فكرة المسرح في الفضاءات المفتوحة(المدينة المجتمع) "الألعاب الشعبية العراقية نموذجاً"

د. هيثم عبد الرزاق
جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

المشكلة تنطلق من سؤال الاختلاف والتوافق بين فضاء فكرة المسرح كعملية مستمرة في الفضاءات المفتوحة وفضاء العرض المسرحي كإنتاج له بداية ونهاية.

ارتبط الأول بإنتاج السياسة الثقافية للضبط والتوازن الاجتماعي بين الفرد وبيئته المادية والثاني بالمعايشة الفكرية لتمظهرات تلك العلاقة.

أهمية البحث:

يشير الى أهمية فكرة المسرح كستراتيجية وتكنيك وثيق المصلة بحياة الانسان الخاصة والاجتماعية، وثيق الصلة بتحول وتكشف هوية الانسان وتجدده.

هدف البحث:

يلفت نظر المخطاب السياسي الى تكنيك وستراتيجية فكرة المسرح في فضاء المجتمع لتطوير وتجديد هوية الانسان وقدرته على الاندماج والانتاج والتنمية والاستثمار وتنظيم مسؤولية العلاقة وضبطها بين الفرد ومؤسسات المجتمع بمعزل عن العلاقة القسرية او الاستبدادية.

مقدمة:

في حدود عام١٨٩٩ كتب أدولف آبيا (. الكل يجب أن يتبنى نموذج المسرح، أليس الإنسان هو مقياس كل شيء)[١] وهذا يعني إن قلب الدراما والمسرح هو الإنسان وجسد الإنسان هو المعيار لقياس المسرح، ومن منظومات جسد الإنسان ولد المسرح. ويقول أيضا" جسد الإنسان المتحرك تحت سلطان الموسيقى وسطوتها لا يحتاج الى متفرج الى جمهور.

لماذا يا ترى؟ لأنه في ذاته العمل الفني والجمهور،يجمع في داخله بين كليهما في آنٍ".*

لذلك عشنا زمناً طويلاً نفصل الفن عن حياتنا وعن بيوتنا، ونسجنه في المتاحف وصالات العرض الموسيقي والمسارح.

---

[١] آبيا –أدولف: من مؤلفات أدولف آبيا، ترجمة أمين حسين الرباط،مطابع المجلس الاعلى للآثار– مصر ٢٠٠٥ ص٢٤٣.

* ينظر المصدر نفسه ص ٢٤٣.

الفن المسرحي الحي لا يعرف هذه الحلول الوسط .. هذه التساؤلات ..لماذا؟ لأنه يعيش، ونحن نعيش فيه، وهو يعيش فينا.

لقد أعاد لنا هذا الفن الحي المعيار المقياسي الذي فقدناه.. مقياس كل الاشياء؟ هل تعرف ماهو؟ أنه أنفسنا ..ذواتنا.

إن من ينظر الى المسرح ليس بناظر الى مشهد او منظراو فرجة إنما ينظر الى عرض ظافر للحياة الى مظاهرة مظفرة للحياة أنه ينظر الى ذاته ونفسه.[**]

لا زلنا كباحثين ومشتغلين في المسرح لاننظر بجدية الى هذه العبارات التي كتبت قبل قرن من الزمان تقريباً.

ونثير تساؤلاً في منتهى الأهمية للإنسان ومصيره.

هل المسرح ظاهرة منعزلة منفصلة تمارس في الصالات والمتاحف وقاعات العرض أم هي ضرورة معيشية تتعلق بقيم الإنسان وذاته وتجلياته الحياتية، هل الإنسان مسكون بالمسرح أم المسرح مسكون بالإنسان؟هل المسرح ضرورة معيشية ام ظاهرة ثقافية إنتاجية فقط؟هل الفن الحي يلغي الازدواجية ويلغي ذلك التعارض الذي نرى فيه إنساناً يقوم بدور المنتج دائماً والآخر مستهلك دائب الاستهلاك وهل مهارات تقديم الحضور الانساني، مهارات خاصة بالممثل والمؤدي أم هي ضرورة إجتماعية لتنظيم ذات الانسان مع المجتمع والبيئة المحيطة؟

المبحث الأول: فكرة المسرح وبناء قدرة الإنسان

ينظر الى المسرح على أنه فن الإنسان لكن الأصل هو علم الإنسان – لهذا السبب ظهرت المدرسة الدولية للأنثروبولوجيا المسرحية وللسبب نفسه تمّ التجاذب بين علماء الانثروبولوجيه ورجال المسرح المهمين الذين أدركوا بعمق مهمة علوم المسرح الرئيسية. (فالفضل الأول للأنثروبولوجيه الخاصة بالمسرح هو اقتراح نفسها كعلم يمكن أن يتحد مع المسرح، وبالتالي يحاول أخيراً إيجاد حل علمي للمحاولات المستميتة لأن يعرّف نفسه)[1] وهكذا على سبيل المثال أشترك العالم الانثروبولوجي"كولين تربنول" مع زميل دراسته بيتر بروك، ،وكان تربنول يحضر الى المبروفات بصفته إستشارياً وكذلك الانثروبولوجية

[**] ينظر المصدر نفسه الصفحات ٢٤٢ –٢٤٣ .

[1] جاكيه بيرجورجو :المسرح ورؤية الآخر،ترجمة اماني فوزي حبش، مطابع المجلس الاعلى للآثار– مصر ٢٠٠٥ ص ٣ .

الدنماركية كرستين هاسترب أكدت حرصها واهتمامها المهني المتزايد بالمسرح، ومهد رتشارد ششنر واوجينيو باربا في دراساتهم على ذلك التجاذب بين المسرح والانثروبولوجيا.*

إن وجود المسرح وظهور ظاهرة المسرح حيلة إبتكرها الإنسان لكي يعرف نفسه ويدلل على ذلك ممارسة الشعوب التي تحمل في جعبتها مواداً وعادات مسرحية قبل تشكلّها كظاهرة ثقافية، طقوس العزاء، مهرجانات واحتفالات الربيع، الولادة والموت والزراعة والصيد، من مسيرة هذه المضامين والاشكال مع الانسان أُفرزت فكرة المسرح، لذلك فإن المسرح والدراما نتيجة مادية جادة لمحاولة فهم الإنسان لنفسه ولذاته وحدود طاقته، هو مقترح الإنسان الاجتماعي لتنظيم علاقته الفكرية والعاطفية والحسية مع الطبيعة. وهذا المقترح هو المحرك والباعث القديم الجديد لضمان إستمراره وتطوره وكل التدريبات والممارسات العملية التي جرت ماقبل التاريخ تدل على ذلك، لذلك وضع هذا الانسان الذي هو قلب حركة الدراما فرضيات (كفاحه الوهمي ضد البطل الإلهي حتى يواجه المرض والشتاء وسنوات الماضي والفيضانات التي تبدد الارض الزراعية وتحيلها الى مجاعة)[1]. ليس هناك مجتمع من المجتمعات الإنسانية لا تتضمن عباءتها الميثولوجية بالعادات والتقاليد والأعراف والإيقاعات والنغمات والأمكنة والحوارات التي تدمج العمل بالفن وهي (امتدادات لمهن الفلاحين والزرّاع في تقدير وتثمين لأعمالهم ووظائفهم الاجتماعية تضع في حسبانها الهدف الى منفعة المجتمع: الري،الخرفان،القمح،المعزقة والمجرفة، والمحراث، معادنٍ نبيلة ونحاس، شجر وقصب، الطيور، الأسماك)[2] فليس هناك عملية فصل بين الفن والعمل بين الفن والتنمية الأول ينظم طاقة الفرد الاجتماعية داخل الجسد ويتحقق الهدف الثاني بتوسيع قدرته على الانتاج والتنمية والتطور، فالانسان الذي هو روح الدراما هو المرأسمال الأول والأخير لتحقيق التنمية، لأن الاقتصاد لا يدخل مجال الأستثمارإلابوجود القدرة المتوازنة والمسرح كثيمة ديمقراطية تحرر قدرات الانسان وخياراته على الأداء والإنتاج، "على اعتبار الحرية في المفهوم الدرامي إلتزام اجتماعي وانضباط حقوق وواجبات" (كانت التراجيديا اليونانية احدى الوظائف المميزة للديمقراطية الاثينية وقد

* ينظر :مسير المتعاكسين،طاقة الممثل، لـ يوجينو باربا ثم المسرح ورؤية الآخر، جاكيه بيرجورجو.

[1] جيرج، سيكاتي : علم إجتماع المسرح، ترجمة كمال الدين عيد، مطابع المجلس الاعلى للآثار – مصر ٢٠٠٥ ص ٤٥ .

[2] علم إجتماع المسرح: المصدر السابق ص ٥٢ .

تكيفّت في شكلها ومضمونها وفي نموها وإضمحلالها بتطور البنية الاجتماعية التي كانت تنتسب إليها[١] لأن. تنمية رأس. المال. المبشري. تعني تنمية قدرات. الانسان.، لذلك فإن الخطاب السياسي عليه ان ينظر في سياسته الثقافية الى ماهو أبعد من النمو الاقتصادي دون. إهمال. أهميته،.المنمو الاقتصادي. هو مناخ. اقتصادي. مثل مناخ. الفن للعمل عند الانسان القديم وتغلب عليه روح الثقافة والود أكثر من كونه نظاماً سياسياً قاسياً للسبب نفسه يقول أرسطو: (الثروة كما هو واضح ليست الخير الذي ننشده ذلك لأنها أداة نافعة للحصول على شيء آخر)[٢]. وللسبب نفسه يقول "أمارتي سن" في كتابه "الحرية تنمية" هدف التنمية– التطوير هو زيادة نطاق الخيار الانساني وتهيئة أسباب سيطرة الانسان على بيئته ومقدراته وقدراته لبناء حاضره ومستقبله من واقع الشعور بالمسؤولية الايجابية الحرة، مسؤولية الانتماء الاجتماعي"[٣].

ان السياسة الثقافية عندما تضع الثقافة في أجندتها تطور قدرات الفرد لغرض الاستخدام الكفوء لهذه القدرات العامة على المشاركة والاندماج في الانتاج والتنمية، وأي إهمال أو تقليل من شأن. هذه المقدرات. تؤدي. الى كوارث. إقتصادية وللمثال. ولضح في المجتمع العراقي.

المبحث الثاني: المتفرج - مؤدي

يتمنى المتفرج بشكل غير معلن أن يحل محل الممثل الذي إبتكر لنفسه حيلة فنية لكي يمارس حياته بتعددية وبحيادية على المسرح لأن المتفرج يريد أن يتخلص من الاقنعة الأجتماعية والتظاهر الكاذب للأدوار التي يؤديها في حياته الخاصة، او لتلافي تصنيفات الواقع العرقية والفكرية والسياسية والطائفية لأنه بغريزته يريد ان ينتمي الى "الانسان الكل" لمعرفة بأننا جميعاً نريد نفس الشيء وهو حماية الإنسان بشروط الايمان بالأخر.

المتفرج لايستطيع ان يوقف رغبته غير المعلنة للذات المسرحية او الذات الدرامية للتحرر من أقنعته القمعية التي إقترحتها المواضعات الاجتماعية العامة وهذا هو سر إنجذابه الى تلك الذات المعلنة التي ليست لها سر تخاف منه او تخفيه .

---

[١] تومسن، جورج :اسخيلوس واثينا، دراسة في الاصول الاجتماعية للدراما، ترجمة صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الاعلام ، العراق– ١٩٧٥ ص٩.

[٢] سن، أمارتي: الحرية تنمية ص٣٠.

[٣] ينظر: المصدر السابق .

المسرح والدراما آلية ثقافية لكشف هوية المحتفل حتى تتجدد الحياة ولا تبقى أسيرة لما لا تريده او تحبه.

لهذا السبب تحتاج المجتمعات الإنسانية الى خدمات ثقافة ألية المسرح لأنقاذ مجتمعاتها من المسلوكيات. المزدوجة حتى". لا. تمثل ا.لأدوار. بل تكون. نفسها".. إن. المسرح. كثيمة ديمقراطية يؤمن بالحياد والتعددية لتفعّل الرغبات. على ان. تكون. نفسها وتزيل أقنعتها المزيفة.

تحتاج المجتمعات الأنسانية الى خدمات وتقنيات ثقافية لكي تحقق فكرة المواطن (كان أرسطو يرفض أي أداة ما لم يكن العقل هو السبيل لجعل الأفراد الطيبين مواطنين)[1] لذلك فإن كتاب "فن الشعر" سياسة ومعيار والية ثقافية لتنظيم العلاقة بين الدولة والمواطن المتوازن بواسطة التطهير الذي هو هدف الدراما.

المسرح يدعونا الى النظر ليس من وجهة نظر صالات العرض والعلب والخشبات إنما من وجهة نظر علاقة فضاء المجتمع بالفرد بواسطة آليات وعادات وتقنيات المسرح لتفعيل قدره على اكتشاف نفسه وذاته وهويته ومصير علاقته بمستقبل مجتمعه وهذا هو الفرق بين فكرة المسرح والعرض المسرحي.

السلوك المسرحي – "وليس التمثيل"* يفترض أن يكون هيكلاً مؤسساتياً في سياسة كل مدينة وبلد ، ليس للاستهلاك الثقافي إنما للإنتاج الثقافي وهذه هي النزعة المنسية في المسرح، كيفية الاندماج في شبكة العلاقات الإنتاجية للإنسان، التي تفعلها إستراتيجيات علوم المسرح من أزياء الى معمار الى فراغ الى فضاء وساحات الى كيفية استخدام الفراغ والزمن والإيقاع كل ذلك عناصر تقنية لعلاقة الفرد بالمجتمع والمدينة .

إن. ثقافة أي. مدينة حديثة تحدد. عندما تسود. فيها شروط المثقافة المسرحية "في كيفية استخدام الزمان والمكان والايقاع والمسافة" ويكون المواطن متشّرب لهذه الثقافة، لأشاعة روح التوازن والمتعة بفعالية أكبر لأنتاج الحياة بشروط فنية وجمالية بهذه الطريقة يتحول

---

[1] سانشيث – خوسيه أنطونيو :فن مسرحة الصورة، ترجمة خالد سالم مرجان، مطابع المجلس الاعلى للآثار– مصر –٢٠٠٤ ص ٢٣ .

* يعني الباحث بالسلوك المسرحي: العلاقات الفضائية والإقليمية والشخصية للفرد داخل المدينة او البلد او المجتمع الذي يعيش فيه– يعني كيفية تقديم حضوره للآخرين بأداء ماهر ومنتج في فضاء المجتمع والمدينة.

المسرح من الصالات والمتاحف الى فضاءٍ مفتوح ويتخلص من العزلة ويندمج المؤدي بالمتلقي والمنتج بالمستهلك في وحدة واحدة وتتحق فكرة المسرح.

يتحول المسرح الى سياق ثقافي وممارسة يومية ومعيشية بشروط مهارية توفرها مؤسسات التربية والتعليم والمهرجانات والالعاب وتتشكل هوية الانسان المعاصر حسب إيقاع وحركة كل فترة او عصر ويتم تداول تلك الهوية بوعي الشكل المسرحي (إن التمثيل والاداء قديم قدم الجنس البشري وهو يتضح بين الاطفال والبدائيين اكثر مما يتضح بين البالغين)[١].

إن نظام المدينة او أي تجمع سكاني بحاجة ماسة لتنظيم الطاقة الانفعالية لهذه التجمعات وعلاقاتها الإيقاعية والسينوغرافية في المُدد والمسافات والافكار والمحتويات الانسانية، بلغة المسرح ولتداول هذه العلاقات المعمارية توفر متعة وثقافة بصرية وسمعية لتداول المضامين، هذه السياقات توفر للفرد "المواطن" فرصة للإنفتاح الى الثقافات الاخرى والى التعددية والحيادية لأن المهمة الاساسية لفكرة المسرح هي تجديد طاقة وهوية المجتمع والفرد باستمرار.

ان الحس الدرامي في المجتمع يوفر للفرد قدرة إبتكارية لتلمس الاحداث والمواقف وإيجاد حلول ابداعية في التكيف مع معطيات الواقع المتغّير، يتحول الفرد الى موضوع بحث عن نفسه وتأمل ذاته وطبيعته ودوره وشخصيته وحضوره، فيتحول الى مؤدٍ دون عرض مسرحي (إن التمثيل والأداء موجود في النشاط المعرفي الخاص بأمخاخنا)[٢].

ان وضع سياسة ثقافية ورؤيا لتنشيط الفضاء المسرحي في المشهد الاجتماعي يعمق فكرة انتاج الذات بعيداً عن الادوار التمثيلية المفتعلة والمزيفة في أغلب الاوقات التي تفرضها التابوهات الاجتماعية، لأن التفاعل والتبادل بين المشهد المسرحي والمشهد الاجتماعي بين جماليات ومهارات المعمار المسرحي سينوغرافياً وجسدياً ومهارات الحس الشعبي الاحتفالي قائمة على قاعدة كشف هوية المشارك في فعل الاحتفال والمشاركة والاندماج وبدون تفعيل هذا العنصر المشترك سيتحول المسرح كما هو الان الى مؤسسة ثقافية نخبوية معزولة مادياً عن المشهد الاجتماعي وفي الوقت نفسه يفقد المشهد الاجتماعي

---

[١] سايكن، جوزيف: حضور الممثل، ترجمة: سامي صلاح، مطابع المجلس الاعلى للآثار، مصر ٢٠٠٥ ص٢.

[٢] ويلسون، جيلين: سايكولوجية فنون الاداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٥٨ لسنة ٢٠٠٠ الكويت ص ٥١٠.

عناصر انفتاحه على التعبير الحر والتعددية والحيادية والايمان بالآخر ورؤية الآخر، ان أليات فكرة المسرح تنقذ عقل الفرد "الانسان" من آليات القطب الواحد في التعامل وفي عملية الاتصال والتواصل والانتماء، وتكشف تفرّد هويته بدلاً من الاختفاء خلف الادوار المزيفة والمصطنعة وهذا هو مهمة المسرح في الجسد الاجتماعي وجسد الانسان.

المهمة التي لاتتمثل بتمثيل الادواربل بأداء الذات وأنتاجه في فضاء المجتمع والمدينة والبلدة، بذلك تكون هذه المهمة تنموية على جميع المستويات الاجتماعية والاقتصادية لتدريب وإنتاج فضاء الفرد في فضاء المجتمع بواسطة مؤسساتها التعليمية والمعرفية بعد وضعها في سياقات ثقافية إن الفضاء الذي يتبنى هذا العنصر المشترك يكتسب شرعية ومسؤولية على مستوى جميع العلاقات بين الفرد والمجتمع، بين الفرد والآخر.

إن الضبط الاجتماعي لايعني فرض الأمن قسرياً وبقوة السلاح على مؤسسات المجتمع وهدر ميزانيات ضخمة لإنتاج الخوف الذي يحقق حتماً نتائج معكوسة ، بل عن طريق توفير سياقات ثقافية تفرغ الانفعالات الضارة "هدف الدراما" ليتحقق التوازن في الأداء بمسؤولية الأيمان بالأخر وبالمصلحة العامة، هذه السياقات تحفز إندماج الفرد بالمجتمع ولا تعزله أو تغرّب إنتماءه لإرتكاب جريمة بحق نفسه أو مجتمعه، لأن الفرد في المجتمع مثل البطل الدرامي في الفرضية المسرحية الإغريقية، لا ملاكا ولا شيطانا ،لا بريئا ولا مجرما إنما قدرية السياقات والأوضاع والمواقف هي التي تقوده الى إرتكاب الجرائم، القدرية هي التي تقوده الى الجهل وارتكاب الجريمة وعندما يتعرف على هويته ويتحول من الجهل الى المعرفة مثل "اوديب الملك" (قانون البطل الدرامي) يفقأ عينيه ندماً.

لذلك يؤكد الباحث بأن لا اختلاف بين البطل الدرامي وبطل الشارع.

إن السياقات والسياسات الثقافية القاصرة هي التي تصنع البيئة القدرية للأغتراب والجهل واللامسؤلية وهي التي تربك نظام العلاقة بين الجريمة والعقاب والقاعدة والاستثناء، ولا تستطيع أعظم الميزانيات والحشود والسيطرات والحواجز والكتل الكونكريتية فرض السيطرة، عندما يكتسب ويتشرّب الإنسان الذي هو قلب الدراما، قوة الاغتراب والعزلة والتجهيل "بحيث لا يستطيع التمييز بين الجريمة والعقاب والحقوق والواجبات" من قدرية السياقات الثقافية القاصرة والضيقة إلا إذا " تحوّل واحد بذاته أمام نفسه" ولا يتحقق ذلك إلا بآليات الخبرة الدرامية التي لها علاقة بأنثربولوجيا الإنسان كعلم.

أرسطو كرجل سياسة في بلد يؤمن بالحضارة والمستقبل أدرك دور السياسة الثقافية لتحقيق الضبط الاجتماعي والتوازن(تماهي اللذة الجمالية والتعلم يشكلان قاعدة لتحقيق المساواة بين الخبرة المأساوية والتأمل الجمالي)[١] إن آليات فكرة المسرح تفتح آفاق الرؤية ذات القطب الواحد بأتجاه المتعددية وفي الوقت نفسه ينقذ المشهد الاجتماعي المتشرب بأنثربولوجيا الحس الاحتفالي الشعبي للمشهد المسرحي من الانغلاق. داخل القاعات والصالات وبذلك يتم استبدال الممثل والمتفرج في فضاء الوهم بالإنسان الواحد الكل الذي ينتج ذاته ويؤديه في فضاء المدينة أو المجتمع أو البلد ويكون بذلك عنصراً تنموياً متوازناً بفعل السياسات الثقافية التي لا تلجأ الى الأمن المبالغ فيه لتحقيق الضبط الاجتماعي بواسطة هدر الأموال. دون أن تحقق نتائج إيجابية أو. ظاهرة بل تنتج وتنشّط سياقات وفضاءات ثقافية تحفز الفعل والأداء الذاتي للاندماج بالمجتمع.

إن الأدوار المختفية خلف الشعارات الحزبية والطائفية والعقائدية في فضاء المدينة والدولة والمجتمع إكتسب من المسرح الجانب المزيف " القناع" وترك العنصر الايجابي الذي هو ممارسة تعمق معرفة الإنسان بنفسه بعيداً عن الأدوار المرتبطة برفع القناع كان المسرح ممارسة مادية لتحّول الإنسان من حيوان الى بطل الى أله حتى عندما كان يستخدم عنصر الوهم كان يستخدمه لتدريب ذاته بفرضيات إعادة هيكلة الواقع حسب أحلامه بالمستقبل ورؤياه.المسرح والدراما ضرورة لفضاء جسد الإنسان وليس لصالات العرض المسرحي،. ضرورة للفضاءات. المفتوحة على الحياة المعيشة وليس للمقابر والأكفان المغلقة. (أنشطة المسرح البحثية والتجريبية تسير منذ حوالي قرن على الأقل في طريق يبتعد دائماً عن مفاهيم المحاكاة والتفسير والتحليل والتأويل والتقديم)[٢] ولد المسرح لتأمل الذات في فضاء الاحتفال والمشاركة والاندماج المادي الحي ولم يولد ليعزل نفسه في المبيت لذلك أدرك. عصر المعلوماتية والاتصالات. وما بعد الحداثة بواسطة خبرته والتكنولوجيات المتطورة أهمية " الميديا" الإعلام لتحويل كل الأشياء الى سلوك وممارسة

---

[١] فن مسرحة الصورة:المصدر السابق ص٢٢.

[٢] جاكيه بيرجورجو :المسرح ورؤية الآخر،ترجمة اماني فوزي حبش، مطابع المجلس الاعلى للآثار – مصر ٢٠٠٥ ص ١٨.

شعبية (وبينما كانت فنون المحداثة ونظرياتها تتميز بكونها نخبوية في اتجاه الميديا والأنشطة الشعبية، فإن ما بعد الحداثة قد أصبحت موجودة في قلب ماهو شعبي)[1].

المبحث الثالث: فكرة المسرح والعرض المسرحي

ان المجتمعات الحية تدرك تناول عناصر الفن الحي في حياتها وتعتبر ذلك موقفاً من الحياة، إن جذور المغامرة العقلية والعاطفية تكمن في إسلوب الفعل الدرامي لأن الدراما وعاء لتفعيل العقل والعاطفة.

فكرة المسرح هو الانتقال من الجهل الى المعرفة وهو مرتبط بالتجدد والتحرر ويساهم في إيقاظ القوى المولدّة التي تنعش الحياة بجسد الانسان، والسؤال الجوهري ماهي الاشياء المتي تجعل الانسان حيوياً خصباً وتنشط قواه المنتجة وفي الوقت نفسه كيف يتمتع الانسان بأختلافاته مع الآخر دون ان يحولها الى أزمة وما هو القاسم المشترك الذي يجمعنا .فكرة المسرح تحت سقف كل هذه التساؤلات ليس تعايشاً فكرياً او بنية فوقية او ترف فكري كما هو العرض المسرحي بل هو تعايش مادي، اعتماد متبادل بين الفرد والمجتمع البشري وبين بيئته المادية، فعل وممارسة حياتية لايناقش فقط ردود الافعال فقط بل ينتج الفعل ،هذه الفكرة مرتبطة بالانسان الشامل الذي لا علاقة له بالفرد هنا او هناك بل بمكونات الانسان الواحد في كل العالم ، لهذا السبب هو فكرة المسرح متواصلة لأنها تدريب على الحرية على تحرير الطاقات المتوازنة تدريب مادي على فهم الطبيعة الانسانية والسيطرة عليها بأسلوب متوازن او بأسلوب وضع الاشياء او الطبيعة الانسانية تحت السيطرة بشكل ممتع بعيداً عن القسريات وصناعة الخوف لتقليل الأضرار الاجتماعية او الانفعالات التي تظّر بالهيكل الاجتماعي المتوازن لأن فكرة المسرح بواسطة ستراتيجيتها الدرلمية وآليات إشتغال هذه الستراتيجية منذ بدايتها الاولى صممتها الخبرة الانسانية لأحتواء طاقة جسد الانسان بما يتلائم مع إنتاج ذاته وبيئته المادية، فهي ستراتيجية خاصة بجسد الانسان ومنظوماته لأحتواء المشكلة او المشكلات التي يمكن ان تحدث.

لهذا السبب لا يتعامل الفكر الدرامي مع الحدث كما هو إنما كما يجب ان يكون او يحدث فالمحاكاة ليس تقليداً للطبيعة بل إنتاجاً لها.

أرسطو ألغى فكرة المحاكاة القائمة على(ان تضع نفسك مادياً مكان البطل)[1] مقلداً الفعل البطولي الموجود مسبقاً إنما تحولت عنده الستراتيجية الدرامية الى صناعة لمحتوىً بطولي

[1] عبد الحميد – شاكر : عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة العدد ٣١١ الكويت ٢٠٠٥ ص٤٠.

لذلك أضاف فكرة "الضرورة المنطقية" على المحاكاة ووضع ماهو معماري مكان ماهو مقلد لتحريك مسار الحدث بأتجاه المستقبل بواسطة " التحولات والتعرفات" مبادئ امتداد "الوحدة والاحتمال". هذه الاستراتيجية وضعت لتحقيق المسار التنموي لطاقة الانسان للتحول من " الجهل الى المعرفة" الى تبادل الطاقة بين الانسان وبيئته بشكل متوازن، فالدراما عنصر إستثماري لتنظيم الطاقة المتبادلة بواسطة الايقاع أي التحكم والاستثمار النموذجي" للزمان والمكان والفراغ والطاقة والفعل" (فالمبتدئ في الطقوس القديمة لكي يحصل على الهوية الجديدة عليه ان يتخلص من الهوية القديمة)[٢] المرتبطة بالجهل كأن يعامل المبتدئين كما لو كانوا عاجزين عن الكلام او المشي او التعرف على أصدقائهم الى ان يأخذ اسماً جديداً وهوية جديدة بعد التلقين حتى يصبح مواطناً طيباً نبيلاً.

هذه الآليات او الستراتيجيات كانت مؤسساتية أي كانت مرتبطة بمؤسسات المجتمع والدولة لصناعة الفعل والحركة والفضاء والطاقة المتوازنة.

كانت تشتغل في الاحتفال الشعبي بشكل منظمّ الى أن إنفصلت عن الفكرة – العرض المسرحي وكانت النتيجة ان إنفصل الممثل عن المتفرج وتشتت هذا الكل الواحد المكتفي بذاته فأنفصلت التسلية عن المتعة المرتبطة بالمعرفة وتجدد الحياة فإنعزلت المؤهلات وجماليات الفن الحي عن حياة الانسان اليومية والمعيشية وإنغلقت في قاعات العرض وانعزلت مؤهلات المعيشة اليومية التلقائية والتنموية عن الفن.

استخدام مؤهلات وجماليات الفن الحي في حياتنا اليومية ومؤهلات المعيشة اليومية في الفن الحي حتى تتداخل في الهدف والوظيفة ضرورة تنموية وبواسطة هذا التداخل نعيش المشاركة في الامكنة والفضاءات ونؤكد وجودنا ووجود مجتمعنا، بواسطة هذه المشاركة في الامكنة والفضاءات والبيئة الدرامية الحية المرنة تتحقق في الانسان الرغبة في الاندماج، بحيث يستطيع الانسان ان يواجه عزلته واسراره واختفاءه خلف الاقنعة المزيفة التي تفرضها المواضعات والقيود ويستطيع ان يقيّم بنفسه مهاراته وأدائه.

لو وجهّت السياسة الثقافية نحو جعل تقنيات المسرح بدهية لدرجة تصبح ملكاً للناس، بواسطة بيئات مساحية داخل المدينة او المجتمع يمكن ان تقع فيها التجربة، ببيئة نشرك فيها أجهزتنا وأدواتنا وان عملية الاشتراك هذه هي فكرة المسرحية، بيئة تساعد الفرد على

---

[١] مسرحة الصورة: مصدر سابق، ص٢٥ .

[٢] فن مسرحة الصورة: مصدر سابق ص١٣١.

إيجاد حريته وخياره الشخصي، ذلك الخيار او الحرية التي يتلاشى فيها التوتر والصراع وتتحرر الفعاليات بتلقائية عالية من أجل تحقيق متطلبات أي موقف يتعرض له الفرد داخل المجتمع لأن الدراما غريزة إجتماعية متأصلة في الانسان تؤكد على أهمية العمل الجماعي أهمية إنصهار الفرد في الجماعة وهي شرط لازم من شروط المسرح تساهم على إزالة التوتر بين أفراد المجموعة او المجتمع ويقلل حدوث المظاهر السلبية المحتم وجودها لدى الافراد في علاقتها بالمجتمع (ان الدراما هي الشكل الفني الوحيد الذي يدرك بشكل كامل طبيعة الانسان الاجتماعية)[1]، إن تأهيل أي مجتمع من المجتمعات تحتاج الى سياسة ورؤيا ثقافية. على السياسة ضمن مفرداتها التنظيمية تداول آليات الدراما والثقافة المسرحية لرسم سياستها ا.لاستثمارية لطاقة الانسان وتوظيفها بشكل متوازن في فضاء المجتمع فالدراما تدريب ضمني لخلق التوازنات. لمسار. وحركة أي. مجتمع بأتجاه المستقبل والقوة الدافعة لحركة وتوازن عجلة المجتمع وعدم تعطلها أو توقفها.

لذلك نلاحظ ان. المذاكرة المشعبية و.لمعبقرية المشعبية إبتكرت. ووضعت بنيات. وفرضيات للألعاب والاحتفالات تتوفر فيها كل عادات وعناصر الهيكل الدرامي لتأهيل المجتمع او الفرد للأندماج في المجتمع.

اللعب هو المناخ الحي والأصيل واللاإستبدادي والذي بواسطته يمكن إحياء عملية التعليم وحرية نمو الافكار والمفاهيم وهي العملية(process) التي تطلب من الاجهزة والادوات لكي تنمو في فضاءها، الذكاء والموهبة بحرية وتكتشف هذه الادوات والاجهزة عيوبها الادائية لرسم الطاقة في فضاء المجتمع، فن التمثيل والاداء خبرة حياتية ولكي يتعلم الفرد كيف يحيا عليه ان. يمر بخبرات. وتجارب. يرى. نفسه ولدولته ولجهزته كيف تعمل عند حدوث. المحدث.، لهذه ا.لاسباب. أبتكرت. المعبقرية المشعبية فرضيات. ا.لالعاب. و.لمتمارين والارتجالات الممتعة لتحقيق المحتوى الدرامي ولتأهيل الفرد على اختيار وجوده وطاقته لأجتياز امتحان الانتماء او اللأنتماء،الاندماج او اللأندماج في طريق ومسار الأستثمار الأمثل للطاقة في الزمان والمكان والحركة بعيداً عن الاستبداد وقريباً من الخيارات الحرة والمتعددة. ولاتعني هذه النتائج بأن السياسة الثقافية يجب ان تضع في أجندتها إعادة الذاكرة الشعبية والالعاب الشعبية لتحقيق اهداف الضبط والانماء الاجتماعي والأندماج

[1] سبولين –فيولا: الارتجال للمسرح– ترجمة سامي صلاح – مطابع المجلس الاعلى للآثار، اكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (٣١) مصر ١٩٩٩ ص٧.

والاستثمار إنما هي إشارة الى الذاكرة والعبقرية الشعبية التي إستطاعت حسب معطيات زمانها ان تضمن المحتوى والشكل الدرامي بهذه الطريقة لتحقيق أهدافها، لأن الهدف دائماً في كل زمان ومكان هو تخزين المهارات بوساطة وضع قدرات الانسان وطاقته على المحك لكسب الفعل النموذجي في الفضاء."بأقل طاقة وبأكثر فعالية"..الذاكرة الشعبية أستخدمت فرضية اللعبة في أزقة المدينة وحواريها فضاءاً مفتوحاً وشكلاً حسب معطيات زمنها لتفعيل هذا المحتوى، فتحولت هذه الفضاءات "ذات المحتوى الدرامي" الى مؤسسات إنتاجية لتطوير أجهزة الطفل واختباره على استثمار فضاء العلاقات الاجتماعية والمهارية وعلى اجتياز اختبارات الذكاء والموهبة والطاقة بشكل ممتع بعيداً عن القسر والقمع لتحقيق المواطن الصالح.

الإجراءات:

الألعاب الشعبية العراقية:

يمتلك الإنسان أجهزة على درجة عالية من الكفاءة للقيام بعمليات الإدراك الحسي والتصنيف والاختيار والتذكر واستخدام المعلومات كما هو واضح في الإطار النظري.

وعندما ادرك الانسان أهمية هذه الأجهزة بالملاحظة والاستكشاف توجه الى تطويرها بفرضيات مسلية لتحقيق أهداف مهارية واجتماعية.

فاللعب وسيلة من الوسائل المسلية لتطوير مراكز الطاقة مثل الانتباه – التركيز – الاسترخاء– معالجة المعلومات– التحكم بالطاقة، فالالعاب تتوجه بفرضياتها لتطوير الحضور الاجتماعي والانساني بواسطة المهارات التي توفرها خارطة اللعبة فالالعاب بأغلبها لها علاقة بالوظائف المذهنية والعضلية والعصبية والعاطفية لمعالجة واحتواء المواقف والاحداث بكفاءة عند الطوارئ المستقبلية.

فاللعب هو جزء من التدريب الاجتماعي على تطوير وتقوية مراكز الانتاج الابداعي للفرد لتقديم حضوره للآخرين لأن اللعبة توفر بيئة منشطة للعقل والعضلة والاعصاب وبالتالي تطور وتعزز اسلوب الفرد في التكيف والاندماج والاستجابة والتعبير واثارة الاهتمام لكيفيات حضوره داخل المجتمع.

من خلال إستعراض الباحث لبعض الالعاب العراقية يلاحظ ان كل لعبة لها وظيفة خاصة وغرض بايولوجي خاص وقد تكون لها أغراض متعددة حيث كانت هذه العملية وسيلة من وسائل الذاكرة الشعبية لتنشيط الاجهزة وتوظيفها للاندماج الاجتماعي والتكيف لهدف خلق

نوع من التوازنات بين الفرد والمجتمع فالمثيرات الخارجية تفشل في إثارة الاستجابة المناسبة والمتوازنة ان لم تكن الاجهزة الداخلية تمتلك مهارة لمعالجة هذا المثير.

أغلب الالعاب تدلل على ان المجتمع العراقي وكجزء من تصورها لحياة المجتمع كانت تعمل على تطوير فعالية مواطنيه لتنسيق علاقة الفرد مع الاحداث ليس في مجال الالعاب فقط حتى في مجال الغناء والمقام وعلى سبيل المثال المقام العراقي وكجزء من العبقرية المحلية يعتبر مثالاً للتعددية القومية والعرقية إذ أن البنية الاثنية للمجتمع العراقي موجودة في المقام العراقي بشكل متوافق، هناك مثلاً قطعة كردية وأخرى تركمانية وعربية وبدوية فالمقام العراقي تمثيل للتعددية العراقية في الاندماج والتعبير عن التعايش والتوافق فمهارة السلوك الاجتماعي وللرؤية الاجتماعية إنتقلت الى مهارة الاداء الفني كذلك المهارة المكتسبة من الألعاب الشعبية تنفتح على الاندماج الاجتماعي وهناك علاقة غير مباشرة بين تمارين فن الممثل والالعاب الشعبية اذ ان فرضيات الالعاب الشعبية لها علاقة بمراكز الطاقة الادائية وكذلك تمارين فن الممثل كما هو معروف لها علاقة بتطوير مراكز الطاقة الادائية لكن الملاحظ ان هذه الفرضيات مع المتغيرات الجديدة للمجتمع العراقي والمتعلقة بالحرب والحصار والتحولات المضطربة اخذت بالزوال وهذه مشكلة الى جانب المشاكل العديدة الاخرى التي يتورط بها أي مجتمع في عدم قدرته على استثمار طاقة افراده بشكل مثمر ومنتج وهذه بمجملها لها علاقة بالعملية التنموية لأي مجتمع على مستوى القيم والمعاني لأن ثراء الحياة الثقافية لها علاقة مباشرة بالتنمية وطالما ان الاداء قدرة مستقرة في العقل البشري وتنشط عندما تتوفر لها ظروف معطاة هذا يعني ان صناعة التمرين لتدريب منظومات ومراكز الابداع والتعبير ضرورة اجتماعية مثلما هي ضرورة مسرحية.

فالطاقة وجود غير مسؤول لكن الكفاءة والمهارة التي تستثمر هذه الطاقة هي المسؤولة وهذا يعني ان المجتمعات وضعت برامج لتدريب ابناءها على تنظيم الطاقة واستثمارها، والالعاب الشعبية عند كل الشعوب الحية جزء من التدريبات المسلية لتنظيم الطاقة الادائية واستثمارها وإن أي مراجعة لألعاب الاطفال كنموذج إجرائي يثبت ان فكرة المسرح كانت تمارس في الساحات والحواري والفضاءات المفتوحة لتدريب أجهزة الانسان(الطفل خاصة) بأتجاه تنظيم الطاقة – التوازن– التركيز– الاسترخاء – سرعة معالجة المعلومة– توازن الجسد مع الزمان والمكان مع جاذبية الارض وعلاقة قاعدة الجسم بالاستقامة وطريقة

وقوفه والاشارات والايماءات ، ليكون مهيئاً في المستقبل على تقديم وتفعيل حضوره الادائي والانساني في عملية الاندماج والحوار بقدرات مهارية متميزة.

الألعاب الخالية من الحوار والغناء والكلام:

فضلا عن الالعاب المرافقة للحوار والغناء والكلام هناك ألعاب تعتمد على السلوك الجسدي او السلوك اللالفظي ... تعتمد على حركة الجسم وتركيزه واسترخائه واندفاعه وكيفية تصريف طاقة الحركة بين الخزن والاندفاع والتراجع والتوازن مع الادوات الشيئية أحياناً او بدونه وكيفية استخدام هذه الادوات في فضاء الاداء.

لعبة الصكلة (الكفه) :

لعبة خاصة بالبنات، تمارس من قبل لاعبتين فقط ليس لها اغنية مرافقة او كلام مرافق ولها عدة مراحل، لابد للاعبة من اكمالها، اما اذا فشلت في أي مرحلة فإنها تخسر اللعبة، وتساهم هذه اللعبة في إنماء التركيز في التركيز في القيام بعدة أفعال في وقت واحد تبدأ هذه الافعال من البسيط الى المركب وكلما تقدمت اللاعبة بإجتياز مرحلة تتطور تشابك الافعال.

وتستعمل في هذه اللعبة خمسة قطع من الحصى المتوسط الحجم ويتم اختيار واحدة منها لتكون الاساس تسمى (النيلة = الخال).

مراحل اللعبة:

تجمع اللاعبة الحصاة بيدها المنى وتقذفها الى الاعلى لتلتقطها بظهر كفها ، ثم تبدأ بإسقاط أربع منها على الارض والاحتفاظ بالتيلة.

وان هذه العملية هي جزء من التحكم بالادوات على الاماكن الحساسة اذ ان ظهر اليد لا تقف عليها الاشياء مثل راحة اليد وان مهارة راحة اليد نتيجة لأستخدامها المستمر اكتسبت قدرة عالية على المسك والسيطرة إلا أن ظهر اليد لأجل ان تكتسب مهارة يجب ان تتدرب .

وكان (ستانسلافسكي) يطلب من تلاميذه تخيل الزئبق على راحة اليد ثم بتحريك هذا الزئبق على جميع اجزاء الجسم دون سقوطه على الارض وبهذه العملية كان يطور قدرة الجسد على التحكم بالاشياء.

المرحلة الأولى:

نقل حصاة واحدة:

تقذف اللاعبة التيلة التي بيدها الى الاعلى وفي اثناء طيرانها في الهواء ترفع حصاة واحدة من الارض دون ان تمس بقية الحصى وهكذا حتى يتم رفعها جميعاً.

اذن هناك حصاة ترمى وحصاة ترفع فالتركيز يتوزع على جزئين من الفضاء وهذا يطور الوازع الذهني للطفل بحيث يكون له قدرة للقيام بفعلين في آن واحد.

المرحلة الثانية:
نقل الحصى إثنين- اثنين:
ترمى الحصوات الخمس على الارض وترفع النيلة وتبدأ اللاعبة بنقل الحصوات في كل مرحلة حصاتين.. فالفعل بدأ يتطور من الحصاة الواحدة الى اثنين وهذا يحتاج الى تركيز أكبر ووازع ذهني أكثر نشاطاً.

المرحلة الثالثة:
نقل ثلاث حصوات مرة واحدة:
فإذا نجحت اللاعبة او (المتدربة الشعبية) في ذلك تنقل الحصاة الرابعة لوحدها.
المرحلة الرابعة:
نقل الحصوات الاربعة مرة واحدة:
وهذه تحتاج الى درجة تحكم أكبر.
المرحلة الخامسة:
نقل الحصى واحدة بعد الاخرى:
دون ترك الحصى المرفوعة على الارض بل تحتفظ بها اللاعبة بيدها التي تلعب بها، وهذا يتطلب إستثماراً أمثل للزمن في فضاء حركة الادوات.
المرحلة السادسة:
رمي الحصوات الخمسة على الارض:
ثم تنتقي اللاعبة النيلة.. تعمل من كفها الايسر قوساً أي تشرك اليد الاخرى بالثبات على ا.لارض. حيث تضع السبابة وا.لابهام. على ا.لارض. جامعة ا.لاصابع الثلاثة الباقية مع بعضها نحو راحة اليد، ثم تبدأ بقذف الحصاة التي بيدها الى الاعلى وتضرب بنفس اليد واثناء طيران الحصاة في الهواء احدى الحصوات الاربع الجاثمة على الارض واحدة بعد الاخرى وتمررهن من تحت القوس، واخيراً تمرر النيلة نفسها كما ويحق للاعبة إن تمكنت ان تمرر أربع حصوات سوية واخيراً النيلة لوحدها، اذا تم إنجاز كل هذه المراحل دون خطأ كسبت اللاعبة الرهان المتفق عليه قبل الشروع في اللعبة وان اخطأت في أي مرحلة، حلت مكانها اللاعبة الثانية.

ألا تعتبر هذه العملية بمجملها تدريباً لكيفية التحكم في الفضاء وفي زمن حركة الفضاء بحيث تكون. هناك. ا.همية لربع الثانية وا.ن. أي. غفلة في تنفيذ المفعل يؤدي. الى سقوط الحصاة. وانهيار. المفعل المنضبط أ.لا. تساهم هذه العملية على تطوير مهارة الجسد في التعامل مع الفضاء، من وضع هذه التمارين؟ ومن وضع هذه الفرضيات والخرائط لممارسة وتنشيط اجهزة الجسم لكي تكون اكثر مهارة؟ وماهي العقول التي وضعت قوانين هذه الالعاب؟ ولماذا؟ ... ليس هناك سوى تفسير واحد وبديهي وهو ان الانسان القديم ادرك حاجة الجسد الى التدريب المستمر ولأجل ان. يجعل هذه التدريبات. ضرورة حياتية ومستمرة، وضعها في قالب التداول الشعبي اليومي ثم وضعها في مناخ التسلية والمتعة لكي تبدو ظاهرياً تسلية وباطنياً تدريباً لأجهزة الجسد وطاقاته ولتغذية الفرد والمجتمع

بقدرات عالية لرسم حضارته وابداعه في الفضاء بواسطة هذه الطاقات وبمهارة اجهزة هذه الطاقات لأن القيم والاخلاقيات والمفاهيم تكون ميتة بدون رسمها وتجسيدها في الفضاء..

وبعد ان اهتم الانسان العراقي بمهارة اليدين ينتقل الى مهارة القدمين وكيفية تطوير هذه المهارة مع جاذبية الارض، اذ ان هناك قاعدة في الرقص كلما تصغر القاعدة (قاعدة الارتكاز) كلما تصبح درجة التحكم بالجسد قلقاً ، ولكن لعبة (التوكي) فضلا عن الحركة بقدم واحدة هناك تحكم في كيفية رمي الحصاة او(القحف) بحيث لايتجاوز الخط.. وهذه العملية التدريبية فضلا عن الحركة الغير مستقرة هناك تحكم في درجة الطاقة داخل الجسد وخارجه، أي أن هناك عملية نسبية بين خزن الطاقة واندفاعها نحو (القحف) مع حساب دقيق لعدم تجاوز(القحف) للخط في لعبة التوكي.

لعبة التوكي:

خاصة بالبنات وتتراوح أعمارهن بين (٩-١٢) سنة تقريباً، تمارس من قبل لاعبتين فقط.

أدوات اللعب:

أرض. مستوية وصلبة. يتم تخطيط مستطيل وفي وسطه ستة خانات. متساوية المحجم، ويستعمل الاطفال في هذه اللعبة (القحف) من الفخار بشكل دائري بعد ان يجلوه لكي يكون خالياً من النتوءات.

طريقة اللعب:

تجري القرعة بين لاعبتين لأختيار الفتاة التي تبدأ أولاً، تستلم هذه الفتاة (القحف) وترميه في الخانة الاولى ثم تدخل الى الخانة وهي على رجل واحدة وهنا تقوم بدفع القحف بواسطة خزن الطاقة داخل الجسد وتدفعها خارج الجسد بعلاقتها مع (القحف) في الوقت نفسه أي أن هناك مقياس في درجة الدفع مثل المؤدي والممثل حينما يتحكم بدرجة دفع العاطفة وخزنها، وبذلك يندفع (القحف) الى الخانة الثانية ثم الثالثة وهكذا على ان تكون الفتاة واقفة على رجل واحدة.. في الخانة الرابعة وللفتاة الحق في ان تستريح، أي تنزل رجلها المرفوعة، ثم تواصل اللعب، حيث تدفع القحف الى الخانة الخامسة ثم السادسة وهي الاخيرة ثم تقذفها بقوة الى خارج حدود المستطيل وفي حالة نجاح اللاعبة بإتمام اللعبة كما مرسوم لها يكون من حقها أن تضمن خانة من خانات المستطيل حيث يصبح

ملكاً لها تستريح بع عند اللعب في المجولة الثانية وهذا يعني ان المجهد المبذول بدقة متناهية يترك للأنسان في حياته فسحة للراحة .

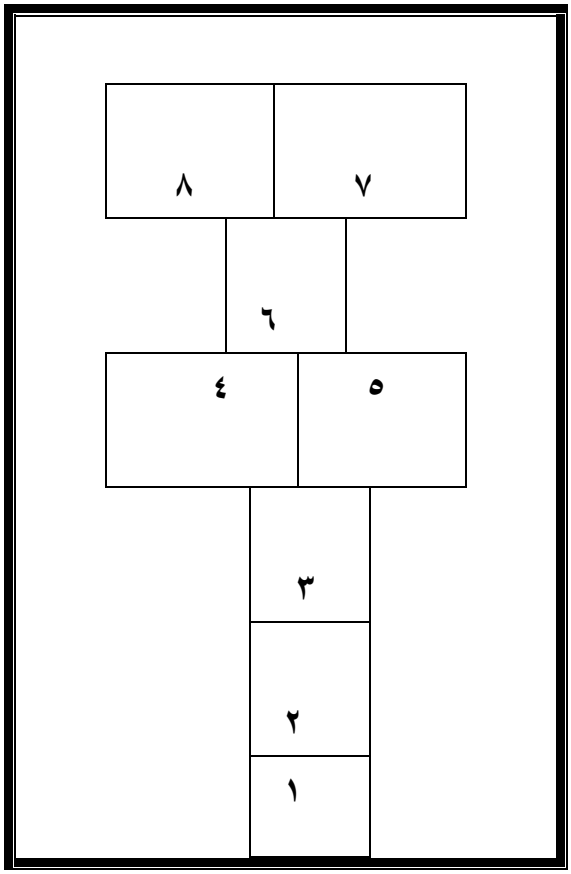
اما اذا وقف القحف على احدى الخطوط للخانات والمستطيل او ان يخرج خارجه فاللاعبة تخسر دورها وتحل الثانية بدلاً عنها، وهكذا تستمر اللعبة حتى يسيطر المتعب على اللاعبتين فتنتهي اللعبة وتتصرف كل فتاة الى دار اهلها بعد ان تدربت ودربت اجهزتها لتكون ماهرة، وهناك خارطتان لهذه اللعبة ،الاولى كما ذكرها الاستاذ الباحث حسين قدوري في بحوثه الغير منشورة على شكل مستطيل وخانات كما في الشكل رقم(١):

٤	٣	٢	١
٨	٧	٦	٥

الشكل رقم (١)

القحف .

أما الخارطة الثانية لهذه اللعبة فهي كما يلي :



شكل رقم (٢)

وبالاضافة الى تحريك (.القحف). بين الخانات كانت اللاعبة بعد ان تنتهي من اللعب والفوز تبدأ بالانتقال بين الخانات بطريقة راقصة او شبيهة بالرقص للتعبير عن الفرح مع عدم مس الخطوط.

ومن الالعاب الحركية التي تنشط الجسم وتكسب الاطفال مهارات الانتباه والتركيز لعبة طفيرك ياكمر.

المرحلة الاخيرة:

وهي الاكثر إرتفاعاً يقف الجالسان ويمرران بينهما حزماً لايرتفع عن موضع الحزام الذي يلبسه الانسان على بطنه فيقفز اللاعبون من فوقه واذا نجح الجميع في كل هذه المراحل، تعاد اللعبة على ان يبقى نفس اللاعبان جالسان.

اما اذا مست الحزام، يخسرون اللعبة على ان تعاد بعد ان يتم اختيار بديلين للجلوس على الارض.

ان تنظيم الجهد العضلي مع التركيز والتوازن والايقاع ومراكز الثقل ضروري للانسان للحصول على نتائج ادائية، ومن خلال هذه العروض الادائية التي تتعلق بمراكز حس الانسان كانت تخلق ظروفاً يمكن الاحساس بها داخلياً وإنفعالياً بواسطة التنافس والتآلف والصراع حيث كانت هذه البيئات توفر مشاعر التفوق على الآخر فتدريب الطفل على الاستجابة الجسمانية يهدف الى تعزيز القيم العاطفية والانسانية، حيث يعتبر الباحث أغلب هذه الالعاب كانت تخلق بيئة وفرضية خارجية لكنها أيضاً لاتغفل القيم العاطفية والحسية والجمالية للواقع، فكانت هذه الالعاب التدريبية تصاغ بدقة وفق حسابات وقياسات ترتبط بفعاليات فيزيقية وعقلية وعاطفية حتى الايماءة كانت لايغفلها عقل الابداع الشعبي، ولعبة (موس فالة لو مكص لو كرن جاموس) دليل على ذلك والادلة كثيرة وحتى في عملية قراءة سلوك الآخراو توقع اسلوبه في التفكير كان الطفل يتدرب على ممارسته في ألعابه.

وبهذا تتحقق أهمية وهدف البحث على إعتبار ان فكرة المسرح ضرورة اجتماعية للسياسة الثقافية كوسيلة إنمائية لقدرات جسد الانسان على ضبط توازن طاقة اجهزته مع الفضاء (الزمان والمكان) وتطوير حس الاندماج الاجتماعي بواسطة المشاركة المسلية بفرضية التدريب والتنافس واللعب كل حسب كفاءته ومهارته في خيار المشاركة لأن فكرة المسرح بأعتباره ثيمة ديمقراطية توفر خياراً وفرصة للمشاركة الفعالة لأندماج جسد الفرد في الجسد الاجتماعي.

النتائج والاستنتاجات

١- فكرة المسرح أسلوب للتجسّد (المعايشة المادية للتجربة) تعطي للفرد أداة او مهارة للأنتقال الى التجربة بشكل عضوي بدلاً من تأمل المشكلة سلبياً – لوضع العلاقات والاشياء تحت السيطرة.

٢- فكرة المسرح علاقة بصرية مساحية شعر مساحي لذلك فإن معمار المدينة وفضاءاته وممراته ومساحاته(الكتل، والأحجام، والخطوط) فرضية سينوغرافية في علاقته الحركية مع جسد الانسان الحي تتفاعل لتحقق نتائج جمالية وثقافة بصرية مساحية (زمن الفضاء، زمن الحركة، زمن الايقاع).

٣- فكرة المسرح ثقافة توازنية لتنظيم المطاقة (تنظيم طاقة الانفعالات والعضلات والاعصاب والتنفس) أجهزة الانسان وادواته الادائية.

٤- ان فكرة إشتغال المسرح في جسد المجتمع او فضاء المدينة فرضية ولعبة وستراتيجية ، تحتوي على خيارات متعددة ومحايدة لأن خصوصيتها النوعية موظفة لكشف الهوية في فضاء الفعل كما ورد في البحث دون إنحياز لطرف أو جهة لأنها مرتبطة بالكشف وليس الإخفاء، فالنقطة البؤرية ليس الموضوع الذي تتناوله انما قواعد اللعبة او آلية هذه القاعدة التي لاتعمل إلا على المحك تتخذ آلية الديمقراطية كثيمة اشتغالية او نقطة نظام لتداول العلاقات في المساحة او الفضاء.

٥- فكرة المسرح تمنح للأرتجال الاجتماعي او الفطري درجة معينة من الانضباط والتحكم، كل فرد داخل المجتمع يقود الكرة الى الهدف بطريقته ومهارته وكفاءته الخاصة بشرط الاندماج بالجماعة وعدم المساس بمبدأ الجماعة وهذه العملية تطور حسّه وقدرته على مراقبة سينوغرافيا تقاسم الفضاء مع زملاءه اللاعبين لتحقيق فكرة (الانسان الكل) جوهر الدراما وليس الانسان الممسوخة هويته الفردية بأسم مصالح المجتمع القسرية والاستبدادية لأن الناس كأفراد مهمين.

٦- فكرة المسرح نقطة متحركة غير ثابتة لأنها تحتوي الابعاد الثلاثة للزمن (أمس واليوم وغداً) المشكلة متحركة ومتطورة دائماً فالتركيز البؤري للفرد داخل الجماعة يتم من خلال التعامل مع الاشياء المتحركة وليس المخيّطة فالمبدأ في هذا العالم المتحرك هو دائماً تجديد الهوية او التخلي عن الهوية القديمة واقتناء الهوية الجديدة بواسطة (التعرف والتحول والانتقال) من الجهل الى المعرفة فهو متحرك على اساس المستجدات والمعطيات لذلك فإن القاعدة هي الحركة وهذه تفتح آفاقاً لأكتساب مهارات جديدة بأستمرار لمواكبة نوع الحركة.

المصادر

١- آبيا –أدولف: من مؤلفات أدولف آبيا، ترجمة أمين حسين الرباط،مطابع المجلس الاعلى للآثار- مصر ,٢٠٠٥

٢- جيرج، سيكاتي: علم إجتماع المسرح، ترجمة كمال الدين عيد، مطابع المجلس الاعلى للآثار- مصر ,٢٠٠٥

٣- جاكيه بيرجورجو :المسرح ورؤية الآخر ،ترجمة اماني فوزي حبش، مطابع المجلس الاعلى للآثار- مصر ٢٠٠٥.

٤- سبولين –فيولا: الارتجال للمسرح- ترجمة سامي صلاح – مطابع المجلس الأعلى للآثار، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (٣١) مصر,١٩٩٩

٥- سانشيث – خوسيه أنطونيو :فن مسرحة الصورة، ترجمة خالد سالم مرجان، مطابع المجلس الأعلى للآثار- مصر -٢٠٠٤.

٦- عبد المحميد – شاكر: عصر المصورة، سلسلة عالم المعرفة المعدد ٣١١ الكويت ٢٠٠٥.