جماليات أداء الممثل الاحتفالي في عروض المسرح العراقي

م.م. فراس جبير مطر
ديوان الوقف السني
firasfiras385@gmail.com

الملخص:

ان المسرح العراقي تم استقراؤه وتمحيصه وصياغته من واقع خبرة إبداع مسبق كالتي ظفرت به الاحتفالية ، ولقد أثبت نفسها بكل ما أثمرته من أعمال وتجارب تتراوح درجة انطباقها مع تعليماتها ومبادئها ما بين الاجتزاء الكامل وبين التحرر المبدع دورانا في فلكها الكلي. تتضمن الاستنتاج تحليلا للمشهد الاحتفالي، تقدم الوثيقة رؤى قيمة حول جماليات اداء الممثل الاحتفالي في المسرح العراقي.

الكلمات المفتاحية: (الاداء، الجماليات، الاحتفالية، الممثل الاحتفالي، والمسرح العراقي).

Aesthetics of the actor's ceremonial performance in Iraqi theater performances

Firas Jubair Matar
Sunni Endowment Office

Abstract:

The Iraqi theate it has been extrapolated, scrutinized and formulated from the experience of prior creativity, such as the one that won the celebration, and it has proved itself with all its fruitful works and experiments ranging in the degree of applicability with its instructions and principles, between the full part and creative liberation rotation in its total orbit, the conclusion includes an analysis of the festive scene, the document provides valuable insights into the aesthetics of the actor's festive performance in the Iraqi theater.

Keywords: (performance, aesthetics, ceremonial, ceremonial actor, Iraqi theater).

الفصل الأول
الاطار المنهجي

١-١: مشكله البحث

إنَّ تشكل جوهر العرض المسرحي يعتمد ويستند الى عملية الاداء التمثيلي الذي يقوم الممثل بتجسيدها على الخشبة حيث تمثل هذه العملية المرتكز الاساس في تشكيل وتوليد وتداول الخطاب المسرحي بصورته الكلية حيث تتضمن عملية الاداء تشكيل العلاقة مع العناصر الدرامية والعناصر التشكيلية الثابتة والمتحركة عبر ما يتم تجسيده من حركات وافعال واحداث وحوارات من قبل الممثل لأداء الدور المناط به على الخشبة والعملية بكليتها وجزئيتها تتخذ من التعامل مع العناصر المحيطة مهما اختلف صنفها او وسيطها او نوعها بتشكيل علاقات متعددة ومتنوعة في عملية الاداء ، وفي عموم الحال خضعت عملية الاداء التمثيلي منذ الانطلاقة الأولى المنهجية والى اليوم الى العديد من التحولات والاستحداثات والاضافات والحذف الى ان وصلت اليه في وقتنا الحالي من خصوصية تحدد هذه الخصوصية عبر الأداء.

يعد المسرح ومنذ نشأته الأولى من أهم الفنون التي تصدرت لمناقشة العديد من القضايا الإنسانية على مر التاريخ، فكانت غايته الرئيسة صناعة الجمال فضلا عن التوعية؛ إذ يعد المسرح البوابة التي ينطلق عبرها الإنسان للتعرف على تحولات عديدة ناتجة عن تطورات فكرية وفلسفية ودينية غيرت العديد من مفاهيم العالم، فكان الدين أساسا لنشوء وانطلاق المسرح، فالرؤية الميتافيزيقية للعالم ضمن موضوعة الدين قد ألهمت الإنسان خلق أشكال درامية على ضوء ما كونته تلك الرؤية، وبذلك أخذ الإنسان يبحث عن طرق واتجاهات جديدة في تقديم أعماله متخذا من الدين وسيلة لذلك، وانطلاقا من ذلك يصوغ الباحث مشكلة البحث في السؤال الاتي " ماهي خصائص وجماليات اداء الممثل الاحتفالي في المسرح العراقي؟"

١-٢: أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في أنه يكشف عن خصائص أداء الممثل في عروض المسرح العراقي، وهذا ما يحقق أيضا الفائدة للعاملين في مجال المسرح فيستفيد منها الممثل؛ إذ تهتم هذه الدراسة بالممثل بشكل خاص لأنه عنصر رئيس في العرض المسرحي، وكونه حامل دلالات العرض، إذ تتشكل هذه الدلالات بتكامل جميع عناصر العرض ،أما المخرج فتزيد معرفته بكيفية التعامل مع الممثل وفق الأداء في المسرح الطقسي كونه يتعامل مع النص والممثل، سواء أكان إنتاجا فرديا أو جماعيا، فهو يهدف إلى إيصال رؤيته وتفسيره للعرض المسرحي إلى المتلقي، عبر الممثل كما يفيد الطلبة في كليات ومعاهد الفنون الجميلة في العراق وغيرها.

١-٣: هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على خصائص أداء الممثل الصوتية والحركية، والعلاقة بينهما لإنتاج دلالات العرض في عروض المسرح العراقي.

١-٤: حدود البحث

يتحدد البحث بالجوانب الاتية:

الحدود الموضوعية: جماليات اداء الممثل الاحتفالي.

الحدود الزمانية: تتناول الفترة الزمنية لعام ١٩٦٩م.

الحدود المكانية: العراق – بغداد - قاعة المسرح القومي.

١-٥: تحديد المصطلحات

جمالية الأداء

الجماليات: ان الجماليات وردت في مختار الصحاح (الجمال: الحسن) وقد جمل الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل)، والمرأة (جميلة) و (جملاء) أيضاً بالفتح والمد (الرازي،١٩٦٧، ١١١) تم تعريفها أيضاً من "جمل الشيء" اذا جمعه بعد تفوق، وتجعل (تزين) والجمال هو الحسن في الخلق والخلق، (جَعلَ) جمالاً حسن خلقاً وخلقاً فهو (جميل)، وهي جميلة (ابن منظور، ١٩٥٦، ٧٤٥).

كما يعرف بدوي الجماليات بوصفها دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً (بدوي واخرون، ١٩٩١، ٢٨٦).

التعريف الاجرائي لـ (الجماليات)

يعرفها الباحث بانها طروحات ومعطيات مثالية حاملة لنظام معين مدركة حسياً، تثيـــر انفعالاً لتأملها تلك العلاقات الذاتية والموضوعية وتقويمها الأثر المدرك ضمن أنساق فنية محددة بهدف الرضا والقبول.

الأداء: جاء في لسان ابن منظور بخصوص " الأداء " قيل: أخذ للدهر أداءه من العدة، وقد تأدي القوم تأديا إذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره. ولكل ذي حرفة أداة وهي التي تقيم حرفته،

وأداة الحرب سلاحها ورجل مؤد ذو أداة، ومؤد: شاك في السلاح وقيل كامل أداة السلاح، وأدى الشيء أي أوصله، والاسم الأداء، وأداء الكلام (diction) (ابن منظور، ١٩٧٠، ٦٤).

يعرفه الباحث شاكر عبد الحميد بأنه يعادل" الإنجاز، بمعنى أن أي أداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء" (Wilson,2000, 8)، ويعرف الأداء بأنه "عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد والتأثير الذي يخلقه الممثل.

.(Elias and Al-Kassab 1997,.14)

التعريف الاجرائي لـ (الاداء)

يتفق الباحث مع شاكر عبد الحميد على أن أي أداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء.

الممثل الاحتفالي

التمثّل: يؤكد ابن منظور بان التمثّل من مثّل لشيء، أي صوّره حتى كأنه ينظر إليه، وامتثاله أي تصوّره او التشبيه (ابن منظور، ١٢٢).

وفي اللغة العربية تمثّل الشيء اي تشبّه به، ويقول المحدثون تمثّل الأدب كأنه مزجهُ بذاته، ويستعمل ايضاً في التماهي، والواقع إن التمثّل يتم بأشكال متعددة ومن خلال صيرورات متنوعة حسب النوع الفني (ماري الياس، واخرون، ١٩٩٧، ص١٤٧).

ويقول جميل صليبا بان التمثيل والتمثل متقاربان كونهما أي صورة الشيء في الذهن وقيام الشيء مقام شيء أخر (صليبا، جميل، ١٩٨٢، ٢٦٦).

التعريف الاجرائي لـ (الممثل الاحتفالي)

ويعرفه الباحث اجرائياً بأنه عملية حضور الجسد بأشكال وصيرورات متعددة في الخطابات النقدية والجمالية، ويتصف هذا الحضور بالمادية كونه ينتقل من مستوى تصوري إلى آخر فيُجسد ذوات مختلفة .

المسرح العراقي

المسرح: كلمة (مسرح) بفتح الميم فهي مشتقة من الفعل (سرح) ويعني (رعى) ومنه اسم ى المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح (ابن منظور، ٢٠٠٣، ٥٥٢). وإن المتصفح للمعجم المسرحي ل "حنان" قصاب وماري إلياس يجد أن الدراما كلمة اشتقت من الفعل Dram والذي يعني (فعل) وصفة درامي (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية باسم (Dramatikos) وفي اللاتينية (Dramaticus) وهي تدل على كل ما يحمل الإثارة والخطر وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي (أبو الحسن، عبد الحميد سلام،١٩٩٣، ١٩٤).

التعريف الاجرائي لـ (المسرح العراقي)

يعرفه الباحث إجرائياً: المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة، ويعد المسرح سبيلا نحو الثقافة والتطور، فهو إذن من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها إلى أحسن حال، وذلك لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية، متخذا لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابس ومادته هي الواقع المسلط على الفنان ولغته وأدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجربته واستعداده.

الفصل الثاني
الإطار النظري

٢-١: الاحتفالية في المسارح العراقية (الجذور والمنطلقات)

عرفت شعوب العالم شكل الاحتفالية في وقت مبكر وما الرقصات التعبيرية الكورالية في اليونان أو بابات خيال الظل والمحبظين والحكائيين والحكواتي وعازف السيرة الهلالية وأرباب المساخر والسامر والأراجوز، والاحتفالات الدينية والمنشدون والزار وحفلات الغناء واحتفالات الأفراح وصندوق الدنيا والاحتفالات الجماعية، وكذلك فنون وألوان الموسيقى الشعبية ، والفنون الأدبية الإبداعية كالمقامة والحكاية والملحمة كأبو زيد الهلالي وعنتر بن شداد وذات الهمة وسيف بن ذي اليزن وفيروز شاه، إلا شكل من أشكال الاحتفالية التي ما تزال تمارسها الشعوب حتى الآن والتي يظل الجمهور فيها هو أهم عنصر من عناصرها.

٢-٢: جذور وتأصيل الاحتفالية

ان كل الدعوات التي انطلقت للمناداة بالتأصيل للمسرح العربي والعودة لاستلهام وتوظيف التراث في المسرح ، هي في الحقيقة دعوة صريحة للمسرح الاحتفالي أو الاحتفالية والتي تقوم على الإفادة من الاحتفال الشعبي في الحياة العربية كتصور بديل للمسرح الأوروبي القائم والحديث عن نشأة المسرح الاحتفالي أو التيار والاتجاه الاحتفالي في المسرح العربي الذي يبدأ من مصر أيضا وبالتحديد من محاولات يوسف إدريس للبحث عن مسرح مصري في عام ١٩٦٤، لأننا نجد في مقالات هذا الكاتب الرائد أول حديث عن الاحتفالية، كما نجد استخداما صريحاً ومباشراً لكلمة الاحتفال (خورشيد، فاروق، ١٩٩١،٨).

يقول يوسف إدريس ان تلك الأشكال المسرحية أي الأشكال الجماعية التي يشارك فيها الناس تلقائيا كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية في الأفراح والمآتم والمناسبات، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشرى كحجه للتجمع (يوسف ادريس، ١٩٧٤،).

اذا المسألة ليست مجرد ورود لفظ (الاحتفال) فالأهم من هذا إن يوسف إدريس توصل إلى فكرة المشاركة بين المتفرج والمبدع، وهي الفكرة المحورية في المسرح الاحتفالي، وهذا المعنى هو بالضبط ما نراه عند عبد الكريم برشيد المنظر الأول للاحتفالية في المسرح العربي في مقاله ألف باء الواقعية في المسرح حين يقول: " إن الاحتفال يسعي إلى إيجاد الآخر المشارك في الإبداع... ومتى أصبح مشاركا فإنه يتخلى عن التفرج، الشيء الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته وبذلك يصبح المسرح كرنفالا يشخص فيه الكل " (عيد، محمد السيد، ١٩٩٤،١١).

فالمسرح الاحتفالي ينطلق من نقطة أساسية وهي أن الإنسان كائن احتفالي بطبعه، فهو قبل أن يكتشف الكلام فقد أكتشف الحفل، اكتشفه ليعبر عن حاجاته وأحاسيسه الداخلية فالحفل ضرورة حتمية (نسيم، محمود، ١٩٩٤،٣٢٢).

٢-٢-١: التأسيس والتنظير للاحتفالية

بدأ الكاتب والمخرج والناقد والمنظر المسرحي عبد الكريم برشيد من مواليد ١٩٤٣ من مدينة (أبركان) بشرق المغرب، والذي اشتغل أستاذا بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي في بادئ الامر بالمغرب، واشتهر ببياناته الاحتفالية التي بدأت في الصدور ابتداء من عام ١٩٧٦ أسس جماعة المسرح الاحتفالي بمدينة مراكش في ٢٧ مارس ١٩٧٩ الذى يوافق مناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح من كل عام كما كان مديرا لمهرجان ربيع المسرحي العربي وعضو مؤسس لمجلة الثقافة الجديدة ، اخرج العديد من المسرحيات للكتاب العرب، وفازت مسرحياته بالعديد من الجوائز على مستوى العالم العربي (نصر، علا، ٢٠٠٢،٨٨).

من مسرحياته عطيل، والخيل والبارود ، لونجا ، النمرود في هوليود ، اسمع يا عبد السميع ، غريب وعجيب، صياد النعام، مشاهدات صعلوك، الناس والحجارة، عرس الأطلسي، جحا في الرحال، شطحات جحجوح، حكاية العربة، ليالي المتنبي، على باب الوزير، الحكواتي الأخير، فاوست والأميرة الصلعاء، امرؤ القيس في باريس وغيرها من المسرحيات، وله من الكتب النقدية حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، الاحتفالية في أفق التسعينيات، كتابات على هامش البيانات، غابة الإشارات وغيرها من الكتب النقدية التي تؤسس وتأصل وتنظر للاحتفالية في المسرح العربي وعبد الكريم برشيد من أهم الرواد المسرحين العرب الذين نادوا وتبنوا قضية الرجوع إلى مصادرنا الشعبية وفنوننا التعبيرية وصيغنا الاحتفالية التي أفرزها الوجدان الشعبي، من أجل إيجاد لغة فنية شاملة ومتكاملة وصولا إلى شكل مسرحنا العربي.

جاء برشيد بكتاباته التنظيرية والإبداعية في المسرح الاحتفالي، والهدف من هذا كله هو إيجاد لغة مسرحية تفيد التراث العربي والتراث الإنساني عامة، حيث تمت معانقة هذه النظرية في أعمال تطبيقية عند سعد الله ونوس في سوريا ومحمود دياب في مصر، وعز الدين المدني والمنصف السويسي في تونس وقدري النعيمي في الجزائر، وعليه فقد جعل برشيد العمل المسرحي احتفالا إنسانيا يلتقي فيه المبدع بالجمهور (العزب، محسن، ٢٠١١،١٥٣).

٢-٢-٢: بيانات جماعة المسرح الاحتفالي

الاحتفالية هي اجتهاد مسرحي وفلسفي نشأ في المغرب العربي في النصف الثاني من السبعينيات، وله جذوره الأولى الممتدة في مصر ، وسجل أصحاب هذا الاجتهاد رأيهم في مجموعة بيانات أصدروها ونشرتها مجلة البيان الكويتية، ففي عام ١٩٧٦ صدر البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي بتوقيع عبد الكريم برشيد مؤلفاً وناقداً، والطيب الصديقي مخرجا وممثلا، وعبد الرحمن بن زيدان ناقدا ومؤلفا، ومحمد البتولي مخرجا وناقدا، وعبد الوهاب عيدوبيه مخرجا، وثوريا جبران ممثلة حيث صدر البيان الأول ليعلن ميلاد جماعة المسرح الاحتفالي الرافضة للأسس التي يقوم عليها المسرح العربي حاليا باعتبارها أسسا زائفة ومتخلفة، وفي هذا البيان ترى الجماعة أن

الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هي في الأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع (شلقامي، أبو بكر خالد ، ١٩٨٤،٧٤).

ثم توالت بعد ذلك بيانات جماعة المسرح الاحتفالي، والتي ترى من خلالها أن أزمة المسرح تكمن أساسا في افتقاره لنظرية واضحة الأفق والهدف، لذا سعت هذه الجماعة إلى إبداع أشكال فنية جديدة من خلال تجارب عديدة برزت في السبعينيات، ومن ثم تتحرك تلك المجموعة لخلق مسرح جديد يعتمد على الاحتفال، ذلك الاحتفال الذي تتحقق فيه الجماعة وتذوب فيه الذاتية التي ميزت الأدب العربي بأكمله.

٢-٢-٣: الاحتفالية جوهر النظرية المسرحية العربية

إن دعوة الاحتفاليين إلى اعتبار الاحتفال جوهر العرض المسرحي العربي تعد من ناحية رغبة منهم إلى عودة هذا المسرح إلى ينابيعه الأولى عندما كان طقسا شعبيا احتفاليا يعبر عن الميل الغريزي والاجتماعي لدى الإنسان للمحاكاة، من أجل التواصل مع الآخرين لتبادل المعرفة والخبرة الإنسانية كما في احتفالات بعث أوزوريس الفرعونية، وفي احتفالات الديثرامبية بالإله ديونيزوس في الإغريق وفي احتفالات الفينيقيين بذكرى الإله أدونيس، تلك الاحتفالات التي كان الجمهور فيها متفرجا ومؤديا في آن واحد، ومن ناحية أخرى تعد هذه الدعوة سيراً على هدى من شغلتهم قضية اعتقال العرض المسرحي لجمهوره في صالة العلبة الايطالية بعيدا عن المشاركة فيه، من أمثال جان جاك روسو الذي كان يطالب بالمشاركة الجماعية في الإبداع الجماعي للخروج من هذا الاعتقال، وأنتونان أرتو الذي نادى بمسرح يتخذ الاحتفال السحري بل والصوفي أساسا لعروضه، وجان فيلار الذي أخرج عروضه إلى الهواء الطلق، والفريد سيمون في كتابه العلامات والأحلام بحث في المسرح والاحتفال، والذي رأى أن المسرح من خلال رجوعه حفلا يمكن أن يعثروا على دوره كوسيلة للتواصل بين الناس، وهي فكره كان يعتنقها العديد من المنظرين والمخرجين المسرحين أمثال أدولف أبيا وجوردون كريج وجاك كوبو ، ومايرهولد وآخرين.

(غالب، رضا، ٢٠٠٩،١٣٣).

ويتجاوز هذا المسرح الدرامي الأرسطي من حيث كونه مسرحاً يروي احداث الفعل الإنساني إلى المسرح الاحتفالي الذي يعمل على إحياء فعل ما يخلق مظاهرة آلية، مظاهرة تتم في حضور الجميع وبمشاركة الجميع (حسن عطية، ٨٦).

٢-٢-٤: مراحل تحقيق الابداع الاصيل والمعاصر

يرى عبد الكريم برشيد أن المسرح الاحتفالي قد مر بعدة مراحل أساسية سعى فيها إلى تحقيق هذا الإبداع الأصيل والمعاصر منذ مارون النقاش، ويلخص هذه المراحل في ثلاث.

(سخسوخ، احمد، ١٩٩٣،١٢٤)

مرحلة البحث في المصادر المواد الخام مثل القرآن الكريم، كما عالج توفيق الحكيم مسرحيته أهل الكهف من المصادر القرآنية، ثم المصدر الفرعوني من حيث توظيف هذا المصدر الأسطوري مسرحياً كما في مسرحية أخناتون لعلي أحمد باكثير، أو من حيث انعكاس الرموز الأسطورية على المسرح المعاصر مثل " أنت اللي قتلت الوحش" لعلي سالم، ويعتبر برشيد أن المصادر الفرعونية هي أحد مصادر الاحتفالية، وبينما يعتبر هذا تخليصا للمسرح العربي من التيارات الأوروبية.

مرحلة البحث عن شكل مسرحي، وهي مرحله يبدأ فيها البحث عن شكل مسرحي من خلال محاورة المدارس الغربية المعاصرة وهي اتجاهات تنطلق من التجريب.

مرحلة البحث عن نظرية المسرح الاحتفالي، وقد ظهر التنظير الاحتفالي للاحتفالية عام ١٩٧٦م وهو العام الذي ظهر فيه البيان الأول للمسرح الاحتفالي في البحث عن هوية للمسرح العربي.

٢-٢-٥: الممثل الاحتفالي والاندماج المنفصل

ويحتل التمثيل أهم موقع في المسرح الاحتفالي، لذلك كان حظه وافرا من اهتمام الاحتفاليين وقد ناقشوا في بياناتهم مسألة الاندماج بالتحديد مناقشة مستفيضة، ورفضوا الاندماج طبقا لمفهوم ستانسلافسكي لأنه اندماج يذيب الشخصية في شخصية الدور الذي يؤديه، ورفضوا طريقة الأداء البريختية لأن الممثل فيها لا يعيش الأحداث، بل يرويها والذاكرة في المسرح الاحتفالي ليست عماد الممثل، فمن الممكن أن ينسي الممثل، أو يضيف من عنده، ولابد أن يتحلى الممثل بحضور البديهة حتى يكون فعالا في تحقيق المشاركة.

فالممثل في المسرح الاحتفالي شريك المؤلف والمخرج في الإبداع، ولذلك فإن الفرصة متاحة له لفعل ما يراه قادراً على تحقيق التواصل الحي مع جمهوره، أما التمثيل طبقاً لـ(موديل) فإنه يحول الممثل إلى كينونة ثابتة بينما الواجب أن يكون كينونة متحركة، فالممثل في المسرح الاحتفالي هو الاحتفال نفسه (عيد، محمد السيد، ١٩٩٤،٢٦).

فالممثل في الاحتفالية هو المعبر وأداة التعبير فهو الجسد الذي يترجم هموم الجسد إلى لغة الجسد، يترجمها رقصا وغناء وإشارات وإيماءات وتراتيل، لذا تسعى الاحتفالية إلى اكتشاف لغة مسرحية أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات، لذلك فالاحتفاليين يرفضون لفظ تمثيل لأنها تقليد لهذا الفعل ويستعيضون عن لفظة تمثيل بكلمة احتفال ويطلق على هؤلاء المشاركين لفظة المحتفلين بدلا من الممثلين، كما ترفض الاحتفالية الممثل الذي يختزل تعبيره في جسده فقط دون أدواته التعبيرية الداخلية، لأن هذا الممثل يعرض الجسد في ذاته بعيدا عن دنيا الحياة الداخلية للشخصية، تلك الشخصية التي هي ظاهر وخفي ، كما ترفض الممثل الحرفي الذي يسقط ذاته في العملية الإبداعية ويعتمد على أدواته الحرفية لتصنيع الدور المسرحي الذي يتفق وذوق المتلقي، وعلية تصبح أدواره المسرحية معلبات جاهزة التصنيع، لها وجود سابق في ذهن المتفرج ويصبح ممثلا لا يفعل سوى أن يمثل بالتفويض والنيابة عن الجمهور(غالب، رضا، ٢٠٠٩،١٥٨).

٢-٢-٥: أهم المنطلقات لتأسيس الاحتفالية

يحدد الاحتفاليون منطلقات للدعوة إلى الاحتفالية في المسرح العربي في عدة نقاط هي: (برشيد، عبد الكريم، ١٩٩٢،١٥)

ضرورة الخروج من الفوضى الفكرية التي شتتت المسرح العربي وتصوراته وطموحاته، وجعلته حائرا بين مجموعه من المدارس التي تروج للثقافة الاستسلامي والأيديولوجي والامبريالي التي تجعل الإنسان العربي بمعزل عن حركية التاريخ.

حتى نعطي للمسرح العربي وجهه الحقيقي وهويته السليمة التي تكسبه أصالته وتجعله مستفيداً من جدل المسرح بالواقع العربي ومن أجل إرساء قواعد مسرح عربي تعيد له اعتباره وقدسيته، ليتحمل مسؤوليته في معركة البناء.

إحداث ثورة في الذوق العربي الذي يتعرض للاستلاب، سواء من طرف السينما أو من خلال المسلسلات التليفزيونية.

بالإضافة إلى ما سبق ينطلق المسرح الاحتفالي من عدة منطلقات هي إن هذه الاحتفالية تحمل بديلها أو بدائلها في الفكر والفن في اليومي والتاريخي، فقد كان ضروريا إحداث ثورة جذرية على المسرح التقليدي السائد تمس كل عناصر المؤسسة المسرحية لأن الاحتفال أكبر من أن تسعه جدران البناية التقليدية، وهذا يعني نقد المسرح الأرسطي والبريختي وغيرهما. كما إن المسرح يجب أن يصدر عن تراث الشعب العربي حتى يجدها صبغة جديدة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي، بعيدا عن الاستلاب والاغتراب الحضاري والثقافي والتبعية الفكرية للغرب، وهذا يعني الاعتماد على التراث العربي كمادة للإنشاء الأدبي مع تبني شكل مسرحي مستمد من أشكال الفرجة الشعبية التراثية كالسامر وفنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية. اضافة إن المسرحيات الاحتفالية تدور في مساحات عامة، حيث يلتقي الناس بالناس وحيث تولد القضايا في العراء لكسر الحواجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي (نسيم، محمود، ١٩٩٤،٣٢٦).

ان المجال المسرحي في الاحتفالية يمكن أن يحتوي الإنسان الاحتفالي والاحتفال والفضاء الزمكاني، العامل والمعمولات تتفاعل داخل المجال المسرحي على الشكل التالي: التفاعل بين الإنسان الاحتفالي والاحتفال، التفاعل بين الإنسان الاحتفالي والفضاء والزمكاني والتفاعل بين الاحتفال والفضاء الزمكاني.

ويرى عبد الكريم برشيد أن الاحتفالية كتأسيس تنطلق من قناعات فكرية أساسية، يمكن حصرها في نقاط محددة هي: (عيد، محمد السيد، ١٩٩٤،١٩).

إنه تأسيس المسرح العربي ككل تأسيس عام وكلي يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلى المسرح الاحتفالي.

إن ارتباط التأسيس بالمسرح هو ارتباط بكل ما يعنيه المسرح وهو تظاهرة شعبية ولقاء وفضاء عمراني واحتفال، فالمسرح بمستواه الأوسع هو المجتمع في مظاهره ومؤسساته وعلاقاته المختلفة، وأن محاولة فصل المسرح عن المجتمع لا يمكن إلا أن تكون تحريفا للمسرح والواقع علي السواء.
أن التأسيس الجديد ينطلق من نحن الآن وهنا، هذا ما يجعل المسرح مرتبطاً ارتباطا حقيقياً بالإنسان العربي وبلحظته التاريخية الراهنة، وبما تفرزه هذه اللحظة من قضايا فكرية واجتماعية مختلفة.
إن التأسيس فعل الزمن، وذلك من خلال إحداث تراكمات في الإبداع والنقد والتنظير والممارسة، هذه التراكمات بما تحمله من تعدد وتنوع هي الكفيلة وحدها بإيجاد وعي مسرحي، فهذا التأسيس يقوم على النظرية والممارسة معا وبهذا كان فنا وكان فكرا وكان صناعة.

٢-٣: جماليات الأداء للمثل الاحتفالي

٢-٣-١: الشخصية والممثل

من المعروف في العرض المسرحي وعبر مسار تاريخ المسرح أهمية كبرى للمثل لا يمكن تجاهلها أو الانتقاص منها في منظور الجمهورمن خلال تحريك العرض وبنائه كونه عنصرا فاعلا بين الجمهور وخشبة المسرح ، حتى أنه يصبح في بعض الأحيان ان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح، ومن هنا أصبح فن المسرح فن الممثل، وبالتالي يمكن الاغفال والاستغناء عن جميع العناصر التي تساهم في إثراء الأداء المسرحي ، مثل الديكور والمناظر والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والتكنولوجيا الجرافيكية، الا ان الممثل يبقى أساسًا للفن في تاريخ المسرح العالمي ، لذا هناك العديد من العوامل التي تساعد الممثل على التحكم في عناصر الشخصية التي يلعبها، مثل الكلمات واللحن والإضاءة، ويشكل معها رابطة وعلاقة خاصة .

٢-٣-٢: أشكال التعبير الجسدي للممثل

حركة الممثل: تعتبر حركة الممثل من أهم أشكال التعبير الجسدي، ونقصد بحركة الممثل تنقلاتـه فـوق خشبة المسرح، والتي يتجاوزها أحيانا، والواقع أن موقع الممثل داخل مكان العرض وكذا حركاته وتنقلاته تحدد حسب مواقع الممثلين الآخرين، وكذا مواقع المتفرجين، بل حتى مواقع قطع الديكور. وتشمل حركة الممثل أثناء العرض كل الأمكنة والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات والإكسسوارات الحاضرة فوق الخشبة، كما أن طريقة دخول الممثل إلى الخشبة ومغادرتهـا وأساليب التنقل، ببطء، بسرعة، كلها دلالات تساهم في تشكيل العرض المسرحي.
(العماري، محمد التهامي، ٢٠٠٦،٤٠)

الإيماء والإشارة: تعتبر الإيماءات هي احدى وسائل التواصل بعد اللغة، ويمكن للإيماءات ان يكون لها دور فعال في الأداء المسرحي من خلال انتاج إشارات متنوعة ترتبط بالمحتوى الدلالي الذي يؤكد عنه الممثلون في التعبير وتساعدهم على إبراز جميع ملامح الشخصيات ، وذلك باستخدام

الإيماءات التي تؤكد عن الفرح والحزن والألم واليأس وغيرها من الفعاليات الشخصية، أي أن الجمهور يتعرف على العمق الداخلي النفسي الشخصي.

تعابير الوجه: تعتبر تعابير الوجه جزء من التشكيل العام للجسد، لذا يترتبط الوجه عضوياً بأجزاء الجسم الأخرى، فتقوم بمهام تعبيرية ودلالية وفقاً لمتطلبات العرض فالوظيفة الدلالية للوجه هي التعبير عن مشاعر الفرد وانفعالاته وردود أفعاله، لذا فإن تعابير الوجه ترتبط عضوياً بأجزاء من الجسم لتؤدي مهامها الجمالية التي يتطلبها العرض المسرحي .

٢-٤: الانساق البصرية المرتبطة بالممثل

٢-٤-١: الملابس

تكاد الملابس ان تطغى على العرض المسرحي كله، فهي تشكل جسرا يصل بين عناصر العرض الحيـــة وعناصـــر الجمـــاد ، ويمكن القول أن "الملابس لغة بصرية (مرئية) يتلقى منها المتفرج معلومات ما، أو فكرة ترسل علامات أو إشارات تستخدم من قبل المتفرج للتعرف على هذه الشخصية أو تلك (نديم معلا محمد، ١٢، ٢٠٠٠).

ويمكن للملابس أن تحيل المتلقي أيضا إلى الحالة الزمانية والمكانية للطقس المسرحي واظهار الحالة الاجتماعية والاقتصادية لبيبة الاحداث .

٢-٤-٢: الماكياج

الماكياج وهو مجموعة من المعالجات والطرائق التي تهيئ وجه الممثل، ويعتبر الماكياج تقنيـة وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي وإثرائه وظيفيا وفرجويا، ويستخدم في المسرح لأغراض عملية وأخرى جمالية فعلى المستوى العملي يمثل الماكياج أداة مهمة في إمداد الشخصية بالملاح المميزة وإضفاء صيغة الواقعية عليها (هلتون، جوليان ،١٧٧، ٢٠٠٠) ، أي أن الماكياج يظهر الأبعاد الرمزية والمرجعية للشخصية.

اماعلى المستوى الجمالي يستخدم الماكياج في تجميل صورة الممثل مثل الماكياج العـــادي أو كجزء من التشكيل الجمالي العام للعرض وفي بعض العروض الدرامية مثل أفلام ومسرحيات أو مسلسلات، رعاة البقر مثلا يلعب الماكياج دورا هاما في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة "فالهنود الحمر مثلا يرتدون الماكياج المسرحي دائما على عكس الشخصيات الأخرى البيضاء، وفي بعض العروض الموسيقية نجد الممثلين البيض يصبغون وجوههم باللون الأسود قبل تقديم بعض الفقرات" (هلتون، جوليان، ١٧٨، ٢٠٠٠).

ويساهم الماكياج المسرحي في تحديد:

عمر الشخصية.

الخلفية العرقية.

الحالة الصحية.

تأثير البيئة.
المستويات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للشخصية الدرامية.
ويلعب الماكياج أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع أساسية هي:

٢-٤-٣: تفخيم قسمات الممثل

تفخيم قسمات الممثل وإبرازها: وهو أمر تفرضه الضرورات التقنية المرتبطة بملابسات إدراك العرض، وذلك من المسافة الفضائية الفاصلة بين الخشبة، والجمهور كثيرا ما يضطر إلى توظيف الماكياج لإظهار ملامح الشخصية، حتى يتسنى للجمهور إدراكها، فإذا كانت أبعاد القاعة أو مكان العرض صغير يمكن الاستغناء عن هذا الضرب من الماكياج (أحمد إبراهيم، ٢٠٠٥،٧٧).
خدمة الإيهام: إذ يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في التخيل، فيقدم معلومات عن جنسها وسنها وعرقها ووضعها الاجتماعي وقد يساعد الماكياج على خلق الغرائب في العرض مثلما الأمر في المسرحيات القائمة على الرمزية الحيوانية أو على الخوارق.
(العماري، محمد التهامي، ٢٠٠٦،٤٧).
الوظيفة الجمالية: يشتغل الماكياج من الناحية الجمالية جزءا واسعا في العرض المسرحي يهدف إلى تجميل صورة الممثل باعتباره جزءا من التشكيل الجمالي العام للعرض. ورغم أهمية وقيمة عنصر الماكياج في العرض المسرحي، إلا أن المبالغة في إبرازه قد تحوله إلى سلاح دو حدين تماما مثل الملابس المسرحية، فإذا به يتحول إلى مركز الانتباه، وقد يسرق الأضواء من الممثل ويصرف الأنظار عنه، ولكن الممثل المتمكن يستطيع الاستغناء عن الماكياج، "لأنه يستطيع أن يقدم شخصية تكبره أو تصغره في العمر معتمدا على قدراته الإيحائية والتعبيرية دون الحاجة إلى تلطيخ وجهه بالأصباغ، ومن هنا نقول أن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية ويشكلها بصريا وسيميائيا، ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق خشبة المسرح (العماري، محمد التهامي،٢٠٠٦،٤٨) .

الفصل الثالث
إجراءات البحث

٣-١: منهج البحث
اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة بحثه.
٣-٢: مجتمع البحث
يتكون مجتمع البحث من عرض المسرحية الاحتفالية (النخلة والجيران) والتي قدمت من على المسرح الفني الحديث في١٩٦٩.

٣-٣: أدوات البحث

اتخذ الباحث من مؤشرات الاطار النظري اداة في تحليل عينه بحثه، المشاهدة المباشرة للعرض من قبل الباحث والخبرة الذاتية للباحث.

٣-٤: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث عن طريق العينة (القصدية) لأنها بنظر الباحث تمثل المجتمع تمثلاً صحيحاً وبطريقة الاختيار القصدي لعملية الاداء في (مسرحية النخلة والجيران) الذي تقاسموا ادوار البطولة في المسرحية كل من: ازادوهي صموئيل وانوار عبد الوهاب في دور (تماضر)، وقاسم محمد ومقداد عبدالرضا في دور (صاحب البايسكلجي)، وعبد الواحد طه وخليل عبد القادر في دور (خاجيك)، وسامي عبد الحميد وفاروق فياض في دور (عمران).

٣-٥: تحليل العينة

حكاية المسرحية: ما يميز هذا العمل الروائي اللغة المحكية التي كتب بها، وكأنها كتبت لتذكير العراقي بأهمية اللغة العراقية المحكية، وكما أنها تتحدث عن أشخاص بسطاء، "حسين وزوجة أبيه سليمة، أم حسين" فهناك وصف دقيق للحياة التي يعيشها العراقي البسيط، الفقر والشقاء، الحلم بحياة كريمة، العمل والكدح للحصول على ابسط متطلبات الحياة، استغلال الجشعين " مصطفى" حالة الفقر لهؤلاء البسطاء، والسطو على مجهود سنين طوال.

٣-٦: مشاهد مسرحية النخلة والجيران

المشهد الاول: مشهد سليمة الخبازة

لعد وين راحت الفلوس؟ عيني وين؟

أول جملة لسليمة الخبازة تخبرنا أنها كانت تُسرق من الشاب حسين ابن زوجها، ومع إنها كانت تعرف فعلا أن حسين يسرق نصف ربحها من أموال الخبز، لكنها لم تكن تأخذ أي رد فعل، كانت تندب حظها وتسكت، وأحيانا تكتفي بالبكاء.

هيچي حسين هيچي؟ هذا حگ السنين الستة اللي ربيتك بيها، حگ السنين اللي گظيتها بالخبز حتى أسويك هلكبر؟ روح خلف الله عليك

سليمة الخبازة المرأة الراضية القانعة المستكينة، التي لم تتخذ موقفاً من أي شيء كانت مطحونة مدحورة، عاجزة لا تعرف كيف تصب ما في أعماقها الملتهبة في كلمات، التي تعيش باستسلام موروث التي لا تعرف كيف يستخدم الإنسان عقله التي لم تتحقق لها أية أمنية حلمت بها؛ ابتداءً بحلمها بالحصول على الفرن والعيش برخاء كما أمّلها مصطفى الدلال، وليس انتهاءً باشتهائها للفجل فجأة وعدم قدرتها على الحصول عليه "وركضت إلى الباب تدعو بائع الفجل، كان الشارع مملوءا بالأطفال ولا أثر لبائع الفل، التي تعيش بعد وفاة زوجها وحيدة فتبكي بكاءً مراً ليلة العيد، وتبقى وحيدة لآخر الرواية وتصاب بالحزن لأنها تكتشف أن حسين ابن زوجها لا يعتبرها الوحيدة في حياته حين يقول لها:

ما عنديش أحد بالدنيا غيرك

فتسأله وهي تشرب دموعها:

وين چان عندك غيري؟! چانوا.....صاحب وناس غيره

وتملكتها نوبة جديدة من البكاء، وكأنها تألمت أن يكون له آخرون، كأن شيئا من الغيرة دبّ في صدرها.

يقول مصطفى لسليمة الخبازة:

ثلاثين دينار.. إذا عندچ ثلاثين دينار هسه أسويچ شريكة ويه واحد أرمني عنده فرن بذاك الصوب

بعد مشاهد أخرى: نكتشف أن سليمة الخبازة أعطت مصطفى الثلاثين دينار حالمة بالغنى والراحة:

زين عيني إذا هيچ تعال بعد يومين تشوف الفلوس حاضرة

فيأخذها مصطفى لفرن الأرمني ويصرّ على كتابة وصل أمانة بالمبلغ، لكن القارئ سيلاحظ أنها بعد مدة عرفت أن مصطفى يسرقها، ومع ذلك سكتت كما سكتت مع سرقة حسين لها

انت من الأول ناوي تلعب عليّ

تتذكر الوصل اللي كتبته:

إش مكتوب بيه غير بسم الله الرحمن الرحيم.. عبالك ماكو واحد

من هذين المشهدين نكتشف أن أبرز صفتين في شخصية سليمة الخبازة هي أنها راضية ومستسلمة لكل شي، حتى لو سُرقت من أقرب الناس لها، حتى بعد أن تعرف أنها تسرق فإنها تبقى راضية.

في المقابل فإننا نجد أن شخصية الخالة نشمية، هي شخصية لا يمكن أن تُسرق، بل إنها تؤمّن نفسها احتياطيا، وهي إذا لزم الأمر تبتدئ بضرب حسين حينما حاولت طرده من بيتها وكأنها أحست ما في قلبه فعالجته بلطمة على وجهه، وهي بعكس سليمة تماما لا يمكن أن تسمح لأحد بإخداعها

بل إنها حتى **گوم اطلع. عبالك نشمية غشيمة تذب فلوسها بالشط؟ گوم اطلع** بعد أن يعطيها حسين نقودها ويطلب الكمبيالات التي وقعها لها ترفض اعطاءها له

الكمبيالات اخليها عندي

مشهدان للفجل

المشهد الاول: بعد أن يقوم مصطفى الدلال بإقناع سليمة بإعطائه مبلغ ٣٠ دينار لجعلها تدخل شريكة في فرن، وبعد أن يُزيّن لها الدنيا ويأملها بالخلاص من الحياة المريرة التي تعيشها، وأنها حتى تربح عليها أن تطور مهنتها، يقطع الروائي غائب طعمة فرمان هذا الحوار بمرور شخصية عابرة توقف الكلام الجاري بين مصطفى الدلال وسليمة سَمَع صوت بائع الفجل في الشارع، فتوقف عن الكلام، وقالت سليمة:

هذا يا فجل والناس كلها تعشت

المشهد الثاني: تتذكر سليمة كلام مصطفى الدلال وهي تأكل ما بقي من طبق حسين ابن زوجها قال لها أفكار داخ لها رأسها، بالأمس تحدث عن الذهب والنوم إلى الظهر، والفلوس تأتي وهي قاعدة

في مكانها.. وبعد مشاهد تلقي سليمة الثريدة من يدها لأنها اشتهت الفجل وركضت إلى الباب تدعو بائع الفجل، كان الشارع مملوءا بالأطفال ولا أثر لبائع الفجر، فعادت مغمومة.
في هذين المشهدين يخبرنا فرمان حالة سليمة، فكأنه يقول لنا إنها لن تجني أرباحا ولن تنام إلى الظهر، لأن كلام مصطفى معها لم يكن سوى نفخ، تماما كما ينفخ الفجل آكله:

متشتغلين گاعدة بمكانچ وحصتچ تجيج.. تنامين للظهر وتجيلچ الفلوس الحلوة

ويخبرنا في المشهد الثاني أيضا أن أبسط أماني سليمة الخبازة لن تتحقق حتى وإن كانت تافهة كباقة فجل، أما من ناحية نشمية فإن الروائي يجعلها تحقق كل ما تريد فهي تقول عن أهلها بتحدي

شوفتهم نجوم الظهر

وهي تقول شيئا وتضمر آخر "وفي سرها قالت بعده أخضر شوارب ما عنده، بل إنها عندما تعطي لحسين نقودا تقول له

"لازم تمضي لي كمبيالة وگدام شهود وأعرف أصلك وفصلك.

تحليل نموذج العينة
تحليل المشهد الاول
المشهد عبارة عن سليمة تشعر بالقلق والتوتر حيال فقدان بعض المال (لعد وين راحت الفلوس عيني؟ وين؟) تتحدث بصوت مرتفع وملئ بالغضب أثناء تحدثها عن المال المفقود. ويمكن تفسير هذا المشهد على أن الشخص يعاني من اضطراب نفسي حيال مصدر دخله أو قد يعاني من مشاكل مالية تربطه بالمنزل أو العمل. ويمكن أن يعكس هذا المشهد أيضاً عدم الثِقة في الآخرين أو عدم الرضا عن الظروف الحالية.
اما المشهد الذي دار الحوار بين سليمة وحسين ابن زوجها (هيچي حسين هيچي؟ هذا حگ السنين الستة اللي ربيتك بيها، حگ السنين اللي گظيتها بالخبز حتى أسويك هلكبر؟ روح خلف الله عليك)

المشهد يصور حواراً بين شخصين، الأول سليمة "هيچي حسين" والثاني ابن زوجها. تتحدث سليمة عن السنوات الستة التي رباه بها الثاني، والتي قد تكون سنوات الطفولة، ويعبر عن الجهد الذي بذله لتربيته. ثم تذكر (هيچي حسين) أنه قد ضحت بالكثير من العمل والجهد وأعطت الأولوية لإطعامه على حساب نفسها ورفاهيتها، من دون عودة أو إرجاع ما أعطاه إلى الثاني، وهذا ما يؤكد على العطاء الذي تتمتع به سليمة وإخلاصها في الرعاية. في النهاية تطلب سليمة من حسين أن يتركها وينصرف عنها، بشكل متعجب ومستنكر لتصرف حسين الذي ابعدها.

تحليل المشهد الثاني

المشهد يصف الحوار بين الخالة نشمية وحسين (گوم اطلع. عبالك نشمية غشيمة تذب فلوسها بالشط؟ گوم اطلع) تتحدث نشمية (متحدث الحوار) بطريقة استفزازية أو انتقامية عن سليمة (المتمتعة بثراء المالي). يتساءل حسين عن سبب وجود الثراء للشخص الثاني (نشمية)، ويعتبرها على أنها "غشمية" أو معارضة لعقلية الحفاظ على المال، وتتهمه بإنفاق الأموال بشكل متهور. نشمية تريد الحصول على رد فعل من الشخص الثاني (حسين)، يجعله يشعر بالحرج أو التوتر، أو يخبره بأن المال الذي يستخدمه بشكل سخي لا يستحق ذلك. الحوار يظهر رغبة الشخص الأول (نشمية) في إظهار هيمنتها وسخريتها على الشخص الثاني.

تحليل المشاهد الاخيرة

صور المشهد (متشتغلين گاعدة بمكانچ وحصتچ تجيج.. تنامين للظهر وتجيلچ الفلوس الحلوة) عدم العمل وتأخذ استراحة قصيرة لتناول وجبة الغداء. يشير الجملة "تنامين للظهر" إلى أنهم يأخذون قسطًا من الراحة بين فترة العمل، وربما يتناولون طعامًا ثقيلًا لإعادة شحن طاقتهم. في هذا الوقت، يصل حسين المسؤول عن دفع الأجور لدفع الراتب للعمال. يُشار إلى هذا في الجملة "تجيلچ الفلوس الحلوة" التي تعني "تأتي بأموال الرواتب الجميلة". يُظهر المشهد روتينية العمل وحياة العمال في مجتمع العمل.

في هذا المشهد من المسرحية (لازم تمضي لي كمبيالة وگدام شهود وأعرف أصلك وفصلك)، يتحدث أحد الشخصيات عن ضرورة أن يتم توقيع كمبيالة ووجود شهود ومعرفة أصل وفصل الشخص الذي يتحدث معه. يعكس هذا التحدث عن الكمبيالة والشهود وأصل الشخص الذي يتحدث معه عادات وتقاليد المجتمع، حيث تعتبر هذه الأمور ضرورية لإثبات هوية الفرد وتأكيد صحة المعاملات التي قد يقوم بها. بالإضافة إلى ذلك، يرجح أن هناك صفقة أو معاملة قد تتم بين هذين الشخصين، ولذلك يريد أحدهما التأكد من صحة هوية الآخر والتأكد بشكل قانوني من أن المعاملة تتم بصورة صحيحة. يعكس هذا المشهد أيضاً مستويات الثقة والشك في المجتمع، حيث يحتاج الفرد في بعض الأحيان إلى البحث عن الأدلة لتأكيد هويته وصحة ما يقوم به.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

٤-١: النتائج

يعتبر الأداء الاحتفالي في عروض المسرح العراقي من الفنون المسرحية الأساسية والتي تحتاج إلى مهارة كبيرة من قبل الممثل لتقديمها بشكل ناجح.

تتميز هذه العروض بأنها تجمع بين العناصر الفنية والأدائية والتي تشمل: الكلام حيث يعد الكلام أحد العناصر الرئيسية في العرض الاحتفالي، حيث يجب على الممثل أن يتقن اللغة العربية ويتحلى بمهارة كبيرة في الإلقاء والتعبير عن المشاعر والأحاسيس المختلفة، كما تعتبر الحركة من العناصر الأساسية في الأداء الاحتفالي، حيث يجب على الممثل أن يكون لديه مهارة في التحكم بجسده والتعبير عن الشخصيات والأحداث التي يقوم بتمثيلها اما التنسيق يجب أن يكون هناك تنسيق جيد بين الممثلين والمخرج وفرقة الإضاءة والديكور، وذلك لتقديم عرض متكامل وجذاب.

يلعب الديكور والإضاءة دوراً هاماً في الأداء الاحتفالي، حيث يساعدان في إضفاء الجو المناسب على العرض وتعزيز الأجواء الفنية والمسرحية.

ساعدت الموسيقى في إبراز المشاعر والأحاسيس وتعزيز الأجواء الاحتفالية في العرض.

يتطلب الأداء الاحتفالي في بعض الأحيان التنكر والمكياج الخاص بالشخصيات التي يقوم الممثل بتمثيلها، بشكل عام، ويجب على الممثل أن يتمتع بالموهبة والإبداع والمهارة في التعبير عن الشخصيات والأحداث التي تقوم بتمثيل أدوار مسرحية "النحلة والجيران" هي إحدى المسرحيات الاحتفالية المعروفة في المسرح العراقي، وتتميز بجماليات أداء الممثل الاحتفالي في عروض المسرح العراقي.

٤-٢: الاستنتاجات

تميزت جماليات أداء الممثل الاحتفالي في المسرح العراقي بالكثير من العناصر الفنية والأدائية المتنوعة، ومنها الحركة والتنسيق والإضاءة والديكور، والموسيقى، والتنكر، والمكياج.

تطلب الأداء الاحتفالي مهارة وإبداع من الممثل، حيث تحلى بالقدرة على التعبير عن المشاعر والأحاسيس المختلفة، ويقدم عرضًا متكاملاً وجذابًا للجمهور.

عكست مسرحية "النخلة والجيران" جوانب من الحياة الاجتماعية والثقافية في المجتمع العراقي، وعبرت عن الصراعات الحادة بين الجيران والتي يمكن أن تؤثر بشكل كبير على الحياة اليومية للأفراد.

المصادر والمراجع

اولا: المصادر والمراجع العربية

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ج١، بيروت: دار بيروت للطباعة، ١٩٥٦.

أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط٢، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ١٩٩٣.
أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٥.
بدوي، احمد زكي واخرون، المعجم العربي الميسر، ط١، القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٩١.
خورشيد، فاروق: الجذور الشعبية للمسرح العربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، ط١، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٦.
سخسوخ، أحمد: قضايا المسرح المصري المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات، نقدية ١٨ ، ١٩٩٣.
شلقامي، أبو بكر خالد: الاحتفالية ومستقبل المسرح المصري، دراسة ضمن كتاب دراسات في المسرح المصري، القاهرة، وزارة الثقافة، قطاع المسرح، سلسله مطبوعات المسرح المتجول (٦)، ج ٣، ١٩٨٤.
صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج١، (بيروت ، لبنان : دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٢.
العزب، محسن: عقد من نقد المسرح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١١.
عطية، حسن: الثابت والمتغير دراسات في المسرح والتراث الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
علاء نصر: حوار مع عبد الكريم برشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، العددان ١٥٩ - ١٦٠ فبراير ومارس ٢٠٠٢.
العماري، محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط١، دار الأمان، الرباط، المغرب، ٢٠٠٦.
غالب، رضا: تنظيرات الهوية المسرحية العربية في سياق التاريخ، القاهرة، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية، سلسله دراسات في المسرح المصري، العدد ١٨، ٢٠٠٩.
ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، بيروت ، لبنان : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧.
نديم معلا محمد في المسرح في العرض المسرحي - في النص المسرحي - قضايا نقدية، ط١، مركز الإسكندرية للكتاب، ٢٠٠٠.
نسيم، محمود: المسرح العربي والبحث عن الشكل، قراءة في العقل التنظيري، القاهرة، بحوث ملتقي ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، ١٩٩٤.
الوادي، محمد: الاحتفالية الجديدة بيان مؤقت، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، العدد ١٠٣، يونيه ١٩٩٧.

هيلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ط١، دار الأمان، ٢٠٠٧.
يوسف، ادريس: المسرح والحياة، دار النشر: دار الشروق القاهرة، مصر، ١٩٧٤.
ثانيا: المصادر والمراجع الأجنبية
Elias, Mary, Al-Kassab, Hanan 1997. Thesaurus of theater concepts, terminology, and performing arts, 1st Edition, Lebanon: Library of Lebanon.