اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي

Narration works in the performance of theatrical actor

أ.م.د. وليد مانع دغر

العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

WALEED MANEA DEGHER

Iraq - University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section Theatrical Arts

Email: waleed. manea@uobabylon.edu.iq

م.د. بيداء علي حسين

العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

BAIDA ALI HUSSEIN

Iraq - University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section Theatrical Arts

Email:fine.baidaa.ali@uobabylon.edu.iq

أ.م. أنيس حمود معيدي

العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

ANIES HAMOOD MIADEI

Iraq - University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section Theatrical Arts

Email: anis.hamoud@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث

يسعى البحث إلى الوقوف عند أهمية السرد واشتغالاته في أداء الممثل المسرحي، إذ إنه يعد من العناصر الأساسية في العرض المسرحي ويؤسس الفعل الدرامي والعلاقات الداخلية بين عناصر العرض المسرحي والمتلقي، ويعد ميدانًا رحبًا في حياة المتلقي بوصفه رسالة مؤثرة في حياة الإنسان وتجاربه، فأغلب النصوص المسرحية تستمد أحداثها من الواقع، وباحثة عن مضمون بنيوي لشكل العرض المسرحي.

جاء البحث في أربعة فصول، الأول منها، الإطار المنهجي للبحث، متضمنًا مشكلة البحث المتركزة في التساؤل الآتي: ما اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي؟، أما هدف فقد تتحدد بالتعرف إلى اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي وبرزت أهمية في تسليط الضوء على فاعلية اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي، ومن ثم حدود البحث والمصطلحات الواردة فيه.

أما الفصل الثاني تضمن الإطار النظري، وضم مبحثين الأول جاء بعنوان مفهوم السرد وعناصره، والمبحث الثاني فقد تناول السرد في المسرح العربي، الفصل الثالث تكون من الإطار الاجرائي ثم الفصل الرابع متضمنا نتائج البحث ومنها:

١– يتوقف الجسد عن السرد بسبب ضغوطات خارجية تمنعه وتقيد عمله.

٢- السرد يمتلك اشتغالات وأن كانت غير سردية بسبب قيود الجسد ، قد يخالف الجسد السارد الملفوظ المسرود وأن التقيا في فعل واحد.

ومن ثم استنتاجات البحث والتوصيات والمتقرحات في فضلًا عن إحالات المراجع.

الكلمات المفتاحية : اشتغالات، السرد، أداء.

Research Summary.

The research seeks to identify the importance of narration and its functions in the performance of theatrical actor, As it is one of the basic elements in the theatrical performance and establishes the dramatic act and the internal relations between the elements of the theatrical performance and the recipient, It is a vast field in the life of the recipient as an influential message in human life and experiences, as most of the theatrical texts derive their events from reality, and looking for a structural content for the form of theatrical performance.

The research came in four chapters, the first of which is the methodological framework of the research, including the research problem, its objectives and importance, the limits of the research and the terms contained therein.

As for the second chapter, it came under the title of the theoretical framework, and it included two sections: the first topic: the concept of narration and its elements, and the second topic: the narration of the Arab theater.

The third chapter, the practical framework, contained the research procedures, and the results and conclusions of the research, recommendations and proposals came in the fourth chapter of the research, as well as research referrals and references.

key words, Works, narration, performance.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث.

شكل السرد في العروض المسرحية حضورا فاعلًا في أداء الممثل المسرحي، واتسع اشتغاله وتعززت أهميته للتوحد مع الممثل بعلاقة جدلية وتمنحه إمكانات أدائية تميزه عن سواه، وساهم السرد مع عناصر العرض الأخرى في تكوين ببيئة العرض وفضاءاته، وحقق فاعليته الواضحة في تجارب عروض مسرحية مغايرة للسائد، ويسعى لأنشاء منظومة تواصل مع المتلقي، ومن هنا برزت مشكلة البحث بوساطة اثارة التساؤل الآتي: ما هي اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي؟، وتسعى هذه الدراسة الخوض في عنصر السرد في أداء الممثل المسرحي، ومحاولة الإجابة عن تساؤل البحث.

اهمية البحث

تكمن أهمية البحث في كونه:

١- يسلط الضوء على اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي.

٢- يفيد الباحثين والمتخصصين في مجال المسرح.

هدف البحث

التعرف الى اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي.

حدود البحث

الحد المكاني: العراق/ بابل

الحد الزماني:٢٠١٢م.

الحد الموضوعي: دراسة اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي.

مصطلحات البحث:

السرد لغة: جاء في لسان العرب مادة س.ر.د، بأنه: "تقدمة شيء الى شيء يأتي به متسقًا بعضه يأثر بعض متتابعًا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيد السياف له"(١).

السرد اصطلاحا: "الطريقة التي يختارها الروائي أو المبدع ليقدم بها الأحدث إلى المتلقي، هو نسج الكلام ولكن في صورة الحكي"(٢).

التعريف الإجرائي لاشتغالات السرد: هو الطريقة التي تقوم على تقديم الاحداث وتطويرها بتسلسل منطقي يتوافق مع المكان والزمان التي حدثت به، ويرتكز على عنصرين رئيسين هما: الرواية وما تحتويه من صراعات بين الشخصيات، والوسيلة المستعملة في توضيح الأحداث بتسلسل محسوب، بوساطة ثلاثة محاور رئيسة، الرواية والمكان والزمان.

الأداء لغة، "من الفعل أدى، وادى الشيء أوصله، والاسم أداء ويقال: أدى فلان ما عليه أداء وتأدية إليه الخبر"(٣).

الأداء اصطلاحا: "عمل الممثل على الخشبة، ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل" (٤).

وقد تم تبني التعريف الآتي كتعريف إجرائي مناسب للأداء: وهو "قيام الممثل بإيصال أفكار مؤلف المسرحية إلى المتلقي بوساطة جسمه وصوته وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وتصورها المخرج . وقد كان غرض التمثيل ولا زال خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح بواسطة هذه الأدوات" (٥).

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم السرد وعناصره.

أولًا: مفهوم السرد:

يعد السرد من المفاهيم ذات الأهمية الكبيرة في الأدب المرئي والمسموع، لامتلاكه إمكانات توضيح الأفكار التي يسعى لتحقيقها، بوساطة أنساق ذات دلالة متبعة لتحديد سير الأحداث وفق تسلسل الأفكار التي يحملها النص والموضوع المراد التعبير عنه أو الذي ينبغي تجسيده.

بالرَغم من أن استعمال السرد في المسرح ولا سيما المسرح الدرامي منه لم يكن محبذا، إلا أن المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة دِرامية عملية، ومع تَطور التقنيات المسرحية والخروج من قواعد أعراف الكتابة الدرامية، عرفتِ الكتابة المسرحية دَفعًا جديدًا أخرجها عن نِطاق الجِنس الأدبي المحدد وأُفرد للسرد مكانة أكبر في النص المسرحي.

الواقع إن السرد في المسرح يلبي ضرورة درامية تكمن في تعريف المتلقي بما كان يَجري قبل بِداية المسرحية، ولذلك كانت المقدمة في المسرحيات الكلاسيكية تحتوي دائمًا على سرد يأتي ضِمن مونولوغ أو ضِمن حِوار بين شخصيتين إحداهما تجهل ما تعرِفه الشخصية الأُخرى وقد يختفي سارد الخِطاب وراء الشخصيات.

أصبح توظيف السرد في المسرح الحديث خيارًا واعيًا في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحية، وغابت القواعد التي تحدد ما هو مقبول وما هو مرفوض في المسرح، وبتأثير من بريشت ونتيجة للانفتاح على المسرح الشرقي والشعبي حدثت عودة كثيفة في المسرح المعاصر إلى الأشكال السردية من خلال استخدام تقنيات المسرح الملحمي.

وعرف المسرح العربي منذ ستينات القرن العشرين هذا التطور إذ لجأ إلى القالب السردي، خاصة "أن القص يشكل جزءًا من الذائقة العامة، ومن التراث الشفوي في العالم العربي ومن أشكال فرجة يقوم أغلبها على القص والسرد (الحكواتي والراوي والسامر "[٦].

يستعمل المسرح السردي أدوات سردية وليست درامية، ويعتمد على دور السارد الذي حددت أدواره كمسؤول عن إخبار المتلقي بالأحداث شارحًا لها مباشرة، ويحتاج السرد باعتباره مرويًا أن يمر عبر القصة، الراوي، الكيفية والمروي له(المتلقي).

وقد خضع استعمال السرد في المسرح لشروط محددة، ممكن أن يكون طويلًا في المقدمة وقصيرًا خِلال مَجرى الحبكة وفي الخاتمة، وأنّه يجب أن يكون مبررًا لكيلا يَكسِر منطقية الحدث.

ثانيًا: عناصر السرد.

القصة أو الحكاية: المضمون أي تَتابع أحداث حقيقية أو متخيّلة تكون مضمون القول السردي، نص مسرحي يمثل قصة كالحياة معقدة متعددة الجوانب ممتدة حية المعالم، وهي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى، أي إنها وصف داخلي وخارجي، داخلي في نفس الإنسان، وخارجي ما لا يراه من حول [٧].

المكان: الذي يؤسس السرد في معظم الأحيان لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة ، أي إن المكان في النص المسرحي يتخذ في غالب الأحيان نفس الوسائل التي يتخذها في الحقيقة وهو المحرك الذي يكسب القصة وبالتالي الأحداث وحدة الأمكنة، وعندما لا توجد الأحداث، لا توجد الأمكنة [٨].

وفي المكان يسمح السرد بالتعريف بما يجري خارج خشبة المسرح في أماكن أُخرى ولا يمكن تقديمه على الخشبة حتى لا تخرق وَحدة المكان.

الزمان: للزمن أهمية في السرد، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي.

يَسمح السرد بالتعريف بماضي الشخصيات المسرحية وكل ما يسبق بِداية الفعل الدرامي، ويسمح أيضًا بالتعريف في بِداية كل فصل بما حصل في الزَمن المتقطع الذي يَفترضه الانتقال من فصل لآخَر، مما يَسمح للكاتب أن يصور عددًا من الحوادث ضِمن دَورة واحدة حسب قاعدة وَحدة الزمان، وهو بذلك يخدم مبدأ التكثيف الذي يَقوم عليه المسرح الدرامي.

فالزمن يعد المحور الأساس المميز للنصوص المسرحية بشكل عام، باعتباره الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في زمن ما ولأنها فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوالي زمني، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تتداخل وتتفاعل بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة منها ما هو خارجي ومنها ما هو داخلي [٩].

الحدث: عن سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية المسرحية، وهو نظام نسقي من الأفعال، إن الحدث هو المحرك الرئيس لتنمية المواقف وتحريك مختلف العناصر الفنية كالشخصيات وتنسيقها وعرض جزيئياتها.

الحوار: ويعد الحوار العنصر الرئيس في العرض المسرحي السردي، وبتجريد المسرح منه يصبح عرضا ايمائيا صامتا، اذ يعد الاداة الابرز لتقديم الحدث الدرامي للمتلقي، وللحوار ثلاثة وظائف:

١- منح المعلومات.

٢- التعبير بما تحمله العواطف.

٣- تنمية الحدث.

ويتميز الحوار بأهمية كبيرة بوساطة اتصافه بالتوتر والتقلب بالشخوص وتعاقب الأزمنة المتعارضة والمواجهات الداخلية والخارجية التي تمنح العرض المسرحي قوة جذب للمتلقي.

السارد: هو الشخص الذي يروي حكاية المسرحية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أو متخيلة أي أنه المرسل الذي يقوم بنقل روايته الى المروي له أو الى المتلقي.

المروي: كل ما يصدر عن السارد وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص يؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر بوصفها مكونات له، أي أن المروي يمثل المادة الحكاية التي هي بين يدي السارد الذي يسرد تفاصيلها وأحداثها.

المتلقي: يتلقى ما يرسله السارد سواء كان اسمًا متعينًا ضمن البنية السردية أم مجهولا، فالمروي له شخصا كان أو مجموعة، او فكرة في قالب تخيلي يخاطبها الروائي ويدافع عنها بغرض التأثير في المتلقي واقتناعه بآرائه [١٠].

في خاتمة المسرحية يسمح السرد، وعلى الأخص برواية تفاصيل موت البطل مثلًا بدلًا من تقديم الحدث على الخشبة المسرح، وهو ما كان مرفوضًا باسم قاعدة جمالية اللياقة وكذلك قاعدة مشابهة الحقيقة، وغالبًا ما يروى الحدث الخارق رِواية أيضًا فيَكون السرد في هذه الحالة وسيلة لتقديم ما لا يمكن تقديمه كفعل في العرض المسرحي

لضرورات تِقنية أيضًا، وبشكل عام فإن السرد بكل مبرِراته يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنّه يَسمح بالتركيز على فعل واحد.

المبحث الثاني: السرد في المسرح العربي.

عرَف المسرح العربي هذا التطور باتجاه تنضير المسرح بوساطة اللجوء إلى القالَب السردي لاسيما وأن القَص يشكل جزءًا من الذائقة العامة ومن التُراث الشّفَوي في المِنطقة، ومن أشكال فرجة تَقوم في غالبيتها العظمى على القَص والسرد، وهذا ما نَجده في:

١- في نصوص مسرحية مكتوبة مِثل (ليالي الحَصاد) للمصري محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣).

٢- في عروض مسرحية مثل (سوق عكاظ) للمغربي الطيب الصديقي (١٩٣٧-)، و(حكايا) التي قدمهما اللبناني روجيه عساف بِناء على الرِوايات الشعبية التي تشكل التاريخ اليومي فاعتمدها كتِقنية كِتابة جماعية وكأساس لبِناء العرض، ومسرحية (العتب ع النظر) التي أخرجها اللبناني يعقوب الشدراوي (١٩٣٤-) ومسرحية (غزير الليل) التي أخرجها المصري حسين الجريتلي (١٩٤٨-) مع فرقة الورشة.

من هنا كان السرد الدرامي حاضرًا في جملة من الاعتراضات المتواصلة أي أن هذا البعد ساعد على خلق خطة استراتيجية بعيدة المدى ولعل هذا الأمر تحقيق في الورشات الدرامية المقامة الآن في جميع البلدان العربية.

ولعل الاستقراء الشامل لمسرد التراث العربي حيال اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي يدلنا على مهد وجدان المتلقي لاستقبال هذا النمط من الفن الجديد، فكان لابد من حدوث شيء بين التراث والفن الوافد، فحدثت المزاوجة بينهما، وكانت الريادة الأولى في تجربة المزاوجة قد تمت على يدي (مارون النقاش) الذي عده الباحثون الرائد الأول للمسرح العربي نتيجة تأثره الواضح بالمسرح الأوربي لسفره إلى ايطاليا لمزاولة التجارة، فكانت ثمرة ذلك اعمالًا معدة وأخرى مترجمة، وكان (مارون النقاش) يضع نصب عينيه كيف جعل المسرح قريبًا من المتلقي العربي .

أما المزاوجة الثانية فقد تمت على يد (أبي خليل القباني) الذي تأثر بمشاهدته للفرق الفرنسية الوافدة التي كانت تزور دمشق فضلًا ما تعلمه من خبرات المسرحيين في بيروت، فعمد (القباني) إلى ربط المسرح بالمجتمع العربي ولم يكن ميالًا بالقوة ذاتها التي كان عليها (النقاش) في المزاوجة بين الفن الوافد والفن الوليد، ويرى (زكي طليمات) أن (القباني) لم يأت بالجديد في القالب المسرحي، لكنه وجد المسرح في عالمنا العربي، وقد سعى إلى تقديم مسرح عربي الصفات

أما فيما يخص مرجعيات أداء الممثل العربي، قد تأثر ذلك الاداء بالأساليب الاخراجية الغربية وآلية تعامل مخرجين مع ممثليهم وفق رؤاهم وفلسفاتهم واتجاهاتهم الفنية المتبعة، وأن هذا التأثير جاء بعد عمليات الترجمة الجادة في بدايات القرن العشرين وخصوصاً تجارب الروس والألمان والبولونيين وتجارب مسرح العبث.

وستناول بإيجاز بعض تجارب مسرحين كان لها شأن كبير في الحركة المسرحية العربية.

١-وجدي معوض(١٩٦٨-):

هو كاتب مسرحي وممثل ومخرج كندي لبناني الأصل، كتب مسرحيته الأولى (ويلي بروتاجوراس محبوس المراحيض) حصلت على الجائزة الكبرى، وهي مسرحية تدور أحداثها حول مراهق شاب يحبس نفسه في المراحيض هربًا من جنون عالم البالغين وتناقضاته.

وخلال دراسته أسس معوض مع زميله (لوبلان تياتراووبارلوور) وقدما فيه عروض الكلاسيكيات المسرح العالمي ومنها عرض ماكبث لوليم شكسبير في وسط مدينة مونتريال القديمة، ثم تواصلت بعدها عروض كثيرة لعب فيها أدوارًا متميزة فضلًا عن الإخراج مثل كاليجولا للالبير كامو، والشقيقات الثلاث لتشيخوف، والمفتش العام لغوغول وغيرها من النصوص المهمة التي توطدت فيها موهبته معوض كأحد المواهب المسرحية في كندا بعد (روبير لوباج).

مع بلوغه الثلاثين جاء ترشيح إعداده الدرامي للرواية الخالدة (دون كيخوتي) لسير فانتس للفوز بجائزة القناع، وفي العام التالي آثار عرضه (يوم عرس عند كرومانيون) الكثير من الاحكام، حيث استطاع فيه أن يعرض المتناقضات، اذ يدور العرض وسط مذابح الحرب الأهلية في مدينة تحاول مواصلة الحياة رغم ويلات الحروب [١١].

من الملاحظ أن معوض يختار عناوين أعماله في صيغة الجمع، غابات، طرائف، سماوات، وحيدون، ولهذا دلالته المهمة على التعددية الثقافية والجدل والحوار، وعلى تباين الرؤى والأصوات وعلى الحوار المستمر بين تلك الرؤى والأصوات المتباينة لاستقصاء ماهية الهوية الإنسانية وليس الحدود التي تفعل بين المفاهيم تصورات الناس بعضهم البعض.

٢-روجيه عساف (١٩٤١-):

مخرج وممثل مسرحي لبناني يعد من الطليعيين في مضمار المسرح العربي، وحاول أن يسلط الضوء على اشتغالات النص وردم الفجوة الحاصلة بين الممثل والجمهور، وكان اهتمامه الواعي ونزعته التجريبية ذات أثر اشكالي في تقنيات العرض المسرحي ، ولعل ما هو جدير بالإشارة في هذا المضمار إلى تجربة عساف في محترف بيروت للمسرح والذي اسسه مع المخرجة والممثلة (نضال الاشقر) عام ١٩٦٨، هذا المحترف الذي شارك في تكوين المسرح السياسي في لبنان من خلال الأعمال التي قدمها [١٢].

فتنوعت البنية السردية ضمن فضاء حضوره المسرحي لتمثل ابعاداً هامًا في الخطاب تزاول كينونتها في منظومة النص ليكون الاقتباس والفعل الأدائي الحركي أكثر حضورًا وتوسيع داخل الشكل العام للعرض ، سعى عساف لإلغاء المسافة الفاصلة بين الممثل والقاعدة من خلال التداخل بين العرص والمتلقي.

أداء الممثل في مسرح عساف هو الممثل الحكواتي الذي يقوم بمجموعة من العمليات الدرامية المتنوعة والشاملة، كالسرد الأدائي، والحكي والوصف والتشخيص والتخيل، وبالتالي فهو ممثل تراثي شعبي فطري، لا يمكن فصله عن الجمهور تواصلًا وترابطًا مع مشاركته الفعالة والبناءة في بناء الفرجة الاحتفالية مع الانفتاح على آليات المسرح الغربي المعاصر في مجال اداء الممثل [١٣] .

اشتغالات السرد الأدائي حضر بشكل تفاعلي هام مع عروض عساف لأنها منظومة اشتغالات السرد في اداءات واسعة في تأكيد خطاب الاكثر حضورًا ضمن الخانة البصرية.

عملية الاشتغال السرد هذه كانت عملية رائدة على مستوى الاخراج في لبنان آنذاك، كونها سعت إلى التفرد والخصوصية بعملية اشتغالها، وهي بعيدة كل البعد عما يقدم من عروض مسرحية وقتذاك هذه القصدية بعملية الاشتغال يقف ورائها مخرج، يعي تمامًا كيفية استخدام أدوات إنتاج خطابه المسرحي.

محاولات عساف في البحث عن شكل مسرحي مغاير، دعته للإعلان عن فحوى تلك الاشتغالات واطلق على مشروعه (مسرح الحكواتي) في بيان تضمن كل المعايير التي يسير عليها (مسرح الحكواتي) وكان هذا في ايار عام (١٩٧٩) والذي أكد فيه بضرورة هذا الشكل المسرحي الذي تتطلبه المرحلة، ويجب أن يبتعد المسرحي عن كل اشكال التقليد لما تنتجه أوربا ثقافيًا ومسرحي [١٤].

فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور، يروي ويجسد المشاهد بوساطة أدوات بسيطة ومكشوفة، اتجه (عساف) إلى العمل الجماعي والاتصال الحقيقي مع الجماهير، يرتكز إلى نقطتين اساسيتين:

١- تغير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحي.

٢- تغير نوعية العلاقة مع الجمهور.

سعى عساف لتطبيق كل خطوات البيان داخل العرض المسرحي وهذا كان في مسرحيته (من حكايات سنة ١٩٣٦) والتي تحدثت عن احداث ووقائع عربية، وبعد هذه الخطوة دعم (مسرح الحكواتي) بعمل آخر سار على نفس المنوال بطريقة الاشتغال وهو (ايام الخيام).

وعساف حتى في عمله الانفرادي (المونودراما)، وهي مسرحية (الجرس) التي كتبها ومثلها الفنان (رفيق احمد علي)، أخضعه لشروط مسرح الحكواتي، ولم يكن هناك ممثلًا واحدًا يسرد لنا الحكاية، إنما كانت المسرحية التي يرويها الحكواتي ويجسد المشاهد بوساطة أدوات بسيطة ومكشوفة وينطلق مسرح الحكواتي من هذا الأسلوب فيحكي حكاياته الشعبية مباشرة ويستخدم أدوات مسرحية مبسطة ومكشوفة لتجسيد مشاهدها، فيخلق بذلك ازالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجه من ناحية مكان العرض [١٥].

كانت خطوات عساف في محترف بيروت للمسرح، ذات قصدية مدروسة من أجل تبسيط العمل المسرحي للمتلقي، هذه البساطة لا نعني بها المباشرة إنما كان كل شيء يقدم للمتلقي هدفه واضحًا، وخطواته جاءت عبر مخاض عديدة داخل المختبر حتى استقر بالشكل الذي خرج للمتلقي مع بيانه الأول هو (مسرح الحكواتي).

الممثل الحكواتي عند عساف هو الممثل الذي يقوم بمجموعة من العلميات الدرامية المتنوعة والشاملة كالسرد والحكي، والوصف والتشخيص والتخيل، وبالتالي فهو ممثل تراث شعبي فطري، لا يمكن فصله عن المتلقي تواصلًا وترابطًا، مع مشاركته الفاعلة والبناءة في بناء الفرجة الاحتـفالية بالفنـــون الشعبية مع الانفتاح على آليات المسـرح الغربي المعاصر.

ويعد مسرح عساف مسرحًا حكواتيًا يستثمر الاحتفالية باعتبارها الية التعبير، والتجسيد والتمثيل بيد أن هذا المسرح يوظف الحكواتي باعتباره ممثلًا فطريًا شاملًا يستغل كل طاقاته الذهنية والوجدانية والحركية، وذلك في تقديم فرجات تراثية وتاريخية قائمة على التخيل والتناص والتأويل وتشغيل الرموز الموحية والارتكاز على الارتجال والتأثر بالمدرسة البريختية ومسرح (اريان مونشكين) مسرح الشمس(١٦).

٣-ربيع مروة(١٩٦٨-).

يعد ربيع مروة من المسرحين العرب الذين عملوا على تبني تقنيات السرد الأدائي الحاضن برؤية ثقافية مع الآخر من خلال تأكيد تفاصيل الواقع المعيشي، ولعل ذلك بدأ واضحًا في معالجة بنياته اشتغالاك السرد في أداء الممثل المسرحي على حد سواء من خلال عروضه المسرحية (١٧).

تميز مروة ببحثه المستمر عن والطرافة فيما يقدمه، ويسعى إلى تنويع طرائق العمل وفنونه، الأداء في لغة مسرحية محبكة الاخراج، واشتغالات السرد في مسرح مروة تقوم على ما يظهره اللعب (الفن) والسرد الادائي من أنساق التواصل مع المتلقي وفي ما يقترحه من اليات ووسائل لإشعاره بالمتعة واللذة ولإثارة حواسه وفكره وفي ما يمثله من استجابة لحاجاته النفسية والفكرية.

إن ملامح اشتغالات السرد داخل العرض لا تتحدد فيما يعرض فوق الخشبة فحسب إنما في ما سيثار داخل نفس المتلقي وعقله مع مشاعر وأفكار عبر عمليات التأويل والاستجابة مع ما يشاهده ، وبذلك ترتكز سمة اشتغالات السرد في معالجات تقوم على نقطتين رئيستين هما:

الفكر والشكل وبذلك يكون الفكر صانع الجمال من خلال ارتباطه بحاجات المتلقي وتطلعاته الايديولوجية حيث تنصهر تلك التوجهات في قوالب تعبيرية من قبل منشئ العرض والتي تنسجم مع توجهاته والمتلقي بروح العرض كونه صانع للجمال في العرض يوفر للمتلقي حاجيته التي يفتقدها.

أما الشكل فيكتشف من الناحية اشتغالات السرد في الأسلوب الذي تبناه المخرج للتعبير عن المعنى وبنائه اعتمادًا على الوحدات التكوينية المختلفة التي تقوم على خبرات أعيد تشكيلها من جديد على أساس علاقات فلسفية بمرجعيات وقيم فكرية محددة وتظهر من خلال تنظيم عناصر العرض وانشائها لحظة حضور المتلقي ومن خلال تجريب تقنيات وقوالب فنية مبتكرة لتأثير بالمتفرج وجذب انتباهه والتأثير عليه.

يجمع مروة بين الفنون الادائية والفنون البصرية، ويشتغل على تفكيك الخطاب السائد، اشتغل على اساطير الراهن مبحرًا في دفاتره وارشيفه من الصحف والوثائق وكتب التاريخ واشرطة الفيديو، ليبني أعماله عند الحدود الواهية بين المحسوس والمختلف، بين الرواية واحتمالاتها خلق مروة لغة وأسلوبًا معروفًا يصنف في خانة الفن البصري والفنون الأدائية أخذ المسرح إلى احتمالاته القصوى، أي(اللامسرح) ، قطع نهائيًا مع البعد الثالث للخشبة تاركًا شاشات الفيديو تؤدي هذا الدور.

تخلى عن (التمثيل) مستغنيًا عنه بالقول بالسرد اختار أن يتوجه إلى الجمهور بضمير المتكلم أصليًا كان أو مستعارًا، لم يعد يشتغل على الجسد كما هي القاعدة في المسرح الطليعي العربي إنما على الصورة، أبتعد مروة

عن الروائي (شخصيات وحبكة وقصة) ليعتمد (الوثائق) تاركًا لوسائط التواصل المتعددة أن تكون الحجر الاساس في عمارته المشهدية.

بحث مروة عن قوالب ووسائط وتقنيات سردية مغايرة لمساءلة الذاكرة، والاحاطة براهن متقلب وغير مضمون من خارج الأطر التقليدية والمنظومة في اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي السائدة، اشتغل مروة على الأرشيف الذي يمثل المادة الأولية لأعماله، كل فنه يكمن في المونتاج في طريقه تقديم المادة الوثائقية والتلاعب بها وإعادة توليفها..

الممثل الفنان دائمًا هنا بصفته الشخصية التي تنحرف شمالًا ويمينًا في سباق السرد في لحظة سحرية ينتقل بنا من التسجيل إلى التأليف ويفكك الصورة ثم يعيد انتاجها بعناصر أخرى، ليكشف الخطاب الرابط خلفها، الصورة مكان الجسد والسرد بدلًا من التمثيل والفيديو هو البعد الثالث.

٤- فاضل الجعايبي(١٩٤٥-).

ولد بمدينة أريانة (مخرج ومؤلف مسرحي درس المسرح بالجامعة الفرنسية، شارك في تأسيس وإدارة عدة فرق مسرحية في تونس وفرنسا .في سنة ١٩٧٦ كان أحد مؤسسي فرقة ((المسرح الجديد). شارك في اقتباس وإخراج مسرحيّتي (العرس وعرب) للسينما سنة ١٩٩٤ قدم بالاشتراك مع محمود بن محمود فيلما روائيا طويلا بعنوان (شيشخان). أخرج للسينما مسرحيته (جنون) في ٢٠٠٦، شغل فاضل الجعايبي منصب مديرًا عامًا للمسرح الوطني التونسي[١٨].

كان (لفاضل الجعايبي) المخرج والسينوغراف في حاجة إلى فضاء أو إلى محمل جمالي بحجم الثقل الجحيمي لشخصياته وبحجم شقائهم فاستدعى إمكانيات الخيال لديه ليبني (عتمه قيامية) نسميها قراءة بصرية استبدالية مجاورة للنص أي قراءة تتحرك مع الممثلين متجانسة مع انفعالاتهم دون أن تكون معطلة لحركتهم.

اختيار الجعايبي عدم اثقال النص بما يزيد في تعقيده فجاءت مقترحاته كاشتغالات سردية في أداء الممثل المسرحي أو هي كذلك بالفعل مجاورة للنص لا تفسره ولا تترجم دلالاته وافعاله بقدر حرصها على مرافقته بحذر امام كتابة مباشرة لا تخفي أسرارها ومعانيها تماماً كما هو الحال في (تسونامي) إذ هيمن السرد الأدائي على العرض على وفق تجاوز فيه الطبيعة.

اعتمد الجعايبي في عروضه سينوغرافيا بمثابة (المفاتيح) التي قدمها للجمهور حتى يفهم- دون مقدمات طبيعية لحظته في الزمان والمكان، وفي التاريخ، اعتمد على نزوع الفنان التشكيلي حيث الضوء وقد تشكل بلونين اختلطا بالأسود القاتم والرمل ما صنع إضاءة معتمة بالكامل هي لون المشهد المجرد من (النور) مع موسيقى قدمت بصوت العاصفة التي تخرج من عند الشخصيات ممسوخه تعكس مسوخهم وشقائهم [١٩].

ولعل التفاعل مع الجمهور هو خاصية السرد الأدائي وداخل هذا المشهد لا وجود لممثلين خارقين ولا لأداء بتقنيات مركبة ومعقدة... بل ممثلين مهزومين حتى في أدائهم وفي انفعالاتهم، (اداء قدري) مستسلم للحظة هي

اداء ممسوخ– بدوره – وكأننا أمام كائنات بلا طعم ولا رائحة خرجت لتوها من عوالم مغلية، نحن بالفعل أمام أداء ممسوخ على مسرح الواقع الممسوخ.

شخصيات (فاضل الجعايبي) في خوف قد تعترضك في شوارع العاصمة حيث البشر هائمون بلا روح وكأنهم معلقون بين الأرض والسماء لا وجهه ولا افق والكل يعمهون في تلك (الدائرة المميتة). هكذا يستمر (فاضل الجعايبي) في كتابة (رواية المسخ) ما بعد الثورة.

من هنا حاول الجعايبي استثمار البنية السردية الروائية مما انعكس بالإيجاب هذا المشروع على كافة التفاعلات الموجودة في العرض المسرحي وهذا الأمر أسهم في إعطاء سلسلة تفاعلية مع كل التمظهرات الموجودة في الخطاب للعرض السردي الأدائي العام.

٥– حكيم حرب(١٩٦٦–).

مخرج مسرحي وممثل درامي أردني درس الإخراج والتمثيل المسرحي في جامعة اليرموك تميز بحضوره المسرحي المختلف في المهرجانات والمواسم المسرحية، عرف حرب بأعماله التجريبية الساعية إلى التجديد والدهشة والسرد العام للأحداث والمشاهد.

أسس حرب المختبر المسرحي وهو معني باكتشاف الطاقات والمواهب المسرحية لأداءاته بتقديم العروض المسرحية للجمهور لتكون نتيجة السرد داخل البعد وسيلته الأساسية هي

يقول: حرب شعرت بمتعة كبيرة وإنجاز حقيقي داخل هذا المختبر وتوصلت إلى المواهب الجديدة التي لم يكتشفها احد سابقاً وبهذا إنما سلط الضوء على الآليات السرد الموجودة ضمن نطاق العرض الدرامي ، إذ ركز في مختبره المسرحي الى علاج الأزمات النفسية وغير النفسية.

أما لغة السرد الأدائي لديه فكانت عبر المسرح الحديث سواء في العالم العربي أو في العالم بشكل عام أصبح يميل أكثر إلى عالم الصورة وعالم الحركة السردية، هذا لا يعني بأن المسرح يعتمد على الحوار وعلى المادة المكتوبة بل ذهب إلى بيان تفاصيل واسعة الاشغال والحضور الاكثر تفاعلاً مع المحيط[٢٠].

٦– الزيتوني بوسرحان(١٩٥٨–).

مسرحي مغربي تقلب في مسارات المسرح المغربي منذ سبعينيات القرن الماضي، اشرف على إدارة فرقة فضاء اللواء للإبداع (المسماة سابقاً جمعية اللواء البيضاوية للمسرح) وقد اشتهر ضمن الفرق المسرحية التجريبية والمجددة خلال فترة الثمانينيات والتسعينيات ولا تزال الفرقة لحد الآن واحدة من الفرق المتميزة في تاريخ المسرح المغربي الاكثر حضوراً من ١٩٨٦ إلى الآن.

إن اشتغال حركة الجسد وصورة المجاميع، وجغرافيا الفضاء الذي تتحرك فيه هذه الأجساد لا تصاغ في مطلق تأملي مجرد عن لغة مجتمع مخصوص هنا والآن وإلا افتقدت التجربة الابداعية أي مشروعية، أن تعتمد الصمت أن تعتمد الرقص، أن تنسج عالماً متناغماً من المضلل والمضاء، أن تتكلم غناء وتغني كلاماً، وتخترق

العادي والبديهي والمتوقع لا يجعل منك بالضرورة تجريبيًا، فجمع هذه الأشكال تستغرق المسرح الحديث في بقاع الدنيا.

إن المهم هو أن تدخل هذه الاشتغالات الادائية في صميم العرض المسرحي فالزمان والمكان تساهم في صياغة تصور لعام العرض، أن تجد ما يبرها في مقتضيات الدراما، لا فقط رغبة الادهاش الأهم من ذلك ان يسهم التجريب وما تختاره من أشكال بلاغية في خلق حالة من التواصل الضروري بينك وبين متلقيك لأنك حامل خطاب وتتقصد من خلاله وبه إحداث تأثير جمالي ومعرفي وايديولوجي، فإذا حال دون أن يتحقق هذا الأثر ولو بالنسبة الضرورية فان اللقاء المسرحي يفقد مبر [٢١].

إن مسرحية (الجسر) هي الحكاية المتمثلة في سؤال الهزيمة لم تكن مسرحية الجسر تجتر آلامنا وهزائمنا فحسب، ولكن وضعت يدها على جانب مهم نغفله وهو امتداد الهزيمة فينا لتصبح شيئاً ملتصقاً بالذات، وهو اشتغالات جسد الممثل (قاسم) بطل المسرحية، الذي يحمل هواجسه المهزومة في شكل كوابيس لازمته رغم إنتهاء الحرب هزيمته على كافة المستويات، هزيمة الذات في مواجهة نفسها والصدق معها وهو ما جعله في حالة شتات وهذيان مستمرة.

تعتمد التجربة المسرحية للمخرج داخل فرقته على اشتغالات أداء الممثل بما هو وجود مادي أساسي في إنتاج المعنى، فجسد لممثل بالنسبة للمخرج الزيتوني وحده رمزية في الاداء المسرحي/ جسد الممثل فعلاً هو الوحدة المركزية في كامل الاداء المسرحي، لأنه المتحرك وسط الثابت، هو ما يمنح الأشياء والأمكنة معانيها بالتجاوز أو في الاستعمال جسد الممثل ليس شيئاً، انه دينامية تمتلك طاقتها الداخلية صوتاً وصورة، انتقالاً وإشارة، ولهذا فإنه منتج يعني هذا الجسد الذي احتفى به هو جسد معار في زمن محدد لغيره (شخوص النص) محكوم بوضع اجتماعي اقتصادي نفسي وتربوي، ومطلوب من هذا الجسد ان يبلغ عن ذلك، وفق مرجعيات اجتماعية أن يصدر علامات ما يمكن أن توصل المعنى، وان تحدد سمة الوجود المخصوص.

إذا كان صحيحاً أن المسرح هو حكي بالكلمات لحكاية بواسطة ممثلين في مكان وزمان محددين، فإن الحكاية حد مؤسس لكل مسرح، والحكاية ليست شيئاً نقوله، بل نحياه، نحياه مسرحياً، ولأن الكثير من التجارب التي عايشتها وجربت بعضها، كانت تحتفي بالكلام، والشخوص مجرد مقولات" مثقف.. سلطة.. شر.. خير.. رجل.. امرأة" ، ولأن المسرح في هذه التجارب يتحول إلى لقاء أفكار، فقد اخترت أن اجرب مسرحاً يعيش الفكر في الحياة، وتتمظهر المقولات في الافعال، لم يعد يهمني أن أقول شيئاً، بل أن احكي شيئًا قد يقول ببلاغة فائقة أكثر من رأي مجرد.

وبالفعل وجدت في مسرحيات (العصفور) و(الجسر) و(لعب الدراري) و(الاغتصاب) فرصة لتجريب والاقتراب من عالم يحتفي بالحكاية، لأن الحكاية تفرد ولا تعمم، تمنحك حالات أفراد يعيشون أحداثاً، هي التي تصنعهم، وتعركهم، وتجعل منهم ومن منطوقهم ما هم عليه فعلاً، وبالتالي نستطيع أن نتفهم طبيعتهم، افعالهم، وردود افعالهم،

واقدارهم، ومصائرهم، إن نزوعي نحو مسرح يحكي هو اقتراب من الواقعي على مستوى البناء، والاخباري لا الانشائي (٢٢).

اشتغالات السرد في أداء الممثل تتفرد المآسي ومن تفردها يتكشف قانونها ويصبح القانون مقياسًا ومن ميزات هذه التجارب تفتح على مسرح مليء بالحياة لا بالتأمل بالنثر لا بالشعر من دون أن يغيب الفكر ولا الشعر.

ويمكن تلمس العديد من الاشتغالات في هذا الاتجاه بوساطة الفكر في تجارب لا تستغرق في الشكل ولا تنسى الوظيفة المسرحية، فالعرض المسرحي في النهاية بكل أشكاله هو حامل رسالة اشتغالاك سردية في أداء الممثل المسرحي فكرية سياسية وايديولوجية.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- السرد يعمل في الشكل كما في المضمون أيضًا وهو لصيق اشتغالات أدائية، يقوم على خطاب لغوي سواء باللسان أو الجسد، يشير إلى حواس الفرد ماديًا ثم يذهب بها إلى فضاءات الروح.

٢- السرد هو خطاب شفاهي يخبر عن واقعة أو سلسلة الوقائع وبانتقاله للفن يمتلك صيغة اشتغالية، يرتبط الزمان والوجود بالسرد، وهي تحقق الذات الانساني عبر ذلك الزمن.

٣- كل الشعوب تمتلك سرودها الخاصة بها وهي تشكل هويتها الخاصة في التاريخ والتراث والحاضر، بوساطة اتحاد الخيال بالقص أساسان من اسس السرد القصصي والفني والمسرحي، لأن النص هو واقع وخيال.

٤- السرد فضاء بوح لكل الاتجاهات والتيارات والمذاهب والديانات، فكان قد أخذ دورا في الطرح لكل الأشكال والأفكار على اختلافها، بتطور المجتمع فهو جديد يزرع القديم بتقادم الزمن وينعكس على ثقافة المجتمع وعلى الفن والاداء الجسدي.

٥- يعد جسد الممثل هو جسد اجتماعي ينطلق من ثقافات واقع معين ينتمي وينقل سلوكياته لاسيما في المسرح العربي، باشتغالات سردية المقدمة بواسطة الاداء الجسدي للممثل أو اللفظي مرجعيات اجتماعية نفسية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

١- **عينة البحث:** مسرحية (مغامرة كونية) تم اختيارها بطريقة قصدية وذلك للمسوغات الآتية:

١- إنها الاقرب في موضوعة البحث وهدفه.

٢- عرض مسرحي يسمح بتعدد اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي.

٣- المشاهدة العينية للعرض المسرحي.

٢- ادوات البحث.

أ- المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

ب- المشاهدة العينية لعينة البحث.

٣- منهج البحث.

تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل العينة، تبعًا لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي.

بطاقة فنية تعريفية.

المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	عام العرض
مغامرة كونية	عباس رهك	عباس رهك	العراق/ بابل	٢٠١٢م

تحليل عينة البحث.

يتركز الأداء الجسدي واللغوي واشتغالاته في هذا العرض المسرحي الذي قدم في محطة قطار الحلة، على مجموعة من التناقضات وفي الوقت نفسه المتوافقات، وهذه ثنائية اهتم بها المخرج، فالمغامرة الكونية وكما يمنحنا العنوان هي تجتمع الكون أو الانساق في كل العالم المكون من هويات أو شعوب وثقافات، وهو أمر مختلف من بلد لآخر فكل بلد هويته الخاصة به وثقافته التي تميزه عن غيره من الأمم أو الشعوب، وهذا يعني اجتماع هذه الهويات والثقافات وإن اختلفت عن بعضها البعض في هذا العرض.

إن العرض يتحدث باللغة العربية الفصحى ويجمع بين الحوار المكتوب والقصيدة الشعرية. فاللغة هنا تجمع الجميع على اختلافهم وهم (الممثلون والمخرج) متفقون على هذا، لأنهم يرون في اللغة الواحدة (العربية) إمكانات اشتغالاك السرد في اداء الممثل المسرحي كبيرة، فضلاً عن أن الجمهور المخاطب هو جمهور عراقي/ عربي.

وقد لا يحتوي عرض (مغامرة كونية) على محتوى نصي الدرامية، بل هو يبتعد عن الدراما وهرم البناء الأرسطي للتخلص من القانون وصرامته من أجل الوصول إلى أداء جسدي ولغوي فيه إمكانات اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي خارج القانون نفسه.

فنجد فيها خلطة من الشخصيات مثل الشخصيات الفضائية، الشخصيات البدائية، شخصيات سينمائية، أجنبية، شخصيات من كواكب أخرى، ولكنها تجتمع لتحقق الألفة الإنسانية، فالعرض يسعى لطرح فكرة ليشمل الإنسان في كل أطراف المعمورة، وأن لملمة الأطراف هذه هي بتخليص الانسان من مشاكله وأهمها الحروب.

فإذا ما عاش الانسان إلى جانب أخيه الانسان باللغة وحسب سوف لن يكون هنالك صراع أو تنازعات أو حروب وبذلك تصبح الحياة أجمل، لكن المعد والمخرج يتجاوز هذه الفكرة وان كان يدعو لها بقوة إلى فكرة نقل الصراع بين بنو الانسان إلى ذواتهم وما بداخلهم ليجعل الصراع حضاري اجتماعي، بمعنى صراع الانسان مع الواقع والتاريخ والمستقبل وهذه الأمكنة الثلاثة هي التي تخلق صراع الانسان وهي تحتوي على الميثولوجيا والعادات والتقاليد والتي ربما تكون محددة ومكبلة للإنسان وضد حريته وبين الحاضر الذي يسيطر عليه التاريخ في المستقبل التكنولوجي المتطور.

وتبدأ الأحداث من قاطرة مركونة معطلة أو غير مستخدمة في الوقت الحاضر ليخرج منها بنو الانسان إلى العالم وهم بدائيون أو لا زالت البدائية تسيطر عليهم يقابلهم المقنعين والكائنات ثم الكائنات النائمة وساحر ومبجل

وهذه كل شخصيات العرض وهم يتميزون كل بشكله، أي كل مجموعة بشكلها وزيها واداءها المختلف، ثم لها لغتها التي تؤديها بطريقة مختلفة، وهذه الأداءات تجتمع ما بين الجسد واللغة لتصبح جماليات مثيرة وتجذب المشاهد لأنها مختلفة وخارجة عن النمطية.

يخرج بنو الإنسان بعد اكتشاف الساحر ببدائية كما ذكرنا وفي رقصة بدائية قريبة من الواقع، مع عري الجسم مرة وفي المرة الأخرى تحميله أحمالاً بالية، تقودهم الفوضى والعبث وهم يحاولون استكشاف المكنة والأشياء ليخترق هذا الفضاء الشاسع عربة قطار تحمل الرجل المبجل وتبدأ العبودية وسيطرة الميثولوجيا على التفكير الانساني غير المنظم، ليقوم بنو الانسان بكسر جهاز تلفزيون كإشارة لضرب لتحضر والتطور من قبل الفكر الظلامي الذي يحمل الانسان وتسيطر عليه الميتافيزيقيا والأفكار التي يقودها المبجل ويوزعها عليهم وهي أفكار تهديمية تجعل من الانسان كسولاً غير متطور

أحد ابناء الانسان: لم تتوقف، ولتشتعل شموع

البدر، انه يوم الايام ولترقص يا انكيدو

بنو الانسان: (يرقصون) ولترقص انكيدو،

ولترقص انكيدو

أحدهم: ولتفرح يا كلكامش

بنو الانسان: (يردون) ولتفرح يا كلكامش

ولتفرح يا كلكامش

أحدهم: لقد وصلنا إلى هذا المكان، قبل فوات

الآوان آن آنآن .

ويردد ابن الإنسان آن وهو يرتقي عمود الإنارة الموضوع بين سكتين للقطار ناقلاً جسده واداءه اللغوي إلى هذا العمود ليكون شاهقاً أو بمكانة عالية وهو يرقب وينظر حوله إلى المكان الذي يشمل العالم بأداء جسدي يتوافق مع منطوق الحوار وما يؤديه، مع وجود التناقض ما بين اداء الجسد واداء اللغة، فالممثل بجسده موافق أو متوافق مع القانون الطبيعي للعالم لكن اداءه اللغوي يحمل السخرية من هذا القانون، فكان هناك اشتغالاك السرد في أداء الممثل المسرحي واضحة من خلال هذا التناقض في الداء فلو جاء الأداء اللغوي والاداء الجسدي واحد لما كان مثيراً جميلاً بل سيكون عادي ومألوف.

وهنا تدخل الكائنات المقنعة، ولكن قبل دخولها يعقد بنو الإنسان اجتماعًا على طاولة مستديرة وبيدهم آلات الحاسوب وهو أداء صوري يجمع ما بين أداء الممثل الجسدي واللغوي الغرض الهيمنة على العالم، وأدواتهم تكنولوجية بحتة.

أحدهم: اسمعوني جيداً فأن الآن أتكلم عبر

الطن. طن طنطنطن كشكش كش كآلية.

أحدهم: آآآه هي هاي الأخيرة الأخيرةالأخيرة. أحدهم: صحيح.

صحيح. صحيح .

وتبدأ العربدة والركض والرقص، والفوضى تعم المكان. فقد خططوا للحصول على المكان واستعماره عبر آلاتهم وما يملكون من عدة، وهو بعد كل ذلك يسعون إلى الخلود.

أحدهم: كي نحصل على الاثنين، الثقافة والـ..

أحدهم: الخولة

أحدهم: أووووه . الخلود. الخلود

أحدهم: منذ كنت صغيراً وأن أعشق التفاح

وأكره الكيوي والخلود.

في هذا العرض والتوكيد هو السخرية وضرب القوانين فقد حمل المخرج على وضع موسيقى تتناسب مع جو الكوميديا الساخرة، وهي موسيقى خفيفة أحياناً وسريعة أو الكترونية

وكارتونية.

ويأتي دور المقنعين الذين جاؤوا بطرق مختلفة، مشياً وعلى دراجات هوائية بأداء كوميدي جداً، ينطرون حولهم، ليشعلوا نار في المكان ناراً حقيقية ويطفئونها ببولهم.

أحد المثقفين: ماذا فعلت أيها الأبله لقد اخترق

عطارد، الة اقل لكم كونوا حذرين ألم تسمعوهم

جيداً،كيف كانوا يغنون(ما ينطوها ما ينطوها)؟

أحدهم: ليت لهم غاية، الخوف الخوفالخوف

أحدهم: أفضل شيء نفعله هو أن نأخذ دواء

الاعصار كي تستريح الجمجمة.

(يضحكون ويسقطون على الأرض من

الضحك وترافقهم الموسيقى الالكترونية).

وبذلك يكون للأداء الجسدي فعل جمالي كبير لأنه يؤدي الشكل الظاهري لمضمون الكلمات، فالكلمات بعض الاحيان لا تبلغ مبلغاً كوميدياً إلا من خلال حركات الجسد وأداءته في اشتغالات السرد التي تضحك الجمهور.

ويسمى الصراع الحضاري بين المقنعين وبين بنو الانسان ليقع المقنعين في أيدي بنو الانسان ويقادون من قبلهم ويطردوهم.

أحد بنو الانسان: يبدو أن مبجهلم يريد أن يسرق الكنز.

أحدهم: ويحظى بالخلود ويحصل على

المعلومات التي معنا

إذن فأن المعركة هي حول الخلود البشري التي سعى لها بالأمس كلكامش والذي بدا العرض بذكره (فتفرح كلكامش) وهم يضنون انهم قادرين على نيل الخلود بالسيطرة على العالم، وهو وهم كبير لا يمكن أن يكون له بصور على أرض الواقع لأن حكمة الحياة تقول ان الله هو الخالد الأوحد وان الانسان هو الغاني لا محالة، ولهذا فأن الجميع يريد أن يمتلك اسرار هذا الخلود دون جدوى.

لذلك يشعر الانسان هنا وتوافقاً مع فلسفة العبث ومسرح اللامعقول، يشعر بالا جدوى والضياع وانه قذف في عالم لم يكن ليرغب في الوجود فيه، لهذا نجد أن المخرج وهو المعد نفسه قد قذف شخصياته في عالم واسع من الفوضى(محطة القطار) التي لم يكن لها حدود بامتداد سكتها أمام المشاهدين لذلك فقد تمخض عن هذه الأجواء الكثير من التلوين في الأداءات الجسدية التي منحت العرض وأجسام الممثلين أبعاد اشتغالات السرد في جذب المتلقين من خلال التفاعل معها تفاعل إيجابي.

ويدخل الساحر حلبة الصراع وهو يحاول قيادة كل شيء، لذلك فقد انتفض عليه بنو الانسان وضربوه وطردوه ليذهب إلى المقنعين، ويسيطر عليهم هذه المرة ، فبنو الانسان مسلحين بالمعرفة، إلا أن المثقفين هم أقوام بدائية ولتقل انهم أدنى مرتبة فكرية من بنو الانسان لذلك يرضخون للميثولوجيا والغيبيات ويغني فيهم الساحر.

المبجل: يا أعدل الناس إلا في معاملتي

الجميع: يردون خلفه

المبجل: فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

ثم تنتقل إلى أغنية معاصرة وسريعة، وفقها يلتقي المقنعين وبنو الانسان في رقصة تجمعهم يرددون أسماء القارات على الكرة الأرضية.

احدهم: أحلى أوربا

أحدهم: أحلى آسيا

أحدهم: أحلة افريقيا

وفي خضم كل هذا الصراع الكوني ومغامرة الحصول على الخلود من قبل الجميع. يظهر من بعيد ثلاثة رجال يرتدي اللباس العربي، ويحمل بكراً صوتياً يدخل الأحداث وهو يصرخ بجهازه الصوتي ومعه الرجلين اصحاب العقال العربي .

صاحب المكبر الصوتي: عمي بروح أبوك

هاي منين تطلع الحياة.

المبجل: هيجي يكولون منا كبل وعدل

رجل العقال: يعني المسرح العالمي

أحدهم: هوهوَّ

رجل العقال: يعني على مثلث برمودا

أحدهم: هوهوَّ

رجل القعال: النوب على درب التبانة

أحدهم: هوهوَّ

رجل العقال: عمي أندلها هاي بس شني

ويستمر الحوار، أن اداء الجسد للرجل العربي ربما يختلف قول وجسد عن الجميع إلا أن الأداء الجسدي لهذه الشخصية يختبئ خلف الملابس الفضفاضة والشماخ والعقال، لذلك فأن أداء الجسد الجمالي والحواري قد يتضاءل بسبب الملابس الفضفاضة التي تغطي فاعلية وفعل الجسد.

ويتكاثر المعقلين (ذوو العقال) وتبدأ الهوسات العراقية ويشترك فيها جميعهم

العربي: ها خوتي ها.

الجميع: ها

العربي: ها خوتي ها

(أهزوجة. أولى)

(أهزوجة. ثانية)

ويكون أداء الجسد الراقص باعتبارها (هوسة) تحتاج إلى أداء جسدي متسارع، إلا أن الاداء الجسدي للمعقلين كان مخفياً أيضاً إلا أن انتاج الجماليات من هذه المقطوعات (الهوسات) هي لتحريك الفضاء الجمالي الساكن الذي انتسب إلى مغامرة كونية، فالجميع يسعى للخلود والجميع يتصارع من أجل البقاء تحت الضوء إلا العربي فهو يهتم بأمور صغيرة وهو ينتظر الآخرين أن يجدوا سر الوجود وسر الخلود.

ويعود العرض إلى فضاءاته الكونية، ويدخل اللامقنعون وهو يتحدثون بلغة تقترب من اللغات الأسيوية (الصينية، اليابانية) وغيرها من خلف الجمهور ليدخلوا حلبة الصراع والمشاركة في البحث عن الخلود، بأشكال وأداءات مختلفة عن السابق، وهنا نشير إلى ان تنوع الأداءات الجسدية يمنح التلقي جماليات جديدة، سنعرف من خلالها الاداء اللغوي الي حدده ملبس وشكل الجسد والوجه، فنعرف انهم اسيويون من خلال الملابس التي تميز الجسد هويته الأدائية، فالأداء الجسدي بذلك يأخذ هويته من خلال الملبس واللغة التي تجعله ينتمي إلى ثقافة بعينها دون غيرها.

وتصبح لدينا جماعات تمثل قارات عديدة اجتمعت في محطة القطار وكان هذا المكان منه أو فيه وفق سر الخلود وهو المكان القريب من كلكامش وانكيدو في بابل، وهي الحكاية التي انطلقت منها الأحداث من مخرج يريد أو يوصل رسالة إلى كل الأداءات الجسدية واللفظية التي امتلكت كل تلك الجماليات إنما منبعها الأنسان الأول في بابل صاحب الحضارة المُثلى، تلك الحضارة التي تمتلك كل المقومات الإنسانية، لذلك فمنها انطلق العالم ليعرف معنى الخلود وفلسفته.

مما لا شك فيه إن الإنسان الذي تطور ووصل إلى حدود بعيدة في الانسانية وخدمة الإنسان وصل به الأمر جراء ما اقترفته يداه وجنونه على قتل الانسان وسحقه وتدميره، لذلك فقد أحرق كل شيء في المحطة، لأن الأنسان وصل إلى نتيجة أنه لا خلود له بفعله، فماذا سجلت الذاكرة الحضارية للحياة من أفعال الجسد الانساني سوى الحروب والكوارث الكونية التي أودت في الإنسان إلى هذه النهائيات.

الفصل الرابع

أولاً- نتائج البحث.

بناءً على ما جاء من تحليل عينة البحث، تم التوصل الى نتائج التحليل، الآتية:

١. السرد يمتلك اشتغالات وأن كانت غير سردية بسبب قيود الجسد، قد يخالف الجسد السارد الملفوظ المسرود وأن التقيا في فعل واحد.
٢. البيئة مانحة ومساندة لاشتغالات السرد وأداءاته بما تمتلكه من سرديات تغير الحاضر وكذلك الذاكرة التي تحفظ الأحداث.
٣. اقتراب السرد الادائي من الواقع يشير إلى حصول جماليات مثيرة للمتلقي ومميزة للتواصل.
٤. الاداء الجسدي واللفظي للممثل من الممكن أن يقف بالضد مما يسرده وما يمثل تاريخه، وذلك ينتج جماليات أداء من خلال فضح الماضي البغيض.
٥. شعور المتلقي ان المعروض أمامه هو اوجاعه وأوجاع الواقع اصبح مصدراً جذاباً له ومؤثر فيه ويستنتج المجال الفني وإداءاته السردية من خلاله.
٦. يتوقف السرد وينتقل من الماضي إلى الحاضر ليكون الحاضر هو المسرود للمستقبل من خلال تدوينه في الاداء التمثيلي.
٧. الأداءات تجتمع ما بين الجسد واللغة لتنتج جماليات سردية مميزة وتجذب المشاهد لأنها مختلفة وخارجة عن النمطية.
٨. اشتغالات السردية في أداء الممثل للكوميديا بعض الأحيان لا تبلغ مبلغاً كوميدياً إلا من خلال حركة الجسد وأداءاته السردية التي تضحك الجمهور.
٩. جاء الاقتصاد في الأزياء المسرحية بمنح الجسد فسحة للأداء السردي والجمالي.
١٠. امتلك الجسد هويته الثقافية بوساطة اشتغالات الأداءات السردية المتمثلة بحركة الجسد ومكوناته الخارجية كالملبس الملائم لحركته مع الاكسسوار.
١١. الاختلاف والاتفاق بين السرد الأدائي الجسدي واللغوي له تأثير في عملية التلقي وجمالياتها الادائية.

ثانياً- استنتاجات البحث.

في ضوء نتائج البحث التي تم التوصل اليها، استنتج الآتي:

١. السرد متحرك وليس ثابت، بمعنى أنه يبنى بتوالي السرود

٢. حصول العرض المسرحي العراقي على النمط الإيقاعي، اعتمادًا على التفاوت بين زمن القصة وزمن الحكاية.

٣. أعطى السرد مساحة واسعة لمخرج العرض المسرحي في تشكيل بنيته الدرامية.

٤. ينمو فعل السرد في العرض المسرحي العراقي من خلال ازدياد دراميته وشعريته، وكذلك تعدد الأصوات (البولوفونية).

٥. الخلاص من القانون وصرامته من أجل الوصول إلى اداء جسدي ولغوي فيه إمكانات اشتغالات السرد في أداء الممثل المسرحي خارج القانون.

٦. يتوقف الجسد عن السرد بسبب ضغوطات خارجية تمنعه وتقيد عمله.

٧. يقوم البناء السردي للنص المسرحي العراقي على أوليات معرفية، منها:

أ. الشخصيات بما تصنعه من صراعات ممكنة باعتبارهم المشاركين في صنع الأحداث الدرامية.

ب. البنيات الفضائية الزمنية التي تشكل الأُطر اللازمة للتحرّك ضمنها.

ثالثاً- توصيات البحث.

في ضوء ما توصل اليه من النتائج والاستنتاجات ، نوصي بالآتي:

١- كتابة بحوث من قبل طلبة الدراسات الاولية والعليا/ تتضمن السرد في كل الآداب والفنون.

٢- إقامة مهرجان مسرحي في قسم المسرح يقام على أساس امتلاك العروض المكان في السرد الادائي وتسليط النقد عليها ودراستها من قبل الباحثين من الطلبة.

رابعاً- مقترحات البحث.

استكمالاً للفائدة العلمية، نقترح إجراء الدراسات الآتية:

١-دراسة اشتغالات السرد الأدائي للكاتب المسرحي في العرض المسرحي.

٢- دراسة اشتغالات السرد الأدائي لرؤيا المخرج المسرحي العراقي.

٣- دراسة اشتغالات السرد الجسدي الأدائي في المسرح الصامت في العراق.

إحالات البحث.

١. ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، دار صادر للطباعة والنشر بيروت، لبنان ١٩٩٧ ص١٦٥.
٢. ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت ١٩٧٠، .ص ٢٨
٣. احمد شرجي: المسرح العربي من الاستعارة الى التقليد، مكتبة عدنان، بغداد٢٠١٢، ص٣٢.
٤. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا ١٩٥٥، ص ٦٥.
٥. حكيم حرب: المسرح والحداثة، ومضات ثقافية، العدد١٢٩، ٢٠١٦، ص٢٨.
٦. سامي عبد الحميد: مدخل إلى فن التمثيل، جامعة بغداد، بغداد٢٠٠١، ص٢٢.
٧. عبد العزيز حمود: البناء الدرامي، مكتبة الانجلو، لقاهرة ٢٠٠٥، ص٥٤٩ .
٨. عدنان حسين احمد: جسد الممثل هو الوحدة المركزية في كامل الاداء المسرحي. لحوار المتمدن، العدد ،٢٦٦ عام ٢٠١٨، ص٣٩.
٩. عصام ابو القاسم: تاريخ الممثل في المسرح العربي، الشارقة للنشر الدبي، الامارات ٢٠١٣ص٤٣.
١٠. المرجع السابق نفسه، ص٤٥.
١١. عواد علي: السرد في المسرح. صحيفة الخليج، العدد٦٤، عام ٢٠١٠، ص١٥٨.
١٢. غاستون باشالر: جماليات المكان، تر، غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان٢٠٠٠، ص١٦٣.
١٣. لطفي السنوسي: السرد في المسرح، الحياة الثقافية، العدد٢٢٥، عام ٢٠١٧، ص١٤.
١٤. ماري الياس، وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض لبنان١٩٩٧، ص٧٢٧.
١٥. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة ١٩٧٤، ص١٦٤.
١٦. محمد كامل الخطيب: نظرية المسرح، العروبة للكتاب الادبي، دمشق١٩٩٤، ص١٤٤.
١٧. محمد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي المغرب١٩٩١، ص١٦٨.
١٨. مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ٢٠٠٤، ص ٥٨ .
١٩. احمد شرجي، مرجع سابق، ص٦٨.
٢٠. المرجع السابق نفسه، ص٤٣.
٢١. المرجع السابق نفسه، ص٧.
٢٢. المرجع السابق نفسه، ص٩.

المراجع.

أ- ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت ١٩٧٠.

ب- ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، صادر للطباعة والنشر، لبنان١٩٩٧.

ت- احمد شرجي: المسرح العربي من الاستعارة الى التقليد، مكتبة، عدنان، بغداد ٢٠١٢.

ث- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا ١٩٥٥.

ج- حكيم حرب: المسرح والحداثة، ومضات ثقافية، العدد١٢٩، ٢٠١٦.

ح- سامي عبد الحميد: مدخل إلى فن التمثيل، جامعة بغداد، بغداد٢٠٠١.

خ- عبد العزيز حمود: البناء الدرامي، مكتبة الانجلو، القاهرة ٢٠٠٥.

د- عدنان حسين احمد: جسد الممثل هو الوحدة المركزية في كامل الاداء المسرحي. لحوار المتمدن، العدد ٢٦٦، ٢٠١٨.

ذ- عصام ابو القاسم: تاريخ الممثل في المسرح العربي، الشارقة للنشر الدبي، الامارات ٢٠١٣.

ر- عواد علي: السرد في المسرح. صحيفة الخليج، العدد٦٤، ٢٠١٠.

ز- غاستون باشالر: جماليات المكان، تر، غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان٢٠٠٠.

س- لطفي السنوسي: السرد في المسرح، الحياة الثقافية، العدد٢٢٥، ٢٠١٧.

ش- ماري الياس: وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان١٩٩٧.

ص- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة ١٩٧٤.

ض- محمد كامل الخطيب: نظرية المسرح، العروبة للكتاب الادبي، دمشق١٩٩٤، ص١٤٤.

ط- محمد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي المغرب١٩٩١.

ظ- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ٢٠٠٤.