# تمظهرات الأنساق الثقافية في أداء الممثل المسرحي مسرحية (يا رب) انموذجاً

**الباحث. ماهر جبار جاسب** **أ.د. علي عبد الحسين الحمداني**

**كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة**

**Email: mahr66349@gmail.com**

**Email: abuanwar60@yahoo.com**

**الملخــص**

تعد الثقافة العمود الفقري والركن الأساس المهم للمجتمعات الإنسانية . وبطبيعة الحال تختلف ثقافة مجتمع عن آخر بحكم نشأته ، واهتماماته ، وتأثير البيئة المحيطة فيه . وما إلى ذلك من أنساق مختلفة تغلغلت في النسيج الاجتماعي المكون له ، فضلاً عن المعطيات الفكرية والاجتماعية . أما ما يخص موضوعة البحث فهي ترتكز على مفردتين مهمتين، تؤثران بشكل كامل على الأداء التمثيلي من خلال سلطتهما ، ألا وهما النسق ، والثقافة، ومدى تأثيرهما على الأداء التمثيلي للممثل المسرحي ، فقد أصبحت الأبحاث العلمية تعنى بالمفردة والمصطلح وتعمل جاهدة للإحاطة به وتفسيره ليستخدم في مكانه تماما ، من خلال الاستناد للمناهج العلمية والمراجع، فتوجيه المصطلح باتجاهه الصحيح يعني التحكم بالمعرفة المراد الوصول إليها من خلال البحوث ، إذ اتخذت عمليات إنتاج الأنساق الثقافية أبعادا ومضمرات ، وتمثلات تحيل فهم المتلقي باتجاه آخر وتكشف عن شفرات الأداء التمثيلي ، وفك رموزه ودلالاته المضمرة ، ثم البحث عن مكنوناتها المستقرة في طيات الأداء التمثيلي وفي أدوات الممثل ، التي تحركها باتجاه خط مرتسم، أو مفترض، فالنص ينهض بحركات دلالية فاعلة ومفتعلة في الوقت نفسه، فتأخذ جانباً ذهنيا وتصوريا في صناعتها ، هو النسق الثقافي ، ويعمل الممثل مروضاً أدواته لإرسال المعنى للمتلقي في مضمر نسقي قد يكون من خلال الحركة أو لغة الممثل ، فاللغة هي الوسط الناقل للنسق الثقافي ، تخضع لغتنا التي نكتب بها ونتداول بها ، الإبداع لأنساق رمزية ، وهي بدورها تخضع المنتج لضغوط وتمارس بحقها آليات الهيمنة ، وتتدخل بتشكيل اللاوعي الجمعي.

**الكلمات المفتاحية:** الأنساق ، الثقافة، الأداء، المسرح ، الممثل.

# Manifestations of Cultural Systems in the Performance of the Theater Actor: The Play ”Ya Rab” as a Model

**Researcher. Maher Jabar Jasib**
**Prof. Dr. Ali Abdul Hussein**
**College of Fine Arts / University of Basrah**
**Email: mahr66349@gmail.com**
**Email: abuanwar60@yahoo.com**

## Abstract

Culture is the backbone and the essential cornerstone of human societies. Naturally, the culture of one society differs from another due to its origins, interests, and the influence of its surrounding environment, along with various other systems that have permeated its social fabric, as well as its intellectual and social outputs. The focus of this research revolves around two key terms that significantly impact the actor's performance through their influence: system and culture, and their effect on the theatrical actor’s performance. Scientific research has increasingly concerned itself with specific terms and concepts, striving to thoroughly understand and interpret them so they can be used precisely in their proper context, drawing upon scientific methods and references. Directing a term in the right direction allows for control over the knowledge that research aims to achieve. The production of cultural systems has taken on dimensions, implications, and representations that lead the audience to a different understanding, uncovering the codes of theatrical performance, deciphering its hidden meanings and symbols, and searching for its deeply embedded elements within the performance and the actor’s tools. These tools guide the performance along a defined or assumed path. The text is enriched by active and intentional symbolic movements, which take on a mental and conceptual role in their creation, defined as the cultural system. The actor then uses their tools to convey the meaning to the audience through an implicit system, possibly through movement or the actor’s language. Language is the medium through which the cultural system is transmitted, and our language—whether written or spoken—is subject to symbolic systems. These systems, in turn, subject the produced content to pressures and exert mechanisms of dominance, influencing the formation of the collective unconscious.

**Keywords:** Systems, Culture, Performance, Theater, Actor.

**مشكلة البحث**

نشأ المسرح داخل بيئاتٍ وثقافاتٍ مجتمعية وولد في أحضانها ، فلابد لهُ ان يخضع لتلك الثقافة وفلسفتها وانتاجها الابداعي ، ولكون أن هنالك ترابطاً متيناً بين الممثل الانسان وبين المجتمع وعاداتهِ واساليبهِ وأنساقهِ الحاضنة لتلك الثقافات الدينية والعامة ، ومن ذلك المنطلق لايمكن انشاء عملٍ مسرحيٍ بعيداً عن ثقافة الانساق ، فثقافة المجتمع هي ملازمةٌ للممثل المسرحي بوصفهِ جزءاً منها ، وتنعكس على العرض المسرحي وعلى الأداء التمثيلي تحديداً وما يحملهُ من حركات ومدلولات . تنظر الحركة إلى الكون على انه علامات دلالية ، تحتاج إلى توجيه بالاتجاه الصائب ، لينتج المعنـــى ، أو يظهرهُ بشكل علامة منه ، وبمعنى آخر أي ان الحركة هـــي طريقة في بث المعنى وتحديد المضمون وإنها أيضا طريقة في اظهار المضمرات من خلال لغة المدلولات الحركية التي تعمل تحت هيمنة الانساق التي يبثها الممثل من خلال ادائهِ التمثيلي ، أي لهُ القدرة على ان يرسل " لغة مسرحية سمعية وبصرية تعتمد على الصمت والصرخة ، والاشارة ، بحيث يكون باستطاعة هذه اللغة ان تحول الكلمات الى نوع من التعاويذ السحرية ، عن طريق الذبذبات الصوتية ، والايقاعات الموسيقية، والتوافقات العضلية التي تصدر عن الجسد[1]. فجميع ادوات العرض المسرحي من اثاث واضاءة وصوتيات وسينوغرافيا ، وجميع ادوات الممثل من حركة ، وانتقالات، وصوت والازياء كل هذه الادوات تكون قابعة تحت طائلة وسلطة الانساق الثقافية ، ولم يجد الباحث دراسة سابقة تتناول هذا العنوان من جهة الاداء التمثيلي لذا وجد الحاجة لدراسته، وتبادر لذهن الباحث السؤال الاتي : ما هي ملامح وآليات اشتغال الانساق الثقافية في أداء الممثل المسرحي العراقي ؟ ومنه اختار عنوان بحثه ، (تمظهرات الأنساق الثقافية في أداء الممثل المسرحي ) .

**ثانيا: أهمية البحث**

تكمن أهمية البحث في كونه يفيد :

١- الممثل المسرحي ، وعلاقاته التفاعلية مع الأنساق الثقافية .

٢- يفيد الباحثين ، والدارسين ، والمهتمين بفن المسرح ، كونه يتناول موضوعة الأنساق الثقافية واثرها في عمل الممثل المسرحي .

**ثالثا: هدف البحث**

يهدف البحث الى:

تعرف الانساق الثقافية واختلاف الثقافات وتنوعها ، وما هو تأثيرها في منظومة الاداء التمثيلي، في عروض المسرح العراقي

**رابعا : حدود البحث**

١- الحدود المكانية : المسرح العراقي .

٢- الحدود الزمانية :**2010-2020**

٣- حدود الموضوع: المعطيات الفكرية والفنية والجمالية للأنساق الثقافية واشتغالاتها عند الممثل المسرحي العراقي في نماذج عينة البحث .

٤- خامسا : تعريف و تحديد المصطلحات :

- **النسق**

**أولا: التعريف اللغوي**

يعرف النسق لغوياً، "على انه علاقة تستمر وتتحول بمعزل عن الاشياء التي ترتبط بها "[٢] كما يعرف على انه " نسق الكلام عطف بعضه على بعض وما جاء من الكلام على نظام واحد والتنسيق التنظيم"[٣] ، كما ويعرف النسق " ما كان على طريقة نِظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسقتُهُ تنسِيقاً ، ونسَّقه نظّمه على السواء"[٤]

**ثانيا : التعريف الاصطلاحي**

- عرف الدكتور ابراهيم مذكور الانساق بأنها " انساق الفكرة في ذاتها بحيث يكون مدلولها لا تناقض فيه ولا تكلف، والانساق عدم التناقض هو مقياس الصواب والخطأ في العلوم الصورية المنطق والرياضة ، اما العلوم الطبيعية فان مقياس الصواب والخطأ فيها هو تطابق النتائج مع الواقع " [٥].
- كما عُرف على انه " العلائقية او الارتباط او التساند وحينما تؤثر مجموعة وحدات وظيفية في بعض فانه يمكن القول انها تؤلف نسقا ويتكون النسق من مجموعة من العناصر او من الاجزاء التي يرتبط بعضها ببعض مع وجود متميز او مميزات بين كل عنصر وآخر"[٦].
- وعرف بأنه : " نظام ينطوي على افراد مفتعلين تتحدد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في اطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق اوسع من مفهوم البناء الاجتماعي " [٧].

**ثالثا : التعريف الإجرائي**

الانساق الثقافية : نظام له القدرة ان ينغرس في ذاكرة المجتمع ويسطر عليه لكونه يرتب اثراً في العقل الواعي ويمتلك القدرة على التحكم في المجتمع ولا سيما العادات التي يكتسبها الممثل الانسان بوصفه عضوا في المجتمع الحاضن لتلك الانساق الثقافية ، وتنعكس تلك الثقافات على ادائه التمثيلي من خلال الحركات والايماءات واشكال النطق بالكلمات الملفوظة ويأخذ اوجهاً مختلفة منها سياسية ودينية واجتماعية وفكرية .

**الفصل الثاني/ المبحث الاول**

**الأداء التمثيلي كنسق ثقافي**

الأداء قد يعادل الإنجاز، بمعنى أن أي أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها انجاز هذا الأداء. فالأداء هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ، حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة، وان ما قبل الأداء هو التدريب، والتعلم ، والتمكن، فلا يوجد أداء دون وجود اداء سابق ، أي انه لايمكن معرفة جودة او قيمة الاداء دون مقارنته بأداء اخر، إن ما قبل الأداء التدريب – competence والتعلم والتمكن والكفاءة قـد يفوق الأداء الفعلي ذاته أهمية ، ويقترب المعنى الخاص لكلمة أداء فـي العربية كما جاء في لسان العرب، من المعنى السابق، فالأداء ــ مصطلحا ــ لا يتضمن الإشارة إلى المظهر أو الجانب الخارجي أو الأخير من السلوك فقط بل يتضمن أيضا الإشارة إلى المخبر او إلى عمليات الاستعداد والدراسة والتدريب السابقة على القيام بهذا الجانب الأخير من النشاط. ولذلك قيل أخذ الدهر أداته (من العدة) ولكل ذي حرفة أداة وهي آلته التي تقيم حرفته، وأداة الحرب سلاحها، ورجل مؤد ذو أداة ، وأدى الشيء أوصله او أرجعه [٨] اما في ما يتعلق بالاداء على خشبة المسرح، فالممثل يشكل ايقونة ترسل معنى الاداء للمتلقي ، وهو الاداة الفاعلة القادرة على ايصال ذلك المعنى المضمر من خلال الحركات الجسدية ، والمعنى الظاهر من خلال الكلام المنطوق ، "وان ما يميز الجانب الادائي للغة هو فرض وجود فعل مع الكلام، او اجراء مصاحب للتفوه اللفظي، فعندما يقذف رجل بزجاجة نحو مؤخرة سفينة وهو يقول بنفس الوقت سأعطي هذه السفينة اسم الملكة اليزابيث ، او عندما يقول رجل اثناء مراسيم الزواج، لقد قبلتك زوجا لي ، فأن هذه الجمل والتصريحات، ليست مجرد وصف لمواقف معينة ، بل هي تمثل نسق ثقافي لمجتمع معين "[٩]، فثمة نسق مصاحب للأداء التمثيلي ، ويرسله الممثل من خلال الحركات والايماءات للمتلقي او من خلال الكلام الملفوظ فاللغة " نظام من العلامات يكون

الشيء الوحيد المهم فيه هو اتحاد المعاني والصور الصوتية "[١٠] ، فكل عناصر العمل الفني لها قيمة دلالية ،فالوان الستار ولون المصابيح والرسوم في لوحة على الجدار، ثمة شيء ما ترمز اليه ، من خلال المعنى المضمر، واظهار صورة واضحة للمتلقي من خلال الرسم السيميائي .

لقد كان لدراسة علم السيمياء والسيميولوجيا وعلم اللسانيات دور مهم لظهور تفسير تلك النظريات العلمية ومعرفة النسق الذي ينطوي عليه العرض المسرحي، حيث ان هنالك نسقاً ظاهراً ونسقاً باطناً كما تقدم ذكرهُ في المبحث الاول ، وبما ان لغة العرض تتألف من كلمات لفظية بوصفها خطاباً لغوياً، وكذلك تتألف من علامات لفظية وحركية ، اللفظية من خلال الكلام المنطوق اما الحركية فهي تصدر عن ذلك المكون المهم المسمى جسد الممثل ، وعلاقة الكلام بالحركات الجسدية والايماءات ثم الازياء والمناظر والسينوغرافيا والمكياج فكل هذه العناصر ترمي الى اظهار نسق العرض المسرحي وعلاقة النسق بالأداء التمثيلي ، فقد استخدم الانسان الاشارة والايماءات والحركات الرمزية ليس في مجال المسرح فحسب، بل منذ بدايات الحياة للبشرية " فقد حاول الانسان في بداية حياته ان يصف مغامراته ومشاعره ومعايشته والمهُ وصراعه بالحركات ، وربما مزج معها الصوت والايقاع ،وجاءت الحركة كوصف يلحق القول بالفعل لايقاظ الشعور لديه ولدى من يستمع اليه " [١١].

يسخر الممثل كل طاقاته وادواته لأظهار محتوى العرض للمتلقي من خلال الكلام والحركة ، فالحركات الفردية على المسرح " يعبر الشخص من خلالها عن طاقة اكبر من طاقته ومع ذلك فأن الحركات الجسمانية وتعابير الوجه والخطوط في كثير من الاحيان تختلف من شخص لآخر أي ان الاسلوب الفردي يتبدى من خلال الرقصة الجماعية "[١٢]، فيمكن ان يصبح الجانب البصري لفضاء العرض موضحا لمعان ودلالات لا يمكن اظهارها او التعبير عنها وعن قيمتها العلامية ، الا بانتاج حركات قصدية " فلم تعد العروض نصاً فقط بل هو الى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة"[١٣] وهذه الدلالات والحركات تعطي صورة كاملة للمتلقي تظهر مضمرات العروض المسرحية ومن ثم تبين النسق الثقافي للأداء التمثيلي ، وفي هذه المرحلة المهمة يسخر الممثل طاقته الأدائية و قدراته الجسدية والحركية والصوتية المتمثلة بالتعابير الوجدانية والحسية، وبتظافر تلك القدرات الفنية تحقيق اهداف العرض الفرجوي في ايصال النسق ومكنوناته الجمالية والفكرية والثقافية . ففي تجسيد النص المسرحي ، يركز الممثل على اماكن معينة في الأداء التمثيلي ، فهي تعتبر نقطة تحول للمعنى المضمر ولموضوعة النسق، فيقلل من اهتمامه مراحل اخرى ، ويركز اهتمامه في مكان معين في العرض، ففكرة

النص عبارة عن نسيج محاك بحبكة عالية من قبل الكاتب ،وفكرة ابراز جزء منها، تحتاج الى حرفية عالية من قبل الممثل فيستجمع كل ادواته ومن ضمنها الحركات التعبيرية والايماءات في ادراك معانيها وتوصيلها للمتلقي ، فيعطيه حضورا وتواصلاً وقد يكون الاداء على شكل حركات دلالية تمثل نمطا او نسقا خاصا بحقبة زمنية او حالة ما، فتستخدم الايماءات لأغراض عدة مختلفة ، فتبين كأن نقول مع الإشارة باليد عن أحد الأشخاص لقد ذهب من هذا الطريق ، أو انه قد سلك طريقا آخر، أو أن يشير بأبهامه تعبيرا منه على ان الموضوع هو مؤكد او هو يسير بحالة ممتازة ، فهذه الاشارات تمثل نسقا خاصا بثقافة معينة تختلف عن ثقافة مجتمع آخر، فأشارة الابهام الدالة على توكيد الحدث هي تستخدم في ثقافات لمجتمعات محددة منها المجتمعات العربية.

**المبحث الثاني/ الأنساق الثقافية في أداء الممثل على وفق تجارب المخرجين المسرحيين**

اتجهت التجارب المسرحية الى كل ما يحاكي الواقع ويتفق مع مجريات الحياة ومتطلباتها وكل تقنيات ومكونات حياتية ، وطرح المواضيع والظواهر الثقافية التي قد لايصل صداها الى مديات ابعد دون تدخل المسرح والممثل في بثها وايصالها للمجتمع ، من خلال ادوات الممثل الجسدية والصوتية والحسية ، فأصبح الممثل هو القوة الديناميكية المؤثرة بالمتلقي من خلال اداءئه الحركي واللفظي ، والعاكس للمفهوم والموضوع الثقافي المراد ايصاله ، من هذا المنطلق تبدت الحاجة لتوجيه خطابات الاداء التمثيلي بأتجاه قد يكون اقرب لملامسة الواقع الثقافي والاجتماعي ، من خلال تأسيسات المخرجين العالميين:

**فيسفولد مايرخولد ١٨٧٤-١٩٤٠**

يعد فيسفولد مايرخولد من اهم تلامذة ستانسلافسكي ، سوى ان مايرخولد عمل على مقاطعة المناهج التي تعمل ضمن المسرح الواقعي الذي سعى له ستانسلافسكي ، وكانت منهجيته بالتعامل مع الممثل المسرحي مختلفة تماما عن معلمه وطريقة اعداد الممثل للمخرج مايرخولد الذي بدوره ركز على الاداء الجسدي الميكانيكي للممثل من خلال (البيوميكانيك)[١٤](*) ، ومن خلال جسم الممثل المسرحي كوحدة بيلوجية يرى مايرخولد في عمل المخرج الرئيسي، تركيز الاهتمام على الحركة لتكون الغرض الاهم في عملية انتاج المعنى ، ويعد ما يرخولد من ابرز من ركز على حركة الممثل وقام بدراستها من خلال علم البيوميكانيك كما و " اكد على الحركة الجسدية والاستغناء عن الماكياج والماسكات، واعطاء الممثل مهنة حقيقة يشعر بها خلال حركته، كما رفض ما يدعى (بمعايشة الدور) والاستعاضة عنه بالواجبات الملموسة والعملية المعطاة للممثل"[١٥].

اعتمد مايرخولد في مسرحه اعتماداً كلياً على طاقة الممثل ، واهتم بالتدريبات الخاصة به معتمدا على قوانين التدريب ( البيوميكانيكية ) اخذاً مكوناتها من مبدأ (التايلرية)[١٦](**) ، اذ كان يؤكد على ممثليه بأستمرار بعدم اضافة اي حركات تكون غير منسجمة مع النسق العام للحركة ضمن ايقاع الاداء التمثيلي ، اذ ان حركات الممثل هي الجزء الذي يعبر عن المحتوى المادي للأداء التمثيلي، وهو المسؤول عن اظهار الحركات الدلالية التي من شأنها ابانة المعنى من الاداء الحركي وتعمل بالتوازي مع الكلام المنطوق ، الا ان الأداء التمثيلي الحركي وكما اسلفنا في مادة المبحث الثاني، هو الوسيلة الاكثر ايضاحاً للمتلقي للأفعال الحركية اذ " يتم هذا بوسائل جسمانية وتمرينات لتطوير تصوره وخياله لتعينه على فهم الدلالات التي يقدمها الكاتب المسرحي، وتنمية تركيزه، والتحرر من التوتر العضلي الزائد عن الحد واكتشاف لب الدور أو غرضه الأساسي ومكانه بالنسبة لموضوع المسرحية، وتساعد هذه التمرينات على تقمص شخصية الدور وتفسير مقصد المؤلف بطريقة اكثر فاعلية، وبالتالي يستطيع ترجمته إلى فعل"[١٧]. وقد يكون هذا المعنى هو لب الاختلاف مع المخرج ستانسلافسكي حيث ركز مايرخولد جل اهتمامه بمسألة الاعتماد على الفعل قبل الشعور، اي الفعل الميكانيكي الحركي على خشبة المسرح لكونه هو منبع الانساق الثقافية المتداولة والشائعة في المجتمع ويبثها الممثل للمتلقي عبر الاداء التمثيلي ، فالمسرح " جوهره فن أجتماعي مبدؤه الفني قائم على التجسيد المباشر للموضوع المسرحي ، والمسرح في الأساس رؤية عرض ترمي في المقام الأول تعميم فكرة المحتوى الدرامي لموضوع العرض في إطار من الحياة الواقعية سواء كانت حياة العرض نتاج واقع متخيل أم واقع حقيقي ، لإنّ العرض يقوم دائماً على نشاط إنساني محسوس[١٨] "فالفن المسرحي ماهو الا نتاج تمخض العادات التي فرضها وصنعها الإنسان من أجل بلورة الأنساق الثقافية والدلالية والوحدات التواصلية من تعدد وتنوع الثقافة والمجتمعية والتي هي من افرزات ذلك المجتمع اصلاً .

**برتولد بريشت ١٩٥٦ – ١٨٩٨**

يُعدَ بريشت من ابرز المخرجين الذين تبنوَا مفهوم المحاكاة بالمسرح وكان رافضاً للمنهج الارسطي الذي يتبنى التقمص والتطهير ٠ وهو من رواد المسرح الملحمي الذي يرمي الى المتعة والتعلم . وكان رافضا للمسرح الدرامي الذي يعتمد على الايهام ، إذ أسس مسرحه على العلاقة المتكاملة بين المسرح والمجتمع وكانت عروضه بهذا الاتجاه ، فاراد ان يأخذ المتلقي الى مشاهدةِ صورتين وهي الصورة المتكونة على خشبة المسرح ، مع الصورة المتكونة في المجتمعات والثقافات والعادات البارزة فيه ٠ كان بريشت ناقماً على سياسة الحروب والقتل التي كانت سائدة في اثناء الحرب العالمية الاولى وما خلفتهُ من دمار٠

تتبنى عروض مسرح بريشت نقد الواقع السياسي بطريقة ساخرة ، حيث كان ينال من الطبقة السياسية فيوجه النقد اللاذع بطريقة غير مباشرة وينال من الشخصيات المعروفة لدى الدولة وبأداء تمثيلي يكاد يكون غير معروف الى أي شخص من خارج المجتمع الالماني لكن الجمهور بمجرد ان يرى العرض المسرحي يفهم ان الشخوص المقصودة من ذلك الاداء هي الطبقة السياسية ، وهنا يتجلى النسق الثقافي السياسي للعرض المسرحي للمخرج بريشت ، أي ان الاداء التمثيلي يقود " الممثل على اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والاساسي لمجمل علاقات الحدث المسرحي" [١٩] ، كما وقد اظهر في بعض العروض في مسرحياتهِ الى رفض العنصرية التي تميز البشر على اساس العرق واللون وهاجمها بشكل واضحٍ خلال العرض في الاداء التمثيلي او من خلال الاغاني التي تعرض بين فقرات العرض فهي تندد بهذا التمييز العنصري بأظهار الأنساق الدينية والعرقية والاجتماعية للمجتمع من طيات الاداء التمثيلي، واتخذ موقفاً سلبيا من الرأسمالية التي هي بدورها جعلت من النظام الفاشي هو المتربع على رأس هرم السلطة الحاكمة ، فكان هدفهُ الاساسي هو تنبيه وتوعية المجتمع وبالأخص الطبقة العامة (الكادحة ) ، فأنتقد الانظمة الرأسمالية من خلال عروضهِ ، فقد سعى في معظم مسرحياتهِ الى التغيير وسعى جاهداً لأن تكون عروضهُ هي الرابط بين الوعي الجماهيري للشعب من جانب والتقدم التكنلوجي العلمي من جانب آخرى ، وانقسمت عروض بريشت اذ " يمكن تقسيم مسرحياته الى مجموعات من الاحداث القصيرة المنفصلة،...، فالأحداث لا تتتابع الواحدة تلو الاخرى بشكل مدرك ، ولكن بطريقة يستطيع الفرد ان يصدر حكماً بين الواحدة والاخرى . ويتم الفصل بين الاجزاء ــ القصص القصيرة ــ ، بالأغاني والمقاطع الخطابية المختصرة"[٢٠] .

يرى برشت ان العلاقة بين الممثل والدور ليست علاقة تقمص ، بل هي علاقة (تغريب)[٢١][***] أي ابتعاد بمحض الارادة ، ويعمل التغريب كسر عنصر الايهام بالمسرح ، وان الاداء التمثيلي في مسرح بريشت ليس بمعزل عن المجتمع بل ان الاداء يظهر ويبرز الجوانب الثقافية للمجتمع مثل الاحداث التي تجري بالأوضاع التي تتزامن مع العرض المسرحي، فالممثل بالمسرح البرشتي يحدث تغييراً كبيراً من خلال الاداء التمثيلي ، فيرسل كوداتٍ وايماءاتٍ نسقية ومعرفة لدى الجمهور من خلال الأداء التمثيلي يحث ويوجه المتلقي لرفض العنف والتسلط الرأسمالي فيبث الانساق الاشارية والعلاماتية واللفظية كذلك من خلال الاداء التمثيلي ، فكان مسرحهُ مسرح اصلاحٍ للمجتمع وتوجيه ومسرحاً سياسياً ، فهو مسرح يؤمن بالتغيير في كل تفاصيله ، وكان بريشت يؤكد على كادره عند الشروع بالعرض فيقول " يجب ان نبني المنصة في كل عرض مسرحي بطريقة جديدة تنسجم وطبيعة المهمة التي يسعى اليها فريق العمل بشكل عام فلا ثبات وكل شئ يجب ان يكون موحيا ورمزياً وهادفاً ومتغيرا"[٢٢].

استند بريشت على طروحاتهِ الخاصة بالمسرح الملحمي من بعض المسارح الاخرى مثل المسرح الشرقي وتحديدا المسرح الصيني فقد شاهد عرضاً للممثلين مهرة ، واعجبهُ اداءهم التمثيلي والحركات المتميزة والانتقالات في الفضاء المسرحي وركز بريشت على حركات الممثلين وكأنهم يوصلون صورة للمشاهد مفادها انهم " مجرد وسيلة توصيل ، يقوم بها من اجل تجسيد الحالة التي ينقلها لهم ، بمعنى اخر انهُ وسيط بينهم وبين الحالة / الحدث "[٢٣] ، الذي يجري خارج المسرح وعلى ارض الواقع المعاش من قبل الناس ويمثل نسقاً معيناً ومعروف لدى المتلقي ، ويتم نقله بصورة حركاتٍ ايحائيةٍ ودلاليةٍ فيصل مباشرةً الى اذهان الجمهور، بشكلٍ متكامل أي تكتمل الصورة لدى المتلقي من خلال الحركات الجسدية على صورة نسقٍ ثقافيٍ دلالي ، وكان هدفهُ الاساسي هو التغيير وأيقاظ الطبقة الكادحة من سباتها العميق ، وترسل هذهِ الرسائل الى الجموع من خلال الاداء التمثيلي على شكل حركات واشاراتٍ وانساق ثقافية ومن خلال هذهِ الحركات التي يفهمها الجمهور ويمشي على خطاها يكون المسرح البرشتي هو مسرح سياسي بحت كونهُ يعبئ الجماهير للنهوض والثورة ، "فقد سعى في فنه المسرحي للبحث عن التغيير، بفرضية أن يصبح المسرح وسيطاً لتنمية الوعي الثوري والتقدم العلمي، وهي نقطة التحول المهمة التي جعلت منه أحد أهم منظري المسرح في عصرهِ" [٢٤] ، وهنا ومما سبق يرى الباحث ان الأنساقَ الثقافيةَ هي ثابتة المعالم ، اما الأداء التمثيلي فهو متغيرُ تبعاً لتغير النسق الثقافي ، وبمعنى اخر الاداء التمثيلي يتغير ويتشكل كأي مادةٍ طبيعيةٍ فيمكن سحبهُ وتغييرِ شكلهِ بأتجاه الانساق ، اما الانساق الثقافية فهي ثابتة لاتغيير فيها.

**بيتر بروك ١٩٢٥**

يعد بيتر بروك من المخرجين الطليعيين ، وهو من اصل روسي ولكنهُ انكليزي الجنسية ، يسعى بروك الى ان يقدم كل ماهو هادف وليس عرضاً سردياً او دعاية اعلامية ، وحرص ان يقدم مسرح بروك حدثاً يجاري الاحداث المتزامنة للعروض ، ويعالج المشكلات المتأصلة بالمجتمع ، كما ويعد بيتر بروك من المخرجين الذين نبذوا الدراما التعبيرية ، وحرص على تقديم كل ماهو حديث يواكب العصر ويحل القضايا السلبية للمجتمع ، واخذ بروك يوجه خطاباته المسرحية عبر الاداء التمثيلي الى جميع طبقات المجتمع وجميع الثقافات ، فراح يتخذ من العادات القديمة والمعتقدات والتي هي بنفس الوقت تمثل انساقاً ثقافيةً ومعرفة لدى جميع الثقافات والمكونات لمجتمعه ، وذلك لأن هذهِ الانساق والاساطير تنتج " حينما تتجمع التقاليد المنفصلة ، في البداية تكون هناك حواجز ، وحين يتم إيجاد هدف مشترك عن طريق العمل المكثف ، تختفي

الحواجز في اللحظة التي تختفي فيها الحواجز تصبح الإيماءات ونغمات الصوت للواحد وللكل جزأً من نفس اللغة ، تُعبّر اللحظة عن حقيقة مشتركة يحتسب فيها المشاركون"[٢٥].

حرص بروك على تطوير نهجهِ للمسرح البيئي ، وذلك عن طريق تقديم مواضيع تعنى بأظهار معاناة الشعوب السابقة مما يحث الممثلين على العودة الى الاساطير والقصص المستقات من التاريخ ، مما يدفع الممثلين الى توسيع ثقافاتهم وتطوير مهاراتهم الجسدية والادائية والتحدث بأكثر من لغة " وهذا يفسر لنا السبب الذي يدفع بروك الى تأليف فرقتهِ من ممثلين من جنسيات مختلفة الاعراق والثقافات"[٢٦] كما عرف مسرح بروك كونهُ يمتاز بالبساطةِ واختصا كل ماهو زائد والاحتفاظ بالامور الجوهرية ، وكسر القوالب التي كانت سائدة انذاك ، كما ان مسرحه له القدرة على استقطاب اعداد كبيرة من الجماهير وذلك لأن الجمهور وجدوا كل ماهو جديد في مسرح بروك، وكان بيتر بروك يهدف من خلال عروضه الى تسليط الضوء على عادات الشعوب وتلاقح الثقافات من خلال اظهارها في اداء الممثلين ونقل الخبرات والعادات الثقافية وصهرها في بودقة واحدة للوصول الى تجلي الانساق الثقافية للمجتمعات وظهر ذلك من خلال تشكيلهِ " فرقة من مجموعة من الممثلين الذين ينتمون لثقافات مختلفة , في محاولة منه للمساعدة في صهر هذه الاختلافات الثقافية بينهم , عندما يتحول ذلك الانصهار إلى مصدر للاحتكاك الإبداعي , من اجل الهدف التنويري لكافة البشر [٢٧]. فيكون الهدف في هذهِ الحالة مزدوجاً وهو تقديم عرض اقل ما يقال عنهُ انهُ ممتاز ونقل الثقافات بين الممثلين ومن ثم تقديمها للمتلقي على شكل انساق ثقافية متنوعة واجتماعية.

توصل بروك في عروضه من خلال اداء الممثلين ان ينتج حركات اشارية ودلالية ترسل الى المتلقي فينتج منها انساقاً ثقافية واجتماعية يتعرف عليها الجمهور بمجرد رؤية تلك الحركات الدلالية والتي تمثل ثقافاتٍ متعددةً لكونهِ " استطاع أن يتوصل إلى اعتبار الكلمة جزءاً من الحركة بحيث نستطيع أن نقول هذه الحركة تعني المكر والخديعة أو تعني السخرية أو تعني الثورة ... كما نجح بروك أيضا في اكتشاف أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة عودة إلى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان وكان يطلب إلى الشباب أن يرووا قصة بالأصوات والحركات فقط دون الاستعانة [٢٨] . بالاصوات التقليدية للممثلين.

**الفصل الثالث / إجراءات البحث**

**أولاً: مجتمع البحث**

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي عرضت على المسرح الوطني في بغداد، وفي محافظة ديالى ومسرح كلية الفنون الجميلة في البصرة ، والتي تقع ضمن الفترة الزمنية (٢٠١٥-٢٠٢٠) ( ينظر ملحق رقم١) وقد احتوى مجتمع البحث على خمسة نماذج ، أختارها الباحث بشكل قصدي، نظرا لمطابقتها منطلقات البحث المفاهيمةِ وعلى وفق ما توصل إليه في الإطار النظري من مفهومات تخص الأداء التمثيلي ولغاته التعبيرية وانساق ثقافية في العرض المسرحي

**ثانياً: عينة البحث**

نظراً لخصوصية هذا البحث، حتم على الباحث اختيار نماذج عينة البحث بالطريقة القصدية ، فضلاً عن إستيفائها الشروط الآتية:

١- توفر إمكانية المشاهدة والدراسة مع المصادر المرئية والمدمجة (CD) التي تساعد الباحث على تحليله لعينة البحث فضلاً عن المقالات النقدية واراء مخرجيها.

٢- تتيح هذه العروض مقاربات مع مشكلة وهدف البحث بما يجعلها أكثر فعالية مع المتطلبات العلمية لمفردات اداة البحث.

٣- تنوع العينة، من حيث الحدود المكانية للعرض الاصلي.

٤- تعدد الاساليب الأدائية لهذه العروض.

حيث أختار الباحث العينة الأتية وكما موضوح في الجدول أدناه:

| ت | أسم العرض | المؤلف | المخرج | الممثلون | سنة التقديم | تقديم/ جهة الانتاج |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | المقهى | تحرير الاسدي | تحرير الاسدي | مرتضى حبيب/محمد بدر ياسر خضير /وسام عدنان | 2015 | دائرة السينما والمسرح |
| 2 | جوليت بغداد | حازم عبد المجيد | حازم عبد المجيد | مي ابراهيم /حسام كريم /حسام باسم | 2016 | مسرح كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة |
| 3 | يا رب | علي عبد النبي الزيدي | فارس نعمة الشمري | نعمة عبدالحسين/حسين محمد حي | 2017 | مهرجان ديالى/محافظة ديالى |
| 4 | قمامة | علي عبد النبي الزيدي | حسام كريم | هبة الله هاشم اثير علاء حسام باسم | 2018 | مسرح كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة |
| 5 | ساعة السودة | مثال غازي | سنان العزاوي | يحيى ابراهيم سيماء جعفر | 2019 | دائرة السينما والمسرح |

## ثالثاً: منهج البحث

لقد إعتمد الباحث المنهج الوصفي في بنائه للإطار النظري ومن ثم سيعتمد عليه في تحليل عينة البحث.

## رابعاً: أداة البحث

اعتمد الباحث اداةً للبحث ، يستطيع من خلالها ان يحلل عينته ، وبما إنه لا يوجد هنالك أداة لقياس (ملامح واليات اشتغال الانساق الثقافية في أداء الممثل المسرحي ) بشكل مباشر، اصبح وجوبا عليه بناء معيار بهدف تحقق نوع ما من المستويات التحليلية التي تمثل أداة لبحثه يمكن من خلالها تحليل العينة، منطلقا في تأسيس معياره من النقاط الأتية:

١- النقاط الاساسية التي تمثل المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري.

٢- المصادر والمراجع التي اهتمت بموضوع الانساق الثقافية وما يتعلق بمرجعياتها التنظيرية على المستويين النظري والتطبيقي.

٣- المشاهدات الفلمية لمجموع عروض مجتمع البحث.

٤- المقابلات التي أجراها الباحث مع المعنيين عن طريق الانترنت ووسائل التواصل الاجتماعي لصناع العرض المسرحي.

مسرحية يارب[٢٩](****)

تأليف : علي عبد النبي الزيدي

اخراخ : فارس نعمة الشمري

مكان العرض :محافظة ديالى

سنة العرض : ٢٠١٧

تمثيل : نعمة عبد الحسيسن ، حسين محمد حي

**حكاية المسرحية**

تتلخص فكرت المسرحية لرسم حالة مأساوية لأم تنتظر ولدها الذي ذهب الى الحرب ولا تعرف مصيره ، وقد كلفت تلك الام من قبل بقية الامهات الاخريات بوصفها الام الاكثر فجيعة ، اذ تذهب الى الوادي المقدس ( طوى ) كي تطلب من الرب ان يوقف احداث القتل والدمار والارهاب ، وهناك تلتقي بالنبي موسى ( ع ) وتحاول ان تجعله هو الوسيط والشفيع بينها وبين ربه، بوصفه هو كليم الله ، ليلتمس منه ان يوقف الحرب والقتال ، لكون الام هي الخاسر الاول من تلك المجازر، وان القادة بعد الحرب تتصافح وتتصالح وتبقى تلك الام تنتظر ابنها الذي لن يعود، وتحاول تلك الام جاهدة ان تقنع النبي من مناجاة ربه لوقف الحرب ، محاولةً منها ان تقنعه بطلبات الامهات اللواتي سوف يتوقفن عن العبادة وعن تأدية كل الفرائض مالم توقف اعمال القتل والقتال ، وبعد ان يلمس النبي موسى معاناة الامهات يتجه هو بنفسه الى صفوف الامهات ويترك الوادي المقدس، يحاول الكاتب أن يخلق جانباً من صورة يقرب بها الازمان والامكنة ويتجاوز حدود المعقول ، اذ يجمع النبي موسى مع الام التي هي من الواقع المعاصر ، لكون النبي موسى هو للابن الذي كان ضحية لطغيان الحاكم فرعون ، وام موسى مثال للام الصابرة المحتسبة ، وكلاهما يعدان نسقاً ثقافياً ودينياً للام وبنها .

**تحليل النموذج**

يحاول الكاتب علي عبد النبي في متن المسرحية ان يقرب فكرة الفراغ الممتد عبر الازمنة بين الانسان واخيه الانسان ، وسيطرت الثقافة القبلية على المجتمعات بكل اشكالها ، والتي بدورها تأخذ الشعوب الى منحدر ينتهي به المطاف الى آفة الموت الحتمية والقتل والارهاب.

ففي بداية العرض تظهر الام وهي ترتدي الثوب الاسود والذي هو يعد نسقا ثقافيا معروفا يعبر عن الحزن ، مع حقيبة الكتف البسيطة التي ترسم لنا صورة تلك الام التي عانت ويلات الحروب وبذلت اغلى ما تملك وهو الابن ، في الحرب التي لا ذنب لها ولا لأبنها سوى

انهما خلقا على هذه الارض ، والتي اوكلت لها مهمة ان تكون سفيرا ورسولا بالنيابة عن الامهات الثكلى ، اللواتي فقدن ابنائهن جراء الحروب واعمال القتل ، ليقرب الاداء التمثيلي الازمنة عبر الالف السنين ليتجاوز حدود المألوف والمتوقع ، في اظهار صورة ثقافية ودينية وسياسية في نفس الوقت .

فاختيار النبي موسى عليه السلام ليكون هو الجهة التي توكلها الام ليرفع حاجتها الى الله عز وجل ، ذلك بحد ذاته هو نسق ثقافي معروف وثابت حيث اختياره الله في نفس المكان وهو وادي طوى ليأخذ رسالته الى فرعون ( اذهبا الى فرعون انه طغى ) اذ كان موسى (عليه السلام) سفيراً لينقل رسالة الله ، والان وفي المكان نفسه هو مفاوض مع الأم لينقل رسالتها الى الله عز وجل ، وقيام الام بخلع نعليها تعبير منها على قدسية الوادي ( اخلع نعليك انك في الوادي المقدس طوى وانا اخترتك فاستمع لما يوحى ) فتحقق صفة النسق الثقافي على ايصال الحالة الثقافية والطقسية بشكل اوضح واشمل لمعرفة العلاقة التي تربط تلك الام مع المجتمع الذي تنتمي له، بطريقة مختصرة عبر تفكيك وتذويب الرموز والمدلولات للولوج الى صميم النسق الثقافي المراد ايصاله ، واعتمد النسق الثقافي المضمر في هذه الحالة على الرؤية العلاماتية والتأويل من قبل الجمهور كونه يعد ثقافة الانسان الكامن في المجتمع الذي يتماثل معه ذلك النسق.

ولم تكتف تلك الأم الثكلى بطلب العون وايقاف الحرب والدمار بل راحت تملي الشروط على النبي موسى وتطلب منه بأن يتحقق طلبها هي وبقية الامهات في غضون (٢٤ ) ساعة وبعكسه سوف يتم الاضراب عن الصيام والصلاة وكل العبادات بشرط ابقاء الحياة بدون حرب وقتل ودمار، وهنا يتضح خرق للعادات والتقاليد القوانين السماوية ، اي خرق للانساق الثقافية حين تملي الام شروطها على النبي موسى عليه السلام ، بينما كان النبي يحاول ان يقنع تلك الام انه لا يمكنها ان تفرض الشروط على الله ، لكون ان تلك الحروب هي من صنيعة بني البشر وليس للخالق دخل في حدوثها ، ويحثها على الصلاة والدعاء وطلب العون من الخالق ، فتطلق الام اصواتا تمثل نواح الامهات اللواتي فقدن ابنائهن ، ويمثل هذا الصوت دلالات صوتية تمثل نسقا ثقافيا للموسيقى وهو ( دللول ) فتحقق النسق الثقافي الخاص بالصوت والموسيقى ليمنح العرض المسرحي طابعاً خاصاً يتماثل مع الحالة المراد ايصالها من خلال ذلك النسق الذي يعضد الاداء التمثيلي ، إذ اوصل النسق تلك الحالة المأساوية بشكل اوضح ومنح العرض علاقة تواصلية لفهم قصدية الممثل بطريقة مختصرة لفك شفراد وكودات ذلك النسق ، فكانت تلك الاصوات والنغمات التي جاءت لتضفي على الاداء التمثيلي طابعا جماليا لكونه هو الخزانة الحافظة للبيئة .

المحيطة التي نشأ فيها الجمهور ، حاملا للموروثات والثقافات عبر الاجيال ، وكذلك يحاول المخرج ان يضفي للعرض روح القدسية التي يتمتع بها ذلك المكان وهو وادي ( طوى ) ولكن خشبة المسرح في هذه العروض كانت مجردة من قطع السينوغرافيا الا من بعض الصناديق الخشبية المغلفة بالقماش الاسود الذي يعطي دلالة نسقية عن الحزن ، فالتجأ المخرج الى اضافة الموسيقى الحزينة وبعض اصوات قراءة القرءان مما يضفي لمسة من القدسية والروحانية الخاصة على ذلك المكان ، وكان اداء تلك الام الثكلى يتغير بين الحين والاخر، فتراها تعطي صورة للحزن والانكسار والاسى عند صدور تلك الانغام الحزينة والنواح، لكون ان انساق الصوت والموسيقى مع الاداء التمثيلي للمؤدين تنسجم مع قدسية هذا المكان، وحساسية هذا الحدث ، ولاسيما أن خشبة المسرح مجردة من المناظر تقريباً ، اذ يعمل نسق الصوت المتمثل بالموسيقى التصويرية مع الاداء التمثيلي بالايحاء بان هنالك امراً وحدثاً كبيرا سوف يحل ويبدو أن المصائب التي تحل في هذا الزمن ، وهنا يتحقق النسق الثقافي الخاص بالموسيقى اذ يقوم باظهار تلك اللغة الطقسية التي تعضد الاداء التمثيلي اللفظي وتكون معبرة ، لما يجري من احداث القتل والدمار هي الأعظم على مر العصور، على الأقل كما يحاول أن يثبت العرض ذلك ، ذلك لأن الام هي المفاوض مع السماء عن الامهات في مشارق الارض ومغاربها ، وكأن موسى عليه السلام يريد ان يمهد للام ذلك الحدث الكبير وتلك الفاجعة التي ستحل بعد قليل ، فراح يصبر الام ويقارن صبرها وتحملها بصبر الانبياء والاولين ، فذكرها ببلاء وصبر النبي ( ايوب) الذي هو يعد نسقاً ثقافيا ودينيا للصبر والتأسي والتحمل على المرض البلوى ، في حين تشير الأُم الى إن صبرها لايقارن بما حدث ل( أيوب) إذ إن معاناتها فاقت ما تعرض له ( أيوب) أضعافا ، وذكرها ايضاً بما حدث للنبي ( يعقوب) وحزنه لفقدان ابنه النبي (يوسف) وان عينيه ابيضت من البكاء حزناً عليه، ولكن الام تردد ان جميع الامهات قد فقدن ابصارهن وتفطرت قلوبهن من شدة الحزن .

وفي هذه الحالة يضرب النبي موسى الامثال للام بالانبياء حيث انهم يعدون بمثابة انساق ثقافية ودينية واجتماعية للصبر على البلاء وللصبر على فقدان الاولاد ، فيتجلى المحتوى المضمر للأنساق الثقافية عند ذكرها بطريقة مختصرة بغية الولوج في صميمها عبر تحليل ذلك النسق الثقافي من خلال التأويل من قراءة الانساق بوصفها مجموعة من السياقات الكامنة في طيات المجتمع الذي يتماثل معه النص المسرحي ، كونه الحافظ للموروثات والعادات بالرغم من انتقاله بين اجيال سابقة وصولاً الى وقتنا الحاضر ، وفي هذه الحالة ترتدي الام العباءة السوداء والتي تمثل رمزاً للمرأة العراقية مع كل الدلالات والانساق التي يحملها ذلك اللون الاسود فهو يمثل الحشمة والعفاف والحزن في وقت واحد ، فتحقق النسق الثقافي الخاص باللون منتجاً

شفرات مشتركة بين الممثل والجمهور بهدف رسم صورة متكاملة من الحزن لمحتوى النص المسرحي ، مع احالة ذلك اللون الى مرجعياته الثقافية، ويمثل ارض السواد التي هي العراق المملوء بالخيرات، ويمثل سواد الحزن الذي يكسو بيوت الشهداء ، فأخذ اللون الاسود في العرض المسرحي جانباً مهماً من التعبير عن وجود نسق ثقافي واجتماعي خاص بالحزن العراقي ، لكون بعض المجتمعات لا يمثل اللون الاسود لهم صفة الحزن .

وفي هذه الاثناء يدخل نعش الشهيد المغطى بالعلم العراقي وهو محمول على الاكتاف وتستقبله الام بالزغاريد ( الهلاهل ) تعبيراً منها على ان الشهيد سيكون في الجنة مع الاولياء والانبياء ، وهذا يعد من الانساق الثقافية التي تكون معروفة لدى المجتمع الحاضن لتلك الثقافة ، والام تردد في نفس الوقت وترتجز بعبارات تدل على ان صاحب التابوت هو في يوم زفافه ، وهي من يجب ان تفرح لهذا اليوم وليس استشهاده ،وعندما يسجى التابوت على الارض تقترب منه

الام المفجوعة بأبنها الوحيد وتقبل التابوت وعليها علامات الانكسار والالم والحزن ، ويظهر من خلال الاداء التمثيلي لتلك الام انها في حالة هستيرية ، فهي تضحك وتطلق الزغاريد ، تارة وبعدها تبكي بصوت عالٍ تارة اخرى ، ومن ثم يأخذ الاداء التمثيلي اتجاها اخر تماما من خلال دخول نسق اللون على هذا المشهد ، فالأم تخرج من حقيبتها ثوباً احمر وتقوم بارتدائه تعبيرا عن حالة الفرح التي تشعر بها وهي تردد هذا الثوب الاحمر بلون دم ابني وتقول باللغة الدارجة العامية ( كلش حلو يخبل ) وتتمازج اللغة الرسمية بلغة الشارع العراقي لأيصال حالة من الحزن الممزوج بالفرح المصطنع ، وفي هذه الحالة يعطي اللون الاحمر دلالات كثيرة اهمها التعبير عن الفرح والسرور ولا سيما عند المجتمع العراقي ، اي هو من الانساق الثقافية التي تدل على الفرح والبهجة، ويرسم صورة متكاملة لمحتوى العرض المسرحي مع احالة ذلك اللون الى مرجعياته.

قام المخرج بتوظيف ذلك اللون من خلال عنصر الازياء الخاص بالممثل ليعطي تلك الصفة المهمة التي تدعم الاداء التمثيلي ، وفي هذه الحالة يتحقق وجود ذلك النسق الثقافي الذي له القدرة على ايصال حالة معينة الا وهي حالة الفرح بشكلٍ اوضح للدخول ضمن علاقات تواصلية مع كل طبقات المجتمع لفهم ثقافة الاخر بطريقة مختصرة من خلال تكسير وتذويب الرموز بهدف الاقتراب من قصدية ذلك النسق الثقافي الخاص بالازياء ، و يعتمد فهم المحتوى المضمر للنسق الثقافي على المرجعيات الثقافية لذلك اللون، واعطى نسق اللون في هذه الحالة صورة من تلك البيئة المحيطة التي ينتمي لها الممثل والجمهور، والتي نشأ فيها ليظل حافظا لها عبر الموروثات والعادات على الرغم من انتقاله من جيل لأخر.

## الفصل الرابع

## النتائج

١- تعدد اشكال واساليب الاداء التمثيلي على الصعيد الفكري والجمالي تبعاً لنوع النسق الثقافي المراد اظهاره في مضمون الاداء التمثيلي ، ففي مسرحية ( يا رب ) تغير نوع الاداء بتغير الشخصية المراد تجسيدها تبعاً لنوع النسق الثقافي والعام المتحكم بأداء تلك الشخصية ،

٢- اظهر الاداء التمثيلي في مسرحية (يا رب) كل ما هو واقعي ، وانعكس ذلك على العرض المسرحي ، فكان الاداء يصبوا لخلق حالة مغايرة للواقع الثقافي والاجتماعي الذي يمثل الانساق الثقافية للمجتمع الحاضن لها .

٣- هيمنت سلطة النسق الثقافي على العرض المسرحي واضفى الصفة الجمالية والدلالية عليه ، فكانت مزيجاً من الاداء اللفظي والحركي بهدف نحت الفعل في الفضاء العرض المسرحي.

٤- تعطي الحركة الدلالية صورة لتجسيد الشخصيات وفق مرجعياتها وللموروثات والاجتماعية والطقسية التي ظهرت على شكل انساق ثقافية في طيات العرض المسرحي .

٥- عكس الاداء التمثيلي في العرض المسرحي صورة للنسق الثقافي لكل حقبة زمنية معينة من خلال الحركات والايماءات والالفاظ وقطع السنوغرافيا ، تبعاً لما يحتويه ذلك النسق .

## الاستنتاجات

١- تعد الثقافة المادة الاساسية في بناء العرض المسرحي ، بوصفه لغة التواصل بما تحمله من مضامين ذات طبيعة مؤثرة على الحس الجمعي للشعوب .

٢- وجود نسق ثقافي في بنية العرض المسرحي يكشف عن وجود ( المجال الجمالي ) للأداء التمثيلي ، والذي اظهر القدرة التعبيرية للممثلين من خلال ادائهم الحركي واللفظي .

٣- اظهر الاداء التمثيلي للممثلين الذي احتوى على انساق ثقافية وعامة ، اتصال الممثل الانسان بمحيطهِ الخارجي والذي بدوره يعزز آلية التحول الى الشخصية لديه .

٤- شكل الاسلوب التمييزي للانساق الثقافية محاولة لعرض الموضوعات الحياتية العراقية واظهارها عبر احالات صورية وفكرية دون المساس المباشر الذي يعرفه الجمهور من خلال الواقع المعاش من قبله .

٥- اضاف النسق الثقافي على بنى العرض المسرحي اسلوباً تأثيرياً احتوى على كل خصائص التشكيلات الحركية واللفظية ، وفق طابع جمالي سيميائي .

٦- عزز وجود الانساق الثقافية في العرض المسرحي العراقي السمات التواصلية بهدف تغيير الجانب السلبي للمجتمع وعدم الوقوف عند عرضها فقط ، مما جعل العروض تصبو لعكس المعاناة الانسانية لدي المتلقي بهدف الوقوف عليها ومن ثم محاولة تغيرها .

## التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي :

- العمل على وضع برامج تدريبية من خلال الورش المسرحية لبرامج مهارات الطلبة والممثلين لكيفية اعتماد موضوعة الانساق الثقافية في المناهج التعليمية .

## الهوامش

(١) مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للمثل ( القاهرة : مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦ ) ص١٧٣ .

(٢) سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ( بيروت، دار الكتاب اللبناني ،الدار البيضاء، ١٩٥٨ ) ص٦ ، ٣٢.

(٣) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي : القاموس المحيط، ط٣ (بيروت: دار العرفة ، ٢٠٠٨) ص١٢٨٢.

(٤) ابن منظور: لسان العرب (بيروت: دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٠) ص٣٩٧.

(٥) ابراهيم مدكور: المعجم الفلسفي ( القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ١٩٧٩) ص٣ .

(٦) محمد مفتاح : التشابه والاختلاف ( بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦) ص١٥٦.

(٧) ايديث كويزيل: عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور ( الكويت : دار سعاد الصباح، ١٩٩٣) ص ٤١.

(٨) ينظر جلين ولسن : سيكلوجدية فنون الأداء ، مصدر سابق ، ص٩.

(٩)علي الحمداني : محاضرة دراسات عليا ، القيت لطلبة الماجستير ( البصرة : كلية الفنون الجميلة –جامعة البصرة، ٢٠٢١) ص٢.

(١٠) جوناثان كلر: فرديناند دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ترجمة: دكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة: المكتبة الأكاديمية ، ٢٠٠٠) ص ٨٦ .

(١١) عوني كرومي :الاسس الابداعية لتطوير التكوين الجسدي والتلقي للممثل ،الحركة لغة الممثل بحث مطبوع مقدم للمهرجان المسرحي (الدوحة: ١٩٩٠)

(١٢) اشيلي مونتاغو : البداية ، ترجمة : محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة والفنون ،سلسلة عالم المعرفة (الكويت :المجلس الوطني للثقلفة والفنون ، ١٩٨٢) ص٢٠١ .

(١٣) محمد الماكري : الشكل والخطاب ( بيروت :الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٢) ص ٦.

(١٤)(*) البيو – ميكانيكية: نوع من التدريب، يهدف الى تطوير الممثلين الذين عليهم ان يكونوا رياضيين ولا عبي اكروبات والات حية في الوقت نفسه، وهذه التدريبات تعتمد على الاستعداد للفعل – توقف) (الفعل نفسه – توقف) (رد الفعل الموازي) الغاية منها تنظيم الاستجابة الانفعالية والعضلية للممثل، وكما يحدث للراقصين / https://ouargla.mam9.com/t178-topichttps://www.sport.ta4a.us/human-sciences/movement-science/876-biomechanics.html

(١٥)عقيل مهدي : نظريات في فن التمثيل (الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،٢٠٠١) ص٩٦ .

(١٦)(**)التايلرية: مبدأ اقتصادي سمي التايلرية اشارة الى العالم الامريكي فردريك تايلر https://ouargla.mam9.com/t178-topic/

(١٧) فيشمان بوريس: تدريب الممثل، ترجمة : نور الدين مصطفى (القاهرة :الدار المصرية للتأليف والنشر ، المطبعة العربية) ص١٨، ١٩.

(١٨) مهند طابو : الطقس واثره في التمثيل ( بغداد: مكتب الفتح للطباعة ، ٢٠٠٧) ص ١٦٣ .

(١٩) برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي، ترجمة : جميل نصيف ( بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣) ص٢٦٠ .

(٢٠) سامي عبد الحميد : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (بغداد: كلية الفنون الجميلة ) ص١٩٠ .

(٢١)(***)التغريب : هو عملية جعل الاحداث والشخوص غريبة والقصد منها هو تهيئة وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والايضاح لا مجرد امر طبيعي، مألوف / https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

(٢٢) عدنان رشيد : مسرح بريشت ( بيروت : دار النهضة العربية والنشر،١٩٨٨) ص٢٤٦.

(٢٣) احمد شرجي : سيميولوجيا الممثل مصدر سابق ، ص١٦٦.

(٢٤) حسين التكمة جي : نظريات الاخراج ، دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ( بغداد: دار المصادر، ٢٠١١) ص ٦٤ .

(٢٥) بيتر بروك : ليس هناك أسرار ، ترجمة : غريب عوض ( البحرين : كتاب الصواري ، ١٩٩٨ ) ص ٨٣ .

(٢٦) عبود حسن وعلي الحمداني : اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور، مصدرسابق ،ص ١٢٩ .

(٢٧)مدحت الكاشف : المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر ( القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)ص ٤٦-٤٧ .

(٢٨) سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٠٦ .

(٢٩)(****) مسرحية يا رب ، تأليف : علي عبد النبي الزيدي ، اخراج: فارس نعمة الشمري ، تمثيل: نعمة عبد الحسين ، حسين محمد حي ، مكان العرض : محافظة ديالى ، مهرجان ايام ديالى المسرحية ، سنة العرض ٢٠١٧ .

## المصادر

(١) الكاشف مدحت ، اللغة الجسدية للمثل ( القاهرة : مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦ ).
(٢) الفيروزي مجد الدين محمد بن يعقوب ابادي : القاموس المحيط، ط٣ (بيروت: دار العرفة ، ٢٠٠٨) .
(٣) الماكري محمد : الشكل والخطاب ( بيروت :الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٢).
(٤) التكمة جي حسين : نظريات الاخراج ، دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ( بغداد: دار المصادر، ٢٠١١) .
(٥) بوريس فيشمان: تدريب الممثل، ترجمة : نور الدين مصطفى (القاهرة :الدار المصرية للتأليف والنشر ، المطبعة العربية) .
(٦) بريخت برتولد : نظرية المسرح الملحمي، ترجمة : جميل نصيف ( بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣).
(٧) بروك بيتر: ليس هناك أسرار ، ترجمة : غريب عوض ( البحرين : كتاب الصواري ، ١٩٩٨ ) .
(٨) بوريس فيشمان : تدريب الممثل، ترجمة : نور الدين مصطفى (القاهرة :الدار المصرية للتأليف والنشر ، المطبعة العربية).
(٩) رشيد عدنان: مسرح بريشت ( بيروت : دار النهضة العربية والنشر،١٩٨٨) .
(١٠) طابو مهند : الطقس واثره في التمثيل ( بغداد: مكتب الفتح للطباعة ، ٢٠٠٧).
(١١)عبد الحميد سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (بغداد: كلية الفنون الجميلة ) .
(١٢)علوش سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة( بيروت ، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، ١٩٥٨ ) .
(١٣) كوزيل ايديث : عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور ( الكويت : دار سعاد الصباح، ١٩٩٣).
(١٤) كلر جوناثان : فرديناند دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ترجمة: دكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة: المكتبة الأكاديمية ، ٢٠٠٠) .
(١٥) كرومي عوني :الاسس الابداعية لتطوير التكوين الجسدي والتلقي للمثل ،الحركة لغة الممثل بحث مطبوع مقدم للمهرجان المسرحي (الدوحة: ١٩٩٠).
(١٦) منظور ابن: لسان العرب (بيروت: دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٠) .
(١٧) مدكور ابراهيم : المعجم الفلسفي ( القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ١٩٧٩).
(١٨) مفتاح محمد : التشابه والاختلاف ( بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦) .
(١٩) مونتاغو اشيلي : البداية ، ترجمة : محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة والفنون ،سلسلة عالم المعرفة (الكويت :المجلس الوطني للثقلفة والفنون ، ١٩٨٢) .
(٢٠) مهدي عقيل : نظريات في فن التمثيل (الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،٢٠٠١).
(٢١) مهدي عقيل : نظريات في فن التمثيل (الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،٢٠٠١).