تقنية اداء الممثل في العرض المسرحي الاحتفالي العربي

أ.د. راسل كاظم عودة
University of Baghdad – College Of Fine Arts
Russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq

م.م. حاتم مهدي محمد
Hatem.mahd1101@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الملخص :

اذ يهدف البحث الحالي الى تقنية اداء الممثل في العرض المسرحي الاحتفالي العربي.

قام الباحث بإحصاء مجتمع بحثه، والذي يتكون من العروض المسرحية العراقية والعربية ذات السمة الاحتفالية والذي يمتد انتاجه ما بين عامي (٢٠٠٧ حتى عام ٢٠١٦) وهي ثلاثون عرضا، اختار الباحث عينة بحثه والتي تكونت من مسرحية، إذ تم اختيارها من المجتمع الاصلي للبحث وبشكل قصدي، ضمن المدة الزمنية المذكورة في مجتمع البحث، وسيتم التحليل على وفق اختيار عينة قصدية (اسمع يا عبدالسميع)، واعتمد المنهج الوصفي في تحليل عيناته على ضوء اجراءات بحثه للوصول الى اهم النتائج هي: تقنية اداء الممثل في المسرح الإحتفالي هي الاساس في نقل الرسالة الى المتلقي وجعله شريكا فاعلا في العرض كما حدث في مسرحية (اسمع يا عبدالسميع).

الكلمات المفتاحية: التقنية – الاداء التمثيلي –المسرح الأحتفالي العربي.

Abstract:

As the research aims at: Characteristics of the actor's performance technique in the Arab festive theatrical show.

The researcher counted his research community, which consists of Iraqi and Arab theatrical performances with a festive feature, whose production extends between the years (2007 to 2016), which are thirty performances. The researcher chose his research sample, which consisted of a play, as it was intentionally chosen from the original community for the research, within the time period mentioned in the research community. To reach the results and conclusions. The most important results are: The technique of the actor's performance in the festive theater is the basis for conveying the message to the recipient and making him an active partner in the show, as happened in the play (Listen, Abdel Samie).

Keywords: technology - acting performance - Arab festive theatre.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يعد (المسرح الأحتفالي العربي) شكلا من اشكال التجارب المسرحية العربية حاولت رسم ملامح مسرحية عربية تطرح اسئلة محددة حول هوية (المسرح العربي)، وأهدافه وملامحه ومرجعياته المعرفية، وأبرز اتجاهاته الفكرية والاجتماعية، وهل هو نتاج تأثير مسرحي غربي؟ أم هو تجربة خالصة، كل تلك الاسئلة اثيرت فتطلبت اجوبة محددة اذ تعد هي البداية للتحول الحقيقي نحو ايجاد مفهومات (المسرح الأحتفالي العربي) ذات الجذور الممتدة في التاريخ والتراث العربيين، ففي البداية تصدى بعض الكتاب العرب لتلك المفهومات ومن ثم المخرجين ومن ثم الممثلين المسرحيين العرب.

مرت حركة المسرح عبر التاريخ بتحولات عدة في مضامين المسرحيات التي تكتب وفي أشكالها بدءاً من الكلاسيكية الجديدة الى الرومانتيكية الى الواقعية والى الرمزية والتعبيرية وحتى المسرح الملحمي واللامعقول، وكان المسرح في البلاد العربية محاكيا لما انتجه الغرب سواء في مجال تأليف المسرحيات أو في مجال انتاجها مجسدة في المسرح.

لم يلتفت المسرحيون العرب الى الظواهر الشعبية في المسرح العربي وما تركه التراث الثقافي مثل (الحكواتي. والسامر– والبساط. ومقامات الحريري والهمداني)، وغيرها الا في بدايات القرن العشرين، فراح البعض من المسرحيين العرب يجربون لتأصيل المسرح العربي بمثابة محاولات لرسم ملامح مسرحية عربية خالصة، وقد انتبه عدد من الدارسين العرب الى تداول اصطلاح ما سمي (بالمسرح الاحتفالي)، واندفعوا يناقشون ماهية هذا النوع من المسرح وملامحه ومرجعياته والبحث في خصائصه المميزة، وفي مجال التخصص ارتاى (الباحث) العمل على (تقنية اداء الممثل في المسرح الأحتفالي العربي) وحدد مشكلة البحث في السؤال الاتي:

ما تقنية اداء الممثل في العرض المسرحي الاحتفالي العربي؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية هذا البحث في الكشف عن تقنيات أداء الممثل في (المسرح الأحتفالي العربي)، مما يفيد الدارسين والعاملين في الحقل المسرحي كما يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة في فروع التمثيل والممثلين المحترفين والمخرجين.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

تقنية اداء الممثل في العرض المسرحي الاحتفالي العربي.

حدود البحث:

الحد المكاني: العروض المسرحية الأحتفالية العربية.

الحد الزماني: عام (٢٠٠٧ -٢٠١٦).

الحد الموضوعي: يركز البحث على تقنيات اداء الممثل – المسرح الأحتفالي العربي.

تحديد مصطلحات البحث:

١- التقنية:

على أنها "عملية هادفة ومنظمة يتم من خلالها تزويد الفرد بالقدر اللازم من الخبرات التكنولوجية من معارف ومهارات واتجاهات وسلوك واخلاقيات والتي تعمل على تنوير هذا الفرد وتثقيفه تكنولوجيا" (صبري وتوفيق، ٢٠٠٤ :٩٨)

بينما يعرفها كل من (اللقاني والجمل) على أنها "نوع من الفكر يركز على كفايات الفرد... الذي يتناسب مع كل متعلم، ويهتم هذا الفكر بوسيلة نقل محتوى المادة العلمية والأجهزة و المعدات والمواقف التعليمية" (اللقاني والجمل، ٢٠١٣ :٣٠).

التعريف الإجرائي للتقنية:

هي مجموع الاليات العضلية والفكرية والجمالية الخاضعة للتمرين المستمر والتي يوظفها الممثل لتمكين مهاراته المتاحة في مجال الأداء التمثيلي وتطبيقها في اكتشاف وتجسيد الشخصية المراد تقديمها على خشبة المسرح بما يخدم فضاء العرض ويطور من قدرات الممثل المهارية والتقنية.

٢- الاداء التمثيلي:

اما (جودمان ودي مان) فيعرفان الأداء على أنه هو "اللحظة الآتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم". (جودمان ودي مان، ٢٠٠١ :٣٤)

اما (كارلسون) ، فيعرف الأداء من وجهة نظره الاجتماعية على أنه "كل شخص يعي في وقت أو أخر أنه يلعب دورا اجتماعياً ما ويتمحور بأنماط مكررة من السلوك التي يفرضها المجتمع بما يجعل كل الأنشطة الإنسانية تحت عنوان الأداء او على الأقل الأنشطة التي تتم بوعي" (كارلسون، ١٩٩٩ : ٥).

التعريف الاجرائي للأداء الممثل:

هو مجموع المهارات والخبرات التي يمتلكها الممثل عبر تجربته المسرحية فضلا عن طاقته الديناميكية وثقافته المعرفية التي يوظفها لتطوير تقنيات ادواته الصوتية والجسمانية والتعبيرية لا يصال معانٍ وقيم جمالية محددة.

٣-المسرح الأحتفالي العربي:

يعد مصطلح "حفل"، واحتفال" من المصطلحات المتداولة والراسخة في الذاكرة التداولية الشعبية، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بإحياء بعض الطقوس والمناسبات عن طريق تنظيم بعض المناسك والطقوس، سواء تعلق الأمر بأعياد دينية، أو أعراس، أو ختانات، أو مواسم.

اما تعريف الاحتفالية اصطلاحا فقد عرفتها (عصمت) على أنها "ظاهرة مبنية على اللعب بين عنصرين متكافئين من حيث التشارك، هما الممثل والجمهور، وأن غياب احد هذين العنصرين فقط هو ما يلغي الظاهرة الأحتفالية". (عصمت، ٢٠١١ :١٠٨)

اما (السلاوي) فيعرف الأحتفالية على أنها "محاولة للتحرر من المكان والزمان، وتحدي الواقع ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد وذلك يعد أنه ذو أبعاد محدودة وجامدة، وأن الإحتفال يكون دوماً في الساعة البكر، وفي اللحظة الوليدة ". (السلاوي، ١٩٨٣ :١٣)

التعريف الاجرائي للمسرح الأحتفالي العربي:

هو المسرح الذي يعمل على خلق شكل محلي عربي للعرض المسرحي عبر توظيفه لتقنية الرقص والموسيقى والأفعال الحركية النابعة من الموروث الشعبي والحضاري والتاريخي والمتداول تأسيسا على تقنيات الأداء والتلقي لتحقيق قيم محددة فنيا وفكريا عربية الملامح وعربية النتائج وعربية التلقي.

الفصل الثاني / الاطار النظري

مفهوم التقنية في المسرح:

شهد القرن العشرين كما هو واضح للجميع ثورات متنوعة على الصعد الفكرية والتقنية كافة، وأصبحنا نعيش عصر بسمات خاصة به هو العصر المتنوع وبتسميات متعددة، منها عصر الصورة، وعصر الاستهلاك، وعصر ما بعد الحداثة وعصر ما بعد الصناعة،إلى غيرها من التسميات التي تطبع عصرنا الراهن بالسرعة والتشظي والتنوع والتداخل الاجتماعي والفكري والفني، وهو ما أدى إلى أن يمتلك الإنسان والفنان على حد سواء وجهات نظر مختلفة عن العصور السابقة، بسبب التجديد والتحديث في الحياة وكذلك ما أضفته الآلة التكنولوجية على حياته والتطورات الصناعية، فأخذت الآلة تدخل في ابسط مفردات حياة الإنسان المعاصر أبتداءً من الجوال إلى الطائرة، فضلاً عن اختلاف كليات وجزئيات في الحياة، في المعمار وفي الفنون التشكيلية والمسرح والسينما وظهور مفاهيم ومصطلحات جديدة على الحياة،كالفن البيئي والأفلام السينمائية القصيرة جداً ومسرح الجسد والتشكيل والصورة.

هنالك عدد من العوامل التي ساعدت على ظهور تلك المفاهيم الجديدة، على صعيد التطور الحضاري، منها انتصار الرأسمالية بعد صراعها مع الاشتراكية، وحلول المجتمع ما بعد الصناعي الذي يعد مهماً في استثمار رأس المال، ثم ظهور مفكرين في الوعي الإنساني في مجالات الفلسفة والأدب والفن والهندسة والسياسة والاقتصاد والاجتماع.

وهذا أدى إلى منح المجال أمام التلاحم الفكري بين الحضارات والمجتمعات الإنسانية وإزاحة الحدود بعد ظهور الكمبيوتر والفضاء الرقمي وأجهزة الموبايل والإعلام الجماهيري وبروز الثقافات الشعبية،والخلاص من التمركز (المركزيات) وإحلال ثقافة الهامش بدلاً عنها. (عبد العظيم، ٢٠٠٩ : ٤١ – ٤٢)

وهكذا،إذا كان المسرح السابق لعصرنا وأيامنا هذه مسرحاً درامياً عبر مجموعة من الكتاب ابتدءاً بما قبل شكسبير ومروراً به إلى أبسن وبرنارد شو وتيشخوف والقائمة تطول إلى مخرجين من أمثال الدوق مانينغة وستاسلافكي ولي ستراسبورغ وغيرهم،فأن المسرح الراهن هو مسرح قد لا يحتوي على قيم العرض الدرامية ومراعاتها، ولقد بدا ذلك لدى (برشت) الكاتب والمنظر والمخرج الألماني،ثم ظهرت العديد من المسارح التي تعمل على تغيير الشكل وصورة العرض المسرحي والمسرح الفقير، والمسرح الوثائقي،والمسرح المفتوح، ومسرح الشمس، والمسرح البديل، وكل ذلك من اجل الخلاص من قيود المسرح وقوانينه التي لا تمنح الفضاء الكافي من الحرية، فأدى ذلك إلى ظهور مخرجين كان همهم الكبير تقديم عرض مسرحي ينشد المغايرة والإبداع فضلاً عما سبق ذكرهم فهم على سبيل المثال لا الحصر،انطونين ارتو وبيتر بروك وريتشار فورمان وديلسون. (صليحة، ١٩٨٥ : ٩٥ – ٩٦)

تقنية اداء الممثل:

يعد الممثل المسرحي عنصراً من العناصر المهمة التي يرتكز عليها العرض المسرحي برمته، فبلا ممثل ليس هناك عرض مسرحي، غير أن هذا الممثل وعبر التاريخ استطاع أن يتطور فكريا وتقنيا وجماليا واداء على وفق التطورات الحاصلة في الحقول المسرحية بشكل عام وعناصر الانتاج بشكل خاص.

إن تقنيات أداء الممثل في العرض المسرحي الإحتفالي العربي وبعد كل تلك المتغيرات حاول أن يضع لنفسه منطلقا واسساً تصب في القالب (المسرحي الاحتفالي العربي)، عبر ايجاد خصوصية في التقديم والطرح بوصفه مسرحاً احتفالياً.

إذ نرى بعض الدراسات تبين أن المسرح الاحتفالي العربي قد يحتفظ بطقس يتغير بين دولة واخرى وذات نكهة خاصة على وفق مصادرها التراثية الفولكلورية الأصيلة، لذا حاول الكثير من كتاب ومخرجي المسرح العربي استلهام التراث الفولكلوري بإسقاطه على المعاصرة منطلقين من رؤيته الخاصة، كما قام به المخرج العراقي (قاسم محمد)، من العراق وفي كتابات (سعد الله ونوس)، من سوريا، وكتابات (توفيق الحكيم)، من مصر، فضلا عن ما قدمه (عبدالكريم برشيد) من المغرب، واخرين في المسرح المغربي.

يعد الاداء التمثيلي هو الوسيلة المعبرة عن الشخصية المراد تقديمها على خشبة المسرح، إذ إن هناك الاداء الصوتي وكذلك الاداء الجسدي، وهما مرتبطان بجوهر الاداء بشكل عام والذي يتشكل عبر استخدام الحواس وتوظيفها لخدمة الشخصية.

إن اليات اشتغال تقنيات أداء الممثل في المسرح الاحتفالي العربي لا يمكن أن تبنى الا على وفق معطيات تاريخية ذات صبغة مرتبطة بجانبين احدهما تنظيري والاخر تفاعلي عبر العرض المقدم، كما أن الرقص فعل ينتمي الى العصور القديمة وهو فعل طقسي ينتمي الى الاحتفالات الدينية القديمة أبان العصور الاغريقية والرومانية والهندية والفرعونية والصينية وبلاد ما بين النهرين، فيعد الرقص طقسا مقدسا تدور به الأفلاك افلاك الحدث والحضور الفاعل للآلهة، إذ إن الرقص بحركاته المتنوعة ذو غايات واهداف متنوعة ايضا فهي تعد على وفق التحليل النفسي فيما يخص الحركة على "أنها قوى موروثة عقلانية تجبر السلوك على اتجاه معين وهي تشكل بصورة جوهرية كل شيء يفعله الناس ويشعرون به أو يفكرون فيه". (دافيدوف، ١٩٨٣ :٤٣١)

إن الحركة جزء من الجسد وأن الرقص وسيلة لذلك المحتوى الجسدي الذي يعبر عن مكنوناته الداخلية بفعل خارجي يثير في المتلقي وجدانيا وجماليا قضايا مشتركة وقريبة منه ولأن الاحتفال يشمل كل المظاهر الكرنفالية فنجد فيه الرقص والغناء واللعب ونوعية الخطاب

سواء اكان شعرا ام نثرا، فهو بطبيعة الحال يتعاطى مع المتلقي ويتداخل معه كاسرا بذلك النظم الكلاسيكية الارسطية التقليدية او ما يطلق عليه الجدار الرابع وهو الجدار الوهمي الذي يفصل المتلقي عن خشبة المسرح، بل عمل المسرح الاحتفالي العربي على الاقتراب اكثر وبوجدانية اسمى اتجاه المتلقي، عبر مشاركته همومه وفقره وعازته وطموحاته واحلامه المؤجلة.

اما التقنية الاخرى التي يجب أن يتمتع بها الممثل في المسرح الاحتفالي العربي فهي اجادته لتقنية الموسيقى او العزف، اي قدرته على رسم فضاءات الشخصية بأكثر من وسيلة تقنية ادائية على وفق منظور المسرحية الاحتفالية إذ " اتخذت مجموعة من الفرق المسرحية العربية طابعا احتفاليا، موسيقيا وراقصا مثل، (جماعة السرادق المصرية)، التي كان يديرها (صالح سعد). التي أصدرت بيانها الأول بالقاهرة سنة ١٩٨٣". (سعد، ١٩٩٠ :٢٢٢)

إذ نشر ذلك البيان المسرحي الذي خص به المسرح الاحتفالي عام (١٩٨٥)، في مجلة (البيان)، والذي أكدوا فيه على سمات وخصائص المسرح الاحتفالي العربي.(جماعة السرادق، ١٩٨٥ :٢٢٩)

وقد اشار ذلك البيان ضمنا الى تظافر عدة جهود نقدية وثقافية ومسرحية قد اثروا على أنفسهم حمل تلك المهمة التي تريد اثبات الهوية للمسرح العربي وتؤسس لمنهج جديد يستلهم منه الاخرون مبتغاهم لرسم ملامح الشخصية العربية عبر ذلك الفن، ألا وهو العرض الاحتفالي العربي المسرحي، إذ شارك في محتوى ذلك البيان عدد من المسرحيين منهم "(انتصار عبد الفتاح)، وهو مؤلف موسيقي، و(نبيل مرسي)، وهو ممثل وكاتب مسرحي، و(أسامة الزناتي)، وهو ممثل، و(روجيه عجمي)، وهو ممثل كذلك، و(عبد الغني داود)، وهو كاتب مسرحي وناقد، و(سامي أمين)، وهو فنان تشكيلي، و(عادل ندا)، وهو ناقد فني، أما (سعد صالح)، فهو المنظر ورئيس جماعة السرادق". (برشيد، ١٩٩٤: ٢١١)

إن ما يطلق عليهم (جماعة السرادق)، إنما هم مجموعة من المهتمين بشؤون المسرح أسسوا لأنفسهم جماعة مسرحية أطلقوا عليها تسمية السرادق في ثمانينيات القرن المنصرم، للبحث في متون التاريخ والولوج الى جذوره العربية الممتدة لقرون لأجل تأصيل مسرح

عربي وجعل الهوية العربية سمة لها، إذ أصدروا عدة بيانات كان اولها قد أكد على ماهيتهم وأهدافهم فهم "جماعة مسرحية (من الهواة)، تسعى نحو تحقيق منهج مسرحي استقرائي يبحث في الأشكال الإحتفالية الشعبية، وتقاليد الحياة اليومية وهمومها، كي تعيد تقديمها في رؤية مسرحية جمالية أمام جمهور احتفالي بطبعه." (جماعة السرادق، ١٩٨٥ : ٧٥)

ويرى (الباحث)، أن المسرح الاحتفالي العربي المتمثل بمسرح (السرادق)، قد وجه خطابه الأعم لجماهير الفقراء والكسبة في قرى مصر ومدنها، إذ كان خطابها تحريضيا نحو التغيير والحصول على الحقوق. إذ إلتحم المتلقون "مع الممثلين خلال العرض وبعده، حتى تحولت ساحة القرية إلى حلقات نقاش سياسي ساخنة حول مشاكلهم كافة.غير أن الأمر انتهى في اليوم التالي إلى أحداث مؤسفة عندما أعاد الجمهور تفعيل ما شاهده بالأمس، وبالطبع انتهى الأمر إلى إيقاف العرض." (سعد، ١٩٩٠ :٢٢٤)

ان تقنية أداء الممثل في مسرح السرادق تمتاز بخصيصة أنه يجب على الممثل أن يكون ذا نزعة احتفالية تحتضن أداءه وتقنياته التعبيرية، معتمدين على منهجية يتضمن محتواها ورشة تدريبية على بنية الشخصية وتفاعلاتها، إذ يؤكد مؤسس مسرح السرادق (صالح)، على أنه "من الطبيعي أن تجد صيغة الممثل–الجوكر، المعمول بها في مسارح أمريكا اللاتينية، التي يقدمها نظريا (أ.بوال)، موقعا لها في تفكيرنا المسرحي، حيث نجد فيما بيننا وبين ظروف، وأساليب العمل في ذلك المسرح تشابها كبيرا. ونتيجة للطبيعة الكرنفالية الخاصة للاحتفال– التي سبقت الإشارة إليها في أكثر من موضع– والمرتبطة بأصوله الشعبية الواضحة، يصبح التمثيل، كعملية، ليس مجرد مهنة مغلقة، أو نسق احترافي ضيق، بقدر ما يكون نشاطا تعبيريا ذا طبيعة اجتماعية – عملية يمارسه الكل في زمن الاحتفال الشعبي. ومن هنا، فإن الممثل الاحتفالي يسعى دائما لجذب الجمهور تجاه صيغة اللعب الجماعي، أو المشاركة، سواء باستدعاء بعضهم إلى مناطق التمثيل، للدخول في اللعبة، أو لتعديل الأداء، أو حتى لمجرد التعليق. فالتمثيل غريزة إنسانية عامة، يتمثل الإنسان بمقتضاها صورا، ونماذج، حياتية، فيحولها من مجردات إلى أفعال إبداعية بوساطة الخيال الابتكاري." (سعد، ١٩٩٠ :٢٢٣).

إن تقنية أداء الممثل للشخصيات الاحتفالية أفرزت خصائص عدة قادرة على الابداع والابتكار والاكتشاف والبحث في المرجعيات التراثية والتاريخية لمحتوى المسرح الاحتفالي المرتبط بالديمومة الشعبية ذات اليوميات الفاعلة في حياة الناس ما يخلق حالة من التماسك بين المتلقي والعرض تأسيسا على أن " الجمهور مدعو دائما معنا للمشاركة في احتفال لا يتطلب منه سوى الإستجابة الإنفعالية الكاملة، وهو يقبضها عليه بما يقدمه من أشكال وإشارات هي بالفعل صلب العمل، وليست مظاهر غريبة عليه تدعي الشعبية". (جماعة السرادق، ١٩٨٥ :٨٠)

الدراسات السابقة

لقد أنصب سعي الباحث في أجراء مسح شامل ودقيق للرسائل والاطاريح الجامعية في مجال اختصاصه بهدف الوصول الى كل ما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بموضوع البحث، فوجد أنه لم يكن هناك دراسات تناولت هذا الموضوع بشكل دقيق ومحدد في مجال (تقنية أداء الممثل في المسرح الاحتفالي العربي)، إلا في بعض المصادر والمراجع والمقالات النقدية التي تناولت الممثل وفاعليته في العرض المسرحي. إذ لم يجد الباحث أن هناك دراسة متخصصة في عنوان بحثه إلا ما وجده متناثرا فيما يخص المسرحية الإحتفالية وعناصر العرض المسرحي فيها.

ما اسفر عن الاطار النظري والدراسات السابقة من مؤشرات

١. يؤدي الممثل مهارات الاداء بمرونه جسدية وصوتية تساعد في إظهار متطلبات الشخصية فضلاً عن امتلاكه تكنيك عالي.
٢. يعتمد الممثل على الذاتية في اداء المشهد كما يستطيع اداء مهارات التجسيد في الطقوس الاحتفالية.
٣. يتفاعل الممثل مع متطلبات الحدث عبر امتلاكه لقدرات في تنوع الاداء.
٤. تقنية الاداء للممثل تبتعد عن القوالب الجاهزة فضلاً عن تمتعه بحرية ادائيه كاملة في المسرح الاحتفالي.
٥. يستطيع الممثل في المسرح الاحتفالي تجسيد شخصيات متعددة.
٦. يؤدي الممثل مهارات اللعب الجماعي في المسرح الاحتفالي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

عينة البحث:

اختار الباحث عينة بحثه والتي تكونت من مسرحية، إذ تم اختيارها من المجتمع الاصلي للبحث وبشكل قصدي، ضمن المدة الزمنية المذكورة، وسيتم التحليل على وفق اختيار عينة قصدية، إذ جاءت نماذج العينة على وفق الجدول رقم (١):

جدول (١) عينات البحث

ت	عنوان العرض المسرحي	المخرج	الدولة المنتجة	سنة الانتاج
٣	اسمع يا عبدالسميع	دنيا النشار	مصر / جامعة عين شمس	٢٠١٦

ولقد تم اختيار تلك العينات بطريقة قصدية وذلك للكشف عن هدف البحث، وقد وجد الباحث أن هذه العينة البحثية تمثل رؤية واضحة عبر استخدام تقنيات أداء الممثل في المسرح الاحتفالي العربي.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عيناته على ضوء اجراءات بحثه للوصول الى النتائج والاستنتاجات.

اداة البحث:

تم بناء اداة البحث استناداً الى المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري، والتي اعتمد الباحث بعضا منها معياراً اجرائياً لتحليل عينة البحث فضلا عن الملاحظة المباشرة والمقابلة.

صِدق الاداة:

لغرض التحقّق من صلاحية أداة البحث في قياس الهدف، قام الباحث بعرض الاداة بصيغتها الاولية على مجموعة من الاساتذة الاختصاص في (الفنون المسرحية / التمثيل).

وبعد جمع الاستمارات من الاساتذة ذوي الاختصاص، اطّلع الباحث على آرائهم وملاحظاتهم وتصويباتهم، إذ تم الاخذ بها وتصحيح ما هو مطلوب، كما تم تنظيمها مرّة أخرى بعد أن نالت موافقتهم على مُكوّناتها، وبذلك أصبحت الاداة جاهزة للعمل من أجل القيام بتحليل نماذج العيّنة المنتخبة.

سادسا: تحليل العينة

مسرحية (اسمع يا عبدالسميع). [*]

تأليف: عبدالكريم برشيد.

اعداد واخراج : دنيا النشار. [**]

انتاج / القاهرة

مسرح الطليعة.. البيت الفني للمسرح. ٢٠١٦.

تمثيل : شادي سرور... بدور... عبدالسميع / عبد البصير / الطفل الخرافة / الرجل العالم مصلح الكهرباء، وشخصيات اخرى. نيفين رفعت... بدور... زوجة عبدالسميع / الام / المرأة العجوز / وشخصيات اخرى .

---

[*] مسرحية (اسمع يا عبدالسميع): تأليف: عبدالكريم برشيد، اعداد واخراج: دنيا النشار، وتمثيل ــ شادي سرور ونيفين رفعت، موسيقى: محمد حمدي رؤوف، تصميم العرائس: حسام الشربيني، ديكور وملابس: وائل عبد الله، قدمت على خشبة مسرح الطليعة في العاصمة القاهرة في جمهورية مصر العربية وهي من المسرحيات الاحتفالية، قدمت عام ٢٠١٦. شخصيات المسرحية: شادي سرور... بدور... عبدالسميع / عبد البصير / الطفل الخرافة / الرجل العالم مصلح الكهرباء، وشخصيات اخرى. نيفين رفعت... بدور... زوجة عبدالسميع / الام / المرأة العجوز / وشخصيات اخرى. (الباحث)

[**] دنيا النشار: ممثلة ومخرجة تليفزيونية ومسرحية مصرية ولدت في اذار من عام ١٩٩١، خريجة معهد الباليه والمعهد العالي للفنون المسرحية، قدمت للمسرح العديد من المسرحيات ممثلة ومخرجة كما شاركت في العديد من الافلام والمسلسلات المصرية منها الرحايا مع نور الشريف ومسلسل نكذب لو قلنا ما بنحبش . (الباحث)

ملخص حكاية المسرحية

نص مسرحية (اسمع يا عبدالسميع)، يحاول أن يطرق باب واحدة من المشاكل المهمة عند المواطن العربي بشكل عام والهم المسرحي الاحتفالي بشكل خاص ألا وهو موضوع الانزواء والتقوقع داخل الافكار او الامكنة وعدم المواجهة مع الاخر او الامر المطلوب مواجهته، ف (عبدالسميع) بطل الرواية يعيش فى عالم متخيل إلى درجة رفض الاستماع لنداء الاهل والمحبين والاصرار على العزلة برغبتهم والقاء النفس في سجن السلبية المستسلم للافكار ذات التبعية مما يجعله يتعامل مع الامور مثلما يتعامل مع المعلبات الجاهزة.

(عبد السميع)، بطل العرض يمتهن صناعة الدمى فهو عالم يمتلك موهبة مميزة غير أنه قرر أن يستبدل الواقع بالمتخيل عبر قصصه الافتراضية التي مع مرور الوقت ومن كثرة التشبع بها أصبح يصدق تلك الحياة الافتراضية التي خلقها من الخيال مبتعدا في نفس الوقت عن الواقع الحقيقي، إذ قرر أن لا ينجب من زوجته متخيلا أن تلك العرائس والدمى التي يعيش معها عبارة عن ابنائه وبناته.

إن هروب (عبد السميع)، من الواقع والتصاقه بالواقع المتخيل الذي بناه بنفسه جعل من حياته معقدة وقلب نور بيته الى ظلمة وأبعده عن خط التواصل مع بني جنسه، ليتحول الظلام الفكري الى ظلام مادي حين ينقطع التيار الكهربائي عن بيته، فيمتنع عن إصلاحه كونه قد انقطع عن الناس والمجتمع، إنه يتبع مفهوم التحايل في سبيل البقاء وسط الظلمة على أن يكون فاعلا في التواصل مع الاخرين، إذ إن سبب تلك العزلة مرتبط بالتربية القهرية التي تنامت مع تنامي الشخصية البطل ما خلقت منه شخصية مهزوزة وضعيفة غير قادرة على المواجهة وبالذات مواجهة المشكلات في الواقع الذي يعيشه او حتى التفكير بتغيير ذلك الواقع حتى وإن كان في أحلامه.

إن عرض مسرحية (اسمع يا عبدالسميع)، يعد من العروض الاحتفالية ذات الطابع الذي يسمح للممثل بأداء أكثر من شخصية عبر استخدامات وتوظيفات للاكسسوارات البسيطة الايحائية، فالبطل هنا شخصية تتقلب بين شخصيات عدة فها هو يقول:

(دع كل شيءٍ موضع الشك، اليقين موت والشك حياة، التاريخ ما هو إلا رواية، وما أكذب الروايات)

تلك هي الكلمات التي لطالما كان يرددها بطل العرض (عبد السميع)، الذي بدوره لا يستمع لكل نداءات زوجته التي تطالبه بحقوقها التقليدية في انجاب الاولاد أو العيش كما تعيش مثيلاتها الاخريات مع ازواجهن.

إن حكاية (عبد السميع)، تنطلق بداياتها حين قرر عدم الاستماع للواقع والهروب نحو المتخيل المليء بالدمى المرتبطة بالطفولة غير المكلفة باي مسؤولية فقط اللعب والطعام والفرح والضحك، وهو حبيس تلك المخاوف التي تجعله حبيس الاوهام، وهو يقبع بين أربعة جدران ودمى والعاب وزوجة يطلق عليها الخامسة.

ليصل الزوجان الى مرحلة الكهولة لتظل الزوجة تبحث عن (عبدالسميع)، بعد أن اختفى ولم تبق مكاناً لم تبحث فيه عنه وهي تصرخ (اين أنت يا عبدالسميع؟ أين أنت ؟)، ثم لتهبط باتجاه صالة التلقي وتختلط بهم وهي تتفرس فيهم بحثا عن زوجها الذي لا يسمعها ابدا.

تحليل تقنية أداء الممثلين:

العرض المسرحي (اسمع يا عبدالسميع)، حاول أن يخبرنا منذ البداية، بأن البدايات تشبه النهايات، وأن كل شيء يدور في فلك نفسه، فقد عملت المخرجة على ضبط ايقاع الممثلين على وفق أن تبدأ المسرحية من نهايتها لتعود مرة اخرى بطريقة (الفلاش باك)، لتروي لنا الاحداث وما آلت إليه قصة (عبدالسميع)، ذلك الذي يتوهم أنه مخترع يحاول أن يغير العالم عبر مجموعة من العرائس والدمى، لنشاهد الزوجة في المشهد الاول وهي كهلة تخترق صالة الجمهور من أعلاها لتسير وسطها قاصدة خشبة المسرح وهي تبحث عن (عبدالسميع) الذي لم يعد يسمعها. كما في الصورة (١).

وهنا يظهر الممثل بدور الراوي الاعمى (عبد البصير المداح)، وهو يخبرنا أن كل شيء هو بمثابة تاريخ، وكل تاريخ رواية وأن أغلبها يشوبه الكذب عبر حوار يقول فيه الراوي:

(دع كل شيءٍ موضع الشك، اليقين موت والشك حياة، التاريخ ما هو إلا رواية، وما أكذب الروايات)

في اشارة بان كل شيء في الحياة يمثل، أما اليقين المتمثل بالموت وهو الحقيقة المدركة او الشك الذي يجعلنا باستمرار في لجة الحياة وقد أجاد الممثل عبر أدائه وحركاته التي تقترب من اليومي أن يقدم المفهوم الانساني بمهارة معبرة، عبر استخدامه للعصى والثوب والتعامل معهما بعدهما من الموروث الاجتماعي.

إن الفرجة المسرحية او الاحتفال المسرحي قد وظف عبر مشهد الصندوق واستنطاق الممثل للصندوق عبر سيل من القصص التي تصدر عنه ، عبارة عن كتلة مجوفة فيها ما يبحث عنه الانسان ليكتشف المخفي والمستور داخل ذلك الصندوق وهو من الالعاب الشعبية الموروثة بما يطلق عليه (صندوق الدنيا)، والذي يمتلئ بالقصص الحكايات الغريبة والعجيبة التي تشبه قصص الف ليلة وليلة.

إن العرض المسرحي (اسمع يا عبدالسميع) على الرغم من اسلوب تقنيات اداءه التمثيلي الذي تتميز بالواقعية الخيالية إلا أنه يتجه أحيانا الى الترميز سواء كان في الاداء او الاشارة عبر بقية عناصر الانتاج، إذ يسعى الممثل أن يشكل عبر مهاراته الادائية عنصرا فاعلا مع القطعة الديكورية أو الاكسسوار او الالوان الضوئية، فنجده يحاول عبر الة وضعت في وسط وسط المسرح كأنها تمثل برجا بمراوح رباعية، وهنا يسعى (عبدالسميع) لتشغيل المراوح وكأنها ترمز للعودة به الى زمن الطفولة او تحريك الاحداث، كما في الصورة (٢).

إن أولى التحولات في أداء الممثل قد جرت حين تحول الممثل (شادي) الى مرحلة الطفولة مستفيدا من الحصان الخشبي، وهو رمز شعبي متداول في الالعاب المخصصة للاطفال، لكنها ترمز الى حصان طروادة الذي فتح بها احد الاحصنة، إذ استطاع الممثل أن يقدم مهاراته الادائية عبر تقمصه لدور الطفولة ليس بإيحاءات الصوت بل بأفعال الطفل وتصرفاته.

كما استطاعت الممثلة (نيفين) أن تتحول من امرأة طاعنة في السن الى راوية ومن ثم الى دور الام الشابة، مستفيدة من قدرتها المهارية على التلاعب بالطبقة الصوتية فضلا عن تقنياتها الحركية، ان التكثيف الدرامي قد تطلب تكثيف الاداء لدى الممثلين عبر توظيف مهاراتهم الكوميدية فضلا عن ادائهم الحركي الذي ظل منضبطا طيلة العرض المشحون تارة بالالم وتارة اخرى بالضحك.

لقد حاول (عبدالسميع) من ان يتلاعب بمراوح البرح وبحركتها الثابتة مما تسبب بانقطاع التيار الكهربائي عن البيت لبدء رحلة مظلمة جديدة في حياة (عبدالسميع) وتبدء معها مهارات اخرى في الاداء داخليا وخارجيا.

هنا يكون (عبدالسميع) قد بدء رحلة الغوص في عوالم خيالية عبر لعبه التي توحد معها ليصبح اسيرها إذ عمد الممثل على التحول مهاريا من الاداء الكوميدي الى الاداء الجاد مستفيدا من تقنيات تعبيره وانفعاله المسيطر عليه، ان الوحدة والعزلة التي يعيشها عبدالسميع، تطيح بالزوجة لتجعلها مطية افكاره، كما انها تدفع الثمن لما يفعله، وقد استطاعت الممثلة (نيفين) من ان تقدم فعل الوحدة والالم الناتج عنها بوساطة تقنية ادائها المعبر وخصوصا قناع الوجه.

ان وجهة نظر (عبد السميع)، ذلك الرجل الغارق في عوالم البحث والكشف عن الاختراعات انما ينم عن اعتقاده بانه قادر على تغيير المستقبل او الذي سيحدث فيما بعد عبر صناعته لطواحين الهواء وتقمصه لشخصية المامون وهو احد خلفاء العباسيين المشجعين للعلم كما يرمز الى التطور المعرفي ابان هذا العصر وهو أبو الخامسة (زوجته)، اما الطواحين فهي ترمز الى القرون الوسطى وتاريخ التخلف تكنولوجيا، فقد عمد الممثل الى توظيف (غطاء الفراش او الشرشف) لتكون وشاحا يتشح به ليمثل دورا تاريخيا يدعو عبره الى التقدم علميا، استطاع الممثل (سرور) من ان يقدم الشخصية بتقنية اداء توازي حضور الشخصية وان كانت الادوات المستخدمة بسيطة ومتواضعة. كما في الصورة (٣).

وفي تحول اخر يتشارك الممثلان (نيفين وسرور)، في تقديم مشهد كوميدي ساخر لا يخلو من الايحاء والتأويل المعاصرين بتقنية جسدية وصوتية وادائية حين قدم سرور شخصية (المصلح

الكهربائي) ذو الكرش الكبير والذقن الطويلة وبأدوات بسيطة كما كانت الممثلة (نيفين) في دور شخصية اسمها (الخامسة) وهي تتحول من امرأة باردة الى امرأة متشنجة من تصرفات المصلح الكهربائي.

لقد قدم الممثل (سرور) تقنية اداء جسدي مميز اتسم بتوظيف العضلات الجسمانية فضلا عن تعبير الوجه في حالة تصليحه للكهرباء وتعرضه لصعق كهربائية من السلك الذي كان يرمز الى الحياة ومصاعبها ومشكلاتها.

ان تحولات الاداء التمثيلي للشخصية قد منحت الممثل في هذا العرض مساحة واسعة للابداع عبر توظيف مجموعة من المهارات فها هما الممثلان (نيفين بدور الزوجة الحنون وعبدالسميع بدور الزوج العنود) يقدمان حضورا لافتا بتوظيفهما تقنيات الاداء عبر مشهد الزوجة التي تبغي ان يكون لديها اطفال والزوج المشغول باختراعاته، بتنويعات ادائية ذات اشارات ودلالات معبرة.

وهنا يتحول الممثل (سرور) من شخصية (عبدالسميع) الى شخصية (عامل الفرن) والممثلة (نيفين) من شخصية (الخامسة) الى شخصية (المرأة العجوز)، عبر تقنيات الجسد بانحناءاته وسمة القصور في واحدة من الاحرف الملفوظة في اشارة لكبار السن حين يفقدوا اسنانهم والمشهد لم يخلو من الطرفة، لقد قدم الممثلان مراحل عمرية متنوعة بحالات مختلفة عبر توظيف مهاراتهم الادائية بوساطة تقنيات الممثل العارف بما يريد، كاشفين عن وعي لطبيعة الشخصيات المستهدفة داخل العرض ما بين الكهولة والشباب والشخصيات السوية وغير السوية.

ان الاستلاب لدى الشخصيات ماهي الا مواقف تنم عن الضغوط التي تتعرض لها داخليا وخارجيا، فافتراض موت الزوج وان المرأة ستكون لقمة سائغة للاخرين بعد موته هي فكرة تتيح للزوجة ان تتلاعب بمشاعر زوجها بان الرجال سيهرعون لخطبتها بعد موت زوجها مباشرة، لقد قدم هذا المشهد بمعالجة كوميدية مؤثرة استطاع الممثلين من ان يستفيدوا من حضورهم وظلهم الظريف لتمرير تلك الاحداث.

لقد كان للتطور الحاصل في اداء الممثلين مساحة ابداعية للكشف عن تقنيات الاداء المثيرة عبر الادوات المستخدمة سواء كانت علامات سمعية او بصرية حركات او ايماءات او اشارات، من قبلهما وهما يتنقلان بين الشخصيات على مدى (٧٠ دقيقة) هو زمن العرض ليشكل صورة جمالية معبرة. كما في الصورة (٤).

لقد تعمدت المخرجة من ان تعالج العرض فكريا وفنيا بطريقة عكسية بما يتعلق ببنية العرض زمانيا ومكانية فضلا عن الحدث او الموضوع، لذا نشاهد عودة الشخصية قبل نهاية العرض الى مراحل الطفولة والزوجة الى مرحلة الشباب (الام)، كل تلك التحولات ساهمت بفسح المجال امام طاقات الممثلين لابراز موهبتهم وتقنيات ادائهم المغاير عبر تلك الشخصيتين.

هنا حاول الممثل (سرور) ان يخلط بين شخصية (الابن) وشخصية (عبدالسميع) عبر وجهة نظره التي مفادها ان (الزوجة) و (الام) وجهان لحقيقة واحدة تجلت عبر الصراع الذي كان طرفه عبدالسميع. عبر تقنية اداء تمثيلي يتعلق بمهارة التعبير العاطفي عن الحالة.

شخصية ال (الزوجة) او ال (المرأة العجوز) او (الام) او غيرها تلك التي لعبت ادوارها الممثلة (نيفين)، إذ استطاعت توظيف امكاناتها الصوتية عبر تغيير طبقاتها الصوتية من شخصية لاخرى، كذلك تحولات الشباب والشيخوخة والتعب ما بين تلك الشخصيات. كما في الصورة (٥)

لقد عملت المخرجة بشكل سريع على حقل التحولات في بنية الشخصيات، إذا تحولت شخصية الزوجة في دقائق قليلة من زوجة شابة الى ام في ريعان الشباب وبعدها الى امرأة طاعنة في السن، وهي ترتدي الازياء اثناء الحوار فالتحول كان بحاجة لتكنيك اخراجي كما بحاجة لتقنية ممثل يستطيع توظيف تلك التحولات.

يقول (عبدالسميع) بان الرجل طفل قد تجرد وانسلخ من شخصيته المليئة بالخوف والحزن، فضلا عن انسلاخه عن الموت، فها هي الزوجة بعد ان شاخت تغطي الحصان الخشبي الذي كان يرمز الى حصان طروادة الذي عبره فتحت القلاع والحصون ها هو يتشح بالسواء بأداء من قبل الممثلة (نيفين) ينم عن وعي في كيفية تحريك القماشة السوداء والتعبير عن عظيم الحزن على ضياع (عبدالسميع).

عاد العرض في نهايته الى البداية الاولى كما عاد (عبدالسميع)، من الكهولة الى الطفولة ثم الى الكهولة ثم الى الضياع، ليعود معه امه التي اتشحت بالسواد وبالكهولة باحثة عنه في كل مكان وهي تصيح (اين انت يا عبدالسميع) وليس هناك من مجيب.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

النتائج ومناقشتها:

١. شكلت التقنية الادائية والمهارة التمثيلية اساسا في اداء الشخصيات التراثية كما في شخصية (عبدالسميع) في مسرحية (اسمع يا عبدالسميع).
٢. تقنية اداء الممثل في المسرح هي الاساس في نقل الرسالة الى المتلقي وجعله متلقياً فاعلا في العرض كما حدث في مسرحية (اسمع يا عبدالسميع).
٣. تقنية اداء الممثل في المسرح الإحتفالي تمنحه مساحة في الابداع عبر الاداء المتنوع والقادر على التحول في اي لحظة من شخصية لأخرى كما في مسرحية (اسمع يا عبد السميع).
٤. ان تحول الممثلون في مسرحية (اسمع ياعبدالسميع) الى اكثر من شخصية وفئة عمرية ومهنة مغايرة.

الاستنتاجات:

١. تقنية اداء الممثل في المسرح الإحتفالي قد منحته قدرة للعب ادوار عدة من دون جهد يؤثر على البناء الفني للعرض المسرحي.
٢. تمثل تقنية اداء الممثل في المسرح الإحتفالي مصدرا مهما لا يصال الرسالة الاجتماعية او السياسية عبر الاسقاطات المعاصرة، مثل الغناء والرقص والقدرة على اداء الحركات البهلوانية والعزف الى اخر المهارات .

٣. ان جوهر فعل تقنية اداء الممثل في المسرح الإحتفالي تكمن في التشاركية التفاعلية ما بين الممثل والمتلقي.
٤. ساهمت تقنية اداء الممثل في المسرح الإحتفالي بعنصر التحكم بأداء الممثل كما ساهمت ايضا بتطوير قدراته الادائية الفنية الابداعية.

المقترحات: يقترح الباحث إجراء الدراسة الاتية:

١. التماثل الادائي للممثل في اشكال عروض المسرح الإحتفالي العربي.
٢. الممثل في المسرح الإحتفالي بين الاتباع والابتداع.

التوصيات: يوصي الباحث بما يأتي:

١. اجراء ورش تدريب على تطوير مهارات الممثل وتقنية ادائه التمثيلي في عروض المسرح الإحتفالي لطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة.
٢. تطوير مهارات الممثل وتقنيته الادائية على وفق الاشكال المسرحية العربية الإحتفالية الموروثة بما يسمح بالتعرف على المظاهر الإحتفالية العربية.

المصادر والمراجع:

١. برشيد، (عبدالكريم)، **الإحتفالية مواقف ومواقف مضادة**، المغرب: (دار تنمل للطباعة والنشر)، ١٩٩٤.
٢. جماعة السرادق، (**مسرح السرادق – بيان فني تمهيدي**)، مجلة البيان، الكويت:(رابطة الادباء الكويتيين)، ع/١٩٨٥،٢٢٩.
٣. جودمان، (اليزابيث)، ودي مان، (جين)، **المرشد في السياسة والأداء**، تر: محمد لطفي نوفل، القاهرة: (مركز اللغات والترجمة)، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،٢٠٠١.
٤. دافيدوف (لندا ل)، **مدخل علم النفس**، ط٣، تر: سيد الطواب وآخرون، القاهرة: (دار ماكدوهيل للنشر)، ١٩٨٣.
٥. سعد، (صالح)، **الأنا – الآخر**، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، ع/٢٧٤، الكويت: (المجلس الاعلى للثقافة والفنون الآداب)، ١٩٩٠.
٦. السلاوي، (محمد اديب)، **الاحتفالية في المسرح المغربي**، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع/١٣٤، بغداد: (دار الحرية للطباعة والنشر)،١٩٨٣.

٧. صبري، (ماهر اسماعيل) و توفيق، (صلاح الدين محمد)، **التربية التكنولوجية**، بيروت: (دار العلم للملايين)،٢٠٠٤.
٨. صليحة، نهاد،**المسرح بين الفن والفكر**، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥)، ص٩٥-٩٦.
٩. عبد العظيم، شاكر، **تمظهرات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية**، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٩، ص٤١-٤٢.
١٠. عصمت، (رياض)، **بقعة ضوء** - دراسات تطبيقية في المسرح العربي، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة)، ٢٠١١.
١١. كارلسون، (مارفن)، **فن الأداء مقدمة نقدية**، تر: د. منى سلام، القاهرة: (مركز اللغات والترجمة - اكاديمية الفنون)، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٩.
١٢. اللقاني (احمد حسين)، والجمل (علي احمد)، **معجم المصطلحات التربوية المعرفة - في المناهج وطرق التدريس**، القاهرة: (عالم الكتب)، ٢٠١٣.

الملاحق

الصورة (١)

الصورة (٢)

الصورة (٣)

الصورة (٤)

الصورة (٥)