خصائص أداء الممثل في المسرح الاحتفالي

د. زينة عبد الحسين الشمري
كلية التربية المفتوحة

ملخص البحث :

لقد تضمن البحث في الفصل الاول المتمثل بالاطار المنهجي مشكلة البحث وهي البحث عن خصائص أداء الممثل في المسرح الاحتفالي عن طريق التعرف على أهم السمات الأدائية التي يتمتع بها الممثل ، والتي تجده متنوعة في سماتها في طريقة الأداء ، كذلك أهمية البحث وأهداف البحث وحدوده الزمانية والمكانية والموضوعية ، وفي الفصل الثاني من هذا البحث وهو الإطار النظري الذي قسمته الباحثة إلى مبحثين هو مفهوم المسرح الأحتفالي للتعرف على طبيعة المفهوم و موقفه في علم المسرح ، ثم الثاني الاشتغال الأدائي في المسرح الاحتفالي لمعرفة الطريقة التي يؤدي بها الممثل الاحتفالي ومدى استجابتها للعرض المسرحي ، ثم استخرجت الباحثة مؤشرات الإطار النظري والتي تم اعتمادها في تحليل عينة البحث ، أما الفصل الثالث المتمثل بإجراءات البحث عن طريق تحديد مجتمع البحث ومنهج البحث ثم تحليل عينة البحث والتي تم اختيارها بشكل قصدي لما فرضه البحث من معطيات ، ثم جاء الفصل الرابع والذي تم فيه استخراج نتائج البحث في التحليل ثم ختم هذا البحث بقائمة المصادر.

أهداف البحث :

يهدف البحث للتعرف إلى المنطلقات النظرية والعملية والتطبيقية للعمل الاحتفالي الفني في العرض المسرحي .

حدود البحث:

١. الحدود الزمانية : - المسرحيات التي قدمت خلال الفترة ٢٠١٢ .

٢. الحدود المكانية : - العروض التي قدمت في مسارح بغداد .

٣. الحدود الموضوعية :- المسرح الاحتفالي .

تحديد المصطلحات :

الاحتفالية اصطلاحا : يعرفه الصحاح : "محقل القوم من باب ضرب ، واحتفلوا اجتمعوا واحتشدوا ، وعنده حفل من الناس أي جمع وهو في الأصل مصدر ومحفل القوم ومحتفلهم مجتمعهم . " (١)

الاحتفالية : ويعرفها الطيب الصديق فيقول بأنها "نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح احتفالاً وتواصلاً شعبياً ووجدانياً بين الذات في الحفر في الذاكرة الشعبية وانفتاحاً على التراث الإنساني وبناء حركياً من اللغات والفنون والسينوغرافيا التي تهدف الى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة . (٢)

التعريف الإجرائي :

الاحتفالية : وهي تعبير جماعي مزيج من الرقص والاغاني والأضواء وتشتمل على جميع الفنون.

١- ام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، ط١ ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧، ٢٠٤ .

٢- عبد الكريم ، برشيد ، الاحتفالية وهزات العصر ، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء ، ص ١٤٠ .

مشكلة البحث :

لقد ظهرت خلال تلك الفترة الطويلة من التاريخ تجارب وممارسات متعددة في الأداء إلا انها لم تحاول وضع نظم القوانين في بنية الشخصية أو رسمها .

يعد ما جاء به ستانسلافسكي الذي وضع ما سمي بالطريقة أو المنهج الذي يعتبر الأساس العلمي لبناء الشخصية في مجمل الاتجاهات والتيارات المسرحية حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين حيث ظهر برشت وجاء بما يسمى بنظرية المسرح الملحمي التي عارض فيها كل التوجهات التطبيقية في بنية العرض والشخصية لما عرفنا من (ستانسلافسكي) وصار منهجه يسمى بالضد من المنهج الأرسطي .

(ستانسلافسكي) سواء في تحليل الشخصية او بنائها أو علاقتها بالجمهور وعناصر العرض الأخرئ وقد صار لهذه المنهجية مؤيدين وقاموا بإبداع تجارب عدة وقتها .

وفي السبعينات من القرن الماضي ظهرت بعض الجماعات المسرحية العربية التي تدعوا إلى استلهام تراثنا القومي وموروثنا الشعبي لإيجاد هوية مميزة لمسرحنا العربي وتكئت في نظرتها هذه على ما هو شائع في التراث والموروث من ممارسات واشكال درامية صالحة لأن تكون شكلاً مسرحياً خالصاً ولعل من أشهر تلك المجاميع هي (مجموعة المسرح الاحتفالي) التي رفدت أعمالها المسرحية بمجموعة من البيانات الرسمية التي حدد اساليب وخصائص العرض المسرحي سواء في البنية أو في أداء الممثل من هنا وجدت الباحثة في السؤال التالي سؤالا يستوجب الإجابة وهو (ما هي خصائص أداء الممثل في المسرح الاحتفالي ؟) .

اهمية البحث : - تكمن اهمية البحث في

١. تناوله لموضوع الاحتفالية ودوره المؤثر في تفعيل المنظومة البصرية الجمالية للعرض المسرحي

يُعد اعناءاً نظرياً يحقق الفائدة الى العاملين في مجال المسرح . ٢.

المبحث الأول

مفهوم المسرح الاحتفالي : -

يعد الفن المسرحي شكلاً من أشكال التعبير الإنساني وقد أرتبط بظهور وتطور الحياة بكل ألوانها بدء فردية يفضل الممارسات الطقسية والاحتفالات الأجتماعية احتفالا يقوم على لغة تحيط تجمع بين الملفوظ من المفردات والإشارات والعلامات والرقص والغناء والموسيقى والعزف ومن هنا فإن الاحتفال أو الحقل المسرحي

من وجهة نظر برشيد :

"الاحتفالية تعبير جماعي وجوهر المسرح الاحتفالي هو الحفل " (١)

وبهذا الرأي وجب أن نقول بأن الاحتفالية هي أكبر من الأسلوب .

فهي "عيد الحواس و مهرجانها عيد الحواس وما وراءها عيد السمع والبصر واللمس والذوق والشم والذهن والخيال والذاكرة والروح فهي عيد مسرحي والعيد لا يتحدد بصورة واحدة بل هو عرض مزيج من الأضواء والأغاني والرقص والترتيل والبهجة والفرح وكل شيء جميل ، من هنا صار المسرح الاحتفالي شاملاً تتألف فيه الفنون كلها التشكيلية والمسرحية والغنائية والموسيقية واللغوية وبكل أشكال المخاطبات السمعية والبصرية ولا يتحدد بزمان أو مكان . (٢)

أذن الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي ما دامت تستند إلى الذاكرة فالمحتفل والمحتفلون يلتقون في نقطة واحدة هي التراث ويشكل جزء من كيان الاحتفالية وهي الذاكرة التي توقظ الذهن وكل الجماليات التي تجمع بين المحتفل والمتلقي حيث الإحساس بالانتماء إلى هذه الاحتفالات يرجع إلى فترات سابقة من حياة الفرد العربي فقد كانت الساحات العمومية والأسواق الكبرى مسارح (للرواة) (المداحين) يجمعون حولهم حلقات جماهيرية . ويشير د . زهير كاظم في كتابه (التراث العباسي وائره في المسرح العربي) يستخدمون كل الحيل بين الملقي والمتلقي / من أجل الانسجام ولوازم الإخراج والديكور ، تتحول حسب الحاجة بالنسبة للعمل الفني فالراوي أو الحكواتي يدخل أحد المتفرجين في العرض لخلق موضوع وسمي هذا النوع من العروض به (الحلقة) وأن المقامات بما تملك من شخصيات حركية والتعازي (عاشوراء) حيث يعيد الشيعة مقتل الحسين تمثيلا (ورقص السماح) الذي كان في أصله صلوات وأدعية دينية تقام لسقي العطاشا .

١- عبد الكريم ، برشيد ، مصدر مسابق ، ص ١٤١

٢- محمد عزام ، المسرح المغربي دراسة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٧ ، ص ٣

وحفلات الذكر التي تقوم بها الطوائف الصوفية وسلطان الطلبة وخيال الظل ومسرح البساط وصندوق العجائب والحكواتي والمداح ؛(١)

"برشيد عندما يحاول تأصيل (المسرح الأحتفالي) من جذور شعبية يعود إلى هذه الأصول والاستفادة من مطوري هذه الأصول (يوسف إدريس ، نجيب سرور ، سعد الدين وهبه محمود دياب)" (٢) .

أستطاع برشيد من خلال بيانات طرح مجموعة من الآراء والتنظير تحول الاحتفالية إيجاد شكلاً مسرحياً خاصاً بالاحتفالية يجمع بين الفكر والممارسة ،

فقد كتب برشيد مسرحيات احتفالية أستمد مفاهيمها من التراث العربي والعالمي مثل :

١. عنترة في المرايا المعكوسة .

٢. فاوست والأميرة الصلعاء .

٣. قراقوش الكبير.

٤. أمرؤ القيس في باريس .

وهي في جوهرها تقوم على التراث والتاريخ بشكل معاصر فالشخصية التاريخية مجرد قناع يفعله عن اصوله التاريخية لنعطيه علاقات جديدة تربطه بالإنسان الذي هنا والمكان والزمان فهناك مسرحيات ترجع للتراث لكن هو تكتيك يهدف إلى التقدم إلى أمام فالأساس هو رؤية التراث كما يمكن أن نراه أو يراه برشيد أو الطيب الصديقي أو قاسم محمد أو سعد الله ونوس .

تتضمن الاحتفالية عنصر آخر هو عنصر الإدهاش وهذا ينبع من كونه مبنياً على التحدي من حيث جعله الماضي الميت حاضراً في الآن ويجعل المستقبل ماضي .

١- زهير ، كاظم ، التراث العباسي واثره في المسرح العربي بت ، ص ٢٥ .

٢- محمد عزام ، مصدر سابق ، ص ١٩٩ .

نماذج من المبدعين في المسرح الإحتفالي :

من ابرز فنانين هذه الجماعة :

١ـ الطيب الصديقي : صاحب التجارب للبحث عن الصيغ المسرحية العربية في التراث الشعبي قدم مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني في دمشق ١٩٧٢ لقد تناول فن المقامات الأشياء التي لها مساس مباشر مع الدين والقضاء والعدل وقدمه بطريقة المسرح الشامل . (الأغنية + الرقصة + الإيقاع + القناع + الدمية المتحركة + الجمهور) أعتمد على الأشكال المسرحية الشعبية ، وأثر التراث العباسي في تجاربه ، يعد الطيب الأب الشرعي للاحتفالية و هذه ابرز خصائص مسرح الطيب الصديقي : ا

أ – الاقتباس والأعداد من النصوص العالمية .

ب- الجذر الشعبي هو المحرك .

ج- ضرورة أتساق عناصر العرض المسرحي وسيرها بشكل جماعي .

د- قال لدينا مسرح وليس لدينا رجال مسرح .

ز- تناول التناقض بين الفقر والغنى فإن اتجاهه واقعي نقدي .

و- تناول أدب الشحاذين والشعوذة .

٢ـ قاسم محمد : وضع تجاربه في احتفالية عربية فقال :

(المسرح هو حفل يقام بين أثنين (الفنان والمشاهد) فإذا غاب أحدهم يخرب الحفل) ضمن هذا المفهوم قام بتحديد الزمان والمكان وحتى الموضوع ويجري الطقس الإعادة صياغة الحياة بمعطياتها المختلفة ، تأثر بتجارب (الطيب) .

التجربة الاول

(وقدم مسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل) .

أستخدم الراوي والسوق البغدادي...

التجربة الثانية (شخوص أحداث من مجالس التراث).

التجربة الثالثة (طير السعد) أن تجارب قاسم محمد أكدت على مايلي :

أ- أساليب العرض المعاصر.

ب- التمسرح .

ج- فيزياء الجسد .

د- المسرح الأسود نوع من الاساليب الفرجة .

ز- تلوين الأداء للممثل الصورة الشعبية الى التمسرح و المحاكاة و المعايشة مفاتيح مأخوذة من ما مايرهولد ومسرح المقهورين و مسرح الصورة .

٣-عبد الكريم برشيد : ان الاحتفال شيء انساني عام ان المسرح الاحتفالي برايي برشيد مؤسس على فكرة الاحتفالية الشاملة الى التراث العربي الاسلامي وعن طبيعة الاحتفال يقول برشيد " عندما نحتفل فاننا نخرج عن العادي المبتذل فنتجاوز الذات وكل القوانين وكان الاحتفال يرادف للتحرر من المكانو التحرر من الزمن و الاحتفال يكون وليد اللحظة ، انه تجد للواقع " .

أن طبيعة الاحتفال هذه مرادفه الى حد ما طبيعة الطقس لي عالم اخر فوق الطبيعي (ميتافيزيقي) ويتبع هذا الامر المكان و الزمن وطبيعة الاحداث و اللغة و الشخصيات وكل هذه العناصر تتجاوز الواقع و منطقة العقلاني تنشأ و تشكل في الفضاء الاحتفالي كالاسواق و الساحات العامة او اي فضاء عند برشيد في التغير الذي يعني خلق الانسان العربي الحر الواعي المعاصر حيث كان بلتقي بالاسطورة و الرمز و الاحلام .

وعلى أساس هذا كان على الطيب وبرشيد وكل المؤسسون تركيب الأوراق باعتبارها مشروع تأسيس مسرح جديد مسرح احتفالي اجتماعي شعبي ينطلق من حاجة فطرية لدى الإنسان ورفض الاحتفالية التجربة المسرحية العربية المقتبسة من تجربة المسرح الغربي دعت على تغيير كل المفاهيم المتعلقة بالتمثيل والأداء كما كان وأحلت اللعب محل التمثيل لأنه مرادف للتشخيص والأداء أكثر من السرد الذي هو مظهر تعبيري أو ضرب من ضروب الخطابة ولا تقتصر دلالاته على فن الرواية أو القصة القصيرة بل تتسع لتشمل بدلالاته الحكايات الشعبية والأساطير والأحلام والأفلام والمسرحيات .

أما سينوغرافيا المسرح الاحتفالي فلا يمكن أن تكون الخشبة عارية تماما في أي لحظة من لحظات العرض لأن استمرارية بقاء الخشبة عارية تؤدي إلى قطع جمالية الصور والممثل بحاجة إلى خلق خلفية متنوعة في خطوطها وألوانها وإضاءتها بطريقة قادرة على منح العرض صفته المتحركة وان الممثل يستغل الخشبة استغلالا متنوعة تساعده في ذلك أزياءه وماكياجه والوان الإضاءة وهذا النوع من السينوغرافيا الغير بسيط الذي يستخدمه المصمم وصول التكامل الفني وانجذاب المتلقى أو المحتفلون إليها .(١)

١- محمد ، عبد الرحمن الجبوري ، المينوغرافيا في المسرح الاحتفالي ، ٢٠١٢ ، ب منشور على الانترنيت

وقد عبر المخرج السويسي بسينوغرافيا تجعل الجمهور او المحتفلون على مدارج تتحرك يتحرك الأحداث وبذلك يصبح الطرف الأخر متفاعل مع اللعبة المستديرة وجزء من الرؤيا الشاملة للعمل والمضمون (١) .

وترى الباحثة أن السينوغرافيا في المسرح الاحتفاني : تسهم في استقلال القضاء للتعبير الدلالي للفعل الأدائي للممثل فوق الخشبة أو أعلى منها أو أسفلها وشد المتلقي بشكل دائم لمتابعة من خلال أداء الممثل الرقص أو اندماجياً أو تقديمياً وسرعة الإجابة لدى المتلقي وهي تنزاع عن القاعدة الأرسطية وبناء الوحدات الثلاثة في بناء العرض .

وأن استعمال الحركة والجسد والصورة أكثر من استخدام اللغة في الحوارات العمل ذلك بغية معالجته الراصد ذهنياً وحركياً وتطهيره شعورياً ولا شعورياً عن طريق تشخيص مواقف درامية أكثر عنفاً ودموية وقسوة بالنسبة له .

الفعل الاحتفالي هو فعل حي يتم في المكان المفتوح وتحت الأضواء وبحضور المحتفلين و بعد ان يتفق الجميع على لعبة الاعتراف والبوح و المكاشفة وبهذا تكون اللحظة المسرحية أكثر صدقا من اللحظة اليومية الواقعية المزيفة ونلاحظ انتقاء الأزياء من الأدوات من المحلية من صيغ وأشكال تعبيرية قادرة على اختراق إطارها المحلي .

(العباءة الفضفاضة ، الجلابيب ، القلنسوات ، العمامات لأجل إثارة الفضول والدهشة باشعال الحواس والذهن معاً عبر تكامله السلوكي الصوتي والجسدي والإشارة معاً من أجل أنتاج جمهور ومخاطبة كل حواسه ومداركه في تنوع عناصر العرض المسرحي ومكوناته وتشكيلها داخل السياق وهذا ما يسمى بالعرض المتكامل)

فالاحتفالية اعتمدت الدلالة والرمز والعلاقة ولم تركز على حدث واحد بل جعلت الأحداث تتقاطع مع بعضها كما في الحياة اليومية إذ ليس هناك أحداث مستغلة بحيث تشكل حدثا مستقيماً.

وتؤمن الاحتفالية بالدائرة وتراها أكمل الأشكال وأنبلها وتؤكد على الخط الحلزوني المفتوح سواء في بنية المسرحية أو بنية الظواهر الطبيعية أو بنية التاريخ والرؤية الاحتفالية اليونانية تختلف عن الرؤيا الاحتفالية المعاصرة لأن الثانية أكثر إنسانية وأكثر مدنية وأكثر حيوية لأن الأولى لها رؤية مأتميه أكثر منها احتفالية وأنها حالة دينية أكثر من احتفالية يقول (السانير سلينوس رفيق ديونيزوس) الأفضل إلا يولد الإنسان وإذا ولد فالأفضل أن يسرع للموت " (٢)

١- منصف ، السويسي ، مصدر سابق ص ٣٩

٢- اميرة حلمي مطر ، مصدر سابق ، ص ١٨٨

فهذا اختلاف كما تراه الاحتفالية وتحيها مع الأفكار والسلوك والأطروحات وذلك لأن جسد الاحتفالية ينتمي إلى مملكة الرمزيان النظرية المجردة وهو بهذا حلم من الأحلام وليس هنالك حلم شخصي يجب أن يصيب أحد باذي وهذا ما لم يستوعبه الكثير ممن أعلن الحرب على الحلم والتفكير فلو أكتفت الاحتفالية بإظهار الأفكار المألوفة لما استطاعت تأسيس رؤيتها الخاصة وتترجمها إلى منظومة فكرية جديدة ولو ظلت في حدود الانبهار بالكائن لأصبحت صدى وظل ولو لم تكن الاحتفالية عنيده مكارة لما استطاعت الصمود أمام العواصف التي أرادت عرقلة سيرها وتجعلها تدخل ضمن الواقع المزيف .

وهي " ذات بعد علمي ونزعة إنسانية ورؤية كونية شاملة " (١)

يقول (مصطفى رمضان) الناقد المتخصص في الاحتفالية :

إذا كانت الاحتفالية قد خلفت هذه التراكمات النقدية بين الذاتية والموضوعية فأنها عملت في نفس الوقت على أعطاء المسرح الهاوي بالمغرب أنفاساً جديدة للتدريب والتأصيل وهذا ما يفسر تهافت مبدعينا الشباب على ترات يستمدون منه أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته لأنه يوفر له مساحات شاسعة للتعامل مع تناقضات الواقع ، ولم تقف هذه الموجة الاحتفالية عند الهواة بل تجاوزتهم إلى مبدعين يمثلون ريادة المسرح الهاوي الجاد نحو(أحمد العراقي ومحمد تيمد وشهر أمان وحوري الحسين والتسولي وإبراهيم وردة ومحمد مسكين والكغاط) *(٢)

وعليه فالاحتفالية ستبقى نظرية مقبولة علمياً وتطبيقاً في وطننا العربي وستحقق نجاحا كبيرا ما دامت فلسفة أرجعت للمسرح العربي هويته وأصالته وذلك بالتركيز على المنحى الاحتفالي الجمالي وأشكاله الفطرية وبما أنها نظرية شامله للإنسان والكون والوجود من خلال رؤية العالم وهي رؤية احتفالية إضافة لذلك أن الاحتفالية اقرب النظريات الدرامية صلة بالعالم العربي مادامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر فضاءات منفتحة كالأسواق والساحات لذلك فأي نقد مهما كانت طبيعته سيخدم هذه النظرية من قريب أو بعيد .

"وكما قال المسرحي المغربي عبد المجيد فنيش : أصر عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي السير قدماً لترسيخ مفهوم التأسيس وما نالت من هذا الإصرار الموجات الموسمية المعادية وحمى الضرب والقذف بل ازداد الاحتفاليون ايماناً بموضوعية طروحاتهم (٣)

١-عبد الكريم برشيد ، الاحتفالية وهزات العصر ، مصدر سابق ، ص ١٠٥

٢- المصطفى ، رمضان ، الاحتفالية والتراث المغربين مصدر سابق ص ٦٣

٣- عبد الكريم ، برشيد ، الاحتفالية بين التأسيس واعادة التأسيس ، مصدر سابق ، ص ٤١

اعتمد ممثل الاحتفالية على مجموعة من الأساليب (تقنية الحكي والسرد والرقص الشعبي والتعبير الصامت والغناء الشعبي وتلاوة القرآن والعناية بخيال الظل والعرائس والأقنعة وفي كتابة الأنا الآخر يرد سعد صالح مجموعة من التداريب للممثل الاحتفالي لخلق تواصل حميم مع الجمهورأو بين الأنا وقرينه الآخر داخل حلقة احتفالية ذات تقاليد معينة " (١).

ان التأسيس شاملاً متكاملاً يمس كل مكونات العمل المسرحي يمس الابداع و يمس المتفرج الصمت، الجدية ، الاسترخاء العصبي ، الحيوية الداخلية .

وهذا نموذج تعليمي مختصر لتدريب الممثل في المسرح الاحتفالي :

١- دائرة الجماعة (الصمت ، الاسترخاء ،الجانبية) .

٢- تدريب التطهر (نزع القناع) .

٣- تدريب الزفانا (أطلاق الروح) .

٤- تدريب انحناء تدريجي (جهة الأرض) .

٥- تدريب القطه .

٦- تدريب النظرة الأخيرة . ٧

- تدريب العهد مستوحاة من الصوفية .

٨- تدريب القفز المفاجئ .

٩- تدريب العرائس .

١٠- تدريب المشي داخل الحلقة .

١- سعد ، صالح ، الأنا الآخر تقديم د . شاكر عبد الحميد ، الكويت : عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، العدد : ٢٤٧ ، ١٩٧٨ ، ٤٣ .

٢- ٢١٩ -٢٢٥ عمل الممثل عن المسرح الاحتفالي و الانا الاخر "الازدواجية الفن التمثيلي - بوسطة سعد (١٢) ، صالح (٤٦٠-٤٦٥).

" لأن الأمر قبل كل شيء يتعلق بتأسيس صناعة مسرحية تقيلة وإيجاد المحرك اولا ولا يمكن أن يكون المحرك إلا العقل المفكر والمدبر الذي ظل مغيبا زمنا طويلا في المسرح العربي " (١)

فمن خلال قراءة النص وفك طلاسمه ورموزه من قبل الممثل واستغلال رصيده المعرفي وتوظيفه والمقاربة البدائية لملامح الشخصية بكل تراكيبها النفسية والجسمانية والصوتية تتحول الشخصية إلى صورة حية يتم تشذيبها وصقلها على الخشبية بواسطة تكثيف الملاحظات وبذلك يصبح دور المخرج هنا تنشيطة ويحرره من العوائق التقليدية للإبداع .

" إننا لا نقول للممثل كن عطيلاً كما كان بل نقول له أجعل من عطيل ما انت كائنه الآن أو أبن الرومي كما كان في التاريخ ولكن كما نجده في حارات الفقراء أننا نؤمن بالاندماج لكن الاندماج المعنوي في الحس اندماج الماضي في الحاضر واندماج الوهم في الحقيقة والحلم في الواقع . (٢)

عن طريق التفاعل الجدلي الحاصل بين الذات وبين الموضوع الخارجي بين :

(الأنا والانا الآخر) هذه العلاقات المتشابكة تتكيف وتتكون داخل الشخصية الواحدة (أنا الثابت - وأنا المتغير) يحدث تقارب نفسي وفكري بين الممثل ودوره مما يؤدي إلى اندماج المتشابهات بعضها مع البعض الآخر .

" هذا الاندماج يسمى إلا اندماج المنفصل الذي يجعل الممثل تتخلله فواصل من اللا تمثيل بحيث نجعل الممثل قادرا على امتلاك الوهم عوضا أن يمتلكه الوهم ويمتلك القدرة على الاتصال بالزمن الفني والانفصال عنه للدخول في اللعب والخروج دون عناء (٣) .

أن هذا النوع من الاندماج الاحتفالي ليس عملية سحرية معقدة تحتاج إلى طقوس ومراسيم ثابتة ، بل أن كل شيء يركب أمام الجمهور وبمشاركته فالاحتفالية ترى التعامل مع الجمهور من خلال محورين :

١- النزول إلى الذوق الشعبي والعمل على ترضيته بشتى السبل وهذا النوع من الشعبية المزيفة .

٢- احترام الفن المسرحي من خلال مناعة الذوق المستقبلي والصناعة هذه تطلب اشتراك الجمهور في عملية أحداث التغيير .

١- عبد الكريم ، برشيد ، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس ، مجلة الفكر العربي ، العدد ، ١٩ ، ١٩٩٢ ، ص ٧

٢- محمد ، عزام ، مصدر سابق ، ص ٢٢٩

٣- محمد أديب السلاوي ، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ،فاس ،ب ت ،ص١٢٣

ومن هنا ترفض العملية الإبداعية الاحتفالية المفهوم الكلاسيكي إي (التمثيل للجمهور) وترفع شعار (التمثيل مع الجمهور) في البيان الثاني تتعامل الاحتفالية كيف تجعل المتفرج فاعلا ومفتعلا في نفس الوقت فهي ترفض مسرح العلبة (فهو على زعمها سجن للعين وتدعو ليصبح المسرح احتفالا وكرنفالا والبحث عن لغة إنسانية مشتركة محاولة بناء علاقة مع الجمهور تقوم على استبعاد التعليم والتلقين قالمسرح الأحتفالي لا يحاكي ولا يحكى إنه حدثا ويقيم لقاء وأن الاحتفال جزء من المحتفلين قالمسرح الاحتفالي لا يميل إلى الماضي كما هو شان المسرح الدرامي وإلى الغائب البعيد كما في المسرح الملحمي

" يميل على ذاته فهو وحده المرجع والمصدر أنه لقاؤنا نحن الآن هنا أنه يخلق زمنا جديدة " (١) .

ولو عدنا إلى الاندماج وعدم الاندماج في الطقس والشكل التعبيري الشعبي والواقعية المركبة الشاملة وتحرير الإنسان من خوفه ذهنية ونفسية و وجدانيا وإخراجه من التقوقع والانكماش للتفاعل مع الآخر والاندماج الاحتفالي هو اندماج الشخصية في الممثل المسرحي في واقعة الآلي الراهن لتكسب صفة المعاصرة والحياة قيسأل الممثل نفسه لون الشخصية المسرحية كانت في مثل موقفي ماذا كانت تفعل ؟ وكيف تتصرف ؟ لو جاءت في واقعنا بكل تناقضاته ماذا تفعل ؟

" الراوي يندمج في الحلقة والبساط ويحضر ويبتعد ويمثل ويحاور شخصياته وجمهور وهذا ما تدعوه الاحتفالية الاندماج المنفصل " (٢)

من هنا نصل إلى اندماج الذي يقوم عليه التمثيل الاحتفالي يقوم على تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور فالذاكرة هي مخزن لما هو معلوم والبداهة والارتجال تفجر الغامض والمجهول

١- ينظر : عبد الكريم ، برشيد ، الاحتفالية وهزات العصر ، مصدر سابق ، ص١٤٦- ١٦٠ .

٢- محمد ، اديب السلاوي ، مصدر سابق ، ص ١٢٤

المبحث الثاني حرفية الممثل الاحتفالي :

الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على اسس وتقنيات فنية مغايرة بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والأدب والسياسة والصراع وهي تسعى إلى انقلاب جذري في توظيف عناصر العرض المسرحي بدءا من النص والإخراج والتمثيل والمعمار المسرحي .

أن الفعل التمثيلي هو أساس الظاهرة المسرحية لذلك يتصدر الفعل التمثيلي في المسرح الاحتفالي المكانه الأولى في العرض الاحتفالي بحيث يبني أفكارا على أسس جديدة تستجيب للرؤية الاحتفالية سواء على مستوى المنظور أو الرؤية الفلسفية القائمين على أسس وتقنيات فنية مغايرة إذ يذكر محمد عزام " المسرح الاحتفالي يعمل على أحياء فعل ما أنه يخلق تظاهرة آنية تظاهرة تتم في حضور الجميع ومشاركة اه الجميع " (١)

الممثل هو مركز الاحتفال والقطب الذي يتمحور حوله الأهتمام وان وسيلة التواصل مع الجمهور(الجماعة الشعبية) هي نفس الوسائل التي يتواصل بها جميع الممثلين في مختلف المسارح بهموم الإنسان الصغير(إنسان الطبقات الشعبية الفقيرة) .

يقول يوسف إدريس أن "الاحتفالية العربية رؤية مسرحية جديدة تستهدف بناء الشكل المسرحي العربي الخالص الذي يستمد جذوره من مسرح الساحر الذي يقوم على مجموعة من المرتكزات الفنية والجمالية مسرح الفرفور أو الزرزور وهو الضمير الجماعي للشعب وكان السبب في خلق مسرح الكسار الكوميدي هو

إنسان ينتقد الذات والواقع والموضوع النقدي اللاذع لأنه يعبر عن الشعب تعبيرا حقيقيا صادقا معتمدا على السخرية الفلسفية الشيطانية ويتناول الحياة الواقعية بكل جوانبها " (٢)

والممثل ملزم بالبحث في الحياة من التعابير والحبكات والمفردات الشعبية الصوتية والحركية من أجل أعادة صياغتها وصولا إلى (الصنعة)

الصنعة : يقصد بها التي تحرقى عن السر في لن والحركة المدنية باعتبار العمل هو العمود الفقري العمل المسرحي وفرد غم ومتقاع وصولا إلى الإبداع . الجلى كتّة صص يمكن تشكيه بتقوة وليس شخصية سي نونيه تمان ساكن من حياة تمل نشاط وحيوية و تجي بإمكانه الإنتاج في الفترة التحكم في جده أو بالأحرى التوتر القائم بين خوي المكنونه جاء من أجل إخضاعها إلى صورة قية تختلف عن صورة جسده المعتادة وكما يقول نيتشه الجد لير مجموعة قوى مبه شكل جسم كيميائي وبيولوجي واجتماعيا وسياسيا وإنما هو عدة فعالة وأخرى ردة الفعل ارتكاسية (٣)

١- محمد اعزام مصدر سابق ، ص ٢٢٥ .

٢- ينظر : يوسف أدريس ، نحو مسرح عربي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة : مصر ، ط١، ١٩٧٤ ، ص ٥٠-٥٥.

٣- جان ، غرانية ، تيتشه ، ترعلي بو ملحم ، مجد المؤسسة الجامعة الدراسات و نشر ، بيروت ب ت ، ص ٢٧

مثل (الأحب ، الأعمي ، المشوه جسدياً)

أن حركة الممثل وتشكيل جسمه وقوفاً وجلوساً جزء لا يتجز من السينوغرافية للعرض المسرحي فقد نجد شخص وقف لكنه يؤدي أيمائه وتعبيرات في الوجه تغني المشهد بأكمله وتعطي معنى للوجود الحاضر للشخص الممثل ولخول قصدي في الصورة الخيالية الشخصية وعملية انقطاع الذات فهنا نميل إلى الأنا الواعية فالتمثيل هو نشاط مرئي ومسموع أي نشاط عضوي فبغير التغييرات التي تحدث في الجسم وتتبع الإدراك الحسي لا تظهر حالات مثل الحزن والغضب والخوف وعليه إقناع المتفرج .

ويرى (المنصف السويسي) من خلال تجربته في المسرح الاحتفالي أن الممثل المبدع أذا أستوعب أفكار الكاتب من خلال النص أولا ثم أستوعب أفكار المخرج ثانيا وصاغ كل الأفكار وحولها إلى حسيات وصوتيات وذبذبات ، وأبرز صور الناس عن طريق التشكيل الجسماني والحركة والتقل يستطيع الوصول إلى حالة الاقتراب من الكمال .

والتجارب الإبداعية الحقيقية وبناء منظومة يتداخل فيها المحلي والعالمي ويتقاطع التاريخي والواقعي ويتجاور المعرفي والجمالي والعلم والصناعة.

وختاما أن الاحتفالية مشروع وطرح مجموعة من التصورات والآراء التي تزكي التعامل من أجل إرساء قواعد مسرح عربي برفض المفهوم الكلاسيكي للعملية الإبداعية (١) .

يقول (محمد حسين حبيب) :

"بعد قرابة أكثر من أربعين عاما من فرض هيمنتها على الفضاء المسرحي العربي ترفض الاحتفالية أن تضع نقطة في نهاية سطرها الأخير لأن الاحتفالية المسرحية وكما أسس لها رجال المسرح الاحتفالي هي ذلك الفعل الساعي دوماً إلى التواصل إلى اللا حدود إلى البحث أيدا عن لغة إنسانية ذات أبعاد إنسانية عام ..... لغة يفهمها الشخص الموجود في المكان الآخر والزمن الآخر . " (٢)

١- محمد ، حمدان ، حوار مع د . بن زيدان في مجلة ، شراع اللبنانية العدد ، ٢٨ ، ١٩٨٣ ، ص ٧٩ .

٢- محمد حسين حبيب ، البيان الأول من الحكواتي الأخير ، برشيد ، احتفال مسرحي دائم موقع ناسا ، ٧- ١-٢٠

وتحرص الاحتفالية إلى أن تكون الغموض المعبر والموصي المحرض للبحث عن السؤال التخرج من قطريتها وغريزتها الأولى لتصبح في مقام النبوع البشري وتؤمن الاحتفالية مع هيجل " أن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسائية أو فكرية إنما هي في النهاية مظهر من مظاهر شكلات الروح " ، (١)

فهي تعشق الغامض ويهمها أن تنتقل من درجة الالياس إلى الوضوح لهذا تتحدث دائما عن التجديد وأن ما يميز تأكيدها على المشاركة وعلى الحوار وعلى التلاقي والحرية والانفتاح وتؤكد على المواجهة في زمن الهروب وعلى روح الجماعة في زمن الغر دانية وهي تدين عنف الإنسان وتحاكم هذا الإنسان ولو لم تكن هذه الاحتفالية على وعي بعبثية الواقع لما استطاعت أن تفكر باليديل وتصوغ رؤية جديدة للواقع واستبدال الوجود الإنساني المأتمي الكائن بالوجود الاحتفالي الحيوي لذلك أسعت كتابة جديدة أكثر حيوية وحقيقية وشفافة وأسست وعيها المختلف وعيها بذاتها والأشياء والناس والمسرح .

" الليلة الاحتفالية هي اختزال واختصار لعام كامل وأن الزمن في المنظور الاحتفالي هو نهر متدفق ، متجدد وأن الذي يعرف وجهته ويحدده هو الكائن الاحتقالي فعندما نحتفل نخرج عن العادي المبتذل فتتجاوز الذات وكل القوانين ومن هنا كان الاحتفال يكون في الساعة البكر واللحظة الوليدة " (٢) .

إما الاختزال في المسرحية الاحتفالية فإنه يختزل الأزمنة ويختزل الناس ويركز اهتمامه ليس ما وقع في الماضي أو ما يقع الآن ولكن على معنى الذي يقع فهو يتعدى ذلك إلى شيئين :

١- ما كان يمكن أن يكون ولكنه لعارض ما لم يكن .

٢- إلى ما ليس كائنا الآن ولكن من الممكن أن يكون في المستقيل .

الاحتفالية تختار الاختيار الثاني لأنها تأخذ عامل الزمن بالاعتبار وهي تؤكد على صناعة المستقبل ورفضت الواقع بوقائعه المزيفة رفض في العيش والتفكير والكتابة والقراءة أنه ثورة المكان وثورة المتخيل على المحسوس وسبق أن رأت السريالية في فرنسا اكثر ما بسم المدنية الحديثة أن الإنسان ما سجن نفسه قط كما سجنها داخل الحياة النافية. بهذا الشكل الفاسي وبلغ الأمر أن يعتبر المظاهر العادية للحياة وكانها الحدود الحصرية للواقع (٣) ..

١- اميرة ، حلمي ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ، مكتبة الأسرة قاهرة ٢٠٠٢ ، ص ١٤٧.

٢- عبد الكريم ، برشيد الف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح ، مجلة الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ص ١٥٢

- ٣ = ميشيل ، كاروج ، المعطيات الأمامية السريالية ،ت: ميشيل بدوي ، دمشق : ١٩٧٣ ص٣ .

" أن الجيل الاحتفالي هر جيل الكمية الحزيرانيه ١٩١٧ وكانت الكمية محرضة على التفكير وممارسة الانحياز إلى الحقيقة الممكنة وكانت ثورة في زمن الثورات ويمكن أن تجد في بياناتها أحاديث متعددة عن ثورة ليست كالثورات السابقة واللاحقة ثورة بالأساس ثورة احتفالية ثورة جسد المقموع وثورة الكلمة التي تبحث عن منبر وثورة الخيال المنتنض وثورة المحتفل الذي يبعث عن مسرح احتفالي وثورة الممثل ليس في الخشبية فقط ومثال ذالك مسرح الأود يون الذي أرغم على التخلي عن طابعه الرسمي ليصبح احتفالا شعبية يشارك الجميع فيه " (١) .

" ظهر ذلك في مسرحية (موال البنادق) شكل خاص وهي مونتاج مسرحي ينتمي إلى المسرح الوثائقي لعبد الكريم برشيد تعتبر عطاء فني لما تعانيه الأمة العربية والقضية الفلسطينية بشكل خاص ، ورافقت الأحداث الكثير من الحقائق لقد أكد الاحتفاليون في السبعينات أن الإنسان الفلسطيني هو إنسان العصر الاحتفالي الجديد والإنسان الأسيوي في فيتنام والإنسان الأفريقي والإنسان الأمريكي في حي هارليم في نيويورك واستعاد الاحتفاليون عام ١٩٧٣ لكنه انتصار ناقص الشيء الذي عمق وعيهم بضرورة التغيير فاعلنت رفضها للحرب وشجب قتل الإنسان في الشرق او الغريب لأن الموت واحد في كل مكان وزمان "(٢)

ان الاحتفالية تطرح بياناتها بشكل صدامي أيضا فهي تعتبر مجرد مشروع لتحقيق خطاب مسرحي أصيل (٣) في ربيع ١٩٧٦صدر بيان آخر هو : (إلف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح في مجلة أمل "

الثقافة الجديدة عام (١٩٩٧) والبيان الثالث هو : (جيم دال الواقعية الاحتفالية في المسرح) الملحق الثقافي الجريدة العلم وفي ٢٧ مارس عام ١٩٧٩ صدر البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي في مراكش . لم يكن إصدار البيانات تقليديا مغربيا أو عربيا أو شاذاً .

ترى الاحتفالية أن البيان هو فعل كتابة مغايرة ولأنها جديدة ومغايرة فخلقت كثير من المفاهيم وإعادة ترتيب الأوراق مما جعل الناقد يشكك في مفهومها فهي لا تتقيد بالمألوف ولا تحترم عمود المسرح التقليدي

ولأن البيان يمثل في جسد الكتابة عيد الكتابة فلا يمكن تكراره حالة حال العيد كل يوم فقد كانت بيانات الاحتفالية عددا محدود ، فهو لا يتكرر لأنه عصارة السنوات وخلاصة تجاربها .

١- انظر:برشيد ، عبد الكريم ، الخيال والاحتفال ، بسلمان السلطة في افنيون ، مجلة اللواء ، فاس : ١٩٧٩ ، ص٤٠ .

٢- ينظر: عبد الكريم برشد و الاحتفالية ، وهذيان العصر ، ص ١٤٠-١٤٧ .

٣- مصطفى ، رمضان ، نحو تاسسين كتابة مسروحية عربية ، مجلة التاسيس ، دفاتر مسرحية (١٤) ١٩٨٩ ، ص١٢.

إلى هذا يشير د . مصطفى الرمضاني :

"والحق أن عبد الكريم برشيد لم يصدر بيانه الأول على شكل فجائي وإنما هيأ له بالأبحاث ودراسات جادة تعكس مدى إطلاعه على أصول النقد الدرامي في الغرب " (١) .

في البيان السادس لوحظ حضور أقوى للجانب الفكري غطى على الجانب المسرحي التقني لقد أقتنع الاحتفالين عند تأسيس المسرح كفرجة مشهديه او احتفال شعبي لا يمكن أن ينهض إلا على أسس معرفية وهذا ما أشار له (إسماعيل بدر الله) من الأردن " لا بد من إطار مسرحي عربي يجمع الفكر والفرحة وأول المترادفات مع هذا المفهوم مسرح الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد " (٢) .

الاحتفالية قبل أن تكون مسرحا وله تقنياته وأدواته فهو قبل ذلك رؤية فكرية متكاملة أنها الخلق وإعادة الخلق والفعل ورد الفعل فهي لا شيء ثابت والاحتفالية تقدم المعرفة لأنها تؤمن أن كل معرفة ولادة جديدة وطاقة وسلطة وتستمد الاحتفالية قوتها من المعرفة التي بداخلها ولم تنجرف مع الكلمات والمصطلحات العلمية الاحتفالية اختارت أن تكون كالنحل وتشغل بالتمثل وبالفهم والتفهم وتستفيد في الفكر الإنساني .

ومن هنا نجد أن الموت والزمن وكذلك أحتقال سلطان الطلبة خروج عن المألوف إذ تنقلب كل الأشياء في المدينة ويتعدى الوهم والحقيقة من هنا يكون الاحتفال تحطيمة للمنطق وللعادي والتركيب الأشياء تركيب فني جديد .

الاحتفال سواء كان من التراث القومي الموروث الشعبي يقوم على عنصر الإدهاش مثله مثل المسرح ، فالمسرح بالدرجة الأولى يخاطب شعور الجمهور والشعور هو مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل والعقل لا يشتغل إلا عندما يلمس التناقض والغرابة .

للاحتفالية نظرة شمولية للعمل المسرحي فهي في تركيبها ديوانا شاملا لكل الجزيئات التي ينبغي عليها العمل .

مثلا في مسرحية (مدينة المقنعين) للمخرج المنصف السويسي عندما يعذب المقنعان سندباد ويلحقان به أضرار جسيمة وقد أظهر العويسي الإعاقة في هذه اللوحة على مستويين : اعادة جسمية وإعاقة نفسية تمثلت

في فقدان سندباد لذاكرته وهنا يسلط ضوء عنبري على كل خيبة المسرح وتظهر مجموعة معاقة تتحرك بطريقة ميكانيكية ترسم بحركتها صليبا معقوفة يذكرنا بما فعلته النازية بالبشرية .

١- مصطفى ، رمضان ، الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي ، رسالة جامعية ، النص الأول ، بي ، ص ٤٣ .

٢- د . عبد الكريم ، برشيد ، حول قضايا الاحتفالية ، حوار أجراه نور الدين برشيد ، البيان الثقافي ، ١٩٨٥ ، ص ٢١

فالإبداع هو تركيب جديد لمعطيات قديمة ، تركيب جديد للأشكال الفنية التي سميناها بالأشكال الدرامية ما قبل المسرحية في تراثنا الشعبي فالمبدع المسرحي يكون مطالبة أن تكون له عيون مفتوحة تمكنه من رؤية ما هو حاضر ومختبئ في (الشكل) الذي اختارته الاحتفالية إطارا لها فلا تقف عند مظاهر الأشياء بل الغوص فيها والمبدع هو ضمير العصر ومن الطبيعي أن يكون معارضا أو ثاقدا .. (١)

ترى الاحتفالية أن في الوجود أكثر من غموض واحد فهناك غموض لا شيء من ورائه لأنه يحيل إلى الخواء وهناك غموض لابد منه لأنه ظل الأشياء وسر جمالها ولأنه يحيلنا إلى الغني والامتلاء .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١- النص مجرد مشروع ينطلق منه العرض المسرحي الاحتفالي وذلك من خلال التاكيد على الارتجالية والحوار العلوي فالنص بيتي على شكل لوحات غنائية وراقصة .

٢- الدعوة الى الفضاء المفتوح والتحرر من مسرح العلبة إذ أن المسرح الاحتفالي يحتاج ان ابراز طاقات الممثلين الأدائية وإلى استخدام مناظر وإضاءة مبهجة

٣- لا يؤكد على الاندماج مع الدور بل التحرر من الخدع الدرامية الواهمة واشراك المتلقي مع العرض ، إذ أكدت الاحتفالية كسر الجدار الوهمي الجدار الرابع بين المتفرج و الممثل .

١- منصف ، السويدي ، مدينة المقنعين حوار مع حمادي المزي ، مجلة فضاءات مسرحية ، العدد ٧-٨ ، ص ٥٣ .

الفصل الثالث مجتمع البحث

مجتمع البحث:

لقد ضم مجتمع البحث المسرحيات التي انتجت في عام ٢٠١٧ وكانت بمضمونها احتفالية .

منهج البحث :

المنهج الوصفي التحليلي

عينة البحث :

لقد تم اختيار عينة قصدية لانها تحقق هدف البحث

أدوات البحث :

لقد استخدمت الباحثة كل من الصور وال cd

مسرحية عبد الله السايب

للمخرج : زهير كاظم

مسرحية أحتوت مضامين تاريخية تعود إلى العصر العباسي عبر شخصية عبد الله السايب بصفاتها الشعبية وعشقه الخمر والنساء فهو كما يقول د . زهير كاظم : شخصية موجودة في التاريخ وهو مثال لكل مظلوم ولكل من سرق حقه في هذا العمل وحاول التركيز على الحقيقة رغم كل مغريات الحياة يجب أن لا يجعلنا هذا أشخاص بدون موقف إذ يجب أن يكون لكل إنسان موقف ومبدا (١) .

فنجد في هذا العرض مزاوجة بين الماضي والحاضر عبر توظيف الحديث معتمدا على استنتاج من قول وفكرة حيث العلاقة السيئة بين الراعي ورعيته والسارق لحقوق الآخرين وعلى أساس أعطاء كل شخصية حقها وكان عبد الله السايب مثال لكل من سلبت أرادته وتم تجويعه وظلمه من خلال السلاطين فأن عبد الله السايب الذي جعلنا نعيش في عصر ليس عصرنا لكنه أقترب منا بالكثير من الهموم والمشكلات التي تواجهنا وعزز المخرج هذه الرؤية بالتشويق بعد تعزيزها باستخدام الموسيقى والرقص التي اخفت جوا من الحيوية والبهجة فكان مستجيبا للرؤية الاحتفالية سواء على مستوى المنظور أو الرؤية الفلسفية القائمة على أسس وتقنيات فنية مغايرة من خلال أتساع مساحة اشغالات الفعل المسرحي عن التلقائية في التمثيل من خلال الوزير عمر ضياء الدين وجاسم محمد وعبير فريد وأحمد عوني من خلال الحسيتان والمفردات الشعبية الصوتية والحركية وصولا إلى الحرفة باعتبار الممثل هو الركيزة المهمة في العمل والحركات البهلوانية من قبل الممثلين وتشكيل جسمهم في الوقوف والجلوس معنى للدخول في الشخصية والخروج منها بكل سلاسة ومرونة وسرعة التغيير في معظم المشاهد كانت خفيفة الظل على المتفرج أو المحتفل ، اننا في حاجة إلى مثل هذه المسارح لكي تتفاعل بسرعة مع المتلقي وينجذب اليها رغم محاولات بعض المخرجين الخوض في

فضاء التجريب إلا أن الحاجة تبقى قائمة التقديم هذا اللون المسرحي الذي أخذ قسطا من الذاكرة المسرحية كما يبقي فداءا خصبا للعصرنة والابتكار ويظل شكلا من أشكال التعبير المسرحي (٢)

وكان العرض معتمدا على التراث الماضي في معالجة الحاضر وهي نوع من الاستعارة والرمز من خلال المقارية لملامح الشخصية والحرية الأمنية المتاحة في التعبير فإن تتصيب عبد الله السايب واليا عبر طقس سنوي لتولي أحد العامة منصب الأمير ليوم واحد من هنا تبدأ الأحداث الدرامية فان البداهة والارتجال فجرت الغامض والمجهول واعتماد كل الممثلين بصورة عامة وليس الممثل لشخصه (عبد الله السايب) فقط من تدخلات سريعة في الحوار وتلقائية وارتجال والغناء الشعبي والحسينيات والذكر

١-امير كاظم ، مقابلة شخصية اجرتها الباحثة معه

٢- محمد و الجبوري ، مقابلة أجرتها الباحثة معه

الذي مارسه أحمد عوني مع مجموعته وقراءة القرآن والرقص من أجل التواصل صميميا مع الجمهور أو بين الأنا والشخصيات الباقية دخل حلقة الاحتفالية ، فأن الدخول في بداية العرض سمة التحديث في البنية الإيقاعية لأداء المجموعة بأزيائها التاريخية وحواراتها وما تخلله من مواقف كوميدية ووصلات غنائية تراثية ومعاصرة بإيقاع الدف الذي هيمن على كل الأصوات والآلات المنبعثة من المجموعة فالمخرج لم يسع إلى نماذج وموديلات جاهزة لكنه سعى إلى تمسرحها عبر استخدام المزاوجة بين الماضي والحاضر ومثال لذلك كانت الموسيقى التي جمعت بين (ألف ، والزنبور ، والجلو ، والكيتار) لكي لا يقع العرض في حفرة السرد التاريخي رغم التمدد الزمني للأحداث التي تصل أحيانا إلى توقف العرض وصوته في بعض المشاهد الأداء الفردي للشخوص الرئيسية فكان إيقاعهم مختلف عبر استبدال الأزياء والأدوار وأنواع الحوار فالعناصر تضافرت في بناء العمل المسرحي والتمييز في شكل البناء الفني للمشاهد شأنه شأن المسارح الاستعراضية وجمالية الصورة من قطع الإكسسوار أو الديكور البسيطة أو الإضاءة والبهرجة اللونية ومجموعة شبابية متجانسة يحركاتها وحواراتها وتأديتها للحركات الإيقاعية وخصوصا العناصر النسائية التي تسهم في دفع جريان الأداء لدى (عبد الله السايب والقاضي) وتعبر عن جمالية متكاملة وكأنها تعيش داخل ارض الحلم والأسطورة في أزياءها وحركاتها فان الشخصيات التي تنتمي بصورة عامة للواقع في تفاصيلها الفسيولوجية والذهنية ولكنها تنتمي إلى العصر العباسي فصاغت فضاءات شعرية وشعبية زاخرة بالإيماءة والدلالات من خلال انتماء مزدوج فكان العرض حقيقة ووهم وممكن وحقيقة تفاعل الجمهور بكل فرح .

أن حكاية المسرحية هي حكاية العذاب الإنساني والانفصال بين السلطة المتميز وبين المجموعة كطبقات سحيقة فقد عرى المخرج السلطان والقاضي الذين مثلوا السلبية المطلقة وتعرية واقعهم المتعفن من خلال اعتدائهم على المرأة وأبنتها وشربهم للخمر ويدخل السلطان والقاضي بزيهم البسيط باعتبارهم من عامة الشعب ويحصرهم المخرج في زاوية ضيقة ويسلط عليهم بقعة ضوء باعتبارهم مختلفين في دواخلهم ومتطلباتهم عن المجموعة ويقوم (أحمد عوني الممثل في المسرحية الشخصية الأمام الديني) باستجوابهم لكننا نجدهم رجال بلا هوية من خلال الأقنعة التي يرتدونها وعندما يرفع القماش من على وجههم ينسحب أحمد عوني الذي يكون القاضي ويطلب من عبد الله السايب إصدار الحكم عليهم وهنا نجد تصوير للخير والشر .

ومن أجل تثبيت بأن التاريخ ليس أحداث وروايات بل هو زمن يتجدد بكل همومه (أن عبد الله السايب) تعلق بالأحلام والأوهام في أنه أمير ليوم واحد آملا من إنقاذ مدينته من الواقع المؤلم والجوع والفقر إلا أنه يصبح ضحية من خلال شربه للسم الذي تدسه (عبير فريد الممثلة في المسرحية) في كوبه ليصبح رقما خانعا بين الأرقام ويسقط أمام العرش ويبقى السلطان والقاضي في مكانهما بعد هروبهما من القصاص العادل الذي أراد أصدارة عبد الله عليهما لجريمتهما ليظل الوضع على ما هو عليه ه من السكر والثرثرة القذرة والنساء والظلم فكان عبد الله مجرد امل لأنه كان رمز الإنسان أو الجوهر الإنساني الطيب الذي ينتهي به الحال إلى الموت لأنه أصبح أداة في يد الظلم .

ومن الضروري تعري الشر ونشير إليه بالأصابع ونوضح الممارسات العدوانية التي تجري في زمننا في كل دقيقة وترى المعاناة التي تلهب أعصاب المجموعة التي تتجه إلى الصلاة بعد إمامهم (أحمد عوني المثل في شخصية الإمام) والشكوى لله بانتصار قوى الشر والجريمة ، وبهذا أسكت صوت عبد الله وحبه للحياة أنه ليس حلمة مزعجا بل أنه واقع والمخرج استطاع من أعطاء فكرة عن الزعماء السياسيين ليسوا أكثر من دجالين يتاجرون بأعمال الجماهير وآلامها هل نقول أن المخرج وقف ضد العدالة أم بجانبها باعتبار أنه لم يضع حلا أو جوابا بل اكتفى بإسقاط عبد الله السايب على أثر السم ثم ترك مناقشة القضية للجمهور وهي أحدى سمات المسرح الاحتفالي الذي يحاول اشراك الجمهور في البحث عن الحل دون اعطاء دور كما يفعل المسرح الملحمي من هنا نصل إلى أن المخرج (زهير كاظم) أستطاع الوصول إلى شكل الاحتفالية الذي نادى به مجموعة الاحتفاليين ببياناتهم من خلال المشاهد التي قدمها فكل مشهد كان حكاية مستقلة وحدها في بداية دخول المجموعة ثم جعل المحتفلون أي الجمهور لا يشعرون أنهم في عرض مسرحي من خلال استبدال الأزياء أمام الجمهور وخروج الممثلين من شخصياتهم وتغييرها بين الحين والحين وتبادل الأدوار وتوظيف قوالب الذاكرة الشعبية في الراوي الذي كان أحمد عوئي يؤديه مرة ومرة عبد الله السايب ومرة ماجد فكان الممثلين متحررين في حركاتهم وحواراتهم وارتجالياتهم السريعة وعفوية الحوار وتلقائيته التي أخفت بهجة على العرض وأن استخدام الإضاءة بألوانها المبهجة كان يشدنا أكثر إلى العرض من خلال اللوحات الغنائية والراقصة والفرقة التي هي المجموعة التي تجدها من الحاضر والماضي في نفس الوقت فكان فعلا احتفالا مبهجة وإيقاع سريع أضاف شيء للجمهورمن خلال الامثلة التي طرحها المحتفلون من الماضي و التراثيات التي لامست حياتنا و مشاكلنا التي نمر بها وهذا هدف المخرج الاحتفالي في التواصل الوجداني بين الذات و الحفر في الذاكرة الشعبية من اجل فرحة احتفالية قوامها المتعة و الفائدة .

الفصل الرابع

النتـــــــــــــائج

١- تقسيم العرض الى لوحات مختلفة ومتنوعة بدل المشاهد .

٢- تعددية الأمكنة والأزمنة كما في عينة البحث حيث تم خلق أزمانا مختلفة وأمكنة مختلفة من اجل خلق منظومة حكائية دراسية متحررة ذات أفعال جمالية .

٣- يتم استخدام اللغة التواصلية اللفظية حيث تم الاعتماد على الممثل واظهار قدراته الأدائية في استيعاب حركة المنظومة التمثيلية المتكاملة .

٤- الاعتماد على قوالب الذاكرة الشعبية بواسطة الراوي وخيال الظل والحلقة من اجل ابراز القيمة التراثية الاحتفالية .

٥- التحرر من النص الذي يعده العرض مشروعا للانطلاق والدخول في منطقة التجلي .

٦- يتم التواصل بواسطة طاقة الممثل الجسدية التي ينطلق منها من أجل التحرر من الخدع الدرامية والاقنعة الواهمة ، لهذا يتم استبدال الممثل بالمحتفل .

٧- التحرر من القالب الأرسطي والمسرح الملحي ، وبناء لوحات حوارية وغنائية وراقصة ،تسعى لبناء منظومة جمالية ذات تقنيات سينوغرافية بسيطة وموحية ، قادرة على زج الجمهور بعملية الاحتفال .

قائمة المصادر والمراجع

١- الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، ط١ ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .

٢- إدريس ، يوسف ، نحو مسرح عربي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة : مصر ، ط ١ ، ١٩٧٤ .

٣- أديب محمد السلاوي ، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، فاس ، پ ت .

٤- السويسي ، منصف ، مدينة المقنعين حوار مع حمادي المصري ، مجلة فضاءات مسرحية ، العند ٧-٨ .

٥ - برشيد ، عبد الكريم ، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس ، مجلة الفكر العربية العدد ٥ ؛ ١٩٩٢ .

٦- برشيد ، عبد الكريم ، الاحتفالية وهزات العصر ، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء .

٧- برشيد ، عيد الكريم ، الخيال والاحتفال سلمان السلطة في أفنيون ، مجلة اللواء ، فاس : ١٩٧٩ .

٨- برشيد ، عبد الكريم ، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح ، مجلة الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ .

٩- برشيد ، عبد الكريم ، حول قضايا الاحتفالية ، حوار أجراها نور الدين برشيد ، البيان الثقافي ، ١٩٨٥ .

١٠- محمدان ، محمد ، حوار مع د . بن زيدان في مجلة ، شراء اللبنانية ، العدد ، ٢٨ ، ١٩٨٣

١١- حسين حبيب ، محمن ، البيان الأول من الحكواتي الأخير ، برشيد ، احتفال مسرحي دائم ، موقع ناسا ، ٧. ١. ٢٠١٣ .

١٢- حلمي ، أميرة ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ، مكتبة الأسرة ، القاهرة : ٢٠٠٣ .

١٣- رمضان ، مصطفى ، نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية ، مجلة التأسيس ، دفاتر مسرحية ، (١٤) ؟١٩٨٧

١٤- رمضان ، مصطفى ، الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي ، رسالة جامعية ، النص الأول ، ب ت .

١٥- عزام ، محمد ، المسرح المغربي دراسة ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٧ .

١٦- صالح سعد ، الأنا الأخر ، تقديم ، د . شاكر عبد الحميد ، الكويت : عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، العدد ، ٣٧٤ ، ١٩٧٨

١٧- زهير ، كاظم ، التراث العباسي وأثره في المسرح العربي ، ب ت .

١٨- غرانية ، جان ، نيتشه ، تر ، علي بو ملحم ، مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر ، بيروت ب ت

١٩- كاروج ، ميشيل ، المعطيات الأساسية للسريالية ، ك : ميشيل بدوي ، دمشق :١٩٧٣ .

٢٠- الجبوري ، محمد عبد الرحمن ، السينوغرافيا في المسرح الاحتفالي ، ٢٠١٢ ، بحث منشور على الانترنيت

٢١- الجبورى ، محمد عبد الرحمن ، مقابلة شخصية

٢٢- كاظم ، زهير ، مقابلة شخصية .

Research Summary

Search included in the first chapter of the methodological framework of the research problem of searching for the performance Representative in festive theater properties by identifying Performing the most important features enjoyed by the Representative , which you find in the diverse characteristics in the way of performance , as well as the importance of research and research objectives and limits of temporal and spatial and objectivity , and in the second chapter of this paper , a theoretical framework which divided fesearcher To the two sections is the concept of festive theater to get to know the nature of the concept and its position in the science of the theater , and then engage the second performance piece in festive stage for Ma'arret way in which the festive Representative and the extent of its response to the theatrical presentation Then extracted researcher theoretical framework and indicators that have been adopted in the research sample analysis ,

Chapter III of search procedures by identifying the research community and the research methodology and research sample , which have been selected are my intention to impose Search of data analysis , Then came the fourth quarter , which was the extraction of search results in the analysis of this research and then seal with a list of sources .