سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي

Characteristics of group acting performance in Iraqi theater performances

أ.م.د. وعد عبدالامير خلف

Prof. Waad Abdul Amir Khalaf

University of Diyala\College of Fine Arts

Email dr.waead9@uodiyala.edu.iq

جامعة ديالى \ كلية الفنون الجميلة

البريد الالكتروني dr.waead9@uodiyala.edu.iq

الكلمات المفتاحية :- سمات , الاداء التمثيلي الجماعي

ملخص البحث :-

يعد المسرح من أهم الفنون الأدائية التي تعكس ثقافة وتاريخ الشعوب، ويشكل المسرح العراقي جزءًا حيويًا من هذا التراث الفني العريق , حيث يتميز المسرح العراقي بعمق تراثه وتنوعه وقدرته على تناول قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية بروح نقدية وبأساليب فنية مبتكرة. ومن أبرز سمات هذا المسرح هو الأداء التمثيلي الجماعي، الذي يجمع بين جهود مجموعة من الممثلين لتقديم عرض متكامل يعبر عن رؤية مشتركة. حيث يمثل الأداء التمثيلي الجماعي في المسرح العراقي جوهر العملية الإبداعية، عبر تعاون الممثلون مع المخرج وطاقم العمل بأكمله لتحقيق تفاعل ديناميكي على خشبة المسرح. وفي ضوء ما تقدم فقد قسم الباحث موضوعة بحثها إلى أربع فصول، ضم الفصل الأول "الإطار المنهجي" مبتدئة بمشكلة البحث والمتمحورة في التساؤل الآتي: ماهي اهم السمات التي اعتمدها الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي؟) ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدوده تلاها تحديد المصطلحات. اما الفصل

الثـــاني الإطـــار النظـــري قســـم إلـــى مبحثـــان المبحـــث الأول: الاداء التمثيلـــي الجمـاعي عبـر العصـور(نظرة تاريخيـة) امـا المبحـث الثـاني اليـات اشـتغال الاداء التمثيلـي الجمـاعي وفـق اسـاليب التمثيـل العالميـة . ثـم جـاءت المؤشـرات التـي أسـفر عنهـا الإطـار النظـري فـي خاتمـة الفصـل. أمـا الفصـل الثالـث فقـد انطـوى علـى إجـراءات البحـث التـي ضـمت مجتمـع البحـث ، ثـم مـنهج البحـث وأداتـه وعينتـه ثـم تحليـل العينـة. أمـا الفصـل الرابـع فقـد اشـتمل علـى نتـائج البحـث التـي توصـــل إليهـــا الباحـــث والاســـتنتاجات ومجموعـــة مـــن التوصـــيات والمقترحـــات وثبت بالمصادر والمراجع

Keywords:- Characteristics, group acting performance

Research Summary-:

Theater is one of the most important performing arts that reflects the culture and history of peoples, and Iraqi theater forms a vital part of this ancient artistic heritage. Iraqi theater is distinguished by the depth of its heritage, its diversity, and its ability to address social, political, and cultural issues in a critical spirit and with innovative artistic methods. One of the most prominent elements of this theater is the group acting performance, which combines the efforts of a group of actors to present an integrated show that expresses a common vision. The collective acting performance in Iraqi theater represents the essence of the creative process, through the cooperation of the actors with the director and the entire crew to achieve a dynamic interaction on stage. In light of the above, the researcher divided her research topic into four chapters. The first chapter included the “methodological framework,” beginning with the research problem centered on the following question: What are the mechanisms followed by the actor in achieving the characteristics of collective acting performance in Iraqi theater performances? Then the

importance of the research, the need for it, the goal of the research and its limits, followed by defining the terms. As for the second chapter, the theoretical framework is divided into two sections, the first section: collective acting performance throughout the ages (a historical view), while the second section is the mechanisms of operation of collective acting performance according to international acting methods. Then came the indicators that resulted from the theoretical framework at the conclusion of the chapter. The third chapter included the research procedures that included the research community and its sample, then the research methodology and tools, then sample analysis. As for the fourth chapter, it included the research results reached by the researcher. The chapter also contained conclusions and a set of recommendations and proposals and was supported by sources and references.

الفصل الاول الاطار المنهجي

اولا- مشكلة البحث :-

ان اهتمام المنظرين بتوظيف الاداء الجماعي في العروض المسرحية اسهم في بلورة اساليب ورؤى جمالية حققت حضورها الفاعل واثرها عبر عروض مسرحية كانت تتميز بجوانب فنية وجمالية أظهرت خصائص وسمات تؤكد ان الاداء الجماعي ليس وليد العروض المسرحية الحديثة بل كان امتداد جذوره الى بدايات النشأة الاولى لفن التمثيل. فقد اهم المنظرين في التدريب الجماعي للممثلين والاعتناء بتفاصيل حركات الاداء الجماعي بما يتناسب مع ضرورات المشهد التمثيلي وفق تكوينات حركية جسدية متكاملة , ان ِالتجارب العالمية القت بظلالها على مسرحنا العربي والعراقي حيث قدمت العديد العروض التي تحمل سمات الاداء التمثيلي الجماعي وبناءً على ماتقدم لاحظ الباحث ان هنالك العديد من العروض المسرحية التي وظف بها الاداء التمثيلي الجماعي في المسرح العراقي لذلك صاغ الباحث سؤال بحثه بما يأتي (ماهي

اهم السمات التي اعتمدها الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي؟)

ثانيا - اهمية البحث والحاجة اليه :- تتمثل اهمية البحث في تسليط الضوء على سمات الاداء الجماعي للممثلين في عروض المسرح العراقي , اما الحاجة اليه فهو يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية والعاملين في حقل التمثيل والاخراج المسرحي .

ثالثا- هدف البحث :- يمثل هدف البحث في التعرف عن اهم سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي.

رابعا - حدود البحث :-

1- الحد الزماني :2015 – 2018 .
2- الحد المكاني : العراق – واسط .
3- الحد الموضوعي : دراسة سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي .

خامسا - تحديد المصطلحات:-

السمات-

جاء تعريف السمة في لسان العرب أن" الوسم التأثير والسمة الأثر، يقال وسمت الشيء وسما ".(ابن منظور, 1987,ص121).

ويعرفها (كاتل) "بأنها المظهر المتكامل من السلوك اذ تبدي لنا منه جزءً بدرجة معينة فأننا نستطيع ان نستهلك من خلاله بأن ذلك الشخص سيظهر لنا الاجزاء الاخرى بدرجة معينة" .(قاسم حسين صالح, 1988, ص 30).

وضع (توماس مونرو) تعريف للسمة "وهي كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني , او اي معنى من معانيه الراسخة المستقرة , والسمة صفة مجردة لاوجود لها بمعزل عن الشيء الملموس".(توماس مونرو, 1972, ص 99).

السمات اجرائيا :- وهي الجزء المهم والملحوظ من الشيء والسمة لدى الممثل هي الصفة التي تميزه عن الاخر بالسلوك والاداء من خلال العمل المناط به في العمل المسرحي.

الاداء : -

جاء في لسان العرب (لأبن منظور) عن الأداء :- قيل : اخذ للدهر اداءه (من العدة) وقد تئدة القوم تئديآ أذ اخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره ، ولكل ذي حرفة اداة : وهي التي تقيم حرفته ، واداة الحرب سلاحها ورجل مؤد ذو اداة ومؤد : شاك في السلاح ، وقيل : كامل اداة السلاح ، وأدى الشيء: أوصله ، والاسم الاداء (ابن المنظور 1987,ص46).

الأداء لدى (ماري الياس وحنان القصاب) : هو عمل الممثل على الخشبة ، ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل ، أما مكونات الأداء فهي الصوت والجسد ، والجسد : يشمل الأداء بالجسد الحركة والتعبير بالوجه، وحضور الممثل على الخشبة، واستثمار الفضاء بالجسد، أو حتى بالصوت(ماري الياس و حنان قصاب حسن ، 2006 ، ص 14).

يعرف الاداء (جلين ولسن) :- "السلوك الانساني ,خاصة عندما يكون الانسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معين , ويشير مفهوم (الاداء الفني) الى هذا الانهماك النسبي في الاداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون" (جيلين ولسن ، 2000 ، ص8).

يعرف الباحث الاداء اجرائيا: قدرة الممثل لإداء نشاط معين لفعل ذاتي من خلال التعبير الجسدي والصوتي بهدف اقناع المشاهد بمحتوى مادة العرض المسرحي .

الجماعي :-

جاء في معجم الجيم عن الجماعي "اجمع فلان إبلَ فلان, إذا جمعها فاستاقها, فقد جمعها والجماعة ,أجماع وقال استجمع بنو فلان , إذا ارتحلوا بأجمعهم"(محمد فريد عبدالله , 2004, ص 178).

الجماعي لدى (ماري الياس وحنان القصاب) "الاسلوب في تحضير العرض المسرحي يقوم على مشاركة مجموعة من الاشخاص متعددي المواقع والامكانيات (كاتب, مخرج , دراما تورج ,سينوغراف , ومجمل الممثلين والعاملين في المسرح) يعملون معاً في اطار فرقة مسرحية" (ماري الياس و حنان قصاب حسن ، 2006 ، ص 11).

الجماعي لدى (الدوق ماينجن) "هو تمكن الممثلون من التألف مع الادوار التي ويمثلونها وتعامل مع المنظر المسرحي يبثه للشخصيات . ويتم العمل جميعاً على وفق التعاون الجماعي(سامي عبدالحميد: ابتكارات مسرحية في قرن العشرين ,1998 , ص32).

يعرف الباحث الاداء الجماعي اجرائيا : مشاركة عدد من الممثلين الذين تناط بهم مهام درامية الهدف منها مساندة ودعم عناصر العمل المسرحي بأسلوب فني جسدي او صوتي غايته تشكيل مناظر بصريه ذات اشكال ودلالات رمزية تمتع المشاهد وتداعم فكرة العرض المسرحي .

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الاول :- الاداء التمثيلي الجماعي عبر العصور(نظرة تاريخية)

ظهرت نشاطات فنية وتعبيرية في مختلف المجالات التي مارسها الانسان البدائي منذ ان ادرك وجوده على هذا الكوكب , فانبثقت من تلك الممارسات سمات تميز بها الانسان عن أقرانه ممن مارسه معهم بشكل جماعي, وهنا نرى ان البدايات الاولى لنشأة الاداء الجماعي اعتمدت على ابرز الظواهر التي مارسها الانسان البدائي القبلي . فما من شك ان جميع الظواهر الفنية التي اداها الانسان تعد من اعمق الظواهر التي تركت اثر فعال الهم البشرية بمستلزمات الحياة وضروریاتها.

ان من السائد والشائع في تلك الظواهر لدى القبائل والشعوب الأولى هو الرقص الجماعي في مختلف الأماكن والأزمنة كونه وسيلة للتعبير والاتصال بالعالم الخارجي والتي من خلالها يحاكي الانسان الظواهر الطبيعية التي تؤثر به " واول ما يخطر ببالنا عن تلك النشاطات المتعلقة بفن التمثيل وهو شيوع ما يعرف بالمحاكاة ,أي ان الانسان يندمج مع قبيلته في محاكاة ظواهر الطبيعة لكي يؤنسها ويسيطر عليها وابرز هذه الظواهر هي صلاة الاستسقاء التي يتودد الانسان فيها الى الطبيعة حتى ينزل المطر ويعم الخير " (عقيل مهدي , ب ت , ص13).

شكلت هذه الظواهر التي مارستها القبيلة اقدم انواع الأداء الذي صنعه الانسان البدائي وهو يتحرك حركات جماعية راقصة اتخذت من الجسم والصوت النواة الأولى لفن التمثيل تدريجياً وأصبحت انشودة القبيلة تؤدى جماعياً في السلم والحرب أو ورداً من اوراد الصلاة وهنا يأتي تأكيد باحث مثل شلدون وأخرون" بان الرقص يأتي في المرتبة الأولى مباشرة بعد ما تقوم به الشعوب البدائية من الاعمال التي

تتضمن لها حاجياتها الضرورية المادية من طعام ومسكن والرقص هو اقدم الوسائل التي كانت الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم ومن ثمة كان الخطوة الأولى نحو الفنون" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص73.)

هذا وما شوهد من شواهد اثرية زينت كهوف الانسان البدائي من نقوش وصور للحياة اليومية تؤكد ممارساته الاحتفالات الجماعية التي تعقب فرحته بالصيد او الانتصار في القتال تتخلل تلك الممارسات حركات جسدية وصوتية "كانت رقصات البدائيين تتساوى مع صياحات الطيور التي تنشد الروح والقرين وطيران الحشرات اذا تتعقب إحداها الاخر وعلى هذه الاحتفالات الدرامية بكل صورها المتعددة كان البدائيون يعلقون الأهمية الكبرى ،أهمية استمرار وسعادة الجماعة ورفاهيتها" (ادور الخراط , 2002, ص 48). فما من شك في " ان الأغاني الجماعية مختلفة الطبقات والايقاعات عند البدائيين، والرقص الديني او السحري عندهم انما كان اساساً يقوم على مضمون الدرامي الذي يرمز دائماً الى الأسطورة او الى عقيدة تتخذ سبيلها الى التعبير بالحركة او الصوت" (ادور الخراط , 2002, ص 42) .

لقد تطورت الممارسات الأدائية في الاحتفالات القديمة التي تحاكي الحياة اليومية حيث انها اخذت تنحى منحى درامي اكثر وضوحاً ,فالرقص الذي كان يهدف الى غايات دينية واجتماعية كالتقرب والتضرع الى الإلهة عن طريق الايماءات والحركات اتجه اكثر الى الدراما والصراع "لقد اقترب الانسان البدائي بالرقص خطوة باتجاه المسرح , او النشاط المسرحي , وذلك عندما تجاوز مجرد التعبير العفوي عن انفعال ما : فرح , او حزن أو ابتهاج أو احباط.... الخ باتجاه التعبير بواسطة الرقص عن حدث كأن يحاول ان يصور لنا العقبات التي اعترضته وهو في طريقه الى الصيد وكيف تغلب عليها" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص74.)

ان الطقوس البدائية التي اظهرت الظواهر الشبه درامية والتي سلطنا الضوء على اهم مظاهرها من رقص وغناء جماعي لم تعد كافية وملبية لاحتياجات الغريزة الانسانية فلو رجعنا الى العصر البدائي أي الى الانسان الحجري لنسترجع صورة من صور حياتهم اليومية البدائية, وكيف كان افراد القبيلة يتجمعون مع بعضهم ويجالسهم من الجانب المقابل قائد القبيلة مع عليين القوم مع بعضهم وهم ضمن هذه الجلسة "بروز احد افراد القبيلة وسط جماعته ليعيد لهم تكرار امورٍ كان قد فعلها قبل شروعه بالتقليد أو هذا السرد الجسدي والايمائي" (عقيل مهدي , ب ت , ص13) التي راح يصور للقبيلة عملية القنص لحيوان مفترس ليعيد ما جرى مشيرا الى الأدوات التي استعملت بينما افراد القبيلة يستمعون اليه وقد كان يصاحب هذه العملية استخدام تكرار

امور بعض من افراد القبيلة للمشاركة في عملية الاداء هذه ليأخذ دور الحيوان المفترس أو ما يحتاجه لتقريب الصورة لافراد القبيلة .

من هنا يمكن أن نتلمس التطور التدريجي في المسرح فالأداء التمثيلي الذي كان يجسد عملية القنص للحيوان كان أول مشهد مسرحي في التاريخ بينما كان افراد القبيلة الذين كانوا جالسين يشاهدون العرض منشغلين في ترقب الحدث يتملكهم الترقب والسكون والخوف لما يجري أمامهم من عرض للأحداث, وحالة الذوبان في الاستماع والمشاهدة وما يرافقها من تفاعل مصحوب بصرخات تفاعلية كلها دلت على عرض مسرحي من جانب ومن جانب اخر نستنتج وفقا لتطور الادائي اي " ان الرقص لم يعد دائما ذلك المتنفس العفوي عن الانفعالات بل اصبح في وقت ما , بالنسبة للإنسان البدائي تجسيد لطقس ديني ذلك لان الانسان بدى يتحدث الى الهة يصل لها ويشكرها ويثني علية بلغة الرقص " (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص74) .

الأداء التمثيلي الجماعي لدى الاغريق :-

للوقوف على ابرز أساليب الأداء التمثيل لدى الاغريق قام الباحث برصد مراحل تطور الوظائف والمهام في المسرح الاغريقي والتي كانت الجوقة من ابرز سمات الاداء الجماعي فيها وما كان يرافقها من أناشيد طقسية كانت تؤدى من قبل افراد الجوقة " فكانت جوقة الغناء والرقص ترقص فيه وتغني ، او تقف اثناء الحوار ومع ان هذه الجوقة كانت تصعد من حين لاخر الى خشبة المسرح أو دكة المسرح 000وكانت دكة المسرح هي المكان الذي يقف عليه الممثلين كما تقف الجوقة على الاوركسترا" (فردب. ميليت و جيرالد ايدس بنتلي , ب ت, ص59).

وعلى هذا النحو نلتمس ان الأداء الجماعي لطقوس والشعائر للقبائل البدائية تطور حيث اصبح له بناء مشيد خاص يرتقي ويرتفع عن سطح الأرض أي " ان دكة المسرح كانت على موازاة الأوركسترا ، او لم تكن ترتفع عنها اكثر من درجة او درجتين على اكثر تقدير, وكان عرضها هذا الدكة يوازي عرض الأوركسترا " (فردب.ميليت و جيرالد ايدس بنتلي , ب ت, ص 59)

مارس الاغريق في احتفالاتهم واعيادهم عيد الاله (ديوتيسيوس) والتي تخللها أداء حركي وصوتي كان مقترن بما تقوم به الجوقة من خلال الاغاني وما

ينشد من أناشيد شعرية (ديثرامبي) وما كان يرفقها من اداء حركي "اما بخصوص الأغاني التي كانت تؤدى من قبل مجموعة الممثلين فقد كانت في الغالب مصحوبة لرقصات تعكس المعاني والكلمات ،ويتمتع الافراد بتلك الرقصات الى درجة كبيرة لانها تعبر عن واقع حياتهم وآمالهم على وفق ما كانوا يتصورون ويتخيلون وقد تعبر بعض الأغاني عن حركات الحيوانات والاروح فضلا عن الانسان نفسه" (عبود المهنا واخرون, 2016 , ص 22)

فمنذ ممارسة الممثل الأول (ثسبس) العمل المسرحي أصبحت اجزاء المسرحية تتكون من مقطوعات شعرية جماعية طويلة أو محاورات بين الجوقة والممثل ولكن وجود الجوقة واشتغالها ظل يشكل ابلغ اداة مسرحية وان تحولت الأنظار عنها قليلاً لدى (يوربيدس) ما "ادى الى اعادة النظر في دور الجوقة فلم يعد للجوقة مكان في نصوصه حيث ان طبيعة الاحداث (المؤامرات واضداد المؤامرات) جعل من الصعب اعطاها دورها الكلاسيكي كما هو الحال في اعمال اسخيلوس وسوفوكلس فاقتصر عمل الجوقة على اغان واناشيد وموسيقى مستقلة ترتبط عند الضرورة مكونة حلقة وصل بين فصلين او فكرتين " (فائق محمد علي الحكيم, 1979, ص230-231).

بعد ما قام اسخيلوس بإضافة الممثل الثاني وسوفوكلس الممثل الثالث للمسرحية مما اعطى مساحة واسعة للحوار, ويكون بذلك ادخل العرض المسرحي في حلقة متقدمة من تطور عناصر المسرحية ، فقد وسع منصة التمثيل فاصبح المجال للحركة والتصارع الدرامي " كل هذا ساعد على توفير الجو الطبيعي في مجرى الحدث , وذلك على الرغم من ان استخدام هذه الامكانية الجديدة ما يزال محدودا ايضا .ومع ذلك إن مركز الثقل اخذا ينتقل تدريجا من الجوقة الى الممثل" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص146), وبالتالي اصبح عمل الممثل بنص درامي يتحاوران فيه, يتولد بينها بذرة الصراع الدرامي الذي يشكل الأساس في بناء المسرحية .

واذا اردنا ان نرصد الأداء التمثيلي الجماعي في المسرح الاغريقي لا بد لنا ان نعرج على دور الجوقة في مسرحيات اسخلوس , سوفوكلس , التي لم تعد كما كانت في السابق اي في شبه الدراما حيث "ان الجوقة هي التي تقوم بالدور الرئيسي ، بالنسبة الى الشخوص الأخرى . فنحن مازلنا بعد في بدايات التعبير التراجيدي .كما وان بنية الاشعار نفسها وطريقة تمفصلها , توضحان ان الجوقة تؤدي دائما النص الخاص بها, غناء وتظل الجوقة عنصرا مركزيا من وجهة نظر سيكولوجية وانفعالية على سواء" (فيتو باند ولفي, 1979 , ص109), ومن هنا وجد الباحث ان من

الضروري تناول عمل الجوقة في المسرح الاغريقي , وعليه هنا لابد من الاشارة الى امر هام وهو ان المقصود والمراد من عمل الجوقة كإداء تمثيلي جماعي ليس ككتلة تؤدي فقط وبالتالي ولغرض اثبات ما تقدم قام الباحث بالإشارة بالنقاط التالية:

اولاً : ان صراع الأخوة في مسرحية سبعة ضد طيبة للكاتب اسخلوس تجد ان الصراع داخل الأداء الجماعي في الجوقة حيث "تختلف وجهة نظر جوقة الشيوخ حيال قرار (انتيگونا) هذا ويتصدى لها البعض ويقف البعض الاخر الى جانبها .وبعد مناقشات تنقسم الجوقة على نفسها ويسير خلف انتيگونا من يتفق واياها في الرأي وبضرورة مواراة الأخ الثاني التراب . وتسير الفئة الأخرى الى تشييع جثمان اتيكوليس" (فائق محمد علي الحكيم, 1979, ص 182)

ثانياً: الحوار الدرامي لدى المأساة الاغريقية امتازت بالأداء الجماعي الذي انبر من خلال عمل الجوقة في مسرحية الفرس للكاتب (اسخلوس) تقترح الجوقة على الملكة بالتقرب الى روح زوجها" يدور حوار بين الجوقة والرسول ثم تدخل الملكة بعد ان حافظت على وقارها صامتة بعض الوقت بتوجيه عدد من الأسئلة الى الرسول الذي يقوم هو الاخر بسرد كامل تفاصيل الكارثة على مسامع الملكة و الجوقة تشكل القصة التي يرويها الرسول اهم قسم في التراجيدي" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص117)

ثالثاً : تنتقل الاحداث في مسرحية اغاممنون معتمد على الاداء الجماعي حيث " تتمتع جوقة بأهمية استثنائية حتى في تراجيديا " اغامنون" ان اغاني الجوقة التراجيديا تشكل الاساس الذي يتطور عنه كل حدث " (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص145.)

رابعاً: في مسرحية الضارعات التي تعتبر من اقدم النصوص التي وصلت الينا يتجلى الاداء الجماعي بشكل جوقتين تمثل كل من اجيبتوس وابناؤه الخمسين وبنات وداناوؤس الخمسين من خلال مشهد يتصف بالقسوة " ذلك مشهد دخول الجوقة المصرية وهي تسحب المتضرعات من شعورهن مجبراتهن العودة الى مصر" (فائق محمد علي الحكيم, 1979, ص 161)

خامسا : من الملاحظ ان من مهام الاداء الجماعي للجوقة في مسرحية (اغامننون) هو استثارة الجمهور " ان تصرف الجوقة قد عكس لنا حالة الجماهير النفسية ,وارتباكها , واحاسيسها الغريزية , وعقيدتها الساذجة , وترددها" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص145)

سادسا : في حين ان الجوقة في مسرحية (انتيكونا) تعمل على استثارة الجمهور من خلال ماتقوم به من اداء جماعي وذلك **"** اذا القينا نظرة على حوار جوقة الشيوخ تراهم يرتعدون خوفا عند سماعهم الاشياء المخيفة امثال اوامر كريون المخيفة تجاه انتيكونه او اختها**"** (فائق محمد علي الحكيم, 1979, ص 198)

الأداء التمثيلي الجماعي لدى المسرح الروماني :-

وبانتقالنا الى المسرح الروماني لبيان دور الأداء التمثيلي الجماعي فيه فقد وجد الباحث بأن الرومان اعتمدوا على مجموعة من الأغاني والرقصات التي كانت تمارس في بعض المناسبات لاغراض التسلية من جهة ومن جهة اخرى لاغراض دينية , حيث كانت تنشد بشكل جماعي من قبل مجموعة من الناس الذين اخذوا على عاتقهم مهمة تقديم القرابين, والهدايا الى الالهة لتنعم عليهم بالبركات, وتبعد عنهم العين الشريرية وأن "خاصية الأنشاد الجماعي هي الفعالية الأساسية التي كانت تقوم بها المجاميع وان هذه الاناشيد لم تكن ذو علاقة أو ارتباط مع مجريات الاحداث الدرامية في النصوص المسرحية الرومانية ، بل انها كانت عبارة عن أداة لشغل الفواصل التي تربط الاحداث المسرحية المختلفة ". (ينظر : أبراهيم ، سكر، 1970،ص 4-6)

وبما ان المسرح الروماني يشكل امتداداً طبيعياً للمسرح الاغريقي ، فقد اقتبس عنه الكثير من المقومات والخصائص والسمات التي كان يمتاز بها مع استحداث معايير فنية جديدة تبعآ لتطور مرحلتها وعصرها ومنها المجاميع التي كان له الحضور الكبير في مسرحيات(سنيكا)لاسيما في مسرحية (أوكتافيا) اذ تتألف المجاميع فيها من النساء التابعات للبطلة أوكتافيا التي لعبت دورآ اساسياً في سير الأحداث الدرامية بالتعبير عن مشاعرها وتضامنها مع البطلة ، فقد كانت تقوم عبر اناشيدها وأغانيها بالتحريض على الثورة ضد الإمبراطور زوج أوكتافيا بعد سماعها خبر يشيع بطلاقه من البطلة .(ينظر : الأراديس ، نيكول ، 1986 ، ص 193 – 194)

الأداء التمثيلي الجماعي لدى العصور الوسطى:-

لقد بدأت العروض المسرحية في العصور الوسطى عبر تقديمها العرض مع الصلاة وبلغة الكنيسة وكان لا يكتبها ولا يمثلها سوى قساوسة ومرتلين وقد يتطلب عرضها مائة ممثل او اكثر , فكانت مهمة أداء الشعائر الدينية تؤدى من قبل مجموعة متدربة متمثلة بمجموعة (لاسكولا) تمثلت الدراما المسيحية لمجموعة من المحاولات لتمثيل حياة المسيح حيث كان القساوسة هم الذين يقومون بالتمثيل في حين كانت المجاميع تتكون من الصبية وكذلك من مجموعة اولاد يستعان بهم عند الحاجة كما في مسرحية

((مذبحة الأطفال)). اما عن طبيعة الاغاني والاناشيد في هذه المرحلة من العصور المسرحية فقد كانت تؤدى اما بشكل منفرد أو بشكل جماعي الذي يتكون من مجوعتين يتبادلان الاناشيد والاغاني وكان يسمى بالاسلوب التبادلي (الانتيغوني) وهنا نرى ان الأداء التمثيلي الجماعي لدى العصور الوسطى اعتمد على تقديم الاداء الجماعي الديني لحياة السيد المسيح . (أ.م. جوسار ، جان فرابيه ، د.ت ، ص10)

الأداء التمثيلي الجماعي لدى عصر النهضة :-

كان للأداء التمثيلي الجماعي في عصر النهضة دور كبيرا في تطور المسرح والفنون الأدائية, حيث كان الأداء المسرحي في عصر النهضة يعتمد بشكل كبير على الفرق المسرحية الجماعية التي كانت تتكون من ممثلين دائمين يتدربون ويؤدون العروض معًا، مما خلق تناغمًا وانسجامًا في الأداء. حيث عمد المسرح في عصر النهضة التخلي عن الطابع الديني, ليكون أكثر واقعياً في اقترابه من هموم المجتمع بوصفه مرآة عاكسة للأفكار فقد افرز عصر النهضة كتاباً بارزين اهتموا في التعامل مع الأداء التمثيلي الجماعي وحركتها وكان من ابرز من اهتم بذلك الكاتب المسرحي (شكسبير) في عدد غير قليل من مسرحياته اذ اخذت الأداء التمثيلي الجماعي في مسرحية (الملك لير) حيث نرى الموكب المهيب للأداء التمثيلي الجماعي للمجاميع وهي ترافق الملك لير أثناء دخوله للبلاط تميز هذا المشهد بعظمته من حركة المجاميع الكبيرة التي رافقت الملك لير ، وكذلك الموكب المهيب (الكيلو باترا) عندما دخلت الى المسرح مع حاشيتها في المشهد الأول من مسرحية (انطونيو وكليوباترا) ، فقد أعشت عيون كل من في المسرح بأزيائها البراقة لتعميق الجانب البصري.(ينظر : جير الدين ، وبنتلي ، فن المسرحية ، ب ت ، ص130)

أما في الاحتفالات المختلفة السعيدة منها والحزينة فقد شكلت الاداء الجماعي للمجاميع مواكب كبيرة وفخمة معبرة عن طبيعة المناسبات التي تمر بها احداث المسرحية كما في الموكب الجنائزي التي انتهت به مسرحية (هاملت) . (ينظر : جوليان ، هلتون, 2001, ص204-205.)

كذلك افرز عصر النهضة الكاتب المسرحي الألماني (جوته) 1749 - 1832 ، فقد اعتمدت مسرحيته (فاوست) فكرة الاداء الجماعي للممثلين فقد ظهرت وفي الجزء الاول من العرض مجاميع من الحواريين وهي تنشد حواراً وعزاءً حول رفع المسيح وفي حوارات يختلف عن المجاميع الاخرى , لقد كان الاداء التمثيلي للمجاميع مرئية في المشاهد التي سبقت مشهد غرفة الدراسة حيث تحول الاداء التمثيلي الجماعي في

مشهد غرفة الدراسة الى ان اداء المجاميع التمثيلية غير مرئية بل عبارة عن اصوات أرواح لأتباع الشيطان تسمع وهي تحرض فاوست .(ينظر : جون رسل ، تيلر ، 1990 ، ص165)

المبحث الثاني : اليات اشتغال الاداء التمثيلي الجماعي وفق اساليب التمثيل العالمية

يعتمد الاداء التمثيلي الجماعي في اساليب التمثيل العالمية على مجموعة متنوعة من الآليات والأساليب التي تهدف إلى تحقيق تناغم وتفاعل فعال بين الممثلين، مما يؤدي إلى أداء متكامل ومؤثر وهنا سنعرض بعض الآليات والأساليب العالمية وهي كما ياتي :-

الدوق ساكس ماينغن (1826-1914)

يعد من ابرز المنظرين الذين ساهموا مساهمة فاعلة في دعم الأداء التمثيلي الجماعي من خلال طرق واساليب لم تكن متبعة فقد افادت تلك الطرق في كافة التجديدات المسرحية " من خلال التمارين على مشاهد المجاميع كان يقسم الممثلين إلى مجموعات صغيرة يترأس كلاً منها ممثل مجرب ليكون مسؤولاً عن أداء افرادها وكان يجري التعامل مع كل فرد في المجموعة على أنه مستقل في اداءه عن الاخرين بخصوص الأفعال وردود الأفعال وتجري التمارين مع المجموعة على حده لمرحلة معينه قبل دمجها في العمل الكلي " (سامي عبدالحميد 1998 , ص 23)

تمثلت فكرة الدوق ساكس ماينغن التي اتكأت على أسس علمية مدروسة ساعدت على تعضيد الأداء الجماعي لكي يرتقي به من خلال توظيف كافة الوسائط الفنية التي اعتمدها في عروضه المسرحية والتي كان يوجه بها الممثلين حتى قبل العرض حيث كان يؤكد " في المسرحيات التاريخية يجب ان تستعمل الاسلحة, وطاسات الراس ,والسيوف والدروع .... الخ بأسرع ما يمكن حتى يتعود الممثل ولا يصاب اثناء العرض باختلال في استعمالها ومن الضروري في مثل هذه المسرحيات ان يجري الممثلون التدريبات بملابسهم التاريخية قبل بروفة الملابس بوقت كاف" (سعد اردش,1979 , ص44)

يرى الباحث ان احد اهم السمات الاساسية للاداء الجماعي هو ما طرحه الدوق ساكس ماينغن والذي يعد من "اهم منجزات الدوق الغاء فكرة الممثل البطل او النجم تلك الفكرة التي افسدت مسيرة المسرح وشوهته أدبا وعرضا في الفترة مابين منتصف القرن الثاني عشر ومنتصف القرن التاسع عشر، لقد وضع لأول مرة نظام فرقة

المجموعة المتساوية الحقوق ،المتساوية الواجبات بحيث يقوم ممثل دور البطولة في مسرحية اليوم ، بدور ثانوي في مسرحية الغد".(سعد اردش,1979 , ص43), أراد الدوق بهذا العمل وضع حجر أساس لأجل أي عمل المسرحي متكامل يصب بالفائدة الى جميع, "وبذلك ينصب الجهد الجماعي والابداعي لصالح العرض المسرحي , وهنا تكمن الاهمية في نجاح العرض , فاللذة الناجمة من نجاح المسرحية ستشمل الجميع "(حسين التكمه جي,2011, ص 25)

احدث هذا الأداء في اشتغالات الدوق ساكس ماينغن ومن خلال ما يقدم من عروض مسرحية غيب بها الممثل البطل والذي كان يهيمن على مجريات احداث المسرحية مما اثر لدى المتلقي الذي اعتاد على مشاهدة الممثل النجم "حيث كانت تلك المجاميع تبدوا للمتفرج اكبر حجماً مما هو في الحقيقة وذلك بواسطة استخدام المناظر وحركاتها وحركة افراد مجموعة الممثلين " (سامي عبدالحميد 1998 , ص 32)

وبفعل تلك المعطيات حرصت فرقة ماننغن على ابراز وتوضيح القيمة الفنية والتي اشاد بها استانسلافسكي اثناء تقديم فرقة ماينغن عروضه المسرحية في روسيا بالثناء على دقة تدريب المجاميع التي اوكل مهمة تدريبها الى الممثل الروسي (كرونك) وتحت اشراف الدوق (سامي عبدالحميد 1998 , ص 33)

ادوارد كوردن كريك (1852-1943)

لقد اهتم (كوردن كريك) بالأداء التمثيلي الجماعي واولى له من الاهتمام البالغ ذلك عن طريق توظيف العديد من التقنيات البصرية للأداء الجماعي بين الممثلين فوق خشبة العرض المسرحي من خلال حركة الممثلين وحركة الضوء "حيث كان يكره الفردية بالتمثيل ويزدري النجومية وكان يطلب الى الممثل ان يكون نغمة مؤتلفة مع جميع النغمات المسرحية الأخرى من ممثلين ومناظر واضاءة وعندما عجز عن العثور على الممثل تمنى ان يختفي الممثلين وان تحل محلهم الدمى والعرائس والماريونت" (عقيل مهدي يوسف 2001 ,ص181)

ومن الرؤى التي برزت في اشتغالات (كريك) والتي كانت احدى سمات الأداء الجماعي في التمثيل وهي التوليف بين الممثلين وازيائهم وحركاتهم فيقول " ان القدرة الأساسية هي في توليف الزي كمجموعة وغلطة جميع المخرجين المسرحيين هي انهم ينظرون الى الملابس المجموعة نظرة فردية وهذا هو شأنهم عندما يشرعون في تصور الحركات " (عقيل مهدي يوسف 2001 ,ص183)

ووفقا لذلك فأن الأداء الجماعي لا يمكن ان يحكم عليه او يختزل من خلال المشاهد العام للعرض المسرحي ذلك لان(كريك) يرى حتى في وحدة الأزياء منحى اخر من الأداء ,ويؤكد ذلك بقوله "ان ما يقال من ان كل ممثل من ممثلين فرقة ماينجن في مسرحية يوليوس قيصر, ان كل ممثل من المجاميع كان يؤدي دورة كوحدة قائمة بذاتها والتمثيل على هذا النحو ينبغي ان تعالج الجماعات بوصفها جماعات ادائية متكاملة"(عقيل مهدي يوسف 2001 ,ص183)

ومن اليات اشتغال (كريك) اهتم بتوظيف القيم الرمزية التشكيلية في الأداء الحركي الجماعي اذ يرى " ان جمهور المسرح يهفو الى الرؤية اكثر مما يهفو الى الاستماع ، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية لا من خلال معاني الكلمات ، وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في اتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي او كما يقول كريك (رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية وفي بيئة رمزية) " (سعد اردش , 1979ص99). لقد اعطى (كريك) اهتمام وعناية فائقة بالتصاميم والديكور في خلق التكوينات البصرية في الأداء الجماعي من خلال الاضاءة والديكور والممثلين حيث كان إنتاجه الثاني 1902 (ايس وغالاتيا) على مسرح (بينلتي) وبالرغم الازمة مالية التي كانت تعصف به إلا انه صنع ديكور وازياء ساعدت على اظهار جمالية حركة الممثلين حيث كان الديكور عبارة عن خيمة بيضاء ضخمة يتخللها فتحات كبيره تخرج منها جموع الممثلين حيث صمم ملابس من يارادات شريطية كانت تتبع حركة الممثلين في الهواء كلما دخلوا الخيمة او خرجوا منها .(ينظر : جيمس رووز ايفانز, 2007 , ص74)

بيتر بروك 1925-

لقد أولى بيتر بروك اهتمام خاص في الأداء الجماعي من خلال حركة الممثلين والايماءة وكيفية الايصال والاتصال بين افرادها "وقد اكد بروك على ضرورة دمج الممثل في الجماعة منطلقاً من ارضية مبهمة مفادها ان الاشكال التعبيرية التي تخلقها الجماعة وان كانت صغيرة(يقصد مجموعة الممثلين) سيكون لها قوة وعمومية الانماط الاصلية" (حسين التكمه جي,2011, ص 92)

من الامور التي ركز عليها بروك هو التعامل مع الممثلين في التمارين حيث يرى ان جوهر الاداء الجماعي يكمن في "الغرض من التمارين هو قيادة الممثل الى النقطة التي يقوم بها بفعل غير متوقع ولكنه صادق ويمكن للأخرين ان يتبعوا ذلك الفعل

ويستجيبون له بنفس المستوى هذا هو التمثيل الجماعي " (عقيل مهدي يوسف 2001 ,ص232).

تعامل بروك مع الممثلين في اهتمام واتقان على خشبة المسرح ليكون بذلك أداء حركي متناسق وبحرفية عالية فعندما "اخرج مشهد تحطم الباخرة الافتتاحي مستخدم أجساد الممثلين وبلا كلام بالتمثيل الصامت حيث شكلوا بأجسادهم الباخرة صور معكوسة كما لو كانت بالمرايا" (سامي عبدالحميد 1998 , ص278)

وهنا نرى ان بروك تعامل مع اجساد الممثلين ,كرموز معبرة استخدمها بشكل جماعي لتشكل انسجام معبر بين اداء الممثلين وفكرة العرض الاساسي ,حيث اتسم الأداء الجماعي لدى(بروك) من جانب اخر بطابع ثقافي متنوع استمد من الجذور الانثروبولوجي اساس في التنوع حيث كانت فرقة (بروك) ترتكز على مفهوم هو " ان يكون الممثلون من ثقافات وقوميات مختلفة وهي لا تحتاج كما يعتقد الى رموز وعلامات ثقافية فقد ضمت الفرقة ممثلين افريقيا ,وايران, واسبانيا, وفرنسا, وامريكا, وبريطانيا وهي صيغة تحاكي الاممية والعولمة بمحو ثقافة الاخر " (حسين التكمه جي,2011, ص 92) ذلك ما تم رصده من اسلوب (بروك) في معالجة الاداء التمثيلي الجماعي لمسرحية شكسبير " (العاصفة) بقصد كشف دوافع العنف التي قد تحجبها المعالجة الرومانتيكية عند التفسير وقد رغب ايضاً ان نلمس كيف يمكن توسيع الثقافات التقليدية بالعمل مع الممثلين منحدرين من عدة ثقافات". (سامي عبدالحميد 1998 , ص278)

وفي التدريب ايضا فقد اوعز (بروك) الى الممثلين بتطبيق عملي مدروس حيث "أدى الى منهج ثابت في التدريب وهو التدريب الجماعي, ومعناه ان يبدأ الممثل التدريب بإحساسه بالانتماء الى الجماعة الى فرقة مسرحية ،فبدلاً من ان يختص كل ممثل بدوره تقوم مجموعة من الممثلين بعرض مقدمات وصفات طرائق سلوك شخصية واحدة ".(سعد اردش , 1979ص290).

لقد اتخذت بعض العروض المسرحية التي اخرجها (بروك) منحى ارتجالي حيث كان يسعى لكسر ماهو تقليدي كما يلاحظ في فرقته التي كانت تضم اكثر من جنسية وثقافة لذا لم يقتصر الاداء الجماعي هذا على الطاقم التمثيلي فقط بل كان " من اجل مشاركة الجمهور ومع الممثلين فضلاً عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل , فمثلا يدخل عشرة من الممثلين الى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا ويكمل كال منهم اللحظة

التي بداها سابقه وهكذا ومن عروضه على وفق هذه الطريقة العمل قدمه في (الجزائر) في قرية (عين صلاح) ".(نادر عبدالله دسه, 2016, ص92)

يرى الباحث ومن خلال ما تقدم من اليات اشتغال المنظرين حول تأسيس سمات خاصة لتعامل مع الاداء الجماعي للممثلين من خلال الكشف عن العلاقة بين الممثلين في التدريب والعلاقة الثقافية وكيفية توظيف اجساد الممثلين في خلق تكوينات واشكال متنوعة تخدم العرض المسرحي .

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات : -

1- يعتمد الاداء التمثيلي الجماعي على التشكيل الحركي الراقص المعتمد على الموسيقى والغناء

2- يقدم الاداء الجماعي رموز ودلالات من خلال اجساد الممثلين الذين يعبرون به عن فكرة العرض المسرحي

3- يعتمد الاداء الجماعي على التكامل والتفاعل عبر تعابير واشكال صوتية و حركية في العرض المسرحي.

4- اظهار المهارات الحركية للتكوينات الجسدية وفق الاداء الجماعي عبر اليات اشتغال المخرج المسرحي

5- اتخذ الاداء الجماعي عند المنظرين العالميين قيم رمزية وتعبيرية في الحركة اكثر من المعاني والكلمات

6- هناك تنوع كبير في الأساليب الفنية للأداء الجماعي عبر التفاعل بين الممثلين لتكوين تشكيلات حركية ذات صور معربة اضف الى الانسجام مع التقنيات الحديثة مثل الإضاءة والصوت الرقص والموسيقى الحية.

7- يعتبر التفاعل الديناميكي بين الممثلين أحد أبرز سمات الأداء الجماعي حيث له القدرة على تنمية الانسجام بين أعضاء الفرقة لتعزيز التجربة الجماعية. يتجلى هذا في التواصل البصري والحركي المتناغم بين الممثلين على خشبة المسرح.

الفصل الثالث إجراءات البحث

لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث بالإجراءات الآتية :-

أولاً - يتكون مجتمع البحث من مجموعة من العروض المسرحية والتي فيها اداء تمثيلي جماعي , قام بتقديمها مخرجون عراقيون وفق الفترة الزمنين بين عام (2015-2018) والبالغ عدده 3 عروض مسرحية وهي كما ياتي

ت	اسم العرض المسرحي	المؤلف أو المعد	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	طقوس الدم والشهادة	حميد صابر	حميد صابر	واسط	2015
2	مسرحية أوديب	عباس رهك	عباس رهك	بغداد	2016
3	خدم لك	ماهر الكتيباني	ماهر الكتيباني	بصرة	2018

ثانياً – منهج البحث : اعتمد الباحث المنهجي الوصفي التحليلي في تحليل انموذج العينة لكي يصل الى النتائج والاستنتاجات .

ثالثاً – عينة البحث : تم اختيار عينة البحث مسرحية (طقوس الدم والشهادة) وبشكل قصدي ,وذلك لحصول الباحث على العمل بشكل فيديو متكامل اضف الى كونها تحمل في داخلها عناصر التحليل التي تتلاءم مع هدف البحث ومقاصده كذلك اختارها الباحث انموذجا في عنوانه

رابعا - اداة البحث : لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث بالاعتماد على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات والملاحظة كأداة لتحليل عينة بحثه

خامسا - تحليل العينة : مسرحية طقوس الدم والشهادة , تأليف : عبد الرزاق عبد الواحد , إخراج : حميد صابر, الممثلون : مجموعة من طلبة كلية الفنون الجميلة جامعة واسط .

مكان العرض: قاعة النشاط الثقافي في واسط

حكاية المسرحية:-

تمحورت المسرحية حول شخصية (الحر الرياحي) احد زعماء اهل الكوفة وساداتها والذي كان يتميز بمكانه مرموقة بين القبائل , وقد ارسله عبيد الله بن زياد

على رأس الف فارس ليساير الحسين(ع) ويراقبون حركته , و لما شاهد (الحر) المواقف الانسانية التي تجسدت بأفعال الحسين (ع) اثناء المراقبة ندم على ذلك , مما جعله في اللحظات الاخيرة في يوم عاشوراء يلبي نداء الحق ويلتحق بركب الحسين (ع) ويستشهد معه في كربلاء .

فكرة المسرحية :-

فكرة المسرحية تتمحور حول نداء الضمير نحو الاقدام والسير بالطريق الذي يملي عليه هذا النداء في الامتثال الى القيم الإنسانية الحقة التي تجسدت في شخصية (الامام الحسين ابن علي) (ع) او في طريق الانصياع الى نداء الواجب العسكري الذي يعد عدم تأديته خيانة يترتب عليها ما يترتب من أفعال لا يحمد عقباها من قبل شخصية دموية ذات بأس شديد تجسدت بشخصية (شمر بن ذي الجوشن) والتي قامت بأبشع جريمة عرفها التاريخ وهي قتل وحز رأس (الامام الحسين بن علي) (ع) سبط الرسول وخاتم الأنبياء.

تحليل العرض :-

يقدم المخرج قبل بدء العرض فكرة المسرحية وابعادها الإنسانية والتربوية من خلال بث صوتي يملئ فضاء قاعة العرض يمثل واقعة الامام الحسين عليه السلام .

تبدء مشاهد الأداء التمثيل الجماعي عبر الحوار المشترك بين الممثلين والمجاميع حيث شكل الحوار بين (الحر) و(الهاجس) والمجاميع خط تفاعلي استحوذ على مناطق عرض خشبة المسرح المتقدمة بين يمين اسفل المسرح التي لازمت شخصية (الحر) و(الهاجس) في معظم الحوارات الجماعية , وبين وسط ووسط اسفل المسرح الذي شكل حركات اجساد المجاميع والتي عبرت عن رموز ودلالات بمستويات مختلفة تحمل اراء وأفكار الشخصيات الداخلية والتي تهم فكرة العرض المسرحي .

لقد اتخذت مشاهد الأداء التمثيلي الجماعي أهمية بالغة كونها ارتبطت مع الحدث الرئيسي فكانت تحمل دلالات ومعاني سواء في البناء الدرامي الذي استعمل به الكاتب لغة شعرية فخمة تقترب من الاعمال الكلاسيكية اليونانية ذات مستوى درامي عالٍ كشف من خلال الحوار الجماعي والفردي نوازع نفسية وازمات وتعقيدات وصول الى ذروة المسرحية, فقد شكلت اجساد الممثلين تكوينات بصرية متنوعة اظهرت اشتغالات المخرج الذي استعان بأجساد المجموعة في بعض مناظر المسرحية حيث جسدت مناظرها تشكيلات صورية بحسب المشاهد والمواقف التي تمر بها احداث المسرحية , فقد مثلت اجساد الممثلين في احد المشاهد شكل هرم بشري كما مبين في الصورة رقم (1) هذا وما اكده اسلوب الممثلين في تأكيدهم ان الحركة في معمارها تمنح فكرة العرض جماليا من خلال تأطيرها بالطقسية التي تتأخذ اشكالا وصورا تشغل الفضاء موظفا حركة الجسد بوصفها الحال والزمكان وصراع الانسان في مواجهة الجبروت والطغيان حيث عدى المخرج المجاميع بمثابة الصدى لشخصية الرئيسية فعندما لا تستطيع

الصورة رقم (1)

ان تؤدي الانفعالات وتصارع النوازع الداخلية التي رافقت شخصية (الحر) قام المخرج بإضافة مقاطع حواريه قصيرة تشحذ من همم الشخصية الرئيسية نحو اتخاذ القرار. فضلاً عما تقدم استخدم (اعواد العصي) التي كانت المجموعات في احدى المشاهد تحملها لتكون اشكال ترمز لصراع

الصورة رقم (٢)

والتردد الذي هيمن على الشخصية الرئيسية , و من خلال قرع العصي بالأرض شكل الصوت ايقاع متصاعد صاحب تصاعد في حركة وحوار(الحر) والجنود الثلاثة خالق بذلك مؤثرات صوتية في المشهد دون الاستعانة بالوسائط السمعية.

ان فعل التمثيل الجماعي للمجاميع باستخدام العصي شكل بعد حسي ينطوي على معاني متعددة , وظف بذلك اجساد الممثلين بأسناد العصي لتشكل تشكيلات سينوغرافيا العرض المسرحي لتحقق معطيات جمالية تشير الى المكان والزمان وتعبر عن الخوف والقلق والاحباط وغير ذلك من انفعالات .كما مبين في الصورة رقم (2)

عمد المخرج توظيف السمة التاريخية محاول بذلك تحقيق الدقة في عرض المسرحية من خلال الازياء التي تألفت من الزي العسكري لدولة الاموية حيث ارتدى (الحر) و(الشمر) والجنود الثلاثة الزي العسكر في الحرب سروال ودرع يحمي منتصف الجسم وحذاء محكم يرتفع الى منتصف الساق . بينما اخذت ازياء المجاميع بالطرف المقابل ذات طابع رمزي من حيث اللون والشكل معبرة عن انفعالات الشخصيات الرئيسية وانعكاسات التطور الدرامي والحدث

اما المنظر المسرحي (الديكور) امتاز ببساطته , فقد استخدم المخرج قطع ديكوريه متعددة وملحقات (اكسسوارات) والخيام العربية التي وضعت من يمين اعلى المسرح الى يسار اعلى المسرح ولكي يجسد بها مناخ البيئة العربية بكل تفاصيلها من اجل تقريب الصورة الى ذهن المتفرج والتعرف بشكل حقيقي على واقع الحياة الاجتماعية والفكرية والنفسية التي رافقت واقعة الطف ,اسهمت الازياء والاضاءة والالوان والمنظر المسرحي في تعزيز الاداء التمثيلي الجماعي للعرض , لعب اللون الاحمر للضوء دور اساسي في الاداء التمثيلي الجماعي حيث هيمن على معظم مجريات احداث العرض المسرحية جسد بذلك الدم الذي سال في واقعة الطف على ارض كربلاء.

استخدم المخرج الأداء التمثيل الجماعي بمشاركة المجاميع بمهام مختلفة في عدة مشاهد بالعرض المسرحي تعبر عن مواقف معينة ضمن احداث المسرحية . اي ان حركة المجاميع التي حملت روح العرض والتاريخ واللحظة الصادمة في تشكيل جماعي هارموني في البناء الصوتي والايقاعي والحركي ككتلة تتشكل وتتمظهر بعدة حالات ومواقف تعكس احوال الحر والجماعة

حيث كان دورها مهماً في ايصال دلالات موحية الى اجواء واقعة الطف وهي تصدر اصوات من خلف الكواليس متمثلة بالصوت الحسيني الشجي , وفي مشهد للمجاميع

وهي تقف اعلى يمين المسرح بينما راحت مجموعة اخرى تقف اسفل يسار المسرح و(الحر) وسط المسرح .

عمد المخرج بذلك بناء فرضية المكان والزمان بعمقها الرمزي التأويلي , ليجابه الحر هاجس الشخصية بوصفها الفرضية البيضاء زيا والتي اقترحها شاعر النص قبلا واستجابت لها رؤية المخرج في العرض , ليكون هذا الهاجس ملازم الاداء التمثيلي الجماعي في العرض المسرح يمثل المخاض الذي رافق الصراع الداخلي للحر في اتخاذ القرار . وان حركة المجاميع هي صورة الخطاب الجمالي الدلالي في كل تفصيلاتها وهي البطل حيث حولت هواجس الحر وصرخاته الداخلية لصور مسرحية بين شخصية الهاجس وشخصية المجموعة

الصورة رقم 3

في تناغم وانسجام هارموني شغل المساحة والاجواء وخلق جواً نفسيا مهيمنا على صورة العرض الكلية . اشتمل العرض المسرحي على مشاهد تمثيل جماعي تجري بين شخصية (الحر)(والهاجس والجنود بحركة متعرجة تمثل الصدمة والحيرة

والتردد في اتخاذ الموقف من قبل (الحر) . حيث اتخذت حركة الجسد فوق خشبة المسرح بمستوى 180 درجة من خلال مصارحة (الحر) للجمهور بحيرته , كما مبين في الصورة رقم (3) وفي تحدي الذات و الهاجس لازمت شخصية الحر وضع النصف 90 درجة .

كان الأداء التمثيلي الجماعي واضحاً في الاعتماد على التشكيل الحركي لأجساد الممثلين وبالتفاعل والانسجام مع الاناشيد الطقسية حيث جسد الصوت الحسيني العزائي ضربات ايقاعية منغمة تهدف الى الايهام بالحدث . وما تضمن لهذا الترانيم الحسينية من تفاعل عاطفي وحسي لدى حدود مكان العرض الذي كان من المجتمع العراقي البحت والذي كان من اشد المتعاطفين مع القضية الحسينية لما تمثله من عمق ثقافي وعاطفي في تاريخ العراق.

شكل الأداء التمثيلي الجماعي الذي استمد من الطقوس والبعد التاريخي محور رئيسي في الحوار والحركة الجسدية واستجابته للأفعال وردودها من الاحداث واندفاعها . كل ذلك جاء ليعزز استجابة (الحر) في احدى المشاهد الى نداء الضمير الإنساني. والذي ادى ما يسمى الى (انقلاب) الشخصية. وفي مشهد الذي تلاه مشهد الانقلاب او التحول في الشخصية التراجيدية المسرحية اي هو تغيير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه على ان يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال او الحتمية وهو ما نراه واضحا في اداء الممثلين , حيث نرى ان اهم سمة درامية في شخصية الحر الرياحي هي حالة التردد بين موقفين وهذا التردد يقوده الى عدد من الاسئلة الجوهرية بين الامام الحسين والمعسكر الاخر المعادي اي بين موقف الباطل ممثلا بيزيد واتباعه ومعسكر سيد الشهداء واصحابه وفي النهاية يقرر الانحياز للحق الحسيني بعد صراع ذاتي وهواجس عميقة.

وبذلك وظف المخرج اشتغالته في ذلك التحول على اداء الشخصية الرئيسية بحركة مستقيمة بين منطقتين يمين اسفل المسرح ووسط وسط اسفل المسرح اظهر هذا التحول تفاعل في الاداء الجماعي بين (الحر) والجنود والهاجس والجوقة من جهة اخر, في ارتفاع ذروة الحوار والحركات الجسدية الجماعية والتي شكلت تعابير رمزية معبرة في تصاعد طبقات الصراع النفسي للشخصية .

بينما لازمت شخصية(الشمر) اداء حركي لجسد منحني وصوت يمثل الخداع وتبرير الجرم الذي ارتكبه من خلال الحوار والاداء الجماعي الذي جسدته الجوقة بدلالات تعبيرية ورمزية, ففي مشهد الشيخ والاداء الجسدي للممثلين والذي شكل شجرة (قوارير معدنية) دلالةً عن الماء والعطش , مقابل الفضاء الذي هيمن بالإثم على شخصية الشمر , جاء المشهد والشمر يتأمل ليكون منقذا له او الملجأ الاخير الذي يرتكن اليه , الا ان الرفض الجماعي جسداً وعقلاً وحركة ادائيا جاء خنجرا اخر يطعن الشمر وفعلته في قتل الحسين (ع) , فلم يكن الشيخ الذي يسأل معروفا في نهاية المشهد بل كان الشيخ يمثل الفرات الماء العذب الذي ينبع الحكمة والعدالة السماوية , يرى الباحث ان في هذا العرض المسرحي يتوضح لنا مدى الاهتمام الواسع الذي قدمه المخرج من اجل تجسيد مشاهد الاداء التمثيلي الجماعي في الحوار او من خلال حركة الجسد والذي استثمره في ملء الفضاء المسرحي , فتنوعت تشكيلاتها بحسب المشهد وحالته الدلالية والفكرية التي اراد المخرج عن طريق ممثليه ايصالها للمتفرج.

لقد اعطى الاداء الجماعي للمسرحية بعد استراتيجي من خلال الفكر الفلسفي الذي اراده الكاتب في وجود الشمر في كل مكان او زمان حيث قام الممثلون بمحاكاة

الماضـي بواقـع العـرض المسـرحية وذلـك عنـدما اعتمـد زي الحـر والشـمر ملابـس معاصرة ويؤدون المشهد الاخير من المسرحية .

الفصل الرابع

اولاً: نتائج تحليل عينة البحث ومناقشتها:

1- اعتمد الاداء التمثيلي الجماعي في مسرحية طقوس الدم على ابـراز المهـارات الجسـدية والصـوتية لتعبـر بـذلك عـن رمـوز ودلالات تحمـل اراء وافكـار الشخصيات. بذلك اعطت تعابير واضحه , فضلا عن انها بينت الانطباع الذي تحمله الشخصيات في داخلها .

2- من اهم السمات التي تم استخدامه وفق الاداء التمثيلي الجماعي هي الاسـتعانة بأجساد الممثلين في مسرحية طقوس الدم لتشكل تكوينات بصرية ذات منـاظر تشكيلية متنوعة. لذا قامت بدور كبير في عملية تشكيل دلالات العـرض حيـث انها قدمت صورة واضحة في اظهار الابعاد النفسية وايضـاح طبيعـة العلاقـة بين شخصيات العرض .

3- استثمار البناء الدرامي الذي اعطى حافز في الاداء التمثيلي الجماعي لما تمثله من لغة شعرية فخمـة والتـي اعتمـدت عليهـا الشخصـيات فـي ابـراز السـمات الجمالية والفكرية للعرض المسرحي.

4- عمل مجاميع الممثلين في طقوس الدم داخـل الكتلـة الواحـدة اخـذ اكثـر مـن مسـتوى حيـث اتخـذ الاداء الحركـي والصـوتي فـي بعـض المشـاهد منفـرد ومستقل على رغم انتمائه الى الكتلة الرئيسية.

5- سمة الوسائط الطبيعية والتي عززت من جمالية الاداء التمثيلي الجماعي من خلال تكوين اشكال صورية معبرة وخلق مؤثرات صوتية ذات دلالات رمزية كاستخدام(العصي) في احدى المشاهد وقرعها في الارض .

6- امتزجت مهام الاداء التمثيل الجماعي مـع المجـاميع فـي الحـوارات والاناشـيد الحسينية من خلف الكواليس لأجل الاستثارة العاطفية ذلك لما شـكل العـرض من بعد تاريخي وموروث شعبي وعاطفي لدى المجتمع العراقي .

7- استثمر الممثلون الديكور والازياء في العرض لاضافة سمات ادائية تعتمد الايهام بمجريات الحدث الدرامي وشد ذهن المتفرج من خلال الإكسسوارات وما رافقها من اداء جماعي لتعزيز الدقة التاريخية .

8- اظهرت نقطة التحول لدى الشخصية الرئيسية في تجسيد المشهد المسرحي المتحرك والمتغير طبقاً للحالة العاطفية والفكرية والجسدية انعكاسا في الاداء التمثيل الجماعي بشكل متصاعد وصولا الى ذروة العرض المسرحي.

9- التكوينات الجمالية والتي اعتمدت على اجساد الممثلين والتي وظفت بحسب الاداء الجماعي عبر تشكيلات دلالية وفكرية وفق كل مشهد اخذت اشكال وابعاد هندسية في اشغال الفضاء العرض المسرحي.

ثانياً : الاستنتاجات

بعد التوصل الى نتائج تحليل عينة البحث ومناقشتها مع هدف البحث , فقد توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات الاتية :

1- اظهر اشتغالات الاداء الجماعي بالتركيز على الاداء الجسدي والصوتي لأجل ابراز الدلالات الرمزية التي عبرت عن النوازع النفسية والفكرية لدى شخصيات العرض المسرحي.

2- اعطى البناء الدرامي صور شعرية ساعدت على التفاعل الحسي في الاداء التمثيل الجماعي مما ساعد على اظهار السمات الجمالية والرمزية للعرض المسرحي العراقي.

3- تنوع المستويات الأدائية داخل الكتلة الواحد للمجاميع ضمن العمل التمثيلي الجماعي .

4- ما يميز الاداء التمثيلي الجماعي في المسرحي العراقي هو ما يقارب العمل الطاقمي في المسرح العالمي في توظيفه جميع العناصر لاجل فكرة العرض المسرحي .

5- تبين ان مهمة الوسائط الطبيعية التي استخدمت في التمثيل الجماعي هي انعكاس لحالات التردد والقلق لدى الشخصيات الرئيسية في العرض المسرحي.

6- ساهمت الاناشيد الطقسية في تحولات مجريات الحدث الدرامي من خلال اسلوب الاداء التمثيلي الجماعي لأجل استشارة المتلقي العراقي .

7- اعتمد الاداء التمثيلي الجماعي على توظيف الدقة التاريخية في الازياء والديكور والإكسسوارات في التمثيل الجماعي عبر الاعتماد على سمات التنظيرات العالمية .

8- أليه التحول في أداء الشخصية الرئيسية لدى الممثل وانعكاساتها على الاداء التمثيل الجماعي اقتربت من الاسلوب الكلاسيكي اليوناني

9- التشكيلات الجسدية في الاداء التمثيل الجماعي اثبتت انها عنصرا سينوغرافيا في العرض المسرح ذلك لما جسدته من مناظر شغلة مساحة واسعة فوق خشبة المسرح.

ثالثاً : التوصيات :- يوصي الباحث بما ياتي :-

1- الاهتمام بالإداء التمثيل الجماعي من خلال استحداث مادة دراسية في كلية الفنون الجميلة بهذا الخصوص لتعزيز روح العمل الطاقمي

2- اقامت الورش لتعرف على ابرز اشتغالات المنظرين العالمين في الاداء التمثيل الجماعي.

رابعاً : المقترحات : يقترح الباحث دراسة عملية تحت عنوان :

- سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض مسرح الطفل .

المصادر :-

1- أ.م. جوسار ، (جان فرابيه) ، المسرح الديني في العصور الوسطى ، تر : محمد القصاص ، مكتبة النهضة المصرية د.ت

2- أبراهيم ، (سكر) ، الدراما الرومانية، دار الكتاب العربي، مصر، 1970

3- ابن منظور (جمال الدين) :لسان العرب , ج8 مصر :الدار المصرية للتأليف والنشر.

4- أردش (سعد) : المخرج في المسرح المعاصر الكويت : سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1979.

5- أيفانز (جيمس روس) : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك, العراق : وزارة الثقافة دار المأمون للترجمة والنقل , 2007 .

6- باندوليفي(فيتو) تاريخ المسرح الحديث دمشق :منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ,1979.

7- بياتلي (قاسم) غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية , ط1 مصر :الهيئة المصرية العامة للكتابة , 2012).

8- التكريتي (جميل نصيف) قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي العراق: مشورات وزارة الثقافة والاعلام, 1958.

9- التكمة جي (حسن) : نظريات الاخراج دراسة في ملامح الاساسية لنظرية الاخراج , بغداد :دار المصادر ,2011.

10- جوليان ، (هلتون)، نظرية العرض المسرحي ،تر: نهاد صليحة, القاهرة دار المعارف للنشر, 2001

11- جون رسل ،(تيلر)، الموسوعة المسرحية ، تر: سمير عبد الرحيم ، ج1 ، بغداد ، دائرة الاعلام ، سلسلة المأمون للنشر ، 1990 .

12- الحكيم (فائق): تاريخ المسرح , العراق: مطبعة جامعة بغداد, 1979 ,

13- الخراط (ادورد) فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح القاهرة :دار البستاني للنشر والتوزيع , 2002

14- دسة (نادر) : الاخراج المسرحي الاردن : دار الاعصار العلمي , 2016

15- صالح (قاسم) :الشخصية بين التنظير والقياس بغداد : مطبعة التعليم العالي , 1988.

16- عبد الحميد (سامي): ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ب ت

17- عبد الله (محمد) : معجم الجيم البنان :دار ومكتبة الهلال , 2004.

18- كروتوفسكي (جيروي) : نحو مسرح فقير , ترجمة : كمال قاسم نادر العراق: دار الرشيد للنشر ,1982

19- لمهنا (عبود واخرون): اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور عمان : الدار المنهجي لنشر والتوزيع , 2016).

20- مليت (فردب ميلت وجيرالد ايدس): فن المسرحية , ترجمة صدقي حطاب بيروت : دار الثقافة , ب ت

21- مهدي (عقيل) : نظرات في فن التمثيل , العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , ب ت

22- مونرو (توماس): التطور في الفنون , ج3 , ترجمة : محمد علي ابو درة القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1972).

23- ولسن (جيلين) سايكولوجية فنون الاداء ترجمة : عبد الحميد شاكر الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأداب , 2000.

24- الياس (ماري) القصاب(حنان) : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض , ط1البنان : مكتبة ناشرون , 2006 .