***Dirasat*: Human and Social Sciences, Volume 49, No. 6, Supplement 1, 2022**

Deanship of Scientific Research

Performance Approach between Theatrical Improvisation and the Ceremony of Iraqi Clannish Segregation

Adnan Mashakbeh[1]*, Yahya Issa[1], Tariq Al-Athari[1], Elham Al-Rahahleh[2]

[1] Department of Theater Arts, School of Arts and Design, The University of Jordan, Jordan.

[2] Ministry of Education, Jordan.

Received: 1/2/2021
Revised: 6/4/2021
Accepted: 30/9/2021
Published: 30/12/2022

* *Corresponding author:*
mash.ad@hotmail.com

Citation: Mashakbeh, A, Issa, Y., Al-Athari, T., & Al-Rahahleh, E. (2022). Performance Approach between Theatrical Improvisation and the Ceremony of Iraqi Clannish Segregation. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *49*(6:), 81–90. https://doi.org/10.35516/hum.v49i6:.3990

© 2022 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

The study aims to find a Performance approach between theatrical improvisation and the ceremony of Iraqi clannish segregation from artistic aspects, the clan structure in Arab life has a basic system that has its own constitution and legislations that are used by individuals, the clan segregation is one of them. Where it is carried out by a team known for its special characteristics performance among the clans and takes place according to the current and contested situation, such as murder, and theft. The proceedings of the segregation are formed within a performance plot carried out by a team assigned by the perpetrator and the victim. Where the roles and emotional states are distributed among the members of the same team before reaching the opposing clan corresponding to them, and perform roles when the two chorus meet, typical characters with names that have a well-known social connotation such as: The obligatory, the master, the troublemaker, the discrimination, the reputed, and others.., The obligatory or (knowledgeable) personality leads the clan segregation and he almost plays the role of (director) with his directives, dividing roles and allowing to speak, and the presence of these stereotypical characters in every clan segregation, in comedy, dell'arte is matched by stereotypical characters with connotations of sociopolitical and artistic reality. This study, which was not previously covered by any Arab researcher, could constitute an Arab research attempt to create new theatrical appearances and approaches to be added to the pioneering attempts to root Arab theater.

Keywords: Theatrical improvisation; comedy dell'arte; Iraqi clannish segregation; Rooting Arab theater.

المقاربة الأدائية بين الارتجال المسرحي ومراسيم الفصل العشائري العراقي

عدنان المشاقبة[1]*، يحيى عيسى[1]، طارق العذاري[1]، إلهام الرحاحلة[2]

[1] قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردنز

[2] وزارة التربية والتعليم، الأردن.

ملخّص

هدفت الدراسة إلى إيجاد المقاربة الأدائية بين الارتجال المسرحي ومراسيم الفصل العشائري العراقي من النواحي الفنية، فللبنية العشائرية في الحياة العربية نظامًا أساسيًا له دستوره وتشريعاته التي يستظل بها الأفراد، ويشكل الفصل العشائري أحدها؛ حيث يقوم به فريق عمل ذو خصوصية أدائية معروفة بين العشائر وتعمل وفق الحالة الواقعة المتنازع عليها، كالقتل والسرقة .. إلخ. وتتشكل وقائع الفصل ضمن حبكة أدائية يقوم بها فريق عمل مكلف من قبل الجاني والمجني عليه؛ حيث يجري توزيع الأدوار والحالات الانفعالية بين أعضاء الفريق الواحد قبل الوصول إلى عشيرة الخصم المقابلة لهم، وتؤدي الأدوار عند اللقاء بين الجوقتين، شخصيات نمطية بأسماء ذات دلالات اجتماعية معروفة مثل: الفريضة، السيد، المشاكس، المنهي، المنكول، وغيرها..، وتقوم شخصية (الفريضة أو العارفة) بقيادة الفصل العشائري، ويكاد يقوم بدور (المخرج) بتوجهاته وتقسيمه للأدوار والسماح للتكلم، ووجود هذه الأنماط من الشخصيات في كل فصل عشائري، يقابلها في الكوميديا ديلارتي شخصيات نمطية لها دلالات لواقع اجتماعي سياسي وفني، ويمكن لهذه الدراسة، التي لم يتناولها سابقًا أي باحث عربي، أن تشكل محاولة بحثية عربية لإيجاد مظاهر ومقاربات مسرحية جديدة تضاف إلى المحاولات الرائدة لتأصيل المسرح العربي.

الكلمات الدالة: الارتجال المسرحي، الكوميديا ديلارتي، الفصل العشائري العراقي، تأصيل المسرح العربي.

المقدمة:

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

العشيرة تشكيل اجتماعي أقدم من المسرح، كمنظومة فنية اجتماعية، هكذا هي تراتبية الحياة العربية، العشيرة هوية، للحياة والقضاء، وهي مؤسسة تنتج علاقات اجتماعية وتحل النزاعات والصراعات من خلال أفراد محددين لهذه المهمة أو تلك. ومن المفاهيم المتجذرة في مجتمعنا العربي (العشيرة) التي حاول المسرح تجاوزها والتغافل، عنها تحت مسميات جاهزة ومعايير أوربية واستبدلت الصراعات العشائرية والقبائلية التي هي جوهر الصراعات العربية الكبرى (داحس والغبراء) و(بنو هاشم القريشية)، واستوردنا صراعات جاهزة، وإلباس الصراع الطبقي وحرية المرأة وإشكالات المسرح العالمي لباس غرّب المسرح عن جمهوره لقلة تناوله القضايا الاجتماعية الوطنية والقومية التي تحرك الروح والوجدان المحلي العربي.

إن المتتبع للدراما التلفزيونية، يلاحظ أن فئة كبيرة من المشاهدين يتابعون المسلسلات التي تتناول حياة البادية ومنها المشاكل العشائرية والصراعات داخلها والأعراف والتقاليد التي تحث على الثأر والكرم والمروءة واحترام الآخر. ولعل مراسيم (الفصل العشائري العراقي) واحدة من اهم الأعراف العربية العشائرية، لأنها تعد بمثابة المحكمة القضائية التي يمثل أمامها الجميع، لإنصاف المظلوم ورد الظلم.

وقد كان للأعراف العشائرية ولايزال دورا كبيرا في حياة المجتمع العراقي وخاصة في مجال العلاقات القانونية بين الأفراد، فللأعراف العشائرية تأثير كبير في مجال الإفلات من العقوبة، أو فرض الزواج بالإكراه، أو عدّ الزواج بالإكراه وسيلة لحل الخلافات. ولقد فطن المشرع الدستوري العراقي لهذا الدور المهم للعشائر في العراق فأكد على النهوض بدورها الإيجابي ولكنه في الوقت نفسه أكد على وجوب احترامها للمبادئ العليا الأساسية التي تقوم عليها المجتمعات الإنسانية المتحضرة ألا وهي الدين والقانون وحقوق الأنسان (عباس وآخرون، 2016م، ص627).

وليس هذا الكلام دعوة للعودة إلى النظام العشائري وإنما لإلقاء الضوء على هذه المنظومة التي تحوي في داخلها نظام مسرحي متكامل من حيث الحبكات، والشخصيات، وفنون الأداء، وتوزيع الأدوار، والبداية والوسط والنهاية، فمراسيم الفصل عرض ارتجالي اتفاقي نمطي محكم الصنعة، ودائما ينتهي نهاية مرضية وسعيدة لأطراف النزاع، وفي ضوء ذلك وجد الباحثون، من خلال المعايشة الميدانية لتلك المراسيم، أن مشكلة دراستهم تبرز من خلال السؤالين التاليين:

1. ما المقاربات والمشتركات الكثيرة التي تجمع بين الأداء المسرحي الارتجالي ومراسيم الفصل العشائري العراقي؟
2. هل يمكن أن تشكل مراسيم الفصل العشائري العراقي منهلا للاستلهام المسرحي العربي؟

أهمية الدراسة:

تشكل الدراسة محاولة بحثية عربية لإيجاد مظاهر ومقاربات مسرحية جديدة تضاف الى المحاولات الرائدة لتأصيل المسرح العربي، وهي تتمثل بمراسيم الفصل العشائري، ولم يجري تناول ذلك الموضوع سابقا من قبل أي باحث عربي، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

هدف الدراسة: تهدف الدراسة إلى إيجاد المقاربات في الأداء لعروض المسرح الارتجالي (كوميديا ديلارتى) وأداء الفصل العشائري في الواقع من النواحي الفنية.

منهج الدراسة: اتبع الباحثون في دراستهم المنهج الوصفي التحليلي.

تحديد المصطلحات:

1. العشيرة: Clan

وعرف العالم الاجتماعي الفرنسي(دوركايم) العشيرة بانها: " مجتمع تتعدد فيه الزمر الاجتماعية ولكنه لا يزال يحتفظ بوحدته وتجانسه وعدم قبوله للانقسام إلى عدة مجتمعات تتمايز على الرغم من أنها تتكون من الأسر الصغيرة التي لا تكون أقساما سياسية متمايزة " (غنيم، 2009، ص47).

عرف (كارل ماركس) العشيرة بأنها:" نسيج اجتماعي له علاقة عضوية برابطة الدم ويعدّ مرحلة من مراحل تطور المجتمعات البشرية تاريخيا، ذات بعد تاريخي عميق قد يمتد لآلاف السنين عبر صيرورة تكّوين المجتمعات البشرية بعد مجتمع الصيد والمشاعية البدائية إلى مجتمع الزراعة والإقطاع وان هذا التطور يجري خارج وعي الإنسان على أسس صراع ما بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج في رحم المراحل وصيرورتها. " (السلامي، 2013، ص22)

وذهب (الخطيب) إلى أن العشيرة هي: " وحدة اجتماعية تعد امتدادا للأسرة وتتميز بتسلسل قرابي معين يتفق مع نظام سكني خاص، ولذلك فان العشيرة هي وحدة مكانية ويعتقد أفراد العشيرة الواحدة في وجود جد واحد مشترك أسّس العشيرة وأحيانا يكون ذلك الجد شخصية أسطورية " (الخطيب، 2000، ص164).

وتماشيا مع أهداف بحثهم، يتفق الباحثون مع ما جاء في التعريفات السابقة كتعريف إجرائي لبحثهم.

2-الارتجال: The Improvisations

يعود أصل كلمة ارتجال Improvisation إلى الفعل الإيطالي improvisare الذي يعني تأليف شيء ما من دون تفكير أو تحضير مسبق، وهو مأخوذ

من الكلمة اللاتينية improvisus التي تعني ما هو غير متوقع، وفي اللغة العربية ما يقوم به الفرد من غير أن يهيئ له، ونتلمس تاريخيًا أصول الارتجال من ممارسة الطقوس الدينية أو الاحتفالات الاجتماعية التي تشتمل على مساحة خصبة لحرية المؤدي ضمن مسارها العام، كما أن الارتجال كان معروفا في مختلف الحضارات على شكل مهارات وألعاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤدي أو اللاعب (ينظر. الياس وحسن، 1997م، ص20).

وورد في معجم الرائد أن الارتجال في اللغة من " ارْتَجَلَ ارْتِجَالًا، ارْتَجَلَ الكلام: تكلم به من غير استعداد وتهيئة. ارْتَجَلَ: سار على رجليه. ارْتَجَلَ: برأيه: انفرد به ولم يشاور فيه أحدا. ارْتَجَلَ: طبخ في المرجل، وهو قدر من الطين المطبوخ أو النحاس. ارْتَجَلَ الشاة: علقها برجلها. ارْتَجَلَهُ: أخذه برجله. ارْتَجَلَ الشيء: جعله تحت رجله. ارْتَجَلَ النهار: ارتفع، تقدم "(مسعود، 1992م).

أما اصطلاحا، فقد عرفه (فروست ويارو) بأنه: "مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنساني (الجسدي، المساحة.. الخ) في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي ملموس عن فكرة ما، أو موقف أو حتى شخصية أو نص ما، على أن يجري ذلك بتلقائية، وكرد فعل مباشر، لمؤثر ما نبع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة، فيبدو المرتجل وكأنه فوجئ بما يحدث تماما" (فروست ويارو، 1994م، ص10).

ويرى (باتريس بافي) أن الارتجال هو "تقنية الممثل الذي يؤدي دورًا غير متوقع من دون استعداد مسبق (مبتكر) في خضم الفصل المسرحي. وهناك مستويات متعددة للارتجال: ابتكار نص انطلاقا من نسيج تصميم أولي معروف وبالغ الدقة " (بافي، ص283).

وتماشيا مع أهداف بحثهم، يتفق الباحثون مع ما ذهب إليه كل من (فروست ويارو) و(بافي) كتعريف إجرائي لبحثهم.

منهج الدراسة: اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في بحثهم.

أولا: العشيرة والمرجع الأنثروبولوجي:

تعد البنية العشائرية في الحياة العربية نظاما أساسيا له دستوره وتشريعاته التي يستظل بها أفراد العشيرة والقبيلة، ويمكن القول " أن نشوء القبيلة هو نشوء طبيعي يقوم على شروط إنسانية مصلحية واجتماعية بما انه تكوين ظرفي له أسبابه العملية " (الغذامي، 2012، ص78). ويعمل النظام العشائري وفق دسترة موروثة متفق عليها وسارت به تنظيمات إفرادها أشواطا طويلة قبل الإسلام وبعده حتى الوقت الحاضر ويتجاوز تأثيرها في أكثر الأحيان تشريعات الدولة وتشكيلاتها الحديثة، حتى اذا ضعفت الدولة، فأن قوانين القبيلة تظهر على السطح وتأخذ مداياتها على نحو جلي، منذ المجتمعات العربية القديمة "وهكذا كان مجتمع الجزيرة مجتمعا قبليا انقساميا يعيش سكانه بدوا وحضرًا أهل وبر وهل قدر(...) في ظل نظام القبيلة والعشيرة التي يعتمد على صلة الدم والنسب والإخوة والتعاطف "(دلو،2007، ص165).

ونظرا إلى كبر العشائر وانتشارها في ارض العرب خاصة بعد تحررها من ارض الجزيرة العربية واليمن من اجل تنظيم عملها في الدفاع عن إفرادها وتعرّف أبناء القبيلة الواحدة فقد انقسمت إلى بطون وأفخاذ وخشبات، ولكل واحدة من هذه المسميات لها عدد وعدة من الرجال والأموال والتنظيم الإداري." كانت النظم والأعراف العشائرية التي تحكم بحيات الفرد من خلال التحكم بالأرض والمياه ومن خلال التحكم بالعلاقات الاجتماعية للفرد وسن العادات والتقاليد التي بدورها تلعب دورا بارزا في حياة المجتمعات العشائرية " (العظماوي، د ت، ص39).

لقد اتخذت العشيرة وظائف متعددة ساعدت على تماسك وحفظ كيان النظام الاجتماعي للمجتمع، من تماسك وتضامن اجتماعي، وقد شكلت وسيلة لمساعدة الفرد على إصلاح ذاته وأسرته، وترسيخ قيم العدل والإنصاف ونصرة المظلوم، لاسيما بعد أن سادت تعاليم الإسلام السمحة التي رفضت ما كان سائدا من مظاهر العصبية الجاهلية التي كانت تقوم على الاقتتال والتناحر، وسلب ونهب حقوق المستضعفين من أبناء القبائل الأخرى.

إن الفرد لا يستطيع أن يحيا بمفرده ما لم يكن في رفقة الأخرين، لعدم قدرته على صنع أو إنتاج كل ما يحتاجه من الأدوات والسلع، ولكي يضمن إدامة نوعه وحصوله على السلاح والغذاء لابد أن يتعاون مع أبناء جنسه، غير أن التعاون هذا يؤدي أيضا الى اتساع حاجة المجتمع إلى استحداث الضوابط التي تحول دون قيام النزاع بين الإفراد بحكم وجود الطبيعة العدوانية للإنسان، كما أن العشيرة تقوم بعملية الضبط الاجتماعي وتوفر الأمن الداخلي لأعضائها، وذلك بقيام رئيس العشيرة وأعوانه بالأشراف على تطبيق القانون بتقاليده وأعرافه، ويشرف رئيس العشيرة على تنفيذ العقاب لمن يخالف تلك التقاليد والأعراف، ويعد الضبط الاجتماعي ظاهرة لها قواعدها الاجتماعية التي تنمو وفقا للحاجات الاجتماعية، وتصبح مع عمليات التفاعل الاجتماعي قواعد ملزمة للأفراد، حيث تتغلغل في شخصياتهم وتصبح جزءا منها عن طريق تنشئتهم، وتتوقف فعالية الضبط على طبيعة الجماعة العشائرية ونمط التنشئة الاجتماعية للأفراد (القريشي، 2012، ص 130- 202).

ولدت العشائر كاستجابة وحاجة محلية فرضتها ظروف غياب أو ضعف القانون الشرعي والمدني، فالعشيرة بديل الدولة في كثير من المواقف وخاصة في الدفاع عن أفرادها عندما يمرون بمشاكل اجتماعية خلال حياتهم، ومجاورتهم لقبائل وعشائر أخرى، عند ذاك يأتي دور قادة العشيرة بأداء وتنظيم مراسيم الفصل بين الفرقاء المتخاصمين، " والقبيلة هنا هي ضرورة معاشية ومصلحية وهي دولة لمن لا دولة له".(الغذامي، ص159)، وهي تمارس دورها في عملية الضبط الاجتماعي لسلوك الأفراد الذين يخالفون الأعراف والقيم من خلال قانون عرفي، وقد تصبح وسائل الضبط الاجتماعي ثابتة عندما توضع في نصوص دستورية خاصة.

إن اهم ما يتميز به المجتمع العشائري هو تعصب الفرد للجماعة التي ينتمي إليها، فالفرد في المجتمع القبلي يعطي ولاءه لقبيلته أمام القبائل الأخرى،

ولعشيرته أمام عشائر القبيلة، وولاءه لأسرته أمام أفراد العشيرة وأسرها، كما أن النظام العشائري ليس ذو طبيعة مركزية فهو لا يتمتع بمركزية أو جهاز إداري فعال، إذ يكون بإمكانه أن يمد سلطانه وقوته إلى مختلف القبائل التي تعيش في المنطقة الواحدة، بل إن المجتمعات القبيلة غالبا ما تشكل نمطا من الاستقلال الذاتي بفعل الطبيعة اللامركزية للنظام العشائري، فالمجتمعات العشائرية على نحو عام غالبا ما كانت مجتمعات مغلقة لا تقبل التطور ولا الانفتاح، وشكلت فرقا خاصا بها عن كل ما حولها ينكمش داخل اطار معين من العادات والتقاليد الممتدة إلى الماضي السحيق. (الصكر، 2009، ص20) وهذا يعزز من فكرة أن لكل عشيرة أعرافها وعاداتها وتقاليدها التي تسهم في بنائها، والتكوين الفكري لأفرادها وبما يتوافق مع مبدأ التزام الفرد داخل إطار العشيرة سلوكيا واجتماعيا مع كل ما تمر به عشيرته من أحداث.

يمكن القول أنه قد تعددت الحوادث التي استدعت من النظم العشائرية تحديد أسس لحلها، ومن اشهر تلك الحوادث التي تستدعي الفصل العشائري:

1. القتل.
2. السرقة والنطل.
3. الجروح والشجاج.
4. الحشم.
5. العقود.
6. النهوة.
7. الوسكة إلى آخر ما هنالك. (العزاوي، 2010، ص215)

تتكرر هذه المشاكل في العراق، وربما عند اغلب المجتمعات العربية على اختلاف مسمياتها وتشكيلاتها. ولكل حادثة منها فريق مختص لمواجهتها مع الخصم وحلها وهذه المعالجات لا تحل بالقانون المدني أبدا، لكثرة تفصيلاتها وتشعباتها، وإنما يمكن حلها من خلال القضاء العشائري، الذي " يعتمد في إجراءاته وقراراته على الأعراف والتقاليد العشائرية فقط، وله إجراءات وآليات عمل متعارف عليها في المنطقة العشائرية التي يعمل بها، ولا يمتد اختصاصه إلى منطقة أبعد من تلك المنطقة. وتشكل مرجعيات القضاء العشائري جزءًا يسيرًا من مرجعيات الإصلاح العشائري، الذي يعتمد، إضافة إلى الأعراف والتقاليد العشائرية، على الدين، وعلى القانون، وعلى أي مرجعيات أخرى من شأنها تقريب وجهات النظر بين الأطراف، كما إن وجود الصلح العشائري لا يقتصر على مناطق تواجد العشائر، بل يمتد ليشمل المدن والقرى والمخيمات، وللقضاء العشائري بينات محددة لكل منها وزنها في النزاع، كالشهادة والقرائن والقيافة واليمين والبشعة ". (جاموس، 2019م، ص11) وهي ترتبط بالتراث الاجتماعي وما يحتويه من أعراف وتقاليد تمارس في ظل العلاقات الاجتماعية التي تحكم بنية المجتمع وقراراته، وهي تتميز بالثبات والقبول عند اغلب أبناء المجتمع وليس من السهولة بمكان محاولة تغييرها أو تبديلها.

وقد قدرت القوانين على استئصال الضغائن والأحقاد، لخضوعها لاعتبارات عرفية وروحية في فريق العمل المتصدي لهذه المشاكل والمواجهات، لما تحمله من خصوصية ينبغي حفظها والتستر عليها بين الشيوخ وعقلاء القوم خشية الفضيحة والانتشار. وتركها تحت رحمة صغار العقول من غير المدربين على حل المشاكل وكتمان الأسرار الشخصية والعائلية المتنازع عليها. "فلو حصل حادث وهي لشخص ما فأن القانون سيلقي القبض على الجاني ويودعه السجن وربما تحكم عليه بغرامة مالية وما إلى ذلك من عقوبات قانونية، فان العشيرة لا تكتفي بهذه الإجراءات بل لابد من(المشية) أو (الكعدة) ومن ثمّ الدية (الفصل) وكل هذا يجري مع الإجراءات القانونية أو عدمها."(العظماوي، ص87).

وهذا تعزيز وتعظيم دور العشيرة، على حساب تصغير الدولة في نظر أبناء المجتمع المدني وأبناء العشيرة أنفسهم، وهذا يحدث خاصة عندما يكون غالبية أبناء العشيرة من الأميين والمتخلفين علميا وثقافيا من اللذين لم يستجيبوا لقوانين المدنية الحديثة. وربما هناك سبب آخر هو ضعف التشريعات المدنية التي لم ترد فيها هذه المشاكل بدوافعها وسماتها المحلية الخاصة، وتركت ثغرات قانونية تنفذ من خلالها القوانين العشائرية وتستفيد منها على حساب النظام المدني العام الذي يدافع عن كافة أبناء المجتمع دون تفضيل عشائري، أو الدين، أو المذهب، أو الطبقة.

ترى المدينة الجميع متساوين أمام القانون، لكن العشيرة ترى في الغالب الأعم أن أبنائها على حق وينبغي الدفاع عنهم بالمال والرجال والسلاح، وهذا هو " ما يحوّل القبيلة إلى قبائلية مثلما يحول الشعب إلى شعوبية والطائفة إلى الطائفية والمذهب إلى مذهبية أي تحول الطبيعي إلى اصطناعي وهو اصطناع أسطوري يؤسس للعرقية السلبية والهويات القاتلة" (الغذامي، ص 64). فتبنى الأحكام على أساس فهم (العوارف) اللذين تعارفوا على هذه القرارات من خلال توارث الخبرات التي يلم (العارف) بها ويعرفها من خلال احتكاكه ومتابعته الشخصية للشأن العشائري.

وتأتي عادة الأحكام من مصادر دينية واجتماعية وأعراف وتقاليد لا تخلوا في اغلب الأحيان من الانحياز والارتجال والآنية التي يدافع فيها العارف عن الشخص المنتمي لعشيرته الذي يسمى أبناء عمومته. ونتيجة للصراع والعداوات المستمرة بين القبائل المتجاورة توصلوا إلى مفهوم أسموه (الفصل) وهو "طريقة حسم النزاع (...) وهذه الطريقة يجبر عليها البدوي من جانب الرئيس، ويلجأ إليها أحيانا دون الاستعانة بقوته خشية الفتنة والخوف من وقوع

حوادث قد تجر إلى ما لا يحمد عقباه بين القبائل وبين القبيلة الواحدة " (العزاوي، 2010، ص406).

وبذلك اكتسبت العشيرة قوة تنفيذية تلعب دورا في حياة الفرد والأسرة وتمتلك هيبتها وسلطتها من صرامة أحكامها العادلة وغير العادلة أحيانا، لأنها تسعى إلى إرضاء أبنائها والمنتسبين إليها (ذبابة الجرش)، دون النظر في بعض الأحيان إلى الفرد والأضرار التي يلحق بالمقابل في العشيرة الأخرى، لأن الأحكام والقرارات تقاس على أساس تكرار الوقائع والأحداث المتشابهة عبر التاريخ.

وهذه تتحملها شخصية القاضي (العارفة) التي يكون علمها شرطا لأن تكون (عارفة)، وهي تأتي في أغلب الأحيان شخصية متوارثة، ولها القدرة على الحكم بالقوانين المتعارف عليها في فصل وحلّ النزاعات بين أفراد العشيرة الواحدة، أو ربما العشائر المجاورة، مضافًا إليها اكتساب التجارب الجديدة حسب تطور القيم الاجتماعية.

إن للعشائر أهمية بالغة في فض النزاعات بين الأفراد أو بين الجماعات وبطريقة سلسة ومفهومة للجميع لا يستطيع أحد التخلص منها، وتحاول إعادة الأمور إلى نصابها وضمان حقوق الناس من خلال هذا القانون الذي يسمونه عادة بـ(السواني). (العظماوي، ص109).

ونظرا إلى اعتماد الشخص (العارفة) على قياساته الشخصية قد يخطأ أحيانا نتيجة لقلة معرفته وضعف خبرته بواقعة أو حادثة ما، أو حالة نفسية لديه كتصاعد الغرور، لأن الجميع ينظرون إلية بوصفه الذي يقرر مصير القبيلة والعشيرة، ولا يخل الأمر من دوافع الانحياز والرشوة. " وهناك يأتي توسط المصلحين الذي قد يؤدي الى مراجعة العارفة وحل القضية صلحًا " (العزاوي، ص409). والمصلحون هم (جوقة) من الأفراد يزيد عددهم أو يقل حسب مستوى الخصومة ونوعها، فالقتل هو أهمها وأخطرها ويحتاج إلى جوقة كبيرة، وأشخاص غاية في الأهمية، كي يأتي الحل مقبولا من كل الأطراف المتخاصمين، أما القضايا الصغيرة فلا تحتاج إلى مستوى تلك المراسيم.

لا تستنبط أحكام (العارفة) من الدين أو القانون، وإنما من خلال التجربة والوراثة والوضع الشخصي الذي تتداخل فيه الأوضاع النفسية والاجتهادات الشخصية الآنية المرتجلة، وتتغير الحلول للمشاكل المتشابهة بتغير الزمان والمكان والأشخاص وتأثيرات المحيط اجتماعيا وطبقيا وسياسيا.

ومن طبيعة أحكام الشخصيات (العارفة) أنه ليس لها ثوابت قانونية، "لأن أحكامهم لم تبنى على أحكام الشرع وإنما على تعامل قديم، ووقائع سابقة، ولا يرجع فيها إلى الأحكام الشرعية، وهذه قد تكون موافقة أو مخالفة، ولكن الشرع موافقته غير مقصودين" (العزاوي، ص403). وعلى الرغم من ادعاء فريق الفصل العشائري بأنهم لا يتقاطعون مع الشرع، وكلام القرآن والسنة النبوية، إلا أنهم في اغلب الأحيان يعودون إلى فترة العصبية القبلية قبل الإسلام، وتصل حد المواجهات المسلحة في الوقت الحاضر.

وإذا حصل تطابق بين الشرع والفصل العشائري، فإنه يكون بالمصادفة وليس بالسند والقياس، وكل فريق يدعي انه لن يحيد أبدا عن أحكام الشريعة. خاصة وأن المجموعة تضم شخصية (السيد) وهو من نسب الرسول الأعظم (ص) الذي يعد واحد من أهم الشخصيات التي تحظى بقدر أكبر من الاحترام والإجلال. ولكن الحلول تظل اجتهادية وآنية تحكمها ظروف النزاع وردود الأفعال والتوازنات الشخصية ونفوذ العشيرة وسطوتها.

لكل حادثة فصل، ولكل فصل فريق عمل ذو خصوصية أدائية معروفة بين العشائر وتعمل وفق الحالة الواقعة المتنازع عليها، كالقتل والسرقة والحشم والعقود.. إلخ. وتتكون هذه الواقعة واسمها بمثابة الحبكة الأدائية التي يقوم بأدائها فريق عمل المكلف من قبل الجاني والمجني عليه، حيث يتفق أفراد الفريق الواحد على كل شيء من توزيع الأدوار والحوار على الشخصيات والحالات الانفعالية قبل الوصول إلى عشيرة الخصم المقابلة لهم، حيث تؤدي الأدوار واللقاء بين الجوقتين وجهًا لوجه ويتكون كل فريق من العناوين التالية:

1. **الفريضة**: وهو الذي يبدأ الكلام "وصاحب (الفراضة) يجب أن يكون من أصحاب العقول الراجحة المؤمنة بالله وقضائه وهو لا يكون (صاحب بخت) إلا باتفاق الناس على انه مؤمن ورع يخاف الله شجاع في حكمه ذو فراسة ونباهه" (العظماوي: ص173).
2. **الشيخ**: وهو الرئيس المسئول عن العشيرة. "كلمة (شيخ) تعني الكثير من المعاني ذات العمق والدلالات على شخصيته الأنسان الذي يتصدى لقيادة عشيرته فلا ينبغي أن يكون مترددا خائفا وذا صفات ذميمة لئلا يتأثر فيه الآخرون" (العظماوي: ص40).
3. **السيد**: وهو رجل دين ينتسب إلى سلالة الرسول محمد (ص).
4. **المشاكس**: وهو شخصية تعترض على كل احتمال لموافقة والصلح والتوافق والتراضي ودائما يقوم بتصعيد المشكلة لغرض الابتزاز.
5. **المنكول**: (المنقول) وهم شخصيات من الوجهاء في عشائر أخرى.
6. **شيوخ من كبار السن**، يحاولون حل الموضوع بطرق سلمية.
7. **المنهي**: وهو محكمة تميز البدو.

هذه أهم الشخصيات في فريق أداء الفصل العشائري، إضافة لأهل الضار والمضرور، ويدافع كل منهم عن حقه وموقفه في القضية ودوافعها ومنتظرا نتائجها. وتؤدي هذه الشخصيات على الحبكة والموضوع وتوزيع المهام (الحوار) و(الفعل) و(التصعيد) و(الحركات) التي تصل أحيانا إلى رفع الأصوات وافتعال الخلاف وترك المجلس وهذه الحركات يؤديها المشاكس وبعض الجلاس. ويجري هذا (العرض) بالاتفاق حول المشكلة ومعرفتهم المتراكمة بحلول مماثلة حدثت في السابق، لكن شخصية (الفريضة) بمثابة القائد والمايسترو، وله الدور الأكبر في الكلام والحديث. وهناك من يقابله في جانب

الخصم من العشيرة الأخرى وبذلك يكتمل الصراع المتكافئ.

ويمكن هنا رصد التداخل الحاصل بين الشخصية ضمن منظومتها الاجتماعية والنفسية والشخصية في الارتجال المسرحي، فالارتجال يستقي مادته الأساسية من الواقع بكل تفاصيله، ويبلور مستوياته السمعية والبصرية ليقدم صورا مقروءة عبر تجليات الحركة والإلقاء ولغة الجسد المتحرر من القيود، ويبقى الارتجال في حقيقته معيارا يهدف إلى " الاستكشاف والإتيان بالجديد، والبحث عن شيء لم يوجد من قبل، شيء لم يشاهد ولم يدرك بعد بطريقة أو بأخرى، وإنجاز حدث أو مشهد غير متصور وغير معقول وغير مألوف " (المنيعي،1992، ص25). وهذا لا يخرج عن بعض سياقات الأحداث في الفصل العشائري التي يجري الإعداد لها مسبقا، لكنها تتطور ارتجاليا من خلال المشاركين بحسب تطور الأحداث ومعطياتها.

إن الحبكة والموضوع في الفصل العشائري لا يمكن الخروج عليها على الرغم من حصول بعض المواجهات الحادة والسلوكات المرتجلة لكنها تظل تحت سيطرة (الفريضة)، وليس هناك وقت محدد لوقت قيام وإجراءات الفصل العشائري ربما يطول لساعات أو ينتهي بدقائق كل هذه يتبع مستوى المشكلة وتدخلاتها ومستوى أداء الشخصيات الموجودة ثم ينتهي كل شيء بشد، أو ربط راية الإمام العباس (عليه السلام) نسبة إلى الإمام العباس بن علي بن أبي طالب (عليهما السلام).

ويسمى أبناء العشائر بشد راية العباس (ع)، وهي موثق من صاحبها بعدم النكث أوسمها ما شئت. إن تداخل هذه العادات الموروثة والخلق الحميدة من الالتزام الديني والوفاء بالوعود التي قطعها على نفسه وهي أشياء تستحق الثناء والتقدير والاحترام". (العظماوي، ص192) وذلك ناتج عن إيمان المسلمين في العراق والشيعة بوجه خاص، ويعد الإمام العباس (ع) أكثر الأئمة تشددا، والقسم به يعني أكبر التزام والحنث به، يعني إصابة الناقض للقسم والراية بمصائب كبرى تصل إلى الهلاك، والراية قطعة قماش بيضاء تربط على عصا صغيرة، دليل على المصالحة والاتفاق بين المتخاصمين، والراية تعطي إيحاء كأنها ستارة المسرح، كما الراية التي تربط نهاية الفصل العشائري.

ومن خلال معايشة ومشاركة الباحثين في جلسات العديد من مراسيم الفصل العشائري وملاحظة توفرها على مجموعة من المقاربات الأداء المسرحي المرتجل، كغياب النص المكتوب والشخصيات المسرحية والتشويق وغيرها من العناصر التي تجعل الملمح الأدائي الدرامي للعرض المسرحي متوفرا بها لأبعد الحدود، لاسيما محاولة الأشخاص تقمص أدوارهم والتأثير، ومحاولة المؤدي إقناع الخصم بمشروعية مطالبه وهذا يندرج ضمن الإقناع التمثيلي، وربما تعد هذه المراسم من صنف الكوميديا لا نها في اغلب الأوقات تنتهي نهاية سعيدة مفرحة يتخيلها ويرضاها كل الأطراف الذين يمكن عدّهم جمهورا متفاعلا ومتحمسا مع أداء فريق العمل.

ثانيا: الارتجال المسرحي:

كل الأشياء موجودة ومنقوشة في الذاكرة البشرية (العقل) ولا شيء يأتي من خارجة فهو يستلم من الواقع ثم يعيده له بعد اشتغال الذات عليه لإنتاج حاله من الجمال والتوازن والخصوصية. وبالتالي ليس هنالك فعل ارتجالي او اعتباطي لكن هذه الحالات تأتي بعد الاستيعاب الكامل للضرورات والتمثلات التي تبوح بها الذاكرة ورسوماتها المركونة خلف الوعي. إن " الارتجال في حياتنا لا يتوقف نحن نتعرض له يوما بيوم بل إننا في كل لحظة من حياتنا علينا أن نتوافق مع أياما يحدث حولنا وكلما كان الحدث مفاجئا أو غير متوقع كلما كانت الاستجابة تميل لان تكون تلقائية ومباشرة وارتجالية، ولأننا لا نتوقع دائما ما سيحدث لنا فإننا في الغالب نكون مضطرين مع ما نواجهه بلا تخطيط بل إننا لو خططنا فلا نحقق النتيجة التي توصلنا إليها بالارتجال " (صلاح،1999، ص3). والمسرح كالحياة يحتمل الارتجال، كما يتساوق مع النص المدون، والفرق بين الاثنين الأول يكتب على صفحات الهواء الطلق والثاني على ورق البردي.

تعد كلمة الارتجال المسرحي أول محاولة دعت لموت المؤلف المسرحي الورقي للوصول إلى المؤلف الأثيري، لأن الكل في فن الارتجال يؤلف ويؤدي في آن واحد، وفي العروض (النصية)، تأتي الانفعالات اليومية خلال العرض مرتجلة أيضا، وهي تخضع بالضرورة لاعتبارات توافقية بين الذات المرتجلة (الممثل) و(الواقع)."وذلك أن أسلوب الارتجال هو تجميع المشاركين الضروريين ووصف الظروف المعطاة وتوزيع الشخصيات وبعد ذلك التفاعل وكل شخصية ربما لا تتعهد بتأدية دور محدد وبعد ذلك يستريحون حتى يجري الوصول إلى نتيجة مقبولة ولا تكتب أو نقول كل ما يقوله أو يفعله الفرد ولكن ببساطة تقدم إطارا من العمل وتترك الأسلوب يحدث" (جوردون، 1994، ص 289)

ومن خلال التطابق التام بين الذات والحالة الموضوعية يحدث التلاقي الصميمي في أثناء المشاهد الارتجالية التي تستمد فرضيتها من تلقائية إبداعية حدسية أو خيالية، فالارتجال نشاط أدائي يقوم به الممثل في أثناء تجسيده للشخصية، وهو يستقي معاييره من خلال رؤية المخرج، أو إمكانات الممثل، أو ما يمتلكه النص من مثيرات فكرية واجتماعية ونفسية ترتبط بالجوهر الإنساني، " والارتجال ليس مجرد القدرة على الرد الفوري التلقائي، أو الفعل ورد الفعل المفاجئ، ولكنه قدرة إبداعية تصل إلى حد التساوي مع قدرات أخرى معترف بها وذات مكانة فنية مرموقة، خاصة أنه غير مقصور على مجال الإبداع التمثيلي فقط، لكنه معروف أيضا ومعمول به في مجالات الموسيقى والرسم والشعر"(سعد،2001م، ص126. 127)، والممثل المرتجل ينشط خياله الإبداعي للتعبير عن ذاته الواعية، حيث يقوم، ومن خلال مرجعياته الاجتماعية، بدور المؤلف والمخرج والممثل في آن معا، وبالتالي، فقد يحدث في أثناء عملية التمثيل، " قطيعة فنية وجمالية مع باقي المشاهد العادية التي تعود عليها على نحو روتيني وتكراري المشاهد الراصد، كما أن هذا الحدث

المنجز يجب أن يكون حدثا غير إرادي وغير مقصود " (المنيعي،1992، ص25)، وتبقى الممارسة المسرحية هنا مشحونة بالانفعالات والاستجابات الآلية التي تساهم في الوصول إلى جوهر الإنسان، وسبر أغوار الأعماق المجهولة، وهذا يشكل بحد ذاته وسيلة لكشف اللاوعي.

وإذا أراد الإنسان الارتجال والبوح والتعبير عما في نفسه فينبغي أن يكون ذلك مقبولًا وله مصادره الجديدة الصادقة، ويبقى " الاستخدام الخلاّق للارتجال الدرامي هو تحفيز وتنشيط الممثلين على أن تتصل مشاعرهم الخاصة مع الموضوع الذي يدرسونه، بحيث تصبح المادة حية ومثيرة " (1998, Polsky P 232)، بل عليهم أن يكونوا قادرين على تحقيق الموازنة النفسية والاجتماعية من خلال الصور والإيقاعات اللفظية والجسدية (الحركية والإيمائية)، وإبداء ردود أفعال متزنة تجاه الأحداث، حتى يتسنى لكل واحد منهم الولوج تدريجيا في أهاب الشخصيات التي يمثلونها بعيدا عن الأداء الآلي والسطحي.

ويجري اشتقاق الارتجال وتحليل الشخصية من المنحى الخيالي للممثل، وتكمن خطورة الفعل المرتجل في عدم قدرة الارتجالي على تحديد الشكل الفني الذي قد يحدث.في حالة غيابه لاعتبارات تقنية.الإرباك في الأداء الارتجالي، ومن خلال حفر الذات الجمعية والفردية، يتأسس العمق الأدائي لفن الممثل، الذي يرتكز على الفعل ورد الفعل، مما يجعل المجال مفتوحا أمام عملية الإبداع الفني على أسس من التوافق والتنبؤ والاندماج مع أنساق العرض المسرحي، ويرى (Pickering) أن " الدراما المرتجلة هي أيضًا أداة تعليمية لتشجيع التواصل بين الأشخاص" (Pickering،1997.P18)، وفق منظومة إبداعية وإنسانية تصطدم بنظرات المتلقين وتعليقاتهم وردود أفعالهم المرئية والمسموعة، نحو الأداء الارتجالي الذي هو أداء يقوم على اللحظة، وهو وليد الذاكرة التي تختزن فيها مواقف نفسية واجتماعية وثقافية.

ويحدث الارتجال المسرحي التأثير حينما يسيطر على ضمير ووعي المتلقي الذي يندفع للمشاركة ضمن المجريات المسرحية، بل وإصدار وجهات نظره النقدية بما يعرض أمامه، وحينما يكون الارتجال موجها نحو المواقف السياسية والاجتماعية التي تشغل الممثل والمتلقي، فإن ذلك يستحوذ على اهتمامات المشاركين، وهنا ترتكز وظيفة المسرح على التثقيف والتنوير بعيدًا عن الحدود الفنية التقليدية، " ومن الطبيعي أن الممثل هنا يمتلك - بفضل الارتجال - حرية غير محدودة، يفتقدها زميله المقيد بنمطية تقليدية، وهي حرية قد لا تعني في الأساس حرية التصرف بالكلمة، أو الخروج عن النص " (سعد، ص125)، وإنما ستتجاوز بالضرورة إلى الحياة الواقعية بوصف الارتجال ظاهرة علنية مشروعة جماهيريًا، يعمل أصحابها على تثبيت وجهات نظرهم متجاوزين حدود الرقابة وضوابطها نحو سياقات تحررية تخدم مصلحة الفرد والجماعة.

وإذا كان الارتجال يقدم ابتكارا آنيا وليد اللحظة، فإن ذلك يتطلب من الممثل أن يطلق العنان لخياله لأقصى مدى ممكن، مما يمكنه من " الأخذ والعطاء مع زملائه وعلى تمثيل الأفعال بطريقة فورية وتلقائية. ويكمن عمل المخرج في الحفاظ على جوهر إبداعي صريح لحفز خيال ممثليه، وتبدأ دورات الارتجال غالبا بألعاب وتمرينات تحسب لإزالة التوتر من الجماعة والشروع في أن يعمل أفرادها كوحدة متوافقة لزيادة شدة تركيزهم. والارتجال يمكن أن يتطور تدريجيا من التمرينات ذاتها، وعلى المخرج دائما أن تكون له نقطة انطلاق محددة في ذهنه للقيام بدورة تدريب. وإذا لم تكن الإرتجالات امتدادا لألعاب أو لتمرينات، فإنه يجب التركيز على موضوع ما من الإرتجالات الاستكشافية للممثلين " (زكي، 1989م، ص263-264)، وهنا يقوم الممثل المحترف والواعي بمحاولة استكشاف طبيعة الدور الذي يلعبه، وكيفية بناء الشخصية والسياق العام للمسرحية، حيث يتحول الممثل هنا من أداة لتنفيذ فكرة ورؤية المخرج إلى مبدع لها، وذلك من خلال دوره في تطوير الحوار والفعل وبناء المشهد المسرحي.

لقد ظهر الارتجال كنوع في الصياغة الفنية في العرض المسرحي خاصة في كوميديا الفن الإيطالية في القرن السادس عشر جعله مادة للنقد والتحليل الفني في الوقت الحاضر وظل هذا التكنيك في العرض محتفظا بخصوصية الأداء في اشتغال مفردات مكونات لغة العرض الارتجالي باتفاق مؤرخي المسرح اللذين اكدوا عدم وجود خطاطة أو نص مكتوب كما كان المسرح في سابق عهدة وكل ما "هنالك تقوم على تخطيطة قصصية ليعرفها اللاعبون قبل الظهور أمام المشاهدين وعند الأداء يكسوا الممثلون الهيكل القصصي بالحوار" (حمادة،1970، ص289)، وما يهم في كوميديا الفن هو الحكاية وفكرتها وهذا يجري بالاتفاق بين أشخاص الفريق المؤدي. متى تبدأ الشخصية بالكلام، أو تلك، أو متى يكون الدخول والخروج؟ ، فهذا كان متفق عليه ويجري الالتزام به، أما الحوار فيضعه الممثل لدوره بما ينسجم مع الحكاية وطبيعة الشخصية وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى ويدور حول الموضوع الواحد المشترك.

ومثلما يجري تحديد فريق عمل ممن لهم الخبرة والكفاءة في الارتجال المسرحي، نجد أن لكل فصل عشائري فريق خاص يتمتع بالخبرة والتجارب السابقة في معالجة القضايا الاجتماعية، والفريضة أو العارفة هو من يقوم بقيادة الفصل العشائري، ويكاد يكون مثل (المخرج) بتوجيهاته ومهاراته في توزيع الأدوار والإيقاع الحركي والصوتي الذي يؤدى به الفصل، وشد راية العباس في الفصل العشائري، تقابل غلق الستارة في العرض المسرحي، وكل تلك الأحداث تلقى تفاعلا ن قبل الجمهور سواء في الفصل العشائري أو في عروض الارتجال المسرحي الذي يسمح للمشاهد بالمشاركة العقلية والعاطفية.

لقد شكل الارتجال خاصية للعديد من الأفعال الحياتية اليومية، وارتبط بالاستجابة الفورية والعفوية للإنسان نحو موقف معين، وهذا يتطلب تلقائية في رد الفعل بحثا عن حل سريع للتعامل مع ذلك الموقف، وبما أن المجتمعات تتأثر في النماذج المتكررة فيها، فإن الارتجال قد حاكى في الكوميديا ديلارتى، الأنماط المعروفة والمتداولة اجتماعيا، وذلك من حيث القيم والاستجابات الغريزية التي تتشابه في كل الأزمنة، وتبقى فكرة الارتجال مبنية على

اليقين المشترك والأفكار المتداولة مسبقًا، وهي لا تستغني عن الخيال لإكمال الحلقات المفقودة ضمن الفعل الارتجالي الذي يشكل " المعمل الفني والإنتاج الإبداعي الأصيل للممثل الذي يصنع فيه عملًا جماليًا جديدًا ذا تأثير، فالارتجال هو الذي يظهر كل العناصر التي يشتمل عليها العمل الفني والحسي، إنه عمل تمثيلي تلقائي يهدف إلى اختلاف حدث يرتبط بالشخصية المسرحية، أي أنه ينقل صورة للأحداث القائمة بين الناس، أنه يمثل وحدة تلقائية تجمع بين الشخصية (الخيال، الفكر، الملاحظة، الشعور، الإحساس، الإرادة، والقيمة)، والتعبيرات الإيمائية والحركية (السلوك العملي والحسي)، وتوسيع الحديث الداخلي (النص الفرعي) ليصبح حديثًا حقيقيًا حيث يصبح النص القائم إنتاجًا طبيعيًا، كل هذه العناصر تنساب معًا، بحيث يتحقق الإبداع الفني العضوي "(ايبرت، 2002م، ص57).وعليه استدعى توظيف الارتجال في المسرح الحالات والمواقف التي تتصف بالجمعية والشمولية، حيث تطلب ذلك من الممثل الارتجالي أن يكون لديه تفهما واعيا لأفكار العمل، ولمشاعر الشخصية المنوط به تجسيدها وأنظمة علاقاتها بالشخصيات الأخرى، مما يوفر له عددا من الوجوه والاحتمالات التي قد تساعد على تصويب خياراته الأدائية نحو ما هو طارئ وغير متوقع من أحداث.

إن هذا السياق الارتجالي يحيلنا إلى مقاربة مع مجريات الفصل العشائري الذي لا يخرج عن كونه استجابة لحاجة اجتماعية وتنظيمية معينة فرضتها حالة الضعف التي اعترت الدولة، وبات بذلك ضرورة لحقيق السلم الأهلي، ولكونها تتكرر الحوادث والخصومات في الفصل العشائري مثل: القتل السرقة، الجروح...الخ، فإنه يمكن أن تكون بمجملها معينا للاستلهام المسرحي، وينبغي التأكيد هنا على التشابه بين الفصل العشائري وعروض كوميديا الفن من ناحية وجود الشخصيات النمطية، وعدم وجود نص مكتوب، وهنا يجري الالتزام بحبكة الفصل العشائري ولا يحبذ الابتعاد عنها، كما أن الارتجال المسرحي قد يكون حول موضوع أو حبكة معينة يتفق عليها فريق العمل ويلتزم بها.

إن تكرار الموضوع لقضية معلومة في عملية الارتجال، يمكن الممثلين من تثبيت أجزاء منها كالحوار والمواقف وردود الأفعال، وتصبح مثل السيناريو اقرب منه الى نص مسرحي مكتوب، " أما المناهج فظهرت من إعادة حيل الحبكات للكوميديات المكتوبة في سيناريوهات تغترف من المادة الحية للشرائح الاجتماعية من إرتجالات الممثلين بهذه الطريقة اختفى التقرب من الدراما الأدبية وحددت الصفة المميزة للكوميديا دي لارتا [ديلارتي] ألا وهي (الارتجال) الذي كان ملازما في زمن اسبق للفرجة الشعبية ولكنه وجد جدارته ومهارته مجسدة في كوميديا دي لارتا [ديلارتي] " (يوسف، 2010، ص10).

لقد ساعد غياب النص على تطوير أداء الممثلين وذلك بحكم الخيال والتركيز والإيقاع والذاكرة الشعورية وسرعة البديهة وهي ملكات تنمو بعدم التقيد بنص ومفردات لغوية محددة، وأن " يكتشف الممثل في نفسه (ذات) أو (وجود) شخص آخر ويقدمه في ضوء رؤية محددة طبيعية - تستمد مادتها من الواقع دون أن تتجنب البشع أو القبيح فيه – وسيسيوثقافية في سياق اللحظة الحضارية لواقع الممثل المتوجه إليه العرض" (فروست وبارو، ص26)، حيث تكون الإرتجالات بذلك غير مدرجة ضمن خطة الإخراج وبروفاتها، فيفجر الممثل مشاعر وأحاسيس جديدة ويضعها بمهارة في العرض، فالممثل في كوميديا الفن هو باقة الأفكار التي يعيشها في حقبة تاريخية محددة، إذ لكل مرحلة تاريخية أفكارها وطروحاتها التي تشغل الناس وتحرك الضمير الجمعي للمتلقين وتجذبهم الى المسرح طوعا، مع الحفاظ على عامل الزمن الذي يلعب دورًا مهمًا في تقديم وعرض الشخصية وإبراز أبعادها وتوضيحها من خلال الجمع بين الزمن المحسوس والمتخيل، وتبقى الرسالة المشتركة هي التي تخلق حالة التفاعلية والديمومة للفعل الدرامي والاجتماعي، وما كان لهذه الأفكار أن تنتشر آنذاك لولا وجود أنماط من البشر افرزها واقع الحياة في تلك المرحلة التاريخية.

إن هذه الأنماط والشخصيات جاءت لتكون استجابة موضوعية لترسيمات الصراع الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، تماما مثل الشخصيات المشاركة بالفصل العشائري، وهذه الأنماط حققت صداما في نفوس الجماهير التي انسحبت إليها دون الاهتمام بمنع السلطات الحكومية أو الدينية آنذاك. "وكان من نتيجة استعمال شخصيات أساسية وثانوية في شكل ثابت ومواقف شبة دائمة، فكانت شبه معروفة سلفا عد أن أصبحت الملهاة المرتجلة اقل ارتجالية" (حمادة، ص289). وبمرور الزمن أصبحت هذه الشخصيات قوالب محددة الأبعاد والشكل ولا يمكن إلغائها والتخلص منها، وتكمن حرية الممثل فقط في منحها الحياة من خلال الحركة والإيماءة والإلقاء وبذلك أصبحت أنماطا مكررة وليست مرتجلة بالكامل، والارتجال فقط بالحوار والبوح به دون الاعتماد على نص أدبي ثابت.

من اهم شخصيات كوميديا الفن مايأتي:

" 1.بنطلون (Pantaloon): وهو تاجر عجوز من البندقية.

2.دوتور (Dottor): وهو شخصية بولونية دعية.

3.أرلكون (Arlequin): وهو شخصية ثانوية كان يعمل خادم عند بنطلون.

4.زاني (Zanni).

5.كابيتانو (Capitano): وهو الجندي النفاج، وهو كذاب ويفخر ببطولات وهميه "(حمادة، ص289).

تعد هذه التجربة هي الأولى في التأليف الجماعي على صعيد بناء حوار وسلوك الشخصيات ولكل شخصية ترسم لنفسها خطوطا تميزها عن الأخرى وتستقل ببنائها الداخلي ودوافعها، كما إنها ترسم لنا خلاصة مجتمع برزت به شخصيات دون غيرها لتمثل كل شخصية منظومة اجتماعية فكرية في هيئة إنسان متحرك ومن المراحل المتقدمة تاريخيا التي نادت بموت المؤلف الفرد ودعوة صريحة للتأليف الجماعي التي اعتمدتها عروض المسرح العالمي والعربي الحديث.

النتائج:

1. جاء الفصل العشائري استجابة لحاجة اجتماعية وتنظيمية، فهو يظهر ويقوى في حالات ضعف الدولة، وعدم قدرتها على تطبيق القانون المدني. كذلك جاءت كوميديا الفن استجابة لحاجة اجتماعية وفنية لفضح ونقد الواقع الاجتماعي الإيطالي في القرن السادس عشر.

2. تتكرر الحوادث والخصومات في الفصل العشائري مثل: القتل السرقة، الجروح...الخ. وحوادث الفصل العشائري يمكن أن تكون بمجملها معينا للاستلهام المسرحي.

3. يجري تحديد فريق عشائري لكل قضية له خبرة وتجارب سابقة في معالجتها في الفصل العشائري، كما يجري تحديد فريق عمل ممن لهم الخبرة والكفاءة في الارتجال المسرحي.

4. الفريضة أو العارفة هو من يقوم بقيادة الفصل العشائري، ويكاد يكون مثل (المخرج) بتوجيهاته وتقسيمه للأدوار والسماح للتكلم.

5. يتكون فريق الأداء العشائري من شخصيات منمطة بأسماء ذات دلالات اجتماعية معروفة مثل: السيد، المنهي، المنكول وغيرها، وهي كركترات متكررة في كل فصل عشائري. كما أن شخصيات كوميديا الفن تكون نمطية أيضا مثل: بنطلون، دوتور، أرلكون، زاني، وكابيتانو، هي بمثابة شخصيات نمطية لها دلالات لواقع اجتماعي سياسي وفني.

6. يتشابه الفصل العشائري مع عروض كوميديا الفن بعدم وجود نص مكتوب، ويجري الالتزام بحبكة الفصل العشائري ولا يحبذ الابتعاد عنها، كما أن الارتجال المسرحي قد يكون حول موضوع أو حبكة معينة يتفق عليها فريق العمل ويلتزم بها، وقد يتصف بعدم وجود حدود مرسومة الحركة وفعل وحوار المؤدي.

7. شد راية العباس في الفصل العشائري، تقابل غلق الستارة في العرض المسرحي.

8. تظهر في أحداث الفصل العشائري مهارات في توزيع الأدوار والإيقاع الحركي والصوتي الذي يؤدى به الفصل، وهذا يتشابه مع ما يحدث في الارتجال المسرحي.

9. يتفاعل جمهور الفصل من الجلاس مع كل ما يدور من أداء وانفعالات ومشاكسات في مراسيم الفصل، وهذا يمكن ملاحظته أيضا في الارتجال المسرحي الذي يسمح للمشاهد بالمشاركة العقلية والعاطفية.

10. اعتماد الفريق العشائري والارتجال المسرحي على العمل الجماعي في الاتفاق حول الحوار وأداء الأدوار وحبكة العرض.

المصادر والمراجع

الخطيب، محمد، (2000م)، الاثنولوجيا. دراسة عن المجتمعات البدائية، ط1، دار علاء الدين، دمشق.

السلامي، محمد حسن، (2013م)، العشائرية في المنظومة الاجتماعية، في: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 356، بغداد: دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر والإعلان.

الصكر، جاسم حسين، (2009م)، شيخ العشيرة ودوره السياسي في العراق في سنوات الانتداب البريطاني (1920م - 1932م)، تقديم. د. ستار نوري العبودي، ط 1، الحلة: دار الفرات للطباعة والنشر.

العزاوي، عباس، (2010م)، عشائر العراق، ط2، بيروت: مكتبة الحضارات.

الغذامي، عبدالله، (2012م)، القبيلة والقبائل أو هويات ما بعد الحادثة، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

العظماوي، مالك، (د ت)، العشيرة بين الشريعة والقانون، النجف: العارف للمطبوعات.

القريشي، غني ناصر حسين، (2011م)، الضبط الاجتماعي، ط1، دار صفاء، عمان.

المنيعي، حسن، (1992م)، المسرح والارتجال، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء.

الياس، ماري، وحسن، حنان قصاب، (1997م)، المعجم المسرحي. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

بافي، باتريس، (2015م)، معجم المسرح، ترجمة فيشال ف خطار، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

جاموس، عمار ياسر، (2019م)، الإصلاح العشائري من منظور حقوقي وقيمي ودستوري، ديوان المظالم، الهيئة المستقلة لحقوق الإنسان، رام الله.

جوردن، هايز، (1999م)، التمثيل والأداء المسرحي ط2، ترجمة محمد سيد، القاهرة: أكاديمية الفنون.

حمادة، إبراهيم، (1970م)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار الشعب.

زكي، أحمد، (1989م)، الإخراج المسرحي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

دلو، برهان الدين، (2007م)، جزيرة العرب قبل الإسلام، ط 3، بيروت: دار الفارابي.

سعد، صالح، (2001م)، الأنا - الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

صلاح، سامي، (1999م)، مقدمة المترجم في: سبولين، فيولا، الارتجال والمسرح، القاهرة: أكاديمية الفنون.

عباس، بكر، وحسين، احمد، وعباس عبد الباسط، (2016م)، الأعراف العشائرية في ظل الدستور والقوانين العراقية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة دفاتر السياسة والقانون، العدد 15، الجزائر.

غنيم، محمد احمد، (2009م)، الضبط الاجتماعي والقانون العرفي . دراسة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ط1، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة (مصر).

فروست، أنتوني، ويارو، رالف، (1994م)، الارتجال في الدراما، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.

مسعود، جبران، (1992م)، الرائد معجم لغوي عصري، ط7، دار العلم للملايين، بيروت.

يوسف، عقيل مهدي، (2010م)، ما وراء النقد الثقافي، بغداد: مكتب صادر.

References

Abbas. Bakr & Hussein. Ahmed & Abbas Abdel Basset. (2016). clannish mores in the Light of the Constitution and Iraqi Laws, In light of the Iraqi constitution and laws. Algeria: Kasdi Merbah Ouargla University, Journal of Political and Law Notebooks. No.15.

Al-Adhamawi. Malik. (n.d.). The clan between religious roles and law. Najaf: Al-Aref for Publications.

Al-Azzawi. Abbas. (2010). the clans of Iraq (2nd). Beirut: Civilizations Library.

Al-Ghadhami. Abdullah. (2012). the tribe and tribes or identities after the incident (3rd), Casablanca: The Arab Cultural Center.

Al-Khatib. Mohamed. (2000). Ethnology - A Study on Primitive Societies (1st). Damascus: Aladdin House.

Al-Munai'i. Hassan. (1992). Theater and Improvisation (1st). Casablanca: Oyoun Al-Maqalat.

Al-Qurayshi. Ghani N.H. (2011). Social Control (1st). Amman: Dar Safa.

Al-Sakr. Jasim Hussein. (2009). the sheikh of the clan and his political role in Iraq during the years of the British Mandate (1920 AD - 1932 AD) (1st). Al-Hilla: Dar Al-Furat for Printing and Publishing.

Al-Salami. Mohamed Hasan. (2013). clannish in the Social System. Al-Thaqafa Al-Jadidah Magazine, Issue 356. Baghdad: The Thriving Pioneer House for Printing, Publishing and Advertising.

Dalu. Burhanuddin. (2007). Arabia before Islam (3rd). Beirut: Dar Al-Farabi.

Elias. M. &Hassan. H. K. (1997). The Theatrical lexicon - Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts (1st). Lebanon Library Publishers: Beirut.

Frost. Anthony. & Yarrow. Ralph. (1994). Improvisation in Drama. Cairo: Center for Languages and Translation, Academy of Arts. (Original work published 1989)

Ghoneim. Muhammad Ahmad. (2009). Social Control and Customary Law - Study in Social Anthropology (1st). Giza (Egypt): Ain House for Human and Social Studies and Research

Gordon. Hayes. (1999). Acting and Theatrical Performance (Sayed. Mohamed, Trans.) (2nd) Cairo: Academy of Arts. (Original work published 1992)

Hamada. Ibrahim. (1970). Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms. Cairo: Dar Al-Shaab.

Jamous. Ammar Yasser. (2019). Tribal Reform from a Human Rights, Values and Constitutional Perspective, Ramallah: Board of Grievances, Independent Commission for Human Rights.

Kinneth. Pickering. (1997). Drama Improvised (2nd). New York: Routledge.

Masoud. Gibran. (1992). the pioneer of a modern linguistic lexicon (7th). Beirut: Dar Al-Alam Al-Malayn.

Milton E. Polsky. (1998). Lets Improvise. New York: Applause Theatre & Cinema Books.

Pavis. Patrice. (2015). Dictionary of the Theatre (Khattar. Vishal.F, Trans.). Beirut: Arab Organization for Translation. (Original work published 1980)

Saad. Saleh. (2001). the ego - The other: Duality of Representative Art. Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.

Salah. Sami. (1999). introduction in: Spolin, Viola, Improvisation for the theater: a handbook of teaching and directing techniques. Cairo: Academy of Arts. (Original work published 1999)

Yosef. Aqeel Mahdi. (2010). Beyond Cultural Criticism, Baghdad: Sader office.

Zaki. Ahmed. (1989). Theater directing (1st). Cairo: Egyptian General Book Authority