المرجعيات الاجتماعية للأداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي

المدرس الدكتور / وعد عبد الأمير الهاجري

جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يعد الاداء التمثيلي العنصر الاساسي العرض المسرحي ، وبما ان المسرح بكل عناصره الدرامية والفنية خاضع لتيارات اجتماعية متنوعة الامر الذي يعطي الصورة الواضحة لكل عرض مسرحي بسبب وجود هذه التيارات ، فان البعد الاجتماعي بكل انماطه وتياراته المؤثرة على طبيعة وشكل العرض المسرحي يؤثر بشكل مباشر على طبيعة الاداء التمثيلي عند الممثل وهو يقوم بتجسيد شخصيته الدرامية ، ولان المسرح العراقي قد مر كما هو معروف بأشكال متنوعة من المرجعيات الاجتماعية منذ ولوج البذرة الاولى للمسرح العراقي نهايات القرن التاسع عشر وفق ذلك يضم البحث أربعة فصول الأول الإطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلة البحث المتمحورة في التساؤل الآتي:

ماهي المرجعيات الاجتماعية التي تأثر بها الممثل العراقي عند تجسيده للأدوار المسرحية ؟

فيما تجلت أهمية البحث بوصفه منجزاً معرفياً يدرس الاداء التمثيلي كونه احد مقومات العملية الإبداعية في المسرح ومدى تأثره بالمرجعيات الاجتماعية في اداه المسرحي أما هدفه الكشف عن المرجعيات الاجتماعية التي تأثر بها الممثل العراقي وصولا لتطوير قدراته في الاداء التمثيلي للعرض المسرحي العراقي وأختتم الفصل بتعريف للمصطلحات يعقبها التعريف الإجرائي.

أما الفصل الثاني : تضمن الإطار النظري تضمن مبحثين ، عنيّ الأول الاداء التمثيلي في علم الاجتماع فيما عنيّ المبحث الثاني التيارات الاجتماعية في المسرح العراقي. ثم اختتم الفصل الثاني بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، والدراسات السابقة ومناقشتها .

أما الفصل الثالث : فقد تضمن إجراءات البحث وهي مجتمع البحث وعيناته وأدواته ، ومنهج البحث ، وتحليل العينة

أما الفصل الرابع : فقد احتوى على نتائج البحث التي توصلت إليه الباحث وأهمها :

١- اعتمد الممثلون في اداءهم على التعبير عن الحياة اليومي المعاشة للشخصية المسرحية من خلال اظهار الواقع الاجتماعي لهذه الشخصيات .

٢- قدم الممثلون ادوارهم بصورة اجتماعية من خلال تقديمهم لمعاناة الشخصيات النفسية والبيئة .

كما احتوى الفصل على الاستنتاجات ومجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت بالمصادر والمراجع .

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث : - The problem of The Research

يعد المسرح فنا اجتماعيا استند إلى التاريخ الإنساني كونه انبثق من روح المجتمع اي يمتلك وظيفة اجتماعية تعمق الحياة ويعبر عنها بصدق من خلال تصويره للعلاقات المتعددة التي تحكم المجتمع وواقعه برؤية اجتماعية جمالية وفكرية مستوحاة من روح العصر ، وقد حاول علماء الاجتماع دراسة العلاقة التي تبرهن وظيفة المسرح وتأثيره على المجتمع ليشمل مجال الدراسة ميادين واسعة شملت كل جوانب الحياة وعمليات الاتصال والتفاعل التي يقوم بها الفرد مع المجتمع من جهة ، وعلاقة المسرح بالفرد والمجتمع من جهة اخرى ،وبما ان الاداء التمثيلي يعد العنصر الاساس من عناصر العرض المسرحي ، وبما ان المسرح بكل عناصره الدرامية والفنية خاضع لتيارات اجتماعية متنوعة الامر الذي يعطي الصورة الواضحة لكل عرض مسرحي بسبب وجود هذه التيارات ، فان البعد الاجتماعي بكل انماطه وتياراته المؤثرة على طبيعة وشكل العرض المسرحي يؤثر بشكل مباشر على طبيعة الاداء التمثيلي عند الممثل وهو يقوم بتجسيد شخصيته الدرامية ، ولان المسرح العراقي قد مر كما هو معروف بأشكال متنوعة من المرجعيات الاجتماعية منذ ولوج البذرة الاولى للمسرح العراقي نهايات القرن التاسع عشر ، فان الباحث سيحاول اثارة السؤال الاتي : ماهي المرجعيات الاجتماعية التي تأثر بها الممثل العراقي عند تجسيده للأدوار المسرحية ؟ ،

لكي تتم الاجابة على هذا السؤال فانه لابد من دراسة هذا الموضوع وعلى وفق العنوان الاتي : المرجعيات الاجتماعية للأداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي ،

١- أهمية البحث والحاجة إليه :- The Importance and need of The Research ،

تتجلى أهمية البحث من خلال الاتي :

١- تسليط الضوء على الاداء التمثيلي كونه احد مقومات العملية الإبداعية في المسرح ومدى تأثره بالمرجعيات الاجتماعية في اداه المسرحي .

٢- يفيد الدارسين والمهتمين في مجال التمثيل والاخراج المسرحي، كونه يسلط الضوء على عدد من الدراسات الاجتماعية التي تناولت الاداء التمثيلي بشكل عام ،

٢- هدف البحث : - actives of The Research

١. يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن المرجعيات الاجتماعية التي تأثر بها الممثل العراقي وصولا لتطوير قدراته في الاداء التمثيلي للعرض المسرحي العراقي ٠

٣ - حدود البحث: - The Limits of The Research

يتحدد البحث الحالي بالاتي:-

أ- الحدود الزمانية / ٢٠٠٥-٢٠١٢

ب- الحدود المكانية / عروض المسرح العراقي

ج- الحدود البشرية / الممثل المسرحي

د- الحدود الموضوعية / يتحدد البحث موضوعيا في دراسة المرجعيات الاجتماعية المؤثرة في اداء الممثل المسرحي العراقي ٠

٤. تحديد المصطلحات :- terms limitation

أولاً : مرجعيات: Reference

١. المرجع لغة : الرجوع ، وردت كلمة المرجع في القرآن الكريم في بعض الآيات منها : ((إِلَى اللّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ)).([1])

وهنا يتضح مصطلح المرجع بانه محل الرجوع او الاصل الذي ترجع اليه جميع المعلومات والموضوعات التي يراد معرفتها ٠

كما جاء في مختار الصحاح ((رجع الشيء بنفسه من باب جلس و(رجعه) غيره من باب قطع وهذيل نقول (أرجعه) غيره بالألف))([2]) .

ويعرف سعيد علوش المرجع بأنه((الموضع أو المكان الذي يرجع إليه نوع من الانواع الادبية أو الذي يرد إليه أمر من الأمور)) ([3]) ٠

وعرفه ابراهيم مصطفى المرجع على انه ((ما يرجع إليه في علم أو أدب، من عالم او كتاب او الرجوع الى الاصل)). ([4])

وعرفته ماري الياس المرجع على انه ((الاصل في الظواهر والعناصر التي تستخدم في الادب والمسرح))([5])٠

([1]) القرآن الكريم : سورة آل عمران، الآية ٥٥.

(٢) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، تصحيح ومعاينة : سميرة خلف الموالي، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم: ب.ت)، ص ١٨٠-١٨١.

(٣) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (المغرب: الدار البيضاء ، منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤)، ص٥٧.

(٤) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (الدار البيضاء ، منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤)، ص٥٧.

(٥) إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج١وج٢، (تركيا: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، ١٩٧٢)، ص٣٣١

ثانيا :- اجتماعية:- لغةً

اجمع القوم : اتفقوا : اسم يدل على التوكيد على الشمول. يقال جاءَ القوم اجمعهم وبأجمعهم : كلهم ونلتُ حقي أجمعهُ.

(الاجتماع): علم الاجتماع : علم يبحث في نشوء الجماعات الانسانية ، ونموها وطبيعتها وقوانينها ونضمها ، ويقال: رجل اجتماعي: مزاول للحياة الاجتماعية كثير المخالطة للناس . ([1])

٢. اصطلاحاً:

((الاجتماع ضد الافتراق، قال ابن سينا "الاجتماع هو وجود أشياء كثيرة يعمها معنى واحد، والافتراق مقابلة، ومفهوم علم الاجتماع يتضمن القول: إن للجماعات الإنسانية طبائع خاصة لا تنحل إلى الطبائع التي يبحث فيها علم النفس أو علم الحياة)).([2])

استفادة الباحث من التعاريف السابقة المشار إليها أعلاه في صياغة تعريفه الإجرائي الذي توصل إليه بخصوص المرجعيات الاجتماعية فيعرفه على انه

(العودة الى اصول الموضوعات والعناصر التي يرجع اليها الممثل في اداءه من خلال تصرفاته ولقاءه وحركاته وعلاماته والتي يستوحيها من المجتمع) .

ثانيا : - الاداء التمثيلي The acting performance

جاء في لسان العرب (لابن منظور) اداء من ((العدة وقد تأدى القوم تأدياً اذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره .. لكل ذي حرفة اداة هي آلته التي تقيم حرفته، واداة الحرب سلاحها ، ورجل مؤد ذو أداة ، ومؤد ، وقيل كامل اداة السلاح ، وادى الشيء اوصله لأسم الاداء)) ([3]) .

في حين يعرفه جيلين ولسن الاداء على أنه ((يعادل الانجاز ، ان أي اداء لا بد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمحاضرات التي يتم من خلالها الاداء)).([4])

غير ان مارفن كارلسون له رأي آخر في الاداء عندما يصفه في الحقل الاجتماعي فيؤكد ((بأن كل شخص يعي في وقت او آخر انه يلعب دوراً اجتماعياً، وان حياتنا حسب انماط مكررة من السلوك التي يفرضها المجتمع تشير احتمال ان كل الانشطة الانسانية من الممكن عدها اداءً او على الاقل الانشطة التي تتم بوعي، فنحن قد نفعل اشياء دون تفكير ولكن عندما نعي ما نفعله فأن الوعي يعطيها صفة الاداء

---

(١) د. ماري الياس و د. حنان القصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) ، ص ٢٥٦.

(٢) جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، ج١،(بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢) ، ص٣٨

(٣) ابن منظور ، لسان العرب ، (بيروت : دار لسان العرب ، ب ، ت) ص ٤٦ .

(٤) جيلين ولسن ، سايكولوجية فنون الاداء ، ترجمة ،:عبد الحميد شاكر ، سلسة عالم المعرفة (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠)، ص٨ .

، وعلى هذا فهناك مفهومان مختلفان للأداء: احدهما يشتمل على استعراض المهارات ، والآخر يشمل على الاستعراض ايضا ولكنه استعراض لأنماط معروفة ومقنعة من السلوك اكثر من استعراض لمهارات معينة مثل فن اداء الممثل . اداء الطفل في المدرسة))([1]) ٠ وتطالعنا اليزابيث جودمان بقولها ((هناك اداء في الانشطة الثقافية ، الاجتماعية وتنوع في الاداء الفني والتمثيلي والمسرحي والراقص ، وان الممارسات العملية لفن الاداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الانسان)) ([2]) ٠ ويعرف محمد مؤمن الأداء التمثيلي في إطار المنهج السيميولوجي على انه ((رسالة أي مجموعة من العلامات يبثها الممثل لمتلقيه، وتصل هذه الرسالة لمتلقيها عبر شفرة بوساطة قناة الجسد والصوت))([3]). ولابد من الاشارة هنا الى ان كارلسون يمنح للأداء صفة الوعي ويقترن لديه بأداء الممثل بوصفه اقناعاً وليس انماطاً كما هو مدرك صفة ثابتة للشخصية فنقول انها شخصية نمطية أي ذات ابعاد محدودة لا تقبل لتغير . ولا ارى من ان الاداء متصل بالمفاهيم بل يتصل بالطريقة العلمية المتبعة في فنون الاداء . وعلى الرغم من ذلك فأن وجهة النظر الاجتماعية في الاداء تؤيد صحة تغيير الاداء من حالة الى اخرى بما تقتضيه طبيعة تعامل الشخصية في مجتمعها . وان رأي اليزابيث يقترب من المفهوم العلمي لفنون الاداء ، ويتخذ من التركيبة الرباعية في اكتمال هذا الفن حين يقترن بدراسة البنى الاجتماعية للشخصية وابعادها ،أي يتناول سايكولوجية الشخصية وقوة الحافظة والالقاء وعلم الهيئة بالنسبة للجسد مما يشكل كيفية تركيبة بنية الاداء المسرحي وهو مفهوم يقترن بالصدق والثبات من التعاريف السابقة الذكر وتأسيسا " على ما سبق فقد اتخذ الباحث من التعاريف السابقة التي اوردها مادة لتكوين تعريفه الاجرائي وذلك من خلال التطابق في الدلالة على المعنى الاصطلاحي لمفردات الاداء التمثيلي لذا جاء تعريفه للأداء التمثيلي على انه ((فعل واعي منظم يؤديه الممثل بالاعتماد على المرجعيات الاجتماعية المتنوعة بحيث يكون هذا الفعل رسالة علامتيه تؤثر على المنظومة العامة للعرض واحداثه الدرامية)

---

(١) مارفن كارلسون :فن الاداء مقدمة نقدية ، ترجمة منى سلام ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الاول للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) ، ص٥ .

(٢) اليزابيث جودمان وجين دي مان ، الرشد في السياسة والاداء ، ترجمة: محمد لطفي وامين الرباط ، مركز اللغات والترجمة ، (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، اكاديمية الفنون ، ٢٠٠١) ، ص ١٦٣ .

(٣) محمد مؤمن : التحليل العلاماتي لفن أداء الممثل المسرحي ،(فضاءات مسرحية)، المسرح الوطني التونسي ، وزارة الشؤون الثقافية، العدد ٦/٥، السنة الثانية ، ١٩٨٦ ، ص١٩.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول : – الاداء التمثيلي في علم الاجتماع

لقد تناولت الدراسات الاجتماعية الاداء التمثيلي في نظرياتها ومن هذه الدراسات نظرية التمثيل المسرحي التي أسسها ايرفنج جوفمان* ، أذ تأثر جوفمان في بداية حياته بطروحات ومبادئ النظرية التفاعلية والتفاعلية الرمزية، وبعد تأسيسه لنظرية التمثيل المسرحي اختلفت أفكاره وأطروحاته واراءه عن ما جاءت به المدرستان ٠

دراسة جوفمان :-

يرى جوفمان بأن تمثيل الإنسان لدوره على المسرح هو تعبير عن الحياة الاجتماعية اليومية المعاشة بطريقة تمثيلية تظهر الجوانب الايجابية للدور الذي يمثله الفرد أمام مسؤوله الكبير كالأب أو المعلم أو رب العمل أو رئيس الدائرة ويخفي الجوانب السلبية وغير المرغوبة عن المسؤول ، أي عملية تقيم بين شخصين وهو ما يؤكد في الاداء التمثيلي على خشبة المسرح حيث نقيم الآخرون والآخرون يقيموننا ،علما بأن التقييم سواء كان ايجابيا أو سلبيا أنما يعتمد على طبيعة التمثيل الذي يمثل على خشبة المسرح، أي ان الممثل يقدم صور اجتماعية تكشف عن حقيقة المجتمع للمشاهد، وهنا يقيم المشاهد هذه الصور من خلال الممثل المؤدي لها ان كانت ايجابية او سلبية([1])٠ أي ان اساس نظرية جوفمان تكمن في تصنيفه لوسائل لعب الادوار واستراتيجيتها وهذا يشير الى جانب من طبيعة تفاعلية المجتمع وما تقدمه لنا سلسة من الافكار التي يمكن للباحث ان يوظفها في عمله بصفتها توجيهات عامة ليعيد وصفها بمختلف اشكال الفعل مستخدما التمثيل ، اذ يقول جوفمان ((ان المجتمع يقوم بعملية التمثيل من خلال تشكيل رؤيتهم للواقع مستمدة من الرموز والمعاني المستمدة من الواقع الاجتماعي التي تقوم على افعال وتصرفات المجتمع عن طريق المماثلة المسرحية)) ([2])٠كما يشبه جوفمان الحياة الاجتماعية بالمسرح اذ يقول ((ان الإنسان يؤدي أدواره في الحياة كما يؤدي الممثل ادواره بالمسرح أما الجماعة فهي الفرقة المسرحية يتعاون أعضاؤها لإنجاح المهمة ، وتكاثف الجماعة وولاء أفرادها وتحمل مسؤوليتهم بتعلم

---

* ايرفنج جوفمان (Erving Coffman (1922-1982) من علماء علم الاجتماع كندي الجنسية مؤسس نظرية التمثيل المسرحي التي ظهرت عام ١٩٥٩ م عندما نشر مؤسس النظرية بحته الموسوم عرض الذات في الحياة اليومية والكتاب يحتوي على ما يتعلق بنظرية التمثيل المسرحي ، تلقى دراساته العليا في الولايات المتحدة الأمريكية إذا حصل على الدكتوراه في علم الاجتماع عام ١٩٥٠م من جامعة شيكاغو الأمريكية، ا.د احسان محمد الحسن ، النظرية الاجتماعية المتقدمة – دراسة تحليلية في النظريات الاجتماعية المعاصرة ، (عمان :دار وائل لنشر ،٢٠٠٥) ، ص ٢٠١٨

(١) ينظر : ا.د احسان محمد الحسن ،المصدر نفسه ، ص ٢١٧ ٠

(٢) ايان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس ، ترجمة : د. محمد حسين غلوم ، مراجعة د .محمد عصفور، (الكويت : سلسة علم المعرفة العدد (٢٤٤) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩٩) نسخة الكترونية ، ص ١٢٣ ٠

أدوارهم والابتعاد عن الزلل أو الانحراف تطور الجماعة طرقاً لتجاوز احتمال حدوث الزلل أو ما هو غير متوقع الممارسات الدفاعية))([1]) ٠ إنّ جوفمان يرى أن التعابير الجسدية والإيماءات ونوعية الفعل تعتبر مؤشرات أصدق للمعنى ، وان وعي الإنسان بها تجعله يحاول تدبير تعابيره الحركية وأفعاله بالشكل الذي يظهر فيه أحسن مظهر محاولاً إخفاء الأقنعة السلبية مما يجعل التفاعل الاجتماعي نوعاً من لعبة الانطباعات بين المرسل والمستقبل طرف يحاول اكتشاف الحقيقة، وطرف يحاول إخفاؤها، الأمر الذي يساعد في استمرار العملية الاجتماعية ، بحيث كل طرف من أطراف التفاعل يحاول حماية صورته وتجنب الفضائح ويقدم أفضل صورة لذاته لمحاولة دفاعية ، ويحاول كل إنسان في عملية التفاعل وضع واجهه تشمل الرموز والإشارات التي تتناسب مع مكانة الدور كالملبس ونمط اللغة ([2]) ٠ إنّ الاختلاف والتباين في قيم الجماعات وظروفها يفرض وجود صور مختلفة في السلوكيات ليتمكن الفرد من تبني الواجهة المناسبة له والمجتمع ، تكون الادوار الحوارية والسلوكية هي بمنزلة نصوص مسرحية يقوم الفرد بتمثيلها والاهتمام بها مستخدما محيطه المادي كمجال للتمثيل ومساحة للأفعال التي يتفاعل بها مع محيط . لذلك كان جوفمان يعتقد ان الإنسان لحظة أداءه للدور انما ((يمثل ما يعتقد أنه الصورة التي تنسجم مع القيم الرسمية للمجتمع وفي حالة تناقض هذه القيم عليه الاختيار ويقوم بتقديم ما يود أن يعتقده الآخرون الذات الأساسية *، وهنا يشير جوفمان إلى الذات الفاعلة والنشطة** وهذا يتناقض نوعياً بين الذات النظرية*** (الأنا) والذات الاجتماعية ****ويميل جوفمان إلى تغليب الذات الاجتماعية ،وبذلك يتشابه مع عناصر المسرح حيث يتقيد الممثل بالنص واعتبار استجابات الجمهور الذات الفاعلة في العرض))([3])٠ ان التأثير المتبادل هو جوهر عملية التفاعل فمن الممكن ان نصف شخصين بأنهما متفاعلين ان كان نشاط كل منهما يتأثر بنشاط الاخر من خلال الرموز التي تكون الوسيلة للأفراد الداخلين في عملية التفاعل ، اضف الى ذلك فأن جميع الكلمات والحركات والايماءات انما هي رموز تستخدم في عملية التفاعل ،وهنا يرى جوفمان أنّ ((الممثل المسرحي والإنسان عامة يمر بموقفين في عملية التفاعل

---

(١) ارفنج زايتلين ، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع دراسة نقدية ، ترجمة :د. إبراهيم عثمان ود. محمود عودة (الكويت : منشورات ذات السلاسل ،١٩٨٩) ، ص٣١٨ ٠

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٣٢٥ ٠

(٣) ايان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس، مصدر سابق، ص ١٢٢ ٠

- الذات الأساسية : وهي عند جوفمان الذات القاعدة التي يعتمد عليها الفرد في تأسيسه وهيه الاساس لم بعدها من الذوات نقلا عن ا.د احسان محمد الحسن ،مصدر سابق ،ص٢٢٣ ٠
- الذات الفاعلة والنشطة : وهي عند جوفمان الذات التي تختص بانفعالات الفرد مع المجتمع المحيط به نقلا عن ا.د احسان محمد الحسن ،مصدر سابق ،ص٢٢٣
- الذات النظرية : وهي عند جوفمان تختص بالتكوينات العلمية والمعرفية والفلسفية الخاصة بالفرد ٠ ا.د احسان محمد الحسن ،مصدر سابق ،ص٢٢٤
- الذات الاجتماعية وهي عند جوفمان تعني الذات التي تهتم باستجابات المجتمع للفرد من خلال اداءه للدور ا.د احسان محمد الحسن ،مصدر سابق ،ص٢٢٤ ٠
- * التأمل الذاتي Self- Consciousness: وهو مقدرةُ الإنسان على تمثّل الدور، فالتوقعات التي تكُون لدى الآخرين عن سلوكنا في ظروف معينة، هي بمثابة نصوصٍ يجب أن نَعيها حتى نُمثلَها، على حدّ تعبير جوفمان .نقلا عن د. عبدالباسط عبدالمعطي ، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع ،(الكويت : سلسلة علم المعرفة العدد (٤٤) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨١) نسخة الكترونية ،ص١١٨ ٠

الأول وجوده في حضور الآخرين على المسرح والثاني تحرره من وجود الآخرين عندما يكون منفرداً حيث يتصرف بهذه الحالة بحرية دون اعتبار للآخر ، رغم أنّ هكذا حالة تحتاج تحضير الإنسان نفسه للمواجهة والتفاعل بكل ما تحتاجه هذه المواجهة من رموز وتأمل ذاتي*))([1]) ، وهنا يتضح ان عملية التفاعل تتيح للأفراد ان يتصلوا بعضهم من خلال عملية اداء الادوار اي ان يؤثر كل منهم على الاخرين ويتأثر بهم في الافكار والانشطة على سواء٠ إنّ اهتمام جوفمان في تحليل عملية التفاعل بوجود المتفاعلين جعله يهتم بعاملي الزمان والمكان ، فالتفاعل الاجتماعي مقيد بظرفي الزمان والمكان ولكل لقاء بداية ونهاية ولهذا فالتفاعل عمل ظرفي، أي ان يهتم الفرد المتفاعل بالطرف الآخر ، وبهذا اعتبار للآخر في عملية التفاعل الاجتماعي التي تعتمد على الذات الفاعلة في تحليلها للفعل من زوايا ثلاثة هي :

١. قدرة الفرد على فهم ما يقوم به واستخدام هذا الفهم في توجيه فعله .

٢. يظهر المتفاعلون ثقة في التحكم الجسماني والمناورة والقدرة على تأويل اتصالات الآخرين .

٣. قدرة الإنسان على قراءة الموقف وتقديم الافعال المناسبة الأحداث يعطيه شعوراً بالقيمة والعظمة في المجتمع([2]) .

إنّ مفهوم اداء الدور يعتمد على نوع من التشبيه بعالم المسرح فالممثل على خشبة المسرح يتظاهر بانه شخصية معينة ليست هو في الحقيقة بل مستمدة من الواقع الاجتماعي ،اما الانسان الذي يؤدي دورا في المجتمع فيؤديه بما يحقق هويته في الواقع وبما ينسجم مع الشخصية المراد تأديتها في المجتمع، أي ان عملية اداء الدور عند جوفمان تشمل اتصال وتفاعل مستمر يقوم بها الفرد بملاحظة المواضيع التي تعطي للفعل قيمته ومعناه من خلال اداءه في المجتمع، وتعتبر هذه العملية أساساً للوعي بالذات فلا ينحصر الاهتمام هنا بما يفعل الفرد وإنما بتصوراته وتأويلاته فالفرد هنا كائن عقلاني دينامي نشط موجه لحل المشكلات قادر على التأويل وأخذ واستيطان دور الآخرين بما يؤديه مستمد من الواقع الاجتماعي ([3]) . كما اهتم جوفمان بدراسة اساليب التحكم بالانطباعات التي تتعلق بتقديم الانسان لنفسه وافعاله والاخرين ، أي انه يهتم بالأداء او المواجهة او التأثير المتبادل بين الاشخاص عند المواجهة وهنا يقوم المتفاعل في حالة الاداء بخداع نفسه عند تمثيله لشخصيات غير شخصيته المراد منها اظهار صورة تتلائم مع المجتمع ، وهنا يشمل الاداء الذي يستخدمه المتفاعل خليط من الاعتقاد والمواجهة التي يستخدمها ليعرف حاله للمجتمع الذين يلاحظون الاداء ، أي ان الفرد المتفاعل يقترب من منظور الفن المسرحي في تكوينه

([1]) د. محمد جوهري ، المدخل الى علم الاجتماع ، (القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ، ٢٠٠٧) ، ص ٣٨

([2]) ينظر : شاكر حسين الخشالي ، نظريات معاصرة في علم الاجتماع، طالب دكتوراه / علم الاجتماع ، الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك ، مقالة منشورة في شبكة الانترنيت ،موقع منتديات اجتماعي ، ارشيف عالم المسرح باللغة العربية على الرابط http://www.ejtemay.com/showthread.php?t=5411 . ص ٥٢-٥٣ ٠

([3]) د. محمد جوهري ، المدخل الى علم الاجتماع، مصدر سابق ،ص ٣٩- ٤٠ ٠

للأحداث في وضع مشهدي يشمل المناظر التي يستعان به في العرض المسرحي من واجهة الشخصية والادوات المعبرة وغيرها للشخصية المراد تقديمها ، ويشير جوفمان الى قدرة الفرد في التعبير من خلال تفاعله في تقديمه للشخصية امام المجتمع وابرازه للخصائص الاجتماعية كالمظهر والشكل وانماط الكلام وتعبيرات الوجه والايماءات الجسمانية وغير ذلك لكي يكون الفرد منسجما في اداءه مع المجتمع ([1]) ٠ لقد اهتم جوفمان في نظريته بسلوك الفرد مع الاخرين والمعلومات المجسدة للأفراد مع المجتمع وظهور الشخصية – أي المظهر الخارجي وتعابير الوجه للفرد عند تفاعله مع المجتمع فيقول جوفمان ((لدى الفرد عدة وجوه عند تفاعله مع المجتمع وجوه حفلات ووجوه جنازات ووجوه ديني ووجوه ظروف اخرى مختلفة بما يتلائم مع الصورة المراد تقديمها للمجتمع))([2]) ٠عندما يلعب الممثل دورا فانه يعبر عن ارتباطه به ،ويظهر قدرته في اداءه من خلال انغماسه في الشخصية اي استرجاعه لمواقف ونشاطات وسلوكيات الاخرين في المجتمع وتلبسه لأداء ادوار جديدة تتلائم مع الحالة الاجتماعية التي يريد الفرد التقمص فيها وهذا ما اكده جوفمان بقوله ((على الفرد احتضان الدور واظهار قدرته في ادائه من خلال الذوبان الكلي في الذات الموجودة في الظرف ، وحتى تتم رؤياه كليا ضمن تلك الصورة ، وان يؤكد تعبيرا تمثله وقبوله لها))([3]) وهنا يرى جوفمان ان الفرد يصمم الأدوار التي يقوم بها حسب الظرف الذي يجد نفسه فيه وذلك بافتراض محتويات وخصائص ادوار اخرى ، فليست الادوار وحدة متناغمة بل محاولة لتنقيح وتعديل ليستخدم الدور بما ينسجم مع الظاهرة الاجتماعية الموجود فيها ٠يرى جوفمان ان المؤسسات الاجتماعية يمكن ان تدرس الاداء التمثيلي من وجهات نظر كثيرة ومنها نظريته في الاداء التمثيلي للمجتمع التي تدرس اداء الفرد للظواهر الاجتماعية بمنظور يجمع الجانب التقني والسياسي والبنائي والثقافي للمجتمع ، أي عندما يقوم الفرد بتمثيل شخصية يحاول ان يظهر الجوانب الايجابية لها من خلال ابرازه للعوامل النفسية والطبيعة والاجتماعية وبهذه يكون الفرد صورة للشخصية الممثلة هي التي تحدد تقييم الآخرين له بموجب طبيعة وشكل الشخصية المقدمة للمجتمع .([4])

المبحث الثاني :– التيارات الاجتماعية في المسرح العراقي

لقد تأثر المسرح العراقي عامة والاداء التمثيلي خاصة منذ بدايته بعدة مرجعيات اجتماعية كان لها الاثر الواضح في تكوينه من خلال معالجتها لمواضيع دينية وسياسية واخلاقية في المجتمع، وهذا ما يكده علماء الأنثروبولوجيا بأن ((الطقوس الاجتماعية هي بمنزلة مسقط الرأس لعديد من جوانب الأداء.

(١) ينظر : ارفنج زايتلين ، مصدر سابق ، ص ٣١٩ ٠
(٢) المصدر نفسه ، ص٣٤٧ ٠
(٣) نفسه ،ص ٣٤١ ٠
(٤) ينظر : د. محمد جوهري، مصدر سابق ، ص ١٠٦ -١٠٧ ٠

فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق، لنشاط ما، استجلاباً لأثر سحري. ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضاً لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة. وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو تم نسيانها، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغزى اجتماعي أو ديني له أهميته)) ([1]) . ومن بين مكونات الاحتفالات الطقسية هناك مكونات معينة شقت طريقاً خاصاً لها، وساهمت من خلاله في الأداء المسرحي المعاصر، ومن هنا ولد المسرح العراقي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، على مجموعة من الرهبان المسيحيين في محافظة الموصل، فكانت البداية مسرحيات وعظيه لها علاقة بالمسرحيات التي قدمتها الكنائس في العصور الوسطى، وذلك للعلاقة الوطيدة بين الكنائس في مدن الموصل وروما وباريس حيث كان الرهبان يرسلون للدراسة ثم يعودون إلى العراق للعمل والتدريس في المدارس المسيحية العراقية، حيث كان عام ١٨٨٠ انبثاق أول عرض مسرحي عراقي وهي مسرحية (كوميديا طوبيا) وهي أول مسرحية غير مأخوذة عن نص أجنبي وقد كتبها (حنا حبش) ،كما قدمت مسرحيات ذات طابع تاريخي كمسرحية (نبو خذ نصر) التي ألفها (الخوري هرمز نرسو) ومسرحية (خراب بابل) من تأليف (أنطوان زبوني) والقس (حنا حبش) و مسرحيات ذات طابع سياسي وطني كمسرحية (النعمان بن المنذر) للكاتب (محمد مهدي البصير) التي قدمت دروس اجتماعية واخلاقية والتي قام بتقديمها الشباب في الكنيسة فكان لها أثرها في القضاء على الكثير من الإمراض الاجتماعية([2]). كما كانت بدايات المسرح العراقي المتمثلة بمسرح التعازي (التشابه الحسينية) التي كانت بداياتها كطقوس دينية يقوم بها المجتمع لتمثيل واقعة الطف (مقتل الامام الحسين) وكان الممثلون يقومون بتأدية هذه التعازي في الشوارع مما اطلق على هذه العروض بمسرح الشارع ، إن إعادة تمثيل واقعة استشهاد الامام الحسين بن علي كل عام في العراق هي تعبير الناس عن الرغبة في محاكاة الواقعة التي تحاول الانسلاخ عن الدين في أحيان كثيرة، وذلك لمحاكاة الظروف المستجدة على المستويات الثقافية والاجتماعية والسياسية ، حيث يقول مناضل داود ((من المعروف أن التعازي في بداية نشوئها كانت تقليداً حياً لمأساة (الإمام الحسين) بكل تفاصيلها الواقعية، ولكن بمرور الزمن لم تعد طقساً دينياً فحسب وإنما امتزجت بالحياة السياسية والاجتماعية، حيث أن بطلها (الحسين) لم يعد رمزاً دينياً فقط بل رمزاً لبطل قومي، ثوري يستلهم الشعب ثوريته وتضحيته من خلال إعادة ذكراه. لقد قلنا إن الحسين أصبح بطلاً قومياً وثورياً، تنعكس ثورته ومأساته على الواقع المعاشي، فنرى أن هذه التظاهرات استغلت ضد الظلم الذي يعاني منه الإنسان في العراق المعاصر. فكثير من هذه القصائد والأغاني والأشعار لها أبعاد

(١) جيلين ولسن ، مصدر سابق ، ص ٥٩ .
(٢) عبد المنعم الجادر ، تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث ، (بغداد : مطبعة بغداد ، ١٩٥٠) ، ص ١٨ .

وأهداف سياسية تدعو الإنسان للثورة على واقعه الذي يعاني منه)) ([1]) .يقول عمر الطالب في كتابه المسرحية العربية في العراق ((ان أول مسرحية اجتماعية ظهرت في العراق بعد مسرحيتي (لطيف وخوباشا) التي ظهرت عام ١٨٩٣ ، و (لوجه الله الكريم) التي ظهرت في عام ١٩١١هي مسرحية (السيدة) لمؤلفها محمود السيد التي ظهرت عام ١٩٢٣. وهي مسرحية قصيرة في فصل واحد ذات طابع اجتماعي ظاهر تنتقد سلوك الطبقة الارستقراطية ، السلوك القائم على التعالي والاضطهاد ، وعدم الاعتراف بحقوق الفقراء ،أما مسرحية (الفتاة العراقية) سنة ١٩٢٥ فقد سلط مؤلفها (محمود نديم) الضوء على ما تعانيه المرأة من مشاكل داخل المجتمع، لقد طرح مؤلفها تلك المشاكل بإطار اجتماعي وأنساني على أنها مسرحية ذات حوار مركز تهدف إلى الإصلاح الثقافي والاجتماعي للمجتمع))([2]). كما يرى علي الزبيدي أن ((المشاكل الاجتماعية كانت تقدم مادة جاهزة للتأليف المسرحي ، وان الجمهور كان يستحسن ويرغب في رؤية المشاهد المنتزعة من حياته الاجتماعية ممثلة أمام عينه وبذلك فقد طغى الاتجاه الاجتماعي على المسرحيات العراقية في الفترة الواقعة ما بين الحربين العالميتين على الأخص وما بعدها وهي الفترة الحاسمة في تاريخ التحول الاجتماعي في العراق فاحتدم الصراع بين كل ما هو قديم معتدل وما كان متطرفاً))([3]). ويتفق عمر الطالب أيضا في كون هذا الاتجاه هو سبب نجاح الحركة المسرحية وضعفها ذلك أن المسرحية الاجتماعية يغلب أن تثقل بمناقشات طويلة تسرد فيها الآراء بطريقة مملة قليلة الحركة والحدث ((لولا ما تتصف به الإحداث الاجتماعية في المجتمع العراقي من عنف يصطبغ غالباً بالدم وينطبع بطابع مأساوي عنيف لكان من المحتمل أن تقل فرص النجاح أمام هذا المسرح الاجتماعي))([4]).

ان من طليعة الكتاب المسرحيين الاجتماعيين العراقيين (شاكر خصباك) فهو كاتب واقعي يعتبر القصة والمسرحية قطعة من الحياة ، يهتم كثيراً بالحادثة ويتفنن في سردها ، ويهتم بشخصيات مسرحياته وصفاتهم ويحللها بحيث يتكامل في أدبه السرد والتحليل والتنفيذ ، فهو يعتمد على السرد والتحليل في أدبه كثيراً . إن الصراع في مسرحياته لا يلحقه ركود أو جمود حتى يبلغ الذروة ففي مسرحية (الشيء) فالصراع قوي ومحتدم بين فاخر وسلطات الحكومة ، فالمسرحية تصور أحوال معتقلين سياسيين في احد المعتقلات وما يعانون هناك جراء المعاملة اللاإنسانية ومبتغى ذلك الكشف عن فساد النظم الاجتماعية والسياسية ، فالحكومة منبع لكل ما هو قاسي ووحشي وبعيد عن المدنية والإنسانية ([5]) .

---

(١) د. مناضل داود ، مسرح التعزية في العراق، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ،٢٠٠٦) ، ص ٩ .
(٢) علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق ، (بغداد : مطبعة الرسالة ، ١٩٦٧) ، ص ١٣٥
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٢٦-١٢٥ .
(٤) عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ، ج ٢ ، (بغداد : مطبعة النعمان ، ١٩٧١)، ص ١٢٦
(٥) ينظر : شاكر خصباك ، الشيء ، (بيروت – صيدا : المكتبة العصرية ،٢٠٠٦) ، ص ٤ .

أما (يوسف العاني) فيتسم برصده للواقع الاجتماعي مقدماً إشكالاً شعبية للشخصية العراقية اختلفت عن الأنماط الجامدة والموضوعات الخطابية التقليدية الغير مقنعة ، فهي عنده مشخصة ، مقترحاً إطاراً مسرحياً يضم نفعية اجتماعية مدركاً إسرار الدراما ملما بتقنيات الكتابة ومتطلبات الخشبة وإيقاع المشاهدة ، فنصوصه موحدة الصياغة مستوعبة تقلبات الشارع العراقي من خلال تصويره للواقع الاجتماعي في شخوص مسرحياته ، ففي مسرحية (أنا أمك يا شاكر) يصور العاني الأحوال السياسية والاجتماعية في ظل الاحتلال وما يخلفه من هزات في البنى الاجتماعية لتصبح غير مستقرة وذلك لممارساته وسياساته فيحاول إيجاد فئة في المجتمع تكون بالضد من أبناء الشعب ، وهذه الفئة لها أطرها الاجتماعية الغريبة عن المجتمع ذلك أنها غريبة عليه أوجدها المستعمر، كما يوضح في مسرحية (الخرابة) المعاناة التي يعيشها الشعب ضد الاستعمار اذ يصور شخوص المسرحية بأسماء من الواقع كشخصية نجم البقال الذي يكافح ضد الاستعمار كزعيم للمقاومة ، وهنا يتضح ان العاني استمد احداث مسرحياته وشخوصه من الواقع الاجتماعي للمجتمع ([1]) ٠ أما الكاتب (طه سالم) فان المجتمع يلعب دوراً هاماً في صياغة إعماله فقد كان لبيئته التي نشأ فيها دوراً مهم في إعماله المسرحية ، فقد وجد (سالم) في المسرح ضالته المنشودة حيث اعتبره أفضل وسيلة للتعبير عن أرائه وأفكاره ، يصور في مسرحية (الكورة) تصور محنة الإنسان المعاصر الذي يحاول أن يجد بصيص الأمل وسط الظلام ، تقع المسرحية في ثلاثة فصول مصورة الصراع الطبقي بين أصحاب العمل وبين العمال ، انه صراع الغني مع الفقير من اجل لقمة العيش ، الغني يحاول تملك كل شي حتى ولو كان كسرة خبز من فم الفقير ، إحداث المسرحية تدور في قرية يعمل أهلها في الزراعة وفي الكورة التي تعود للأسطى جسار وقد من الله عليها بنعمته فصاروا مثار حسد كل من حولهم ، الذين يحاولون الاستيلاء على تلك النعمة تارة بالسرقة وتارة بالقوة ومرة أخرى عن طريق القانون ، فنرى في المسرحية حارس في معمل طابوق وهو رجل طاعن في السن مع حفيده صابر الذي كان يستمع إلى حكايات جده التي تتكون من قصص قديمة ومنها قصة مجنون ليلى ، وفي احد الأيام يجد صابر حماراً صغيراً مخططاً فيظن انه هدية من النجمة البعيدة في السماء ومن خلال ذلك يتضح التوظيف الدرامي لمسرحيات السالم التي تحاكي الواقع الاجتماعي باعتمادها عليه كمرجعية للأحداث المسرحية([2]) .

كما ظهرت في مرحلة السبعينيات تجارب مسرحية اعتمدت نصوصاً مستمدة من الاساطير والملاحم العراقية القديمة الطوفان في العام ١٩٦٧ حيث قدمت لأول مرة في أكاديمية الفنون وكانت باكورة فتح جديد تمثل في العودة الى الملاحم القديمة واستلهام قيمها الدرامية دون البقاء عند حدود نصها ، وفي الفترة نفسها

(١) ينظر : حسين علي هارف ، يوسف العاني رائد المونودراما العربية ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٧) ، ص ٧، ٨ ٠
(٢) يوسف عبدالمسيح ثروت ، المضمون الاجتماعي قي المسرح العراقي ، (مجلة اقلام) ، العدد ٦ ، لعام ١٩٨٠

قدم عادل كاظم (تموز يقرع الناقوس) وهي حكاية تتحدث عن انهيار الاسطورة اليهودية في بابل . ثم قدم محي الدين زنكنه مسرحية (السؤال) التي استمدها من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة . كما قدمت (المفتاح) ليوسف العاني ، وقدم صلاح القصب (أسطورة الخليقة البابلية) ، بعد ذلك قام عوني كرومي بتقديم النص البابلي (رثاء أور) ، أخذ بعدها التعامل مع التراث الدرامي ينفتح على مصراعيه أمام التجارب العراقية وبدأ الأسلوب الملحمي يقترب من الموروث الحضاري والإنساني من خلال البحث عن بنى فكرية وأسلوبية ، فقدم قاسم محمد مسرحية (كان يا مكان) ، وقد استمد حكايتها من ثلاث حكايات من ألف ليلة وليلة . ولم تكن التجربة المسرحية العراقية تتعامل مع هذه النصوص بتوجه واقعي بل كان هناك تجريب وتجديد تجسد من خلال توظيف عناصر العرض المسرحية من ديكور الى اضاءة وازياء ومكياج وحتى طريقة الاداء ، والى المزج بين ما هو واقعي واسطوري ، وشعبي و ملحمي ، ولم تتوقف التجربة العراقية عند حدود كتاب النص ، فقد ظهر جيل من المخرجين المجددين الذين تعاملوا مع التراث الدرامي برؤية حديثة لا تتطلب إعادة كتابته نصياً بل كتابته اخراجيه (أن الحياة في المسرح امتع قراءة وهي حياة مكثفة ، لأنها اكثر تركيزاً ، أن القيام بحصر المسافة وتكثيف الزمن جدير بأن يخلق لنا كثافة) ([1]) . اعتمد المخرج العراقي النص المجسد على الخشبة ، (فهاملت عربياً) تجربة سامي عبد الحميد نقلت هاملت الشكسبيري من الدنمارك الى صحراء عربية حيث المناخ جديد والسلوك جديد ، ولكن هي وان غيرت في الشكل العام للعرض وألبسته زي البداوة (الخيام ، العباءات ، غطاء الرأس ، السيوف العربية) ألا ان الروح الشكسبيرية عبر اللغة المنطوقة للنص الادبي بقيت هي الطاغية على اجواء العرض على خشبة مسرح بغداد ، لكن سامي عبد الحميد له فضل المبادر ، في التعامل مع النص الشكسبيري المعروف بمحاولة خلق مقاربة بين الشخصية الرئيسية الى سلوك ومواصفات عربية. وهذه التجربة تُحيلنا الى تجربة(مشروع هاملت) لكروتوفسكي الذي عمد هو الآخر الى تقديم هاملت البولندي في زمن النضال والمقاومة ضد احتلال بولندا ألا ان تجربة كروتوفسكي تأخذ بعداً سياسياً اكبر اذ غيّر كروتوفسكي في بنية النص الشكسبيري في حين أخذت تجربة سامي عبد الحميد بعداً اجتماعياً محدوداً لم يتجاوز الشكل ، اما عادل كريم فقد تعامل بدوره مع التراث الدرامي الإغريقي بروح جديدة حين قرأ مسرحية (أنتيجونا) بإسقاط معاصر ، وهو لم يكن بحاجة الى إعادة كتابة النص بل الى إعداد النص القديم ليلائم الرؤية الفكرية والجمالية التي اراد تقديمها على خشبة المسرح الدائري في أكاديمية الفنون الجميلة ، ويوسف الصائغ كان له ايضاً دورً في تفعيل التعامل مع التراث عالمياً وعربياً . فكتب مسرحية (الباب) واستمد حكايتها من قصص ألف ليلة وليلة ، وكانت له ايضاً (دزدمونة) وهي قراءة جديدة لمسرحية شكسبير (عطيل) .

(١) ينظر : ياسين النصير ، في المسرح العراقي المعاصر ، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩٦) ، ص ٢٩ ، ٣٠ .

الرؤية لدى الصائغ سايكولوجية فعطيل الصائغ قائد عاجز امام دزدمونة لا يجيد الحب الا مع طبقة اقل منه (أميليا) لكنه يفقد قدرته مع أرستقراطية تعلوه وضعاً اجتماعياً ، لذا عندما تنتحر دزدمونة تكون المفاجأة اكتشاف انها ما زالت عذراء ، يأتي بعد ذلك فلاح شاكر الذي استمد اغلب مواضيع نصوصه المسرحية من حكايات ألف ليلة وليلة والقصص الشعبي العراقي مثل ألف امنية وامنية و ألف رحلة ورحلة ، ليلة من ألف ليلة وليلة ، كما ساهم خزعل الماجدي في تقديم قراءات جديدة لنصوص مسرحية عالمية فقدم (هاملت بلا هاملت) ومن الميثولوجيا العراقية قدم (نزول عشتار الى العالم السفلي) ثم قدم بعد ذلك (سيدرا) . أما محمد صبري فقد كتب مسرحية (رقصة النار) وهي مستمدة من التراث البابلي ، كما قدمت عواطف نعيم تناصاً مسرحياً لمسرحية لوركا (بيت برناردا ألبا) تحت اسم أخر هو(بيت الأحزان) وفيها عالجت موضوع المرأة والرجل من خلال الحرب وضراوتها وقهر السلطة ، لكن ميزة هذه النصوص انها قرأت من قبل مخرجين يتمتعون بقدرات فنية وجمالية وضعت تلك النصوص في موقع النجاح عند تجسيدها ونحتكم في هذا الى التقييم النقدي والرواج الشعبي ، هاني هاني ، عزيز خيون ، فاضل خليل ، صلاح القصب ، سامي عبد الحميد ، قاسم محمد ، مخرجون تعاملوا مع نصوص استمدت قيمها من أساطير وحكايات شعبية أي انهم تعاملوا مع تراث درامي قديم بروح جديدة ولكن بنسب متفاوتة بين واحد واخر وكل حسب اسلوبه وطريقته في التعامل مع معطيات تلك النصوص اولاً ومع فضاء العرض المسرحي([1]).

<u>ما أسفر عنه الاطار النظري</u>

١. ان اداء الدور على المسرح هو تعبير عن الحياة الاجتماعية اليومية المعاشة بطريقة تمثيلية تظهر جوانب الحياة الايجابية وسلبية للمجتمع ٠

٢. ان الممثل في اداءه لدوره يقدم صورة اجتماعية تكشف حقيقة المجتمع للمتلقي

٣. يقوم الممثل في اداءه بالاعتماد على عدة تيارات كتيار التاريخية والسياسية والدينية لبراز صورة الشخصية الممثلة أي تقليد الشخصيات لتظهر بصورة متكاملة للمتلقي ٠

٤. قدرة الفرد والممثل على التفاعل مع المجتمع من خلال ابراز الخصائص الاجتماعية والطبيعة والنفسية (كالمظهر وانماط الكلام وتعبيرات الوجه والايماءات الجسمانية بما ينسجم مع الشخصية المراد تقديمها ٠

٥. يعتمد الفرد والممثل على عدة وجوه في تمثيله لدور وجوه دينية ووجوه حفلات ووجوه جنازات وغيره بما يتناسب مع الاحداث ٠

([1]) ياسين النصير ، مصدر سابق ، ص ٣٢-٣٣-٣٤ -٣٥ ٠

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١. مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث نموذج عرض مسرحية مختار ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث والتي أمكن الباحث للحصول عليها .

٢. عينة البحث:

شملت عينة البحث العرض مسرحية وهو كما مذكور في الجدول أدناه

ت	اسم المسرحية	تأليف	إخراج	سنة العرض
١	القمامة	عبد النبي الزيدي	احمد موسى	٢٠١٢

وقد اختار الباحث هذه العينة للأسباب والمسوغات الآتية :

تسنى للباحث معاصرة هذه العرض أثناء دراسته، والباحث على اطلاع تام به في أثناء التحضيرات له ومن ثم أداءها فيما بعد.

أ . توفر النص الأصلي للمسرحية مما أتاح للباحث الاطلاع على كل تفاصيل المسرحية إذ شكل ذلك أهمية كبيرة في اختياره كعينة للبحث.

ب . توفر النسخ الاصلية (الفيديو) مما اتاح للباحث ملاحظة العرض وتحليله بدقة

ت . إن هذه العينة لم تدرس سابقا لحداثة عهدها في الإنتاج.

٣- منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لغرض تحقيق هدف البحث .

٤. أداة البحث : لغرض الوقوف موضوعيا على المرجعيات الاجتماعية للأداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي في عملية تحليل العرض المسرحي المختارة و لتحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على ما يلي: - الادبيات والدوريات المتخصصة وفي ضوء ما اسفر عنه الاطار النظري كأداة بحث .

٥- طريقة التحليل :- لأجل تحليل العينة قام الباحث بالإجراءات الآتية :-

إعطاء وصف تعريفي تضمن فكرة المسرحية وموضوعها وملخص المسرحية أضف إلى ذلك مؤلف المسرحية ومخرجها ومكان العرض وتأريخه .

تحليل العينات : مسرحية القمامة

اسم المؤلف : علي عبد النبي الزبيدي

اسم المخرج : احمد موسى

مكان العرض : المهرجان التربوي السنوي الرابع بالبصرة قاعة عتبة بن غزوان

سنة العرض : ٢٠١٢

فكرة المسرحية :

تتناول مسرحية أوضاع النساء اللواتي يعانين من غياب أزواجهن نتيجة الحرب ووسط ظروف اجتماعية ومالية قاهرة لم تعتدها الاسرة العراقية مما أدى إلى فتح العديد من بيوت الدعارة بسبب الفقر والجوع .

ملخص المسرحية :

تدور احداث المسرحية حول ثلاثة شخصيات رئيسية هي (شريف وام شريف وعفاف زوجة شريف) في بيت كثير الابواب يؤدي الى غرف ،تبدا المسرحية بدخول وخروج زبائن من الرجال الى البيت ، لكن ما يثير الانتباه هو احد الزبائن الذي قطعت جسده الحرب وصار بلا اقدام يمشي عليها ، يدخل فضاء العرض بمقعد متحرك وهو يحمل معاناة نفسية مؤلمة لأنه ذهب الى الحرب سليما وعاد وهو مقعدا ، عند دخوله البيت لا يتعرفون عليه فيعلن انه زوج عفاف وابن لامه ، فيرفضون ان يعترفوا به فيروي لهم حكايته بعد ان ذهب الى الحرب وكيفية الدمار والقتل الذي يحصل في الحرب وماذا حصل فيه جراء الحرب وكيف فقد ساقيه واسر لدى العدو ،فيطلب منهم معرفة ما يدور في بيته ، فتحدثه امه ان بيته أصبح مكانا للدعارة وان زوجته أصبحت سلعة للبيع ، فيطالب بطردها من بيته فترفض امه ذلك فتقول انها لا تستطيع طرد من تكسبها المال وتطرد ابنها ، فيجن جنون شريف لما يسمعه من امه من كلمات ، وتطلب منه عفاف ان يجلس امام البيت ويمسك بكيس ليجمع المال من الزبائن فيبدأ شريف بتحطيم الكراسي لرفضه الواقع الذي يعيشه ويطلب الموت على ذلك .

تحليل العرض :

قام المخرج بقراءة فكرية معاصرة وجديدة للنص المسرحي فقد دفعه ذلك إلى القيام بعملية أعداد درامي فكري جديد للنص ، إذ أخذت عملية الأعداد حيزاً واسعاً في إعادة تركيب بنية النص دراماً عبر الحذف والتغيير والتخلص من كل الزيادات ، هادفاً من وراء ذلك تعميق البناء الدرامي من جهة وسحب النص إلى الواقع الاجتماعي المعاصر ، من خلال الربط بين الدمار والقتل والضياع والفساد والطمع الذي حل بشخصيات المسرحية . أي بمعنى توظيف النص وإعادة قراءته على وفق الواقع الاجتماعي ، ومن ثم تطويعه لمتطلبات أسلوبه الإخراجي ، مجسداً ذلك الاعتماد على عناصر مختلفة لدراما العرض من ممثلين

وديكور وأزياء وموسيقى وصوت بشري ولغة الضوء وملحقات .. بغية تشكيل تكوينات بدلالات معرفية مؤثرة ومثيرة من خلال شخوصه المتجسدة من المجتمع . طغى الطابع الواقعي على النص ، فقد أراد المخرج أن ينقل صوراً من الواقع المعيشة ببنية فنية لا يركن فيها إلى المذهب الواقعي بقدر ما يلجأ إلى التداخل ما بين المذهبين الواقعي والتعبيري الذي يمنحه الملاذ الآمن للتعبير عن خيالاته ، ولهذا جاء النص وهو يطفح بالخيال الواقعي ، علاوة على احتفائه بالرمزية العالية التي توفر له فسحة من الحرية في تناول الموضوع ٠ الشخصيات تنتمي إلى الواقع الحاضر الذي تعيشه بكل تساؤلاته وإشكالياته، وجزء من لعبة النص الهروب أو الذهاب إلى الماضي المستذكر عن طريق البناء الحكائي للمسرحية، ان رحلة البحث التي أخذتنا فيها شخصيات العرض- (شريف وعفاف وأم شريف) - في رحلتهما للبحث عن ذلك المستقبل الذي لا يعرفان طبيعة تأثيره عليهما، إلا استباق الوصول إلى المتخيل أو المتوقع في ذلك المستقبل المجهول الذي تسعى إليه شخصيات المسرحية ، التي لا يرغب فيه (شريف) لأنه يطالب بالقيم الاجتماعية والابتعاد عن الرذيلة والفساد . إراد الممثلين أن يقتنعوا المتفرجين بانتماءاتهم الى الواقع الذي تعيشه الشخصيات ، وقد تمثل ذلك الإقناع في التعبير الصوتي الخاص وساعدهم أسلوب الحوار المبسط والسلس والقريب من كلام الحياة اليومية، وتمثل كذلك في حركة الممثلين، وفي إيماءاتهم وأسلوب سلوكهم الذي لا يختلف كثيراً عن سلوك أبناء الشعب في الحياة اليومية، اذ سعى الممثلون الى الاشتراك بكل أحاسيسهم وانفعالاتهم مع الفضاء المسرحي بلغة متناسقة ومفهومة لدى المتلقي ، كما إراد الممثلين أن يوازنوا بين الطابع المسرحي، والطابع الواقعي في أدائهم لأدوارهم، اذ كان الممثلون يذيبون أنفسهم في كل جزيئه فكرية وكل ايماءة وحركة لكي يكونوا دقيقين في تشخيصهم ٠ كان إلقاء الممثلين للحوار مقنعاً للمتلقي، فقد خلا من المبالغات والاستعراضات الصوتية، ليكون قريباً من كلام شخصياته، وجاء أسلوب الإلقاء متناسباً مع أسلوب كتابة الحوار، اذ كان إيقاع العرض المسرحي يتصاعد مع الأحداث التي يقودها الإبطال (شريف وعفاف وأم شريف)، ولهذا عمل الممثلون على إضفاء حركة محدودة والقاء بطيء من اجل إيصال كل فكرة وكل عاطفة بشكل كامل الى المتفرج ٠وأعطت حركة المجاميع زخماً جمالياً على المنصة بتوزيعها الفني المحسوب كذلك أعطت قيمة للمشاهد وحيويتها وتصاعد إيقاعها، فهي تتحرك بتحرك الأزمة وتحولاتها في خطاب العرض ، لقد كانت حركة المجاميع تعطي صورة للحياة اليومي من خلال الحركات والايماءات ذات المعاني المستوحاة من الواقع الاجتماعي . كما عمل الممثلون بتكوين بيئة ترمز الى الحياة اليومية من خلال تأسيسهم للجو العام للمسرحية وتقمصهم بدور مما كون استجابات عاطفية وشد المتلقي للعرض . هذا المناخ الذي يتناوب فيه (الماضي – التاريخي) (الواقع – الحاضر) صورياً وكما تعكسه أدوات العرض من ممثلين متمرسين (حركةً وإلقاء) ، وديكور وظيفي ، اختزالي ،

متحول ، وأزياء حاملة لدلالات رمزية جمالية . أما الديكور ، فقد كان مختزلاً ذا كثافة متعمدة ، وظائفياً ، وذا تشكيل دلالي معبر في لغة التكوين البصري ،أما الموسيقى والمؤثرات الصوتية فكانت لتعزيز الانسجام والتوافق بين الحركة وعناصر العرض الزمانية والمكانية ، أضف الى تناسق أداة الممثل مع سينوغرافيا لتوحيد مشاعر الجمهور وتفسير الأحدث وفي توحيد الصالة بخشبة المسرح ، كما كانت الموسيقى أداة لربط المشاهد في العرض المسرحي ٠ اما الأزياء فكانت تتصف بالدقة التاريخية ، اذ قام الممثلون بتصميم ملابس عفاف وأم شريف باستخدام اللون الأحمر واللون البنفسجي لإثارة الشهوة عند الرجال ، من خلال تجانس اللون البنفسجي والأحمر مع الخامة ذات الملمس الناعم مع طريقة تصميمه (الملتصق على الجسم) ، التي أعطت تجسيماً ، يوضح الملامح الأنثوية في الجسد ، لغرض الإغراء ، وربما لإبراز الجسم الشرقي المكتنز (الممتلئ) ، وتجلى ذلك في مشاهد الإغواء ولتكوين بيئة مناسبة لشخصيات مستوحاة من الواقع . اعتمد المخرج الإضاءة لدعم الحدث وبلورة الصراع الدرامي ولتحقيق الانسجام مع عناصر العرض الأخرى ، وساعدت على تجسيد الصراع والأفعال بين أطراف المسرحية المتنازعة بما يخدم الحالة الظرفية والنفسية ،كما جاءت الإضاءة كأداة للكشف والوضوح وخلق بعض الأجواء المناسبة في بعض المشاهد وخصوصاً بألوان الضوء، كذلك بتغيير انتقالات الممثلين من مكان إلى آخر وفي حالة الاستذكار التاريخي للأحداث التي مربها شريف . ومن خلال ما تقدم يمكن القول ان الممثلين حاولوا إظهار الإيحاءات بلغة بصرية مؤثرة تعتمد على إظهار عمق الفكرة الدرامية من النص المسرحي عبر استخدام الموسيقى والإضاءة لإبراز فضائل الشخصية الدرامية التي هي شريحة من المجتمع من خلال اداءهم واستحضارهم للواقع الاجتماعي الذي تعيشه الشخصيات ، أضف إلى ذلك محاولة الممثلين الوصول الى التقمص والاندماج للشخصية المسرحية من خلال تطبيق الممثلين الدقة التاريخية للأزياء والكسوارات لمحاولة تحقيق الانسجام والتوافق بين الممثلين وعناصر العرض المسرحي للوصول إلى المشاركة العاطفية التي يصبح فيها العرض تأليفا بين الممثلين والجمهور ،فضلا عن تكثيف الصورة المسرحية لإبراز فكرة المسرحية ومعاناة الشخصية من خلال اظهارهم لبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية والطبيعية ٠

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج :-

من خلال تحليل عينة البحث توصل الباحث الى النتائج الآتية:

١. اعتمد الممثلون في اداءهم على التعبير عن الحياة اليومي المعاشة للشخصية المسرحية من خلال اظهار الواقع الاجتماعي لهذه الشخصيات .

٢. قدم الممثلون ادوارهم بصورة اجتماعية من خلال تقديمهم لمعاناة الشخصيات النفسية والبيئة .

٣. اراد الممثلون في اداءهم محاكاة الواقع الاجتماعي من خلال استحضارهم لوقائع تاريخية في المجتمع من معاناهم بسبب الحروب .

٤. حاول الممثلون تقديم الشخصيات كما في الواقع الاجتماعي من خلال ابرازهم للخصائص الاجتماعية كالمظهر والشكل وانماط الكلام وتعبيرات الوجه الايماءات الجسمانية لكي يكونوا منسجمين مع الواقع الاجتماعي للشخصيات .

٥. عمل الممثلون على استحضار المرجعيات التاريخية والاجتماعية التي يعيشاه المجتمع من فقر وحروب وظلم وتقديمها على المسرح للوصول الى المشاركة العاطفية مع المتلقي

الاستنتاجات :-

في ضوء النتائج التي توصل الباحث لها، استُنتج الآتي :-

١. اعتمد الممثلون في اداءهم على عدة مرجعيات اجتماعية لنقل صورا من الواقع الاجتماعي للحياتي اليومية للشخصية .

٢. اعتمد الممثلون في اداءهم على اظهار معاناة الشخصية النفسية بسبب الفقر الذي جعلهم يعملون في الرذيلة .

٣. عمل الممثل في شخصية شريف على طرح قضية اجتماعية وهي معوقين الحرب من خلال سرده التاريخي لما عاناه في الحرب .

٤. اعتمد الممثلون على الاندماج والتقمص للشخصيات بكل احاسيسهم وانفعالاتهم من خلال إذابة انفسهم بكل حركة وايماءة وكل حوار لكي يكونوا دقيقين في تشخيصهم من الحياة اليومية المعاشة للشخصيات .

٥. اراد الممثلون المزج ما بين الماضي التاريخي والواقع الحاضر من خلال اعتمادهم على المرجعيات الاجتماعية في المجتمع .

التوصيات :-

بعد الكشف عن المرجعيات الاجتماعية للأداء التمثيلي في العرض المسرحي وبشكل منهجي اعتمد المعايير الموضوعية ولغرض معرفة المرجعيات الاجتماعية التي يعتمدها الممثل في اداه للعرض المسرحي يوصي الباحث بما يأتي :-

١. تشجيع البحوث العلمية (النظرية والعملية) المتعلقة بالمرجعيات الاجتماعية للأداء الممثل في العرض المسرحي

٢. زيادة الوعي بعلم الاجتماع عند الكوادر المتخصصة وتأكيد أهميته في العروض المسرحية .

المقترحات:-

في ضوء ما سبق ومن اجل تطوير الاداء التمثيلي في العروض المسرحية المعتمدة على المرجعيات الاجتماعية يقترح الباحث ما يلي :-

١- الإلمام بكافة النظريات الاجتماعية والاستفادة منها في العروض المسرحية .

٢- إقامة مهرجانات سنوية تتوضح فيها المرجعيات الاجتماعية التي يعتمدها الممثل في اداءه .

٣- يقترح الباحث تأليف كتاب موحد يشمل النظريات الاجتماعية التي تناولت المسرح على المستوى العالمي والعربي والمحلي تضعه لجنة مختصة في وزارة التعليم العالي مع الاستفادة من الخبرات العالمية بذلك المجال ، وجعل هذا الكتاب احد المقررات الدراسية .

المصادر

أولا :- الكتب المقدسة

أ ـ القرآن الكريم - سورة آل عمران، الآية ٥٥

ثانيا :- الكتب :

١ـ الجادر. (عبد المنعم) . تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث . بغداد : مطبعة بغداد ، ١٩٥٠

٢ـ الحسن.(ا.د احسان محمد). النظرية الاجتماعية المتقدمة .دراسة تحليلية في النظريات الاجتماعية المعاصرة .عمان :دار وائل لنشر ،٢٠٠٥ .

٣ـ الزبيدي .(علي) . المسرحية العربية في العراق . بغداد : مطبعة الرسالة .١٩٦٧

٤ـ الطالب . (عمر) . المسرحية العربية في العراق . بغداد : مطبعة النعمان ، ١٩٧١ .

٥ـ النصير . (ياسين). في المسرح العراقي المعاصر .دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩٦ .

٦ـ جودمان . (اليزابيث وجين دي مان). الرشد في السياسة والاداء . ترجمة: محمد لطفي وامين الرباط . مركز اللغات والترجمة .القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي . اكاديمية الفنون ، ٢٠٠١ .

٧ـ خصباك ٠(شاكر) ٠ الشيء ٠بيروت: المكتبة العصرية ، ب ت ٠
٨ـ داود ٠ (د. مناضل) ٠ مسرح التعازي في العراق ٠ دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ،٢٠٠٦ ٠
٩ـ زايتلين٠ (ارفنج)٠ النظرية المعاصرة في علم الاجتماع دراسة نقدية ٠ ترجمة : د. إبراهيم عثمان ود. محمود عودة٠الكويت : منشورات ذات السلاسل ، ١٩٨٩٠
١٠ـ كريب٠ (ايان) ٠النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس ٠ ترجمة : د. محمد حسين غلوم ٠ مراجعة د .محمد عصفور٠ الكويت : سلسة علم المعرفة العدد (٢٤٤) ٠ المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩٩ ٠
١١ـ عبدالمعطي ٠ (د. عبدالباسط)٠ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع ٠الكويت : سلسة علم المعرفة العدد (٤٤) ٠ المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨١ ٠
١٢ـ كارلسون ٠ (مارفن)٠فن الاداء مقدمة نقدية ٠ ترجمة منى سلام ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة٠ اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الاول للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩ ٠
١٣ـ هارف ٠ (حسين علي) ٠يوسف العاني رائد المونودراما العربية ٠ بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٧
١٤ـ ولسن ٠(جيلين) ٠ سايكولوجية فنون الاداء ٠ ترجمة: عبد الحميد شاكر ٠ سلسة عالم المعرفة (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠ ٠

ثالثا :- الدوريات :-

١ـ ثروت ٠ (يوسف عبدالمسيح) ٠ المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي ٠ (مجلة اقلام)٠ العدد ٦ ، لعام ١٩٨٠ ٠
٢ـ مؤمن ٠(محمد) ٠ التحليل العلاماتي لفن أداء الممثل المسرحي ((فضاءات مسرحية))٠ المسرح الوطني التونسي ٠ وزارة الشؤون الثقافية٠ العدد ٦/٥، السنة الثانية ، ١٩٨٦ ٠

رابعا :- :- المعاجم والقواميس :-

١ـ ابن منظور ٠لسان العرب ٠بيروت ٠ دار لسان العرب ، ب ، ت٠
٢ـ الرازي ٠ (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)٠ مختار الصحاح، تصحيح ومعاينة : سميرة خلف الموالي٠بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم،: ب.ت ٠
٣ـ الياس ٠ (د. ماري و د. حنان القصاب) ٠ المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ٠بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦ ٠
١ـ صليبا٠ (جميل)٠ المعجم الفلسفي ٠بيروت ٠ دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢ ٠
٢ـ علوش٠(سعيد)٠ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ٠الدار البيضاء ٠ منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤ ٠
٣ـ مصطفى ٠ (إبراهيم) ٠ المعجم الوسيط ٠ج١وج٢ ٠ تركيا٠ المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر،١٩٧٢

خامسا :- الانترنت :-

١ـ شاكر حسين الخشالي ، نظريات معاصرة في علم الاجتماع، طالب دكتوراه / علم الاجتماع ، الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك ، مقالة منشورة في شبكة الانترنيت ،موقع منتديات اجتماعي ، ارشيف عالم المسرح باللغة العربية على الرابط

http://www.ejtemay.com/showthread.php?t=5411