علامات الثقافة الشعبية في اداء الممثل المسرحي العراقي

أ.م.د. هيثم عبد الرزاق علي/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية / اختصاص تمثيل
م.م. هنادي صلاح عزت/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية/ اختصاص تمثيل
ماجستير فنون مسرحية - تمثيل..

ملخص البحث

تناول المسرح العديد من الموضوعات على مدى عصور محاكيا متغيرات الحياة وما تفرضه من اعباء على الأنسان ،لتفسير هذا الوجود ومعطياته داخل منظومته، مستعينا بنظريات وقوانين وفلسفات عبر اجتياح الكثير من المصطلحات التي وظفها منظري المسرح حسب مجريات العصر ودلالته ولغته مما اثأر ذلك بعض المهتمين للخوض في دراسة علم اللغة وعلم الدلالة وعلم السلوك الأنساني للوصول الى معاني واضحة لماهية هذا الوجود ومحاكاته عبر تفسير علاماته المتناثرة المخفي منها والظاهر ،ليكون الممثل احد هذه العلامات التي وظفها المسرح الى جنب العديد من العلامات المكتسبة من العالم الخارجي الذي نجده قد أسس لها مرتكزات مجتمعيه لها ماضٍ وحاضر ومستقبل مكونا بذلك ثقافته الشعبية كهوية تعريفية لكل بيئة عبر(حضارته ولهجته وعاداته وقيمه وسلوكه) لنجد أن هناك من أعاد توظيف هذه الثقافة الشعبية في طروحاته المسرحية كرد فعل على الظواهر السلبية التي طالت المجتمعات جراء العديد من المتغيرات الاجتماعية منها والسياسية ليحيلنا إلى منظومة من العلامات الشعبية المتوارثة والتي عمل الممثل المسرحي على توظيفها من اجل خلق علاقة تشاركية تسهم في التفاعل مع المتلقي عبر إنتاج علامات سمعية وبصرية .

الفصل الاول/ الأطار المنهجي

أولا":مشكلة الباحث والحاجة اليه

طور الإنسان وجوده في كينونة الحياة من خلال البيئة وكيفية خلق منظومة مجتمعية منسجمة فيما بينها عبر علامات صوتية وجسدية منبثقة من علامات البيئة الطبيعية التي أوجدها بنفسه داعيا الى تحقيق ثقافته الخاصة والتي تبلورت عن طريق الديانات والطقوس، التي تقدم بلغات ولهجات مختلفة للتعريف بالبيئة التي يعيش فيها وماهية الاختلاف بينها وبين الثقافات الأخرى، والتي تباينت في دلالاتها ومعانيها في توليد أشكال فنية متنوعة كما في (المقامة والأرجوز وخيال الظل وفن الدمى والأغاني الشعبية) وهي فنون تعتمد المشاركة الجماعية، لنجد أن المسرح قد استثمر هذه الثقافات وما تحمله من علامات متعددة ، بوصف المسرح فناً حاملاً للكثير من العلامات التي تمتلك معاني مختلفة في التأويل حسب البيئة التي نشأت فيها، ولأن المجتمعات الإنسانية قد تعرضت الى شتى الممارسات القهرية والظلم والاستبداد مما اثر ذلك على الهوية الثقافية التي تم طمسها واستبدالها بثقافة الغرب ،ولهذا نجد (المسرح) قد عمد الى إعادة إحياء (الثقافة الشعبية) كونها تعيد للمجتمع بصمته التي امتاز بها معتمدا بذلك على المنظومة السمعية والبصرية التي تناولت الثقافة المتبادلة بينه وبين المتلقي مما اثر ذلك على نوعية الأداء الذي خرج من أطره التقليدية والدخول في نظم أدائية مختلفة مفتوحة على معاني متعددة ، كل هذه المتغيرات التي تأثر المسرح بها على نحو عام وأداء الممثل على وجه الخصوص، لم يكن الجمهور بعيدا عنها فأصبح له دور مهم وفاعل في نجاح العرض وفشله متوقف ذلك على ردود الفعل الآنية للجمهور من خلال مشاركته التفاعلية سواء كانت ايجابيه أم سلبية،لأن المسرح قد فتح افاق جديدة امام الجمهور جعله مشارك متميز ضمن المنظومة الجمالية والفنيه للعرض لأن الجمهور هو الحقيقة الوحيده الموجوده في الأجواء الأفتراضية القائمة عليها البنيه

أ.م.د. هيثم عبد الرزاق علي م.م. هنادي صلاح عزت

المسرحية فهو الجسر الرابط بين الواقع والخيال فهو الشريك بين الأثنين ، ويعود ذلك الى الاهتزازات التي أثرت بالمجتمع، والتي بدا تأثيرها في المسرح بشكل كبير، ولاسيما على منظومة الأدائية للممثل التي أكتسبت وعياً إجتماعيا اكثر إنفتاحاً، فالتأثير المطلوب منه تجاه الجمهور يحتاج الى لغة مجتمعيه فاعلة ومبتكره تعمل على إثارة وعي المتلقي ،لاسيما وإنها تلامس مشاعره ،وتحفز لديه العامل الثوري ، فكانت العلاقة وطيدة بين ما يعرض على خشبة المسرح، وكيفية عرضه للمتلقي من قبل الممثل ، اذ ان الطرح الموضوعي يجب أن يحمل لغات أدائية عدة تشمل رموز وعلامات ،وهذا ما نجده في المسرح العراقي الذي يواكب معطيات مجتمعه الذي عاني الحروب والأحتلالات، وذلك عن طريق توظيف التراث الشعبي لما يحمله من علامات تسهم بالتعريف بالهوية المحلية ، ويتم فيها محاكاة المجتمع على مستويات عدة من التعبير ليتلاءم ذلك مع وعي وإدراك المتلقي للمنطق الحياتي المعاش ،مما ساهم ذلك في التنوع بالخارطة الأدائية للممثل العراقي الذي نجده في بعض الأحيان يروم مغادرة (النص) للبحث عن علامات أدائية داخل ثقافته الشعبية وكيفية تجسيدها للمتلقي والذي بدوره يتفاعل معه للكشف عن مدلولاتها ،الأمر الذي دفع الباحثة إلى صياغة عنوان بحثها على النحو الآتي:

(علامات الثقافة الشعبية في أداء الممثل المسرحي العراقي)

1- أهمية البحث:

تسليط الضوء على علامات(السمعية والبصرية) في أداء الممثل في العرض المسرحي العراقي .
يفيد البحث كل العاملين في مجال المسرح وعلى وجه الخصوص الممثل.

2-أهداف البحث:

الكشف عن مفهوم (الثقافة الشعبية) وما هي أبرز العلامات السمعية والبصرية وكيفية إشتغال الممثل المسرحي عليها في عروض المسرح العراقي.

3-حدود البحث:

الحد الزماني: يتحدد البحث في المدة الزمنية من(2007-2017).
الحد المكاني:يتحدد في العروض التي قدمت على مسارح بغداد.
الحد الموضوعي:ويتمثل في البحث عن علامات (الثقافة الشعبية) في أداء الممثل المسرحي العراقي.

3- تحديد المصطلحات:

1-الأداء:

أ- هو "سلسلة من الأنشطة المحددة والموضوعة بنظام معين داخل أطار كي تعرض على أشخاص يقومون بدور المشاهد ومسؤولية هذا المشاهد هي أن يراقب طويلا نشاط هؤلاء المؤديين من دون أن يشارك مباشرة في هذه الأنشطة "[1].

ب- هي "القدرة على التنظيم الأداري للعمل ،او المشروع في الواقع وعلى المسرح،فالأداء المسرحي يعنى فن أبتكار الأوهام ،والعناصر الحية المرتبة زمانيا"[2].

ج- اللحظة الآنية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس،والحضور المادي للجسم"[3].

([1])مارفن كارلسون:فن الأداء-مقدمة نقدية،تر منى سلام،(القاهرة،أكاديمية الفنون،مركز اللغات والترجمة-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1999)،ص5.

([2])هايز جورد:التمثيل والأداء المسرحي،تر محمد سعيد،(الأمارات،أصدار مركز الشارقة للأبداع الفكري،د.ب)،ص21.

([3])أليزابيث جودمان،جين دي مان:المرشد في السياسة والأداء،تر محمد لطفي-أمين الرباط،(القاهرة،أكاديمية الفنون-مركز اللغات والترجمة-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،2001)،ص151.

التعريف الأجرائي للباحثة:

هو القدرة التعبيرية للممثل على تجسيد الحدث الدرامي عبر المنظومة (الصوتية) و(الجسدية) ذات الدلالات المتعددة التي تعمل على مغادرة الواقع إلى العالم الافتراضي.

2-العلامات:

أ-هي "أية وحدة ذات معنى يتم تفسيرها بأعتبارها تحل محل او تنوب عن شئ أخر،غيرها هي نفسها"[1].

ب-هي" رمز او حركة للدلالة على امر ما،واللغة نسق من الأشارات وتسمى علامة"[2].

ت-هي"كتوحد بين دال ومدلول وبشكل اكثر تحديدا هي اصغر وحدة حاملة لمعنى ناتج عن تأليف بين عناصر الدال وعناصر المدلول هذا التأليف يولد دلالة العلامة"[3].

التعريف الأجرائي للباحثة:

العلامات: وهي الدال التي تشير الى مدلولات متعددة والتي قد تتفق معها او تختلف حسب البيئة التي نشأت فيها العلامة.

3-الثقافة الشعبية:

أ- هي" كل معرفة من المدركات والممارسات الحياتية ،والمادية والروحية المجردة ،معطى تحوزه كل الجماعات البشرية على اختلاف درجاتها في سلم الحضارة"[4].

ب- فهي ثقافة الحياة اليومية واللهجة المحلية ثقافة الفرد الذي وجد فيها هويته المحلية كون"الثقافة الشعبية هي الثقافة التي تميز الشعب والمجتمع الشعبي وتتصف بامتثالها للتراث والأشكال التنظيمية الأساسية"[5].

ت- هي"كل الأشكال التعبيرية المنطوقة التي تختزلها الذاكرة الشعبية وتشمل هذه الثقافة الشعبية الموروث السردي الحكايات والخرافات والحكم والأمثال الشعبية وغيرها من فنون التعبير الأخرى"[6].

التعريف الأجرائي للباحثة:

الثقافة الشعبية: وهي الثقافة المحلية المجردة من النظريات والقواعد معتمدا على ما يتداوله الأفراد من موضوعات حياتيه بأسلوب فكاهي ساخر.

([1])تشاندلر دانيال :معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)،تر شاكر عبد الحميد،(القاهرة،اكاديمية الفنون،2002)،ص197.

([2])المعجم الفلسفي،مجمع اللغة العربية،(القاهرة،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،1983)،ص14.

([3])احمد شرجي:سيميولوجيا الممثل،ط1،(بغداد،دار ومكتبة عدنان،2013)،ص15.

([4])الزهرة ابراهيم ،مصدر السابق،ص37.

([5])ايكه هو لتكرانس :قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفلكلور،ص158.

([6])علي افرفار: صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني ،(بيروت ،دار الطليعة،1996)،ص ص57 58.

المبحث الأول

مفهوم الثقافة الشعبية في الخطاب الأجتماعي

بدأت مسيرة الأنسان مع المحيط الاجتماعي منذ ولادته معتمدا على المراقبة والتعرف ،مما لعب ذلك دورا واضحا في دورة حياة الأنسان الأولى، فهو يراقب كل شئ من حوله من اجل التعرف على محتواه ومن ثم يعمل على محاكاته ،وذلك من اجل تأسيس مجتمعه الصغير بمعطيات حياتيه يحتاج فيها الى "الأنتماء والحاجه الى الطمأنينه ،والحاجه الى توكيد الذات"[1].ومن خلال المراقبة والتعرف بدأ بأكتساب الخبرات عبر مراقبة الأصوات والحركات الموجودة في البيئة فتبنى لغاتها لتصبح لغته الأولى في التواصل والبحث عن قوته اليومي ليتحول الى مرحلة جديدة وهي تفعيل السؤال الوجودي عن ماهية الحياة وتكويناتها عبر تجسيد الأشياء الطبيعية الى شكل معين باحثا عن اجوبة لتهدئة مخاوفه من (الحيوانات المفترسة واصوات الرعد والفيضان والنار وغيرها).

وهي علامات طبيعية بدأت تقلق راحته، ومن اجل السيطرة عليها كان لابد له من كسب ودها عبر تجسيدها على شكل (طوطم) وهو اله مقدس يتم عبادته حسب اهميته ان كان (نبات او حيوان) ومن هنا توضحت أول نواة لظهور الدين بالنسبة للفرد[2]. ترى الباحثة ان (الطوطم) هو أول علامة لولادة (ثقافة) قبيلة كعلامة ولدت من رحم (الطبيعه) لتؤسس بعد ذلك معطيات الحياة اليومية للفرد فـ(الطوطم) رسم ملامح الحياة الاقتصادية والاجتماعية للقبائل كذلك عمل على ايجاد طرق للتواصل فيما بينها عبر التبادل (الزراعي والصيد والزواج)ليحيلنا هذا الى تعدد أوجه (الطوطم) "فأصبح لكل عشيرة او قبيلة طوطمها الخاص للعبادة والتقديس مما أضاف هذا التعدد إلى التحالف بين العشائر التي جمعتهم المصالح ليتم اختيار (زعيم) لها وهو بالتالي خادم لهذا الطوطم وحلقة الوصل بينه وبين الناس"[3].وقد منح هذا الامتياز لـ(زعيم) القبيلة المجال لتبدأ أولى الصراعات بين السلطة والفرد والتي تجدها (الباحثة) ثاني علامة لولادة (ثقافة)القبيلة بعد العلامة الأولى وهي (الدين) ليصبح لدينا هنا علامتين هما(الدين والسلطة) فالدين منح الفرد رمز ديني عبر(الطوطم)الذي اختلف من قبيلة إلى أخرى والسلطة أعطت الزعيم امتيازات تفرده عن باقي القبيلة ، وقد أنتجت تلك الامتيازات فيما بعد صراعات عبر تعارضه وتصديه للآخرين بإسم (الطوطم) مما ولد تصدعات بين الأفراد ووضع أول سلم من سلالم الاختلاف الطبقي، لم تقف السلطة الدينية (الطوطم)عند ذلك فقط وإنما إضافة الى كونها عبادة روحية بدأت تدخل في مسارات الحياة اليومية وبأبسط أشكالها.

إذ بدت (الأزياء)على سبيل المثال تدل على هوية مرتديها تبعا لمهنة وعشيرة التي ينتمي اليها، فالطفل عندما يولد كانت ملابسه تشير الى انتمائه عبر العلامة او الرمز الذي يخاط بلباسه معرفة به الى نوع القبيلة والطوطم الخاص لعشيرته اضافة الى الوشم الذي يوضع على جسمه بأعتبار ان لكل عشيرة رموزها التي توحي بنوع (الطوطم)الخاص بهم[4]. تجد (الباحثة)ان (الملابس والوشم) تعد علامة ثالثة تضاف الى علامتي (الدين والسلطة) كثقافة بدأت تتضح معالمها بمؤشرات تمنحها لها الحياة ومقتضياتها والتي توضحت عبر (الطوطم) كعلامة رئيسية ومنها تندرج باقي العلامات الأخرى .فـ(الدين) هنا دخل معترك الحياة البدائية داخل مجتمع ينتمي له وزعيم خادم له

([1])علاء مشذوب :جماليات الجسد بين الأداء والأستجابة ،ط1،(بغداد،دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع ،2014)،ص41.

([2])ينظر: جورج تومس :اسخيلوس واثينا –دراسة في الأصول الأجتماعية للدراما ،تر صالح جواد كاظم ،(العراق،منشورات وزارة الأعلام،1975)،ص17

([3])ينظر:المصدر السابق،ص20

([4])المصدر السابق،ص66.

وتجارة متبادلة بين المجتمعات او العشائر واثر على نوع الزواج بينهم ومنح الهوية التعريفية لأفراده من خلال الوشم والعلامة المرسومة على الملابس مما أدى كل هذه المعطيات الى (توريث)الزعامة ليحيل ذلك الى التضارب في المصالح المجتمعية للقبائل، فبدأت هذه التجمعات القبلية تخطو نحو "ايجاد منظومة فكرية وسلوكية تنخرط في سياقها كل شريحه من شرائح المجتمع لتمارس حياتها بوعي جمعي مشترك تطبعه البساطه والتلقائية"[1]، ترى (الباحثة)ان المصالح الأقتصادية والسياسية هي التي أدت إلى تغيير ملامح المجتمعات القبلية او العشائرية الى مجتمعات اكثر تقدما.

من خلال خلق طقوس اجتماعية للأفراد الذكور والإناث كبداية لتكوين جيل متدرب على أسس ونظام ثقافي مجتمعي الغاية من هذه الطقوس هي (التطهير وكبح الشهوات) الى جانب الدروس في الوعظ والتعليم من خلال الأسئلة والأجوبة واداء الرقصات الدرامية عبر تمجيد الشجرة والرقص حولها ومن ثم تقطيعها وتوزيع اغصانها على المنازل لتبارك بها وجلب الرزق والذرية وبعدها يذهب الشباب والفتيات لقضاء ليلة كاملة في الغابة وممارسة طقوس الزواج[2].ان هذه المجتمعات وما اكتسبته من محيطها الأجتماعي وطقوسها ماهي الأ رغبات جسدية ونفسية تم اخضاعها لسلسلة من العوامل لكبحها وتنظيم حياة الفرد بثقافة مجتمعية خاصة سيتم نقلها من نظام قبلي الى نظام متمدن وهذا المجتمع الجديد سيلاقي شتى الأطماع والعواقب مما يجب على الفرد ان يبدأ تجنيد نفسه ومدركاته لمواجهة الحياة الجديدة ومالها من مصاعب لتساعد الطقوس على توفير ملاذ أمن لرغبات الفرد الأثيني عبر فسح المجال لتعبير عن نفسه من خلال طقوس جسدية يكون (الرقص) أداة تطهير مهمة وعلامة رابعة تضاف الى العلامات الاخرى (الدين والسلطة والملابس والوشم).

ولتتطور هذه الطقوس من خلال قيام المجتمع المدني ومؤسساته بتبنيها وتهذيبها عبر القصيدة الحماسية التي شقت طريقها الى باحات الاحتفال عبر مواكب للكهنة وكبار رجال الدولة والنبلاء وهم يمشون ومعهم حيوان الثور وهو القربان للالهة يقومون بذبحه وطبخه واقامة المأدبة للمحتفلين ومن ثم يبدأ الشباب والفتيات بحركات راقصة والقاء القصائد الحماسية عبر الأيقاعات الموسيقية ليكون العنصر التراجيدي حاضر بها وهي تحكي عن قصة او حدث بأسلوب درامي جاد[3].بدأت الدولة تبسط ارضيتها السياسية عبر منح الفرد الأثيني طقس ممتع ممزوج بسياسته التي بدأ يفرضها بقوانين المجتمع واهدافه ومنها مبدأ (الجماعة) وليس (الفرد) بأعتبار ان الطقس يقوي عنصر الأنتماء لكسب تضامنه حول المعتقد الدين والسياسة في آن واحد لأن "المشاركة في الأفعال والأستهلاك المشترك لدماء الحيوان المضحى به ولحومه تخلق حالة آلوهية مما يربط كل المشاركين برابطة أجتماعية قوية فمن خلال الطقس تتكون الجماعة التي قد تخلق ايضا الجماعة السياسية"[4].تجد(الباحثة) في(الطقس)علامة خامسة تضاف الى العلامات الأخرى (الدين،السلطة، الملابس والوشم، والرقص) و(الطقس) جمع ووحد بين هذه العلامات المذكوره انفا وبذلك اصبح المجتمع اليوناني يمتلك ثقافة محلية خاصة به تولدت من الدين (الطوطم) وتدرجت وصولا الى (الطقس)بشكلها النهائي،الأ اننا نجد في المصادر الدينية لـ(لطوطم) حضور بارز "فقبل الاسلام كان (العرب)يعبدون الألهة المتمثلة ب (التمر) وهو احد ألهتهم وعندما كانوا يجوعون يأكلونه"[5].اذ تستنتج (الباحثة) التشابه الواضح بين

(1)الزهرة ابراهيم:الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية،ط1،(سوريا ،النايا للدراسات والنشر والتوزيع،2009)،ص74.
(2)ينظر: جورج تومس ،مصدر سابق،ص ص178-179.
(3)تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنه،تر دريني خشبه،ج1،القاهرة :(وزارة الثقافة والارشاد القومي-المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،1963)،ص27.
(4)ايريكا فيشر-ليشته:جماليات الأداء –نظرية في علم الجمال العرض،تر مروة مهدي ،ط1،(القاهرة،المركز القومي للترجمة ،2012،ص56.
(5)راضي شحاته:الجسد الأدمي والمخلوق المسرحي، ط1،(عمان،الأهلية للنشر والتوزيع،2013)،ص36.

البدائية الغربية والبدائية الشرقية وصولا الى العصور الوسطى والتي نجد ايضا "العرب اقتبسوا (الثقافة الشعبية) من الغرب عبر تناقل قصص المسيح وغيرها من المواضيع المقدسة في الكنيسة والأديرة اضافة الى استثمار الغرب للتماثيل لتعويض عن تشخيص السيد المسيح ومريم العذراء والقديسيين" [1].واستمر الغرب في عصور لاحقه يعمقون مرتكزات ثقافاتهم الشعبية في العروض المسرحية لتجد الباحثة ان السبب في ذلك يعود الى تمسكهم بتراثهم الشعبي عبر تحقيق المصداقية في تقريب الرؤى الواقعية المجتمعية من موضوعاتهم المسرحية ليكون المتلقي اكثر تفاعلا وانسجاما مع الحدث وهذا ما نجده عند كل من "شكسبير وموليير وبرناردشو الذين استمدوا الأشكال المسرحية الشعبية في بلادهم في تلك الفترات وادخالها في اعمالهم مستخدمين المهرج والبهلوان والكوميديا المرتجلة"[2]. كذلك صناع المسرح والمنظرين امثال(ارتو وبريخت وغروتوفسكي وباربا)قد اثارهم التكنيك الشرقي للجسد فعمدوا الى توظيف ذلك في عروضهم المسرحية وفي ورشهم لتدريب الممثل

المبحث الثاني

علامات الثقافة الشعبية في اداء الممثل:

عرف الأنسان محيطة من خلال (العلامات الطبيعية)التي خلقها (الله)تعالى المتمثلة بـ(النار والماء والرعد والمطر ...وغيرها)من العلامات التي منحها الأنسان دلالات حياتية يشير بها الى ابناء جنسه من اجل خلق لغة تواصل وبناء مجتمعه عبر اكتساب الخبرات والمهارات من خلال التفاعل مع هذه العلامات والتي شكلت معطياته الدينية والأقتصادية والأجتماعية فدلالة (النار) الأنسان هي (الدفئ والخطر والعبادة)وهكذا باقي (العلامات الطبيعية)الأخرى والكثير من القبائل القديمة استثمرت العلامات في بيئتها وان اختلفت دلالاتها حسب كل بيئة ومنطقة فهناك "نظم علامتية صورية كانت تستخدم البطانية لتعبير عن (الثور الأمريكي)يرفعها عاليا فوق الرأس من اربع زوايا وخفضه الى الأرض وفي حالة الأستدلال على خلو الشاطئ تتم من خلال فرش البطانية وتحريكها بشكل متواتر فيما كانت بعض القبائل تحرك البطانية بسرعة فوق الرأس للأشارة الى اقتراب الأعداء ،فيما يفسر رمي البطانية في الهواء كعلامة تحذيرية "[3]. تجد (الباحثة) (العلامة) موجودة في كل مكان بشكل فطري ابتدعه الأنسان البسيط وبدأ يحولها الى ايقونات يستثمرها في مسار حياته ،الا ان الأختلاف يكمن في دلالات هذه العلامات التي تتباين فيما بينها حسب معطياته الظروف التي تحيط بالفرد وعليه بدأت العلامات تتطور وتتحول من الطبيعية البدائية الى الأصطناعية يقصدها الأنسان ويحيلها حسب احتياجاته لأن "العلامة السيميائية تنحصر دلاتها في وظيفتها الأجتماعية التي تكون ذهنية بالأستعمال وهذا الأستعمال مشروط بحلول وقته واوانه"[4]. تجد(الباحثة)ان(المسرح) قد اكتسب نظام العلامات الطبيعية وبدأ بتضمينها حسب دلالاتها الجمالية والفكرية اعتمادا على ثقافته المجتمعية وكيفية فك شفرات هذه العلامات التي نجد مدلولاتها ومعانيها الثابته ، لأن هذه الدلالات تختلف في استقراء المعنى فـ(العلامة الصوتية) هي اول من تعلمها الأنسان عبر (الصرخات والأيماءات الصوتية وتقليد الأصوات)كشفرات تواصلية في المجتمعات .لذا اهتم بعض المنظرين بـ (علم اللغة) و(علم الدلالة) لأنهم وجدوا للعلامة عدة تقسيمات قد اختلفوا عليها فيما بينهم فمنهم من يقسمها الى منظومتين :"الأولى هي الجسد وتشمل الكلام والألقاء والنبرة وهي تدخل في اطار العلامات السمعية "[5]. وهي

([1])يرجي كولوفا واخرون :مسرح العرائس،تر سليم الجزائري ،(الأمارات ،الهيئة العربية للمسرح،2014)،ص19.

([2])علي الراعي:المسرح في الوطن العربي-عالم المعرفة،العدد25،(الكويت ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب،1980)،ص26.

([3])ينظر:عواد علي:شفرات الجسد،جدلية الحضور والغياب في المسرح،ط1،(عمان،أزمنة للنشر والتوزيع ،1996)،ص28.

([4])المصدر السابق/ص48.

([5])زياد جلال :المدخل الى السيمياء في المسرح ،(عمان،منشورات وزارة الثقافة –مطابع الدستور التجارية،1992)،ص85.

الأسس التي بدأ الممثل من خلالها صياغة بنيته الأدائية التي تعددت لغاته عبر هذه التقسيمات . فيما اختلف الأمريكي (شارل سندس بيرس)في تقسيم العلامة الى ايقونة ،اشارة،رمز، فيما بشر السويسري (فردينا دي سوسير) بـ(الدال والمدلول)[1]. تجد(الباحثة)ان هذه التقسيمات قد اثبتت صحتها لأنها تشير الى ان المجتمعات متعددة ومتغيرة باللهجة والعادات والثقافة وعليه فأن (العلامات البصرية) تختلف من بيئة للأخرى من ناحية الدلالة لكل علامة وكيفية استقراءها من قبل مجتمعها،كذلك تجد (الباحثة)ان (الأيقونه والأشارة والرمز) هي تقسيمات متشعبة تدخل في جميع ميادين الحياة فقد دخلت في مجال الطيران كعلامات تنبيهية وفي اطر المجتمع كعلامة لأشارات المرور وغيرها ،فـ(الدال) الصوتي عند (سوسير) ومدلوله الصوري تجده (الباحثة) وصف نسبي يتوقف على ماهية المجتمع وكيفية استقراء العلامة داخل البيئة المجتمعية التي تختلف من مصر للعراق ومن البداوة الى المدينة وهكذا.وبما ان (المسرح) هو مركز العلامات القابلة للتغيير والتحول حسب مقتضيات النص فـ(يتمظهر الممثل فوق خشبة المسرح بأعتباره علامة او رمز او اشاره او ايقونه او صورة تشكيلية بصرية او دالا سيميائيا"[2].اخذت الباحثة بنظرالأعتبار ان الممثل يحمل منظومة ادائية كاملة وعليه ان يبحث عن المستويات التي يتواصل مع المتلقي بعلاقة تفاعلية ومتبادله ،اذ ان (العلامات المجتمعية) قد تم نقلها كما هي الى المسرح لتصبح علامات ذات مدلولات ثابته على وفق استقرائها من قبل المتلقي الذي سيجدها واضحه وقريبة منه ،وهذا يقع على عاتق الممثل موظفا "نوعين من الخطاب :خطاب لغوي يتضمن مجموعه من الدوال اللغوية التي لها علاقة بمدلولاتها سواء كانت علامة اعتباطية ام طبيعية ام تماثلية ام اصطناعية ام مرجعية ،كما يستعمل الممثل خطابا لسانيا غير لفظي عبارة عن لغة بصرية يؤشرها عن طريق الرأس والوجه والجسد وتحمل دلالات ذهنية ووجدانية وحركية"[3]. وهذا ماتجده (الباحثة)على صعيد مسرحنا العربي الذي نقل ثقافته الشعبية عبر المنظومة الشفاهية كونها المنظومة التي تعكس عادات وتقاليد المجتمع العربي بمحليته ومعطيات مجتمعه، وستذكر (الباحثة) هنا بعض من هذه الثقافات وكما يلي :-

المقامة: والتي تتضمن مناظرات في الدين ومواعظ واحاجي شعرية ،كما تقدم دروسا توعوية للناس من حيل اللصوص والشحاذين المكرة في ذلك الزمان وكانت تروى على لسان الراوي[4].

لتجد (الباحثة) ان الأسلوب الأخباري قد أخذ صداه اكثر من التجسيد الحركي فـ(لغة الشفاهية)كانت لها تأثير اعمق من لغات الجسد الأخرى .

فن **(خيال الظل)**الذي اعتمد بشكل أساس على تحريك الدمى من خلال العصي والتي كانت من اهم وسائل الترفيه ان ذاك عرفها العرب في العصر العباسي تناولت فيها مواضيع سياسية واجتماعية وتاريخية بطريقة فكاهية ساخرة[5]. تجد (الباحثة) ان هذا النوع من الفنون يحتاج الى التلوين باللغة وتنوع بالأيقاعات الصوتية والنبرات من اجل التمييز بين انواع الدمى واعمارهم وصفاتهم .لتوضح (الباحثة) هنا ان (الصوت) هو البطل في هذه الفنون ليضاف اليها ايضا مايسمى:

بـ**(الأراجوز)**وهو ينتمي الى (مسرح العرائس) عبارة عن دمية قفاز يتم تحريكا عن طريق اليد وهي مصنوعة من خامة خفيفة وصلبه كالخشب ترتدي الجلبات وعلى رأسها طرطور احمر اللون تعتمد

(1) ينظر:أدمير كورية :سيمياء براغ للمسرح،(دمشق،منشورات وزارة الثقافة ،1997)،ص 4 –ص5.

(2)عصام ابو القاسم:تاريخ الممثل في المسرح العربي،ط1،(الأمارات ،دائرة الثقافة والأعلام-وقائع الملتقى الفكري المصاحب للدورة 22 من مهرجان ايام الشارقة المسرحية ،2013)،ص155.

(3)عصام ابو القاسم:المصدر السابق،ص155.

(4)ينظر:محمد محي الدين عبد الحميد:مقامات ابي الفضل بديع الزمان الهمذاني،(القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002)،ص36.

(5)ينظر:أبن أياس:بدائع الزهور في وقائع الدهور،تر محمد مصطفى ،(القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب)،ص15.

على الأرتجال العفوي عبر النقل الشفاهي المتوارث[1].الا اننا يجب ان نعلم ان هذه الأنواع وغيرها من الفنون الشعبية في المجتمعات العربية لم تولد من الساحات والشوارع وانما ولدت من احضان السياسة ايام الخليفة (المتوكل) وفي بلاط الخلفاء كانت العروض تقدم للتسلية، مستخدمين خيال الظل والنكته والأحجية والموسيقى والرقص والغناء والهجاء والسخرية، وكانت الغاية من هذه العروض اما فردية او اجتماعية سياسية مثلما كان يحدث في مواكب الخلفاء او في استقبالهم لسفراء الدول الأجنبية[2].مثال على ذلك الكاتب والأديب المصري (توفيق الحكيم) الذي قدم شكل مسرحي من "تراثنا الشعبي عبر شخصية الحكواتي او الراوي الذي يستعرض احداث المسرحية تحبيكا وتخطيبا وتعليقا"[3].والتي ترى (الباحثة)ان (الحكيم) قد اعتمد على الملفوظ الشفاهي بشكل اساس من اجل الطرح الذي يراد به ايصال مضمونه للمتلقي وعليه فهو قد يكون حافظ نوعا ما على التقاليد الأرسطية والألتزام بقواعد الخطاب كونه قد وظف الخطابة والتعليق من اجل سرد الحدث او تقليده.

اما على صعيد (الجسد) فنجد ان(الثقافة الشعبية)قد وظفت في بنيته الأدائية الألعاب والأكروبات والرقص والغناء بأعتبار ان (الرقص)هو وظيفة تعبيرية تضاف الى الوظائف التعبيرية لجسد الممثل وهو ايضا مشتق من تراثنا العربي وهو جزء من السياسة المطلوب تقديمها داخل المنظومة الثقافية فـ(الرقص)الى جانب الكوميديا يسيران نحو التعبئة الشعبية ،فتجد (الباحثة)ان المنظرين والمخرجين في الوطن العربي قد عمدوا الى تقديم رسالة سياسية بنكهة محلية وهذا ماقدمه الكاتب المسرحي الجزائري(عبد القادر علولة)"مقدما الممثل القوال مستعين بالتراث والغناء والرقص والسيرة والحلقة وتوظيف الفنون الشعبية وثقافتها والأقتراب من المتفرج ضمن فرجة احتفالية هادفه وممتعة "[4]. لكي ينجح التواصل المتبادل بين الممثل والمتلقي فيجب ان تكون ادوات الممثل محلية بحته بدأ من اللهجة ووصولا الى حركات الجسد ،فكما للهجة مفردات وادوات مشتركة بين فئات الشعب، اذ يمتلك الجسد لغة محلية تكون مفرداتها الحركية ايضا متداولة محليا فيعمل الممثل على استثمارها من اجل تعزيز موقفه الأدائي وتعميق الرؤية الفكرية للطرح لأن كل"ايماءة وحركة من اطرافك تشكل لغة بحد ذاتها ويكفي ان تراقب شخصا ما لتفهم من حركات رأسه وأصابعه مايريد ان يقول وتعرف من طريقة جلوسه وملامح وجهه حالته النفسية"[5]. تجد (الباحثة)ان (الثقافة الشعبية) لم تمنع من فسح المجال للتقنيات الحديثة من اختراقها بل بالعكس ،إذ تم توظيفها لصالح (الثقافة الشعبية) كأداة تحتاج اليها بيئة العمل لتشغيلها بشكل ينسجم مع الأطار العام للمسرحية فربط المخرج التونسي (توفيق الجبالي)"الممثل بالمتفرج عبر الأشارة والأيماءة على حساب الكلمة عبر توظيف (الكوريغراف) الرقص والعري وخيال الظل والموسيقى"[6].لتجد (الباحثة)ان (الجبالي)اهتم بشكل اكبر بالموسيقى بأعتبارها علامة سيميائية لاتختلف عن باقي العلامات فلها قراءاتها الخاصة والتي تحيلنا الى زمن معين وتعرفنا بالشخصيات وسماتهم فضلا عن الجو العام للعرض المسرحي ،فالموسيقى تتميز كعلامة مجتمعية ثابته على مر العصور .

(1)ينظر:عصام ابو العلا :المسرحية العربية –الحقيقة التاريخية والزيف الفني،(القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2007)،ص ص15-20

(2)ينظر:علي الراعي،مصدر سابق،ص19.

(3)المصدر السابق،ص138.

(4)عصام ابو القاسم،مصدر سابق،ص153.

(5)علاء مشذوب ،مصدر سابق،ص41.

(6)عصام ابو القاسم ،مصدر سابق،ص154.

خامسا":ماأسفر عنه الأطار النظري والدراسات السابقه من مؤشرات:

من خلال ماتقدم يمكن للباحثة رصد أبرز مؤشرات الأطار النظري التي خرجت بها كمعايير علمية في بحثها وكما يلي:-

1- للدين والسلطة والزي والوشم والرقص والطقس اهمية واضحه في رسم ملامح علامات الثقافة الشعبية لمختلف المجتمعات البدائية.

2- اعتمد أداء الممثل في منظومته الصوتية على التنوع في استخدام مختلف الطبقات اوالايقاعات الصوتية عبر تجسيد (فن الدمى وخيال الظل والأرجوز والمقامة وغيرها من الفنون الأدائية الشعبية .

3- اعتمد الممثل خاصية (الحوار) بألوانه المختلفة كـ(المونولوج، الشعر،النكته،النثر)فيما اعتمد في (الاصوات الشبه لسانية)على (الايماءه الصوتية والصرخات والاهات وغيرها).

4- لعب (الارتجال) الصوتي والحركي دورا بارزا في المنظومة العلامتية للممثل في بنيته المحلية لخلق ترابط متفاعل مع المتلقي حسب حاجة الموقف الأني.

5- الجمع بين اللهجة المحلية والكوميديا الساخره لتقليل من حدية الموقف المطروح على خشبة المسرح.

6- المزاوجة بين الثقافة الشعبية في المجتمع العربي والمسرح الغربي من خلال توظيف التقنيات الصوتية و الجسدية على صعيد الأداء التمثيلي.

الفصل الثالث/ أجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث

تم رصد عينة البحث انطلاقا من حدود البحث، ومؤشرات الأطار النظري والدراسات السابقة، ليتم اختيار عينة قصدية للبحث.

ثانيا: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تتبع الاطار النظري وأجراءات البحث ،فضلا عن أعتماد المنهج التاريخي في تتبع علامات الثقافة الشعبية، واساليب توظيف في أداء الممثل في المسرح العالمي.

ثالثا: طرائق البحث

الطريقة الوثائقية واعتمدتها في تتبع معلومات الاطار النظري والدراسات السابقة لصياغة معايير البحث عبر مؤشراته.

طريقة دراسة الحالة واستعملتها الباحثة في تحليل عينات البحث للوصول الى النتائج.

رابعا: أدوات البحث

الوثائق بما في ذلك الكتب والمجلات ورسائل الدراسات العليا والأقراص الليزرية.

قامت الباحثة بتحليل العينة على وفق تسجيل العرض.

الخبرة الذاتية للباحثة بوصفها من العاملين في تخصص الفنون المسرحية.

خامسا: طريقة اختيار العينات:

تم اختيار عينة قصدية واحده كأنموذجا لماهية البحث.

سادسا: وحدات تحليل العينات:

اعتمدت الباحثة وحدات التحليل على وفق ماجاء في مؤشرات الاطار النظري:-

سابعا: تحليل العينات:

ستتناول الباحثة تحليل العينة القصدية على وفق سنة العرض ضمن حدود البحث.

العينة/مسرحية حظر تجوال
مكان العرض/المسرح لوطني
سنة العرض/2007
تاليف واخراج : مهند هادي
الممثلون/سمر قحطان،رائد محسن
قصة المسرحية:

تتحدث عن شخصيتين جمعتهم الظروف بالعيش في مكان واحد تحت مظلة الدمار والقتل والخطف التي عصفت بالعراق ما بعد (2003)،والتي فرضت عليهم (حظر للتجوال)في كثير من الأحيان مما ولد ذلك لديهم العجز بالحركة والتنقل للبحث عن لقمة العيش، وهذا ما تناولته الشخصيات بحواراتهم التي عبروا بها عن سخطهم وسخريتهم لما ألت اليه ظروف البلد.

تحليل المسرحية

ستقوم الباحثة بتحليل المسرحية على وفق التقسيمات التالية:

العلامات السمعية (الحوار الأصوات الشبه اللسانية):

اعتمدت الشخصيات على اللغة الشفاهية (الحوار)كعلامة توصف الأماكن والأزمنة التي تدار فيه قصة المسرحية :**صباغ الأحذية/جولة الشوارع وره الساعة 6 جولة.**

عامل غسل السيارات/مقبرة بغداد بالليل مقبره.

صباغ الأحذية/الكل خاتله ببيوته حتى الشرطة تريد واحد يحميها .

كما تجد (الباحثة)ان الحوارقد اسس من بداية العرض الى خط متبادل ومشترك بين الممثل والمتلقي عبر طرح ظرف اجتماعي مشترك ،فيما عمدت شخصية (عامل غسل السيارات) الى عنصر التكرار في صياغته للجمل الحوارية لتعزيز الثيمة الأساسية للمشهد (بطل الشرب) وهي مفرده محليه متداولة في المجتمع.

عامل غسل السيارات/جبت الشرب لو نسيته ..نسيته الشرب. لو لا بشرفك جبت الشرب لو لا.

ولم يكن عنصر (التكرار)مقتصر على شخصية (عامل غسل السيارات) فقد فكان لسخرية (صباغ الأحذية)دور واضح عبر تكرار الجملة لتهيئة لتهيئة استحضار النكته والسخرية منها ، فيما نجد في مشهد اخر توظيف التكرار لتغير معنى الفكرة .

عامل غسل السيارات/تكدر دكولي شنو الفرق بينه احنه وبين العالم؟

صباغ الأحذية/ مافتهمت!!!

عامل غسل السيارات/تكدر تكولي شنو الفرق بينه وبين العالم.

صباغ الأحذية/فد قضية يعني والله العظيم اكدر اكلك بس غير افتهم اول مره!!

عامل غسل السيارات/هذا العالم كله شكد غالبنا.

كانت اللهجة المحلية تسهم في تكوين معان كثيرة متضمنه رموز مضمره لايمكن فك شفراتها الا من خلال نفسها لنلاحظ ان رد (صباغ الأحذية)كان قد اسس اليه منذ بداية طرح السؤال عبر جملة (ماأفتهمت)بأسلوب ساخر ببناء متسلسل لأثارة السخرية التفاعلية بينه وبين المتلقي حتى وصل الى اللحظة المطلوبة وهو يجيب على السؤال (عامل غسل السيارات).

صباغ الأحذية/بـ(فيسسسسسسس) وهو صوت قام به (صباغ الأحذية) ليصل تفسيرها الى المتلقي بوضوح مما اثار الضحك ليعود (عامل غسل السيارات) بحتساب السنوات لمعرفة الفارق بينه وبين العالم وهنا بدأ بتأسيس اللحظة الساخرة بأسلوب جاد مثير لسخرية المتلقي عبر جوابه .

عامل غسل السيارات/اويلي لعد شلون راح انلحك بيهم.
مما تطابق رد الفعل المتلقي على الجملة مع استرسال (صباغ الأحذية)بتكمله اللحظة الأدائية التي اسس لها (عامل غسل السيارات)بجوابه (بضحكه عاليه)ساخره.
صباغ الأحذية/شوف هذا الي يريد يلحك بالعالم.
وهنا انهى فعل الجملة ليبدأ ببناء الفعل الأخرالمكمل له عبر منظومة الحوارية والجسدية وهو يحدث زميله متحركا حوله ليفسر دوران الأرض.
صباغ الحذية/لك هذه الأرض مو طوبة تفتر وتمشي والعالم هم يمشي ويفتر ويتقدم واحنه كاعدين بمكانه لانروح منا ولا منا (يعزز حواره بحركات جسدية مضحكة)واكيد في يوما ما راح تجي الطوبة والعالم ويمرون من يمنه وراح احنه شنسوي انجلب بيهم ونبقى وياهم (وهنا يتجسد الحوار عبر الفعل الحركي لكل من الشخصيتين بأمساك واحدهم للأخر لتوضيح فعل الأمساك بالطوبة وهنا تجد الشخصيات ان الحركة مستنبطة من حوارالشخصيات متمثلا بعدة لهجات ،فتحدث (صباغ الأحذية)بلهجة مصرية مع زميله واصفا اياه الحوار الذي دار بينه وبين (صاحب المقهى) .
صباغ الأحذية/شورطك مع ذولة المسقفين دول صارلهم عشر سنين يقعدوا هنا ويشربوا عشرين شاي ويحاسبوا على اثنين ويحجون ويحجون لأن السقافة بس حجي.
هذا الأسلوب في الحوار الذي جمع بين اللهجة المصرية ومفردات اللهجة العراقية ساهمت بأثارة لحظة ساخرة عند المتلقي وخاصة عندما تجد (الباحثة)ان الشخصيتين سعيا سويا لتمثيل الحكاية التي يرويها احدهم للأخر بأسلوب (الحكواتي) فأحدهم يقوم بسرد الحدث ويتناوبوا على تجسيده.

الأصوات الشبه اللسانية :

شكلت (الأصوات الشبه اللسانية) مرتكزات اساسية في اداء الشخصيات المنسجمه مع طروحاتها الجسدية واللغوية:
عامل غسل السيارات/لك وين جنت مادكولي وين جنت.
صباغ الأحذية/يمعود ماتعرف شنو الي صار الشوارع كله مسدوده كوه وصلت لهنا.
عامل غسل السيارات/(يطلق صوت بفمه لتعجب!!!) بششششرفك ..بس هم ماكلت وين جنت.
صباغ الأحذية/واني ماشي شفت ناس دتركض على الجسر لك ركضت وياهم وصعدت على الجسر جان اشوف خطية واحد جثة طافية بالنهر والناس كله واكفه تتفرج عليه جان أجيت اني.
عامل غسل السيارات/(يطلق صمت صفير) بشـــرفك.
مفردة (بشرفك)عمدت الشخصية على الأطالة عند نطقها لتوصيل الغاية المضمره وراء الكلمة وهي عدم تصديق الحكاية فالصوت هنا علامة واضحة لها معنى مفسر لنبر الصوتي الذي اطلق به الصوت الاول ومن ثم الصفير ليأتي بعده مفردة بشرفك وتعزز موقف الممثل تجاه الموضوع .لتجد (الباحثة)ان الأيقاع ونبرة الصوت تحدد ماهية العلامة التي يراد توصيلها الى المتلقي ليتم على وفقها تأويل معناها، و(الصوت) هنا قادر على فك شفرات الكلام بشكل اخر عبر منحه سمة التناقض في المعنى.
صباغ الأحذية/يابه بطني كامت توجعني لك اويلي يابه بطني كامت توجعني.
عامل غسل السيارات/شنو خفت.
صباغ الأحذية/(بصوت عالي)لك اني ماخاف (لتأتي الجملة بعدها بصوت منخفض يناقض الأول ويطرح مفهوم اخر يغاير المعنى) بس بطني كامت توجعني .
كما تم توظيف (الأصوات الشبه اللسانية)والحوار على صعيد المخاطبة بين (عامل غسل السيارات وامه).

عامل غسل السيارات /يوم اشبيج مادكوليلي شبيج
الأم/امممم
عامل غسل السيارات/ماجد يريد التلفزيون والزوليه يمه انطي لا تبجين على التلفزيون والزوليه.
الأم/امممم امممم

المحاورة بينهما عمقت المعنى الخفي بصوت (الأم) وبحوار الأبن والذي ناقضت معناه المحكي المعنى المضمر، وهنا تصبح دلالات المشهد ترمي الى مرحلة (الحواسم) وهي الفترة التي تم فيها سرقة المؤسسات والقصور وغيرها من اماكن قابله الى دولة بعد انتهاء الحرب (2003) .لأن الأم هي دلالة واضحة لمعطيات البلد الذي اسكت صوته ونهبه، لتتنوع العلامات اللفظية والشبه لسانية عبر منظومة ادائية ساهمت في اغناء لغته الدرامية الكثير من المستويات التداولية من اجل تعميق طروحاته المباشرة والغير مباشرة .

العناصر البصرية (الحركة والأيماءة):

افرزت حركات الشخصيات مفاهيم متعددة عبر علاماتها البصرية الحركية والأيماءة والصمت كاشفا عن اسلوب أدائي متوافق بين الأيقاع ومعناه الخفي والذي افاد منه اداء الممثل ليتمكن من خلالها استنباط المعنى الحقيقي للعلامة الثقافية ودلالاتها ،ففي المشهد التالي يعزو الشخصيتين الى استخدام الجسدين بجسد واحد من خلال التطابق الأيقاعي الجسدي بين حوار (صباغ الأحذية)وحركات يدي (عامل غسل السيارات)والذي اخفي جسده خلف صاحبه لنجد صورة لشخصية واحده تتحدث:

عامل غسل السيارات/بس بس كولي وين جنت.
صباغ الأحذيه/عمي دكولي حمدلله على السلامة اول مره ..رحت اتريك طب واحد للمطعم كال شباب حسابكم واصل (طمممممممم)

صوت انفجار من خلال فعل الجسد الذي اعطانه معنى واضح ان(صباغ الأحذية)يتحدث عن ظرف يمر به مجتمع كامل بتجسيد يجمع الحوار مع اداء جسدي صامت ،اراد التحدث بلسان المشتركين معه في الظرف نفسه اي هي رسالة مبطنة للمتلقي بأننا بنفس المشكلة.

لنجد في المشهد التالي ان الفعل الجسدي توجب تعميقه كون الطرح هو ممنوع تداوله في تلك الفترة التي حرمت فيه تناول (المشروبات الكحولية)وصل الحال الى قتل وتفجير كل من يتعامل به ، فكانت المحاوره الجسدية بين الشخصيتين واضحه المعنى عند المتلقي والدليل على ذلك تفاعله مع الحدث عبر اطلاق الضحك كرد فعل لفترة مؤلمه مر بها العراق.

هنا يحاور (صباغ الأحذية)زميله بلغة الأشارة شارحا له كيف ذهب باحثا على (بطل الشرب)وكيف انه التقى برجل واصفا اياه شكله والحوار الذي دار بينهما وكيف خاف منه وهرب ليعثر على رجل اخر وهكذا حتى انتابه اليأس من ايجاد مايصبو اليه الا البعض منه.

استثمر (صباغ الأحذية) الطقطقة بأصابعه كأيماءة توصف مناداته لصاحب محل المشروبات وكيف يتم طرح السؤال والجواب.مما اثار ذلك ضحك المتلقين واعجابهم للمعالجة الأدائية لمفهوم ممنوع تداوله اجتماعيا بصياغة ايمائية كوميدية.

اتكئ (صباغ الأحذية)على المزج بين الفعل ونقيضه لكشف اسلوب السلطة التعسفي مع افراد الشعب خلال اعتقاله وتعذيبه من جهات مجهولة وهو يروي بنفسه الموقف ويمثلة بأيماءات جسدية.

صباغ الأحذية/اي هو هذا... جلاليق وبوكسات وراشديات ..واحد كلش سمين لزمني ومطلني بالكاع ودك بوكسات على عيني طاك وطاك وطاك ودك بوكسات ورى ماكلت طن كتل سمعت صوت واحد يكول لالا يابه لا مو هو مو هو!!!

هذه الجملة (موهوموهو)يحيل المتلقي الى دلالة واضحة لواقع مؤلم لمجتمع بفترة (2006-2007)،والتي عاني منها الفرد العراقي من القتل على الهوية وكانت من المفارقات المحفورة في الذاكرة الجمعية انذاك ،ان يتم قتل الأشخاص ومن ثم ينتبهون القتلة ان المجنى عليه ليس هو المطلوب !!!**اليكمل (صباغ الأحذية)المشهد بـ:**

انت ويانه لو وياهم (خطاب طائفي)...فكام يضربني طاك وطاك ..كتله يابه ليش مو اني وياكم ..كلي ابن الزفرة مو احنه وياهم.

فكان الأداء التمثيلي لـ(صباغ الأحذية)مجسد بضرب نفسه ليفسر ماحدث له.

خلاصة نتائج البحث

وعن طريق تحليل عينة البحث، توصلت (الباحثة) الى مايلي:-

1- توظيف (اللهجة المحلية) لشخصيات المسرحية جاء منسجم مع سياق الأفكار المطروحه.

2- اسثمار (النكته والسخرية)بأسلوب محلي من قبل شخصيات للتطرق الى مسائل حساسة اجتماعية وممنوعه سياسية.

3- المزج بين (المونولوج الحزين) و(اللحظة الساخرة) كان ضروريا من اجل تهيئة المتلقي للحالة المطروحه واستيعابها.

4- منح (الكود المجتمعي)تأكيدا" على الأفكار المطروحه، فضلا عن أعطاء مساحة ادائية واسعة للممثلين لخدمة الطروحات المبطنة التي تناولتها المسرحية من خلال استخدام (اللهجة المحلية)

5- لعبت (الموسيقى) دورا علامتيا واضحا في الكشف عن توجه المسرحية وتعزيز دور المتلقي داخل ثقافته الشعبية التي عززتها الموسيقى بالعب على وتر الماضي والحاضر.

6- لم تعمل الشخصيات على كسر الأيهام على خشبة المسرح مابين المتلقي والممثل .

7- اعتمدت الشخصيتين على المفردات اللغوية داخل المجتمع العراقي لتحديد المدة الزمنية التي نشأت فيه هذه المفردات وربطها بموضوعه المسرحية.

8- اعتماد اسلوب التكرار في اعادة صياغة الجملة من اجل ترسيخ الفكرة المطروحة ومن ثم السخرية منها.

9- شكلت (اللغات الدرامية)الأخرى كـ(الأصوات الشبه لسانية ،الأيماءة الصوتية والجسدية) حضورا" واضحا"ومتقن لدى الشخصيات لتعميق الفكرة وارسالها للمتلقي بشكل واضح.

توصلت الباحثة الى الأستنتاجات التالية:

1- للبيئة تأثيراتها الأجتماعية والسياسية والأقتصادية أنعكاسها الواضح على ثقافة المجتمع في كيفية بلورة خطاب درامي يعتمده اداء (الممثل العراقي) لتشكيل الأتصال الفكري مع المتلقي.

2- اعتماد العلامات السمعية المتمثلة بالأصوات (الشبه اللسانية والأيماءة الصوتية والجسدية والصمت) في أداء(الممثل العراقي) الى جانب (الحوار والحركة) ضرورة ملحة من أجل فسح المجال لتعدد المعاني والتأويلات ،فضلا عن بسط مساحة أكبر لتنوع الأدائي للممثل.

3- اصبحت لـ(لنكته والسخرية) من علامات الثقافة الشعبية للمجتمع العراقي كخطاب نقدي لظروفه الحياتية الأجتماعية وسمة التعبير عن ماهو ممنوع الكلام به دينيا وسياسيا.

4- الثقافة الشعبية لـ (لمجتمع العراقي) تعتمد بشكل اساس على معطيات الحالة وزمانها ومكانها لذا اختلف تماما عن موروثه القديم.

5- (الممثل العراقي) ليس بحاجه الى كسر الأيهام على خشبة المسرح لخلق علاقة مع المتلقي بل يكفي ان يكونا داخل ثقافة شعبية واحد يخلق ذلك تواصل منسجم عاطفيا وفكريا.

6- لـ(لموسيقى) دور مهم في خلق جو نفسي مشترك مابين الممثل العراقي والمتلقي لأستثارة عاطفته عبر التنقل بين الأزمنة .

التوصيات:

1- اعطاء الجانب العملي (لمادة التمثيل)في المؤسسات التعليمية الفنية دور أكبر لتعزيز القدرة الأدائية الصوتية والجسدية للممثل .

2- الأهتمام بشكل رئيسي بمادة (اللياقة البدنية) و(التمثيل الصامت) من خلال الأطلاع على التجارب الحديثة في العالم .

3- استحداث مادة (الأبتكار)لتدريسها في المؤسسات التعليمية الفنية من اجل تطوير قدرات الطالب الخيالية .

المصادر

1- مارفن كارلسون: فن الأداء-مقدمة نقدية، تر منى سلام،(القاهرة، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1999).

2- هايز جورد: التمثيل والأداء المسرحي، تر محمد سعيد،(الأمارات، أصدار مركز الشارقة للأبداع الفكري، د.ب).

3- أليزابيث جودمان، جين دي مان: المرشد في السياسة والأداء، تر محمد لطفي-أمين الرباط، (القاهرة، أكاديمية الفنون-مركز اللغات والترجمة-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،2001).

4- تشاندلر دانيال :معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)،تر شاكر عبد الحميد،(القاهرة، اكاديمية الفنون،2002).

5- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية،(القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،1983).

6- احمد شرجي:سيميولوجيا الممثل،ط1،(بغداد، دار ومكتبة عدنان،2013).

7- علاء مشذوب :جماليات الجسد بين الأداء والأستجابة ،ط1،(بغداد، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع ،2014).

8- جورج تومس :اسخيلوس واثينا –دراسة في اللأصول الأجتماعية للدراما ،تر صالح جواد كاظم ، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع, 1975).

9- الزهرة ابراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية،ط1،(سوريا ،النايا للدراسات والنشر والتوزيع،2009).

10-تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنه،تر دريني خشبه،ج1،القاهرة :(وزارة الثقافة والارشاد القومي-المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،1963).

11-ايريكا فيشر- ليشته: جماليات الأداء –نظرية في علم الجمال العرض، تر مروة مهدي ،ط1،(القاهرة، المركز القومي للترجمة ،2012).

12-راضي شحاته: الجسد الأدمي والمخلوق المسرحي، ط1،(عمان، الأهلية للنشر والتوزيع،2013)

13- يرجي كولوفا واخرون :مسرح العرائس، تر سليم الجزائري ،(الأمارات ،الهيئة العربية للمسرح،2014).

14- عواد علي:شفرات الجسد –جدلية الحضور والغياب في المسرح،ط1،(عمان، ازمنة للنشر والتوزيع ،1996).

15- زياد جلال :المدخل الى السيمياء في المسرح ،(عمان، منشورات وزارة الثقافة –مطابع الدستور التجارية،1992).

16- أدمير كورية :سيمياء براغ للمسرح،(دمشق، منشورات وزارة الثقافة ،1997).
17- عصام ابو القاسم: تاريخ الممثل في المسرح العربي،ط1،(الأمارات ،دائرة الثقافة والأعلام-وقائع الملتقى الفكري المصاحب للدورة 22 من مهرجان ايام الشارقة المسرحية ،2013).
18- ينظر: محمد محي الدين عبد الحميد: مقامات ابي الفضل بديع الزمان الهمذاني،(القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002).
19- ينظر: أبن أياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، تر محمد مصطفى ،(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب).
20- ينظر: عصام ابو العلا :المسرحية العربية –الحقيقة التاريخية والزيف الفني،(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2007).
21- عواد علي: شفرات الجسد –جدلية الحضور والغياب في المسرح،ط1،(عمان، ازمنة للنشر والتوزيع ،1996).

Sources

1- Marvin Carlson: Art of Performance - Critical Introduction, by Mona Salam (Cairo, Academy of Arts, Center for Languages and Translation - Cairo International Festival of Experimental Theater, 1999).
2- Hayes Jourd: Acting and theatrical performance, Tr Mohammed Saeed, (Emirates, issued by the Sharjah Center for Intellectual Creativity, d.
3-Elizabeth Goodman, Jean de Mann: Leader in Politics and Performance, Ter Mohamed Lotfi-Amin Rabat (Cairo, Academy of Arts, Center for Languages and Translation, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2001).
4 - Chandler Daniel: Dictionary of basic terms in the science of marking (semiotica), Ter Shaker Abdel Hamid (Cairo, Academy of Arts, 2002).
5 - Philosophical Dictionary, the Arabic Language Complex, (Cairo, General Authority for princely presses, 1983).
6 - Ahmed anal: The psychology of the actor, i 1, (Baghdad, Adnan Library and Library, 2013).
7 - Alaa Mashzoub: body aesthetics between performance and response, i 1, (Baghdad, Dar Adnan Library and Printing, Publishing and Distribution, 2014).
8- George Toms: Aeschylus and Athena - A study in the social origins of drama, Ter Saleh Jawad Kadhim (Arab Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 1975).
9- Zahra Ibrahim: Anthropology and Cultural Anthropology, 1st Floor, (Syria, Al-Naya Studies, Publishing and Distribution, 2009).
10-Cheney, Sheldon: The history of the theater in three thousand years, Ter Drini Wood, vol.

11-Erica Fischer-Lichte: Performance Aesthetics - A Theory in Aesthetics Presentation, TR Marwa Mahdi, 1st Floor, (Cairo, National Center for Translation, 2012).
12- Rady Shehata: The Human Body and Theatrical Creature, 1st Floor (Amman, Al-Ahliyya for Publishing and Distribution, 2013).
13.Cergova Kolova and others: Puppet Theater, Ter Selim, Algeria (UAE, Arab Theater Organization, 2014).
14 - Awad Ali: body blades - dialectical attendance and absence in the theater, i 1, (Amman, times of publication and distribution, 1996).
15 - Ziad Galal: Introduction to semiotics in the theater, (Amman, publications of the Ministry of Culture - Press Press commercial, 1992).
16- Korean Admir: Prague Simia Theater (Damascus, Ministry of Culture Publications, 1997).
17- Issam Abu al-Qasim: History of the actor in the Arab theater, i 1, (Emirates, Department of Culture and Information - Proceedings of the intellectual forum accompanying the 22nd session of the Sharjah Theater Festival, 2013).
18- See: Mohammed Mohiuddin Abdul Hamid: Maqamat Abi al-Fadl Badi al-Zaman al-Hamdhani, (Cairo, the Egyptian General Book Organization, 2002).
19 - Look: Ibn Ayas: the flowers in the facts of the ages, Tr Mohamed Mustafa, (Cairo, the Egyptian General Book).
20- Consider: Essam Abu El-Ela: The Arab Play - Historical Truth and Artistic Falsity (Cairo, The Egyptian General Book Organization, 2007).
21- Awad Ali: body blades - dialectical attendance and absence in the theater, i 1, (Amman, times for publication and distribution, 1996).

Signs of popular culture in the performance of the Iraqi theater actor

Haytham Abdalrazaq Ali
Assistant Professor- college of Fine Arts - Department of Dramatic Arts - the competence of representation

Researcher / Hanadi Salah Ezzat
Assistant Lecturer – college of Fine Arts - Department of Dramatic Arts - the competence of representation
Master of Performing Arts - Acting
E:hanadisalah1979@yahoo.com

Research Summary

The theater dealt with many topics over the ages of simulating the variables of life and imposed by the burdens on the human, to explain this existence and its data within its system, using theories, laws and philosophies a lot through the invasion of many of the terms employed by theater theorists according to the course of the era and its significance and language, The study of linguistics and semantics and the science of human behavior to reach a clear meaning of what this existence and simulated through the interpretation of scattered signs hidden and apparent, to be representative of one of these signs employed by the theater alongside many of the signs

Which is acquired from the outside world, which we find has established the foundations of the community of the past and present and future constituent of the popular culture as a definition identity for each environment through (his culture and tone and habits and values and behavior) to find that there is re-employment of this popular culture in his theatrical proposals in response to the negative phenomena that lasted Societies by many social and political variables to refer us to a system of popular brands inherited over time employed by the actor to create an interactive and interactive relationship with the recipient through his audio and visual tags.

The research tracks include four chapters:

Chapter I: The methodological framework of the research problem and its need. The methodological framework also includes the importance of the research, its objectives, its limits, and the definition of terms (marks, performance).

Chapter Two: The theoretical framework includes two topics, and previous studies, as follows:

The first topic: the concept of popular culture in social discourse.

The second topic: signs of popular culture in the performance of the actor.

The fourth topic: previous studies

Thus, the researcher developed through the theoretical framework the research indicators on two levels (the sound system) and the (physical system).

The third chapter dealt with the sample of the research in the light of the criteria of the theoretical framework, to be selected the following sample:

A play / curfew / directed by Muhannad Hadi

The third chapter ends with a summary of the search results.

While the fourth chapter contains the conclusions reached by the researcher.

Finally, the researcher proved the list of sources and the research summary in English.