Al-Academy Journal
*Issue 120*
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1733

# Features of acting performance in the Iraqi political theatrical show

*Muroj Hatem Mushref* [a]
*Ahmed Muhammad Abdul Amir* [a]

[a] *University of Babylon / College of Fine Arts*

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

ARTICLEINFO

*Article history:*
Received 14 July 2024
Received in revised form 28 July 2024
Accepted 29 July 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
features, acting performance, political theatrical performance in Iraq

ABSTRACT

It is very necessary for political theater to be within the space of every theatrical performance, because theater in general carries different values and cultures in all countries of the world. Theatrical performance played an important role in the theatrical presentation system, and the aesthetics of performance in the theatrical presentation, as well as theatrical performances, also multiplied. Which is presented on stage, its primary goal is to convey various ideas, messages, and topics to the audience in light of the events and circumstances that touched upon reality, as the recipient has become in dire need of watching theatrical performances that touch the political side, that address the ground of reality and motivate him toward the change and opposition that the audience needs in Iraqi society, Which reflects results and issues that have political dimensions and are addressed by proposing solutions that are embodied on the stage with complete freedom. The possibility of political theater has produced freedom of expression for real voices that are reflected and revealed to the public on the political stage in particular, and this is what the research deals with directly and based on what the researcher presented and answered the problem of her research. To the following question (What are the aesthetics of acting performance in the Iraqi political theatrical performance)

The aim of the research: to explain the relationship of the features of theatrical performance to political theatre. The second chapter included two sections: the first: the features of theatrical performance in the global political theatre, and the second: the emergence of political theatre. As for the research sample, the purposive sample was adopted to serve the course of the research and its directions, and the most important results. theatrical performance was in dialogue with the known reality of the political events presented, and transcended its details. In doing so, it sought to beautify its image and make it better than it was historically.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1733
*Muroj Hatem Mushref, Ahmed Muhammad Abdul Amir: Features of acting performance in the Iraqi political theatrical show*
*Al-Academy Journal* - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

# ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي السياسي العراقي

**مروج حاتم مشرف**[1]
**أحمد محمد عبد الأمير**[1]

**ملخص البحث:** من الضروري جدا ان يكون المسرح السياسي داخل فضاء كل عرض مسرحي ، لكون المسرح بشكل عام يحمل القيم والثقافات المختلفه في كافة بلدان العالم ، كان الاداء التمثيلي يلعب دورا مهما في منظومه العرض المسرحي وتعدد أيضا جماليات الاداء في العرض المسرحي، وكذلك العروض المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح هدفها الاساسي أيصال أفكار ورسائل وموضوعات متعددة الى الجمهور في ظل الاحداث والظروف التي لامست الواقع، أذ أصبح المتلقي بحاجه ماسة الى مشاهدة عروض مسرحية ملامسه للجانب السياسي التي تخاطب أرض الواقع وتحفزه نحو التغير والمعارضه الذي يحتاج اليها الجمهور في المجتمع العراقي، مما يعكس نتائج وقضايا تكون لها أبعاد سياسيه ومعالجتها بوساطة طرح حلول يتم تجسيدها على خشبة المسرح بحرية تامة ، أن أمكانيه المسرح السياسي انتجت حرية التعبير لاصوات حقيقه تعكس وكشفها للجمهور على خشبة المسرح السياسي بالتحديد وهذا ماتناول البحث بصوره مباشرة وتأسسيا على ماتقدمت به الباحثة مشكلة بحثها بالاجابة على السؤال الاتي (ماهي جماليات الاداء التميثلي في العرض المسرحي العراقي السياسي)

هدف البحث: بيان علاقة ملامح الأداء التمثيلي بالمسرح السياسي، تضمن الفصل الثاني مبحثين: الأول: ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي العالمي، والثاني: نشأة المسرح السياسي، اما عينة البحث فقد تم اعتماد العينة القصدية لخدمة مجريات البحث واتجاهاته، واهم النتائج: كان الأداء التمثيلي متحاوراً مع الواقع المعروف عن الأحداث السياسية المعروضة، ومتعالياً على جزئياته، ووقد سعى بذلك لتجميل صورته وجعله أفضل مما هو عليه تاريخياً.

**الكلمات المفتاحية: ملامح، الاداء التمثيلي، العرض المسرحي السياسي العراق.**

## الفصل الاول (الإطار المنهجي)

**مشكلة البحث:** أن العلاقة الطويلة بين المسرح وحياة المجتمعات جعلت منه وسيلة لكشف ومعالجة قضايا المجتمع اليومية وطبيعة النظام المسير للأفراد، فحين كان المجتمع يبحث عن تفسير لما يواجه من قوة الطبيعة قدم ذلك في المسرح بأن قوة الآلهة والأقدار هي المسير لحياة أبطاله وأظهر ذلك في أداء ممثله، وعندما وضعت الكنيسة يدها على المجتمع ظهر في المسرح ما يدعو إلى طاعة الكنيسة وتطبيق تعاليمها، وفي عصر النهضة أصبح المسرح يعالج قضايا الأنسان بعقل ومنطق الأنسان نفسه دون تحيز إلى الغيبيات أو المعتقدات الدينية، واستمرت تلك العلاقة وفي كل مراحلها السابقة واللاحقة فكان طابع التسيس ملاحظ في جوانبها، فالمسرح بعلاقته الجمالية مع جمهوره هو وسيلة لتسييس ذلك الجمهور، وأن محاولة صانع جماليات العرض المسرحي اقناع جمهوره بفكرة تخدم نظام العيش الجماعي في ذلك المكان والزمان هو سياسة يحملها المسرح ويبثها في المجتمع.

**و انطلاقاً** من ذلك تضع الباحثة سؤال لمشكلة بحثها كالتالي: كيف حقق ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي السياسي العراقي.

**اهمية البحث:** بيان علاقة ملامح الأداء التمثيلي بالمسرح السياسي.

**هدف البحث:** التعرف على ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي السياسي.

حدود **البحث: الحد الموضوعي:** دراسة الأداء التمثيل في عروض المسرح السياسي وكيفية تحقق جماليات ذلك **الأداء، الحد الزماني**: 2009 الى 2019، **الحدود المكانية:** المسارح التي قدمت عليها عروض المسرح السياسي العراقي في بغداد.

**تحديد وتعريف المصطلحات: ملامح لغة:** ملامح جمع ملمح، ولمح البصر أمتد الى شي، لمح البرق: لمع' (Al-Zubaidi, 2006, p. 378)، اما في (لسان العرب) فأن الملامح هي "لمح اليه لمحاً وألمح: أختلس النظر، وقال بعضهم لمح النظر وألمحه هو (Ibn Manzur, B.T, p. 215)، اما في المعجم الوسيط فأن الملامح هي "مابدا محاسن الوجه أو مساويه، والملامح المشابة" (Anis, 2004, p. 335)، يرى (الفراهيدي) في كتاب العين "أنّ لمح البرق ولمح، ولمحه ببصره والمحه، النظرة، والمحه والملاح جمع لمحه أي ما بدا" (Al-Farahidi, 2007, p. 290).

[1] جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

**الملامح اجرائيا:** وهي الطرق المشابهه في تكوين اسلوب الادائي او انجاز عمل اي كان نوعه جذور، تقاليد، سلوك.

**الاداء لغة:** يعرف الاداء في اللغة " تأدى القوم تأدياً إذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره. لكل ذي حرفة اداة هي آلته التي تقيم حرفته، واداة الحرب سلاحها، ورجل مؤد ذو أداة، ومؤد، وقيل كامل اداة السلاح، وادىالشيء اوصله لأسم الاداء" (Ibn Manzur, B.T, p. 46).

**الاداء اصطلاحاً:** الاداء التمثيلي هو " قيام الممثل بايصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين واسطة جسمه وصوته" (Abdel Razzaq, 1979, p. 12).

**الاداء التمثيلي اجرائياً:** هو المهام التي ينجزها الممثل بجسمه وصوته بغية تقديم مضامين العرض المسرحي السياسي للمتلقي، ويكون لها تقنيات تميزها من حيث تطبيقها لقواعد تنظيرية وأفكار فلسفية وهذه المرجعيات هي ما يستقي منها الممثل أدائه التمثيلي.

**السياسة لغة:** السياسة من "ساسَ يَسوس، سُسْ، سِياسةً، فهو سائِس، والمفعول مَسوس. ساس النَّاسَ: حَكَمهم، تولّى قيادتَهم وإدارةَ شئونهم... ساس الأمورَ: دبَّرها، أدارَها، قام بإصلاحها" (Omar, 2008, p. 1133). وتعرف السياسة في معجم لسان العرب بأنها " القيام على الشيء بما يصلحه فيقال: هو يسوس الدواب اذ قام عليها وراضاها، والوالي يسوس رعيته. ويقال: سَوسَ فلان لفلان أمراً فركبه، كما يقال: سَوسَ له وزين له. وسَوسَ له أمراً أي روضه وذله، والسياسة فعل السائس" (Ibn Manzur, B.T, p. 2149).

**السياسة اصطلاحاً:** السياسة في المعجم **الفلسفي** "بالمعنى نفسه الذي ورد في المعجم الوجيز وذلك الذي عني بتدبير أمور الدولة وتنظيم شؤونها، وقد تكون شرعية أو مدنية ويطلق لفظ السياسة على سياسة الرجل نفسه، أو سياسته على أهله وولده، أو سياسة الوالي على رعيته" (Saliba, 1971, p. 679).

**المسرح السياسي اجرائياً:** نوع من أنواع المسرح يقدم موضوعاً سياسياً بالاعتماد على أداء تمثيلي حاضر بتفاعله مع عناصر العرض حاملاً دلالات فكرية ومرجعيات اجتماعية لها جماليات خاصة، ويسعى لتعليم وتوعية جمهوره وتحفيزه على اتخاذ موقف من القضية المطروحة.

## الفصل الثاني (الإطار النظري)

### المبحث الأول: ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي العالمي

يجسد الممثل عبر الاداء بشكل ملامح المحاكاة وصياغة أفعالها، وذلك بوساطة كل ما يدور حوله من حركات وإيماءات وأصوات متداولة، كما يترجم عبر الأفكار والحكايات والأساطير عبر المعنى، معتمدا بذلك على الممثل كعلامة كبرى بشكلها اللغوي والحركي، ويكون المعنى مشترك بينه وبين المتلقي، من اجل خلق الاستمرارية والتواصل عبر الاداء. ويعد الممثل أحد أهم العناصر حاملة " الوحدة الديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات" (Ilam, 1992, p. 17). ومحاولة رسم ملامح اداء الممثل في المسرح ومنه السياسي، تؤكد قدراته اللغوية والادائية، التي تعكس اداءه على الشخصية المسرحية ونمط سياقها القصدي أو المضمر وحتى المفترض، وبالتالي يشكل المعنى الادائي عند الممثل طبيعة الأفكار التي يستقبلها المتلقي.

يشكل الممثل عبر الاداء الذي يقدمه الجزء الأكبر من العملية التواصلية للعرض المسرحي، فضلاً عن أنه الوسيط الناقل للأحداث بين العرض والمتلقي، بشرائط مرجعية ومفاهيم موضوعية تطابق وتناغم علاقة الفعل وما يحققه من معنى مغاير. بالتالي فهو "أحد قنوات توصيل رسالة العرض، من خلال أداءه الذي يربط العالم الخيالي للمسرح بمرجعه في الواقع" (Kassab, 2018, p. 14)،

وهذا يأتي عن طريق توظيف الفكرة، وبيان ارتباطها بموضوعها، وفق نظام علائقي، يتحدد عبر عمله اليومي والخاضع إلى اشتراطات فنية تتحقق عن طريق ارتباطها مع العناصر الأخرى لتحقيق التحول الذي يسعى إليه الممثل والوصول إلى ذات الشخصية، التي يتلبسها في ذاته الإنسانية واكتساب تحولات سلوكية وأطباع يتقمصها لتنتج صور مشهدية في لحظات الأداء. وهذه التحولات تمثل الملامح التي هي "شيء من المتشابه في طريقة الاداء سواء في الحركة او الالقاء أو بين ممثلي العروض التجريبية" (Al-Azzawi, 2015, p. 5).

ترى الباحثة أن ملامح الأداء في المسرح السياسي، تعالج الصراعات الجماهيرية المتعلقة بالقضايا السياسية الراهنة المطروحة على الساحة، والمتمثلة بالصراعات الطبقية وفق القرارات السياسية المتعلقة بالأزمة والقضايا التي تلامس مصلحة الجماهير الكادحة والضعيفة الفقيرة المستغلة، فالفن المعاصر حركة ايديولوجية قصدية تنتمي الى الشعوب وعلاقاتها بالعقائدية والسياسية والاجتماعية التي تسهم في بناء تطورها، وتعد ملامح الاداء في المسرح السياسي الافعال المبتكرة من أجل تغيير الجوانب الاجتماعية والنفسية، والتي تعبر عن مشاعر واحاسيس ومطامح وتطلعات الجميع، نحو حياة مستقلة أفضل. فالمسرح الإغريقي تشكل نتاجاته الدرامية من خلال مواقف ميتافيزيقية تتأثر بالفكر الأيديولوجي للفنان الإغريقي من خلال موقف شخصي للصراع الخفي المتمثل بقوة القضاء والقدر، الذي يعد المرتكز سياسياً، فإن نشأة المسرح الاغريقي ترتبط بالقضايا السياسية، وقد حفل المسرح الأغريقي بالمقطوعات والمواقف والاشارات السياسية.

إذ أن ما يقوم به الممثل من محاولات ادائية عبر الصوت والحركة والإحساس والانفعال أو أي وسيلة يستعملها، هي وسائط تنتج عبر الاداء التمثيلي المتصل مع الحدث المراد توظيفه، وايضا المتصل مع الممثلين، ومع عناصر تكوين العرض المسرحي ومنه المسرح السياسي. "وينتج عن هذا الاتصال فهم لعلائقية العرض المسرحي، لتتحقق وظيفة الممثل (إرسال / استقبال)، ولتبقى مستمرة في فترة زمن العرض عبر التغذية المرتدة لتوفير أعلى كفاءة في خلق الاتصال والتواصل" (Najm, 2009, p. 62). لأن لحظات تجسيد الأداء في العرض المسرحي، هي مخاضات تنتج عن التفاعل ما بين الممثل والحدث الذي يستحضر أبعاد الشخصية، ومنها، البعد النفسي (السايكولوجي)، والبعد الطبيعي (البايولوجي)، وايضا البعد الاجتماعي، "ليدخل بعدها الممثل عملية اتصالية تواصلية تداولية، يتأثر ويتطبع وينغمس في دوالهم التي تشكل صفاته لتجذر بداخله المدلولات" (Abdel Razzaq, 1979, p. 21).

في ضوء ذلك يكون الممثل مسكون بتحولات ادائية داخل المسرح السياسي، وذلك وفق اشتغالات الشخصية ومعطياتها المتحققة والمتكونة من بيئة العصر الذي تعيشه، وعليه، يخضع الممثل إلى النظام اللغوي والتعبيري، والى اشتراطات الخطاب الملامس لسياقات العصر التي تؤثر على سلوكه الأدائي، فالأداء يعبر عن حالة المتكلم وكشف علاقته بالآخرين والعوامل المشتركة بينهم. ويعتمد الأداء المسرحي السياسي في التعبير على التقاليد التي تدفع إلى إظهار الشكل الجمالي عبر الوسائل التي يمكن لها "إعطاء الممثل أفضل إيحاء بأن ما يقدمه حقيقي، فلابد أن يتبع الأفكار المأخوذة من اختلاف الشخصيات في تصرفاتها وفق أعمارها وطبقاتها ومهنها" (Carlson, 1997, p. 114). وتمثلت ملامح الاداء عند (ارستوفانيس) عبر وظيفة القناع التي تبرز الشخصية بشكلٍ واضح ومبالغ فيه، وكذلك ايصال المعلومة للمتلقي حول ما اذا كانت الشخصية المجسدة كوميدية او تراجيدية، وآليات ايصال الصوت عن طريق التجويف الفمي الموجود في نفس القناع، وعليه، يخاطب الممثل الجمهور ليدفعه الى المبالغة في الالقاء وفي الحركة.

ومنذ ذلك الوقت تطورت الأفعال الانسانية البدائية، واتخذت ابعادً مغايرة في التجسيد الادائي لمحاكاة الحياة السياسية، وبيان المعنى المشترك بين المرسل (الباث) والمرسل اليه (المستقبل). حملت الدراما حلول خيالية جادة لإنهاء الحرب وإحلال السلام كما في اقتراحات (أرستوفانيس) –في سلسلة كوميديا (الحرب والسلم) – نتلمس فيها سلطة العقل الإغريقي ومسيرته اليومية والفكرية، ومتزامنة مع التحولات الديمقراطية.

على وفق متغيرات ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي العالمي والرؤيا الفلسفية والفكرية والاجتماعية الدرامية، رافقت المناهج النقدية الحديثة التطور في المسرح والوقوف عند دور التيارات المسرحية المعاصرة كالرمزية والظاهراتية، ومن ثم التأويل والتلقي في البنيوية والتفكيكية... وغيرهما، وما يجب ان يرافقها من استدعاءٍ لشكل حواري ملازم يمثل بديلا ذهنياً عن عنصر مهم هو الحركة (الأداء) لطرح تلك الآراء ومناقشتها، حتى شغل هذا تعويضيا في الأساليب الكتابية لدى بعض كتاب النص المسرحي الذين لم يضعوا نصب أعينهم ثنائية (النص/ العرض) ومن دون الاكتراث بمقومات النص الفنية المخصص للعرض، وعلى ضوء ذلك فأن هذا النمط من المسرحيات تباين وفق آراء الدارسين والباحثين من حيث تحديد القيمة الدرامية لها او من حيث قبولها او رفضها كنوع مسرحي يعتد به. إذ يرى (محمد مندور) "بأنها لا تجذب إليها غير صفوة المثقفين الذين تغريهم المتعة العقلية، حتى ولو لم تثر فيهم تلك المسرحيات الذهنية أي انفعال عاطفي" (Mandour, 1974, p. 79). وترى الباحثة في هذا الخصوص بأنها تجارب مسرحية تستحق التوقف عندها والنظر فيها.

**المبحث الثاني: نشأة المسرح السياسي**

**تاريخ المسرح السياسي:**

لا يمكن الحديث عن قضايا المسرح السياسي دون اللجوء الى معرفة جذور المسرح السياسي الذي ارتبط منذ نشأته ارتباطا وثيقا بالاحداث السياسة والحروب وتراكمها على مدار الزمن، المسرح السياسي موجود مع نشأة الوعي بالواقع الحياتي وتطوراته الاجتماعية والسياسية، واول من مهد ملامح المسرح السياسي هو المسرح اليوناني عبر تناول القضايا السياسية في النص المسرحي، ولا ويوجد مسرح بعيد عن مفهوم وسياق السياسة اي ان كل مسرحية لها ابعاد سياسية مختلفة ما بين الأزمة الماضية والحاضر، فالفنون بشكل عام والمسرح بشكل خاص كان وما زال لصيقا بالسياسة بشكل من الاشكال على طيلة تاريخ الفنون في سعيها من اجل التغيير ونهضة الانسان ونشر الوعي العام بعيدا عن فكرة الفن للفن، وهذا لم يمنع المسرح السياسي من الاحتفال بمضمونه الجمالي والتعبير عن الواقع وحيثياته. وأن جل المسرحيات التي قدمت بعدة رموز محاول لإخفاء البعد السياسي ومعالجة حقبة الزمن وهذا ما اعتمد كليا على الخطاب المقنع عبر الايماءات الاسطورية والتاريخية والطبيعية والاجتماعية.

ارتبط المسرح منذ بدايته بالمجتمع، وتطور مع تغير العصور، ففي البداية كانت نشأته نشأة دينية، وبالتدريج اشتبك مع مظاهر الحياة الاجتماعية، وخاض في أمور فلسفية سادت في المجتمع اليوناني، وتعرض لقضايا سياسية وقضايا فكرية فلسفية متشعبة، وما أن جاء العصر الوسيط لجأ رجال الدين المسيح للمسرح كوسيلة مهمة في توصيل الخطاب الديني، ثم تحول في عصر النهضة ليشتبك مع قضايا ذلك العصر ويعبر عنها ويصور أفكار مجتمعها وقضاياه، رغم أن ذلك العصر كان عصر الاقطاع وكثرة المؤامرات والحروب، ليصور حياة الملوك بأفعالهم وايضاً الأفعال. لكن إرادة القدر سادت في العصر اليوناني والروماني، والعمل بمسرحيات الأسرار والمعجزات. " حينما يتصدى المسرح لقضايا عصره السياسية لا بد أن يثير – بحكم التركيب الجدلي للدراما – وبالذات للدراما المرتبطة مباشرة بالواقع الحي المتفاعلة معه والساعية إلى التأثير فيه" (Khashaba, 1977, p. 71).

الحرب العالمية الثانية غيرت العديد من الرؤى الفكرية والفنية، والتوجه نحو المجموع والإحساس بالمسؤولية والتخلي عن الفكر الوجداني المغلق، وبالتالي تأييد الماركسية (Khashaba, 1977, p. 353)، ليكون الأمر نحو القوة في اتخاذ القرار، فالحرية باتت لدية منقوصة من غير إرادة قوية. والانزياح نحو تجربة الحرب مستلهما كذلك من الموروث الكلاسيكي القديم، ليكون مادة مهمة تطرح آراء اتجاه الحرب وانعكاساتها الوجودية لتسمى (مسرحيات المواقف)، وتعد هذه المسرحيات تجربة درامية تشهد التحول الفكري من الحرية التشاؤمية، لترى في الفن الخلاص (الفن للفن) إلى المسؤولية واتخاذ الموقف، وايضا يمكن أن تجسد فيها الرؤية الوجودية فهي تعتبر في هذا النوع من المسرحيات ضرورة في الانتقام.

**ماذا نقصد بالمسرح السياسي؟**

مفهوم المسرح السياسي قائم على فكرة الاحتجاجات الثورية وايصال الافكار، والاهداف السياسية للجماهير عبر خشبة المسرح، وبيان وظيفة المسرح السياسي في كتابه عن تاريخ المسرح السياسي ان " الوظيفة الاساسية للمسرح السياسي كمنصة للاحتجاج والمعارضة والتي يمنحه اياها المجتمع الحر" (Joe, 2015, p. 12).

اغلب العروض المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح هدفها الأساسي إيصال افكار ورسائل وموضوعات متعددة الى الجمهور في ظل الاحداث والظروف التي حدثت، إذ اصبح المتلقي بحاجة ماسة الى مشاهدة عروض مسرحية ملامسة للجانب الساسي، تخاطب ارض الواقع وتحفزه نحو التغير والمعارضة الذي يحتاج اليها الجمهور في المجتمع مما يعكس عدة نتائج ومشاكل اجتماعي و اقتصادية، بالتالي تكون لها ابعاد سياسية ومعالجتها بوساطة طرح حلول يتم تجسيدها على خشبة المسرح بحرية تامة " اي أن امكانية المسرح السياسي الذي اتيحت له حرية التعبير لأصوات حقيقية تعكس انشقاق المعارضة وتتحدى انتصارات الاقوياء وتوسع افاق الثقافة الشعبية تسهم في الحكم الذاتي للكيانات المحلية" (Joe, 2015, p. 87).

الغرض من ديمومة المسرح السياسي ونشاطه المستمر هو الرغبة في رفع حالة الوعي لدى الجمهور في اهم القضايا التي تمس حياته اليومية، وللنشاط الفني الذي يحمل دلالات سياسية لها القدرة في اعلان المعارضة والتحريض على المتغيرات السياسية وكشفها للجمهور، من أجل ايجاد حلول تلائم المجتمع وهذا يحرر الجمهور من دوره كمشاهد سلبي الى مشاهد له القابلية في التغيير والتفكير حول ما يراه المتلقي الايجابي الفاعل والمتلقي السلبي غير الفاعل، وضروريته بالنسبة الى المسرح السياسي ودوره في

تفعيل حالة الوعي لدى المتلقي على خشبة المسرح من خطاب سياسي، فالمحتوى الدلالي والمعرفي في المسرح السياسي يقابله وعي ذهني لدى المتلقي وفعل ايجابي في التلقي والاستجابة.

يتمحور المعنى الموضوعي لقضايا المجتمع في المسرح السياسي، حول شخصية البطل الذي يتحقق بزعيم يتصدى للإشكاليات التي هي بالأساس سمة من سمات الأدب وتصويره لقضايا المجتمع، وموضوعاته التي تندرج من الوعي المتقارب مع العمل السياسي، والإحساس بالاستغلال الذي يقع على الفرد واحساسه بالظلم جراء أساليب السلطة الحاكمة، والتي لا يجد منها الفرد فرصة لمناهضة الظلم، ومن ثم تنتقل الموضوعة إلى مرحلة الشعور الجماعي وما يعيشه من حالة الاستغلال، لأن الفردية هي التي تقود رد الفعل المتصدي لمناهضة الاستغلال تصدياً فردياً عن طريق الحيلة والمتمثلة بالتعبير الجماعي. ويتجسد ذلك بوساطة الاشتغال المسرحي وتوظيفه أفعال الوعظ، بالاستناد الفكرة الملامسة للواقع الاجتماعي، ولإضعاف موقف الحكومات المستبدة، فهناك التحريض، ومسرح التحريضي هو " مسرح سياسي للتحريض، يقوم بعملية تحريك وطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ من خلالها المشاهد موقفاً فكرياً ومبدئياً من تلك الحالة والدراما التحريضية" (Ramadan, 2019, p. 74). وتكون هذه المشاهد موجهة إلى المتفرجين ككل لا إلى أفراد، وايضاً يكون هذا المسرح وسيلة من وسائل التنوير والإثارة والاهتمام للمتلقي وما يقف عنده من تحولا سياسية واجتماعية ودينية.

لا نجد اختلاف ما بين المسرح السياسي والخطاب السياسي فهو تقديم مجموعة رؤى وفق الاوضاع الراهنة السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية بمعنى ان المسرح السياسي خطاب سياسي فني وهو معادلة ثابتة. لذلك نقول بان المسرح السياسي هو من السياسة " وبشكل عام يتحدث عن السلطة المستبدة او المجتمعات الفقيرة الجاهلية هدفه احداث انقلاب من طرف الجمهور من اجل تحقيق تقدم في ميدان معين" (Samoudi, 2000, p. 31). وهذا ما اعتمدته التعبيرية الألمانية في معالجة القضايا السياسية، عبر تجسيد الانتكاسة العسكرية في الحرب العالمية الأولى، وهزيمة الثورة التي لم تتجاوز شجب الحرب وإعلان معاداتها للرأسمالية، كونهما عنصرين مؤثرين وضاغطين على الذات الإنسانية. فجاءت التعبيرية معبرة عن صوت الذات الواحدة، في نهج أقرب إلى العاطفة والسلبية في المعالجة، سواء في الدراما أو العرض، وأغرقت في الرمزية والتجريد لكشف بطينة البطل الذي يعاني أزمة روحية أو نفسية حادة ويعاني العزلة والاغتراب في بيئة مأزومة ومنحلة.

قدمت التعبيرية اتجاها متعارضا مع الواقع، لأنها تنشد التعبير عن عواطف الشخصيات، وعن طريق المؤثرات في الإخراج المسرحي. لتستفيد من الرمز ليصبح باستطاعة الفرد أن يعبر عن المجموع، وقد يقدم مثلاً في فيلم قصير يعرض. لتتلخص هنا الملامح الفنية لعروض المسرح التعبيري، والتي تتمثل في " أن يكون التمثيل سريعاً، خيالياً ومتنوعاً، وتصاحبه الموسيقى والأصوات الرمزية، العرض حافل بالحيل المسرحية، مثل الأقنعة وأصوات إطلاق الرصاص والطبول وأصوات الأشباح، التي ترفع أزمة البطل الداخلية، والإضاءة يكثر فيها الأركان الشاحبة والمعتمة واستخدام ألوان قوس قزح، وإتقان إظهار صور الأشباح والأطياف والوحوش التي تساعد على تصوير دخيلة البطل" (Khashaba,, 2015, p. 214).

دعت في الدول الاوربية تحديداً إلى مفاهيم الحرية والعدل والانسانية " البداية في روسيا بعد نجاح الثورة الشيوعية في عام (1917) التي نادت بمفاهيم ماركس والدعوة الى الحرية والمساواة، وسمي بمسرح الأوتشرك بمعنى كلمة روسية التحقيق الصحفي لحدث سياسي، اجتماعي، اقتصادي وليد الساعة ويقوم بتأدية هدفهم" (Ghoneim, 1996, p. 12). وعند ظهور العصر الحديث عصر التطور الذي أعتمد على الادوات التقنية الملامسة للأيديولوجيات في الفكر السياسي، ما بين ماركسية ماركس ووجودية سارتر وظهور الاتحاد السوفييتي والدول الاشتراكية في أوروبا انشغل المسرحيون بالفكر السياسي، ولأن المسرح أداة اتصال مؤثرة بشكل كبير، لجأ المفكرون الأيديولوجيون لتوظيفه خدمة لأفكارهم الفلسفية والسياسية. " بمعنى أن كل مسرحية نعرفها تتضمن بصورة مباشرة أو غير مباشرة إيديولوجية ونظاماً يشكلان الخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية للصراع القائم في الدراما" (Saliha, 1985, p. 97).

كانت المناهج الواقعية الجديدة لها اثر كبير على المسرح الملحمي من خلال ملامحها السياسية وطرحها، يعد بريخت من اهم المخرجين والمنظرين بالمنهج السياسي كونه تأثر بسكاتور لتلمس نظريته حول المسرح الملحمي، يقوم منهج بريخت بالاعتماد على المتلقي كونه هو العنصر الرئيسي في تكوين انظمة العرض المسرحي، كان بريخت يكتب مسرحيات مختلفة وسياسية بحته متأثرا بالأفكار الماركسية كما هو الحال عند بسكاتور ولذلك اصبح مسرحه مسرح سياسي، وهو " شاعر وناقد وكاتب درس السينما

والطب وعمل في احدى المستشفيات العسكرية ابان الحرب، قدم اعماله في المانيا وامريكا بعد هجرته من المانيا، ليعود لها ثانية بعد زوال الحكم النازي... ويمكن القول بان بريخت كان منظراً ومخرجاً وأن مسرحه يندرج تحت خيمة المسرح السياسي" (Al-TakmaJi, 2011, p. 63).

في زمن الحرب. استدعي بريخت للتجنيد خلال الحرب العالمية الأولى، فخدم في مستشفيات الجيش، وهناك عايش عن قرب أهوال الحرب، ومن هذه التجربة نبع رفضه التام لكل الحروب. " وقف بعد ذلك عن دراسته في كلية الطب وترك مسقط رأسه أوغسبورغ متوجهاً إلى برلين، عاصمة الثقافة والفن في أوروبا في العشرينات" (Brecht, 2016). فابنه فرانك جُند في الجيش الألماني وقُتل عام (1943) في الحرب العالمية الثانية على الجبهة الروسية، بريخت نفسه هجر ألمانيا عام (1933) بعد وصول الحكم النازي إلى السلطة وأتخذ من الدنمارك منفى اختيارياً له. وعاش فيها ست سنوات، ثم قام بنزوح طويل عبر عواصم المهجر الإسكندنافي حتى انتقل إلى روسيا ومنها إلى أقصى الشرق حيث ركب باخرة ووصل إلى كاليفورنيا على الساحل الأمريكي الغربي. " هناك قضى بضع سنوات عصيبة، شعر فيها بعزلة شديدة حيث لم تعره الحياة الثقافية الأمريكية أي اهتمام يذكر. وفي خاتمة المطاف اتهمته لجنة مراقبة النشاطات المناهضة لأمريكا بالشيوعية وذلك أيام المكارثية الشهيرة" (Brecht,, 2005).

طبعت السياسة معظم أعمال بريخت المسرحية والأدبية، وكان لكتابات ماركس وهيجل التحليلية بالغ الأثر عليه، فحاول بريخت خلال مسيرته الفنية مخاطبة أكبر عدد من الجمهور، لإقناعهم بأهمية تحرير أدوات إنتاجهم من سيطرة رأس المال. أولى مسرحياته التي لاقت نجاحاً كبيراً كانت أوبرا (القروش الثلاثة)، وتضمنت المسرحية نقداً لاذعاً لأوضاع النظام البرجوازي في المانيا، أيام جمهورية فايمر. وكان من الطريف أن تلقى المسرحية هذا النجاح والإعجاب، وتعد واحدة من أمهات الأعمال في المسرح الحديث، ونادراً أن يوجد مسرح في العالم لم يقدم صياغة لها بشكل من الأشكال، " فنجد بريخت يستخدم ثلاثة مصطلحات اساسية هي: (التأرخة والتغريب والملحمة). المسرح الملحمي ثار على كل القوانين المسرحية والقواعد التي ظل المسرحيون يسيرون بموجبها ردحاً طويلاً من الزمن فجاء بريخت وأطلق على مسرحه (المسرح الملحمي) وادخل بذلك هذا المصطلح الجديد" (Al-Marzouk, 2010).

ولهذا السبب اسس بريخت نظرية المسرح الملحمي كونها نظرية قائمة بحد ذاتها على امكانية اعتراف المتلقي بذاته، فهي نظرية توقظ المتلقي وتخبره أن لا يندمج بالأحداث على خشبة المسرح، وانما يفكر عبر وعي متكامل ولا يستخدم اساليب العاطفة، فضلاً عن تركيب مشاهد متسلسلة تربطها الفكرة الاساسية للعرض " اي ان المسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الاحداث بل صورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون ان يرتبط بما قبله او بعده" (Dasa, 2016, p. 77). ونجد في نظرية استخدام اسلوب وعامل التجريب والتي اصبحت انتاج نظرية المسرح الملحمي مفهوم التجريب "أن التوصل الى تجريب الحادثة او الشخصية يعني قبل كل شيء وببساطة ان تفقد الحادثة او الشخصية كل ما هو بديهي او مألوف وواضح فضلا عن اثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها" (Breguet, B.T, p. 124).

ترى الباحثة بأن التجريب عند بريخت مفهوم ومنهج اساسي في عروضه المسرحية القصد هو الخروج عن كل ما هو معتاد وموجود اي نقل الاشياء بصورتها الحقيقية بأسلوب التجريب لتحفيز المتلقي على التأمل والتفكير وليس بهدف الاندماج والتأثير بشكل مباشر بالحدث الرئيسي في العرض، والمسرح الملحمي لدى بريخت، حدد ظهور المسرح السياسي بعدة تسميات مختلفة، وكان اهتمامه الاول على الطبقة الكادحة للعمال.

يعد المسرح العربي بنحو خاص نظاماً ثقافياً حياً يستمد مكوناته من النظامي السياسي والاجتماعي، فهو جزأ لا يتجزأ منهما، كونه يتمتع بخصوصية متفردة تميزه عن بقية العناصر الأخرى، ومن هنا انطلقت بدايات هذا المسرح عبر محاولة تلامس المسرح العربي بالقضايا السياسية والاجتماعية، لتبرز مفاهيم جديدة مثل المسرح السياسي، ورغم ارتباط المسرح بالسياسية منذ القدم، إلا أنه كمصطلح ظهر في مرحلة لاحقة. وهناك صعوبة نجدها في تحديد مفهوم "المسرح السياسي العربي"، وذلك لما ينتابه من غموض في بعض جوانبه، وخاصة إذا تم البحث في تاريخ المسرح العربي، الذي يتضمن إشكالية واضحة في بعض المفاهيم التي تخص (المسرح المسيس) و (المسرح السياسي). وقد أشار (سعد الله ونوس) في مقدمة مسرحيته " مغامرة رأس المملوك جابر" إلى الفرق بين المسرح السياسي والمسرح المسيس. "المسرح السياسي الناجح هو الذي يحاول كاتبه أن يعطينا حلولا لتلك المعضلات السياسية، وأن كان نجاحها مرتبطاً بالسياسة السائدة في البلاد، تقبل التغيير في السلطة السياسية، ولهذا اعتبر المسرح

السياسي متنفساً للفئة المظلومة من الشعب، وصداعا دائما للسلطة الحاكمة، وهذا ما جعل الكثير من البلدان والسلطات تحارب هذا النوع من الفنون الدرامية" (Dramnieh, 2017, p. 276).

نجد وعبر أزمنة متعددة بأن العرب تأثروا في المسرح، وقد يكون ذلك نتيجة الاحتكاك بالعالم الأوربي. وهنا ومن خلال هذا الاحتكاك كان لوجود المسرح السياسي الرافض لهيمنة السلطة وتحكمها في القوانين تأثيراً في المجتمع العربي، وعند الفنان المسرحي العربي ايضاً. " والشائع عند العامة بأن المسرح السياسي هو الذي يتحدث عن السلطة المستبدة، أو المجتمع الفقير الجاهل، هدفه هو إحداث انقلاب من طرف الجمهور من أجل تحقيق تقدم في ميدان معين" (Samoudi, 2000, p. 34).

أغلب المجتمعات العربية تعتقد بأن المسرح السياسي هو وليد الأنظمة الحديثة، لكنه في الحقيقة هو حاضراً منذ أزمنة بعيدة، وهذا ما تجسد في المسرحية "أوديب ملكاً: لـ (سوفوكليس)، وهي مسرحية سياسية تعرض نظام الحكم وقمعه لذلك المجتمع، ما يزال المسرح العربي يبحث عن صوته الذاهب في معضلة الصراع بين التقليد والتجديد التي أفضت منذ طلائع النهوض القومي في القرن الماضي إلى هاجس يؤرق المثقفين والمسرحيين العرب، وقد أنجب هذا الهاجس المؤرق الكثير من التجارب والمحاولات، والقليل من الإنجازات في إطار شاغل دال على القلق المتصل إلى وقتنا الحاضر، وأعني به، هوية المسرح العربي.

**مؤشرات الإطار النظري:**

1. ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي له غاية أسمى لتحفيز الوعي وأثاره الحواس لدى المتلقي ولا يقتصر على تقديم الشخصيه الدراميه وحسب ويتم ذلك بطريقه (جاده، حزينه او ساخره مثيره للضحك) لتصبح حافزا لتلقي العمل المسرحي
2. ترتبط ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي بمنظومة العرض (البصرية، والصوتية، والحركية) ككل ويدخل معها في بنية علاقة جدلية مستمرة مرنة تحقق التعدد الدلالي وتعزز قوى الإدراك (البصري، والعقلي) لدى المتلقي.
3. ملامح الأداء التمثيلي ينتج الفعل الحركي والصوتي من خلال تنمية الفعل الداخلي واظهاره حسياً، معبراً عن انطباعات الشخصية التي يوديها، على أن لا يندمج الممثل بالشخصية وأن لا يحمل صفاتها ولا يتبناها بل يقوم بإيجاد رقيب يفصل ما بين شخصيته والشخصية الدرامية
4. فاعلية الاداء التمثيلي تظهر من خلال آليات الممثل التعبيرية (الاتصالية بالمتلقي) عن طريق اللغة (اللفظية، والإيمائية) وتحولاتهما الدلالية، التي يمكن لها تحقق المعنى والفكرة الدرامية.

## الفصل الثالث (إجراءات البحث)

**مجتمع البحث:** يتكون مجتمع البحث من (66) عرض مسرحية عراقية، تناولت المفاهيم السياسية وبحثت عن توظيف جماليات الاداء التمثيلي للفترة ما بين (2009-2019)، في بغداد وقد جمعتها الباحثة تماشياً مع حدود البحث.

**عينة البحث:** اختارت الباحثة عينة البحث بالطريقة القصدية (مسرحية: رائحة حرب).

**منهج البحث:** اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي تماشيا مع متطلبات موضوع البحث وتحليل العينة.

**اداة البحث:** اعتمدت الباحثة على مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل نماذج العينة.

**تحليل العينة:**

**مسرحية: رائحة حرب**

تأليف: التونسي (يوسف البحري) العراقي (مثال غازي)

سيناريو اخراج: عماد محمد

دراماتورج: يوسف البحري

تمثيل: عزيز خيون – عواطف نعيم – يحيى ابراهيم

**فكرة المسرحية:**

المسرحية معدة عن رواية (ألتبس الأمر على اللقلق) للروائي الفلسطيني أكرم مسلم، من عنوان العرض.. يمكن لنا أن نعلم بأننا سنشم روائح الحروب، حيث التأكيد الذي لا مناص له وهو حين تسود الحرب يعرّش الموت بيننا، تقف المسرحية لفضح الحروب، وكشف وجوه ممن يتسببون بها، الذين يؤدي تفكيرهم لنيران الحروب ورسم خرائط مغايرة للمجتمعات، وهذا ما تجسد في رسم تلك الخرائط على خلفية المسرح.

هذا الاسقاط تخلله اسقاط سياسي على الواقع العراقي الممتلئ بالمحن والعذابات عبر تجديد الحروب، حيث تتم في العرض المسرحي مناقشة فكرة التطرف التي تؤدي دائما الى الحروب التي يعيشها العراق والوطن العربي عبر الصراعات الدينية والسياسية والاجتماعية والفكرية، وهي جدلية يشهدها المسرح العراقي لأول مرة. متحاوراً مع الواقع ومتعالياً على جزئياته، ليقدمه على ما هو عليه أو كما هو مفترض أن يكون عليه.

في النص المسرحي هناك فكرة الالتباس، والتي أخذت من الواقع العراقي، وبالتالي اسقطت عليه، لأن المشكلة الحقيقية هي أننا نعتقد أن الواقع العراقي يعيش حالة الالتباس الموجود في كل شيء وعدم الاتفاق على اي شيء، عدم الاتفاق على ابسط الاشياء واهم الاشياء، فهذا هو الاسقاط الذي تجسد المستوى السياسي والاجتماعي والمستويات الإنسانية الاخرى، فالفكرة كبيرة ومهمة ولكننا استطعنا ان نسحبها الى ما نريد، رغم أن النص في الحقيقة تونسي إلا أن المؤلف العراقي وظف نصاً عراقياً مجاوراً، لهذا اصبح النص مشتركا، وبالتالي ان الواقع العراقي هو جزء من الواقع العربي. وقد يظهر شكل النص ومضمونه خصوصية المسرح السياسي واختلافاته مع الأطر المسرحية الأخرى، ورؤيته من اتخاذ أبعاد فنية ذات قوة مؤثرة وفعل ثوري متجسد ومتطور على الوظيفة الاجتماعية والسياسية، فسماته تعتمد محتوى سياسي يتداخل في العرض المسرحي ويجعله عرضا حقيقيا منبثقاً من الحياة ويدخل الحيوية على النص المسرحي ويحتوي على تأثير تربوي ومعرفة شعرية.

الرواية في بنيتها الأساسية على السرد، تقوم على وصف الأحداث عبر الزمان والمكان، وبالتالي هي وظيفة مغايرة عن تلك التي تتوافر في النص المسرحي، إذ أن النص المسرحي يعتمد في بنيته على الفعل لا الوصف السردي، وعلى الرغم من المغايرة بين النص الروائي والمسرحي، إلا ان ذلك لم يمنع من إنتاج نص مسرحي تعود مرجعياته المعرفية إلى النص الروائي، سواء على مستوى المسرح العالمي أم العربي أم العراقي، وتأتي هذه التجربة بوصفها احدى التجارب المؤثرة في المسرح السياسي العراقي.

وبالتالي، نرى أن العنوان فيه نوع من المشاكسة باتجاه ما يحدث داخل العرض، وبالتأكيد له علاقة غير مباشرة بفكرة العمل، وكلمة حرب، فالعنوان فيه مشاكسة ما بين الاسم وما موجود داخل العرض، وبالتأكيد اسس المؤلف أفعال غير مباشرة داخل العرض، بمعنى ان الاسم جزء من منظومة العرض.

كتب النص باللغة الفصحى وابتعد عن التقليدية، وينتمي إلى الواقعية رغم أنه يمتلك بعد تجريبي غير مألوف.

تقوم المسرحية على ثلاث شخصيات حوارية اثنان رجالية، الرجل العجوز (عزيز خيون) الشخص الذي يرتدي ملابس جنرال يدعو للحرب ويهلل للقتال ويعتبر الحرب هي الحياة الطبيعية، والشاب الحفيد (يحيى ابراهيم) الذي مات ابوه في الحرب، جسد الشخصية القلقة التي تمثل شباب جيله وربما اجيال اخرى جزعت من الحرب ولا تعرف مصيرها، والشخصية الثالثة هي المرأة العجوز (عواطف نعيم) الأم شبه المجنونة التي تحاول ان تتصدى لأفكار الجنرال وأن تواجه الارهاب بعد أن فقدت اولادها، فضلاً إلى إضافة التقنيات الرقمية الحديثة على شاشة في عمق المسرح لتعطي مدلولات منحت العرض دلالاته المعبرة عن كل ما تتضمنه الحرب من بشاعة في تدمير الإنسان.

**تحليل المسرحية:**

في (المشهد الأول) وفي بداية العرض ستائر خلفية متعددة، والعارضة الصورية (الداتاشو) لعرض المنظر الخلفي، كما توسط العرض كرسي كبير، تضمن هذا العرض ثلاثة شخصيات (الجد واللقلق "الحفيد" والجدة في بيت قديم). بدأت المسرحية بمشهد صلاة، يتخلله حوار بين الجد والجدة، بين (المرأة الساخرة والجد الواهم)، والذي يعتقد أنه مازال رجل حرب، كما تقول المرأة بسخرية. جسد شخصية الجد في هذا العرض (عزيز خيون) وهو رجل (سلفي) يرتدي دشداشة مرقعة بقماش عسكري مرقط، يدعو للحرب والقتال والتي يعتبرها هي الحياة الطبيعية بالنسبة له وللأخرين، وبالتالي تعد هذه الشخصية الدموية منعطفاً مهماً في احداث المسرحية، فالسلفي يأتي من السلفية الإسلاميون (المتشددون) بأمور الدين والحياة العامة، فالسلفي ينظر الى الدين الاسلامي نظرة مختلفة وغرائبية. وظفت الشخصية ادائياً وعلى وفق متغيرات ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي العالمي والرؤيا الاجتماعية الدرامية، التي تأتي من تتابع تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات اليدين واوضاع الجسم والصوت والالقاء والحركات التخيلية، ليكون الاداء التمثيلي أداة حرية للتعبير عن عبثيه الوجود وهويه الذات واشتراك هويه الاخر معها. وهذا ينزاح لمفهوم المسرح السياسي الذي يعبر عن الواقع وحيثياته برؤى جمالية، تحمل معالجات لحقبة زمنية تعتمد على الخطاب الذي ينزاح للتاريخ والحياة الاجتماعية.

تقطن هذه الشخصيات في مكان غير معروف منه غير أنه قرب مقبرة، حيث لا يدري الجد ولا الحفيد إن كانا أحياءً أو أمواتاً. عبثاً يحاول الصبي بينهما فيما تمضي الحكاية إلى مأساته الخاصة، والتي تمثل مأساة جيل كامل من الشباب العراقي اليوم. الأداء التمثيلي ينتج الفعل الحركي والصوتي من خلال تنمية الفعل الداخلي واظهاره حسياً، معبراً بذلك عن انطباعات الشخصية التي يوديها، على أن لا يندمج الممثل بالشخصية وأن لا يحمل صفاتها ولا يتبناها بل يقوم بإيجاد رقيب يفصل ما بين شخصيته والشخصية الدرامية.

الجد: اكرهه ولا أريده، يلف جسدي، يلف هذا الخراب، وكان كل ما فيه ينعق كالغراب، احال كل ما في روحي سراب، في راسي، في صدري الأهل من يزيح عن كاهلي ثقل كل التراب، هو في كل مكان، على النوافذ، على الابواب، على الوسائد، على الموائد.. تراب، تراب، تراب.. لما علي أن اتنفسه كل يوم، اكاد اختنق.. كان عليك ان تزيليه يا امرأة

الجدة: (تجلس في احدى زوايا الغرفة وهي تقرا الفنجان) " الجو مغبر في الخارج لا فائدة من تنظيفه الان. ربما علينا ان ننتظر حتى يهدأ الجو من العواصف.

الجد: وهل علي أن اتهمه بدلا أن تزيليه، لابد انك كبرتِ وهرمتِ وخرفتِ فما عدتِ تنفعين لشيء.

ادى الممثلان هذا الحوار استناداً إلى الأداء الذي يقدم الجزء الأكبر من العملية التواصلية للعرض المسرحي، فضلاً عن أنهما يعدان الوسيط الناقل للأحداث بين العرض والمتلقي، بشرائط مرجعية ومفاهيم موضوعية تطابق وتناغم علاقة الفعل وما يحققه من معنى مغاير، للتأكيد على الفعل السياسي حركياً وصوتياً.

في (المشهد الثاني) وظف المخرج فعل رائحة الحرب التي سادت في السنوات الاخيرة من خلال شخصيات المسرحية الثلاث لتواجه قبل وبعد حدوث الربيع العربي، كما تناقش فكرة التطرف التي تؤدي دائما الى الحروب التي نعيشها عبر الصراعات الدينية والسياسية والاجتماعية والفكرية عبر مشاهد الاحلام والرعب والصراخ والضرب، وهي جدلية يشهدها المسرح العراقي لأول مرة.

كما وظف المخرج (عماد محمد) شخصية (اللقلق) التي جسدها الممثل (يحيى ابراهيم)، تمثل هذه الشخصية شريحة من جيل الشباب العراقي والعربي الذي بات ضحية عدة تيارات وخيارات مختلفة، فهي ما بين الارهاب ودعواته والهروب صوب الدكتاتورية والحصار في ظل واقع يدعو الى الهجرة والغربة، تعيش الشخصية على أنها تعرف كل شيء صحيح، لكنها لا تعرف الطريق اليه وهي بالتالي تعاني الضياع والالتباس في ظل اوضاع لا يمكنها الخروج منها بسهولة. وهذا ما تجسد في حوار اللقلق مع الجد

اللقلق: جدي انت تصرخ في النوم احيانا ترمي يداك كأنك تكسر شيئاً ثقيلا... حاجز.. جدار.. لماذا تطاردك احلامك.

الجد: بل احلام يقظة لطالما ارعبتني وسوف ترعبني، هي ليست احلام نوم

اللقلق: وهل سأرث مثل كل تلك الاحلام

الجد: سترثها في الواقع وستفعلها - سيظل نومك بلا احلام كبيرة يا لقلق

اللقلق: جدي ما لذي يربطنا ببيت بجانب المقبرة

الجد: المقبرة تصالحني مع الموتى - الدم يلطخ يدي وعيني وقلبي

اللقلق: صراخ وضرب.. ماضيك يخيفك، اكيد لأنك ترى الماضي

الجد: الماضي لا يخيف

اللقلق: حتى وان كان قاسيا حزينا

الجد: الماضي قسوته وحزنه لا يعودان.. لكن المستقبل هو المخيف.

شكل الممثل عبر الاداء الذي يقدمه في هذا المشهد الجزء الأكبر من العملية التواصلية للعرض المسرحي السياسي، والذي يحمل معنى جمال لأفكار وطروحات إنسانية تعكس حياة الناس وتوجهاتهم ومعتقداتهم التي تنتمي الى سياسة معينة.

كان الاداء في هذا المشهد إيهامي، كما ظهرت تقنيات جديدة تخص الأداء التمثيلي وتختلف بنسبة أو باخرى عن تقنيات المسرح الأيهامي (التمثيلي) ومع ذلك فقد ظلت تقنيات أخرى على حالها. بالتالي تلخصت قدرة الممثل على شحذ رؤية المتلقي، كون أن الممثل وسيلة تعبير تتميز بالاصطناع الواضح والافتعال والزيف. يشترط في المسرح السياسي حالة الوعي الذهني والادراك الكامل للمؤدي بمحمولات العرض ورسالته الفكرية، ليصبح فناناً سياسياً واعياً، يتعامل بشكل عقلاني مع العناصر الفنية، بعيداً عن حالة الايهام في الأداء.

في (المشهد الثالث) وظف المخرج شخصية الشاب كدلالة لمعاناة الجيل العراقي من ماضيه المثخن بالحروب، يسردها الفتى منذ الثمانينات من القرن الماضي إلى الحرب ضد داعش والدمار الذي وصل إليه العراق اليوم، لكن الدمار الحقيقي ليس في الحجر بل في أعماق الروح الشابة، المتطلعة إلى الحياة والتي تحاول عيش حاضرها والتأسيس لمستقبلها، رغم أن الماضي يلاحقها كشبح، ليدمر كل حلم. وهذا ما جعل المخرج يجسد طابع غائي دلالي يزيد من تلاحم المتلقي مع الموضوع السياسي الذي يقدم مفاهيم أخلاقية تتجاوز المنفعة الذاتية والجمال المحسوس.

كل ما جاء على لسان شخوص ابطال المسرحية وما تم عرضه من مواد فلمية كانت دواخلها تزأر بالتنديد بالحروب وتجارها، وبالتطرف الديني، يقف الشاب ما بين عجوزين متناقضين في الهم الانساني، فثمة دم يسيل من سموات الرجل الذي يأنس لرائحة الدم والحرب، وثمة وجع يتفجر من اعماق المرأة التي دفنت فلذات كبدها بعد أن اكلت الحرب كل شيء، تعيش وسط هذا الرعب وتفقد شيئا من راحة بالها وهي تتلوى وجعاً بكلماتها التي تحاكي بها ولدها مثلا في مشهد مؤلم:

الجدة: تقرأ الفنجان، تعتقد راح تصير حرب، مو انت رجل حرب سابق، هذه الكلمات لطالما كررتها كثيرا وتناسلت بعدها كل تلك الصور المعلقة على الجدار

الجد: ولكن لولا هذه الصور المعلقة على الجدران ما كنت لتجدي جدار تقفين خلفه

الجدة: بل لو لا هذه الصور المعلقة على الجدران ما كانت لا حلامك ان تحيا

اللقلق: (يتدخل) كل يوم ذات الحكاية وذات الحرب بينكما، ماذا لو نسيت جدي انك رجل حرب سابق، وانت جدتي ماذا لو نسيتي انك امرأة لرجل حرب سابق ونسيت انا ايضا اني حفيد لرجل حرب سابق، حسنا ماذا لو تذكرنا شيئا اخر.. مثل.. مثل.. حينما قررنا الاحتفال بعيد ميلادي العاشر.. كلا... كلا ففي هذا اليوم ما عمي احمد.. اقصد حين استشهد.. كفاكما النظر الي فحتى اللحظة لا زلت لا اعرف هل مات عمي أحمد شهيدا ام مأسوفا على شبابه ام مات بلا شهاده، ثم من عليه ان يقرر هل موت عمي احمد هكذا ام هكذا، اذن لنتذكر شيئا اخر؟

مثل يوم الاحتفال بانتهاء الحرب الاولى.. لا الثانية.. لا لا لا.. الثالثة.. يتصاعد في التذكر والالتباس والهلوسة.

حاول الممثلين عبر ادائهم الوصول إلى (ذات) الشخصية الإنسانية، واكتساب تحولات سلوكية وأطباع يتقمصها لتنتج صور مشهدية، وذلك عبر طريقة الأداء سواء في الحركة او الالقاء، المهم هناك ميول نحو الحرية والتمرد على الذات. وعليه، هي محاولة لأن تكون مسرحية (رائحة حرب) قريبة عن المسرح السياسي وجمالياته وتجاربه الادائية التي تعالج القضايا السياسية. أعتمد المسرح السياسي على المباشرة في الأداء باعتبار أن القضية السياسية أحدى البنى الاساسية في الواقع الحياتي.

اعتمد المخرج في هذا المشهد على المباشرة في الاسلوب الخطابي، كما هو عند بسكاتور في المسرح السياسي، واعتبار القضية السياسية أحدى البنى الأساسية، فضلاً عن أنه يقدم لنا عبر الأداء قضايا مختلفة ومتعددة.

**النتائج ومناقشتها**

1. كان الأداء التمثيلي متحاوراً مع الواقع المعروف عن الأحداث السياسية المعروضة، ومتعالياً على جزئياته، ووقد سعى بذلك لتجميل صورته وجعله أفضل مما هو عليه تاريخياً.
2. هناك غائية جمالية ونفسية متعمدة في حركات الممثلين وايضا في أدائهم الصوتي، وجدت ضمن مجريات العرض، مما شكلت رؤى دلالية أسهمت في ملامسة المتلقي للموضوع السياسي المطروح.
3. أعتمد الأداء على المباشرة في الأسلوب وبطريقة خطابية، عبر بوساطتها عن القضايا السياسية، وما تحمله من أسلوب يطابق ما دعا له المخرجين السياسيون أمثال بيتر فايس وأرفين بيسكاتور.
4. اعتمد الممثل تقانة (التغريب) بعيدًا عن العاطفة والتقمص الادائي، مما أجل البوح بالمعنى الكامل وساهم في شد الانتباه والتوقف عن الانقياد لآلية الإدراك المعتاد أو التقليدي، فظهر كأسلوب مقيد في التعبير الادائي لتحقيق المعنى المرسوم من المخرج.

**الاستنتاجات:**

1. أنتج الأداء التمثيلي فعلاً حركياً وصوتياً من خلال تنمية الفعل الداخلي واظهاره حسياً، معبراً عن انطباعات الشخصية التي يؤدي دورها، مع ترك ذلك الأداء مسافة فارقة بين شخصية الممثل والشخصية المسرحية.

2. تبينت فاعلية الاداء التمثيلي عبر وسائل الممثل التعبيرية عن طريق اللغة (اللفظية، والإيمائية) وتحولاتهما الدلالية، التي يمكن لها تحقق المعنى والفكرة الدرامية التي تتعامل بشكل عقلاني مع العناصر الفنية والبنائية للمسرح السياسي، التي تغير دور وأداء الممثل، بعيدًا عن حالة الايهام في الاداء.
3. المضمون السياسي التحريضي متخلّية في كثير من ظروفها عن الاتجاهات الأخرى، الاتجاه الاجتماعي الاتجاه العبثي الفلسفي، والمسرح السياسي تسجيلي، تعليمي وتحريضي.

**التوصيات: توصي الباحثة بالاتي:** تنشيط عروض المسرح السياسي في الجامعات والمعاهد الفنون الجميلة لغرض تحفيز وتغير الواقع الاجتماعي والسياسي.

**المقترحات :** المتغيرات الادائية للممثل في المسرح السياسي ما بعد الحداثة.

**Conclusions:**

1. The theatrical performance produced a kinetic and vocal effect by developing and sensually expressing the inner feelings of the character being portrayed, while maintaining a distinct distance between the actor's personality and the theatrical character.
2. The effectiveness of the theatrical performance was demonstrated through the actor's expressive means, including language (verbal and gestural) and its semantic shifts. These means can achieve meaning and dramatic ideas that rationally engage with the artistic and structural elements of political theater, thus altering the actor's role and performance, moving beyond mere illusion.
3. The politically charged, provocative content, in many instances, departs from other trends, such as the social and absurdist philosophical trends. Political theater is documentary, educational, and provocative.

**References:**

1. Abdel Razzaq, A. (1979). *The Art of Acting.* Baghdad: Baghdad University Press.
2. Al-Azzawi, S. (2015). *The directing features of post-modernism in contemporary Iraqi theatrical performance.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's thesis.
3. Al-Farahidi, A.-K. (2007). *Kitab Al-Ayn.* Saudi Arabia: Al-Hilal House and Library.
4. Al-Marzouk, A. (2010, 7 16). *Bertolt Brecht, pioneer of epic theatre,*. Retrieved from Al Mada newspaper, Manarat Supplement, Issue (1850), https://almadapaper.net.
5. Al-TakmaJi, H. (2011). *Theories of Directing.* Baghdad: Dar Al-Masdar.
6. Al-Zubaidi, M. (2006). *Taj Al-Arous.* Kuwait: Dar Al-Kuwait.
7. Anis, I. (2004). *Al-Mu'jam Al-Wasit.* Cairo: Al-Shorouk International Library.
8. Brecht, B. (2016, 3 3). *The Poet Who Illuminated the Dark Times*. Retrieved from https://almania.diplo.de.
9. Brecht,, B. (2005, 1 12). *Pioneer of Epic Theater, DW Global Media Forum*. Retrieved from https://www.dw.com.
10. Breguet, R. (B.T). *The Theory of Epic Theater.* (J. Nassif, Trans.) Beirut: The World of Knowledge.
11. Carlson, M. (1997). *Theater Theory.* (W. Zaid, Trans.) Cairo: Arab Books.
12. Dasa, N. (2016). *Theater Directing.* Jordan: Dar Al-Emaar Educational Publishing and Distribution.
13. Dramnieh, F. (2017). *Arab political theater, its origins and its most important pioneers.* Algeria: University of Annaba, Journal of the History of Science, issue ten.
14. Ghoneim, G. (1996). *The Political Theater in Syria (1967 - 1990).* Damascus: Aladdin Publishing House.
15. Ibn Manzur, J.-D.-A. (B.T). *Lisan al-Arab.* Cairo: Dar al-Masria for Writing and Translation.
16. Ilam, K. (1992). *The Semiotics of Theater and Drama.* (R. Karam, Trans.) Beirut: French Cultural Center.
17. Joe, K. (2015). *Theater and Politics.* (L. Ismail, Trans.) Egypt: National Center for Translation.
18. Kassab, H. (2018). Theatrical Dictionary: Concepts and Terms of Theater and Performing Arts. Beirut: Library of Lebanon Publishers.
19. Khashaba, S. (1977). *Contemporary Theater Issues.* Iraq: Ministry of Information Publications.
20. Khashaba,, D. (2015). *The Most Famous Theatrical Schools.* Cairo: Egyptian Lebanese House.
21. Mandour, M. (1974). *Literature and its Arts.* Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.
22. Najm, A. (2009). *Verbal and non-verbal communication in the performance of theatrical actor.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's thesis.
23. Omar, A. (2008). Dictionary of the Contemporary Arabic Language. Beirut: Alam al-Kutub.
24. Ramadan, W. (2019). *The Political Theater of Incitement.* Beirut: Dar Al-Majalla Al-Arabi for Publishing and Translation, Monthly Magazine, Issue (564).
25. Saliba, J. (1971). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubani.
26. Saliha, N. (1985). *Theater between Thought and Art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
27. Samoudi, M. (2000). *Theatrical Readings.* Syria: Publications of the Arab Writers Union.