الخطاب السياسي وانعكاساته على أداء الممثل المسرحي العراقي

The manifestation of the structure of the ehythm in Surat Al-Duha

م.د. حازم عودة صيوان الحميداوي(*)
Hazem oudah
hazem.o@cofarls.uobaghdad.edu.iq

ملخص البحث

ارتبط الفن على وجه العموم والمسرح على وجه الخصوص بالمتغيرات البيئة للمجتمعات، وليس ببعيد التقلبات السياسية لذلك المجتمع، فقد جاء المسرح معبراً عن تلك التغييرات لتتحول عبر معطيات العرض وبضمنها الممثل الى شكلا يستدل به الى ما يدور من تلك التقلبات، ان تحولات اداء الممثل لعدة شخصيات في العرض المسرحي السياسي انما هي رؤية مصغرة للتحولات التي تعاني وتكافح من اجلها المجتمعات وصولا لأجوبة هي نتاج مخاض كان مركزها البحث في جدليات السؤال عن ماهية الانسان ودوره في المجتمع على وفق الفلسفات التي ناقشت تلك المضامين التي ترتبط بالمفهوم الايدلوجي .

وتتجلى أهمية البحث في انه يلقي الضوء على تحولات أداء الممثل بالمسرح السياسي العراقي، كما أن الباحث اتبع المنهج الوصفي التحليلي في بحثه.

وخلص إلى نتائج أهمها: أن الأداء الصوتي للحوار السياسي يكون ذا تأثير على المتلقي إذا تم توظيف آليات الإلقاء بصورة صحيحة وذكية من قبل الممثل.

كلمات مفتاحية: المسرح السياسي، أداء.

(*) كلية الفنون الجميلة

Abstract

Art in general and theater in particular has been linked to the environmental variables of societies, not far from the political fluctuations of that society, as theater came expressing those changes to transform through the data of the show, including the actor, into a form that can be inferred from what is going on from those fluctuations, that the transformations of the performance of the actor for several characters In the political theatrical presentation, it is a miniature vision of the transformations that societies suffer and struggle for, reaching answers that are the product of labor, the center of which was the research into the controversies of the question about the essence of human and his role in society according to the philosophies that discussed those contents that are related to the ideological concept.

The importance of the research is evident in that it sheds light on the changes of the actor's performance in the Iraqi political theater. The researcher also followed the descriptive and analytical approach in his research.

He concluded that the most important results are: that the vocal performance of political dialogue has an impact on the recipient if the casting mechanisms are used properly and smartly by the actor.

Key words: political theater. performance.

مشكلة البحث:

يشكل الخطاب السياسي في معظم البلدان ظاهرة تنعكس بشقيها السلبي والايجابي على أبناء البلد وفق المتغيرات التي تطرأ عليها، وهذه المتغيرات ليست ببعيده عن وسائل التعبير عبر الآراء والافكار والطروحات التي تتناسب مع مجريات الاحداث، ومن هذه الوسائل الفن على وجه العموم والمسرح على وجه الخصوص، اذ ترجم المسرح عبر الممثل الخطاب السياسي بتقديمه الشخصيات المسرحية برؤى مغايره عن النمطية كونها تمتاز بصفات تقترب كثيرا لمشاكل انيه تحدث بمجتمعاتهم ومواكبة لتطور الوسائل المغذية للإنتاج المسرحي المعاصر، فتمثل الخطاب بمنظومة دلالية تكاملت وعمل الممثل، اذ تحول أداء الممثل من التطهير والايهام الى التركيز على تصوير الحياة اليومية واساليب السلوك الانسانية داخل المجتمع ومناقشتها وفق صناعة بيئة جديدة تتماشى وتطورات العصر، لذى على وفق ما تقدم فقد حدد الباحث سؤال بحثه بما يأتي :(الخطاب السياسي وانعكاساته على أداء الممثل المسرحي العراقي) .

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث في انه يلقي الضوء على أداء الشخصية في عروض مسرح السياسي العراقي، في دراسة مستوفية لجميع الجوانب الفنية التي تحملها العروض المقدمة، كي نتوصل لمعرفة خصوصية أداء الشخصيات في المسرح السياسي العراقي، مما سيضيف الفائدة للعاملين في مجال المسرح.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث على معرفة الكيفية التي يؤدي بها الممثلون الشخصيات في المسرح السياسي العراقي، ومعرفة أبرز خصائص أدائها التمثيلي، والمتغيرات وتحولاتها الجمالية في تلك العروض.

حدود البحث:

الحد المكاني: مسارح العاصمة بغداد (المسرح الوطني)

الحد الزماني: (٢٠٠٨) الفترة التي تم فيها عرض مسرحية (برلمان النساء).

الحد الموضوعي: العروض المسرحية التي تتسم بطابع سياسي.

تحديد المصطلحات:

المسرح السياسي: ***(The politiqua Theater)***

«عندما نتحدث عن المسرح السياسي نجد ضرورة وجود تعريف محدد لهذا المصطلح

وذلـك لكون جميع المسـرحيات تكـاد تكون قد مسـت السياسـة من قريب أو من بعيد بصورة أو بأخـري فبعضها قد تعرضت لنظام الحكم أو التكوين الاجتماعـي أو الاقتصادي أو تكون قد تطرقت للحرب أو السـلم أو للاضطهاد الطبقي أو الفكري أو السياسي ، حتي تلك الأعمال التي ادعـي أصحابها انهـا بعيدة عن السياسـة فهي سياسـية لأنها قد اتخـذت موقفا حتـي ولو من بعيد" (Al Oshari, 1989, p. 10)

فـي حين يـري المخـرج)سـعد أردش(أن " المسـرح السياسـي الواعي الواضح المباشـر هـو الذي يسـعي إلـي تأثير إيجابـي محدد في حيـاة الجماهيـر بهدف اكتسـابها فـي صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعيـة ويرفـرف عليها السـلام وتمنحها الحرية" (Al Oshari, ١٩٨٩, p. ١١).

اذ يرى احمد بالخيري ان "المسـرح السياسـي (The politiqua Theater) يقـوم علـى الرغبـة فـي انتصـار نظرية مرتبطـة باعتقاد اجتماعـي، فـي أفـق تحقيق مشـروع فلسـفي طمـوح، ليغدو علـم الجمال خاضعـا للمعركة السياسـية، بانصهار الشـكل المسـرحي داخل جدل الأفكار» (Balkhiri, ١٩٩٧, p. ١١٨).

أداء (performance):

يعـرف (مارفـن كارلسـون)الأداء بأنـه: «يعـادل الانجاز أيّ أنَّ الأداء لا بد أنْ يشـتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن و السـيطرة على الأدوات و الأساليب و الوسائل و المهارات التي يتمعن طريقها هـذا الأداء». (Carlson, ١٩٩٩, p. ٥) .

وعده **(هايـز جورد)** على أنـه : «القدرة على التنظيم الإداري للعمل ، أو المشروع في الواقع وعلـى المسـرح ، فالأداء المسـرحي يعني فن ابتكـار الأوهـام ، والعناصـر الحيـة المترتبة زمانياً» (Jordan, ٢٠٠٠, p. ٢١) .

الخطاب السياسي وانعكاساته على المسرح

نشـأ المسـرح لغايـة اساسـية وهي محاكاة الانسان للطبيعة و للصراع بين الانسان والإلهـة وللصـراع بيـن الانسـان والانسـان فالمسـرح بكـل انواعـه ومدارسـه واتجاهاته وفلسـفته له غاية حقيقية وهي الانسـان، ولكي لا نبتعـد عـن موضوع بحثنا نجد ان المسـرح السياسي بنشأته كان الهدف منه توعية الانسان وتعليمـه ومخاطبـة عقلـه لما يـدور حوله لذا تناول الباحث المسرح السياسي نشأته ومفهومه ووظيفته وأشـكاله و الية الاداء فيه ومدى تأثير الممثل في المتفرج.

اذ تعـد الدرامـا علـي مـر العصور

تعبيـراً عن التناقضات الموجـودة في المجتمع تحت ظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية معينـة ولأن موضـوع البحـث يتحـدث عـن المسـرح السياسـي فأن الباحث سـيقوم بتناول هـذا الجانب مـن الموضوع فضلاً عـن انه لا يبتعد عن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية الا إن السياسـة في المسـرح أمر قديم قدم المسرح نفسه.

ارتبـط المسـرح اليونانـي بالحيـاة السياسـية في عصره ارتباطـا مصيرياً بقضية الديمقراطية حيث نجد أعمال (أرسـتوفانيس - إسـيخلوس - سـوفوكليس - يوربيدس) متصلة اتصـالا وثيقـاً بالسياسـة والحيـاة الاجتماعية خاصة أ(رستوفانيس) الذي كان يعبر عن آرائه في الحكام وأزمات أثنيا السياسـية والاجتماعية والاقتصادية حيث انه كان قد كتب مسـرحيات تهاجم الظلم والفقر والقهر والرشوة التي سادت فـي عهـد كليون مثـل مسـرحيات (السـلام / السحاب / جماعة النساء)

كذلك نجد إن أعمال (إسخيلوس) التي عكست الأحداث الاجتماعية والسياسية الكبرى حيث دعا الي الثورة ضد الظلم سـواء كان هذا الظلم من الألهة أو البشـر وخير دليل علي ذلك مسـرحية أ(نتيجونا) فهي مسرحية سياسية من الدرجـة الأولـي. (Al Oshari, ١٩٨٩, pp. ١٣-١٥) ، فقد وجد الانسـان المسـرح ليناقش القضايـا الانسـانية وحتى الإلهيـة ولماذا يظلم الانسـان وكيفية دراسـة وتحليل الاحداث التي يمر بها الانسـان والصـراع الداخلـي الازلي لمعرفة اسرار الكون، والحياة والموت.

بعد ذلك استمر المسرح بالتطور شيئاً فشـيئاً حتى أصبح للمسـرح السياسي له وجود خاص وحاجة مرحلية، أذ نشأ المسرح السياسي وبـدأت ملامحه تمتاز بالخصوصية فور انتهاء الحـرب العالميـة الاولـى واهتـزاز القواعـد المستقرة بالنسـبة للمسرح والمؤسسات الثقافية وبـدأ التفكير في اشـكال جديدة أكثر تعبيرا عن الهزيمة المدمـرة فبدأت ظاهرتـان متوازيتان المسرح السياسي والمسرح التعبيري:

المسـرح التعبيـري: المسـرح التعبيـري نجد قـد اتجـه الي أسـاليب عاطفيـة تترجـم أفكار وعواطـف الشـخصيات وخيالاتهـا واحلامها وواقـع العالم الخارجي علـى ذواتها بالإضافة إلي نحوها اتجاهاً تجريديا جماليا في اسـتخدام الديكـور والاضـاءة الملونـة والاداء التمثيلي ولـم تدم الحركة التعبيرية في المسـرح سـوي فتـرة قصيرة مـن ١٩١٨ -١٩٢٥م وذلك لان البرجوازية تنبهـت الي اثر الحركة الثقافية في

تثويـر الفكر العمالي فأقامـت العقبات في وجه اي عروض مسـرحية تحمل في مضمونها اي محاولة للمعارضة. (Al Oshari, ١٩٨٩, p. ١٧) .

المسرح السياسي: "اتجه المسرح السياسي إلي تبني رسـالة سياسـية قبل أن يتبني أساليب فنية بمعني انه استقي من رسالته السياسية الاساليب الفنية التي تخدم هدفه لتوصيل رسالته.

كانت هذه الرسـالة مباشـرة واضحة ترمي إلي التأثير في الجماهير من اجل توعيتها واجتذابهـا الي جانـب المعركة ضـد المجتمع الرأسمالي الطبقي والوصول الي مجتمع العدالة الاجتماعية والسلام". (Ayyouti, ١٩٨٦, p. ١٤٢) .

واهم ما يميز المسـرح السياسي عن المسرح التعبيري كون المسرح السياسي محدد بمضمـون سياسـي واضح ومحـدد بموضوع يعالـج احداثـا خاصة بحقيقـة تاريخيـة معينة او موضـوع لا يرتبـط بزمـان او مكان كفكرة الحـرب او السـلم فـي حـد ذاتهـا او موضوع يتنـاول احداثـا مضت يحمل بإسـقاطاته معني معاصـر له دلالته قد تكون اسـطورة او حقيقة وبالتالـي الهـدف منه هـو التأثير فـي المتلقي وايصال الرسائل السياسية إليه.

نجد ان المسـرح السياسـي واسـباب ظهـوره لم يكن لمجرد فكرة وليس لحاجة ثابتة وحقيقيـة بـل انه ظهـر كرد فعل فنـي رافض للمسـرح الشـعبي التقليـدي الـذي يسـتند الى التقاليد المسرحية كالتطهير والايهام، أذ رفض المسـرح السياسـي بعض التيارات الاساسـية (للطليعـة) والتـي ركزت علي تصوير سـطح الحياة اليومية واسـاليب السلوك الانسانية داخل المجتمـع فلم يعد قـادرا علي التعبيـر عن اثار هذا الواقـع الحاد علي النفس البشـرية وجدانيا وعقليـا ، كما ان ظهـوره عمل علـي القطيعة بيـن المفكر وطبقته والحاجـة الي ايجاد رابطة بينه وبيـن طبقة اخرى وذلك مـن خلال ايجاد حل وسـط ليخلق اليه جديـدة جدلية تعمل على انشاء رابطة بين المفكر والمجتمع ليجعله يفكر بجدليـة المفكر نفسـه، رفض الصيـغ الدرامية التاريخية التي كانت تسـتند على الصراع ضد فكرة الفـن علي انه تعبير شـاعري عن الواقع بـل لتجعل من الواقع فكـرة فنية لإيضاح افكار معينة بطريقة جدلية ، رفض الواقع علي انه من المعطيـات الثابتة غير القابلة للتغيير او التعديل اذ انه ليس هناك شـيء ثابت والمسرح صورة فنية نابعة من الابداع والتغيير وكل شـيء قابل للتعديل حتى الافكار، ومن منطلق التهدم والبناء

الذي اثار فكرة ان الانسان هو اللبنة الاساس للمجتمعات والحروب قد دمرت كل شيء فقد رفض تيار التفاؤل الايجابي وانبثقت الرغبة في اعادة تشكيل الانسان.

لقد ظهر في هذه الفترة العديد من رواد المسرح السياسي الغربي ومن اهمهم (ايرويـن بسكاتور) وهو اول من اعتنق فكرة المسرح السياسي وقدمه ونظر له من ناحيتي الشكل والفلسفة فهو يفصل بين الفن والسياسة فهو لا يريد ان يلعب دور الفنان بل دور السياسي عن وعي بتعريف الصراع الطبقي والمشاركة في قيادته فهو يريد للطبقة العاملة ان تعرف وان تكافح عن وعي بالحقائق وهو يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح مما يتطلب وعيا ومعرفة تامة بإمكانيات المسرح وتوظيفها جيدا في هذا الصدد فالمسرح يلعب دورا ضخما في تغيير ما هو موجود ويمكن للفنان ان يلعب دور السياسي وليس العكس. (Al Oshari, ١٩٨٩, pp. ١٧-١٨) .

اذ عمل على جعل السياسة والفن وسيلة لتطوير الوعي الاجتماعي عند المتفرج اذ انه كان يرى ان الفنان يقدم الصورة السياسية بوعي وذلك من خلال تقديمها الى طبقات المجتمع السحيقة والعاملة، وبالتالي أصبح الفنان سياسياً واعياً ناقداً، ومن منظوره لا يمكن للسياسي ان يصبح فناناً.

وفي هذا المجال فقد كان رأي)بسكاتور(ان الاهتمام بالشكل الفني للعرض من الممكن ان يطمس ملامح الرسالة السياسية كما ان النص المسرحي لا يجب ان يكتفي بتصوير احداث شخصية او انعكاسات الواقع الاجتماعي على الذات الانسانية كما فعل التعبيريون فلابد ان يكون العرض المسرحي بكل مقوماته تحليلا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية لهذا كان تأكيده على عرض الظروف التاريخية والاجتماعية عرضا مباشرا لا كمجرد خلفية للأحداث الشخصية". (Ayyouti, ١٩٨٦, p. ١٤٢).

ان رفض (بسكاتور) للشكل الفني للعرض كان الهدف منه ابعاد المتلقي عن الايهام وذلك ضناً منه ان انه سوف يلهي المتفرج ويبعده عن الرسالة المراد نقلها اليه ، ومن جانب النص المسرحي كان رافضاً لفكرة التعبيريون بكونهم يرون انه يجب ان يكتفي بتصوير احداث الشخصية والمقصود منه حياتها وما تبتغيه وانعكاساتها الاجتماعية على الواقع الاجتماعي للمتلقي لأنه يرى ان العرض المسرحي سيقوم بأداء هذه المهمة من خلال

تحليلــه للظــروف العامــة للشــخصية ، وركز على جعل العمل المســرحي يقدم فكرة متكاملة لا ان تدور احداث المســرحية حول شــخصية وخلفيتها.

دور المسرح السياسي ووظيفته:

تنطلق اهمية المسرح السياسي في توظيف دوره لنشر رســالته بطريقة مؤثرة الامر الذي يجعله يرتبــط ارتباطا وثيقا بمعرفة طبيعة الفن ذاتــه وعلي وجــه الخصوص طبيعة المســرح ويعمل علي نشــر هذه المعرفــة والتي غالبا ما تكون سياسية في جماهير لم يكن الفن جزءا من حياتهــم ، ليقوم على توعيتهم واداء وظيفته من خلال تجســيد الالام التي يعاني منها مجتمع ما في مرحلة تاريخية معينة وقد يلجأ الي الماضي او موضوعــات مــن الماضــي لطــرح همــوم الحاضر او الابعاد المكانية في بعض الاحيان، وقــد يلجأ في هذا الي الرمــز احيانا والتصريح احيانــا اخــرى ، وقد وظف الرمــز والعلامات في بعض الاحيان من خلال رســائله الصريحة ليعطي دلالات توعوية متكاملة. (Al Oshari, ١٩٨٩, pp. ٢٠-٢١) .

ان وظيفة المســرح السياسي الحقيقية هــو أن يطــرح الاســئلة التي يجب ان يســألها المجتمــع فــي لحظات القهر ولكــن لا يجب ان تنتظــر منه ان يجيــب علي هذه الاســئلة وانما عليــه ان يســألها فقــط حتي تتخذ شــكلا محددا وما هذا الشــكل الا الرؤيا العميقة التي يجب ان ينقلها هذا الفن ، هذه الاســئلة يثيرها الممثل في العرض المسرحي بمعزل عن العاطفة الخاصة بالشــخصية وبالحدث المسرحي الدرامي وذلك من خــلال تنظيــم وتوضيح العواطــف الثائرة وهي من اخطر وظائف الفن وهذا الامر مرتبط بالممثل ايضاً وذلك يجب ان يكون بإيجاد عامل يقــوم بعزل الشــخصية عــن ذات الممثل الذي يجب ان يكون على وعي كافي بحجم الرســالة التــي يقوم بتوصيلها ليعرف متى يقف عن اداء الشــخصية واثارة ســؤال معيــن، يخدم الادب المنعكــس عــن واقع اجتماعي معيــن الاهداف الايديولوجية المعبرة عن مصالح هذه الشــرائح الاجتماعية .

ينبغــي الاشــارة الي انه علــى الرغم مــن ان المســرح بطبيعته سياســي الا انه لابد ان يبعــد عن وضع الاحداث السياســية بطريقة عارية على خشبة المســرح بهدف التأثير على الجمهور وانما لابد ان يقدم من خلال عمل فني يحمل في ثناياه رسالة يسعي الي نقلها بوضوح. (Al Oshari, ١٩٨٩, p. ٢٤).

وهذا يتم من خلال تحديد نوع العرض المسرحي وابعاده الفكرية واهدافه السياسية وايقاظ الممثل والعمل على الممثل نفســه بجعله ممثلاً دارســاً للشــخصية والفكرة والرســالة وكيفية ايصالها الى المتلقي بالتالي يعريها امام الجمهور ويحقق

الهدف من هذا العمل الفني.

من الممكن القول بان المسرح يستمد طبيعته السياسية من اسلوب انتاجه الجماعي ومن طبيعة تلقيه وسط حشد من اعضاء مجتمع واحد بكل ما يحملوه من عناصر الوحدة والاختلاف في مجتمعهم ثم قدرته التاريخية على استيعاب ومناقشة كل الاخطار والمشكلات والعواطف السائدة في المجتمع فالخطاب الجمعي من اهم سمات المسرح السياسي ويكون موجها للعقل حتى يتخذ المتلقي موقفا ايجابيا نحو التغيير سواء من الناحية السياسية او الاقتصادية او الاجتماعية". (Al Oshari, ١٩٨٩, p. ٢٥) .

يعد الخطاب السياسي الجمعي وسيلة اساسية في اداء الشخصية لأنها تعمل على مناقشة المشكلات بعيداً عن العواطف، واستهداف هذا الحوار يكون مخاطباً للعقل بصورة مباشرة ليتضح لدى المتلقي ويحقق التأثر الايجابي نحو ازاحة الفكرة الموجودة والسائدة لدى المتلقي ووضع فكرة العرض المقدم اليه.

«وليس معني ذلك ان المسرح السياسي دائما ضد النظام السياسي او ضد السلطة فقد يتفق معها اذا كانت ممارساتها في صالح الافراد والجماعات وفي صالح مستقبل الامة ولكن نجد ان المسرح السياسي السائد هو مسرحا ضد مصالح الطبقة الحاكمة وضد السلطة ومع الجماهير الفقيرة صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير، من اهم واشهر انواع المسارح السياسية مسرح الاسقاط السياسي" (Al Oshari, ١٩٨٩, p. ٢٦) .

يرى (بسكاتور) أننا نعيش في حقبة تغلي بالمتغيرات السياسية، ولهذا فإن "السياسة" تحتل المستوى الأول من الاهتمام. من هنا علينا ألا نطلب من المسرح شيئا آخر غير السياسة" (Ardash, ١٩٧٩, p. ٢٠١) .وهو ما يحدد اختيار الفنان المسرحي وتوجهه نحو سياسة تكرس الوضع القائم، على القمع والقهر والمصادرة والتسلط، أو سياسة تدفع باتجاه التغيير نحو ما هو أفضل. لهذا فالمسرح «السياسي التحريضي هو المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا ومبدئيا من تلك الحالة ...إنه عملية تحريك، عملية نقل إلى حيز الفعل» (El-Ashry, ١٩٨٧, pp. P ١٠٣-١٠٤).

فالمسرح يتيح للإنسان إمكانية تأمل واقعه ومصيره وردود فعله إزاء الأحداث والوقائع، وتقييمها من أجل الخروج باقتراحات للحياة فكرا وممارسة لذلك، فالمسرح من الفنون التعبيرية، التي عبرت عن الإنسان وقضاياه، منذ زمن سحيق، وما الواقع الذي يصدر عنه إلا نقطة البداية، لتوضيح التناقضات الاجتماعية، التي

يأخـذ منها عناصـر اتهام للمجتمـع، وعناصر دعوى إلى التغيير.

لم يقتصر المسـرح السياسـي على (بسكاتور) لكنه قد تم توظيفه بشـكل مقـارب لدى (برتولد بريخت) الذي كان يهدف بمسـرحه الى توعية الناس واظهار المسرح بصورة الفنان السياسي الواعـي الذي ينقـل الصورة السياسـية بوعي فني لكننا سـنجد انه قد اقترب بشـكل كبير من (بسـكاتور) لكنه اختلف عنـه ببعض التفاصيل التي جعلت له خصوصية.

لقد رفض (بريخت) المسـرح الشعبي التقليدي حيـث قـام بنقـل قضايـا المجتمـع وتناقضاته ومصيـر الإنسـان من الشـارع إلى الخشـبة، ويـرى أن "المسـرح بـدون جمهور شـيء لا معنـى لـه" (Brecht, ١٩٧٣, p. ١١). حيث "اسـتهدف تثويـره من خلال تعليمـه وتوعيته وكشـف الواقـع، وتعرية التاريـخ أمامه، قصد استفزازه للثورة على حاله المتردي، والتصدي عمليا لتغييره" (Ardash, ١٩٧٩, p. ٢٠٦) .

اذ يرى برشـت ومن أجـل أن تصبح الأحداث الاجتماعيـة، فـي الحيـاة مفهومـة، ضـرورة عرض الوسط الاجتماعي أمام المشاهد عرضا واسـعا، بكل ما ينطـوي عليه هذا الوسـط من أهمية»

(Brecht, ١٩٧٣, p. ٨٧) . وهنـا يقتـرب برشـت مـن بسـكاتور بهدفـه (تعريـة الواقع الاجتماعـي والسياسـي والاقتصـادي علـى خشـبة المسـرح) بغية اثارة المتلقي وايضاح الحقائق، فالمسـرح، عند (بريخت) "هو وسيلة ثقافيـة توعوية لتنوير المجتمع، وصقل الوعي الإنسـاني، وتربيته، لكي ينتـج عن هذا التنوير والصقـل والتربيـة فيما بعد مسـرحا سياسـيا وثوريا" (Adnan, ١٩٨٨, p. ٨٥).

فهـو يـرى "أنه لا يحق للمشـاهد أن يستسـلم عن طريق الاندماج البسـيط في العالم النفسـي لشـخصيات المسـرحية، لمعاناتها العاطفية بلا أدنـى موقف انتقـادي" (Brecht, ١٩٧٣, p. ٨٨). إذ على المتلقي، أن يخلق مسـافة تسـمح له، بالتحكم في الفرحة، وبالتالي تأسـيس قراءة نقديـة عالمـة، بدل الدخـول الى عالـم الايهام الحالـم. حيـث أن (برتولد بريخـت) "لا يريد أن يتـرك المتفرجون عقولهم مـع قبعاتهم قبل دخول المسرح كما يحدث عادة في المسرحيات التقليدية، ولا يريد أن يخرج المتفرج وقد أحس بالراحـة والتـوازن، بل على العكـس يريد أن يقلقـه ويدفعه إلى التفكير ومـن ثم يفقد توازنه، ليسعى إلى استعادته عن طريق العمل الإيجابي الخـلاق" (Dawara, ١٩٨١, p. ١٤٩). ان ما يطلبه برشـت مـن المتلقي لـم يكن بصورة مباشرة بل كان من خلال اليات تقديمه للعرض المسـرحي وذلك من خـلال عمله مـع الممثل وشكل العرض المسرحي والتقنيات المسرحية

ووضع خشبة المسرح واستخدامه الى الية التغريب.

إن الأطروحة المركزية للمسرح الملحمي، تنهض على التغريب والتأرخة والديالكتيك باعتبارها مرتكزات نظرية، لا محيد عنها من أجل مسرح يخدم الإنسان على مستوى التعليم والتربية والوعي.. لذلك، يرى (بريخت) ، أن خلق هذا الوعي الفعال في المجتمع، لا بد أن يمر "من خلال توضيح المفاهيم والتحليلات الصائبة للتاريخ. إن الحاضر يصبح بعدئذ مغربا كما أن التاريخ يصبح المجال الحيوي لجعل الديالكتيك القانون الرئيسي للتاريخ" (Adnan, ١٩٨٨, p. ٩٣).

يعد التغريب، هنا جعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية، يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها ففي "التغريب" يصبح الاعتيادي والمعروف، ملفتا للانتباه ومفاجئا، والبديهي غامضا. كل ذلك من أجل أن تظهر الأمور مفهومة أكثر، وهذا ما يرمي غليه "تأثير التغريب" أساسا. "إننا نستخدم عادة "تأثير التغريب" عندما نسأل أحدهم: هل نظرت يوما بانتباه إلى ساعتك؟ إن السائل يعرف أني أنظر باستمرار إلى ساعتي، غير أنه بسؤاله قد قضى على اعتيادية الأمر بالنسبة لي، وللسبب ذاته قضى على تصوري للساعة الذي لم يكن ليعني لي شيئا، إنني أنظر إلى الساعة باستمرار لأحدد الوقت، غير أنه عندما أسأل بإلحاح وإصرار عندها أفهم أني لم أنظر إلى الساعة نظرة مليئة بالدهشة، وأنها من نواح عديدة تعتبر ماكنة مدهشة" (Brecht, ١٩٧٣, p. ١٢٤).

إذن فالطبيعي، يجب أن يبدو مدهشا، ومن خلال الاستغراب والدهشة، ينبثق فهم جديد للموقف الإنساني.. ومن أجل الحصول على "تأثير التغريب" حسب برشت "يتعين على الممثل أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق، بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإذا كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في مثل هذه الحالة" (Brecht, ١٩٧٣, p. ٢٣٥) .

بمعنى، أنه عليه أن يترك المسافة قائمة بينه وبين الشخصية التي يمثلها، محاولا في ذات الحين استفزاز المشاهد، وإثارته لإصدار موقف انتقادي اتجاه تلك الشخصية. من هنا، فإن الجدار الرابع الذي هو التحام الصالة بالخشبة يعد مجالا مثمرا للمشاهد، لقطع الصلة بينه وبين الممثل، حيث يقول المشاهد مع نفسه: "لم يخطر على بالي هذا الشيء.. لا يجوز

أن يقـوم المرء بهـذا العمـل.. أو.. هذا عجيب وملفت للنظر ولا يمكن تصديقه.. ويجب إيقاف ومنـع هـذا العمل عنـد حـده.. أو.. أن عذابات هـذا الإنسـان ومعاناتـه تهزنـي، إذ ينبغي أن يوجـد لها مخرج أو حل ناجع.. أو.. أنه حقا فن رائع ولا يوجد هنا شـيء حاسم وبديهي.. إنني أضحك على الباكين وأبكي على الضاحكين..'' (Adnan, ١٩٨٨, p. ٢٣٧).

فالممثـل إذن، يبلور الحدث الصغير، من خلال أهميته ويجعله غريبا ومدهشا..'' ويذكر برشت ثلاثة طرق من أجل تجسـيد علة التغريب على المسرح:

ـ نقل الدور إلى الشخص الثالث.

ـ الانتقال إلى الماضي.

ـ ربـط توجيه التمثيل والتعليقـات في الحوار'' (Adnan, ١٩٨٨, p. ٢٤٣) .

إن (بريخـت)، يخدم عملية صقـل الوعي، من خـلال اسـتخدامه لعمليـة التغريـب، وتأرخة الأحـداث، لكي يصبح الإنسـان واعيا بأحداث وجـوده الاجتماعي، وممارسـة النقـد من أجل تغيير هذا الوجـود للوصول إلى أهداف الثورة الاجتماعية. فبرشـت يتنـاول نصوص التراث المسـرحي بالتبديـل والتغييـر، رغبـة منه في إخضاعها للتغريب، وفي العروض المسـرحية الملحميـة، يلجأ إلى كثير من الوسـائل لإحداث التغريـب ومن أهمها، شـخصية الراوي، الذي يفسر ما هو كائن وما يجب أن يكون (Ardash, ١٩٧٩, p. ٢١٠) .

وللاقتراب أكثر من مسرح (بريخت)، لا بد من ايضـاح مفهوم الديالكتيـك بالضرورة باعتباره المحـرك الرئيـس لجميع أفكـاره وأعماله. فما هـو الديالكتيـك؟ الديالكتيـك هـو الجـدل، أي محاولة الوصول إلى الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين، ينشـأ حوار ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصـواب.. وقـد ربـط برشـت هـذا القانون بالمسـرح، حيـث أن الصـراع الدرامـي هـو صـراع جدلي، مما دفعه إلى الانشـغال طويلا بضرورة نقل الديالكتيك إلى المسـرح، ليكشف للمشـاهد التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، التي تحرك التاريخ وتطور المجتمعات، ما دام الإنسـان وليد التناقضات الاجتماعية المنعكسة على مسـار الحيـاة الروتيني وعلـى تصرفاته وأخلاقـه وحاجاتـه المسـتمرة للتغييـر ونبـذ الركود.. إذ أن قانون الديالكتيكي يفرض نفسـه حيـث لا توجد حتمية للأشـياء، لأنها في تغيير مستمر (Ardash, ١٩٧٩, p. ٢٣٥).

اذ ظهـر الديالكتيـك فـي مسـرحه مـن خلال مناقضة الممثل للشـخصية التي يقـوم بتأديتها واثـارة جدل من خلال نقده لها ووضع مسـافة بينه وبين الشخصية التي يؤديها.

أراد (بسـكاتور) مـن ''الممثـل أن يكون هاويا أكثر منه محترفاً، وذلك لطبيعة الهدف الرئيسي

لمسرحه. وهو توعية وتثقيف الجمهور وتحريضه، بيد أن هذا لا يعني بأي شكل من الأشكال إلغاء شخصيته تماماً، رغم أنه كان مستعداً لأن يعمل حتى بدون ممثلين" (Bentley, ١٩٨٦, p. ٩١).

وهناك عصر آخر من أسلوب الأداء الجديد عند (بريخت) وهو (الجست) وهي الحركات أو الإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل العادية إنما تصرفاته وردود أفعاله وألعابه الجسمانية.

و (الجست) هنا تعني : الحركة والكلام والموقف والموسيقى، التي تنكشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية، بل عبر التصرفات والحركات أيضاً" (Owen, ١٩٨٣, p. ١٧٠).

أن الممثل يجب ألا يؤدي دوره كما لو كان يجسد الشخصية التي مثلها، بوصفة راوية يسرد أفعالاً قام بها شخص آخر في زمن سابق، فالممثل إذا أراد أن يؤدي دور إنسان يتألم يفعل ذلك بمعزل عن تقمص الشخصية "وكأنما يقول للمشاهد: "أنظر! هذا الشخص الذي اؤدي دوره يتألم، ولكن مهلاً: حذار أن تندفع فتتوحد به وتتألم معه، لأن ذلك لا قيمة له. المهم هو أن نعرف، أنا وأنت، ما الذي يجعله يتألم، ثم نفكر معاً ونتدبر، ونعمل ملكاتنا الناقدة، فإذا ما اقتنعنا بآلامه، ذهبنا نبحث عن مسبباتها في وجوده الاجتماعي حتى نعمل معا على إزالتها" (Makar, ١٩٧٢, pp. ١٦٢-١٦٣). فضلاً عن أنه لا يتعين على الممثل وهو يعرض الشخصيات على خشبة المسرح أن يرفض نهائياً وسائل التقمص. أي أنه لا يسمح للمثل أن يتقمص الشخصية بصورة كاملة، انه يعرضها ويصور طريقة تصرفها بقدر معرفته بالناس، من غير أن يوحي أنه قد تقمص الشخصية بصورة كاملة. انه ملزم فقط بعرض الشخصية، لا أن يعيش الشخصية. ولمنع عملية التقمص الكامل للشخصية. ارتأى (بريخت) أن يستند الممثل على وسائل ثلاث، تمكنه من ذلك.

" ١. النقل على لسان الشخص الثالث.

٢. النقل بالزمن الماضي.

٣. قراءة الدور إلى جانب التعليمات والملاحظات.

وينصح (بريخت) الممثل حين قراءة دوره أن يتبع الخطوات الآتية:

ألا يتناول دوره باستعجال.

أن يختار في الحال النبرة الطبيعية جداً لنصه.

أن يختار أكثر الوسائل ملائمة لإلقائه.

أن يتأمل مضمون النص بوصفه شيئاً غير طبيعي.

أن يخضع دوره للشك ويضعه جنباً إلى جنب مع وجهات نظره المتعلقة بالمسائل العامة.

أن يتصرف كانسان تبدو أمامه كل هذه الأشياء مدهشة." (Brecht, ١٩٧٣, pp. ١٦٥-

١٦٦):

إن على الممثل أن يتذكر جميع الانطباعات الأولية والصعوبات والاعتراضات والارتباكات التي تعرض لها عند الصياغة النهائية للشخصية لأن هذه الشخصية وكل الأشياء التي مر بها الممل ستعمل على إقناع الجمهور بقدر ما تعمل على إثارة دهشته. ومن أجل ذلك وجب أن تسير دراسته للمسرحية وإتقانه لدوره، جنباً إلى جنب مع دراسته وإتقان زملائه الممثلين.

يرى (بريخت) "أن على الممثلين أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين، من أجل أن تتلقى الشخصيات من بعضها البعض ما هو ضروري لكل منها، والسبب في ذلك يعزوه (بريخت) ألا تجبر شخصية الممثل البارز أو النجم بقية الشخصيات الأخرى على خدمته لأن شخصيته ستبدو مخيفة تهيمن على بقية الشخصيات وتدعوها إلى أن تصغي إليها باحترام. فضلاً عن مساعدة كل ممثل بأن يرى دوره من خلال أداء بديلة من الممثلين" (Brecht, ١٩٧٣, pp. ٢٩٩-٣٠٧). لذلك نجد أن شخصية الممثل تبقى مميزة لا تشبه غيرها بما تمتلكه من ملامح خاصة، ويكون الممثل شبيهاً بمن يجلسون في الصالة.

الدراسات السابقة

بعد تقصي الباحث في ميدان الاختصاص واطلاعه على الدراسات المقاربة للدراسة الحالية، بهدف رصد ما كتب في مقاربات موضوع (خصائص الأداء الكوميدي لشخصيات المسرح السياسي في العراق)، اتضح ما يلي: لا توجد دراسات سابقة في الاداء التمثيلي لكن وجدت في السينوغرافيا وفي الاخراج.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

عبر ما تقدم استعراضه في الإطار النظري، فقد توصل الباحث إلى جملة من المؤشرات والتي يمكن عدها اسس يمكن اعتمادها في موضوعة الاداء الممثل لشخصيات المسرح السياسي وكما يلي:

الأداء الممثل لا يقتصر على تقديم الشخصية وحسب انما هو رسالة وهدف أسمى وأعمق يتم تقديمها للمتلقي بطريقة ساخرة مثيرة للضحك وحزينة لتصبح حافزاً عقلياً للمتلقي للمعلومة الضمنية المقدمة.

الاداء التمثيلي للشخصيات الكوميدية يحمل رسالة باطنية تظهر الى الخارج وهذا ما يمكن تسميته (الظاهر والباطن) في الاداء التمثيلي اذ هناك هدف داخلي يتم توظيفه من خلال ادوات الممثل والتي تقسم الى قسمين:

الاداء الصوتي والذي يبدأ بإيجاد الكلمات والجمل داخل الحوار في النص المسرحي السياسي التي تكون ذات هدف وفيها رسالة

مهمة وجعلها مثيرة للضحك ، استثمار المبالغة والتهويل والتكرار عناصر اساسية في الاداء الكوميدي الموجه ، خصوصاً انه يقوم بأداء لحوارات سياسية فيمكن ان يقوم الممثل بالاستهزاء بحوار معين من خلال توظيفه للآليات التالية في طريقة الالقاء (التكرار، القلب ، تداخل السلاسل ، التشابه ، الترادف، الثرثرة الحمقاء ، التلاعب بالألفاظ ، التصغير ، شكل الكلمة ، عدم ترابط الألفاظ ، الشعور بالتفوق، التناقض، سوء الفهم).

الاداء الحركي والذي يرتبط بالحركة الموضعية او الحركة الانتقالية او الايماءة علماً ان مرونة جسد الممثل ترتبط بشكل وثيق مع صنع المشهد المسرحي.

أذ ان الاداء للشخصيات المسرحية بصورة عامة تنتج الفعل من خلال تنمية الفعل الداخلي واظهاره بصورة حركية وصوتية على جسد الممثل حاملاً انطباعات الشخصية التي يقوم بتأديتها، وبصورة خاصة يعتمد المسرح السياسي على ان لا يندمج الممثل بالشخصية وان لا يحمل صفاتها ولا يتبناها بل يقوم بإيجاد رقيب ليفصل ما بين شخصيته والشخصية النصية التي يقوم بتأديتها لكي لا تجعل العاطفة هي المتحكمة بالمتلقي ولا بالممثل.

يعد الاداء الممثل للشخصية في المسرح السياسي باعث لنقل العديد من الخبرات والمواقف الحياتية التي تم اكتسابها من الحياة اليومية للممثل ليتم توظيفها في اداء الشخصية كما في (كوميديا الموقف أو الكوميديا السوداء وغيرها).

يعد المسرح السياسي من اكثر المسارح التي يجب ان يكون فيها الممثل واعياً مدركاً للرسالة التي يعمل على ايصالها للمتلقي، فالممثل يصبح فنان سياسي واعي، وان لا يتعاطى مع هذه الرسائل بصورة عاطفية بل يتعامل معها بشكل عقلاني حتى لا يحقق عنصر الايهام.

ان يقوم الممثل بدراسة صفات الشخصية لكي يتبين للمشاهد عندما يغادر الممثل الشخصية التي يؤديها عن شخصيته الحقيقية، وذلك من خلال تحليل ودراسة الممثل لأي دافع وفهمه للعناصر الاساسية في قدرته على اداء ذلك الموقف ويعتمد ذلك على قدراته في تحفيز تقنياته الصوتية وتحديد التوقيتات الايقاعية المناسبة والحاجة الى التركيز على بعض الجمل حاملة دلالات الكوميديا او التراجيدية وفي كثير من الاحيان اللجوء الى تكرار هذه المواقف قصد ابرازها الى المتلقي.

(إجراءات البحث- تحليل العينات)

مجتمع البحث:

تمثل مجتمع البحث، في العرض المسرحي

(برلمان النســاء) ، عن مسرحية برلمان النساء (لأرســتوفانس)، إعداد و إخراج عواطف نعيم (مكان العرض - المسرح الوطني) ، ٢٠٠٨.

منهج البحث:

اعتمــد الباحــث، المنهــج الوصفــي فــي اســتعراض الواقــع الحالــي، وتحليــل عينات البحــث، وتحليــل نتائــج الدراســة ومناقشــتها والتوصل إلى استنتاجات البحث.

أدوات البحث:

اعتمــد الباحــث، الأدوات الآتية في مســار بحثه:

الوثائــق: وتتضمــن الكتــب والمجــلات والصحــف، ورســائل واطاريــح الدراســات العليا، والتســجيلات السمعية المرئية للعروض المسرحية المعتمدة في عينة البحث، والتي استند اليها في صياغة مؤشرات اطاره النظري.

الملاحظة الشــخصية للعروض المسرحية ومتابعة أداء الشخصية المسرحية فيها.

الخبــرة الذاتيــة للباحــث في مجــال الاداء التمثيلي.

تحليل نماذج عينة البحث:

اعتمد الباحث وحدات التحليل على وفق ما ورد في مؤشرات الإطار النظري:

تحليل العينة:

مســرحية برلمــان النســاء، عن مســرحية برلمان النســاء (لأرســتوفانس) إعداد وإخراج عواطــف نعيــم، تمثيــل فاطمة الربيعــي بدور السيدة الكبيرة/ سمر محمد بدور السيدة الملونة/ أسيا كمال بدور السيدة المبتسمة/ سوسن شكري بدور الســيدة الكئيبة/ ساهرة عويد بدور السيدة الحامل/ أســيل عادل بدور الســيدة فــزة/ بتول كاظم بدور حماية ١/ إيمان عبد الحســين بدور حماية ٢/ فائزة جاســم بدور السيدة نص لسان/ عبد الأمير الصغير بدور الشيف الهندي/ عباس حميد بدور الشــيف العراقي، (مكان العرض - المسرح الوطني)، ٢٠٠٨.

الحكاية:

ان حكاية العرض المســرحي تختلف نوعا مــا علــى ما هــي عليه فــي البرلمــان الواقعي كمؤسســة تشــريعية قائمة على هيكليــة إدارية تســتند إلى قانــون موضوع ومتفــق عليه، فأن القصــة تــدور حول النســاء اللاتي ســئمن من الرجــال الذين لا يتخــذون قرارات لبنــاء البلد وبالتالي عزلن الرجال فــي البيت ليقمن بإدارة شــؤون البلاد ، أذ انهــن حاولن مراراً وتكراراً عقد جلسة مكتملة النصاب لكن بلا جدوى حتى تحققت هذه الجلســة في هذا العرض المسرحي واكتمل نصابهم ليختاروا رئيسة للبرلمان لبدأوا التشــريع وتحــدث مجموعــة من المشاكســات وتظهــر شــخصيات المتملقيــن والمحاوليــن التغيير والمرائين والشــخصية التي تبحث عن

السلطة فحسب والشخصية التي ترى نفسها جاءت للبرلمان للمظاهر فحسب وبالتالي ينتهي العرض بتحقيق الانتخابات بفرض التصويت على السيدة الكبيرة بالقوة وتهميش الفئة التي تريد خدمة الوطن ، إذ إنها عملت إلى صناعة عالم كوميدي ساخر عبر تشكليها لبرلمان تتخذ فيه القرار مجموعة من النسوة ، وذلك لعدم مقدرة الرجال في إدارة شؤون مؤسسات الدولة.

تحليل العينة :

انطلق العرض المسرحي من رحم الاحداث التي تدور في المجتمع العراقي الامر الذي جعل المخرجة توظف النص من اعداد واخراج وفق معايير درامية جمالية، وقد وظفت ذلك عن طريق المعالجة لتحويل نظام الحكم الذي يستند إلى نظام برلماني نسوي عراقي، محاولة طرح فكرة ماذا اذا كان البرلمان الذي يشرع القوانين نسوياً ؟ماذا سيتغير؟ كيف سيتم معالجة المشاكل؟ هل ستقوم النساء بتجاوز الاشكاليات التي تحدث في برلمان الرجال؟ ،كل هذه الاسئلة واكثر إذ عمدت المخرجة على أن يكون الأسلوب وطريقة عرض المسرحية (الكوميديا السوداء)، ذو الطابع الكوميدي الساخر بطريقة عرض الواقع بصورة فنية غير مباشرة ، أذ نجد ان الحوار يغيب الرجال ويقوي من موقف النساء وينتقد الرجال في اساليبهم بطريقة كوميدية ، وكذلك الواقع السياسي، وكان النتاج من هذه الفرضية بأن النساء كان اكثر ما يشغلهم كيف انها تتعاطى مع جمالها ولبسها والماكياج وعمليات التجميل والبعض الاخر يستعرض التباهي بالصرف والشراء والتبذير والبعض الاخر انشغالها بأخذ اجازات امومة والحمل والبعض الاخر من هو يحاول جعل الامور جدية بالظاهر لكنه لا فارغ من الداخل والشخصية الرئيسية التي تريد السلطة وتبتغي السيطرة على الاخرين ، بلا نتاج .. بالتالي انها لا تقصد ان النساء فضفاضات ليس لديهم هدف الا ان السبب هو دخولهم البرلمان بغير حق ، ونجد ان الشخصية الوحيدة التي تمتلك صفات الجدية التي دخلت البرلمان بكل جدارة وبجهدها فقد صورتها انها بكماء لأنها رأت ان كل صيحات الحق لا تسمع لذا استخدمت الرمزية بهذا الطرح ، كُسر الجدار الرابع في العرض المسرحي اذ بدأ العرض من صالة المتفرجين ، وكان الاداء الصوتي والحركي للممثلين يتسم بأبعاد كوميدية تحمل رسائل ضمنية في طياتها وقد ظهرت بوضوح في ادائهم وهذا ما سيتم التطرق اليه بالتحليل.

سيقوم الباحث بتحليل الشخصيات بشكل تتابعي وكلٌ من الشخصيات حسب الظهور في المشاهد والاداء الكوميدي :

أولاً : المستوى الصوتي :

الاغنيــة التــي تؤديها (السـيدة الكبيرة) في المشهد الأول وهي تتحدث عن الدم وقراطية :

السـيدة الكبيرة : اني نفســي دم وقراطي... الــدم وقراطية تجري بدمي ... تكول راضعتهه وي حليــب الوالــدة ... الواله.(بصيغــة غنائية وتنتهي بنهاية حوار السيدة الكبيرة)

حمايــة ١ : وحياتــج الديموقراطيــة قانونج وقبلتج...(متباكية) الله الله يرحمهه للست الوالدة ويسكنها فسيح جناتة.

حمايــة ٢: وهي الديموقراطية تحلى الا بيج ســتنا العزيزة ... الله يرحمها للست الوالدة اللي خلفت هيج جهلمة.

السيدة الكبيرة : اليوم رح نشوف شلون رح تتطبك الديموقراطية

اتســم الأداء الصوتــي للممثلــة (فاطمــة الربيعي) وعبر هذه الحوارات بتوظيفها للأداء الصوتي بطريقة كوميدية اذ ان واحدة من اليات اثــارة الضحــك أيقــاظ العقل هــي الاقلاب في الكلام فأننا نجدها توظــف كلمة (ديموقراطية) بمعنــى مختلف لمعناه الاصلي فهي تقصد بأنها (تفرض الدم لتحقيق الهدف الذي تبتغيه) وذلك من باستخدامها الوضوح في اصوات الحروف والنبــر والتشــديد علــى اول حرفين مــن كلمة (دموقراطية) لتقلــب المعنى كما وظفت التنغيم عنصــراً لإظهار بعض الجمــل وإعطاء معنى لها على وفق ســياق الكلام، كمــا، في حوارها (خل نشــوف شــلون رح تتطبك الديموقراطية)، وهنا اســتخدمت التوظيف فــي المعنى ، اي انهــا وظفت كلمة (تتطبــق) لتعني بها (تتطبك) باللهجة العامية اي تدفن وذلك من خلال التشديد علــى هذه الكلمــة ورفع درجــة الصوت بنفس الطبقة الصوتية مما جعلها مدعاة للضحك .

اتســم الأداء الصوتــي للممثلــة (ايمان عبد الرضا) وعبر هذه الحــوارات بتوظيفها للاداء الصوتي في حوارها (الله يرحمها للست الوالدة الي خلفت هيج جلهمــة) وتعني بكلمة (جلهمة) جبروت وقــد قدمتهــا بطريقة مثيــرة للضحك من خــلال التفخيم والمبالغة في الاداء الصوتي برفعها لدرجة الصوت والنبر عند هذه الكلمة .

المشهد الثاني: دخول السيدة المبتسمة

السـيدة المبتســمة بعد دخولها ادت حركات راقصة مفعمة بالحيوية لتملأ مســاحة الخشــبة وهي تقول:

السـيدة المبتسمة: الله الله شــنو هذا الضياء شــنو هذا النــور شــنو هــذا الوهج شــنو انتي بروجكتر ابو الالف..

السيدة الكبيرة : شكراً شكراً كلج ذوق

السـيدة المبتســمة :حبيبتــي طبعــاً انا اول الحاظرين.

(رد عليهــا الســيدة الكبيــرة والحمايــات : شنووووو)

السـيدة المبتســمة : قصدي بعــد حضرتج

طبعـاً .... انا سـاعتي الروليكـس اوقتها على مواعيدج انا.

تدخل السـيدة الكئيبة باسـتقبال موسـيقي : مرحباً

الجميع : اهلا مرحبا ست

السيدة المبتسمة : هلو هاي هلو عزيزتي..

السيدة الكئيبة : اهلا وسهلاً

السـيدة المبتسمة: عزيزتي انتي ليش لابسة نظاره سـود علـى عيونج ماعدنا شـمس جوه بالبرلمان انزعيها.

السيدة الكئيبة : اني جاية للعمل مو للقبول.

السـيدة المبتسـمة : لا لا لا مـو انـي اريد اشـوف جاية انتي لو دازة اخـوج هههههههه (يضحك الجميع)

السيدة الكئيبة :بلاية شقة وضحك.

السـيدة المبتسـمة: حبيبتي اني اريد اشوف عيونج الحلوة تحت هاي النظارة السودة.

السيدة الكئيبة : كتلج لتتدخلين بخصوصياتي.

السيدة المبتسـمة : انتي هسه عبالك الرجل الوطواط.

اتسـم الأداء الصوتي للممثلة (اسـيا كمال) وبأداء صوتـي مفعم بالحيوية والنشـاط باعث لروح المرح والبهجة والتي تعد كوسيلة للتهيأة النفسـية للكوميديـا وهي تتملق السـيدة الكبيرة بقولها (الله الله شـنو هذا الضياء شنو هذا النور شنو هذا الوهج شنو انتي بروجكتر ابو الالف..) اسـتخدمت الاسترسال بالاداء الصوتي بطريقة مريحة جداً وبكل استرخاء وهي تمدح بها واذا بها تصفها بطريقة عبثية (شـنو انتي بروجكتر ابـو الالـف) والتي تعـد كلمة مدعـاة للضحك لانها تصفها بشـيء جامد وجهاز للانارة وبهذا التوظيـف كـان الاسـتخدام لجملة مـن اللهجة العاميـة كسـراً للسـياق المتوقع...وبحوارهـا الاخر (السيدة المبتسـمة :حبيبتي طبعاً انا اول الحاظرين.

(رد عليهـا السـيدة الكبيـرة والحمايـات : شنووووو)

السيدة المبتسمة : قصدي بعد حضرتج طبعاً .... انا ساعتي الروليكس اوقتها على مواعيدج انـا .) كان التحول بصفات الشـخصية والتردد نتيجة الخوف مـن رد الفعل بعد قولها (انا اول الحاظريـن) وجاء الرد بكل عنف (شـنووووو) فهـذا يعد موقفـاً مظحكاً لأن النسـاء لا ترغب بـان تكـون بالمرتبـة الثانية ترغـب ان تكون هي الاولى بكل شـيء فشـعرت السيدة الكبيرة بالاهانة وعندما شـعرت بانها قامت بفعل غير مناسـب حولت ادائها الصوتي مـن الواثق الى المتـردد وبهـذا ادت حوارهـا (قصـدي بعـد حضرتج طبعاً..) واسـتخدمت السرعة بالاداء الصوتي لتتجـاوز الخطأ الذي ارتكبته لتتدارك الموقـف بقولها (انا سـاعتي الروليكس اوقتها علـى مواعيدج –انـا-) واكدت علـى كلمة انا

بالنهايــة لكي تعيد لنفســها كبريائها واعتزازها بنفســها فقد كــان الاداء الصوتي بتشــديد ونبر وبايقاع ابطأ من الجملة الســابقة مما جعله باعثاً للضحك..وحين جاء الحوار باستهزاءها بالسيدة الكئيبة في حوارها (لا لا لا مو اني اريد اشوف جايــة انتي لو دازة اخوج هههههههه (يضحك الجميع) فالحــوار كان مثيــراً للضحك والاداء الصوتــي للممثلــة كان يتســم بايقاع متســارع لألحــاق الجملــة وتحقيــق النكتة وفــي جملتها الاخرى (انتي هســه عبالك الرجل الوطواط.) ايضاً كان الاداء مشــابهاً للجملة السابقة والنكته في الجملة من الاستهزاء بالشخص نفسه.

المشهد الذي يتقدم الشيف الهندي ليبلغهم ما لديهم في الكافيتريا ليشربوه قائلاً:

الشــيف الهندي :اما اما شــبيكي لبيكي انديا بين ايديكي انواع العصائر انواع البرودات كله ييجك هسه حالاً.

الشيف الهندي : عمههههه عمه عمه وعاني عمه اني ختية عمه عمه احنه بلياج منسوه ربية منســوه عانة .. عمه احنا بلياج نددي بالشوارع ننام على الرصيف مثل بجه بجه ....

الســيدة المبتسمة : واااو .. بجه بجه i like it شنو بجه بجه؟

الشــيف الهندي : بجه بجــه يعني زعطوط شــلون زعطــوط مالتكم يكدي بالشــوارع احنا زعطــوط مالتنا يلــم قواطي .. عمــه عمه احنا بلياج شــعب بائس شــعب دايح مثل ريشة وكت الريح عمه.

اتســم اداء الممثــل (عبــد الاميــر الصغيــر) بتحول الاداء الصوتــي ليقوم بإدغام الحــروف واخفاءهــا وتحويلهــا الــى مخارج حروف مقاربه للغة اجنبية ليقلد شــخص هندي يحــاول جاهــداً ان يتكلم العربيــة بالتالي تحقق انه قــد اقلب الكلمــات لتغيير بعــض الحروف باســتخدامه النبــر والوقف والتنغيــم مما جعل الشــخصية مثيرة للضحك . وفي حواره الثاني يســتخدم نفس الطريقة بالأقلاب والاستخدامات اللفظية بتقليد الشخصية الهندية وبدرجة صوتية عاليــة وتلويــن بالإلقــاء ينقل رســالة سياســية باســتخدام الكوميديا وهو يذكر (بجه بجه يعني زعطوط شلون زعطوط مالتكم يكدي بالشوارع احنا زعطوط مالتنا يلم قواطي .. عمه عمه احنا بلياج شــعب بائس شــعب دايح مثل ريشة وكت الريح عمه.) يرسل رسالة بطريقة كوميدية عن التملق وعن وجود اطفال بشوارعكم يستجدون ليأكلــوا وينامــون علــى الارصفــة وتعــد هذه رســالة تخاطــب العقل بعيداً عــن العاطفة فهي ترمي العاطفة بعيداً باســتخدام الضحك وتذكر السلبيات في المجتمع والشارع في ان واحد.

في هذا المشــهد تتجــه الســيدة الكئيبة نحو السيدة المبتسمة ..

الســيدة الكئيبــة: (اهأ تكح) اكــول هاي ابر

البوتكس تكلف هواية؟

السـيدة المبتسـمة: حبيبتي المهم مو السعر المهم النتائج هاي الابر تخليج لازكة بالكرسـي دورة بعد دورة بعد دورة

السـيدة الكئيبـة: بصراحة انـي عندي ابر بوتكس تخلي الكرسي هو لازك بية وميغادرني الى ان اني اغادر المكان.

السـيدة المبتسـمة: حبيبتي حبيبتي ... ماكو احـد بيناتنه ، ممكن اعرف شـنو هاي الخبطة السحرية؟

السيدة الكئيبة : لا عيوني لا لا بعدج صغيرة عليهه اصلا هاي جايه من خبرة سـنين طويلة ، انتي شـنو عبالج ابر البوتكس هي اللي تخليج لازكة بالكرسي؟

السـيدة المبتسـمة: لعد شـنو غيـر المنظر الجذاب ؟

السـيدة الكئيبـة: بصراحة انـي عندي ابر بوتكس تخلي الواحد يشـوفنة مثل نجوم الظهر بليلـة ونهارة تخلي يزحـف ورانه زحوف .... ابر بنج تسطل.

السـيدة المبتسـمة: تسـطل؟ شـنو هـاي توسطول؟لازم اعرفها.

اتسـم اداء الممثلـة (بـدور السـيدة الكئيبـة) باداء جـدي خالي مـن الكوميديا بنبر وتشـديد على بعض الكلمات مثل (ابر بوتكس تخلي الكرسـي هـو لازك بيـة وميغادرني الا اني اغادر المكـان) وايضاً (ابر بوتكس تخلي الواحد يشـوفنة مثل نجوم الظهـر بليلة ونهارة تخلي يزحف ورانة زحوف .. ابر بنج تسـطل) لكنها كانت ترسل رسائل مباشرة للمتفرج حول كوننا نستغفل الشـعب ونعطيه امال بالاصلاح والخدمـات وهي فـي الحقيقة ابـر بنج مخدرة تسـطل تجعله لا يفكر .. لكن تم اسـناد الموقف بطريقة كوميدية على شخصية السيدة المبتسمة (اسيا كمال) فان اداء اسيا كمال المثير للضحك بالتلوين والتنغيم والمد في بعض الحروف جعل الموقف مضحكاً مما ادى الى خلق جو من المرح مدعاة للضحك على الحقائق السياسـية التي يتم الرد عليها بطريقة كوميدية مثل (تسطل ؟ شنو هاي تووسطوول؟) وايضاً مثل (حبيبتي المهم مو السعر المهم النتائج هاي الابر تخليج لازكة بالكرسـي دورة بعد دورة بعـد دورة) فان المد والتشـديد والوقف تم توظيفـة بطريقة ابداعية وذكيـة للتركيز على الكلمـات المهمة والحاقها بطريقة مدعاة للسخرية بكلمات دلالية.

المشـهد الرابع بعـد دخول السـيدة الملونة التي دخلت بكل حيوية وحركات راقصة باعثة للبهجة :

السيدة المبتسمة: هاااي

السيدة الملونة : وهايين يبعد العين.

السيدة الكئيبة : مرحباً.

السـيدة الملونـة : هـلأ هلا ومية مرحبة

عيوني ...الكآبة.

اتسم اداء الممثلة (السيدة الملونة) باداء صوتي باعث للمرح والسعادة وكانت تستخدم التلوين والايقاع السريع باداءها للحوار وبالاقلاب والتوظيف كما في حوارها (وهايين يبعد العين) اذ استخدمت الاقلاب والتوظيف على اساس القافية الحرفين (الياء والنون في اخر الكلمتين) مما جعله مدعاة للضحك... وفي (هلا هلا ومية مرحبة عيوني....الكآبة) اذ انها رددت الحوار بصوت مرتفع وبايقاع سريع وتلوين لكنها استخدمت اسلوب التحول بالالقاء الصوتي عندما قالت (الكآبة) اذ انها رددتها بصوت منخفض وبايقاع متباطئ لتبين مقتها لها.

السيدة الملونة : اي عيوني حتى الامور تمشي مثل ما احنا نريد لازم لازم نهب على وجه الدنيا... نكوم(الجميع يصحح لها –نضع-) اي هي هايه عفيه عليج نضع نضع كدامنا القوانين ونناقشها اللي يصرفلنا نمضي ونبصم عليه واللي ميصرفلنا ندفره لغير اجتماع.

السيدة المبتسمة : المهم وره انتخاب رئيسة البرلمان

السيدة الملونة:هاي شنو عيوني ريسة البرلمان هيانها مبينه مثل عيييين الشمس اني ...(الكل يكوول – شنو انتي) يمه يمه .

السيدة الكبيرة: انتي ؟ عندج رأي خاص برئيسة البرلمان؟

السيدة الملونة: وخرن نزول نزل عليجن... اه اه اني قصدي ستي رئيسة البرلمان تجي بطريقة ديمقراطية انتخاب تصويط بشفافية عاااالية عالية الدقة بالطريقة الصينية.

السيدة الكبيرة : واحنا شنريد غير الديمقراطية عندج رأي اخر جديد؟

السيدة الملونة : اي دادا ...دم قراطيااا... نخلطهاا وي شوية شفافيااا ونظيفلهاااا قليل من حرية التعبير وحرية الرااااي ونحطلهاااا دعم لوجستيييبي امواه تاكلين اصابعج من وراهه.

الجميع : اممممواه خوش ديمقراطية.

اتسم الاداء الصوتي للسيدة الملونة بكونه مليء بالرسائل السياسية بطريقة كوميدية مثيرة للضحك تخاطب العقل بصورة مباشرة وواضحة مستخدمة المد والوقف والتنغيم والتلوين كما في (اي دادا ...دم قراطيااا... نخلطهاا وي شوية شفافيااا ونظيفلهاااا قليل من حرية التعبير وحرية الرااااي ونحطلهاااا دعم لوجستيييبي امواه تاكلين اصابعج من وراهه.

الجميع : اممممواه خوش ديمقراطية) فهي تقصد بكلامها هذا استخدام الدم مع الضحك على عقول الناس بكلمات ومصطلحات رنانة مثل شفافية وحرية التعبير وحرية الرأي

والدعم اللوجستي التي قد قدمتها بطريقة الاداء الصوتي الاستهزائي لتبين انها مجرد كلمات بلا تنفيذ، بالاضافة الى استخدامها الى مجموعة من الكلمات الشعبية مثل (وخرن نزول نزل عليجن) .

تدخل السيدة الحامل :

السيدة الحامل : حياتي الطريق كلة ازدحامات والست اشارة كانت وياية وهي وحدهه ينرادلهه وكفة.

السيدة المبتسمة : وانتي شنو علاقتج بالازدحامات وين الحمايات؟

السيدة الحامل : حبيبتي مو اني ردت اموه .

السيدة المبتسمة : واااو جيمس بوند ؟

السيدة الحامل: وهاي الطريقة تعلمتها من ابو الجهال اللي مخليتله ولا فانيلة بالبيت حتى يبقى كاعد وميطلع ورايه طبعاً مثل ما اتفقنا... وخليتله حماية ييجون وراه بتكسي واني والست اشارة اجينه بتكسي.

حماية ١: زوجي لو فردي ؟

السيدة الحامل : حبيبتي هذا القرار ميمشي علينا.

اتسم اداء الصوتي للممثلة (السيدة الحامل) بكونه مليء بالحيوية والايقاع الصوتي المتسارع واستخدمت التلوين والنبر على الكلمات التي تظهر معنى او عند اكتمال معنى كما في الحوار (وهاي الطريقة تعلمتها من ابو الجهال اللي مخليتله ولا فانيلة بالبيت حتى يبقى كاعد وميطلع ورايه طبعاً مثل ما اتفقنا... وخليتله حماية ييجون وراه بتكسي واني والست اشارة اجينه بتكسي.) اذ ان الاداء الصوتي والحوار وطريقة التلوين والتنغيم كان مثيراً للضحك.

السيدة الحامل: تكطيعن كل العلاقات وياهم.

السيدة الكبيره: أي .

السيدة الحامل: احنه برائيج هذا طعامنا إلي نطبخه والطيبات كلها من عدهم، يعني برائيج شلون، نطبخه فاهي لا طعم بي ولا لون ولا رائحة يعني إلا اكولها مثل برلمانه فاهي .

السيدة الكبيره: وشنو يعني ، أنتِ حليتهه خومو حليتهه، شكو بيها أني احلهه ، احنه كل المطيبات والبهارات نجيبهه من الصين اشو احنه كلشي إلي نجيبه من الصين، اشو حتى الطرشي دنجيبه من الصين.

السيدة الحامل: روحي بفالج ها هيه حليتهه .

السيدة الكبيره : يالا .

اتسم الأداء الصوتي (فاطمة الربيعي) بالقوة والتلوين وبطريقة مثيرة للضحك لكونها حقيقة مباشرة ، لإيضاح المعنى المطلوب، وذلك في حواراها (وشنو يعني ، أنتِ حليتهه خومو حليتهه، شكو بيها أني احلهه ، احنه كل المطيبات والبهارات نجيبهه من الصين اشو

احنــه كلشــي إلي نجيبه من الصين، اشــو حتى الطرشــي دنجيبه مــن الصيــن)، كانت تُوصل رســالة سياســية مفادها بان البلــد قد وصل إلى مرحلــة يعتمد اقتصــاده كلياً على مــا ياتيه من صادرات الــدول الأخرى، وكان الحوار يحمل صيغة تهكمية .

في حفل تنصيب رئيسة البرلمان.

فــي مشــهد تحتفــل فيــه مجموعة النســوة بتنصيب الممثلة (فاطمة الربيعي) لتكون رئيسة لبرلمان النساء.

الســيدة الكبيرة : اقره جفها اقره يمكن انت متعرف تقرة جف ولا حتى اضفر هههههههه

الجميع يضحك هههههههه

(تطفأ الكهرباء)

السيدة الحامل :لك ليش طفت الكهرباء

الســيدة الكئيبة : لك وهــاي المليارات اللي دفعناها عالكهرباء لك دجيبها

الشــيف الهنــدي: حتى عدنــا بالهند متطفى الكهرباء

السيدة الكبيرة : ضووهه ضوه للبرلمان

الشــيف الهندي : لك ابو الاضاءة دجيبها لا بال...

(تشتغل الانارة)

الســيدة الملونة: شــكراً عيني ابو الاضاءة الوردة

حماية ١ : اعلان ســتجرى الان الانتخابات لرئيسة البرلمان

حماية ٢ : الســيدة الكبيرة سترشــح نفســها رئيساً للبرلمان

حمايــة ١ : واللي تريد ترشــح نفســها خل تكول يلا فضونه

السيدة الكبيرة: احنا ناس نحترم الدم قراطية ولصوت الحر

الست فزة :اني اريد ارشح

(يمسكون الست فزة من فمها بالقوة)

الســيدة الكبيرة :شفتو هي هاي الدم قراطية اللي نســعى الها اللي يريد يرشح خل يرشح لكم احنا الاسسنه الديمو واحنا النلعب بي.

ان الاداء الصوتــي للممثلــة (فاطمة الربيعي) في الحوار (اقره جفها اقره يمكن انت متعرف تقرة جف ولا حتى اضفر هههههههه - الجميع يضحك هههههههه) كان مثيراً للضحك لانها اســتخدمت الســخرية من الشــيف الهندي وكــان اداءها الصوتــي بطريقة ســاخرة وهي تضحــك مســتخدمة التلوين والتنغيــم... حدث في المشــهد مؤثر ضوئي باطفاء الانارة اشارة الى ان الكهرباء انقطعت وهذا بحد ذاته يحاكي الاحداث اليومية للشعب العراقي والحوار الذي دار حتى ان الشيف الهندي خرج عن شخصيته في اداءه وتكلم بطريقة طبيعية (لك ابو الاضاءة دجيبها لا بالــ)

ثانياً : المستوى الحركي :

(الإيمـاءة ، الحركة ، الحركة الموضعية – الحركة الانتقالية)

غلـب علـى العـرض المسـرحي الحركة الانتقالية التي تمليء خشـبة المسـرح بالرقص والركض والسـير السـريع ذهاباً وايابـاً لملئ الفراغ بحركة مليئة بالحيوية (ان الاداء الحركي للممثليـن كـان يفتقـر للمرونـة بجسـد الممثل والحركة السلسة) مع العلم ان الايقاع الحركي يختلف من شـخصية لأخرى الامر الذي يرسم صفات للشـخصيات من خلال ايقاعها الحركي والذي يبعـث دلالات رمزية سياسـية بأن هذه الشخصية لعوبة وليست مستقرة وليس لها رأي ثابت بـل انها متقلبة لما فيـه مصلحة خاصة ، ولتحديد الانماط الحركية في الاداء للشخصيات سيتم تحليل العينة كما يلي:

الاستهلال الشيف العراقي (صاحب النخوة)

ان الاداء الحركـي للشـيف العراقي امتاز بايقـاع حركي متزن، متملق في بعض الاحيان ووطنـي في احيانـاً اخرى ، حركتـه الانتقالية كثيـرة لأنه كان يقـدم المشـاريب ويحاول نيل رضى رئيسـة البرلمـان ، وبحركـات ايمائية ذات دلالة عند وصفه (راح اعلكها وسـام على صـدري .. او لا راح اعلكهـا علـى باب بيتي حتى الناس كلها تشوفها) .

الاستهلال الحماية ١ والحماية ٢

اتسم الاداء الحركي للحمايات بايقاع حركي متسـارع وبحيويـة عالية ومرونـة فضلاً عن استخدامهم لأدواتهم كالاسلحة بالوقت المناسب وبطريقـة ذكيـة واليـة اعتقالهـم للمعترضين واسـكاتهم للاخرين مشـابه الى حـد كبير (الى المليشـيات في الشـارع) وهذا بحد ذاته صورة سياسية ورسالة واضحة لتبيان مهمة المليشيات في الشـارع، بالاضافة الى استخدامهم الايماءة في ارسال واستلام المهام فيما بينهم.

المشـهدالاول بعـد دخـول السـيدة الكبيرة تؤدي اغنية ...

السـيدة الكبيرة : اني نفسـي دم وقراطي... الـدم وقراطية تجري بدمي ... تكول راضعتهه وي حليـب الوالـدة ... الوالده.(بصيغـة غنائية وتنتهي بنهاية حوار السيدة الكبيرة)

اتسـم الأداء الحركـي للممثلـة (فاطمـة الربيعي) بالحركة الانتقالية ذات الايقاع البطيء ولا تتسم بالمرونة كما ان اغلب ادائها الحركي في هذا المشـهد وخصوصاً ما بعد مشهد الغناء كانت في وضع الجلوس على كرسـي السـلطة (كرسـي البرلمـان) وكانـت اغلـب حركتهـا موضعية بايماءات ملوحةً بيدها او برأسها.

المشهد الثاني: دخول السيدة المبتسمة

السـيدة المبتسـمة بعد دخولها ادت حركات راقصة مفعمة بالحيوية لتملأ مسـاحة الخشـبة وهي تقول:

السـيدة المبتسمة: الله الله شـنو هذا الضياء

شـنو هذا النـور شـنو هـذا الوهج شـنو انتي بروجكتر ابو الالف..

ان الاداء الحركي لشـخصية السـيدة المبتسمة يتسـم بكونه ذو ايقاع متسارع بحركة انتقاليـة ومرونـة ضمـن سـياق ثابـت طـول العرض المسـرحي وبحركات راقصة مشابهه نوعـاً مـا لحركات رقص الفالـس (الذي يبعث برسـالة سياسـية بأنها قد تنتمي الى ايديولوجيا غربية) ، بالاضافة الى اسـتخدامها الايماءة في اداءها عند التنبيه على كلمة معينة .

تدخـل السـيدة الكئيبة باسـتقبال موسـيقي صاخب وهي تقول : مرحباً

اتسم الايقاع الحركي الانتقالي للسيدة الكئيبـة بكونه بطيء ومتـزن اغلب الوقت في العرض المسرحي ، لكن بعد ان احتست الخمر (المنكر) فقد اصبح ايقاعها الحركي اسـرع من السـابق وغير متزن تتمايل بجسدها الممتليء ، فضلاً عن استخدامها للحركة الموضعية بحركة الاذرع لتبين رفضها لحوار معين او تأييدها.

المشـهد الـذي يتقدم الشـيف الهندي ليبلغهم ما لديهم في الكافيتريا ليشربوه قائلاً:

الشـيف الهندي :اما اما شـبيكي لبيكي انديا بين ايديكي انواع العصائر انواع البرودات كله ييجك هسه حالاً.

الشيف الهندي : عمههههه عمه عمه وعاني عمه اني ختية عمه عمه احنه بلياج منسوه ربية منسـوه عانة .. عمه احنا بلياج نددي بالشوارع ننام على الرصيف مثل بجه بجه ....

السـيدة المبتسمة : واااو .. بجه بجه i like it شنو بجه بجه؟

الشـيف الهندي : بجه بجـه يعني زعطوط شـلون زعطـوط مالتكم يكدي بالشـوارع احنا زعطـوط مالتنا يلـم قواطي .. عمـه عمه احنا بلياج شـعب بائس شـعب دايح مثل ريشة وكت الريح عمه.

اتسـم اداء الممثـل (عبـد الامير الصغيـر) الحركـي طـول فتـرة العـرض المسرحي بايقاع متسارع لكونه هندي الجنسية والمعروف عنهم سـريعي الحركة كما انه كان يتمتـع بلياقـه عاليـه ومرونة باداء الشـخصية اذ انـه قـدم حـواره بطريقة غيـر تقليدية ليقوم بحركـة الدحرجة والركض السـريع والجلوس عند اقدام النائبـات طالباً الرضا للحصول على المـال ، وذلـك ظهـر باختلاف الحـوار وكان اداءه الحركـي مثيراً للضحـك وباعثاً للمرح ، أذ انه يرسل رسالة بطريقة كوميدية عن التملق وعن وجود اطفال بشوارعكم يستجدون ليأكلوا وينامون على الارصفة ويؤديها وهو ممداً على الارض ، وتعد هذه رسـالة تخاطب العقل بعيداً عن العاطفة فهي ترمي العاطفة بعيداً باستخدام الضحك وتذكر السلبيات في المجتمع والشارع في ان واحد.

المشـهد الرابـع بعـد دخول السـيدة الملونـة التـي دخلـت بكـل حيويـة وحركات راقصة باعثة للبهجة.

اتسـم اداء الممثلـة (السـيدة الملونة) بـاداء حركـي انتقالي بدون توقـف اغلب فترة ظهورها على خشـبة المسـرح باعـث للمرح والسـعادة وكانـت تسـتخدم التلويـح بالايـدي والايقاع السـريع وتوظيف الحركة مع الحوار بايمـاءات متعـددة كمـا فـي (والقانـون اللي ميصرفلنـه ندفـرة) وهي تـؤدي حركة الرفس بقدمهـا ، اذ ان الرمزية من وجهة نظر الباحث كانت واظحة من خلال حركتها المسـتمرة بين النائبـات الـذي عكـس انطباع بأنها شـخصية لعوب كـل همها خدمة مصالحها واسـتخدامها لايحـاءات وايمـاءات داله علـى العنف ، فأنها قد قدمت رسـالة سياسـية تعبيريـة عن انطباع شخصيتها.

تدخـل السـيدة الحامـل بحركـات راقصة متثاقلة متنقلة بين يمين ويسار المسرح :

اتسـم الاداء الحركي للممثلة (السيدة الحامـل) بكونـه ملـيء بالحيويـة والايقـاع الحركي المتسـارع وكان ادائها الحركي يغلب عليـه الحركة الانتقاليـة واسـتخدمت الايماءة والحركة الموضعية باستخدام التلويح بيدها عند الكلام مما جعله مثيراً للضحك.

لقـد توصـل الباحث فـي تحليل مسـرحية (برلمان النساء) وعبر أداء الممثلين :

أولا: المستوى الصوتي:

اتسم الأداء الصوتي للممثلين بتنوع الايقاع كل حسب شخصيته وحيث ان هناك شخصيات يتسارع لديها الايقاع واخرى يتباطآ وذلك عبر توظيفهـا لعناصـر الصـوت التنغيـم ، النبر ، التلوين ، الشـدة ، الطبقة والوقف، مما ادى ذلك الى ايصال معلومات ورسـائل سياسـية هادفة وواضحة .

اتضـح الاداء الكوميـدي مـن خـلال المد وتوظيف اليات الاضحاك باستخدام الصوت في تكـرار كلمة معينة او التلكؤ او اصدار اصوات اسـتهزائيه ، فضـلاً عـن الاقـلاب والادغـام والوقف والتوظيف وادخال مفردات من اللهجة العاميـة (لهجة الشـارع) ، الامـر الذي جعل الرسائل السياسـية التي تتخلل النكته والمواقف الكوميدية والحوار المثير للضحك واستخدامهم لآليات الاضحاك المذكـورة انفاً لأبعاد المتلقي عن الايهام واثارة الضحك لديه لتصبح الرسائل مخاطبة العقل.

ظهرت شـخصية الشيف الهندي على وجه الخصوص على انه مشـابه لشـخصية المهرج

فهـو يضحـك كثيـراً ويتملق كثيـراً وفي نفس الوقت يحاول كسـب الرضى ويرسـل رسائل سياسية مهمة جداً بطريقة كوميدية ويثير اسأله فلسـفية التي من شأنها ان تخاطب عقل المتلقي بطريقة مباشرة.

ثانياً: المستوى الحركي:

ان كثـرة الحركـة الانتقاليـة والايقـاع المتسـارع داخل العرض المسرحي كان باعثاً لروح المرح والتغيير المستمر فضلاً عن كونه ناقلاً رسـالة سياسية بأخذ انطباع عن سلوكيات الشخصيات من الناحية النفسية بالتالي هو يعبر عن النزعات الداخلية لديهم.

ظهـر فـي التوظيـف الحركـي خصوصاً لشـخصية الشـيف الهندي انها كانت شـخصية اشـبه بالمهرج فهو ينطق كلمات فلسـفية نقدية ويصـور لهم كـل كلامه بأداء حركـي باعتبار انه هنـدي الاصل فهو يسـتخدم الايماءة بكثرة لإيصال المعلومة بسهولة .

اسـتخدام لغـة الاشـارة كوسـيلة سياسـية لإظهار التهميش الذي يمارس ضد الشخصيات التـي تبحث عـن الحق والبنـاء وتطوير الواقع المزري في البلد.

النتائج ومناقشتها:

نتج عن دراسة العينات باستخدام مؤشرات الإطـار النظـري كـأداة :أن الأداء الصوتـي للحـوار السياسـي يكون ذا تأثير علـى المتلقي اذا تـم توظيف آليات الإلقـاء بصورة صحيحة وذكية من قبل الممثل الكوميدي ، أذ انه يوصل الرسالة السياسية التي تكون محمولة بين طيات الحـوار المكتوب وخلق صورة جمالية فنية من خلال استخدام تنوع الإيقاع الصوتي كل حسب شـخصيته و التنغيم ، النبر ، التلوين ، الشـدة ، الطبقة والوقف. ان الاداء الكوميدي للشـخصية السياسـية او في المسرح السياسـي بشكل عام يسـتطيع ان يقدم الشـكل الجمالـي الذي يحمل رسالة سياسية بطريقة فنية من خلال فهم الممثل ودراسته للنص بصورة واعية ليعرف الشفرات و الرموز الموجودة داخل النص وكيف يوظف اليـات الاضحاك باسـتخدام الصوت في المد و تكـرار كلمة معينة او حـرف معين و التلكؤ او اصدار اصوات و الاقلاب في المعنى والادغام في مخـارج الحروف و الموقـف و التوظيف الكلامي الـذي يعنى به نطق كلمـة والمقصود كلمة اخرى والتـي تتغير معناها بتغيير طريقة القاء الكلمة وادخال مفردات من اللهجة العامية (لهجة الشارع) ليحقق الاضحاك متضمناً ذلك الرسالة السياسـية والفكرة المراد تنبيه المتلقي

عليهـا ،مسـتنداً على ان اثـارة الضحك تتحقق بعـد ان يتم فهم الفكرة مـن النكتة او المفارقات الحاصلـة فـي الحوار او فـي المشـهد بالتالي نسـتنتج ان المثير للضحـك يخاطب العقل لان العاطفة تظهر بمجرد اثارة موقف عاطفي وهي ليسـت بحاجة الى العقل لفهـم رموزها، الامر الذي جعل الرسـائل السياسية التي تتخلل النكته والمواقـف الكوميدية والحـوار المثير للضحك واسـتخدامهم لآليات الاضحاك المذكـورة انفاً لأبعاد المتلقي عـن الايهام واثارة الضحك لديه لتصبح الرسائل مخاطبة العقل. تكتمل الصورة الكوميديـة بتحقيـق عنصر التشـويق والاثارة والتي تعتمد بالأسـاس على الحركة والتصاعد والتحـول في عناصر الايقاع المتسـارع داخل العـرض المسـرحي سـواء ان كانـت الحركة موضعيـة او حركة انتقالية ، أذ انه باعثاً لروح المرح فضلاً عن كونه ناقلاً رسالة سياسية بأخذ انطباع عن سـلوكيات الشـخصيات من الناحية النفسـية بالتالي هو يعبر عن النزعات الداخلية لديهم مثل الشـخصية التي تتحـرك بكثرة تدلل على انها شـخصية لعوبة والشخصية التي تكاد ان لا تتحـرك تدلـل على انها شـخصية متزنة لها اهـداف ثابتـه .. وهكذا وذلك على اسـتناد دراسة السلوكيات الانسانية. ظهر في التوظيف الحركـي خصوصاً لشـخصية الشـيف الهندي انها كانت شـخصية اشـبه بالمهرج فهو ينطق كلمـات نقدية ويصور لهم الكلام بأداء كوميدي حركـي وصوتـي ، باعتبار انـه هندي الاصل فهو يسـتخدم الايماءة بكثـرة لإيصال المعلومة بسـهولة وذلك محاولـة من الممثـل ليظهر ان الشـخصية تعرف اللغـة العربي لكنها ليسـت مـن اصول عربيـة ، و يضحك كثيـراً ويتملق كثيـراً وفي نفس الوقت يحاول كسـب الرضى ويرسـل رسـائل سياسـية مهمة جـداً بطريقة كوميديـة ويثير اسـأله فلسـفية التي من شـأنها ان تخاطـب عقل المتلقي بطريقة مباشـرة. من الممكن اسـتخدام الرمـوز والعلامات لتعويض شرح كامل عن موضوع معين بتوظيف علامة دالـه على الفكرة ، مثلاً اسـتخدام لغة الاشـارة كوسـيلة سياسية لإظهار التهميش الذي يمارس ضد الشـخصيات التي تبحث عن الحق والبناء وتطوير الواقع المزري في البلد.

الاستنتاجات:

١.يجب ان يتم توظيف اليات الالقاء بصورة صحيحة وذكية وبطريقـة مثيرة للضحك بأداء الممثـل الكوميـدي ، أذ انـه يوصـل الرسـالة السياسية التي تكون محمولة بين طيات الحوار

المكتـوب وخلق صورة جمالية فنية باسـتخدام اليات الالقاء (تنوع الايقاع الصوتي كل حسـب شـخصيته و التنغيم ، النبر ، التلوين ، الشـدة ، الطبقة والوقف).

٢.الممثـل الواعي : يجب ان يدرس الممثل (بصـورة واعية بعيـداً عـن مرجعياته وبكل حيادية) ليعرف الشـفرات و الرموز السياسية التـي تحمل الفكـرة والهدف المـراد ايصاله و الموجـودة داخـل النص وكيـف يوظف اليات الاضحاك باسـتخدام الصوت في المد و تكرار كلمة معينـة او حرف معين و التلكؤ او اصدار اصـوات و الاقـلاب في المعنـى والادغام في مخارج الحروف و الموقف و التوظيف .

٣.عنصر التشـويق والاثارة : يعتمد الاداء الكوميدي بالأسـاس على الحركـة والتصاعد والتحول وبث روح المـرح من خلال عناصر الايقاع المتسـارع او المتباطئ للشخصية سواء ان كانت الحركة موضعيـة او حركة انتقالية ، فضلاً عن كونه ناقلاً رسالة سياسية الذي يترك انطباعاً سلوكياً (تحليل نفسي) عن الشخصيات.

٤.الاداء التهريجـي مـن الممكـن ان يقدم الهـدف مـن الاداء الكوميـدي فـي المسـرح السياسـي اذ انه يوظف الكلمات النقدية بطريقة فلسفية ويصور لهم الكلام بأداء كوميدي حركي وصوتـي ، و يكـون مدعاة للضحك و يرسـل رسـائل سياسـية مهمة جـداً بطريقـة كوميدية ويثير اسـأله فلسـفية التي من شأنها ان تخاطب عقل المتلقي بطريقة مباشرة.

٥.الرمـوز والعلامـات : لتعويض شـرح كامل عن موضـوع معين بتوظيف علامة داله على الفكرة ،التي من شأنها اضافة لمحة جمالية تختصـر حـوار سـردي وتكون معبرة بشـكل اكبر.

التوصيات والمقترحات:

- التوصيات

يـرى الباحـث ان من المهم جمـع مصادر عن المسـرحيات التي عمل عليها (بسـكاتور) وبرشت لكي يتسـنى للباحث معرفة كيفية اداء الممثل في مسرحياتهم .

فضلاً عن اتاحة الفرصة للعاملين بالمسرح الوطني والمسارح العراقية لعمل ورش توعوية عن الممثل المفكر.

- المقترحات

يقترح الباحث دراسة (تأثير العلامة اللونية فـي الاضاءة المسـرحية علـى اداء الممثل في المسرح السياسي)

وايضــاً دراســة (إعداد النص المســرحي السياســي بتوظيــف الورشــة المســرحية فــي العراق) .

List of sources and references

Adnan, R. (1988). *Precht Theater.* Beirut: Arab Renaissance House.

Al Oshari, A. (1989). *Political theater.* Cairo: Egyptian General Book Authority.

Ardash, S. (1979). *The Director in Contemporary Theater.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature Knowledge Series.

Ayyouti, A. (1986). *Studies in theater.* Cairo: The Egyptian Ingo Library.

Balkhiri, A. (1997). *Glossary of theatrical terms.* Meknes: Sanadi Press.

Bentley, E. (1986). *Modern theater theory* (Vol. Volume 2). (t. t. (Yusef Abd al-Masih Tharwat, Ed.) Baghdad, Iraq: House of General Cultural Affairs.

Brecht, B. (1973). *Epic theater theory.* Baghdad: Freedom House for Printing.

Carlson, M. (1999). *Performance art critical introduction.* (t. t. (Mona Salam, Trans.) Cairo: Academy of Arts, Center for Languages and Translation, International Festival of Experimental Theater.

Dawara, F. (1981). *Theater of the Oppressed.* Kuwait: Al-Arabi Kuwaiti magazine.

El-Ashry, A. (1987). *Theater inflammatory excitement and propaganda.* Kuwait: The World of Thought Magazine.

Jordan, H. (2000). *Theatrical Acting and Performance* (Vol. Volume 1). (t. t. (Muhammad Saeed, Trans.) Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

Makar, S. (1972). *Studies in contemporary European literature.* Baghdad: Ministry of Information - General Information Directorate.

Owen, F. (1983). *Berthold Brecht, His Life, His Art, and His Age* (Vol. (Volume 2)). (t. t. (Ibrahim Al-Arees, Trans.) Beirut: Ibn Khaldun House.