Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1, Issue: 3

Protest is a performativity technique in Iraqi theatre experiments "the rainforest Play is an example"

Alaa A. Ali [1,a], Nashat Mubarak Sliwa [2,b]

1,2 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: alaarubaie77@gmail.com

b E-mail: nashat1978@uomosul.edu.iq

Received: 12 June 2024 Accepted: 03 August 2024 Published: 30 September 2024

Abstract:

Protest is one of the most important performance tools of the actor, which crystallizes as a technique through his performative references voice - physical movement that is expressed through the acting performance, which constitutes the most important methods created by the skilled actor as a workmanship and artisanship. To convey the spirit of human interaction and awaken the awareness and thinking of spectators, as the protest includes all social classes and age groups, because the protest dimension takes a psychological turn provoked by an individual or group. As a result of social, economic or political conditions that The individual suffers from it because of oppression, injustice, exclusion and marginalization.

From the above, the researchers have identified the problem of their research in the following question (Is the protest a performance technique in the experiences of the Iraqi theater) as an attempt to stand on the data of the term protest as a performance technique and as an indicator determines an important aspect of the forms of performance in different forms of theatrical space, and then the importance of research, and the goal of research and identification of terms, where they adopted linguistic and terminological definitions for each of (protest, technology, performance).

The second chapter (theoretical framework) has come with two sections: the researchers dealt with (introduction to the concept of protest) and (protest and incitement in the experiences of Iraqi theater), either the third chapter has discussed the research community and the research tool and research methodology and then analyze the sample of (play Al-Matbara) as an applied sample, and the fourth chapter included the most prominent results of the research.

Keywords: Protest, technique, performance.

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

الاحتجاج تقنية أدائية في تجارب المسرح العراقي، مسرحية المطبرة انموذجاً

علاء عبد الحسين علي[١] ونشأت مبارك صليوا[٢]

الملخص:

يعد الاحتجاج من اهم ادوات الممثل الادائية والتي تتبلور كتقنية من خلال مرجعياته الادائية الصوت –الحركة الجسدية التي يعبر عنها عبر الاداء التمثيلي الذي يشكل اهم الاساليب التي يبتدعها الممثل الماهر كصنعة وحرفية . لإيصال روح التفاعل الانساني ويقاظ وعي وتفكير المتفرجين، اذ ان الاحتجاج يشمل جميع الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية لكون البعد الاحتجاجي يأخذ منحى سيكولوجي يستفز من قبل فرد او جماعة . نتيجة الظروف الاجتماعية او الاقتصادية او السياسية التي يعاني منها الفرد بسبب القهر، والظلم، والاقصاء، والتهميش.

ومما سبق قد حدد الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل الآتي (هل يُعد الاحتجاج تقنية أدائية في تجارب المسرح العراقي) كمحاولة الوقوف على معطيات مصطلح الاحتجاج كتقنية أدائية وباعتباره مؤشراً يحدد جانباً مهماً من اشكال الاداء باختلاف اشكال الفضاء المسرحي، ومن ثم اهمية البحث، وهدف البحث وتحديد المصطلحات حيث اعتمدا التعاريف اللغوية والاصطلاحية لكل من(الاحتجاج ، التقنية ، الأداء).

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد جاء بمبحثين : تناول الباحثان فيه(مدخل الى مفهوم الاحتجاج) و (الاحتجاج والتحريض في تجارب المسرح العراقي) ، اما الفصل الثالث فقد ناقش مجتمع البحث واداة البحث ومنهج البحث ومن ثم تحليل العينة المتمثلة بـ(مسرحية المطبرة) كعينية تطبيقية، وتضمن الفصل الرابع أبرز النتائج التي توصل اليها البحث .

الكلمات المفتاحية: الاحتجاج ، التقنية ، الأداء.

مقدمة:

تعد ادائية الممثل من اهم التقنيات التي تنسجم وتتوافق مع طرح المادة الفنية المسرحية التي تعالج القضايا الاجتماعية التي تأتي في سياق المشكلات بصورة عامة، الا ان التعبير الفني يختصر ويكثف الرسالة الفنية من خلال تنوع الاساليب للأداء التمثيلي بين اللعب المسرحي ولعب الادوار وتبادل الادوار .اذ تقتضي الضرورة في الفضاء المسرحي الذي ينعكس ايجابيا والمكان المفتوح.

ان المسرح لن يبتعد عن طروحات الفرد العراقي الذي يطمح للتغير نحو الافضل، وفي الوقت نفسه لم تكن الثقافة الفنية المسرحية بمعزل عن الوطن العربي. اذ كانت تترصد الاحداث والتغيرات عن كثب فيما يعاني الفرد العراقي من ظلم وقهر نتيجة التردي للأوضاع والتهميش والاقصاء ,ولذلك انعكست المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي حدثت في العراق جاءت انعكاسا ايجابيا للفرد العراقي ,والذي يكمن في تكوين التقنيات الادائية للممثل وهو جزء لا يتجزأ من ذلك المجتمع ,التي يوقظ فكر المتفرجين حول اتخاذ موقف ازاء قضاياهم, وفي الوقت نفسه تقنية الاحتجاج تقنية بداية الصراع مع الذات والاخر من خلال استثمار الامكانيات الصوتية والحركية يصوغها اداء الممثل بطروحاته الفكرية معبرا عنها بتقنية الاحتجاج وهي واعز سيكولوجية عبر ردود الافعال لاستثارة واستفزاز المتفرجين واماكن العرض المسرحي .

١ جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
٢ أستاذ/ جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

لقد تنوعت التجارب المسرحية في العراق على وفق الافكار والايديولوجيات ,على وفق المتناقضات السياسية والظروف الاجتماعية على راس الهرم التي صاغها الاحتجاج كتقنية ادائية ، ومما سبق فقد حدد الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل الاتي (هل يُعد الاحتجاج تقنية أدائية في تجارب المسرح العراقي) كمحاولة الوقوف على معطيات مصطلح الاحتجاج كتقنية أدائية وباعتباره مؤشراً يحدد جانباً مهماً من اشكال الاداء باختلاف اشكال الفضاء المسرحي .

- **اهمية البحث والحاجة اليه:**

تظهر اهمية البحث في كونه يسلط الضوء على ثيمة الاحتجاج كتقنية ادائية لدى الممثل المسرحي العراقي، اما الحاجة اليه فقد تمثلت في كونه يفيد الباحثين والمهتمين بالفن المسرحي عموماً والمختصين في الأداء المسرحي بشكل خاص.

- **هدف البحث: يهدف البحث الى .**

١. تعّرف الاحتجاج كتقنية أدائية في تجارب المسرح العراقي ,

- حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:

- حد الزمان: ٢٠٢٠.

- حد المكان: العراق – بغداد .

- حد الموضوع: دراسة الاحتجاج كتقنية أدائية في تجارب المسرح العراقي لعرض مسرحية (المطبرة) ضمن عروض تشرين المسرحية .

- **تحديد المصطلحات:**

اولاً: الاحتجاج لغةً: ويعرف الاحتجاج لغويا "جاء في لسان العرب : الحجة :البرهان ,وقيل الحجة ما دوفع به الخصم ,وقال الازهري : ومن امثال العرب لج فحج ,معناه لج فغلب من لاجه بحججه .يقال حاججته احاجة حجاجا ومحاجه حتى حججته أي غلبته بالحجج التي ادليت بها ,والحجة :الوجه الذي يكون به الظفر عند الخصوم " (Ansari, 1984 p5.)

الاحتجاج اصطلاحاً : " تلك الخطوات التي يحاول بها الفرد او الجماعة ان تقود المستمع او المخاطب التي تبنى موقف معين ,وذلك بالاعتماد على تمثلات سببية ذهنية مجردة او حسية ملموسة تهدف الى البرهنة على صلاحيات راي او مشروعة فالاحتجاج يسعى الى الاقناع والتأثير والتداول والتواصل والتخاطب ,فهو فعالية تداولية جدلية ديناميكية فعالة " (Hamdawi, 2005 P.38)

ويعرف الاحتجاج اجرائيا: هو صياغة ادائية جدلية وديناميكية تأتي على وفق حاجات اجتماعية وسياسية ملحة وتخضع لظروف و تمثلات سببية على اساس خطوات محددة وتكون كأداة اقناع يتحكم بها الممثل في فعله المسرحي وردة فعله من خلال الملفوظ والحركة الجسدية لخلق موقف انتقادي ربما يكون ساخر ا ،يغلب عليه الحجة والبرهان بذهنية مجردة وحسية ملموسة .

ثانياً: التقنية لغةً: " مجموع المناهج والاساليب الواضحة والممكن توارثها لتأدية نتائج مفيدة ، مثال ذلك : تقنية البناء هي متقدمة زمنيا على الهندسة ووجود المهندسين " (Abdelnour, 2000 p760)

التقنية اصطلاحاً: نسميه بـ" التكنيك ... ما هو الا استخدام خاص لجسدنا " (Barba, 2001 p105)

التقنية اجرائيا: هي عملية اسلوبية يتم اتباعها واعتمادها من قبل الممثل في ادائه وذلك عبر استخدام التكنيك الجسدي مما يؤدي الى اعطاء نتائج مفيدة قد تعكس السقف الزمني في الانجاز وربما توصل لمرحلة الابداع المتقدم.

ثالثاً: الأداء لغةً: " مفرد اسم منسوب الى اداء– ادى الى يؤدي، أدّ، تأدية، فهو مؤد، والمفعول مؤدي، أدى عمله: قام به وانجزه قضاه ادى الصلاة اقامها في وقتها، أدى واجبه التحية العسكرية، اليمين الدستورية، أدى البطل في المسرحية أدى الدين وفاء" (Mdkuor, 1991 p76)

الأداء اصطلاحاً:" يعادل الانجاز، ان أي اداء لا بد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمحاضرات التي يتم من خلالها الاداء" (wilson, 2000 p8)

ويعرف الاداء اجرائياً: انه فعل معين يقوم على ادوات الممثل والتي غالباً ما تكون الجسد والصوت بالنسبة في تقديم العرض المسرحي على ان يشتمل على قدر معين من المهارة والمعرفة والكفاءة في استخدام الاساليب الفعالة والتي تتجاوز الاشكال النمطية المحددة لإنتاج افعال اخرى يكون لها تأثير على المتفرج.

الاطار النظري

المبحث الاول : مدخل الى مفهوم الاحتجاج .

يعد الاحتجاج حالة مسرحية من الواجب ان توجد بضرورة وجود الفكر البشري الذي ينشد النهوض والتطور من اجل ايجاد واقع افضل لتغيير ما يتعلق بالمعيشة والمعاناة والظلم بكل انواعه، اذ يعمد الانسان على مواجهة السلبيات وكل ما يأتي ضمن مجال مساوئ الحياة لذا فأن " فلسفة الرفض ليست مذهباً سلبياً من الوجهة النفسانية وانها لا تؤدي في مواجهة الطبيعة الى مذهب عدمي انما تنطلق بخلاف ذلك في داخلنا وفي خارجنا من نشاط بنّاء وتزعم ان العقل العامل هو عامل تطور، فالتفكير الجيد بالواقع معناه الافادة من شهاته لتطوير الفكر وتحذيره" (bashelard, 1985 p48) اي ان الرفض حالة من التفكير الذي يتيح افاق ومسارات تعطي عدة خيارات امام الانسان فيما يريده وما يعنيه لصالح التغير الايجابي لكي يحقق الطموح الفردي والرفاه والعيش الكريم بفعل دافع مادي او معنوي، وهذا الدافع قد يكون فرداً او جماعة .

ان مفهوم التغيير لا يتأتى الا من رحم المعاناة، وهذا الهاجس هو غاية الاحتجاج الذي يعبر عنه بأدوات وتقنيات فكرية وفنية جاءت من خلال الرغبة في التغيير والتحول في المجتمع منتصف القرن العشرين الذي شهد العديد من التجارب والتحولات في رؤى وافكار المنظرين والمسرحيين، ومنهم الالماني برتولد برشت الذي سعى سعياً حثيثاً في عملية تبديل العرض المسرحي ونقله من الاندماج الى الإيقاظ اي الى جانب الانسان وقضاياه الثورية " وقد رفض برشت مفهوم التطهير والتقمص الشخصي واستبدلهما بمفهوم الجدلي اي: ان للمسرح وظيفة التثوير وتنوير المجتمع وتحريضه لتغيير اوضاع المجتمع، وقد نصح الممثلين بالابتعاد عن الاندماج في ادوارهم، وان يكشفوا للجمهور انهم يمثلون فقط ويسمى تباعد الممثل عن دوره في النسق الدرامي البريشتي بالتغريب او بالاندماج " (Hamdawi, Trends in theater Directing , 2022 p121) .

لقد برز مفهوم برشت في صياغة دور اللعب المسرحي لدى اداء الممثل من خلال تقنيات التغريب التي تتمحور حول معنى ,ومفهوم الادهاش لدى المتفرج ,وعم المسرح هو عملية فنية وان كانت لديه مؤدلجة فهو اداة للتعليم والتعلم و اثارة التفكير وليس للهو والمتعة فحسب ، والقضايا الانسانية اعمق بكثير من صميم الواقع الذي يحتاج الى ثورة، لذا فقد وضع كل امكاناته لأجل احالة الوضع العام السياسي موضع جدل وتفكير لإثارة معاني الاحتجاج لدى المتفرجين، وبالتالي تبنّى عنوان المسرح التحريضي ازاء

مشكلات ضاعت بها حقوق الانسان، وهذا النهج الذي انتهجه مسرحيون مجربون عرب لا يخلو من مشاكل التردي السياسي والاحتلال كون هذه الموضوعات شغلت الساحة العربية، مما انعكست في المسرح ابان ستينيات القرن المنصرم لذا فان" ما يميز سعد الله ونوس انه جعل المسرح سياسة واعطى اهمية كبرى للمتفرج، وادمج الممثل ضمن فرقة جماعية متعاونة على الخلق والابداع والعطاء، ويعني هذا ان الممثل الذي يتبناه سعد الله ونوس ممثل جماعي ينصهر في فريق عمل منسجم موحد المشارب ومتفق من حيث الرؤى الايديولوجية ومسؤوليته في التبليغ السياسي وتوعية المتفرج وتنويره ذهنياً ووجدانياً وسياسياً ليتحمل مسؤولية التغيير والتحرر والانعتاق من اوهام الاستغلال والاستلاب والتخلف " (Hamdawi, Trends in Theater Directing, 2022 p318) وهنا يتبين ان الخلق الابداعي لدى الممثل يتحقق عن طريق الجماعة داخل الاطار الاجتماعي، اي انه يعرف كل الخفايا ومتابع للوضع السياسي برمته ويمتلك خزيناً معرفياً وثقافة تمكنه من التعامل مع ادواته، وبالتالي القدرة على الاقناع في بعث الرسائل التوعوية والوجدانية المؤثرة في خلق التقنية اللازمة لصناعة التحريض ايجابياً كمسؤولية في محيطه وجعل المتفرج مواجهاً ومجابهاً للاستغلال والتخلف.

ان المسرحيين عادة ما يكونوا قارئين للواقع بشكل ثري ووافي، اذ يتم قبل الشروع بالعمل المسرحي وفقا لإمكانات معينة وما يملكونه من تقنيات، وقدرة تلك التقنيات على تحقيق الجمال في صورة مثيرة وواعية، فيعمل فيها الممثل على استنهاض المخزون في ذاكرة الجمهور حتى نتيجة التفاعل والايصال والتواصل المباشر، وبالتالي الدخول الى مجال التحريض باعتباره تقنية ادائية، اذ ان العرض المسرحي هو عبارة عن صور ومضمونات تحمل جماليات وتشكيل عبر عنصر الممثل المؤدي القادر على اثارة الدافع الداخلي لدى المتفرج وذلك عبر الاثارة والاستفزاز بالحركة او الاشارة او الايماءة، او من خلال الاثارة البصرية التي قد يمتلكها الممثل في مرجعياته الادائية (الصوت –الحركة) والمتغيرة حينما يثير الصدمة او الدهشة، وهنا يكون قادراً على التحريض وبقوة، لأنه غاص في ذاكرة المتفرج الذي لا يمكن له ان ينسى هذا الجو من التفاعل العميق الذي ينادي بأفكار مغايرة " (Abboud's, 2014 p44)لذا فان رسالة العرض المسرحي لا تتحقق دون التفاعل مع اكبر عدد من المتفرجين، وعليه فان عملية التأثير الايجابي والتحريض المطلوبة هي عملية توجيه جماعي في المسرح تكون اكثر فاعلية، وذلك بما يحتويه العرض من افكار واساليب معينة يتم اختيارها بقصدية من اجل ان يتحقق التحريض عبر الاسلوب الموجه في الوضع الاجتماعي لارتباطه المباشر بالحياة.

ان عملية ايجاد التناغم والتوافق والانسجام في ما بين الموجودات في العرض المسرحي من عناصر وغيرها هو من العوامل الرئيسة التي ينبغي تحقيقها عبر العنصر الرئيس وهو اداء الممثل الذي يعمل منفرداً من غير توجيه قياساً بالعناصر المسرحية الاخرى في عملية وجود وثبات وحضور قد تشكل لديه قصدية التحولات في المتغير الادائي الذي يكون اساس في ابراز الادوار التي يؤديها، اذ تتعلق بأثارة الاحتجاج تارة، والتحريض تارة اخرى لدعم المضمون في العرض المسرحي الموجه الذي يكون كل عنصر فيه يساهم بإبراز جزء وحيز معين من مضمون العرض المسرحي، لاسيما وان المتغير في عملية التحريض قد يتطلب " تأثير عناصر السينوغرافيا بعضها على بعض، من اجل تكوين فضاء العرض وانتاج صورة مؤثرة تنحو الى قوة الارتباط وتشدنا نحو احداثه التي صنعها العرض" (Al-Hasab, 2015 p99) اذ يأتي التحريض عبر السينوغرافيا باعتبارها أداة تنسحب لان تكون تقنية ادائية قد تكون مساهمة في تغيير القناعات امام فكرة ما، وذلك من خلال التأثيرات الفكرية والحسية التي يبثها المكون العام في العرض المسرحي الواحد اذ ما اشترك فيه الممثل والسينوغرافيا معاً لإظهار لفائف من المحتويات الفكرية والجمالية بأسلوب ادائي جديد يؤدي الى محركات تحريضية قادرة على استمالة المتفرج وحرف نظراته الذهنية تجاه مجتمعه وبالتالي تحقيق الوعي الجديد والخبرة المطلوبة لاتخاذ قرارات مناسبة تشد حالات مجتمعية وقضايا ملحة، وهنا اصبح التحريض تقنية للتحولات والتغيرات في المسارات العامة الى بر فضاء الواقع المطلوب.

ان التحريض في الفضاء المسرحي يحتمل خصوصيات تكون على علاقة ثنائية بين الممثل والمتفرج والممثل مع الممثلين والممثل مع ذاته، وذلك لما تحتويه مهنة الممثل وحرفيته والعلاقة القائمة على وفق الاشتغالات الرؤية العامة للعرض المسرحي الذي قد يجسد اداء الممثل فكرة تصاغ من البيئة الاجتماعية يكون فيها التحريض مصدراً اساسياً لعناصر العرض المسرحي، اذ يبعث على ادراك ووعي وفهم المتفرج، وفرض الامر اثناء بث الرسالة من خلال الافتراضات التي تؤدي الى تحريك التفاعل والتحريض ازاء الهدف، وهذا يحصل من خلال " تفوق الفضاء المسرحي الخارجي ليؤكد ايضاً انفصال نظيره المدرك وحتى عندما يغمره الجمهور، فان الفضاء المسرحي ليس جزءاً من الفضاء اليومي ولكنه مساحة محدودة وحلقة سحرية مفصولة عن المساحة العادية والدنيوية ويشعر الجمهور حينئذ بالتأثير المسرحي العالمي لكونه مشدوداً الى الفضاء المسرحي وتاركاً وراء ظهره حياته اليومية" (Murmond, 1996 p17)لذا فان العملية التي تؤدي الى جذب وشد المتفرج تتحقق من خلال الفضاء المسرحي وعن طريق فعل التحريض المنظم والمنتظم والمرتبط بفكرة العرض نفسياً واجتماعياً وسياسياً،

ومن منطلق اثارة الوعي والتحريض عبر الشخصيات المسرحية باعتبارها مصدراً للفعل ويتم توظيفها لإدارة الحركة المسرحية عبر المهارات المعرفية الموجهة التي تؤدي الى ان يكون للتحريض دوراً وسمة ذات قدرة على الاقناع المتخفي لدى اداء الممثل من خلال الفعل والشكل والدلالة والاشارة التي تقع على عاتق الممثل المؤدي والذي يعد اداة فاعلة في تحريك واستفزز الوعي لدى المتفرج، فلكل مدينة وبيئة ثقافة ووعي ساكنها، اذ يتم تناوله من قبل الممثل الذي يغوص في معرفة هذه البيئة عندها يكون عنصراً محرضاً باستخدام الحركات الجسدية المألوفة بقصدية التحريض التي من خلالها " يستطيع الممثل ان يستميل الحالة العاطفية للمشاهد من خلال وعيه لاستخدام جسده، حيث ان علمه بتأثير كل جزء من جسده على المشاهدين" (Osland, 1997 p29) اذ ان الحالة العاطفية لدى الممثل تتحول استفزاز ايجابيا لدى المتفرج التي تعكس التأثير .اذ ان المستوى الحسي والفكري من خلال الدور الذي يلعبه الممثل وانعكاسه على مواقف حياتية معاشه لدى المتفرج تكون محط اهتمام وتدوير ذهني وخيالي قد تثير الحفيظة، وبالتالي يمكن ان تؤدي وظيفة التحريض كتقنية فاعلة عبر الادراك والشعور، خلال ذلك يتضح ان الحالة العاطفية في الشعور و الموضوع الذي يتبناه الممثل عن طريق الحركات والايماءات الجسدية ليطلق فكرة ما يشعر بها اثناء الحدث وهي لغة حقيقية للموقف والحدث في الماضي ليصبح عاملا للاحتجاج والتحريض.

ويعد الاداء الاحتجاجي والتحريضي احد اهم الاليات التعليمية والثقافية التوعوية في المناخ التدريبي للممثلين، وفي الوقت نفسه يعزز روح التواصل والتفاعل من خلال مبدأ المشاركة الوجدانية التي يحددها المكان وبيئة العرض المسرحي التي ترتكز عل اداء الممثلين، اذ صاغ اتجاه الاداء التمثيلي خارج مسرح العلبة البعد الاحتجاجي والتحريضي وذلك لقرب المسافة والفضاء المسرحي، ، فللأداء التمثيلي صور معبرة عن الواقع في انفعالاته الوجدانية والحسية، والتي تتخطى التحاور والجدل من اجل التطلع لرؤية جديدة عن طريق اهتمام علماء الاجتماع وفلاسفتهم.

المبحث الثاني: الاحتجاج والتحريض في تجارب المسرح العراقي.

اذا تأملنا تجارب الاحتجاج يمكن القول إن الخطاب الاحتجاجي في العروض المسرحية يقوم على أداء يتداخل فيه البعدان الجمالي والفني، كما تتداخل فيه الوظيفة الإمتاعية- الإطرابية بالوظيفة النقدية الهادفة إلى تعرية عيوب المساوئ وإبراز معاناة الانسان ، وتماشيا مع الفعل الاحتجاجي لا يتردد المهتمون في الاعلان عن موقفهم في اشارة الى عظمة الفعل الذي سيتم اتخاذه.، ومن ذلك المنطلق برز في العراق مسرحيون تناولوا موضوعات الاحتجاج والتحريض ، منهم .

أولاً: (كاظم نصار)

ان المخرج المسرحي كاظم نصار من المسرحيين الذين دأبوا على التزام اسلوب الاحتجاج والتحريض في عروضه المسرحية اذ شغلته قضيا الوطن والمواطن غير المستقرة والمشكلات السياسية المتناقضة في العراق منذ نهاية تسعينيات القرن الماضي وصارت تجسد على مستوى الكتابة والاخراج جماليا في عروضه كمواقف فكرية وسياسية واجتماعية عبر الفعل المسرحي، فقد تناغمت التغيرات العراقية ولاسيما بعد التغير في النظام عام ٢٠٠٣ مع توجهات تغيرات البنية المسرحية التي واكبها من قبل كاظم نصار في تضمين فعل الاحتجاج على الاعمال المسرحية الاجتماعية والتفاعلية التي يتماها معها الشعور الجمعي ولاسيما في مسرح التعزية الذي يعده مخرجون مسرحيون عراقيون كثر منطلقا لفعل الاحتجاج والتحريض على الاوضاع القائمة ، ومنهم كاظم نصار الذي يقول " يمكن للتعزية الحسينية ان تتحول وتتطور الى مسرح محلي عراقي شبيه بالطقوس اليونانية لأنها تمتلك عناصر الدراما الراوي والمؤلف والممثلون والمتفرج والمنتج وعمال المسرح ومكان العرض والجوقات والتشابيه بل يمكنها ان تكون ظاهرة مسرحية عربية وعالمية ، فرجة مسرحية تراجيدية ،ولدت هذه الطقوس في القرن الرابع الهجري ومنعت رسميا عام ١٠٠٢م ومنعت في السبعينات من القرن الماضي بالدبابات وعدم تحولها لمسرح عراقي هو تحفظ وتخوف الحكومات من ان تتحول الى معارضة علنية متراكمة" (Nasar, 2022 p39) ومن هذا المنطلق يعد نصار المسرح الحسيني اكثر اهم المسارح تأثيرا ومثيرا لدى المتفرجين كونه ينبثق من قضية تعد مصيرية في دوائر الحق والباطل والظالم والمظلوم وهذه الثنائية التي تحقق الصراع الاكيد في مكامن الاشتغال السياسي والاجتماعي وهذين المحورين هما الركيزة والعامل الذي يبنى عليه الفروض الاحتجاجية والتحريضية والتي طالما وقفت في وجهه السلطات والحكومات عبر التاريخ ليس في العراق فقط ، وانما هو ممنوع من الطرح والتوسع في اغلب بلدان العالم لطالما يعري الانظمة في تركيباتها وافعالها ونفوذها.

ان تجارب نصار المسرحية التي بدأت بمتابعة العروض وانبثقت من وسط الصراعات والحروب حتى تجلت انعكاساً على الواقع ونقله جماليا عبر التجارب وهي تحوي المجتمع والانسانية والقدح بكل ما يمكن ان يكون عائقا امام الانسان الفرد العراقي في حياته وظروفه المأساوية اذ يقول " اكرس اتجاه الكوميديا السوداء وان استفيد من اليات الكباريه السياسي الذي عمل عليه سابقا شوشو في لبنان والماغوط في سوريا وفي مصر والعراق، وهي نصوص تعتمد الفكاهة الدالة التي تتماحك مع السائد ومشكلاته و(سينما) تتحدث عن انطولوجيا الموت العراقية ، و(احلام كارتون) لمؤلفها كريم شغيدل تؤشر الانماط الثقافية وتصارعها ، و(مطر صيف) عن الاستنساخ السياسي و(حياة سعيدة) عن مصائر اولادنا" (Lami, 2024 p106).ومما تقدم يدل على استخدام تقنيات الكوميديا السوداء التي يتناولها المخرج للتعاطي مع موضوعات قد يكون من الممنوع الخوض فيها بشكل مباشر اذ يتم من خلال السخرية والشكل الفكاهي وهذا ما تتضمنه اليات الكباريه السياسي للتعبير عن قضايا ملحة للمجتمع تحتاج الى الطرح باسلوب المواقف بشكل فني يفضح المستور والمسكوت .

ان عملية انتاج العرض المسرحي بحسب كاظم نصار هي عملية مجهدة تبدأ من الاختيارات الاولية من النص والممثلين ومن ثم الخوض في عناصر العرض المسرحي التي تشتمل على السينوغرافيا اذ يؤكد " اختار نصوصي بعناية وخاصة منها ما يشتبك مع معطيات ما يجري في بلادنا من تحولات، والنص عندي يأخذ فترة طويلة من فهمه وفهم اسراره واضفاء رؤية عليه وفرضية فنية وتجهيز نص العرض، ثم تبدأ مرحلة اختيار الممثلين ولنلاحظ ان العرض المحترف يحتاج الى ممثل بأدوات كاملة وفهم لطبيعة العرض واسلوبه ... والتعديل يأتي في التفاصيل وليس في تغيير بيئة العرض " (Lami, 2024 p108)اذ ان العرض المسرحي يعد لدى كاظم نصار بمثابة الوليد الجديد الذي يراعا منذ بداية محاولات معرفة جنسه وصحته ، اي ان قراءة النص والغور في ماهياته هي ضرورات الاهمية التفسيرية التي يشق منها ما هو ملازم للإنسان والجماعة وعلى مقربة من همومهم فضلا عن صيرورات الاضافة الفكرية التي تناسب الحاجة على ارض الواقع ، ولاسيما الجانب السياسي الذي يشمل الجوانب الثقافية والمعرفية التي يمتلكها

الممثل المحترف كنموذج حي له مهارات حركية مع المراعاة الفنية للبيئة المكانية للعرض المسرحي كوحدة متكاملة تتناغم وتنسجم مع متطلبات الاسلوب التحريضي او الاحتجاجي كسياق سياسي اجتماعي عرف عنه كاظم نصار.

ان فكرة الاخراج المسرحي لدى نصار لا تتنازل عن الفني والجمالي معتمدا على اشراك المثقف الواعي الذي يعده صانعا للرأي العام والمحرض على الفعل والبحث في ازمات البلاد خصوصا حينما يراعي المتغير الاستثنائي للوضع برمته وتناول ملفات ساخنة كالهجرة والاغتيالات والقمع والاقصاء السياسي ولاسيما في عروضه منذ التغيير وكان العرض المسرحي (حياة سعيدة) تأليف عبد النبي الزيدي الذي اشتمل على " الهم الانساني والبيت الذي اثثه نصار هو ذات البيت للرائي ليصير عائلة او وطننا باسره .ينظر نصار بمنظاره الجمالي (نكتة) المت بمصير تكاد تكون انا جمعي وهذه النكتة هي الارتكاز الفلسفي لخطاب العرض في طرحه مثالا لشخصين (فرحان وفرحانه) تنذرا وهما يحاولان تأسيس اسره جديدة في ظل هذيانات الحرب والقتل والتدمير ... وراح يفلسف هذا الطرح بمغايرة صيرورية على مستوى البوح والمال ، فثمة خيط من الواقع المتخيل يزاوجه بواقع متخيل يفترض وجودا واقعا لا محال " (Al-Kafaji, 2023 https//www.alfyaa.org/?=3110) اذ ان هذا العرض الذي اشتمل على بيت العائلة العراقية التي تريد حياة لا تشوبها القتل ولا الظلم ولا الاغتيالات جسدها صوريا وحركيا بتنوع مشهدي فيه .

ثانياً : (جبار محيبس)

يعد الشاعر والمؤلف والمخرج المسرحي جبار محيبس احد المخرجين العراقيين الذين عمدوا على انتهاج اسلوب التحريض والاحتجاج في اغلب اعماله المسرحية من حيث اختيار النص والاعداد والاخراج ، ومن الذين برزوا في فترة تسعينيات القرن الماضي على الرغم من ان الاضواء لم تسلط عليه بالشكل الذي يوازي كم الانتاج المسرحي من الاعمال التي كانت تحاكي قضايا المجتمع والناس والظلم والجوع الذي مر على الشعب العراقي في الفترات الزمنية المتلاحقة ، اذ وجد محيبس نفسه في خضم هذه المشاكل مسؤولا وحريصا على ادراجها عناوين وقصص لأعماله المسرحية التي اراد لها ان تثير احتجاج الفرد العراقي وتحرضه على وضعه الاجتماعي والاقتصادي والامني الذي مني به لفترات طويلة من الزمن .

اختار المخرج جبار محيبس ما يشبه الورش في جمع الممثلين والعمل على التدريبات لتحقيق الالفة والتعاون عادا ذلك بالامر المهم في تحقيق النجاح كونه يبحث عن اماكن مغايرة اماكن تختلف عن العلبة ووجود الستار ، راح بعيدا عن الجدران ليحط اساسات اعماله المسرحية تحت السماء وفي فضاءات لا تحدها الاسوار بل يختار الساحات وباحات المساجد وحتى على ارصفة الشارع وبين السلالم في المعهد والكلية فقد قدم مسرحية (عصيان) للمؤلف سليم بركات تحت عنوان (الاخير) وذلك على سلالم كلية الفنون الجميلة في بغداد وايضا مسرحية الرؤوس الثلاث من تأليفه واخراجه في وسط سوق باب المعظم وتم توظيف صناديق الطماطم البلاستيكية على انها اغطية غير مستورة واستخدام كل ما يمكن تشغيله في الشارع من ادوات وسلع هي معروفة لدى المارة والبسطاء واصحاب البسطات اذ " تطالعنا جملة من العروض المسرحية العراقية التي اتخذت طابع الاحتجاج على جرائم الارهاب الذي اصبح ظاهرة تضرب مجمل تمفصلات الحياة العراقية اليومية خلال العقد الاخير نذكر منها عرض (الف عام على بوابة الطب العدلي) تأليف واخراج جبار محيبس والذي قدم في الشارع المقابل لكراج باب المعظم ببغداد ١٤/ ١٢/ ٢٠٠٦" (Aliwi, 2017 p https://atitheatre.ae.Telling)، اذ لم تكن تعهد اعماله مسرحا تقليديا ، وانما جعل لنتاجاته المسرحية الحيز الرحب الذي يحتضن فكره ورؤاه الاخراجية لتكون بذلك ملعبا للممثلين، فقد عمد على اختيار عديد من الممثلين وهم يؤدون جمالا على شواطئ دجلة في العرض المسرحي التحريضي (احتفل كوني للغائب عوني) ، وذلك امام القصور الرئاسية في فترة النظام السابق . ويركز على ان يكون للممثل الحرية في اختيار ما يكون منا سبا بما ينسجم ودوره من دون التكلف في الاداء التمثيلي معبرا بذلك عن وحدة النفس للمثل الذي يقدم اشخاصا من الواقع كأفراد موجودون ويعانون اذ يحتم على نقل السلوك الحياتي بشكله الجريء

وبمواجهة حقائق لا لأجل البكاء على انفسهم او بكاء الناس عليهم وانما جعلهم المرأة للحقيقة لا غير وهذا الفعل بطبيعة الحال لا يخلو من الدعابة والكوميديا والسخرية اللاذعة التي تحتاج الى مهارات جسدية وصوتية واداءات استثنائية تتطلب مهارات معرفية وثقافة فنية واجتماعية يعول عليها محيبس ان تكون لدى المؤدين من الممثلين الهواة والطلبة في اعماله المسرحية الاحتجاجية.

اهتم محيبس في الكثير من مسرحياته في انتقاء المفردات البساطة واللغة السهلة وقريبة من نفوس العراقيين، اذ تحمل بين ثناياها العديد من رسائل الاحتجاج والتمرد على الواقع الذي يحيط بالفرد وبالشباب العراقي بشكل خاص للتخلص من الارهاب والحروب واختيار الحياة المناسبة الطيبة ، وهذه كلها قضايا الوطن التي يتم تناولها بشكل جريء وهي كلها تصب في خندق الانتقاد السياسي وما تأتي به سلبيات السياسة والتحزبات والاحتلال والارهاب ، وذلك عبر اقتناص الموضوعات الملحة والمرحلية في طرح النصوص والتأليف وحتى الاعداد عن نصوص عالمية معروفة مثل (المتمردون والملكة) لهيغو ومسرحية (التنين) لشفارتر.

واشتمل في المسرحيات على الافكار التي تشيع الرفض والاحتجاج والمبادئ الزائفة لدى عروضه المتنوعة التي لم تحدد بحواريات معينة في انواع المونودراما والمسرحيات التي تضم عديد الممثلين الذين تصل اعدادهم فيها ال ٨٠ ممثلا، اذ انه يعني عدم التقيد بكم الأعداد الكبيرة للممثلين والتي اشتملت جميع الفئات العمرية اذ كان له عرض مسرحي (البطة البرية) في مهرجان مسرح الطفل الرابع وعرض مسرحي اخر بعنوان (عبيف بن عنبسة) من تأليفه واخراجه وتمثيله في مهرجان مسرح الطفل السادس الدولي، اذ اهتم محيبس بطبيعة الديكور ودلالاته في توظيف القطع الديكورية والاكسسوارات بشكل تفعيل يتناسب مع ما يسميه "الوهج" الذي يظهر عبر الفيزياء والكيمياء والتفاعل والاثارة واظهار المخفي علنا او بدلالة معينة حسب الموقف اذ يرفض الرتابة والتكرار ويتحاشى الايقاع غير المتناسق وفي ذلك هو يبحث عن صورة متكاملة شبه سريالية كما ينساق متأثراً في افكاره ورؤاه بأستاذه صلاح القصب اذ يتساءل عن كل ذلك ناقدا العروض المسرحية العراقية التي جلدت بهذه المساوئ منذ الثمانينيات قائلا " اين الصورة المسرحية واين الايقاع في العرض المسرحي واين التكوينات واين الاحتشادات واين الاسئلة واين القلق واين الفيزياء واين الكيمياء واين التفاعل واين الصدمة واين التغريب ؟ " (Al-atabi, 2015 ,https://iraqiwomensleague.com/mod.php?mod=news&modfile=item&itemid=35278)

ثالثاً: (مهند هادي)

يعد مهند هادي احد المخرجين المسرحين العراقيين الشباب ، وقد برز بتجاربه الاخراجية فيما بعد التغيير في العراق اي منذ عام ٢٠٠٣ ، وقد اتسمت عروضه المسرحية بصفة انسانية تقترب من المواطن العراقي ومعاناته ومأساته وهمومه جراء سوء الاوضاع في فترات زمنية استثنائية . اذ عمد على بناء خطاب مسرحي احتجاجي وتحريضي ذات اسلوب استفزازي في لغته ومضمونه والتي لم تخلو من البساطة والسهولة وقربها من مفردات المجتمع العراقي .

اهم العروض المسرحية التي حققت الاسلوب التحريضي والاحتجاجي وهو عرض مسرحية (حظر التجوال) " من تأليف واخراج مهند هادي قدمت ٢٠٠٩ في دمشق اولا ثم ٢٠١٠ في بغداد عالجت معاناة الافراد في العمل خلال سنوات الاحتلال " (Abdel-Sahib, 2016 p1 Iraqi center for theater) ، فقد اثار مشكلة المجتمع بجرأة كبيرة، اذ انه قدم تحليلا للنظرة حول المواطنة وعنوانها وما لها في الحوار الذي جاء بتأليفه ومن كلماته والتي تحمل اشارات ودلالات واسئلة اذ يعد " نص مكتوب بعمق فلسفي ويخاطب فينا العقول ويزج الينا بلسعات من الاسئلة دون حرج او تردد، ما هو الوطن ؟ ما هو الخوف عليه ومنه ؟ هل علينا ان نسمع ببيعه وتسليمه ونرتضي بما يلقى الينا وعلينا من فتات او هراوات ؟ من ذا الذي يتحكم بأحلامنا ويقود خيوط مصائرنا ؟ ما بين غاسل السيارات وماسح الاحذية طريق للبوح والحذر والترقب "(Naim, 2019) وعليه فان مهند هادي كان يبادر الى اختيار اسلوب السؤال الذي قد يكون معروفا ولكنه غير متداول وهي عملية لأثارة الاسئلة القادرة على فعل الاستثارة والاستفزاز للجانب

التحريضي والذي يعزز بمفردات اخرى تكون احتجاجية لدى المتفرج، اي بمعنى ان هناك طرح للأسباب الحقيقية لهذه الماسي والواقع المرير لمجتمع عانى الارهاب او غيره من فقدان الامن والشتات وسوء الاوضاع رغم قدرته على ادارة نفسه وتنظيم شؤونه لمواجهات الصعوبات بما ينسجم مع واقع افضل .

كما ان المخرج مهند هادي عمد على توظيف كل عناصر العرض المسرحي بما يتناسب والاسلوب الثوري الاجتماعي في تحقيق الاداء المغاير ، فقد حرص على ان تتكامل تلك العناصر وتشكل وحدة شاملة باتجاه اثارة التحريض والاحتجاج لدى جمهوره ، وفق متغير جديد عبر توجيه تجاربه المسرحية بما يغطي كل الفضاء المسرحي لديه بالثنائية كواسطة معتمدة لأثارة مدلولات عدة ولغة طرية غير تعقيدية منطلقة من واقع المجتمع العراقي لتركيز الاهمية لفعل التواصل والتوصيل والتفاعل مع الجمهور ولذلك عندما قدم عرض مسرحية (كامب) من تأليفه واخراجه " اذ جمع كلام العرض بمفردات فنية مرسومة ومفارقات اللونين الابيض والاسود فتحولت هذه المفردات الى رموز تراجيدية فقدت وجودها ومبرراتها بعد ان تعرضت للتفكيك والتشويه والهدم نتيجة صراع سياسي عنيف اراد ان يستبدل حضارة بحضارة ويغير وجود انسان باخر ويبدل علاقات موجودة بأخرى مغايرة تسهم في ان يتبدل الاستقرار بالفوضى وترسي حالات التبعثر على انقاض الانسجام الذي كان وكأن من هذا الاختلاط والفوضى سيتولد واقع جديد " (Zaidan, 2013 p120). وعليه فان الاصرار والتكثيف في بناء علامات المشاهد والتلاعب بعناصر العرض بما يؤدي دوره واعادة البناء في المعنى الدرامي وتشغيله نحو تحقيق الاحتجاج والتحريض عبر الاشارات او المدلولات مع الاداء التمثيلي وذلك من خلال طرح المشكلة وتكبيرها بما يثير حفيظة المتفرج وبالتالي دفعه نحو التفكير جراء المبالغة في التكوين للقضية في اسلوب الجذب والإيقاظ والاستفزاز ، فقد يعني التمييز بين لونين بين الاسود والابيض الذين شكلا سينوغرافيا العرض على انه ليس هناك فرق بين الممثل والديكور وهما معنى واحد قد يعكس وضعا قائما لواقع موجود للمجتمع العراقي وهي رؤية سيميائية بسيطة مفهومة تعطى صورة السيطرة من قبل فئة على جهة اخرى امعنت في ارهابها وكان لابد من تحقيق الفكر والوعي وبالتالي التحرك لتغيير الحال باتجاه حال افضل.

هادي حرص على انتقاء الشخصيات المسرحية لديه واختيار الممثل الفائق الذي يدرك دوره وطبيعة شخصيته لاسيما وانه سيكون فاعلا ومثيرا قادرا على استمالة الفرد المتفرج، اذ ان الممثلين يعبر عنهم بانهم يفضل ان يمتلكوا شخصيات قوية ومؤثرة وذات حضور وفاعلية في المجتمع والوجدان وعليه فقد كان " الممثل رائد محسن الذي نعرفه جيدا فهو يمتلك حضوره الادائي المتميز، جسداً وصوتاً وانفعالاً داخلياً صادقاً كثيراً ما يلتجئ اليه رائد محسن في ادواره العديدة التي تثير استجابة المتلقي شعوريا مما يسهل الارتباط العاطفي التفاعلي بينه وبين المتلقي " (Habeb, 2007 p2) ، ومن هذا المنطلق يبدي هادي اهتمام في اختيار الممثلين الذين يؤدون شخوص مسرحياته على اعتبار ان الممثل اهم عنصر في العرض المسرحي .

رابعاً: ماجد درندش

يعد المخرج المسرحي ماجد درندش مثالا حيا لتيار الاحتجاج في المسرح العراقي والذي ينظر له على انه اعادة انتاج للمسرح الجديد في الولادة، اذ انها عملية صياغة في احتجاج الافكار على السابقة ضمن البوح والفسحة التي اتيحت لفن المسرح بعد التغيير منذ ٢٠٠٣ والتي جاءت موازية مع مجمل الاوضاع السيئة التي كانت سببا وعاملا للمسرحي ماجد درندش وغيره من المسرحيين العراقيين الذين اخذوا على عاتقهم وصف الظاهرة ظاهرة الاحتجاج مع يمكن ان يبوح به المسرح قولا وفعلا خلافا لما كان عليه المسرح، ففي مسرحية " Black box يطالعنا التعريف بالشخصيات تعريف بحالاتهم: انه تعريف بقوة حضور الموتى للبوح بكلمة لم يكن باستطاعتهم البوح بها وهم على قيد الحياة . انها صورة الحياة الثانية التي هي من وراء حياة/ الموت تريد القول بالحياة ... هكذا يولد ابطال الاحتجاج في كل عرض مسرحي من حيث الولادة من اعماق الموت: الموت الذي لم يكن يحمل في جنباته اشكالا تقليدية في مسيرة الحياة : احتجاج الشهداء ، احتجاج قتلى الاحتجاج ، احتجاج المغدورين من المقابر الجماعية وصولا الى احتجاج الافكار

المقموعة"(Sabri, 2021) ، من هذا المنطلق يلازم درندش مفردة الموت بدون التشفير ولكنها طرح لفلسفة الرحيل وما بين عالمين يسودهما الغضب نتيجة القهر لتكون وسيلة الاحتجاج بالصدق عبر الارواح التي تؤدي شهادات حية ضمن الوضع الفني للعرض لكونها دواعي وطنية وتاريخية وانسانية بالدرجة الاولى تؤدي غرضها بالتمعن والتوقف في ماهية الاوضاع بالنسبة للمتفرج.

ان اشتراط قضية الموت في مسرح درندش يأتي لا لأجل المسير في فضاء من الموتى او الشهداء وضحايا المقابر الجماعية ولكن يجري مثلا في عرض مسرحية (٨ شهود من بلادي) والتي قدمت على المسرح الوطني عام ٢٠١٦ " حضور الدوال / الشهداء بمقتضى صرخة ضحايا وطن وصرخة وطن لضحايا مواطنيه وصرخة موقف وضمير وصرخة حقيقة وصرخة تعبير لإتمام صورة القضية عبر بلوغ الجسد حضوره الدال عما يحدث داخل الوطن " (Sabri, 2021)، وعليه ان اهمية الحضور الجسدي هو كتعبير عن المعنى الحقيقي المادي للشخصية والتي تصبح مدعاة للمعنى الافتراضي الروحي الفني والذي يلعب دوره الممثل ويوجده بقدرته الادائية وبمهاراته الجسدية والمعرفية التي تتماهى معها تلك الصرخات وبالتالي يصدق على المتفرجين حقيقة الواقع الاجتماعي والمأساوي.

يعد الواقع بالنسبة للمؤلف والمخرج ماجد درندش هو الهاجس الذي يزخر بالممكنات اذ تتضح حماسته في الاقتراب من المهمشين الذين يعدهم ابطالا في الحياة ولعل ابرز ما تكرسه تجاربه المسرحية القدرة على تحقيق نماذج من الحياة تمتلك السخرية لتعبئة خطابه الاحتجاجي لاستقطاب المتلقي فقد اعتمد في تأليفه للمشاهد ضمن العرض المسرحي الواحد على محاور و واحد من محاور المسرح الاحتجاجي ان " نص البانودراما اذ يحاكي هذا النص اكثر من حكاية مستقلة عن الاخرى، ثم تلتقي الحكايات في المشهد الاخير، حيث لحظة المصير وكشف الحقيقة او لحظة التساؤلات الكونية والاحتجاج " (Al-Dulimi, 2023 p .https://www.alquds.co.uk)،ومن هذا المنطلق استوعب درندش التحولات الجديدة التي شهدها العراق واصبح هناك نضجا فنيا في الفكر والوعي تجاه القاعدة المسرحية التي سادت ما قبل التغيير والانطلاق نحو التلاحم مع الجمهور ومع مقتضياته الرافضة لفساد النظام السياسي واستقلال عجلة المناخ المسرحي واعلان مسرح الاحتجاج بكل حرية والتوغل في صور الحياة الرافضة للصعوبات معتمدا على فكرة الاحتجاج الفطرية ومنح العرض الادوات الفعالة للقيام بفعل التغيير والتوصل مع المتلقي من خلال فعل الشخصية وبنيتها ومواقفها الاجتماعية التي تنتهك بالقهر وجود الاخرين.

المؤشرات اتي أسفرعنها الإطارالنظري

١. يبنى الاداء التمثيلي على الصراع الداخلي والخارجي في اداء الممثل والذي يستند على التجربة المسرحية الميدانية، وذلك من خلال الجدل الحاصل بين الذات والموضوع .
٢. تفسح المشاركة مجالا اكثر للمتفرجين للعب الادوار، ويلعب الاحتجاج دوراً بارزاً في المشاركة الفعلية الوجدانية، فتكمن جمالية العرض بين (ادائية اللعب المسرحي) و(الحدث الاجتماعي) ويكون الأداء التمثيلي عبر تبادل الادوار.
٣. يشتمل اداء الممثل على لغة الجسد والمهارة الصوتية والحركية في تحقيق صيغة الاحتجاج والتحريض في العرض المسرحي، مما يدعم فعل التفاعل بين الممثلين والمتفرجين، ويقوم الاداء على فعل التغيير بفعل التحولات المكانية .
٤. تستند نظرية التفاعل الاجتماعي على ادوار الافراد في المجتمع، مما يضفي الاداء التمثيلي طابع التفاعل والتواصل من اجل سحب المتفرجين كمشاركين في الحدث المسرحي.
٥. يتحقق الاداء التمثيلي من خلال المواقف الاجتماعية والاقتصادية والسياسة ,ويطرح الممثل مادته الفنية ,فيكون الاحتجاج يسبق التحريض ,وتارة اخرى يكون التحريض قبل الاحتجاج وهذا ما ينطوي عليه الموقف والعوامل النفسية والاجتماعية من تصعيد للحدث الفعلي الأني.

٦. يرتبط مفهوم الفردانية بالقضايا الاجتماعية والتي ينحدر منها مصطلح التمرد والصراع والمغالاة وتعودالى بدايات التحريض من خلال الواعز الداخلي الاحتجاجي الرافض للواقع السائد.

إجراءات البحث)

أولاً: عينة البحث : تم اختيار مسرحية (المطبرة) كعينة تطبيقية وفقاً للمسوغات الأتية :

أ. مقاربتها من عنوان البحث .

ب. تحقق الأجوبة على تساؤلات المشكلة .

ج . كونها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث .

ثانياً : أداة البحث :

أ. اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث .

ب. المشاهدة العيانية للعرض.

ثالثاً : منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل عينة البحث .

رابعاً : تحليل العينة : مسرحية (المطبرة) تأليف : سعد هدابي، إخراج: عدنان بن أحمد،

سنة العرض: ٢٠٢٠، مكان العرض: بغداد، ساحة التحرير

فكرة العرض:

تدور احداث عرض مسرحية (المطبرة) عبر ثمانية مشاهد متواصلة مركبة ومتوالية تعبر عن الحالة المجتمعية الفوضوية المتراكمة، وهو معنى كلمة (المطبرة) بتشديد حرف الطاء وفتح ما في اخره، هي قصة عن الوضع السياسي في العراق، وعن موضوعة الهجرة ووصول الحال الى ان يتم بيع كل شيء عبر السياسات المقصودة بين الامس واليوم وغدا من دون وضع حد ما للوضع المتهرئ، ولم يتبق شيء يستحق العيش في البلد وعليه يقرر الشباب الهجرة التي يجدوا فيها الحل الانسب الا انهم لم يسلموا فيها من الماسي والاهانة والذل، فتتشكل قصة اخرى بعد التمهيد الاول عن المتظاهرين الذين يعانون ويضربون وتحصل بينهم وبين عناصر مسلحة مواجهات دموية، فيصار بهم الى الامراض العقلية بسبب القتل والجوع والامراض والخذلان والجنون والخطف ويتجمعون ويتحدثون عن مستشفى المجانين وتوفير كل شيء فيه بينما هو اداة البعض نهب كل شيء بسبب المسؤول الذي يتغنى مع كل انجازا مزعوم يتحدث به، ولا يستطيعون العيش وسط هذه الفوضى وان ما تبقى لهم من احلام هو بين نارين اما المواجهة او الهروب للخارج والشعور بالضياع، وبالتالي يتفقون على الخيار الاول وهو المواجهة والتمسك بها والدعاء وبانتظار معجزة إلاهية للتخلص من الوضع القائم عسى ان يجدوا واقعاً افضل.

تحليل العرض :

العرض المسرحي (المطبرة) يتكون من عدة مشاهد وعددها ثمانية مشاهد متوالية ومركبة وكل مشهد فيها يتحدث عن قصة مترابطة الاحداث في الواقع الاجتماعي، ووضع الفرد العراقي كمواطن بين سندان الحقوق ومطرقة السلطة، اذ تأتي المشاهد في سياق صور

متزامنة مع الفعل المسرحي من خلال تحولات الاداء وتحقيق اللعب التمثيلي بين الرواية والقطع البرختي، والمشهدية التي اعتمدها مايرهولد في بناء العرض المسرحي الحركي المستمر ولكن من دون شواخص او سلالم، فقد قدم اربعة ممثلون تشكيل ادائي وحركي غي تقنية ادائية مع توظيف الاكسسوارات لعدد من المشاهد الواقعية التي عكست محور معاناة المواطن العراقي امام السلطة الحاكمة.

ففي المشهد الاول استهل العرض بأنشودة (الله حي) لمنشد يقف الى جانب المتفرجين وعزف حي بالضرب على الدف (الطار) مع حركات الممثلين الاربعة الدائرية والذين يقفون على الاركان بالقرب من المتفرجين في فضاء العرض المسرحي و يرتدي كل ممثل الزي الابيض، ويؤدي نوع من الحركات الصوفية انحاءات سريعة متكررة للراس واللف والدوران والتقرب من بعضهم البعض في دائرة صغيرة، ومن ثم الابتعاد عن بعضهم والعودة نحو المتفرجين بالاستمرار بحركاتهم هذه الشبيهة بطقوس التكية في مشهد طقسي استعراضي حي فضلا عن توظيف انشودة (البحر اجمل ما يكون لو لا شعوري بالضياع) ففي هذا الاستهلال حول موضوع الهجرة استمالة وجذب المتفرجين الذين بدأوا يتجمعون حول العرض، اذ استند الاداء على الصراع الداخلي ومعطيات المكان البيئية ليصل الى الجدل بين الذات والموضوع ان اطالة النفس الادائي والتعامل بقوى جديدة قريبة من الحلم واللاوعي والشعرية من خلال الوعي الكامل كتجربة ادائية تعكس الوجدان والعاطفة في اذكاء فعل يؤثر من خلاله الاداء في المكان ويتأثر به، وهذا ما يحدده التفاعل الرمزي في مجريات العرض يسهم في فعل التحريض والاحتجاج كون المادة والموضوع المطروق هو سياق اجتماعي معروف ومتداول واصبح ظاهرة وقضية.

ومع هذه الحركات الايقاعية وعلى صوت الدف الجي ينبري احد المؤدين اذ يقول وبصوت عالي (منو يشتري ؟.. كلشي معروض للبيع) فيما يستمر الاخرون بحركاتهم الشبيهة بطقوس التكية وهكذا كل ممثل يعيد السؤال وبالمباشر للمتفرجين، وهو فعل استفزازي تحريضي سيما ان المساس بالوطن كمقدس حول المعاناة القائمة (الهجرة) بتقنية ادائية متغيرة فيها دينامية ومزاوجة بين الطقس والواقع بين الوهم والحقيقة فنجد صياغة للصور الدينية (التكية في العراق والزار في مصر) بدءاً من تنظيم النص وتضمينه توشيحات دينية واعدادها كسريالية واعية، علاوة على تقنية الاداء والتي ليس تلك التي تستخدم في المسرح العلاجي، وانما للتخلص من العوائق النفسية وكانه اداء لمراسم وانماط مستوحاة من الجذور التي كانت منطلق لخبرة عميقة ذات نصفين حلم وطقس لمسرح جوليان بيك وجوديت مالينا الذي تمت الاشارة اليه في المبحث الثاني، ففي لحظة ما يتحول هذا الطقس الى صرخة حينما يقول الممثلون بصوت واحد : (كل شي راح نبيع لان قررنا نهاجر).

يبدأ المشهد الثاني وهو مشهد الهجرة وهنا يكون الاداء للممثلين الاربعة وفق السير الى الخلف بحركة بطيئة تجسد الهروب او الانسحاب الى الخلف وكأنهم في خوف من قادم ما، ويبدؤون بسحب الحقائب التي كانت مرمية مسبقاً على الارض يحملونها ببطء مع ايقاع بطيء استعدادا للهجرة، في اشارة على ترك البلد على مضض بسبب سوء الاوضاع المتردية، وتتغير هنا الموسيقى المصاحبة المنسجمة مع الايقاع الجديد فيتجمعون في نقطة واحدة وسط المنصة في فضاء العرض (صورة رقم ٢ ملحق رقم ٦) ومن ثم يتفرق كل اثنين الى جهة، ويفتش احدهما الاخر بأداء حركي مبالغ وسريع توحي الى محاولات الهروب او اجتياز اسيجة حدودية معينة، اذ يحيل فعل الاداء هذا الى مشاهد تحركات الشباب العراقيين الذين يهاجرون بصورة غير شرعية، ويواجهون المصاعب والاعتقال على الحدود بين الدول الاوروبية اذ يؤدي الممثلون بأسلوب حركات جسدية وايماءات تعبيرية صامتة تعطي دلالات عن شكل التعامل العنيف من قبل الشرطة الدولية، ومحاولات الوصول الى بر الامان بشق الانفس.

اما المشهد الثالث فيكون مباشرة بقطع برشتي وذلك عبر دخول ممثل الى فضاء الحدث المسرحي من بين المتفرجين لكسر الاندماج ويؤدي دور المخرج اذ يرفض ما كان يقدمه الممثلون بالزجر بالمسخرة وعليهم ان يمثلوا مشهداً اخر معتبراً ان هذا المشهد غير ملائم

ولا يؤدي غرضه، اذ ان تقنية الاداء ومن خلال التحول المفاجئ في المشهد المسرحي عمد على كسر ايهام المتفرج الذي بدأ يندمج مع مجريات الحدث الطقوسي الذي لا ينفع مع الواقع، ولا يمكن ان يؤدي غرضه في تحقيق التحريض والاحتجاج بدلالة انه بعيد عن الثورية وعن السياق السياسي الذي يفترض ان يكون فيه المتفرج يقظاً ومعبأ بالأفكار التعليمية، فاراد مؤدي دور المخرج مشهداً تعليمياً اكثر عنفا ودماراً واثارة واستفزازاً عن المتظاهرين، وما يتعرضون له في المواجهات، وفيه صرخة مدوية تخلق استثارة لدى المتفرج، وهو مشهد اخر مغاير وحدث اكثر سخرية وايغالاً بالواقعية عبر اللعب الميكانيكي والحرية الجسدية والاداء الدرامي للموضوع وان كان مأساويا يتم تحويله الى ملهاوي هزلي، وهنا كأن المخرج لابراز ما بداخل الممثلين من حقيقة وعدم اضمارها والقائها بصورة مباشرة وعفوية، لان المتفرجين جاؤوا ليعرفوا وليس من اجل الاستمتاع او قضاء اوقات الفراغ فقط، وبالتالي هو اشغال لفراغ فضاء اللعب على حد قول باتريس بافيس من خلال الممارسة المسرحية بالحركة او بالإحساس والكلمة.

وعقب خروج المخرج من منصة الحدث يبدأ المشهد الرابع ببناء صورة تختلف تماما عما سبقها بحركات انتقالية سريعة يجتمع فيه الممثلون حول كرسي يجلس عليه احدهم ويتم وضع باروكة الشعر الاشقر النسائية على رأسه ، وباستخدام بعض الزينة ومواد التجميل والمكياج الذي يأتي بتعبير حركي وجسدي وايمائي فقط لمؤدي دور المرأة، و تصبح امرأة ذات مكانة رفيعة حسب التركيبة للشخصية ، يتم التجهيز لحفل التحضير والاستقبال لهذه الامرأة من اجل اقامة مراسم معينة بمصاحبة موسيقى غربية ذات ايقاع سريع وصاخب، فيما يقدمها احدهم لتعريفها على انها (سفيرة النوايا السيئة ..الانسة حمامة) في سلوك رمزي يعكس صورة دالة عن الحكومة السيئة، فتصرخ رافضة ان تكون انسة وانما عانسة! ، وتقول(راح نسويلكم كلشي)، وهي تؤدي رقصة كوميدية ساخرة تعبر عن مهزلة السلطة، وهنا احالة عن الجهة التي تتزوق وترتدي الحلي والشعر المستعار والتجميل والهالة المصطنعة التي صنعتها الدول الغربية، واما سخريتها والرقص الذي تؤديه فهي دلالة عن الاستخفاف بالناس وعدم اعارة الاهتمام لهم، اذ يستمر المؤدي للدور النسوي بتعبيراته وحركاته وتصرفاته التهريجية، معبراً عن ذلك الاداء بتقنيات الجسد ومهاراته المعرفية والحركية، فيقوم اثنان من الممثلين ويمسكان كل واحد منهما بقدم (الانسة حمامة) ويزحفان بها على الارض، فيعتلي الممثل الرابع الكرسي بمواجهتهم ويهتفون كلهم الهوسة العراقية المعروفة (بالروح بالدم نفديك ياهو الجان !) وهذا التعبير اللفظي والبساطة تأتي من خلال المهارة في الاداء الصوتي والجسدي لاجتذاب المتفرج نحو فعل التغيير، فأن الدلالة في سياق التنصيب للحكومة جاءت من دون الاخذ برأي الشعب او عن طريق ديمقراطية دعائية مزيفة فقط وليست فعلية، وعلى طريق التحولات والتبدل في الموقف والاسلوب الادائي المتغير يأتي فيه نقيض من مراسيم تنصيب واهتمام الى اخر في حدث مسرحي مختلف معكوس تتغير فيه الاحداث مع تغير الفعل ،فيتم رمي (الانسة حمامة) على الارض بطريقة كوميدية ويبدأ الممثلون الثلاثة يتلقفونها كل منهم بركلها مرات عدة (صورة رقم ٣ ملحق رقم ٦)، ويهتفون (من اجل حمامة بعنا كل شيء ومن اجلها نرقص ونهرج).في تكوين دلالات تعبر عن معنى السخط على حكومة لم تعمل شيء ايجابي ومن سيء الى اسواء مما جعل المواطن يمد يده ليستجدي لقمة العيش، فيعبرون بعد ذلك بالتوجه الى المتفرجين مباشرة ويطلبون المساعدة فيقولون (من اجل حمامة نمد ايدينا في الطرقات وفي الشوارع) وذلك في خطوات متزامنة وسريعة بالتعامل المباشر مع المتفرج (لله يا محسنين .. عمو انطيني ..والله ما عندي) وفي هذه الاثناء يعتلي احدهم الكرسي واقفا ويقول(كل شي يصير بينا حلال ويرد عليه الممثلين الاخرين: نعم حلال) فيما ان القائم بدور الانسة حمامة يجلس مسترخيا وهو عود على بدء وبكل اريحية على الارض ليعيد مطلع المشهد نفسه مرة اخرى، ويستخدم ادوات المكياج والزينة وكانه في عالم اخر معزول ، هنا يلعب الممثل عدة ادوار دون تقمص احداها ولكنه يلعب على وتر العواطف والمشاعر لدى المشاهدين المتفرجين، فهو يوهم بشخصية نسوية ويحيل ذهنية المتلقي الى حالة البؤس الذي يعيشه، ويتحول عبر تقنيات ادائية متغيرة من حالة الى اخرى وينتقل بأسلوب ديناميكي ومهارات معرفية وجسدية واجتماعية، اذ انه يلعب دور الشخصية التي تعيش حالتين في ان واحد، فمرة الامرأة الحاذقة المسيطرة التي تمثل السلطة، ومرة اخرى امرأة مكسورة وضعيفة وتخاف من خيالها، وبين هاتين الشخصيتين هناك الدور النسوي الذي يلعبه باعتباره رجل والدور هو للمرأة .

من حيث انتهينا يبدأ المشهد الخامس (المحاكمة) اذ يخضع الانسة حمامة اثنان من الممثلين ويطرحانها على الارض ويضعان اقدامهما على ظهرها كحركة دالة على قمة الامتعاض، وهذا جزء من جزائها لذي تستحقه فيوجه الممثل الثالث حواره الى المتفرجين (انها متهمة بالخيانة .. متهمة بالسيول والاعاصير ..انها متهمة بالتجوال في الشوارع ..بالسؤال وفي الاجابة) وذراعه ممدودة ويشير بسبابته نحو المتهمة، اما الممثلين الاثنين الاخرين فهما يؤديان حركات مختلفة ومتخالفة مرة عبر القدمين ومرة اخرى عبر الذراعين ويضربان على جسد المتهمة (الانسة حمامة) حتى يصلان الى عضها كما تفعل الكلاب كنوبة من الهيستيريا التي اوصلت المواطن الى درجة من البؤس لا يحمد عقباها ، والتي تتصاعد معها الضربات على الدفوف في ايقاع سريع يصل ذروته ومع اخر ضربة قوية على الدف، ينتفض المؤدي لدور حمامة ويهم بالهروب .

يبدأ المشهد السادس من خلال ممثل لدور الشخص المجنون يتوقف عند الكرسي ويقول (مستشفى، فيجيبه اخر: الامراض ، ويرد عليه ممثل ثالث : العقلية)، وهكذا يعيدون مرات عدة كلمات الجنون والامراض ويتم تكرارها بأداء شبه هستيريا وحركات وايماءات واشارات معبرة على انهم مجانين ويلعبون بأدوارهم على وتر اللاوعي للشخصية يذكرون القتل والخطف والجنون بصوت انفعالي صارخ وببطيء شديد يتوجهون نحو المتفرجين، ويسألون عن ابائهم فينفرط عقد لحمتهم واحدا تلو الاخر متسائلين عن (بابا؟) فيبادلهم المتفرجون بالجواب : كلا، وهنا يلعبون على الملهم النفسي والعاطفي عبر الوجدانيات وتعبيرات الاقناع التي افردتها تقنيات الاداء من تأثيرات في المكان اذ تؤثر التحولات المكانية في انتاج مغايرة ادائية تنتج عنها ردود افعال لحظوية انية من قبل المتفرج، وفي سياق الاسلوب المتغير الادائي يتحول المشهد المأساوي الى كوميدي مضحك يعلنون عن انهم قد وجدوا (بابا) للتمايز الساخر والتهكم مما يجري عن قضايا الخطف التي تطال الناشطين ،وبعض المعروفين لدى الراي العام ، فضلا عن الذين يتم اغتيالهم من قبل مجهولين، فينقطع الضحك فجأة وتلعب الموسيقى دورها (موسيقى الوحشي)* في مشهد للقصاص من المسؤول، فيحمل ممثلان اثنان اللاعب للأدوار نفسه (الانسة حمامة)، ويضعانه على الكرسي الذي يجهزه الممثل الثالث فيكبلونه وبالإكراه وعلى اساس اداء حركي سريع يلعب فيه الايقاع دوره مع استمرار موسيقى الوحشي يقيده الممثل الثالث على الكرسي والممثلين الاثنين يهمان في التفتيش في الحقائب التي وضعت على الارض مسبقا بحثا فيها عن بعض الاشياء التي تفيد في محاكمة المسؤول، فيخرج احدهم جاكيت احمر ويرميه باتجاه المسؤول، توحي الى رمي وحشي سهمه لاختراق الحلقة على راس الراقصة، وهو يتدرب لقتل الحمزة في فيلم الرسالة، فيتلقفه الممثل الذي بدا احد المرافقين او من حمايات المسؤول ويقوم بتلبيسه اياه، فيما يخرج الممثل الاخر من حقيبته ربطة عنق ويرميها كذلك نحو المسؤول الذي بدأ يجهز نفسه مع استمرار موسيقى الوحشي بأداء كوميدي وحركات تهريجية ساخرة ممن امامه فيتجه اليه الممثلين الاثنين ليسلمه كروت حمراء كدلالة رمزية على انه غير صالح، ولا يمكن ان ينفع كمن غيره ممن سبقه الا انه ورغما عنهم يشرع بمسؤوليته والانطلاق بمهام عمله ويجلس على كرسيه، معبراً بذراعيه واشارات يديه وايماءات وجهه وحركات قدميه التي وضع الواحدة على الاخرى بمعنى انه تبوأ منصبه فيتحدث للممثلين عن مستشفى المجانين بانه احد انجازاته، وقد وفر فيه كل شيء حتى الصاعقات الكهربائية، فمن خلال التعبيرات الخارجية والاسلوب المركب يقدم الممثل دور المسؤول بتقنية ادائية اعتمد فيها على ادواته الفيزيائية والوجدانية لدعم فعل التفاعل بينه وبين المتفرجين وتحقيق صور الاحتجاج والتحريض، فيجثي الممثلون على ركبهم وكأنهم صاغرين في دلالة على قصر النظرة من قبل المسؤول الى رعيته ويجيبهم عن انجازاته المزعومة (ان المجانين مرتاحين ولا احد يفكر بالهروب) وهذه الكلمات التي تثري بالصور لعبة الخيال والايغال في الواقع بدقة وتفاصيل اكثر ايلاما و قد دعمت فعل الاداء المسرحي واصبح المؤدي يجسد هذه الصور بألفة باعتبارها المادة الفنية التي تعزز مبدأ المشاركة الفعلية في الحدث الاني فيظهر التحريض والاحتجاج بشكل تقنية ادائية، اذ ان الممثل المؤدي

* - الموسيقي التصويرية التي تر افق مشهد استعداد (وحشي) وهو يتدرب على رمحه لقتل الحمزة في فيلم الرسالة للمخرج مصطفى العقاد.

لدور المسؤول في السخرية لدرجة الصعود على الكرسي ويتحدث عن (بابا غنوج) وهذه دلالة على السخرية من نفسه اذ انها استعارات دلالية منافية للحقيقة وهي عكس المعنى الحقيقي على اعتبار ان المسؤولين الحاليين يسرقون حتى الخبز من الرعية.

وينطلق المشهد السابع بإنذار حركي وادائية تجذب المتفرج وتحيله الى الترقب كما ويتم تبدل مغاير في المشهدية البرختية باتجاه قيام المجانين بالانقضاض على موقف جديد مع تصاعد الضربات ذات الايقاع التصاعدي السريع على الدف، ويمسك احدهم المسؤول باعتبارهم مجانين ولا على المريض من حرج وقد اوقعوه ضربا على صدره من يمينه ومن شماله ويعيدون عليه كل ما مر عليهم من السرقات والفساد والتظاهرات ومسيلات الدموع على طريقة التداعي الحر في ذهن المتفرج، وهنا تكمن الادائية الواعية لصورة اللاوعي ، بينما هو في الواقع اللعب على صورة الثنائية واظهار اللاوعي عن طريق الوعي الكامل، فقد ارتكز اسلوب الاداء على ابراز صور حية عن التجارب الانسانية وابتكار صيغ ركزت على الفعل والحدث ضمن منطق المسرح السياسي الذي يعمد فيه على ايقاظ الجمهور والعمل على تحريك الوعي، فيلجأ الممثلون على حمل الممثل (المسؤول) ويضعانه عنوة في حاوية النفايات ويقولون (قررنه نسويه بابا غنوج) فيقوم احدهم بتحريك الحاوية التي فيها المسؤول حول المنصة وبالقرب من المتفرجين، وبينما هو كذلك يجري ممثلين اثنين عملية لتفتيش بحقائبهم، فيخرجان منها كروت حمراء ومن خلفهما يوقف ذلك الممثل الثالث الحاوية التي فيها المسؤول ويسأله (أستاذ أستاذ شنو بيهم النزلاء المجانين) فقد تحول هنا المكان الى مشفى للمجانين، وهذا التحول المتعاقب والمستمر يستند فيه المتغير الادائي على الصراع الداخلي ومعطيات المكان ومتغيراته البيئية (مشفى المجانين وما فيه من غياب للاوعي يصل فيه الجدل بين الموضوع والذات) فتلعب السخرية دورها في هذا المشهد من ردود افعال الممثلين ازاء اجوبة المسؤول عن طريق الصراخ و الاصوات العالية، ويستمر القائم بدور المسؤول بالحديث رافضا وجود المتظاهرين والمتقاعدين وغيرهم ممن سماهم المخربين بطريقة الخطابة امام حشود المتفرجين يقابله ردود الممثلين التي جاءت برمي الكروت الحمراء ويقولان له (نقطة نظام) وبشكل متكرر وموازي لخطابته وهو داخل حاوية النفايات التي تسحب وتلف به امام المتفرجين للدلالة على تدني القيمة وضحالة الفكر وعدم المصداقية وخيانة الامانة، فقد انتجت التحولات المكانية مغايرة ادائية وردود افعال انية من قبل المتفرج خلال العرض، فيما تتأزم الاحداث بسبب هذا الذي اوضح بفعله وتحولاته انه ليس مسؤولا كونه يريد ان يحول دور السينما والمسرح الى معامل للطرشي في الحديث عن انجازه وافكاره المستقبلية، وهنا يؤدي فسح المجال للمشاركة لتحقيق التغذية المرتدة والتركيز في الحدث وفتح المجال للمتفرجين عبر التحريض، اذ ان هذه العبثية بأفكار منطقية في تقرير مصير قضايا تخص الشعب وتذهب بها نحو التخريب لهو اشتغال تزاحم الصور والافعال التحريضية والتي كانت طاغية في العرض المسرحي، وفيها مغايرات لحظوية واستعارات انية في الزمكانية عبر صيغ التتابع فيتشكل على اثرها المكان المحايد من خلال الاماكن المفتوحة والخالية، ونرى ذلك في مشهد الختام في زحف الممثلين بعد ان يقول المسؤول(سنحول البلد كله الى مستشفى مجانين) فيحيل الى واقع الهوة بين المسؤول والمواطن، فيشتغل المشهد على تعدد الدلالات وتوظيف الاكسسوارات فتتحول الحاوية الى زورق، ويذهب كل ممثل باتجاه المتفرجين يدعوهم الى استقلال مركب النجاة بحوار مباشر (المركب يسع الجميع .. كونوا احرارا كما ولدتكم امهاتكم .. الطوفان قادم) ويتجمع الممثلون الثلاثة حول القارب ويجدفون بثلاثة مظلات مطرية بيضاء اللون يتم فتحها ووضعها على رؤوسهم كعلامة على النقاء والحلم لأصحابها (صورة رقم ٤ ملحق رقم ٦) فيما يحاول المسؤول اللحاق بهم فيرفضون كونه المسبب لهجرتهم ودمار احلامهم، وهنا يعود المنشد مرة اخرى ويلقي ما استهل به العرض قائلا: البحر اجمل ما يكون لو لا شعوري بالضياع (اني احاول ان اموت.. الله حي الله حي) في اشارة الى الرجاء الالهي الذي يلجأ اليه العبد بعد ان انقطعت به السبل وانتهت بالحل الالهي والمعجزة الالهية. اذ اشتمل العرض المسرحي المطبرة على تقنيات ادائية، ومتغيرات في الاسلوب التمثيلي اشتملت على تقنية لعب الادوار التي جسدت شخصيات مختلفة وثيمات متنوعة ومتعددة كان محورها معاناة المواطن العراقي امام السلطة الحاكمة.

النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج البحث :

١- اتسمت مشاهد العرض بالتنوع والانتقالات في منحنيات بريختية لتحريك الخيال وايقاظ ذهنية المتفرج، وهذه الانتقالات اعتمدت الادائية لرسم صور لشخصيات هي من الواقع الذي يعيشه (المتظاهر-المتفرج) التي تؤدي لأدراك الموضوع ما حقق التفاعل بين الممثل والمتفرج،

٢- جسدت عملية الاداء في لعب الادوار (السيدة حمامة، المدير، المسؤول) بأخضاع المتغير الادائي للجدلية الحاصلة بين الذات والموضوع ، كما لعبت ظروف التحولات المكانية المتعددة الى تنوع الادوار في سياق المشاهد المتنوعة والمتتالية، فضلاً عن المهارات الادائية لتنوع الشخصيات اجتماعياً وسياسياً ونفسياً،

٣- ارتكز تشكيل الاماكن المحايدة من خلال الانتقالات في صيغ الاحداث المسرحية بين (المستشفى – المحكمة – المسرح) اذ كانت تزيد من توظيف الاحتجاج والتحريض المباشر بالاسلوب الادائي الفجائي والاستفزازية وتحقيق المتغير الادائي للشخصيات.

٤- استندت عملية التواصل الحي المباشر بقصدية الاستثارة والتفاعل على تشكيل منظومة فرجوية مباشرة وذلك لقرب المسافة باعتماد مهارات معرفية وحركية تنطوي تحت مفهوم المهارة الاجتماعية، لان القضايا التي شملها مضمون العرض تأتي ضمن الإطار البيئي الاجتماعي المشترك وهي تبعث على التحريض والاحتجاج والمشاركة والتغيير نحو الافضل.

ثانياً: الاستنتاجات:

بعد التوصل إلى نتائج تحليل عيِّنة البحث ومناقشتها مع هدف البحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية: -

١. ان تقنية الاحتجاج والتحريض منظومة ادائية متماسكة تؤسس لحالات مختلفة يتم تداولها وفق ثنائية التأثير والتأثر .

٢. يشكل العروض المسرحية في على بحث الممثلين عن تجمهر المتفرجين، وذلك لإيصال الرسالة الاحتجاجية والتحريضية عبر التقنية الادائية.

٣. التركيز لدى الممثل مبني على الجانب الصوتي والحركي، ويدمج بينهما للوصول الى التفاعل، وبالتالي جعل الجسد منظومة ثقافية أحتجاجية تحريضية.

٤. المشاركة بين الممثل والمتفرج تأتي في دعم الحدث المسرحي مما ينعكس على تقنية الاحتجاج والتحريض في العرض، اذ تقع ادائية الممثل بين اللعب الادائي الممسرح ولعب الادوار.

٥. عملية التحول في المكان تؤثر وتتأثر بالمتغير الادائي مما يحقق الاحتجاج والتحريض الاستفزاز والاثارة نفسيا وانفعاليا بوصفهما تقنية ادائية في العروض المسرحية.

References:

Abboud, A. (2014). Movement on stage. Basra.: House of Arts and Letters for printing, publishing and distribution.

Abdel Nour, J. (2000). Literary dictionary. Lebanon.: Dar al-Ilm Lil-Millain.

Abdul Sahib.A.(2016). Theatrical activities in Iraq 2009-2012. Baghdad: Iraqi Center for Theater.

Al-Dulaimi, M. Y. (2023). Protest theater by Iraqi author and director Majid Darandash, searching for marginalized heroes in life. https://www.alquds.co.uk/.

Aliwi, B. (2017). Protest in contemporary Iraqi theatre https://atitheatre.ae.

Al-Lami, N. (2024). Kazem Nassar, the man who faced war with theatre. Baghdad.: Iraqi Ministry of Culture.

And the,Two generations.(2000).Psychology of performing arts .Kuwait.: National Council for Culture, Arts and Letters.

Bachelard, g. (1985). Philosophy of rejection. Cairo.: House of Modernity.

Bin Zidane, A. (2013). Iraqi theater is a tragic vision in a changing country. Baghdad.: Adnan House and Library.

Calculation, C. (2015). Actor and scenography in theatrical performance. Baghdad. Dar Al-Rosum for Press, Publishing and Distribution.

Habib. M. H. (2007). The play Curfew At Al Hussein Cultural Center.

Hamdawi, J. (2005). Pragmatics and discourse analysis. Morocco.: East Africa Library.

Hamdawi, J. (2022). Theater directing trends. the Basra.: House of Arts and Letters for printing, publishing and distribution.

Ibn Manzur, J. M. (B T). Lisan al-Arab. Cairo: Egyptian General Institution.

Land of ashes and diamonds (2001). Cairo: Printed by the Ministry of Culture.

Madkour, A. (1991). Al-Wajeez Dictionary. Cairo: The Ministry of Education.

MAl-Khafaji, H. (2023). The process of a happy life through the lens of Kazem Nassar. https://www.alfyaa.org/?p=3110.

Mir DhondJ. (1996). Theatrical space. Cairo.: Languages and Translation Center - Academy of Arts.

Naeem, A. (2024). Curfew and marginalization of the seeing being. https://www,alfurja.com.

Nassar, K. (2022). Husseini condolences and theater. Karbala.: Al-Husseini Theater.

Osland, F. (1997). From acting to presenting. Cairo.: Languages and Translation Center - Academy of Arts.

Sabri, J. (2021). A theoretical study of the Iraqi protest movement in the theatrical performance of Majid Darandash Theater. https://theaterars,blogspost.com.

Sliwa, N. & Mohammed, B. (2022). The philosophy of physical and sensory communication in the dramatic show.. Al-Academy , 105, 211-228. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/211-228