Journal of Al-Turath University College (JATUC)
Open Access Journal
ISSN : 2074-5621
https://jatuc.uoturath.edu.iq/

سمات الاداء التمثيلي في عروض المسرح السياسي العراقي مسرحية (احلام كارتون انموذجا)

وجيه مهدي جلود

وزارة التربية / مديرية الرصافة3/ قسم النشاط المدرسي

الملخص

ان سمات الاداء التمثيلي تتغير وفق المفاهيم التي يخضع لها الممثل الا وهي امكانية الممثل في تجسيد الشخصيات وفق قدراته الإبداعية وكذلك التوجيهات التي يتلقاها لكي يكون التوظيف في أقرب صوره الجمالية لذلك يطرح الباحث سؤالا: (هل ان سمات الاداء التمثيلي تختلف في عروض المسرح السياسي). اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري والذي شمل مبحثين اثنين وعلى النحو التالي: المبحث الأول: التطور الأدائي لدى الممثل المسرحي. المبحث الثاني: الاداء التمثيلي للمسرح السياسي في التجارب العالمية. كما احتوى هذا الفصل على اهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

الفصل الثالث: قد خصص لإجراءات البحث الذي احتوى فيه الباحث على مجتمع البحث وعينه البحث وحدد اداء البحث ومنهجه ومن ثم حلل الباحث عينه البحث مسرحيه احلام كرتون وتأليف: كريم شغيدل واخراج كاظم النصار وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة.

والفصل الرابع: شمل النتائج التي خلص اليها التحليل ومنها:

ا. ان الاداء التمثيلي كان موجه للنخب أكثر منه للجماهير لأنه كان يحتوي على رمزيه وشفرات الاداء التمثيلي طغى على الحدث والمفروض الأولوية تكون للأحداث الثورية.

حركات الممثلين كانت تدور في حبكات دائريه ابتدأت المسرحية بحركات وانتهت بنفس الحركات.

الكلمات المفتاحية

السمات، الاداء، التمثيلي، المسرح السياسي.

Keywords

traits, performance, acting, political theatre.

Abstract

The characteristics of the acting performance change according to the concepts that the actor is subject to, namely the actor's ability to embody characters according to his creative abilities as well as the directions he receives in order for the employment to be in its closest aesthetic form. Therefore, the researcher poses a question: (Do the characteristics of the acting performance differ in political theater performances?). As for the second chapter, it included the theoretical framework, which included two topics as follows: The first topic: The performance development of the theatrical actor. The second topic: The acting performance of political theater in global experiences. This chapter also contained the most important indicators that resulted from the theoretical framework.

Chapter Three: It was devoted to the research procedures in which the researcher included the research community and the research sample and determined the research performance and its methodology. Then the researcher analyzed the research sample, the play Ahlam Cartoon, written by: Karim Shaghedel and directed by Kazem Al-Nassar. The researcher used the descriptive method in analyzing the sample.

Chapter Four: It included the results that the analysis reached, including:

A. The theatrical performance was directed to the elites more than to the masses because it contained symbolism and codes.

The theatrical performance dominated the event and priority was supposed to be given to revolutionary events.

The actors' movements revolved around circular plots. The play began with movements and ended with the same movements

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكله البحث والحاجة اليه: ان سمات الاداء التمثيلي تتغير وفق المفاهيم التي يخضع لها الممثل الا وهي إمكانية الممثل في تجسيد الشخصيات وفق قدراته الإبداعية وكذلك التوجيهات التي يتلقاها لكي يكون التوظيف في أقرب صوره الجمالية وأن هذه السمات تتغير بتغيير التجربة المسرحية حيث أن لكل تجربه اتجاه او اسلوب وبما ان المسرح السياسي له شكلا ينفرد به عن غيره من المسارح من ناحية العرض والمعالجة لذلك يطرح الباحث سؤالا (هل أن سمات الأداء التمثيلي تختلف في عروض المسرح السياسي السياسية). واستنادا على هذا التساؤل صاغ الباحث عنوان بحثه (سمات الاداء التمثيلي في عروض المسرح السياسي).

اهميه البحث: ان اهميه البحث تكمن في اثراء طلاب كليات ومعاهد الفنون الجميلة وكل ما ينير منطقه التغيرات التي تطرأ على الممثل في عروض المسرح السياسي من خلال الكشف عن الاسباب التي تؤدي الى تطور الاداء التمثيلي لمواكبه الحدث السياسي.

اهداف البحث: بيان ورصد اهم المتغيرات في سمات الاداء التمثيلي في عروض المسرح السياسي.

حدود البحث: حد الموضوعي: سمات الاداء التمثيلي في عروض المسرح السياسي.

الحد المكاني: بغداد، الحد الزماني: ١٩٩٣-٢٠١٤.

تحديد المصطلحات:

سمه: تعريف السمة لغويا ميزه فرديه في الفكر والشعور والفعل قد تكون متوارثه وتأتي بواسطة الاكتساب والتعليم [1].

وتعرف السمة اصطلاحا: بأنها فئة من اساليب الاداء وترتبط فيما بينها ارتباطا عاليا وترتبط بغيرها ارتباطا منخفضا [2].

وتعرف كذلك "بانها فن تمثيل الافكار والعلامات والمميزات [3].

تعرف السمة اجرائيا: هو تميز الشيء عن غيره بوضع علامة خاصه به او اشاره تدلل عليه.

الاداء: يعرف الاداء: في (المنجد) اسم مأخوذ من الفعل (إداي) بمعنى اوصل الشيء او قضاء الاداء بمعنى (القضاء) او (الايصال) [4].

ولسان العرب لابن منظور عرفها بانها "اداء من (تأدي) نادى القوم ناديا لذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر. ولي كل ذي حرفه اداه هي (الله) التي تقيم حرفته او اداء الحرب سلاحها ورجل (مؤد) ذو (اداه) و (مؤد) وقيل كامل (اداه) السلاح و اداء الشيء) على أو جعل الاسم الاداء [5].

التعريف الاجرائي للأداء: وهو تفكيك الشخصية خارجيا ثم اعادة بنائها داخليا ثم اعاده طرحها على المسرح وفق النظريات الفنية.

اما الاداء التمثيلي فهو: القدرة على التنظيم الاداري للعمل، والمشروع في الواقع وعلى المسرح، الاداء المسرحي يعني فين ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانيا [6].

المسرح السياسي اصطلاحا: لا يمكن أن يقبل المسرح أي حدود في هذا الصدد لا بد ان يطالب بحقه في اظهار جميع الشخصيات التي يعتبر دورها حاسما في فتره معينه بوصفها ممثله لبعض القوى السياسية [7].

التعريف الاجرائي للمسرح السياسي: وهو المسرح الذي لا يكتفي في عرض الاحداث التاريخية دونه التداخل فيها وتحويلها الى منصات يقف عندها المتلقي ليأخذ منها العبر ودروس في معالجة القضايا السياسية الحاضرة.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: التطور الادائي لدى الممثل المسرحي.

الاداء التمثيلي في حضارة وادي الرافدين:

انبثق من التمثيل من الطقوس التي تجلت في ممارسات الشعوب بأشكالها المختلفة التي تنوعت بتنوع الاحتفالات والممارسات والنشاطات الدينية التي اتخذت من المسرح نافذه تطل بها على المتلقين في الحضارات الموغلة في عمق التاريخ لحضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل والحضارة اليونانية.

ان الخوف والقلق لدى الانسان في بدايات الحياة كانت المصدر الاساسي والمحفز لنمو ممارسات بدائية كان يحاكي بها الانسان الظواهر الطبيعية لكي ينقي شرها حسب ما كان يعتقد وقف الانسان متأملا قوى الطبيعة وجبروتها وقسوتها وأدرك أن قوه عملاقه تتلاعب به مع الخوف والقلق والتوجس وقاده عجزه للشعور بإمكانيات الوجود المأساوية فسلم الظواهر الطبيعة وتحكمها في حياته ومصيره وتجسدت في ذهنه على هيئه إلهه فالسماء أله والأرض إله والشمس والبرق والرياح الهة [8].

أن حضارة وادي الرافدين التي تمتد إلى أكثر من (٦٠٠٠) سنه قبل الميلاد يؤكد لنا التاريخ عبر رهبان المعبد السومري ان ابناء وادي الرافدين استبقوا ابناء وادي النيل في فن التمثيل حيث كان الرهبان بواسطة فن التمثيل يتقربون إلى الإلهة عن طريق أداء طقوسهم المتنوعة التي عدت من الملامح الأساسية للمسرح.

"لقد سبق لنا وادي الرافدين ابناء وادي النيل في هذه الممارسة الدينية بيدان الآخرين اقتربوا في وممارساتهم أكثر من الحدث المسرحي عندما كانوا يحتفلون بذكرى الاههم (أوروس) ويجسدون ذلك الاحتفال بقصه قتل البطل على يد اعدائه وما كان من أخته وزوجته (بريس) الا ان تلملم اشلاته وتركبها لتعيده إلى الحياة [9].

أن المحاكاة بما تحويه من دلاله بارزه تؤثر على وجود ملامح المسرح، انا هذه المحاكاة هي نتاج أو وليد التشبيه الذي كان يتم وفق اليه معينه الا وهي التشبه بالآلة وصفاتها العامة وروابطها مع الآخرين، تجسد هذه في بلاد وادي الرافدين بأشكال التماثيل واشكال المنحوتات التي كانت توحي إلى الإلهة والتي بدورها شيء فشيء تطورت لترتقي باستخدامها النماذج البشرية وهكذا برز الاداء التمثيلي وتمكن من اثبات نفسه عن طريق الانسان السومري القديم في بلاد وادي الرافدين وتم ذلك من خلال الممارسات التي كانت تصاحب الطقوس الدينيه والمناسبات في وادي الرافدين.

الاداء التمثيلي لدى الاغريق:

ان البداية الحقيقية لفن التمثيل لدى الاغريق تجسد في الحركات ورقصات الإيقاعية التي كانت ترافق الممثلين في المناسبات الدينية، وكانت هذه الطقوس بما تحتوي من الحوار والتراتيل قد شكلت بدأيه ملامح التمثيل في الاحتفالات الدينية والطقوس القديمة ولابد من الاقرار بان الاغريق حولوا الممارسة الطقسية الدينية الى ممارسة دنيوية ولأنهم أول من كتب نصوص مسرحيه ظلت حبه حتى يومنا هذا حيث تناولت تلك النصوص قضايا حياتيه وفكريه ومعيشيه قد تستند بشكل او باخر على المعتقدات الدينية والاساطير، ان قوة الصوت وما يشكله من جمال عبر تلويناته التي تصاحبها الاستعراضات البهلوانية في الحركات لم تستطيع اخراج التمثيل من الصيغة الخطابية التي كانت تسيطر على فن التمثيل عند الاغريق، أن التمثيل كان ينقسم الى قسمين وهم التمثيل بذكرى الاهمم (أوروس) ويجسدون ذلك الاحتفال بقصه قتل البطل على يد اعدائه وما كان من أخته وزوجته (بريس) الا ان تلملم اشلاته وتركبها لتعيده إلى الحياة [9].

أن المحاكاة بما تحويه من دلاله بارزه تؤثر على وجود ملامح المسرح، انا هذه المحاكاة هي نتاج أو وليد التشبيه الذي كان يتم وفق اليه معينه الا وهي التشبه بالآلة وصفاتها العامة وروابطها مع الآخرين، تجسد هذه في بلاد وادي الرافدين بأشكال التماثيل واشكال المنحوتات التي كانت توحي إلى الإلهة والتي بدورها شيء فشيء تطورت لترتقي باستخدامها النماذج البشرية وهكذا برز الاداء التمثيلي وتمكن من اثبات نفسه عن طريق الانسان السومري القديم في بلاد وادي الرافدين وتم ذلك من خلال الممارسات التي كانت تصاحب الطقوس الدينيه والمناسبات في وادي الرافدين.

وقد بدت ابتكارات السخيلوس تسهم في تطور فن الاداء المسرحي وكان ابرزها اضافه الممثل الثاني واعطائه خصوصيه يعمل الممثل بها غير ما يقوم به الشاعر وتم ذلك بواسطه نص درامي يتحوران فية، وقد نشأت من هذه المحاورة بذرة الصراع الأولى حينما أضاف (السخيلوس) "ممثل ثاني إلى الممثل الوحيد الذي كان يقوم بجميع الادوار، ففتح بذلك الطريق لأحكام العقد ورسم الشخصيات وجعل الحوار لا يقتصر كونه وسيله لسرد ما قد يحدث بل جعله وسيله للإبحاء والصراع [9].

استحق (اسخيلوس) لقب الرائد وذلك لإضافته الممثل الثاني، واستخدم الازياء والماسكات في العرض المسرحي الذي اعتمد فيه النص الدرامي المعد مسبقا كل هذه العوامل كان له الأثر في الارتقاء في الاداء التمثيلي والذي كان بدوره يرتقي بذائقه المتلقيين و على نفس هذا المنوال في الارتقاء بالأداء المسرحي فقد أسهم (سوفوكليس) في خلق تجربه كان لها الأثر البالغ في تطور الشخصية من خلال ابداعة الممثل الثالث والذي حفز الشخصية على أن تكون في حاله الصراع مع على الأخريين ويتم ذلك باعتماده على "تقديم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الحوقه و اتاحه مساحه اكبر للتباين بين الاشخاص وسمح بالوان من الحوادث المفزعة [10].

ان اختراع اضافه الممثل الثالث انعكس على البنية الدرامية فكان من الملاحظ ان اجرا (سفوكلس) قد انهض التطور في الاداء المسرحي، وأكمل مسيره التطور في الاداء التمثيلي (يوربيديس) عبر جعل الممثل في مجال أكبر مما كان فيه حيث طور معالم وجود الممثل على المسرح واعطاه حيزا اكبر ليكون أكثر اقترابا إلى المعاناه الارضيه [11].

ان طرح الأفكار بواقعيه ميزت (يوربيديس) بعمله الفكري والانساني، أن في التمثيل المسرحي في المسرح الاغريقي قد تطور وفق العوامل المؤثرة التالية انحسار تمثيل المؤلف للمسرحيات التي كلفها واضافة الممثل الثاني والثالث.

الاداء التمثيني لدى الرومان:

لم يخرج علينا المسرح الروماني بخصوصية الأصالة من ناحية المنشأ، حيث أن المصادر الموجودة توكد احيانا بتأثر المسرح الروماني بالمسرح اليوناني وخاصه في حفل اختيار المواضيع والافكار المسرحياتهم حيث أن الأثر اليوناني كان واضحا على اختياراتهم "وقد تعددت الأنواع الأدائية في المسرح الروماني ومنها نوع يسمى الإيمانية وهي فواصل أدائية تتكون من عدة عناصر تؤدي بالإشارة فضلا عن أخرى تؤدي مع الحوار وهي تتناول قصاصا حياتية معاصرة بأسلوب يقترب أحيانا من الابتدال والنقد الجريء والتجريح ببعض المسميات وربما ادخلت مشاهد فاحشه تنبو عن الذوق [12].

لم يقتصر التجديد الذي اصبح العلامة الفارقة في العروض المسرحية الرومانية على الانواع الأدائية الايمانية وانما شمل اعداد الممثلين والاداء التمثيلي وظهور النساء في الادوار النسائية التي تعدت الأدوار الإيمائية واخذت الادوار الكوميدي وهذه الأدوار الكوميدية كانت سببا هبوط النساء إلى الادوار الفاحشة المصحوبة بنوع من الجرأة بعروض مسرحيه امتازت عن نظيراتها اليونانية كونها قدمت في المساء استنادا إلى الثوابت المتواترة تاريخيا بأن مدينه (روما) هي أول المدن التي قدمت عروضا مسرحيه في المساء "بعد أن كانت العروض تقدم من الصباح حتى المساء في المسرح اليوناني اما المسرح الروماني فقد ظهرت العروض الليلية حيث تطلب الأمر استخدام المشاعل الأضاءه مناطق التمثيل مع ملاحظه ما يضفيه ذلك من جماليات على اسلوب الاداء التمثيلي [8].

وقد صاحب هذا الجماليات في العرض المسرحي الاهتمام الزائد بالاداء التمثيلي المصاحب للحركات والمناظر التي بدورها اللت من الاهتمام بالحبكات والافكار لان (روما) كانت تميل إلى التسليه واللهو وعلى ضوء ذلك انتجت الكثير من الكوميديا.

الاداء التمثيلي في الكوميديا ديلارتيه:

ترجمت الكوميديا ديلارتية الى اللغة العربية تحت مظلة عناوين كثيره منها كوميديا الارتجال وكوميديا الصفه والكوميديا الشعبية ولم تأتي هذه الترجمات اعتباطا وانما كان لها اتصال بخاصيه معينه يمتاز بها هذا النوع من التمثيل، أكثر المصادر تشير الى ان كوميديا ديلارتية بدأت في منتصف القرن السادس عشر في ايطاليا وتحسب على أنها من ابتكارات عصر النهضة "التي شملت جميع انحاء ايطاليا الا انها ارتبطت (بفينيسيا) على وجه الخصوص وقد صاغ هذا المصطلح الكاتب المسرحي(كارلو كالدوني) ليميز ما هو مرتجل والذي يبتكر اثناء العرض ومستخدمي الأقنعة من الكوميديا المعروفة التي تمتلك نصا ولا تستخدم الأقنعة وتعكس الكوميديا ديلارتي التدريب اللازم للارتجال واستخدام الأقنعة وتخرج بين الشخصيات النمطيه [13].

ومن هنا تبين لنا أن التركيز كليا كان على جسد الممثل لأنه يعوض النقص الحاصل في التعبير عن طريق الوجه لان الممثل كان يرتدي الأقنعة وبذلك فقد قدرته في التعبير عن طريق الوجه وكذلك فان تعدد الشخصيات النمطية السائدة آنذاك تطلب كذلك من الممثل ارتداء الأقنعة المتنوعة لتواكب انفعالات الشخصية المتنوعة والمرتجلة حيث ان الممثل كان يبدع في اتجاهين اثناء ادائه الشخصية وهما تأليف هذه الشخصية وادائها بواسطه الارتجال "اذ غالبا ما يؤلف الممثل دوره بنفسه، و يضع الحوار المناسب لينتج بالتالي احداثا درامية ذات بعد منطقي وتربوي ناقد، فعنصر الارتجال هو الميزة المهمة لمثل هذه الكوميدي، فضلا عن اجادة فن التمثيل الصامت المعبر، والرقص والغناء الذي يتطلب ممثلا ماهرا [14].

انا الكوميديا ديلارتيه اسهمت في ارتفاع منسوب الاداء التمثيلي لان الممثل فيها يجب أن يتسلح بأدوات تمكنه من الارتجال للشخصيات والمواقف لكي يستمر في عمله المسرحي وهذا يعتمد على الخزين الاستراتيجي لكل ممثل من الحكايات والامثال والشخصيات والتهكمات، وبالتالي تجعل منه ممثل محترف.

تطور الاداء التمثيلي في العصر اليزابيثي:

ولد المسرح الفني اليزابيثي في النصف الثاني من القرن السادس عشر واثبت كيانه بواسطة امرين الأول دعم الملكة (الزابيث)، ثانيا، انشاء الفرق المسرحية المحترفة " أن تذوق جماهير الشعب الانجليزي للعروض المسرحية واهتمامهم كان قد تطور وازداد في أواخر العصور الوسطى فلم تعد عروض نقابات العمال قادره على ارضاء هذا الذوق المتطور ومن الممكن ارجاع الاسباب التي اثرت في تطور الدراما في ثمانينات القرن السادس عشر الى عده عوامل في مقدمتها المدارس والجامعات والمسرح الشعب [15].

كل هذه العوامل ادت الى تطور الاداء التمثيلي لان الجمهور لم يكن يرضى بالعروض التقليدية للواقع بل يطالب بمعالجات، ولكي يكون الممثلين قادرين على ارضاء هذا الذوق فقد عمدوا على تقويه ادواتهم الفنية واستفادوا من دعم ورعاية الملكة لهم، فقد قدموا فعالياتهم بشيء من الحرية والمؤازرة والذي انتج بدوره صله شدت الممثل بالجمهور وهذه الصلة كانت مطلب كل الفرق المسرحية التي تشكلت وادت الى تقدم الاداء في المسرح الاليزابيثي، "وكانت أهم الفرق التمثيلية أن ذلك وهما فرقنا رجال الملك أمين الخزانة ورجال امير البحر وكان شكسبير ينتمي للفرقة الأولى التي كانت تمتاز بأسلوب القرب إلى الحياة والواقع من خلال نصيحه هاملت يدلنا شكسبير على أن ينشد الممثل الوصول إلى تأثير أكبر اقناعا من المبالغين في الاداء [16].

ان نصيحة وتوجيهات شكسبير عن طريق هاملت كان لها الدور البارز في تنامي قدرات الممثلين وبدا هذا التنامي واضحا أثرة في المجتمع بواسطة الممثلين من امثال ادوارد الين، وسبير باج، ودي بكر، وشايمان، الذين كانوا يتبارون فيما بينهم تحت مظلة المنافسة التي أوجدت فيهم مقومات الممثل المتمكن في ادائه مع وجود بعض الفوارق في مستويات أسلوبهم في التمثيل على المسرح.

تطور الاداء التمثيلي في الكوميدي فرانسيس:

المسرح الفرنسي بلغ أوجه مجده في القرن السابع عشر مع ملاهي موليير وماسي كورني حينما أسس المسرح القومي الفرنسي (كوميدي فرانسيس) وفي بدأيه القرن التاسع عشر حدث تطور في اداء الممثل "فقد اضاف الممثل الكثير في حرفيه الاداء فمثلا لم يكن التعبير مقصور على حركة اليدين، بل تعداه ليشمل الرقبة والكتاف وحركه الراس وهكذا أصبح مركز الثقل في جسم الممثل وليس الكلمات وحسب [17].

كان الممثل يجري مجموعه من التمارين ليتمكن من الوسائل الأدائية على حزمه من الاحداث لإتقانها ومن بعد ذلك توظيفها على المسرح في احداث مشابهه لها في العرض المسرحي فكان الممثل يزيد من امكانياته على التعبير في ادائه عن طريق التمرين على التعلم الحرفي الخارجي لزيادة امكانياته الذاتية في التعبير بواسطة أدائه "وقد تعددت الطرق الأدائية ما بين الاندماج التام والتقمص والاعتماد على مدرسه التشخيص التي برز فيها (كوكلان) وهو من فناني الكوميدي فرانسيس وخاصه في كتابه في الشعر). أن على الممثل في اثناء العرض الا يمارس الانفعالات التي يحاول تصويرها لان الاداء ليس تقصا وانما تشخيص تشخيصا [18].

حقق الممثل في كوميدي فرانسيس الحياه على المسرح باعتماده على الايهام قرى عدد لا باس به من الأشياء الحياتية قد تحققت على خشبة المسرح بما يتلاءم مع متطلبات العصر واحتلت فرنسا المكانة المرموقة في قمه العالم المسرحي بفضل انجابها للمؤلفين المهمين في تاريخها من امثال كورني راسين، موليير، حيث منح (رامين) مجموعه من الخصائص ميزته عن القرأنه اما موليير) فيعد صاحب الانجاز في فن الكوميديا الفرنسية لان اغلب شخصياته من واقع الحياه علي الممثل "ان

يتعامل مع مسرحيات (موليير) بشكل يختلف عن باقي الملاهي لأنه لا يلجا للمبالغات والتهريج [9]. ومن هنا كان على الممثل أن يخلق الصورة لشخصيته بالاعتماد على مهاراته الأدائية

المبحث الثاني: الاداء التمثيلي للمسرح السياسي في التجارب العالمية

المسرح السياسي:

المسرح السياسي لا يمكن تحجيمها بإطار النافذة الإعلامية فقط بقدر ما يمكن تحميله بخطابات تحمل في طياتها صدا مدويا مفعم بالأفكار الاستنهاضية الثورية التي لها انعكاسا في صدور الاحرار ممن ينشدون الارتقاء بحالهم من حال الى حال، ان اهداف المسرح السياسي هي أهداف عظيمة يتم طرحها بأساليب مبتكرة يتم بواسطتها تناول الاحداث التي يمكن أن تشكل متنا حكائيه لأداء مسرحي يبقى تأثيره في المتلقي، ولهذا التأثير في طبقات المجتمع العاملة ترسيخ لمبدا و مفهوم المسرح السياسي ليكون له صيرورة بحد ذاته تختلف عن نظائره الآخرين وبذلك يكون متفردا بأسلوب عرضه ومعالجته المسرح السياسي يناقش أكثر القضايا الهادفة والجادة على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية فقد اثبت انه وسيله للتعبير عن الهموم المجتمعية، وهو وسيله او اداه للتوجيه سياسيا ثقافيا.

مفهوم المسرح السياسي:

بالمفهوم الشائع المسرح السياسي هو ابدال لما هو متجذر او ساند، وليس الخضوع له للتحول بالمجتمع من حال الخنوع والركود الى ما يجب ان يكون عليه من استحصال لحقوقه وحرياته ليمارس سيادته على وضعه كا كائن مستقل دون ان يتحكم فيه غيره " الشائع في العرف العام ان المسرح السياسي هو ذلك المسرح الذي يتحدث سلبا او ايجابا عن سلطة جائزه او عادله او مسرح يسلط الضوء على مجتمع فقير جاهل متخلف حاثا اياه على تحقيق قفزة نوعيه اقتصادية وحضارية في عصر يسبح بالنور تتفجر فيه المعارك على الصعد كافه [19]، ان الشعوب العربية في اوج حاجتها للمسرح السياسي لأنها محكومة بقيود سياسيه واقتصاديه تبقيها تحت وطأة شمولية القرار والنصف والطغيان وفرديه الحكم المسرح السياسي ينمي الوعي الثوري لدى الشعوب المقهورة، وهو أداء من أدوات الثورة الاستنفار الشعوب وتحريضها للمطالبة بالتغيير والتعبير.

نشاه المسرح السياسي:

اذا بدئنا في الغوص في العمق الانساني في مستويات الحقبة الزمنية المنصرمة البيان مراحل التطور الانساني يلاحظ ان الوضع السياسي كان حاضرا في مختلف الأصعدة الزمنية، فنجد أن المسرح الاغريقي قد خلق لنا أثيرا فنيا سياسيا حيث "قدم لنا (اسخيلوس) في مسرحيه (برو ميثيوس) معتبرا إلى زيوس حاكما ظالما مغرور في كل صفات الاستبداد والاستعباد، وقدم (سوفوكليس) في مسرحيه (انتيجونا) شخصيه تبحث عن حل للرفع الظلامة عن اخيها وقدم لنا (كربون) حاكما مطلقا يتمسك بحرفيه القانون ويطبق النظام ما استطاع إليه سبيلا [20]، وبناء على ما تقدم يتضح لنا ان علاقه المسرح السياسي هي ليست وليده الاحداث المعاصرة وانما هي علاقه تدلل هل القدم في الزمن وهي علاقه مترسخة ووطيدة لا يمكن الاستغناء عنها لانها بمثابه المعبر عن واقع الشعوب لان الفن والسياسة لديهم وشائج متداخله ليس هناك ادنى شك في انكار ذلك " فنحن نعيش عصرا معجون بالسياسة ابتداء من الاقتصاد مرورا بالثقافة والفنون بمختلف اشكالها، وانتهاء بكره القدم الصغيرة التي تلعب بكره الارض الكبيرة من اقصاها الى اقصاها، عصر تنفس فيه السياسة مع الهواء الذي يملا رئتينا شئنا أم أبينا [21]، ان المسرح كان وما زال مرهونا بتشخيص ومعالجة قضايا وهموم الشعب، لأن المسرح لم يضع نفسه في حدود التسلية بل تعداه ليصبح اداه سياسية واقتصادية واجتماعيه.

بيتر فايس:

في المانيا كانت ولادته عام ١٩١٦ ثم تركها عام ١٩٣٤ مع عائلته وعاش في انجلترا وتشيكوسلوفاكيا والسويد، في بداية حياته كان رساما وصحفيا، كذلك كان صانع الفلام في ستينات القرن العشرين اكتسب شهرة كاتب مسرحي، قدم عام ١٩٩٢ أول مسرحيه إلى الإذاعة وكانت مسرحية (البرج) ومسرحيه (مرصاد) اعطته شهره عالميه والتي تتحدث عن الثورة الفرنسية، ومن مسرحياته الوثائقية (التحري) مسرحيه (أنشودة انجولا) ومن أبرز مسرحياته التسجيلية هي مسرحيه (فيتنام).

يعتبر (بيتر فايس) مؤسس المسرح التسجيل الوثائقي وهو مسرح الواقعة أو الحادثة . العروض في المسرح التسجيلي ربما تعتمد على المباشرة "وقد تعتمد المسرحية التسجيلية على المباشرة في الطرح دون أن يصاحبها غناء وموسيقى، ما يبعد السرحية من الجفاف هو القدرة على الامتاع والشاعرية والشمول التين تعالج بهما فكر واسلوب الوثائق التي تحتويها [22].

بم أن المسرح التسجيلي يعتمد على المادة الإعلامية التي تتنوع مصادرها ما بين وثائق لقاءات افلام، تصريحات صحافه والواضح لنا أن الإعلام يتخذ طريق التستر وايهام الراي العام وعدم طرح الحقائق بأجمعها مع مسبباتها حيث انه يعمل على القناع الجماهير بطرح النتائج دون ربطها بالأسباب على عكس المسرح الوثائقي الذي يعمل بدءب على تفسير وتحليل هذه النتائج وذكر أسبابها وطرح المعالجات بصوره مباشره ولكي بنوء بنفسه المسرحالوثائقي عن الجفاف يحتاج إلى أن يرفق الدقة مع الابداع، لأن المسرح اذا حلت في فضائه الوثيقة يحتاج الى الابداع في اليه طرح هذه الوثيقة لكي يغادر منطقه الجفاف ويحل في منطقة الامتاع التي يجب ان تكون أجواءها مفعمة بالتقصي والدراسة الأحداث هذه الوثيقة لان المسرح الوثائقي يجسد الحقيقة لان المسرحية التسجيلية قطعه من الحقيقة اقتطعت من قرينتها الحيه ووضعت في حالات تختلف عن حالات الحياة نفسها ولكن تتوافق مع عرض يقدم في زمان ومكان معين ويشتمل علي ممثلين وجمهور [23].

وقد عامل بيتر فايس الممثلين كمجاميع ولم يعاملهم كأفراد، أي ان الاداء المسرحي لم يكن فرديا على حساب المجموعة وان الأداء لم يكن يشبه الاداء في المسرح الواقعي، ان لا تتم في المسرح التسجيلي عمليه التقمص والاندماج الأبهام المتفرج،

بل يعتمد على توعيه الجماهير من خلال اجراء المحاورة بين الممثل والمتلقين الذي يتم تحريضهم ذهنيا لخلق حاله الوعي السياسي لديهم وادخالهم في مود اللعبة المسرحية فكريا، ويتم ذلك باستخدام المنشورات الصحيفة ومقاطع الافلام والوثائق التي تعرض للجمهور بواسطة الاساليب السمعية والمرتبة، وبهذا فان هذه الأساليب تشارك الممثل في عروض المسرح التسجيلي لأنها تساهم في ايصال ما يريد أن يوصله الممثل، أي أن الممثل في المسرح التسجيلي غير مطلوب منه أداء كما هو في المسرح الواقعي لأنه في المسرح التسجيلي يعتمد على الاتصال مع المتلقين فكريا لا عاطفيا "يعتمد المسرح التسجيلي على تقارير حقيقيه وموضوعات سياسيه او اجتماعيه... يستخدم المجموعات وليس الاشخاص واستحضار الاجواء ويلجا إلى الكاريكاتيرية وإلى المواقف المبسطة ويتبنى موقف المراقب للأحداث [24].

ان المسرح التسجيلي له خصوصيه في مضمون نصه وفي عمليه ايصال هذا المضمون الى المتلقي وقد يحتوي هذا المضمون على الارقام والتواريخ التي تبين حقيقه الاحداث، ولتجسيد المضمون كذلك يستخدم الرسوم الكاريكاتيرية واللوحات الإعلانية وهنا يتناغم اداء الممثل مع هذه الوسائل الإيضاحية، بحيث تعتبر عامل مساعد في اداء الممثل لإيصال مضمون العمل المسرحي التسجيلي، هذه العوامل التي تعرض للمتلقين بواسطة الوسائل السمعية والمرئية تشترك مع اداء الممثل لخلق دائرة نقاش يكون فيها المتلقي مدعوا للنقاش فكريا ومنطقيا وقلما ما تستخدم العواطف في المسرح التسجيلي.

اروين بسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦):

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى تبني (بسكاتور) فلسفه المسرح السياسي التي تعتمد على مزج المسرح والسياسة، وبهذا ارتبط اسم (بسكاتور) بالمسرح السياسي والذي يعتبر أحد مؤسسيه كان الشكل الفني للعرض المسرحي بشكل أهميه بالنسبة الى (بسكاتور) لأنه كان يطمح بان تأثير المسرح يكون متاحا لأكبر عدد من المشاهدين "استطاع هذا المسرح في النهاية استغلال المشكلات السياسية لصالحه وتنوير الجماهير سياسيا وتعبئتها وجدانيا وعاطفيا ولم يكن هدفه تقديم متعه جمالية للجمهور بقدر ما يدفع هذا الجمهور الى اتخاذ موقف عملي من القضايا التي تهمه وتهم البلاد، ذلك أن المسرح عنده يعني برلمان والجمهور هو الهيئة التشريعية [25]، اعتبر فكره الفن للفن مجرد محطه وقوف لتسليه عابره تأخذ من وقت المشاهدين بدون ان تعطي للمسرح حقه في ان يكون مصنع لإنتاج القيم والمبادئ السامية ولإنتاج البذور الأولى للثورات والانتفاضات الوطنية بوجه الطبقات السياسية الظالمة لان المسرح السياسي هو مسرح تحريض يخدم الاجيال الثورية والطبقات العمالية بأساليب فنيه مباشره الهدف منها هو ايصال الهدف السياسي أو الرسالة السياسية لأجل تحفيز الجماهير ضد الصنمية الفكرية والبشرية وضد الخنوع وضد كل ما يراد تغييره "ولهذا اعلن (بسكاتور) ارتباط سياسته الفنية بسياسه وانتفاضه وتحركات طبقه العمال البروليتارية والكادحين والموظفين العاديين من اجل اتاحه حياه حره كريمة ترفع من ادميتهم وتحقق حقوقهم المهنية سياسيا واقتصاديا [26].

وبهذا اصبح المسرح مرتبط انتشاره بقدر قصديته لمعالجه تطلعات قضايا وهموم الجماهير لان المسرح السياسي خرج من شرنقة اعتبار المسرح وسيله للتسلية بل اضحى اداه سياسيه تتناول القضايا الاجتماعية والاقتصادية التي تعتبر هي نتاج من القضايا السياسية لان ذكر احوال الناس في الغنى والفقر هو سياسه، هذه القراءة تعتبر بؤره العمل المسرحي لدى (بسكاتور) والهدف المركزي الذي يطمح اليه عن طريق اداء الممثل الهاوي لا المحترف لان (بسكاتور) أراد من المتلقين ان يفقهوا الى ما يقوله الممثل، أراد من الممثل أن يخاطب الجمهور بأداء يحاكي الذهن والفكر "اراد (بسكاتور) من الممثل ان يكون هاويا أكثر منه محترفا وذلك لطبيعة الهدف الرئيسي لمسرحه، وهو توعيه وتثقيف الجمهور وتحريضه، بيد أن هذا لا يعني بأي شكل من الاشكال الغاء شخصيته تمام، رغم أنه كان مستعدا لان يعمل حتى بدون ممثلين [9]، لم يدرك (بسكاتور) مسعاه في أن يتخلى عن الممثل لكنه قلل من اهميه الممثل، حيث أنه اعتمد على التقدم العلمي والابتكارات التقنية باستخدام الافلام السينمائية والشعارات المخطوطة والشرائح العلمية والفانوس السحري وخشبات المسرح الدوارة والإضاءة الكهربائية واستخدم مضخمات الصوت والمؤثرات الصوتية كأصوات السيارات في المسرح عمل على جعل المسرح وصاله المتفرجين حاله واحده لتعزيز حاله التمرد التي كان يدعو اليها والتي يصاحبها الجانب السياسي والثوري في نفس الوقت، أي ان التركيز على اداء الممثل لم يكن بمستوى التركيز على الوسائل التقنية والابتكارات الميكانيكية التي كانت تشكل المساحة الأكبر المستخدمة لانطلاق رسائل المسرح السياسي التي كانت تثير الجمهور وتدعوه الى النقاش ليكون عنصرا فعالا في العرض المسرحي اراد من الممثل ان يشعر بالأحداث ويستنتج الحقائق منها ويقدمها بأسلوب ملحمي بسيط مباشر. فا المسرح عند بسكاتو "لا يهتم بتقليدات الكتاب المسرحيين بقدر اهتمامه بخشبة المسرح والشكل الوطني والاحساس العام الذي يجب ان يتولد حتى تنبع احاسيسه من مسرحيات منتزعه من احاسيس الشعب والكادحين ومعبره عنها [27].

هذه التعبيرات ارادها (بسكاتور) ان تنتقل الى المتلقين بأسلوب جماعي لا يتميز فيه الممثلين من ناحيه الاداء فالكل ذو اهميه سوأ كانت الادوار رئيسيه ام ثانويه عمل بسكاتور) على تشظي الايهام وابعاده عن مجسات المتلقين بعده أسباب ومنها أداء الممثل البسيط المباشر لكي يتم استدراج المتلقين إلى مناطق اتخاذ القرار في الانتفاضة على كل ما يجب تغييره.

برتولد برخت (١٨٩٨-1959):

طبق (برخت) مسرحه الملحمي بالاعتماد على العناصر التي استلهمها من المسرح القديم ومن المسرح الصيني التي كانت فيه الرموز مستخدمه كثيرا ولم يكن المسرح الملحمي حاله خاصه بذاته بل انه كان امتداد للمسرح التعبيري في المانيا. وبما ان فكره (بريخت) اكساء المسرح بلون الملحمية ذات طابع شمولي لكافه عناصر العرض المسرحي "لان المسرح الملحمي كما صاغه (برخت) نظريه متكاملة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافه ابعادها بما في ذلك كتابه النص واعداد العمل للعرض والاخراج وشكل الاداء والديكور السينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل ايضا التأثير على المتلقي [28].

ان فلسفة (برتولد برخت تتعرض للفن المسرحي بمجمل عناصره المؤثرة في منظومه التلقي عند المشاهد وهذه الفلسفة كانت فيها مخالفة واضحة للمفاهيم الدرامية الأرسطيه وتم ذلك بمضامين كانت مسبقا موجوده لكن (برخت) الف بينها ونظر لها وطرحها بأسلوب مبتكر، ان الاداء المسرحي جزء من هذه الفلسفة التي شكلت انعطافه في مسار العمل المسرحي في العالم وفي اوروبا وفي الوطن العربي وفي العراق. وقد أثرت فلسفة (برخت على المسرح العراقي باعتباره جزءا من المسرح العالمي، هذه الفلسفة كانت تتمثل بالتغريب الذي كان له التأثير الكبير في تحول الاداء المسرحي، اذ كان على الممثل "ان ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطه تمثيله للاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلفها فان كان الممثل لا يهدف الى الوصول بجمهوره الى حاله من النشوة والوجد عليه من باب أولى ان لا يقع هو نفسه في هذه الحالة، ان الاداء التمثيلي عند (ارسطو) يبلغ أوج مبتغاه عندما ينشئ عاطفه مشتركه بين المتلقي والممثل يكون اساس تكوينها هو الاندماج بينهما والذي بدوره يولد التعارف بين البطل والمتلقي، وخلال سياق تنامي الحدث يتقبل الجمهور حدوث الفاجعة للبطل والتي بعدها يحدث التطهير وبعدها يكون الجمهور قد خرج راضيا بما حدث.

جاء (برخت) بمفهوم التغريب وعارض به المفهوم الاندماجي حيث استخدم تقنيات متعددة من ضمنها الترتيب الدرامي للأحداث مستنده على الجدل أو المصاهرة ما بين العرض المسرحي ومؤثرات التغريب التي تجعل" المألوف غريبا، والتوصل الى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة الى اثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها.

أن المغزى الرئيسي من التغريب هو جعل الاشياء العادية والمفهومة والمدركة جعلها اشياء خاصه تستوقف المتلقيين عندها للانتباه عليها أكثر، وبشكل مفاجئ، وعلى الممثل يجعل بينه وبين الشخصية مسافه اي ينفصل عنها لا يتقمصها "على الممثل ان لا يخدع المشاهدين كما لو ان ما يجري على خشبة المسرح انما يجري للمرة الأولى والأخيرة، عليه ان لا يخدعه وكان هذا الدور لم يكن مدروسا مقدما. وبهذا فان الممثل يعرض الدور أو الشخصية بأسلوب الراوي او المتسائل عنها اي ان الممثل لا يقوم بتجسيد الشخصية التي يمثلها وانما يكون سارد الأفعال شخص آخر قام بهذه الافعال التي وقعت في زمان او وقت سابق، اي ان لا يحدث الانسجام بين الممثل والشخصية الممثلة لكي لا يعطى للمتلقيين ذلك الوهم من على خشبة المسرح "فالمعروف في الممثل انه لكي ينجح في اداء دوره على المسرح أن يكون قادرا على تقمص الشخصية التي يؤدى دورها... أن الذي يحدث في المسرح الملحمي أن يعتبر الممثل نفسه غريبا عن العمل الذي يؤديه [29]، فعلى الممثل ان لا يكون متعاطف مع الشخصية لكي يمنح المتلقي الفرصة للتحليل والتفكير وعليه ان يكون ادائه بصوره مباشره مع الجمهور، أي انه ليس هناك جدار رابع يفصل بين خشبة المسرح وصاله المتفرجين، الممثل الملحمي عليه ان يتخذ العقل قبل العاطفة ويجعل التغريب يسبق المشاركة الوجدانية، وعلى الممثل ان يتخلى عن الوسائل التي تعلمها سابقا في التقمص اي ان يجعل مسافه بينه وبين الشخصية التي يصورها اي انه يقوم بأداء الدور من الخارج من بعيد اي يعرضه لنا ويفسره لنا اي انه في نهاية الموضوع عليه ان يمثل انه لا يمثل.

مؤشرات الإطار النظري:

1. اليات اداء التمثيل تدعوا الجمهور للمشاركة والاندماج مع الشخصية ويحدث ذلك تحت مفهوم ان على الممثل ان يمثل انه يمثل
2. الممثل يمثل بنيه العرض المسرحي السياسي، حيث اريد التخلي عنه ولكن لم يتسنى لهم ذلك.
3. ان تعاقب واستمراريه الاحداث السياسية كان له الاثر الواضح في تطور وتنوع سمات الاداء التمثيلي في المسرح السياسي.
4. تشكل بعض سمات الاداء التمثيلى مع الآليات التقنيات المبتكرة صور جمالية تكون عالقة في الذات.
5. ان التحولات في سمات الاداء التمثيلي في المسرح السياسي تكشف عن المتغيرات الفكرية والجمالية في عمليه الايصال للمتلقي.
6. ان الاداء في المسرح السياسي يجب ان يكشف عما لا يقال في المسارحالأخرى اما عن طريق الالقاء اللفظي او الاداء المباشر غير المرمز للوصول الى مستويات المعنى العميق الباطني من غير تورية أو تقية.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

في هذا الفصل الذي يحتوي على الاجراءات التي قام بها الباحث لكي يصل الى نتيجة البحث والتي تتضمن الاجراءات التاليه:

مجتمع البحث: مجتمع البحث يشمل العروض المسرحية العراقية المقدمة على مسارح بغداد العاصمة ضمن الحدود الزمانية للبحث وهي (١٩٩٣ - ٢٠١٤) والتي تنتمي الى عروض المسرح السياسي ومنها مسرحيه الذي ظل في هذيانه يقظاً) تأليف احسان التلال اخراج غانم حميد ومسرحيه الجنة تفتح ابوابها متأخرة تأليف فلاح شاكر اخراج محسن العلي مسرحيه (سينما) تأليف واخراج كاظم النصار ومسرحيه (احلام كرتون) تأليف كريم شغيدل اخراج كاظم النصار.

عينه البحث: مسرحيه: احلام كرتون، تأليف: كريم شغيدل، اخراج: كاظم النصار، تمثيل: فاضل عباس سنان العزاوي الاء نجم حسين علاوي اسعد مشاي.

اختار الباحث عينه البحث بطريقه قصدية لتكون ممثله لمجتمع البحث وفقا للأسباب التأليه:

١. وجود العرض المسرحي على منصة اليوتيوب كاملا.

٢. توفر كتابات ودراسات تناولت العرض المسرحي.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة.
تحليل العينة:

مسرحيه (احلام كرتون)

تأليف: كريم شغيدل
اخراج: كاظم النصار
قاعة المسرح الوطني في ٧ و ٦ من كانون الثاني لعام ٢٠١٤
مده العرض: (٢٦/١) ساعة و ٢٦ دقيقه

في ماضي العراق وحاضره تناولت هذه المسرحية القضايا السياسية والاجتماعية. مسرحيه احلام كرتون نظم اربع شخصيات وهم المثقف الراديكالي (فاضل عباس) ورجل الدين المتشدق (سنان العزاوي) والمطرية (الاء نجم) والعسكري (علاوي حسين) والرجل الغامض (اسعد مشاي) الذي لعبه دور صامت، اجتمع هؤلاء الأربعة على متن طائرة وعلى هدف واحد وهو الهروب من بلدهم ولكنهم يختلفون في اتجاهاتهم وتنوعت افكارهم وانتماءاتهم وهذا الاختلاف كان مدعاة لصراعهم الذي كان يستمد قواه من استرجاع الذكريات من الأرث المشحون بالخلاف اربعة حقائب يبدء بها العرض المسرحي الممثلون الأربعة يدخلون وسرعان ما يتصارعون على هذه الحقائب كل واحد يقدم حقيبته على الآخر بصورة صامته وحركه عبثيه من قبل الممثلين وبتنقلات ما بين الحقائب التي تمثل الضوضاء في واقع ما نعيشه في حياتنا، وبعد هذا الصراع يصلون الى جهاز الفحص (السونار) و هنا تظهر شخصيه اسعد مشاي) هذه الشخصية المبهمة التي اعتمد فيها الممثل على الحركة الجسدية الصامتة وعلى الايماء حيث يبدء بأن يشير الى ما هو ممنوع عند كل واحد من الأربع، المطرية تلقى بشالها والعسكري يلقي بحقيبته ويرمي المثقف كتابا، اما رجل الدين فيتنازل عن مسبحته، لكن جهاز الكشف السونار يأبي دخولهم ويؤشر على وجود شيء اخر حتى ينزع رجل الدين المتشدق لحيته الاصطناعية.

بعدها يدخلون فرحين الى المطار عندما يسمعون نداء داخليا عن رحله الطائرة التي تجمعهم بعد أن يكون الرجل الغامض (اسعد مشاي) قد جرد كل واحد منهم من دلالاته التي تبين مرجعياتهم الثقافية وهوياتهم، أن انتزاع الشخصيات من ايقوناتها لها دلاله واضحه على استئصال هذه الشخصيات من مرجعياتها وإلى مدى وخطورة شخصية الرجل الغامض وما يمثله من التحكم الخارجي بالداخل العراقي وتم ذلك بأداء صامت جسدي عبر به الممثل عن رسائل المخرج المشفرة والتي يرى الباحث ان تكون اقل مستوى في التشفير لان المسرح السياسي يجب أن يكون للجماهير لا للنخب.

وبعد ذلك تبدا كل شخصيه في وسط بقعه ضوء تتحدث عن احلامهم وطموحاتهم، كل واحد يريد أن يحقق ما لا يستطيع تحقيقه في وطنه من امنيات وبعد ذلك يبدا البوح من قبل هذه الشخصيات الأربعة حيث تعبر كل شخصيه عن مكنونات طموحاتها وخلجات نفسياتها، وينسحب هذا البوح الى الجدل الذي بدوره يتحول الى معترك نقاشي ما بين الحلال والحرام الذي يبرز بحوارات رجل الدين المتشدق ومابين احلام المطرية التي تبددت بفعل سطوة المجتمع التي قيدت المرأه وما بين حلم المثقف الراديكالي الذي يروم التجوال في العالم للاطلاع على ثقافات العالم وما بين الجندي حسين علاوي الذي يأبى أن ينسى ايام الحروب العصيبة.

هؤلاء الأربعة يكون لقائهم في طائره ويدور بينهم نقاش وجدل حول ما كان وما الت اليه الأوضاع السياسية في البلد وكيف سيكون مستقبل هذا البلد أي هل ستكون المحطة الأخيرة بطائرة البلد هي بر الامان كيف نصل الى بر الامان ونحن لم نغير ما في أنفسنا وبدا ذلك جليا في المشهد الذي يلتف الممثلون الثلاثة حول المطرية الاء نجم) وهي واقفه على المصطبة وفي هذه اللوحة اجترار الأحداث سقوط النظام وكيف أن الشعب لم يتغير. ولم يتعظ بعد هذه الحادثة حيث ما ازال علي عهده المعتاد بالهتافات والتصفيق لكل من أتى وهذا بدوره أنتج لنا انتهازيون وصوليون يديرون هذا البلد وتجلى ذلك في مشهد آخر.

له (اللي كتلونه قبل رجعوا يقتلون بينا هسه) وهنا يبدو لنا الاستخدام اللفظي واضحا بالمباشرة في الطرح عن ما يريد ان يقوله الناس وهذه احدى سمات الاداء التمثيلي في المسرح السياسي، وكذلك تجلت سمات الاداء التمثيلي في المسرحالسياسي في مشهد رجل الدين المتشدد (سنان العزاوي) عندما اقنع المطرية (الاء نجم) بصيغه جهاد النكاح غير الشرعي بعدها يقوم بحملها إلى عمق المسرح ما وراء الجدار فا يسمع صراخ المطربة وترجع إلى مقدمة المسرح راكضه وهي تصرح دم دم تبدل لون الإضاءة من الأبيض إلى الأحمر وهذا التغيير في السينوغرافيا هو اشاره إلى سفك الدماء وهنا يتبين أن استخدام التكنولوجيا المبتكرة في الإمضاءة الحديثة أنها لا يمكن ان تحل محل الممثل في التعبير عن الاحداث لأنها اساسا ارتكزت على فعل الممثل رجل الدين سنان العزاوي عندما حمل المطربة الاء نجم) اي ان الممثل جزء من البنيه المسرحية في المسرح السياسي لا يمكن الاستغناء عنه كما اريد ان تعاقب وكثره الاحداث السياسية المريرة في العراق كانت كمدعاة لتطوير الاداء التمثيلي في العالم و في العراق خصوصا أن كثره الاحداث السياسية تحتاج إلى من ينتقدها سلبا وايجابا وهذه العملية سوف تزيد من ممارسه الاداء التمثيلي الطرح مثل هذه الافكار، ويتنوع هذه الاحداث يحتاج الى التنوع في الاداء التمثيلي باستخدام الحوار اللفظي أو اللالفظي والاداء المرمز أو غير المرمز، أن استخدام التقنيات الحديثة وكل ذلك الاستخدام يكون نسبي وبدرجات وتمثل لنا الاداء المرمزة بمشهد المطربة الاء نجم) عندما التف حولها الممثلون وجعلوا منها رمزا لحاكم سابق او حاكم حالي او سياتي وهم الشعب على عهدهم باقون بالتصفيق والهتاف لكل من يحكم.

النتائج:

1. ان الاداء التمثيلي كان موجه للنخب أكثر منه للجماهير لأنه كان يحتوي على ان يحتوي على رمزيه وشفرات.

2. الاداء التمثيلي طغى على الحدث والمفروض الأولوية تكون للأحداث الثورية. الثورية.
3. حركات الممثلين كانت تدور في حبكات دائريه ابتدأت المسرحية بحركات وانتهت بنفس الحركات.
4. الإطالة في العرض المسرحي سببت التكرار في اداء الممثلين.
5. اغلب الاعتماد كان علي الاداء التمثيلي حيث لم تستخدم التقنيات الحديثة في ارسال مضامين العمل المسرحي.
6. فن الاداء التمثيلي كان قريب من المسرح الأرسطي أكثر من المسرح السياسي.
7. لم تكن المباشرة والبساطة في اداء بعض الشخصيات ومنها الشخصية الغامضة شخصيه التي اداها الممثل اسعد مشاي).
8. البنيه الدرامية كانت دائريه تنتمي الى مسرح اللامعقول في حين ان الاداء التمثيلي كان قريب من اداء المسرح الأرسطي
9. تفاعل الجمهور مع اسلوب الاداء التمثيلي الساخر الذي اعتمده اغلب الممثلين لإدانة اغلب السياسيين والمتأسلمين.
10. الخطاب المسرحي حمل برؤى تأويليه انعكست على الاداء التمثيلي وبدوره وضع المتلقي في دائرة البحث الضمني عن مفهوم الدال.

الاستنتاجات:

1. عروض المسرح السياسي من ناحية الكم والنوع لم تكن بمستوى الاحداث السياسية في العراق.
2. الاداء التمثيلي المسرح السياسي لم يكن يتضمن اى نبوءه مسرحيه بما سوف يحدث لأنه كان اسير نص.
3. لم يفصح الاداء التمثيلي عن أي مبادرات امل او حل لهذه الازمات السياسية وانما اكتفي في تكرار النهاية بنفس البداية.
4. الاداء التمثيلي تعرض للبنى الاجتماعية والسياسية.
5. توظيف الاداء التمثيلي والاكسسوارات والسينوغرافيا كان غير مباشر لكن بانت للجمهور الأهداف
6. لمى لاقاه الجمهور من ضيم وحيف كان ينجذب نحو الاداء التمثيلي الذي يجلد السياسي.
7. لن يحقق الاداء التمثيلي في المسرح السياسي مبتغاه في العراق حيث لم نشهد اي مظاهرات خرجت بسبب عمل مسرحي كما حدث في مسرح نجيب الريحاني.

التوصيات:

1. تفعيل استخدام الادوات التقنية الحديثة لما لها دور في مسانده الاداء التمثيلي في عروض المسرح السياسي.
2. اقامه المحاضرات للالتزام وتطوير سمات الاداء التمثيلي في المسرح السياسي.
3. ذهاب المسرح السياسي الى الاحياء الفقيرة والنائية لأنها تمثل العمود الفقري في الاحتجاجات.

المقترحات: يقترح الباحث دراسة:

1. الاداء التمثيلي بين الأصالة والمساندة في المسرح السياسي العراقي.
1. الاداء التمثيلي بين النبوءة والنص في المسرح السياسي العراقي. .
2. الاداء التمثيلي وأدراك المبتغى في المسرح السياسي العراقي.
3. سمات الاداء التمثيلي ما بين النخبة والجماهير .
4. علاقة الادوات التقنية بالأداء التمثيلي في المسرح السياسي.

المصادر والمراجع

المصادر باللغة العربية:

1. رزق، اسعد، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧.
2. ابو حطب، فؤاد، قدرات العقلي، مكتبه الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠.
3. لالاند، اندريه، الموسوعة الفلسفية، تعريب: خليل احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، 2001.
4. معلوف، لويس، المنجد في اللغة، معجم اللغة العربية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٦.
5. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار احياء التراث العربي، بيروت، د.ت، ص46.
6. هايز، جوردن، التمثيل والاداء المسرح، تر: محمد سيد، الشارقة مركز الشارقة للإبداع الفكري، دوله الامارات، ب.ت، ص21.
7. اصلان، اوديت، فن المسرح تر: سامية احمد سعيد، الدار الحديثة الطباعة، بيروت، ب.ت، ص 741.
8. تشيني، شادون، تاريخ المسرح في ثلاثه الاف سنه تر: دريني خشبه، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، ب.ت، ص 142.
9. بنتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٦٦.
10. عثمان، أحمد، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٤.
11. مصطفى، خالد احمد، اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي، جامعة بغداد، كليه الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، رسالة ماجستير غير منشور، بغداد، ١٩٩٢.

12. فيتو، باندو ليفي، تاريخ المسرح، تر: الاب المياس زحلاوي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩.
13. لوكهارست، ماري جون لينارد، المرجع في فن الدراما، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.
14. الارداييس، نيكول، المسرحية العالمية، ترجمه عثمان نويه، ج ١، وزاره الثقافه والارشاد القومي، القاهر، 1993.
15. حمدي، مجد، القصص، مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحيه، مطبعه الروزنا، عمان، ٢٠٠٦.
16. فرانك، هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، دار المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1970.
17. زكي، احمد، المخرج والتصوير المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.
18. شناوه، محمد فضيل اداء الممثل الاساليب الإخراجية الحديثة. جامعه بابل، كليه التربية الفنية، رسالة ماجستير غير منشوره، ٢٠٠٢.
19. صحوري، مصطفى، قراءه مسرحية، من منشورات العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
20. حوريه، محمد حمود، حركة النقد المسرحي في سوريا (١٩٩٧-١٩٨٨)، من منشورات اتحاد الادباء، دمشق، ١٩٨٨.
21. حمودي، مصطفى، قراءة مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
22. عصمت، رياض، بقعة الضوء دراسات تطبيقيه في المسرح العربي، من منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ب.ت.
23. محمد، حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر (١٩٩٠-١٩٧٠) والتأثير الغربي عليها، دار الآداب، بيروت، 1983.
24. عبد الحميد، سامي، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، دار المصادر، بغداد، ٢٠٠٧.
25. ايفانز، جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، مجلة الاقلام، العدد12، بغداد، 1978.
26. بيوس، زينو، السينوغرافيا، دائرة الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، بغداد، 1980.
27. عيد، كمال، ايرين بسكاتور، مجلة المسرح، العدد التاسع عشر، يوليو، القاهرة، ١٩٦٥.
28. الياس، ماري وحنان القصاب، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2006.
29. العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، ب.ت، ص 121.