل والتي من خلاله يتمكن من الوصول الى تحقيق أهدافه ، ومن هذا المنطلق حددت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي (ماهي التحولات الإستعارية للأداء الجسدي في المسرح ؟) .

أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن أهمية هذا البحث من خلال تسليط الضوء على أهمية التحولات الإستعارية للأداء الجسدي كونه يقدم دراسة أكاديمية للعاملين في حقول الفنون المسرحية بشكل عام والتمثيل والإخراج بشكل خاص

هدف البحث : يهدف هذا البحث الى الكشف عن التحولات الاستعارية للاداء الجسدي .

حدود البحث :

الحدود المكانية : مدينة الموصل / كلية الفنون الجميلة .

[1] جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

الحدود الزمانية : ٢٠٢٣ .

الحدود الموضوعية : التحولات الإستعارية للأداء الجسدي مسرحية (خريف الماعز انموذجا) .

تحديد المصطلحات :

الإستعارة لغة : "جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب احدهما بالاخر كالتشبيه ، الا انه ينقل الكلمة والتشبيه بأداته الادلة عليه في اللغة " [١] .

كما عرف ارسطوا **الاستعارة** بأنها " الاستعارة التي نقلت من معانيها الاصلية الى معان اخرى لم توضع لها " [٢] .

٣ _ الإستعارة إصطلاحا :" من العارية ومعنى اعار رفع وحول ومنه أعار الثياب والادوات واستعار فلان سهما من كنانته رفعه وحوله منها الى يده ، والاستعارة في علم البيان نوع من المجاز اللغوي وعلاقته المشابهة دائما " [٣] .

التعريف الاجرائي :مما تقدم من عدة تعاريف تتبنى الباحثة تعريف (ابراهيم أنيس) تعريفا اجرائيا لملائمته هدف البحث .

التحول : " تغيير مفاجئ يظهر في بعض افراد النوع وهو وراثي لاشتماله على تغيير في بذور الجسم لا في هيكله فقط " [٤] .

التحول لغة : (transformation) " اسم ماخوذ من (حال _ حولا) وحال الشيئ أي (تحول من حال الى حال) [٥] .

التحول اصطلاحا : هو مصطلح مركب يشكل " تغيير وتبدل وانشقاق الشيئ . وهو الانقلاب والتبدل الجوهري في الشيئ الى الثبات " [٦] .

التعريف الاجرائي :مما تقدم من عدة تعاريف تتبنى الباحثة تعريف (الكبيسي) تعريفا اجرائيا لملائمته هدف البحث .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول : مفهوم الإستعارة و أنواعها :

ظهر مفهوم الإستعارة بداية عند اليونان في اللغة والأدب وأخذ هذا المصطلح يدخل في عدة معاني وأساليب بإعتباره أداة جمالية ودلالية وفنية ، وتعمل على نقل الأفكار وإستبدالها بشيء يدل على شيء آخر ، والتي تقدم في " الاعياد والاحتفالات والطقوس الدينية حيث كان يمارسها الراقص المقنع في احتفالات (ديونسيوس) لدى الاغريق القدماء اشبه بالممثل هذه الايام حيث يتحول الى الشخصية التي يمثلها " [٧]. وهي ايضا تعد من احد الاساليب القديمة التي عرفها العرب بالتشبيه ، ووضحها أرسطو في كتابه فن الشعر" يعد التشبيه والإستعارة هما من اقدم وسائل الإدراك الجمالي للعالم فالإشارة المتداولة بهذا القدر أو ذاك غالبا ما استعملت وحولت الى اشارة (...) والاستعارات الشائعة التي تصدر الكائنات البشرية على هيئة طير او حيوان او شجر او نبات ومثل هذه الاساليب يمكن ادخالها في منظومة خطاب الجسد وارسال دلالات جمالية تحول التصورات الذهنية عن المضمون الاستعاري والتشبيهي للسفر الى تجسيد بصري على خشبة المسرح " [٨]. فالاستعارة بالجسد تعمل على تمثيل وتصوير كافة المظاهر الاجتماعية عن طريق الايماءات الحركية ، فيعمل الممثل على تهيئة نفسه لكي يدخل الشخصية المراد تمثيلها اي يدخل في قناع جديد اخر ويحول نفسه ليمثل صيغة جديدة فان " مهمة الممثل مزدوجة فعليه ان يكون هو نفسه _ ذاته وعليه ان يبدو شخصا اخر اي يتظاهر وات يخفي ذاته وكينونته تحت كينونة الشخصية المؤداة وعليه ان يوازن بين التظاهر والكينونة وان يفكر بالتوازن عبر القناع وهذا القناع قابل للتغيير المستمر وان مجموعة من الوضعيات الجسمانية والايماءات والاصوات والافعال كلها تدخل في عملية التحول " [٩] .

لقد تم الاهتمام بالاستعارة الجسدية في المسرح وتحولاتها في مسرح ما بعد الحداثة وقدرة جسد الممثل في عملية التحول كونه البؤرة الذي يتحكم بانتاج المعنى والدلالات المسرحية " ان فن الممثل في جوهره يعيد انتاج حياة انسانية متخيلة مليئة بالرموز والصور الدلالية حيث يتم تحويل الممثل الى شخصية اخرى تستند عليه عملية التحويل هذه الى اعتبار الجسد (دال مركب) يمكن تدريبه على عملية توصيل الملامح والمشاعر المرغوبة من خلال مفردات لغته ويؤكد على ان الاستخدام المسرحي لجسد الممثل يتطلب وعيا بصورة الجسد النهائية " [١٠] . فالاستعارة الادائية لدى الممثل لها عدة معان في العرض المسرحي تتغير وتستجيب مع الاحداث الموضوعية ، فيضع في مخيلته الشخصية المراد تقديمها وان هذه الاعمال هي حصيلة تقمصه للشخصية اي صنع قناع ليرتديه " ان قدرة الممثل على تحويل نفسه ، اي يكون هو نفسه وان يكون شخصا اخر هو المبدأ الاساسي لفن الممثل وان التقنع اي ارتداء القناع سواء كان ماديا او افتراضيا ليس الا نظاما سلوكيا يعكس احساس النفس بالعالم الخارجي " [١١] .

ومن جانب اخر فقد اعتمد الشعراء في كتاباتهم اعتمادا كبيرا على الاستعارة وذلك لاشتمالها في عملية المحاكاة والخطابة والتعبير ، وكما اكد ارسطو في كتاباته على ترتيب فنون اللغة في تصنيفاته المتميزة التي عبر عنها في جوانب مختلفة " وافرد ارسطو الاستعارة عند شرحه للانواع الاربعة واكد فوق ذلك على فكرة الاستعارة بوصفها نوعا مهما من التأثير الخاص الذي قد ينجز في اللغة مستخدما بشكل خاص ، فيبدو ان الكتابات الكلاسيكية قد عززت الاتجاه وحصلت نتائج هذا النوع من التحليل واكدت اكثر على مبدأ الذوق والملائمة الذي يؤكد على الانسجام والتطابق بين عناصر الاستعارة " (١٢) .

وقرر ارسطو عندما ذهب الى استخدام الاستعارة ومفهومها على صناعة انماط لها بكل اشكالها الفنية لانها تعد بمثابة النحو في اللغة فقسم الاستعارة الى قسمين " لغوية وهي تلك الاساليب اللغوية التر ركبت تركيبا قوامه المشابهة الخارجية بين الاشياء وبمنأى عن اي غرض فني نحو رجل الطاولة ، رأس الروح ، والاخرى **جمالية** وتعني بالتقاط الافكار والاحاسيس وتصويرها غير محدد ادلالة وهي قادرة على الغوص في اعماق الشاعر وردهات نفسه لاستكناه ماغمض من انفعالاته "(١٣) ، وتتنوع الاستعارة وفقا لأنواع الرموز والمفاهيم الدلالية والشكلية وتعطي ابعادا استيراتيجية نصية اي تتحول من معنى الى معنى اخر" فالفنان او الممثل له اسلوبه وطريقته في الاستعارة وذلك بفعل المؤثرات العاطفية والشعورية كما له الامكانية والقدرة الخاصة على تاسيس اسلوبه المميز وعليه معرفة انواع الرموز التي تشترك في انتاج العملية الخطابية وعينيا والتي ستاخذ مستقبلا بعدا اخر غير المساق القديم والمختلف "(١٤) ، كما وتعتمد الاستعارة على التاويل وبث الخطاب الفكري والاجتماعي فهو وسيلة ذهنية تجمع بين عنصرين متباعدة ومتباينة نتيجة التاثر بالمواقف وتنشا من مشاعر داخلية تظهر دلالات وعلاقات جديدة تضفي الى صياغة فنية مبتكرة ومن سمات الاداء الاستعاري هي " **الحدة** يمكن للاداء الاستعاري من اكتشاف العلاقات الخفية الجديدة بين الاشياء والظواهر والاحداث التي ينتبه اليها الشاعر ويمنحه قدرة فائقة على الرؤية البكر ويحيله تلقائيا الى الزوايا الخاصة التي ينظر منها الى الموضوع ، **الايحاء** يقصد به الطاقة المعنوية المتولدة من البيئة الفنية للصورة الاستعارية الجزئية من اطارها الكلي وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها معاني الشاعر (١٥) .

انواع الاستعارة

١ _ **الاستعارة التداولية** :" اشار العديد من الباحثين الى اهمية عنصر التداول في اشتغال الاستعارة ونحوها فهي تلح في تركيبها على حضور متزامن للمتكلم او المخاطب ومقام الكلام بحيث من خلال تفاعل ونجاح كل هذه الاطراف يكون المعنى ويبلور الهدف " [١٢] .

٢ _ الاستعارة التمثيلية : " وهي تركيب استعمل في غير معناه الاصلي اي بتشبيه صورة بصورة والاتيان بمثل في غير موضعه من اجل الاستفادة من المعنى في حالة مشابهة للمضمون الرسالة او المثل وترك ذكر المشبه مثل (لكل جواد كبوة) " [١٣] .

٣ _ الاستعارة المكنية : وهي الاستعارة التي يحذف فيها المشبه به ويرمز له بشيئ من لوازمه ويرمز اليه اي يعطي معنى يدل عليه [١٤] .

٤ _ الاستعارة في السيمياء :" ان الاتجاهات السيميائية قد حافظت على اطروحة تقسيم معنى النص الى ظاهر وباطن لهذا نجد في القسمة الثنائية المعنى الظاهر والمعنى الباطن / المعنى العميق التشكل المعطي / التشاكل المبني وهو مايفرض استخلاص المعنى من تحليل النص وليس هناك معنى موجود مسبقا فالتحليل هو الذي يفرض مرجعا وموضوعا عميقا معبرا عنه "[١٥] .

المبحث الثاني : التحولات الاستعارية للاداء الجسدي :

يعد الجسد العنصر المميز والسطح المادي الذي يعمل على رسم الاحداث وهو الذي يمثل مركز الجذب من خلال الحركات التعبيرية التي يرسلها الى المتلقي فهو المحرك الرئيسي لبث الدلالات بعده منظومة علاماتية ، ولقد استخدم الانسان القديم تحولات جسده لكي تعطي عدة معاني وان كل حركة من الجسد تعبر عن معنى خاص له ، وفي بعض الاحيان نستعين بالجسد (استعارته) بدلا عن اللغة المنطوقة وهي من مميزات اداء الممثل والتحكم بقدراته التعبيرية والادائية التي تتغاير مع الازمنة المسرحية وفق ارتباطها بالشروط الجمالية والفنية للعرض المسرحي من خلال " تفسير وجود عمليات التحول في الاداء التمثيلي او موقف المؤدي الذي تتراوح بين ان يراه نتاج عدد من الظروف التاريخية والعوامل والبيئة المتغيرة او قد يراه نتاج مجموعة من القوانين التاريخية الحتمية " [١٦] . وعندما يقوم بدور معين على خشبة المسرح يستعير صفات الشخصية (الصوتية و الجسمانية واحاسيسها ومشاعرها وعواطفها) فإنه" يتحول من ذات الممثل الى ذات الشخصية وحدوث مثل تلك المتغيرات ضرب من ضروب التحول ، التحول من ذات الممثل أي ترك هويته ومكوناته الداخلية والخارجية وعالمه الجسماني و الاجتماعي والنفسي الخاص وتلبس ذات الشخصية المؤداة معتمدا على الخبرة والتجارب والسلوكيات التي شاهدها وجعلها خزين له وعلى وفق الظروف التي وفرها له مؤلف المسرحية في نصه " [١٧] . فإن اغلب المخرجين ادركوا بان الاستعارة الجسدية لها القدرة على انتاج المعنى ووضع حل لتلك المشكلة ووظف كولدن كريج الاستعارة في عروضه المسرحية من خلال " استخدام الدمى كمثلين مثاليين لانهم بعيدين عن الضعف ورعشات الجسم ولكن حتى في خضم هذه العواطف الفسيولوجية المضادة يرى ظهور تحول مجازي استطرادي ربما يبدا بشكل بلاغي فقط في الاشارة الى المسرح كجسم حي " [١٨] . شدد كريج على اهمية تحويل الممثل من كائن حي الى الة موسيقية ليخلق لنفسه طرازا جديدا في التمثيل ويجب على " الممثلين ان يفتعلون الشخصيات ويقدمونها للجمهور وان يصوروها من الناحية الرمزية (...) وان واجب الممثل ان يخلق لا يقلد الواقع فالممثل ينظر الى الحياة صورة لتحقق الصورة التي تصورها هذه الالة صورة لا تستطيع ان تنقل روح وفكرة وجودها الى المشاهدة صورة خالية من الفن نسخة طبق الاصل نفسه "[١٩] .

كما سعى كولدن كريج الى الاحتفاظ بالاستعارة الجسدية واعاد صياغتها من خلال استبدال الاجسام البشرية بجسم مسرحي الي فأراد ان يكون " الممثل اداة لتكوين المتخيل عند طلبه من الممثل ان يقف على خشبة المسرح وسط بيئة

مسرحية تحفل بالرموز والدلالات التشكيلية التي يمكن ان تخلق لغة بصرية بليغة تحقق الاثر الذي يمكن ان تحققه اللغة المنطوقة بل تفوق عليه بما تملكه من قدرة على اثارة الخيال والتأويل " [٢٠] .

واذا انتقلنا الى مسرح ارتو فوجدناه يعتمد اعتمادا كاملا على الاستعارة باللغة الجسدية وبالاثارة والصرخات التي تصدر من الجسم لكي يصل الممثل الى الذروة من خلال الانفعالات الجسدية والصوتية بديلا عن الكلام " فحاول ارتو اعطاء الممثل الحرية المطلقة في التعبير دون مراقبة للعقل لذلك اعتمد على فكرة الشيئ وبديله الذي يجمع بينهما القرين والقرين هو صورة ايقونية للاصل (الممثل) الى استخدام الدمى ذات احجام مختلفة تقوم مقام الممثل وهي فكرة استوحاها من كريج على اعتبار ان الدمية المتحركة قادرة ان تحل محل الشخصية وان تؤدي وظيفتها " [٢١] .

وقد وظف انطونين ارتو الاستعارة الجسدية التي يبثها في مسرح القسوة والتي تعتمد على الحركات والصرخات المنطلقة في الهواء وهي لغة جسدية جديدة تعتمد على الاشارات الحركية وليس الكلمات من خلال " استبدال شعر الكلام بشعر الفضاء الذي يتخذ عدة اشكال ، وكل وسائل التعبير التي يمكن استخدامها على خشبة المسرح ، الموسيقى ، الرقص ، والايماءات والنبرات وينتمي كل شكل من اشكال هذا المسرح الى لغة الاشارات " [٢٢] . وهذه الحركات الاستعارية الرمزية التي تعبر عن معانيها بلغة المسرح المحسوس والتي يعتمد على العنف بالايقاع والاصوات والحركات واتخذت استعارة الصورة عند ارتو متمثلة بالطاعون صورة مزدوجة تدل على الشر المقدس الذي ينخر الواقع البشري وهو ايضا الشر المتقلب على نفسه والاستعارة الجسدية هي قتل _ موت باعادة تأكيد الحياة لجسد الممثل ، كونها علامات صورية تركز في تعميق نزعته الى خلق مسرح يعتمد على خطاب الجسد وتحولاته وتشكيلاته وتكويناته الحركية المعبرة [٢٣] . وبما ان الممثل هو المسؤول في التعبير عن الحركات والمعاني فيقوم بتحويل نفسه الى شخصية تختلف تماما عنه وذلك عن طريق لغة جسده المنطوقة " المعبرة لتحقيق ذلك بوسائل فنية من قبل الفنون الحركية والرقص وعناصر التشكيل المختلفة ايمانا منه بقدرة هذه الوسائل في اعادة العلاقات الحميمية بين الممثل والمتلقي واقتناعا منه بقدرة فن المسرح لابد ان يتجاوز الحياة الواقعية ليعيد عن الشعور الانساني بصورته الفطرية بواسطة القدرات التي تمكن في فراغ المسرح من ناحية وفي هذا الممثل من ناحية اخرى " [٢٤] .

كما يمكن للعرض المسرحي ان يصطنع العلامات ويعمل على اظهار التحولات الدلالية والعلامات الطبيعية الى علامات استعارية مصطنعة وتحويل الافعال اللاايرادية الى علامات لا ايرادية عن طريق تفاعل الممثل مع ماحوله من علامات متوالدة " كون كل ما يوجد على المسرح بشكل مبرر ينبغي ان يتسم بصفة العلامة وقدرتها على انتاج وتوليد افكار قد تكون مغايرة لدى المتلقي ، (...) فضلا عن التضمين المتمثل في سيادة دلالة ثانوية على دلالات اولية وامتلاك القدرة على التحول الى علامة مغايرة قد تكون سمعية او بصرية فالتحول يتبعه تغيير علامي في الانساق الدلالية للخطاب المسرحي " [٢٥] . وتتوظف العلاقات البنائية الدالة على الجسد من خلال ابعاد الشخصية والتعبيرات الجسدية التي يعتمدها في عمليات نقل الافكار المرئية " ان العلاقة التوظيفية بين الجسد والجسد الاخر علاقة مفتوحة الامكانيات لما يمتلكه الجسد الانساني من امكانيات التحول الدلالي او بالاستعانة بعناصر اخرى ، كما ان تشكيل العلاقة بين الجسد او مجموعة ممثلين تتيح فرصة اظهار تلك الاجساد المعدومة من خلال طريقة تحرك معينة " [٢٦] . فهناك حركات جسدية يقوم بتمثيلها مهرجو السيرك فهذه الحركات هي التي تسعى الى عملية تحويل الجسد للاثارة والدهشة من خلال " ان عمل الممثل عموما يعتمد على تحويل الدلالات التلقائية الى دلالات موجهة اراديا وعلى الجانب الاخر يقوم الطرف الاخر من العرض المسرحي وهو المتلقي بتحويل هذه الدلالات الى لغة ذات معان واضحة ومحددة من خلال اداء الممثل الحركي ومن خلال الاوضاع الجسدية المختلفة " [٢٧] .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١ . الاستعارة بالجسد تعمل على تمثيل وتصوير كافة المظاهر الاجتماعية عن طريق الايماءات الحركية .
٢ . قدرة جسد الممثل في عملية التحويل تعمل على انتاج الدلالات والمعاني كون الممثل البؤرة الاساسية في العرض المسرحي .
٣ . يعمل الممثل على توصيل الملامح والمشاعر المرغوبة من خلال مفردات لغته ويؤكد على ان الاستخدام المسرحي لجسد الممثل تتطلب وعيا بصورة الجسد النهائية .
٤ . الاستعارة الادائية للممثل لها معان وتتغير وتستجيب مع الاحداث الموضوعية .
٥ . الممثلين يفتعلون الشخصيات ويقدمونها للجمهور وان يصوروها من الناحية الرمزية وان من واجب الممثل ان يخلق لايقلد الواقع .
٦ . الاستعارة بالجسد بدلا عن اللغة المنطوقة هي من مميزات اداء الممثل والتحكم بقدرته التعبيرية والادائية التي تتغاير مع الازمنة المسرحية .
٧ . عملية التحول من ذات الممثل الى ذات الشخصية تعني ترك هويته ومكوناته الداخلية والخارجية واعتماده على الخبرة والتجارب والسلوكيات التي هي خزين له .
٨ . الاستعارة باللغة الجسدية عن طريق الاثارة والصرخات تصدر من الممثل لكي يصل الى الذروة من خلال الانفعالات الجسدية والصوتية بديلا عن الكلام .
٩ . يمكن للعرض المسرحي ان يصطنع العلامات ويعمل على اظهار التحولات الدلالية والعلامات الطبيعية الى علامات استعارية وتحويل الافعال اللاايرادية الى افعال ايرادية .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولاً : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من مسرحية واحدة وهي مسرحية(خريف الماعز) التي قدمت في مدينة الموصل لسنة ٢٠٢٣ .

ثانياً : عينة البحث : لغرض تحقيق اهداف البحث اختارت الباحثه العينة قصدياً وهي مسرحية (خريف الماعز) أخراج بشار عبدالغني العزاوي ، لما لها من تقاربات تتوافق مع مريدات البحث اعتماداً على المسوغات الآتية :

١ . أحتواء هذه العينة على توظيف التعليمية بشكل مكثف .
٢ . توفر اقراص هذه العينة لدى الباحثه .

ثالثاً : أداة البحث: اعتمدت الباحثه على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث.

رابعاً : منهج البحث : اعتمدت الباحثه على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث وذلك لملائمته هدف البحث .

خامساً : تحليل العينة

مسرحية خريف الماعز .

اسم المخرج : بشار عبدالغني العزاوي .

فكرة العرض : تدور فكرة العرض حول قضية اجتماعية ، امرأة تركها زوجها وابنتها طالبة جامعية ومعها اخت زوجها يسكنون في بيت بجزيرة الماعز وهذه الام تحرص وتحافظ على عفتها وشرفها من الضياع لكي لا تصبح لقمة سائغة لكل من هب ودب .

المشهد الاول : يبدأ العرض بمؤثرات صوتية وظهور ست فتيات يرتدين زيا موحدا وامامهم احواض ماء وهم يغسلن وبعدها يدخل ثلاث نساء حاملين بايديهم شبابيك خشبية دلالة على انهم مقيدين داخل المجتمع الضيق وهم يحاولون التحرر

والخلاص من تلك القيود ، فتظهر التحولات الدلالية والعلامات الطبيعية من خلال الاداء التمثيلي والاشتغالات الجسدية ذات المعاني القصدية التي سخرت بالمشاعر الساخنة .

المشهد الثاني : يبدأ بظهور اخت الزوج وهي تسحب احواض الماء اما القماش الابيض الذي بداخله فقد وظف عدة معاني منها الطهر والعفة ، وفجأة يدخل الرجل الغريب الذ تميز بحضوره الجسدي ومتقنع بانه قد اظل الطريق ويحاول الوصول الى الطريق الصحيح ، فحاول التقرب من الفتاة واستدراجها من خلال التحولات الجسدية للممثل التي شكلت عدة دلالات والتي يتحول بين الحين والاخر فعمل على توصيل الملامح والمشاعر المرغوبة بمفردات لغته والاستعارة بالقناع المزيف بانه ذلك الرجل الطيب .

المشهد الثالث : هنا تدخل الزوجة (الارملة) وابنتها وتشاهد الرجل وحاولت ان تعرف ماذا يريد وهو يعرف عنهم وكل ما يدور في منزلهم وفي ذات الوقت هو يحاول تحقيق غاية واضحة وخلق وحدة متعددة الوظائف وقام باستدراجها ويحاول التقرب منها عن طريق طرح المواضيع الاجتماعية ، وكيف هجرت من قبل الزوج منذ سنوات وبدأت الموسيقى والاضاءة لمتوزعة على خشبة المسرح مع رقصات تجسدت بدلالات الحب التي تملكها المراة من خواص فسيولوجية ، فعملية التحول هنا من ذات الممثل الى ذات الشخصية تثبت بانه ترك هويته ومكوناته الداخلية والخارجية واعتمد على خبرته وتجاربه وسلوكياته المخزونة .

المشهد الرابع : تظهر اخت الزوج وهي رافضة فكرة دخول الرجل في بيتهم لانها ادركت بانه رجل مخادع ويريد التقرب منهم ويغويهم ويستغل نقطة ضعفهم ، فقامت بطرده لكن في داخلها حب تجاهه واخذت المصباح المضيئ وأطفأته دلالة على رجوعها الى نفس الوحدة التي عاشتها فالاستعارة الجسدية جاءت بديلا عن اللغة المنطوقة التي تميز بها اداء الممثل والتحكم بقدراته الادائية التي تتغير وتتحول مع الازمنة المسرحية .

المشهد الخامس : دخول جميع الممثلات التي ظهروا في بداية العرض واستطاعوا بتحويل العرض الى مشاهد جسدية تتناغم فيما بينها وتتقاطع لغة الحركة والايماءة مع عناصر العرض ويدخل الرجل وهو يحاول التقرب من الابنة وهو متقنع بقناع الحرص والمحافظة عليها لكن بواعث الشر والرذيلة في داخله واستغل غياب صاحب البيت ليشبع رغباته عبر استغلاله للمرأة وابنتها ، فقاموا الفتيات برفع القماش الابيض فشكلوا سلسلة من العلامات والدلالات المركزة مع تحولات الجسد وصراعات بين الام والابنة محاولة تخليص والدتها من دنس الرجل الغريب المحتال لكن الام ترفض ان تبقى وحيدة مرة اخرى وتحاول ان تستعير بصور الماضي والايام التي عاشتها وحيدة متحملة مصاعب الحياة ، فالاستعارة هنا ظهرت بلغة الجسد والصرخات والاشارات التي صدرت منهم ماهي الا انفعالات داخلية لكي تصل الى الذروة والقماش الابيض شكل صورة بصرية دلاة على النقاوة والعفة والطهارة .

المشهد السادس : يدخل الرجل مرة اخرى محاولا توصيل ملامحه ومشاعره المرغوبة وحاول اغراء الام من خلال ايماءاته الشيطانية وتحولات حركاته الجسدية وان يستغل نقطة ضعفها فعملية التحولات الدلالية للجسد عملت على تصوير المظاهر الاجتماعية باستخدام الايماءات والحركات وحاول خداع البنت مرة اخرى ، لكن هي حاولت قتله عندما طلبت منه ان يركع قرب ملابس والدها ، لكن اخت لزوج حذرته منها فاصبحت عملية التحول هنا على عكس ما كان يريد الرجل مع اشتغال الاضاءة الحمراء التي تدل على الخطر والقتل وتتوالى الافكار والدلالات والتأويل والصور الاخراجية التي تشكلها الحركات الجسدية في المسرح .

المشهد السابع : تبدأ اللعبة بالانكشاف وعرفوا انه انسان استغلالي وغشاش وطماع ، فشكلوا الممثلات رقصات تعبيرية وكتل تشغل فضاء المسرح مع الاضواء والايقاع والموسيقى واهتزاز الشبابيك المعلقة في اعلى المسرح وتكوين تشكيلات

بصرية عن طريق الاجساد وهم يحملون القماش الابيض الذي يخفق في فضاء المسرح ويسحبها الممثلون وشكلوا حلقة دائرية حول الرجل وقيدوه بالقماش خنقوه ووضعوا فوقه الشبابيك الخشبية دلالة على ظهور حياة جديدة .

الفصل الرابع

النتائج

١ _ اعتمد العرض على استخدام الشكل المستعار وعلى التاويل وبث الخطاب الفكري الذي اعطى ابعادا رمزية ودلالية من خلال التحولات الجسدية واظهار الصراع الداخلي لكل شخصية

٢_ اعطت الاستعارة البصرية تاويلات زمانية كونها تهتم بالبعد الزماني من خلال الوسائل الغير لغوية والتي الممثل عمل على تحقيقها في العرض

٣ _ التحولات الجسدية للممثل وعلاقته مع الممثل الاخر ملئت فضاء المسرح بالرموز والدلالات كونه يمتلك طاقة وذاكرة ابداعية يستخدمها كاستعارة بصرية

٤ _ ساهمت الاستعارة بالقماش الابيض الذي دل على النقاوة والعفة جعل من العرض تشكيل صورة جمالية وفكرية واعطت للممثل امكانية التعامل معها بشكل ومعنى مختلف

٥ _ يخلق الممثل ابعادا استعارية بحركته وتعامله مع الادوات وهو اشبه بالسجين داخل زنزانة التي هي عبارة عن شبابيك خشبية لكن ليست بسجن فتحت افاقا جديدة لتشكيل اللغة البصرية والتعبيرية

٦ _ الحالة الاجتماعية والنفسية للممثلة وتذمرها من الحياة والواقع الذي ارادت التحرر منه اعطى فروق استعارية وسايكولوجية

الاستنتاجات

١ _ تضمن العرض مجموعة من التحولات الادائية للشكل ، والتي تعتمد على طبيعة الجوانب الاجتماعية والنفسية للممثلة .

٢ _ التحولات الادائية للجسد لها معاني متعددة في العرض ، تستجيب وتتغير مع الاحداث بفاعلية لاجل الحصول على الاشارات والرموز ، عن طريق الحركة الالية للممثلة .

٣ _ العواطف والمشاعر والانفعالات المكبوتة تدل على الكلمات المنطوقة والتي تكون العلامات والدلالات الاساسية وتعطي ايحاءا شكليا وجوهريا في ان واحد .

٤ _ تهدف الاستعارة الجسدية الى تكوين اراء فكرية وجمالية والتي تسهم في صياغة وانتاج المعنى وتستمد مقوماتها من الخطاب البصري والدلالي .

٥ _ تعمل الاستعارة على تحفيز خيال المتلقي من اجل خلق صور دلالية تمنح العرض معنى ثقافي واجتماعي عبر التحامها بالحياة بفعل الاغتراب والمتخيل .

٦ _ الرقصات التعبيرية شكلت صورة بصرية مليئة بالرموز والتي تمثل نظرة العالم الخارجي والمجتمع .

References:

Abbas Abdul Ghani: The Iconic and the Imaginary in Philosophy, Literature, and Theatre, 1st ed., (Sharjah: Arab Theatre Authority, 2015), p. 156.

Abdulkarim Khanjar: Transformations in Actor Performance in Iraqi Theatre, master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2008, pp. 26-27.

Abdulkarim Khanjar: Transformations in Actor Performance, previously cited source, p. 28.

Adnan Hussein Qasim: Poetic Imagery: A Critical View of Our Arabic Rhetoric, (Cairo: Arab Publishing House, 2000), p. 149.

Ahmad Adel Al-Qudabi: The Actor's Body: Its Potentials and Horizons, Academia of Arts, Our Theatre Newspaper, Issue 176, Iraq, Baghdad, 2010, p. 2.

Ahmed Abdul-Fattah: Live Theatre, A Brief History of the Physical Metaphor, Our Theatre Newspaper, Issue 686, 2020, p. 7.

Ahmed Al-Hashimi: Jewels of Rhetoric, 2nd ed., (Beirut: Al-Ma'arif Institution, 2004), p. 318.

Akram Al-Youssef: Theatrical Space: A Semiotic Study, 1st ed., (Morocco: Dar Mashriq Publishing, 1994), p. 22.

Ali bin Isa bin Ali: Ali bin Isa bin Ali, Series of Arab Treasures, 3rd ed., (Egypt: Dar Al-Maaref Publishing, 1976), p. 85.

Aqil Mahdi Yusuf: Foundations of Acting Art Theories, 1st ed., (Beirut: Dar Al-Jadeed Book, 2001), p. 214.

Badawi Tabbana: The Science of Eloquence, A Historical Artistic Study in the Principles of Rhetoric, 4th ed., (Cairo: Anglo-Egyptian Library, 1905), p. 167.

Blasim Mohammed: Acculturation and Communication through Art, 1st ed., (Amman: Dar Majdalawi Publishing, 2010), p. 36.

Faiz Taha Salem: Transformations in Actor Performance in Epic Theatre and Its Applications in Iraqi Theatre, 1st ed., (Baghdad: Adnan Publishing and Library, 2014), p. 11.

Fouad Ephrem Al-Boustani: Al-Munjid, 9th ed., (Beirut: Dar Al-Mashriq Publishing, 1968), p. 148.

Ghadeer Al-Khaddam: Metaphor: Its Definition and Types, Journal of Rhetoric Studies, Copyrights Reserved in My Language, 2021, p. 3.

Here are the translated references into English:

Ibrahim Anis and others: Al-Mu'jam Al-Wasit, Vol. 2, (Istanbul: Dar Al-Rouda Publishing, 1989), p. 696.

Iman Abdul Sattar Al-Kubaissi: Conceptualism of the Theatrical Sign (Significance and Transformations), 1st ed., (Sharjah: Arab Theatre Authority, 2024), p. 68.

Iman Abdul Sattar Al-Kubaissi: Conceptualism of the Theatrical Sign (Significance and Transformations), 1st ed., (Sharjah: Arab Theatre Authority, 2024), p. 70.

Jamil Saliba: Philosophical Dictionary, 1st ed., Vol. 1, (Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani, 1971), p. 259.

Mohammad Abbas Hantoush: The Implications of the Theatrical Body, 1st ed., (Amman: Hashemite Kingdom of Jordan, 2016), pp. 133-134.

Mohammad Abbas Hantoush: The Implications of the Theatrical Body, 1st ed., (Amman: Dar Al-Radwan Publishing, 2016), p. 135.

Mohammad Miftah: The Unknown of Rhetoric, 1st ed., (Morocco: Dar Toubkal Publishing, 1990), p. 100.

Rasool Abbas: Theatrical Physical Skills (Applied Methodology), (UAE: Arab Theatre Authority, 2022), p. 34.

Saeed Al-Hasnali: Metaphors and Modern Arabic Poetry, 1st ed., (Global Printing and Publishing Company, 2003), p. 149.

Terence Hawkes: The Metaphor, Issue 2733, 1st ed., (Cairo: National Center for Translation, 2016), p. 23.