المقدمة

الحمد لله رب العالمين الذي علمنا ما لم نعلم، أما بعد نبدأ بسم الله تعالى نقدم هذا البحث، فإلى كل المهتمين بموضوع هذا البحث سواء من السادة المدرسين او من أخوتي وأخواتي زملائي الطلبة، فإن هذا الموضوع الذي يتناوله البحث هو بخصوص موضوع (جماليات الأداء التمثيلي في عروض سامي الحصناوي)، ونتمنى من الله أن يكون هذا البحث على مستوى علمي مقبول لكم.

يعلم الله أنني عملت جاهداً رغبةً بالتوفيق في العناصر التي يتضمنها هذا البحث، فالبحث الخاص بهذا الموضوع متعدد العناصر ومن الصعب أن يتم التوافق بينها، ونحن على يقين أن أساتذتنا المبجلين سوف يسع صدرهم ونتمنى أن يسع وقتهم أيضاً حتى يتمكنوا من قراءة البحث بشكل كامل حتى يكونوا نظرة شاملة لكل العناصر الموجودة في البحث.

الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

أهمية البحث والحاجة اليه

اهداف البحث

حدود البحث

اولا / مشكلة البحث :-

يعد الفن على مر العصور جزء اساسيا عن البنى الفكرية او الفلسفية او الاجتماعية التي يتسم بها المجتمع بل على العكس كانت هناك علاقة جدلية تطورت مع تطور المجتمع الانساني وتناسل افكاره وعلى وفق الانتماءات الجمالية والايدولوجية تغيرت نظرة الفنان من عصر الى اخر فتشكلت مذاهب واتجاهات تنفرد بنظرتها ورؤيتها للجمال حسب الانتماء الفكري ونوع المرحلة التي تتسم بها ولم تكن الاتجاهات المسرحية بعيدة عن هذه الانتماءات لا سيما الاداء التمثيلي فكان الاداء يهدف الى ابراز صفات الشخصية المسرحية التي ترتكز في تفسيرها وتحليلها على مرجعيات جمالية وفلسفية تتحول عن طريق التجسيد المادي الى حقيقة مشهديه ماثلة امام الشاهد والاداء الممثل يتجلى من خلال الفعل الذي يحقق الوصول الى اكتشافات القيم الجمالية والمعرفية و العاطفية عن طريق جعل المشاعر محسومة للمتفرج والصعود بالاحاسيس الى المشاعر , فالعمل الفني ليس انعاكاسا للواقع أي ليس وثيقة تاريخية او اجتماعية وليس تعبيرا عن ذائقة الفنان بل هو بسيط بين الفنان والمتلقي وعلى وفق هذا التصور يتحرر العمل الفني عبر اقامة علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي و الاجتماعي العام كمدلول تتباين جماليات الاداء على وفق الانتماءات الفكرية والعصرية جعلت من الاداء التمثيلي ابداعيا متنقلا من عصر الى عصر بفهم جديد واستقراء جديد للجمال من خلال التغيرات والجدليات الكثيرة لتي رافقت عصرنا الحديث من خلال ما تقدم صاغة الباحثة مشكلة قائمة :- ماهي جماليات الاداء التمثيلي في عروض (سامي الحصناوي)

ثانيا / اهمية البحث والحاجة اليه:-

تكمن اهمية البحث في كونه يسلط الضوء على موضوع جماليات الاداء التمثيلي في عروض (سامي الحصناوي) المسرحية كنموذج للفن العراقي المعاصر له ابعاد طويله في الفن المسرحي وكذلك تكمن اهمية البحث في كونه دراسة علمية ترفد المكتبة ببحث عملي حول الدكتور (سامي الحصناوي)

ثالثا/ اهداف البحث:

تعريف جماليات الاداء في عروض (سامي الحصناوي)

رابعا/ حدود البحث :-

يتحدد البحث الحالي :-

١- الحد المكاني :- بابل (كلية الفنون الجميلة)

٢- الحد الزماني :- للفترة من عام ٢٠٠٥-٢٠١١

٣- الحد الموضوعي :- دراسة جماليات الاداء التمثيلي في عروض (سامي الحصناوي)من حيث التحول والتنوع بالاداء .

خامسا :- تحديد المصطلحات :-

- **الجمال (Aesthetic)**

أ- **لغة :**

وردت كلمة الجمال في (لسان العرب) بمعنى (الحسن وهو يكون في الفعل والخلق , والجمال مصدر الجميل والفعل جَمُلَ اي زينهُ والتجميل :تكليف الجميل , والجمال يقع على الصور والمعاني)(١)

ب- **اصطلاحا :**

(الجمال) عند (كانت) هو ما يبعث في النفس الرضا ,دون تصور (٢) في حسن ان (الجمال) عند (جورج سانتينا) قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشيء , او في لغة اقل تخصصا (الجمال) هو لذة تعدها صفة في الشيء ذاته(٣) . اما(الجمال) عندي(ستيس)فيقوم على امتزاج المضمون العقلي بالمجال الادراكي (٤).

جاء في (المعجم الفلسفي) (الجمال)بمعنى (صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس سرورا ورضا)(٥)

التعريف الاجرائي :

هو كل ما وصل الى الكمال في الصورة الذهنية المشكَّلة عن طريق الادراك الحسي للمتلقي لباعث تناسقت وتوازنت وترتبت اجزاؤه مشكلا منظومة جمالية تحقق في نفوسنا المتعة واللذة.

---

(١) ابن منظور, جمال الدين الانصاري: لسان العرب , المجلد الثاني, ٢٠٨ .

(٢)صليبا, جميل:المعجم الفلسفي ,ج١, ٤٠٧.

(٣) سانتيانا, جورج: الاحساس بالجمال, ترجمة :محمد مصطفى بدوي , مراجعة وتقديم : زكي نجيب محمد , تحرير: محمد علي , ص٩٢.

(٤) ستيس, ولترت: معنى الجمال نظرية في الاستطيقا, امام عبد الفتاح,٩٤.

(٥) صليبا, جميل:المعجم الفلسفي ,ج١, ٤٠٧.

- **الاداء (performance)**

أ- لغة: ((أدى – الاداة الألة والجمع والادوات : وأدى دينه تأدية قضاه , والاسم الأداء وهو أدى الامانة من فلان بأمر وتؤدى اليه الخبر اي انتهى))(١).

ويعرف (جيلين ولسن) الاداء ((بأنه يعادل الانجاز , بمعنى أن أي أداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها الاداء)) (٢). ويعرف (سكنر) الاداء ((هو السلوك المستعاد (..) بينما يؤكد مصطلح السلوك المعتاد على عملية التكرار , وعلى الوعي المستمر بوجود سلوك اصلي مهما كان هذا السلوك بعيدا عنه (..) وهذا السلوك يقوم بوظيفته الاساس التي تتمر عملية الاستعادة بناء عليه))(٣). ويعرف جوفمان الادء بانه ((سلسلة من الانشطة المحدودة الموضوعة بنظام معين داخل اطار كي تعرض على اشخاص يقومون بدور المشاهدين , ومسؤولية هذا المشاهد هي أن يراقب –طويلا- نشاط هؤلاء المؤدين دون ان يشارك مباشرة بهذه الانشطة))(٤).

وجاء في تعريف اخر للاداء بأنه:((اللحظة الانية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجن والحضور المادي للجسم))(٥)

---

(١)محمد بن ابي بكر الرازي ,مختار الصحاح , ١١ .

(٢) جيلين ولسون ,سيكولوجية فنون الاداء , ترجمة :شاكر عبد الحميد , ٨١ .

(٣) مارفن كارلسون ,فن الاداء ترجمة :منى سالم ٨٩

(٤) المصدر نفسه , ص٦٦.

(٥)اليزابيث جومان, وجين ديمان , المرشد في السياسة والاداء , ترجمة :د- محمد لطفي امين ,١٥١.

ويعرف الاداء ايضا بأنه: ((سلوك يتسم بقدر معين من المهارة في مجال معين وهو يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل الى مرحلة التمكن والكفاءة))(١), بينما يرى المخرج (هيدن بلوم) الاداء بأنه : ((فعل ادراكي جماعي متحرك))(٢), اما (هايز جوردن فقد عرف الاداء في كتابه (التمثيل والاداء والمسرحي) بأنه: ((فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانيا))(٣) , ويعرف الاداء التمثيلي ايضا بأنه : ((عملية توظيف تقنيات الجسد التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوت وحركة وإيماءات الممثل الشخصية))(٤) , ويرى (باز كير شو) الاداء التمثيلي على انه ((فن الأداء في مظاهره الأولى مهتما بدرجة كبيرة بعمليات الجسد التي يطلق عليها حركة , احداث , أداء , اشياء اخرى متنوعة , ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد , فجسد الفنان يتحول الى موضوع والمحرك للعمل , حيث يصبح الفعل والعمل شيئا واحدا ,وتصبح معدات المشاعر أوتوماتيكيا هي نفسها معدات الفعل))(٥) , بينما يرى ريتشارد يومان (بأنه كل شيء يشتمل وعيا بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج اخر مثالي له أو نموذج اصلي موجود في الذاكرة)) (٦)

---

(١) جيلين ولسون ,مصدر سابق , ٨ .

(٢)دينيس كالاندا, جماليات التلقي والمسرح, ترجمة : سامي فكري ١٤٣.

(٣)هايز جوردن , التمثيل والاداء المسرحي ,ترجمة:د . محمد سيد ,

(٤)ابراهيم الخطيب واخرون , فن التمثيل،٣٦.

(٥)بازكير شو, سياسات الاداء المسرحي , ترجمة : امسن ١٣٨.

(٦)مارفن كارلوس ,مصدر سابق , ٢-١٣.

التعريف الاجرائي : اتخذ الباحث من التعاريف السابقة التي –أوردها- مادة لتكوين التعريف الاجرائي , وذلك من خلال التطابق مع الدلالة على المعنى الاصطلاحي لمفردات الاداء التمثيلي لذا جاء تعريفه للأداء التمثيلي على أنه ((السلوك المستعاد لتوظيف تقنيات الجسد من اجل تجسيد حدث ما , بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج اخر مثالي من خلال صوت وحركة وايماءات ممثل الشخصية لإثارة عاطفة المتلقي وربطه بأحداث العرض ليصبح هذا السلوك فيما بعد مظهرا من مظاهر الاداء التمثيلي في عروض التعازي (التشابيه))).

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول

مفهوم الأداء التمثيلي

المبحث الثاني

المرجعيات الفكرية والجمالية للفنان سامي الحصناوي

المبحث الأول

مفهوم الأداء التمثيلي

قبل أن تتبلور فكرة الدراما وتصبح نشاطا له اصوله وقواعده ويشترك فيه المؤلف والجمهور وكذلك منظم العرض، كان الانسان البدائي يعبر عن دواخله وما يشعر به من خوف وشجاعة وتردد و اقدام، وصراعه مع قوى الطبيعة، فيضانات، حرائق، اوبئة، حيوانات ضارية

(عبر عن هذه العواطف المتضاربة بواسطة الرقص والحركات التعبيرية لذلك عد الرقص وسيلة من "اقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون فيها عن انفعالاتهم)(١), وان الطبيعة الاصلية لنشوء الفعل التمثيلي (بجميع تجلياته واشكاله في الزمان والمكان مصدره (الميل الغريزي إلى التحول ومفارقة الذات)(٢) , التمثيل هو عمل يقوم به شخص واحد أو مجموعة من الأشخاص من أجل محاكاة وتقليد أشخاص آخرين أو موقف لغرض وهدف معين ومهمة الممثلون هو تجسيد النص المسرحي بما فيه من أحداث وشخصيات وأفعال وحوارات بشكل مرئي على خشبة المسرح أمام المتفرجين . يتأسس فعل التواصل الحي بين الممثل والمتلقي , على وفق اشتغال طاقة الممثل الأدائية المكونة من قدراته الجسدية والصوتية وكينونته الذاتية المتمثلة بقنوات التعبير الحسية . إن تلك القدرات تتميز ببث العلامات المركبة في قناة مشتركة , تعمل كمرسل فاعل لتحقيق غاية العرض التواصلية في إيصال الرسالة الفكرية والجمالية .وقد انطوى أداء الممثل في تشكيل قدراته الإرسالية على نمطين أدائيين مهمين , احدهما أكد على الحرفة الخارجية للممثل والعناية بتطويرها , والمرتبطة بالرعاية للنواحي الإلقائية والحركات والإيماءات التي تمثلها المدرسة التقديمية في التمثيل .

---

(١) ينظركمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح ، ٧٧- ٧٨

(٢)ينظر صالح سعد : الانا – الاخر ازدواجية الفن التمثيلي، العدد ٢٧٤.

وآخر اهتم بالحرفة الداخلية , من أفكار وإحساسات وانفعالات وتمثلها الرسالة التشخيصية / الإيهامية في التمثيل .

في ضوء ذلك التمايز , ومن خلال المراحل التاريخية التي مر بها الأداء التمثيلي منذ عهد الإغريق , مرورا بالتنظيرات الفكرية والجمالية , لمخرجين من أمثال (ستانسلافسكي) الذي عني بالمبادئ السيكولوجية في الأداء و (برتولد برخت) الذي توصل إلى مستويات أداء تعددت أنساقها في العرض المسرحي , عبر نظريته في المسرح الملحمي , مرورا بـ(آرتو) و (كروتوفسكي) و(بيتر بروك) و (باربا) وغيرهم كثيرون ظهر التباين التنظيري والتطبيقي في فن الأداء التمثيلي .وقد ظهر ذلك التباين في الأداء على وفق تلك الاتجاهات الفكرية والجمالية , فضلا عن تأثر الأداء التمثيلي بالمدارس والمذاهب المسرحية التي تختلف بطبيعة الحال في رؤاها الفنية والفكرية والجمالية , تبعا لتبني المخرجين لذلك الاتجاه أو المذهب المسرحي , في تشكيل رؤاهم الفنية ومن ثم تقديمها في إطار نمط أدائي متميز .من أهم بنيات عمل الممثل هو الإحساس والإيمان والصدق وتهيئة الوسائل الإجرائية والأدائية من جسد وصوت , من خلال التمارين العقلية والحسية والذاكرة والانتباه والتخيل والإحساس , وعقلنته وصولا إلى بنية جدلية قادرة على تفسير الدور من قبل الممثل وتجسيد الشخصية بالشكل الفني المؤثر بتوازن سلوكي جسدي ونفسي يضيفان زخما وقوة إلى التعبير الأدائي والجمالي منطلقا من إتيان أفعاله العقلية والنفسية بشكل مستقر ومتوازن (١) . إن الممثل هو التجسيد العياني الملحوظ , لبنية الشخصية المسرحية المفترضة في شكلها الأدبي . ومن خلال مهمة الممثل الأدائية يتم ملء الفجوات الاشارية النصية إلى حالات درامية تشخيصية تتمظهر من خلال اتحاد مستويات الأداء الصوتية والجسدية وقنوات التعبير الحسية , على وفق غنى المخيلة الجمالية للممثل , والتي تنتج أساسا من فهم واع وتصور جدلي مع البنية النصية , ومن ثم تقديمها بمستوى أدائي معين وبناء على تلك المعطيات الفنية والجمالية , التي تؤسس لعمل الممثل المسرحي , وأدواته الأدائية الفاعلة في إقامة التواصل مع المتلقي .

---

(١) بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي،أ.د. عبود حسن المهنا م.د على عبد الحسين رحمه الحمداني،مجلة فنون البصرة، العدد السابع عشر،٦٢.

المخرجون

- انتو نين ارتو (١) :

يعد (ارتو) واحدا من المخرجين المسرحيين الذين دعوا ضمن دعواهم الى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة ان ذاك اذ اراد لمسرحه امن يكون اشبه بمحرقة , طاعون بين البشرية , ووسيلة التعبير في الصور الفيزيقية القاسية التي يجب ان تتوصل الى تنويم جهاز الاحساس عند المتلقين , والقسوة لا يقصد فيها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما القسوة التي تصدق بين الناس جميعا بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل . وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومألوف , والممثل بالقسوة والاحوال القاسية التي يعيشها الانسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها , كان يتضمن هذا الاتجاه ان الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام من ادوات التعبير المسرحي حسب رأيه , ومن ثم لا مكان له في المسرح (٢) .

لقد دع ارتو الى وظيفة جديدة للمسرح , فقد عد الوظيفة الرئيسية لمسرحه " هي طرد الاوهام والخيالات" (٣) واعتبار المسرح وظيفة نفسية واخلاقية ثانوية, والاعتقاد بان الاحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط , فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق للأحلام والمسرح على حد سواء .

لذلك فان استخدام اسلوب (الحلم) امر اساسي في دراما ارتو فقد مكنه هذا الاسلوب من استخدام الحوار في اطار مسرح بحت بعيدا عن مقتضيات الاسلوب الادبي , ومكنه ايضا من ان يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل افكار معينة عن طريق الاتصال البشري , فضلا عن ذلك باستخدام هذا الاسلوب استطاع ان يقدم الاشباح والدمى وغيرها . ومن اجل ذلك كان مسرح ارتو يدعو الى الاسطورة والسحر والميتافيزيقية (٤) . يفهم الباحث ان هذا المسرح الذي يدعو اليه (ارتو) مسرح يدري احداثا غير اعتيادية مسرح يدعو الى اللاشعور الداخلي من اجل ايقاظ الجمهور .

---

(١)انتونين ارتو(١٨٩٦-١٩٤٨): مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي , ارتبط بالحركة السريالية منظما ومؤلفا ,عام ١٩٧٢ اسس مع (روجيه فيتراك) مسرح (الفريد جاري) , وقدم عددا من المسرحيات السيريالية , دخل مستشفى الامراض عام ١٩٢٧ واخرج منها ١٩٤٦ قبل وفاته بعامين قدم كتاب (المسرح وقرينه)عام ١٩٣٨ .
(٢)ولورث, جورج , مسرح الاحتجاج والتناقض ,ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت : ٣٧.
(٣)بروستاين,روبرت , المسرح الثوري, ت: عبد الحلم الشلاوي ٣٣٠.
(٤)ولورث, جورج , المصدر السابق , ص٥٠.

يتعامل (ارتو)مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة:

المرحلة الاولى: وضع النص في مكانة عالية , فاحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة, ومعناه الخضوع للمؤلف , والخضوع للنص المسرحي .

المرحلة الثانية : كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص , ونفى حرفية النص لصالح روح النص , وتلا هذا الشيء حرية المخرج , حرية العقل المطلق , استبدلت سيادة النص, شيئا فشيئا, سنطلب من الاخراج , لان النص ان يعنى بتجسيد الصراعات القديمة .

المرحلة الثالثة: استبعاد النص , والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات , يفعل بالنص ما يحلو له , وهذه المرحلة اذل فيها النص وشوهه وافقده صفاته الرئيسية تدريجيا (١) .

يعد الممثل عنصرا له " اهمية بالغة, مادام نجاح العرض متوقفا على ادائه , وعنصرا سلبيا , مادامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا"(٢). سواء كان ذلك بالحوار , او عن طريق التمثيل الصامت لنقل الافكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام .

اراد من الجمهور ان يكون تواقا للغموض ومتنبها بظهوره , فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط , في حين يحيط العرض به .فضلا عن ان الجمهور يعي الافكار الجليلة والمقصودة المتعلقة بالقسوة , من خلال لغة يفهمها عن طريق نظرة جمالة لارتو .

(١)انتونين , ارتو ,المسرح وقرينه, ت: سامية اسعد , ١٧٠.

(٢)المصدر السابق ،٤٣.

فالمسرحية على راي ارتو لا بد ان تتغير شكلا ولغة حتى تتضح للجمهور , لذلك عمد مسرح ارتو الى اشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكا فعليا كاملا (١).

دعا ارتو الى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معا , واستبدلهما بمكان واحد , بلا حواجز من أي نوع , ليصبح المسرح الاحداث نفسها , ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض , والممثل والمتلقي , نظرا لان المتلقي الذي وضع في وسط الاحداث , محاط ومتأثر بها . والديكور لا وجود له بالمعنى العادي , بل هنالك شخصيات هيروغليفية , ازياء شعائرية, ومانيكينات طولها عشرة امتار واقنعة ضخمة وألات موسيقية في حجم الانسان , واشاء مجهولة الشكل والغاية(٢).

- ليوبولدجنسر (٣) :

تعرف التعبيرية :"هي مذهب من الانفعالات والاحلام , وهي تعبر عن انفعالات واحاسيس ودواخل الشخصية يطرحها بشكلها التعبيري الذي يقدمه في عمله الفني . ام التعبيرية تبحث عن حقيقة الانسان الداخلية , فهي تلمس منه الروح والجسد والنفس والحس في وقت واحد , وقد حاول التغلغل في الاعماق الدفينة في الانسان بكل ما يختلج فيها من ظلال واسرار واحساسات مبهمة وضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والتشوه والعنف على التعقل والنظام " (٤).

---

(١)ولورث, جورج , مسرح الاحتجاج والتناقض ,ت: عبد المنعم إسماعيل، ٦٤.

(٢)انتونين , ارتو ,المسرح وقرينه, ت: سامية اسعد , ٨٤-٨٥.

(٣)ليوبولدجنسر (١٨٧٨-١٩٤٥) مخرج الماني تأثر كثيرا بالمخرج راين هارد وكان بوصفه مخرجا لمسرح برلين الرسمي (١٩١٩-١٩٢٥) شخصية مؤثرة جدا في الفترة المبكرة من التعبيرية , ابرز مأثرة له في السينما والمسرح الغاءه المناظر المسرحية واستعماله بعض مستويات التمثيل المختلفة الت تربطها عدة سلالم , ويعد خطا فاصلا بين بين التعبيرية والسرح السياسي . ينظر: تيلر , جون رسل , مصدر سابق , ٢٨٤.

(٤)مكاوي, عبد الغفار, التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح , ١٨.

يعد (جنسر) المسرح التكامل الوحيد لعديد من الفنون ولهذا يسعى الى " استنباط معاني جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجيدة . ويقول ايضا ان المخرج هو رجل المسرح القادر على اكتشاف اشكال جديدة للمسرح , وان هذه الاشكال الجديدة يمكن ابداعها من خلال حرية المخرج في اعادة النظر في تتابع النص المسرحي , حسب التفسير الجديد " (١).

يذهب (جسنر) على العكس من المخرجين التعبيريين الذين اتجهوا كلية الى نصوص الكتاب التعبيريين المعاصرين فأنه " يبحث عن تراث السابقين عن اعمال يقدم لها , من خلال اتجاهه في الاخراج , التفسيرات المعاصرة, تعالج القضايا التي تطرحها اللحظة السياسية والاجتماعية , فقدم شكسبير , موليرِ, شلر وغيرهم " (٢).

ونستطيع ان نجد في (جسنر) تطبيقا واضحا وقويما للتفسير المعاصر للنصوص السلفية , دون ان يكون هذا من خلال تويه النص , او تزييفه او اقتباسه , بل من خلال تصوره للديكور والازياء ومن خلال الاداء الموجه توجيها علميا ومن اهم الاعمال التي تقدم دليلا على اتجاه (جسنر) مسرحية (هاملت) لشكسبير حيث تقدم الامير هاملت كثائر فوضوي ضد مجتمع متفكك ومنهار.

مثل الممثل لجسنر كونه حامل الفكرة اكثر من مفسر لها . ولا يجسد الشخصية نفسها انما يكون مترجما لحالات الروح , فضلا عن اكتساب ادائه الفيزيقية بالدرجة الاولى, ولهذا فان الممثل اقرب ما يكون للراقص الذي يعبر بكل عضلة في جسمه عن معان الرقص فالجسم الانساني شكل وكتلة يجب ان يتوافق مع حالة الروح لكي يتوصل الى ترجمة بلاستيكية لهذه الحالة (٣).

---

(١)اردش , سعد , مصدر سابق , ١٩١.

(٢)المصدر نفسه ١٩٢.

(٣)المصدر نفسه،١٨٨.

اتجاهه في الاخراج الذي يستغني عن الديكور الواقعي "كقسمة باروة لمجموعة سلالم التي اشتهرت باسم (ليسنر – تريك) – أي سلالم ليسنر" (١).

وتميز ذلك في مسرحية (ريتشارد الثالث) لشكسبير . ويفضل خشبة المسرح العارية , حيث لا ديكور يجذب اهتمام المتلقي ويصرفه عن التركيز عن اداء الممثل , وكثير ما يلجأ الى استعمال مركب عظيم من الدرجات , تتحرك عليها الشخصيات , ايما كان النص . وتعتبر المسرحية اعلاه كمثال مهم لاتجاهه الإخراجي , حيث تجري الاحداث الرئيسية لهذه المسرحية كلها على مركب الدرجات العظيم الذي يشغل وسط المسرح , وقد غطى باللون الاحمر (لون الدم) . دون ان يعير أي اهتمام للمعطيات التاريخية في الديكور او الازياء , بل يكتفي بالتكثيف اللوني الذي يوضح تفسيره .

- ايليا كازان (٢):

يعد (كازان) واحدا من المخرجيين الامريكيين العالميين في فن المسرح, الذي انشأ مسرح (الريبتوار لنكولن سنتر) عام ١٩٦١ حيث اعدت في هذا العام نفسه الخطة التي سار عليها المسرح الجديد والفرقة الجديدة الذي قال عنها كازان : " بعد خمس سنوات من الان سنعيد خلق المسرح الامريكي وربما كان لها اثر بعيد في المسرح العالمي " (٣).

---

(١)مارتن, هف, الدراما الالمانية الحديثة, ت:وجيه سمعان ,م:محمد بندور ٢٣١ .

(٢)ايليا كازان : ولد عام ١٩٠٩ في تركيا ويعد احد مؤسسي المدرسة الحديثة في الاخراج والتمثيل في امريكا , واحد الدعامات القوية في مدرسة الدراما الامريكية المسماة(ستوديو الممثلين), فقد عمل ممثلا خلال حقبة الثلاثينات واحيانا مخرجا في (مسرح الجماعة) , وبرز مخرجا مسرحيا خلال حقبة الأربعينات عندما قدم مسرحيات متنوعة مثل (جلد اسنانا) عام ١٩٤٢, وبعد الحرب العالمية الثانية ازدادت شهرته بافضل المسرحيات الامريكية لاسيما مسرحيا (تيسي وليامز) و (ارثر مللر) فضلا عن ذلك فقد نشط كازان الى مستوى السينما واخرج افلاما مهمة مثل (يحيى زاباتا) و(شرقي عدن) : . ينظر: تيلر , جون رسل , المصدر سابق , ٢٩٦.

(٣)سرحان سمير, كازان ومدرسته الاخراجية , مجلة المسرح المصرية , العدد ٢١ , ٧١.

لقد استرك كازان مع (روبرت هوايتد)(١) في ادارة المسرح وكان على كازان ان يلعب الدور نفسه الذي ان قد لعبه ستانسلافسكي في (مسرح الفن) فهو المشرع للأسلوب الفني الذي تسير عليه الفرقة وهو صاحب نظريتها في المسرح , حيث قال كازان في اللوحة التي اعدها للمشروع :"ان الفكرة المثالية لهذا المشروع هو اشاء فرقة مسرحية مدربة على اتباع اسلوب ونظام معين على اعلى مستويات الاحتراف , تمثل مسرحيات ترتفع الى مستوى الخلود في مبنى مسرحي يتقابل فيه الممثلون والجمهور فتنشأ بينهم علاقة وثيقة ومثيرة ,وسوف يستمر المشروع في اداء مهمة موسما بعد موسم ,حتى تتضح شخصيته المميزة معالمه الخاصة " (٢) .

سعى كازان من خلال مسرحه هذا الى ان يرسى دعائم نظريته , فقد كان المسرح الامريكي يدين بكل اساليبه ووسائله في التمثيل على الاقل لستاتسلافسكي , فجاء كازان ليتحرر عبر تجربته فذه في المسرح الامريكي من اسر ستاتسلافسكي ووسيلته الوحيدة في ذلك على قوله هو تأسيس فرقة تجريبية خاصة به , يتنفس من خلالها وبعيدا عن كل ما هو مادي وفي هذا يقول كازان :"انا منشق , انا لا اخرج بالأسلوب الذي يعلمونه (اسلوب ستاتسلافسكي) انا من انا ... ان مسرح لنكولن سنتر قد بدأ في العمل لتوه

---

(١)روبرت هوايتد: هو احد اكبر منتجي المسرح في برودواي في الاعداد لفكرة هذا المسرح الجديد الذي اصبح فيما بعد مديره

(٢)سرحان , سمير , المصدر سابق , ص٧١.

والمسرح لا بد ان يمثل وجهة نظر واحدة . ولنكولن سنتر هو عبارة عن اخطائي ومزاياي . ان بناء فرقة مسرحية عملية تستغرق سنوات ... لا يبدأ اسلوبها في ان يتضح الان بعد ان نبدأ العمل فعلا. ولكن هناك بعض هذه العوامل التي اتضحن من الأن "(١)

ان هدف كازان من وراء مسرحه هذا وفرقته خدمة الفن المسرحي الامريكي وليس ان يقوم بمشروع تجاري وهذا ما اعلنه منذ بداية التأسيس اذ يقول : " نحن ننشأ تنظيما يتكون من مجموعة من البشر هدفه ان ينتج فنا لا ان يقوم بمروع تجاري . ونحن لم نجمع انفسنا ببيع للناس التسلية والترفيه , او لكي نكسب حبهم لمدة ساعات قليلة يمضون خلالها وقتا طيبا.

ان هذا المسرح قد ألى على نفسه اولا وقبل كل شيء وهو يهدف الى ان يكشف لهذا الجمهور عن خبايا حياته ويعرضها امامه حنى يصل الى الدرجة التي يثير فيهم وعيا بما يحدث لهم او بما حدث لهم. في بعض الاحيان , يحدثهم في صراحة الصديق متخذا لهجة النقاش والجدل . لن يكون هذا المسرح سهل الهضم دائما بالنسبة للنظارة . ولكن سيكون دائما وظيفيا في حياة الناس .

---

(١)سرحان, سمير , تجارب في الفن المسرحي , المصدر سابق , ٣٥ .

- **يوزيف شاينا(١):**

يعد (شاينا) من المخرجين المعروفين في المسرح البولندي , خصوصا في القرن العشرين , من خلال اعتماده السريالية اتجاها ينطلق منه تركيب تكوينات العرض لديه .

وتهتم نظريته الخاصة بالسطوح والالوان فيقول " ان الرسم البسيط مرفوض لأنه لا يعبر عن بصرنا المعقد والمركب لذلك يجب ان تكون عناصر التشكيل مركبة ومعقدة والالوان يجب ان تكون مبهرجة وعناصر يجب ان تكون متحركة غير ساكنة (٢) , وكما كان متأثرا بفترة اعتقل فيها ايام الحرب فلذلك كان هذه افرازات فترة اعتقاله وكانت من مبادئه ان كل قوى التدمير لا تستطيع تدمير الانسان , ولذلك فان المسرح يبنى على دعامتين أساسيتين هما : التدمير والصراع , ونلاحظ ذل في اعماله (دانتي) , (ريبالكا) و(فاوست)وفي اعماله يستغل اضافة العناصر التشكيلية .

يعد النص بالنسبة ل(شاينا) في لغلب مسرحياته عبارة عن صرخات ودمدمات لا معنى لفظي لها لكنها مليئة بالشحنات العاطفية والصور والتعبيرات "(٣) ويمثل ذلك في مسرحية (ريبالكا) ويستلهم ذلك من خلال رسامين اخرين مثل (شاكال) و (بروكيل) وغيرهم .

---

(١)يوزيف شاينا (١٩٢٢ -) مصمم ومنظر ومخرج بولندي الاصل اهتم بتقديم مأسي العالم التي خلفها القرن العشرين من تكنلوجيا الدمار والاسلحة الفتاكة والحروب والكوارث , وقد اعتمد اتجاه السيريالية الذي انطلق منه , بدأ عمله عام ١٩٥٣ كمصمم مهع جيرزي كروتوفسكي في مدينة تكوهاما وقدم نظريته الخاصة بالسطوح والكتل والالوان , له عدة مسرحيات اهمها (دانتي) , و (الشرف الحكومي وغيرها) .

(٢)عطية , احمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري , دراسة متقدمة في نظرية الاخراج , محاضرات القيت على طلبة الدكتوراه , كلية التربية الفنية , جامعة بابل , ٢٠٠٠/١٢/٩.

(٣)هينر , زيجمونت , مصدر سابق , ٢١٧ .

يستخدم (شاينا) جسم الممثل للرسم وكان يستخدمها في تكوين اشكال متعددة تثبت للحظات ثم تنفجر لحظات اخرى فينتشر الممثلون ليعودوا لتكوين اشكال اخرى(١).

ترمز الادوات والإكسسوارات التابعة للمنظر في مسرح شاينا الى الكوارث والحروب , لذلك استخدم احذية الجنود بأحجام غير طبيعية وضخمة حتى ان الممثل يجلس فوقها وعجلات المدافع والدراجات وانابيب وبنادق واعضاء بشرية صناعية " فالحضارة الساقطة للقرن العشرين تقدم في عروضه المسرحية باعتبارها برميل قمامة مختلفة المعادن ... تتواجد داخلها قمقمة من البشر ذوي العاهات(٢).

كما تعتمد تصاميم شاينا " التكوين في الشكل من قطع وادوات واكسسوارات مختلفة من تلك القمامة التي تشكل في كيان موحد مكونة شكل تشكيلي اشبه بالنحت الحديث ومن خلال المعالجات التشكيلية والسيريالية لعناصر خاصة مبتدعة على خشبة المسرح فالواقعية قد تركب في منطقة "(٣) وان هدف شاينا نقد الواقع وتصوير مرارته وقباحة الانسان وبشاعة التطور في هذا القرن وهذه فكرة متعمقة وواقعية لكنها تقدم بشكل تركيبي متمرد تبعا للسيريالية " الرؤية الميتافيزيقية للحياة البشرية "(٤)

---

(١)عطية , احمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري , دراسة متقدمة في نظرية الاخراج , محاضرات القيت على طلبة الدكتوراه , كلية التربية الفنية , جامعة بابل , ٢٠٠٠/١٢/٩.

(٢)هينر , زيجمونت , مصدر سابق , ص٢١٧ .

(٣) Grodzicki , August polish theatre directors,p,155.

(٤) المصدر نفسه ،١٥٦.

ولم يعتمد شاينا التقنيات الحديثة في منظره واضاءاته , انما اعتمد البساطة من خلال استخدام الادوات والقطع التي تنتمي الى واقع الحياة المرير والحروب والكوارث وليس شرطا ان تكون حقيقة كما عند سابقه (كانتور) بل انها قطع خشبية تشبه القطع الاصلية , وقد استخدم ايضا بعض القطع كعجلات الدراجات والآلات الموسيقية ومن ميزته التلاعب بأحجام المواد , فيستخدم عناصر التضخيم كتهويل لأثر هذا الشيء على الانسان من خلال ضخامة احذية الجنود (البسطال) وكان ذلك في مسرحية المشرف الحكومي , وفي مسرحية (دانتي) استخدم اشباحا من السلالم اضعاف حجم الانسان وغطاها بالقماش ماعدا فتحة بالأعلى يظهر منها رأس الجمجمة , ومن الجانبين ذراعين كإشارة على شبح الموت والدمار . ويبحث شاينا في عروضه على معادل موضوعي برؤاه الفلسفية من خلال اطار بصري سينوغرافي .(١), وهذا المعادل الذي وجد هو التكوين الحسي الذي يجعل من المنظر المسرحي وحتى الاضاءة كيان واحد, ولم تترابط اجزائه ماديا ولكنها ومترابطة حسيا, نعني بالتكوين "النظام الكلي شاملا الشكل والارضية وبالنسبة لأي تصميم , فكل الهيئات الفردية واجزاء الهيئات ليس لها فقط شكل وحجم بل لها فيه مركزا ايضا ...

---

(١)حمدان , فراس خالد , تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر , ٢٧.

والتكوين يتم خلقه عن طريق العلاقات التي يبنيها , والتي تتخذ صلاحيتها للنظام نفسه " فنظام العرض يتبع فكرته , فان كل جزء من المنظر او ممثل لا ينتمي الى تلك الفكرة او لا يترابط معها لا ينتمي الى نظام العرض فيكون غير صالح لان يكون ضمن ذلك العرض .

يحصل (شاينا) على التكوين من خلال التوزيع المتناسق لأجزاء المنظر ومن ضمنها الممثل الذي يعتبر جزء مهم في تركيب لوحات العرض ومن ضمن خامات التصميم , فعروض شاينا " ماهي سوى لوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي .. واحيانا نجد في مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الاضاءة والمادة الديكورية دورا كبيرا في التشكيل" وهذه اللوحات دلالات بعيدة في ضمن التكوين عن الواقع ولكن اجزائها كمواد مستقلة او مشابهة لما في الواقع , فالشكل الكلي للعرض غريب وغير واقعي يحمل فكرة تضرب بقوة في صميم الواقع , فالمسرح لديه يجذب الانتباه ويجب ان يجابه الحياة وبهذا يشبه مسرح الغضب في مجابهة الحياة بعيوبها وكل الاخطاء التي فيها .

المبحث الثاني

المرجعيات الفكرية والجمالية للفنان سامي الحصناوي

لكل فنان مسرحي مرجعياته الفكرية والجمالية التي تبنى عليها اعماله المسرحية من حيث الفكرة المقدمة فضلاً عن ألية اشتغال الفنان في تقديم الفكرة وهذه المرجعيات التي يتبناها الفنان بإرادته كالدراسة او القراءات الخارجية او التأثر بنص مسرحي او مدرسة مسرحية قرأها او عرض مسرحي شاهده او قد تكون هذه المرجعيات ملاصقة للفنان دون أن يعي ذلك فتظهر في أعماله بشكل واع أو غير واع .

ويستخدم الكثير من الاشخاص كلمة المسرحية او العرض المسرحي مرادفاً لكلمة المسرح الا انه هنالك فارق كبير بين الكلمتين من حيث الدلالة فالاولى تشير الى القصة أو النص الادبي الذي يمثل في المكان المخصص له (المسرح) فالمرجعية هي القصة اما المسرح فهو المكان الذي تؤدي فيه هذه القصة ببساطة شديدة .

وقد ظل المسرح منذ نشأته تكويناً جماعياً يجد الممثل فيه العون عند المواقف المحرجة التي غالباً ما تحصل للممثل وهو على خشبة المسرح والحق هذه الطمأنينة تكاد تكون غير واضحة عند الممثل في المونو دراما لانه يقف وحيداً فوق الخشبة ليس له مساندة من ممثل ثان مما يجعله في حالة قلق غريزي بأنه قد ينسى حواره . [1]

المسرح هو المكان الذي تدور فيه احداث عرض تمثيلي يقوم به ممثلون وقيل عن هذا المكان خشبة المسرح اما المسرحية فهي فن ادبي قائم على حبك قصة تمثيلية والتي بدورها تقدم الى الجمهور .

---

[1] **اخوفا بوريس , اعداد الممثل توفيق المؤذن , القاهرة , مكتبة مدبولي , ١٩٩٨ , ص١١١-١١٢.**

وهذه التعددية للعناصر المؤلفة للعرض المسرحي قاد الى انشاء مجموعة كبيرة من العلامات المكونة لتلك الرسالة المسرحية وبأشكال مختلفة يقونية رمزية او طبيعية أو اصطناعية حتمت اختلافاً جديداً في التلقي فرضته حالة التنوع في التأويل والتفسير ومن ثم خلق نمط تواصلي بين المؤدي وجمهور المسرح .[١]

ان تحولات الممثل عند تمثيله لشخصيات عديدة هي نتاج عمل مشترك ما بين الممثل والمخرج عبر التوجيهات والتمارين التي تسهل عملية الوصول الى الهدف وعلى هذا فإن الممثل المسرحي يعالج بأدوات موضوعية العلمية .

(والممثل عند تجسد كلاماته بصدق فانها موجهة بالاساس الى ذلك المتلقي ومن ثم فأنه يؤمن بأن تحدياته لا تعوزها الافعال بل القناعة والايمان فهو في صراع دائم ومزدوج مع نفسه لتقديم الافضل ومن ثم زيادة القوة التواصلية بين الخشية وصراع ثان مع الشخصية لاقمة تجانس مع صفاتها الاساسية .... ([٢]

وللصمت في التعبير المسرحي ادوراً متعددة وشديدة التأثير على المستويين الدرامي والجمالي وهيأ ادوار قد تتعادل مع الادوار التي يلعب الحوار عبر التعبير الانفرادي الذي ينتحي الممثل فيه جانب للتعليق النقدي او الانتقادي الذي تبديه الشخصية ومع الاهمية الدرامية والجمالية للغة الصمت في فنون التأليف وفنون التمثيل وفنون العرض المسرحي .

((في شكل يكاد يكون غير مألوف وقادر على احالة علاماته الى واقع له مفعول اكبر من الكلمة وحوراتها في فض ولو جزء مهم من تلك النزاعات فالصمت فعل فيه من القوة والصراحة والثبات فإن تسلط اللغة هاجس كل مسرح معاصر وهو يتخذ اشكالاً خاصة تبعاً لرجوعه الى الجزع من اننا نتحدث دون ان نقول شيئاً ...) [٣]

(ان العرض المسرحي بؤرة الممثلين الذين لا هم لهم غير الثرثرة والتكرار وهم لا يبتكرون غير طريقة اداء بعينها او استخراج المفردة وحوراتها حتى باتت حاجزاً بين الممثل

---

[١] بوغاتيرف بيتر . سيمياء . براغ المسرح ترادمير كورية , دمشق : منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٧, ٧٦.
[٢] المصدر نفسه , ٧٦.
[٣] سيكولوجيه تقنيات الممثل في المونودراما، مصدر سابق

وشخصيته وبين الممثل والمتلقي وباتت مشروعاً اجبارياً لتشكيل نمطية الصورة واستحداث معاني لا نملك التعبير عنها ...) [١]

(هذه السيطرة من الصالحة وجمهورها تفقد في بعض الاحيان تركيز الممثل لاسيما في المونودراما لان اداءه للشخصيات والانتقال السريع بين اكثر من واحدة تجعله في حالة انتباه عالٍ ومستمر وان اي حركة غير طبيعية تحدث هنا او هنالك تحول هذا التركيز والانتباه الى تشويش في فرز الشخصيات المتلاحقة ....) [٢]

الدكتور سامي محبس حسن

الاسم الفني : سامي الحصناوي

الولادة : ١٩٥٣

تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة ونال شهادة البكالوريوس في الإخراج المسرحي عام ١٩٧٦ وكانت أطروحة التخرج مسرحية (فتى الغرب المدلل) للكاتب الايرلندي (سنج).

عمل مخرجاً في التلفزيون العراقي لمدة ستة سنوات بين ١٩٧٥ / ١٩٨١ متنقلا بين القسم الدرامي إلى الثقافي إلى الأطفال.

نال شهادة الماجستير في العلوم المسرحية من أكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٨٣
نال شهاده الدكتوراه فى التمثيل من كليه الفنون الجميلة جامعه بابل . عام ٢٠٠٩.

بدأت مسيرته الفنية عند التحاقه بالفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٨٤ وكانت البداية في منتدى المسرح التابع لها، حيث مثل مسرحية (المهندس و الإمبراطور) للكاتب الاسباني (أرابال)، وخلال مسيرته الفنية في هذه الفرقة مثل البطولة أو الدور الرئيس لأكثر من ٢٠ مسرحية أهمها (حوته يامن حوته) (قنديل علاء) (نبوخذ نصر) (سيدة الاهوار) (دزدمونة) (نور والساحر) (العجوز المراهق) (حب على برج أيفل) (ملك زمانه) (تراتيل فوق المنبر) (حب وخبز وبصل) (الناي و القمر) (تسواهن) .

[١] راغب نبيل , فن العرض المسرحي , القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر , ١٩٩٦ , ص ١٤٨.
[٢] سيكولوجيه تقنيات الممثل في المونودراما،الحوار المتمدن،سامي الحصناوي.

انتقل في العام ١٩٩٤ الى جامعة بابل قسم الفنون المسرحية حيث عمل مدرس مساعداً فيها، وقدم تسع اعمال مسرحية أخراجاً وتمثيلاً أهمها (أغنية التم) (هبوط عشتار) (أيام ذاهبة) (الى سامي في الغربة) (الشهداء ينهضون من جديد) (السجين ٤٧٦١) (أما أو) ثم المسرحية الكبيرة (الحر الـرياحي) .

أهم المهرجانات التي شارك بها: -

. مهرجان قرطاج المسرحي في تونس عن مسرحية دزدمونة عام ١٩٨٨

. مهرجان السويس لمسرح الطفل في مصر عن عرض مسرحية نور والساحر

. مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية تراتيل فوق المنبر ١٩٨٨

. مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية دزدمونة عام ١٩٩٠

. مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية الحر الرياحي ١٩٩٤

. مهرجان الشارقة المسرحي في دولة الامارات العربية عن مسرحية حب في أبو موسى ومسرحية الشهداء ينهضون من جديد عام ٢٠٠٠ .

. مهرجان الفجيرة المسرحي عن مسرحية باب البراحة عام ٢٠٠١

الجوائز التي حصل عليها:-

جائزة احسن ممثل مناصفة مع الفنان جبار الشرقاوي عن مسرحية المهندس و الامبراطور عام ١٩٨٤

جائزة احسن ممثل مناصفة مع الفنان الاردني سعيد الخصاونة عن مسرحية نور و الساحر في مهرجان السويس لمسرح الطفل عام ١٩٨٨

جائزة احسن ممثل في مهرجان الفجيرة المسرحي عن مسرحية باب البراحة عام ٢٠٠٠

جائزة احسن أخراج مسرحي لعموم المدارس الثانوية لدولة الامارات العربية المتحدة للعام ٢٠٠١ - ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ عن المسرحيات (دائرة الطباشير القوقازية) و مسرحية (مغامرات رأس المملوك جابر) ومسرحية (باب البراحة).

جائزة احسن ممثل في مهرجان القطري السابع لكلية الفنون الجميلة جامعة بابل عن مسرحية (أيام ذاهبة).

جائزة احسن ممثل في المهرجان القطري الثامن لكلية الفنون الجميلة جامعة بابل عن مسرحية (أما أو).

الـــــتكريم:

١-تـكريم من وزارة الثقافة و العلام عام ١٩٨٧

-2تكريم من المركز العراقي للمسرح عن عموم الاعمال المسرحية عام ١٩٩٢

٣-تكريم من حاكم الشارقة للفوز لثلاث سنوات بجائزة أحسن عمل متكامل لمدارس الثانويات في دولة الامارات العربية المتحدة.

---

(١) ينظر :مركز النور الالكتروني ٢٠١٦/٤/٢٥ على الرابط الالكتروني

http://alnoor.se/author.asp?id=3367

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١-يتاسس فعل التواصل بين الممثل والمتلقي على وفق اشتغال طاقة الممثل الادائية المكونة من قدرته الجسدية والصوتية

٢-الأداء التمثيلي منذ عهد الاغريق مرورا بالتنظيرات الفكرية والجمالية للمخرجين من أمثال ستانسلافسكي الذي عني بالمبدأ السيكولوجي في الأداء بيتر برخت الذي توصل الى مستوبات الأداء تعدت مساقها في العرض المسرحي.

٣-لقد دعا ارتو الى وظيفة جديدة للمسرح فقد عد الوظيفة الرئيسية للمسرح هي طرد الأوهام والخيالات واعتبر المسرح وظيفة نفسية واخلاقية ثانوية ةاعتقد أن الاحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط.

٤-لقد ولد كريغ المفهوم الجمالي لفن مسرحي مستقل لم بعد قائما على النص بل على العرض.

٥-يعد الممثل عنصرا له أهمية بالغة ما دام نجاح العرض متوقفا على أدائه.

٦-دعا ارتو الى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معا واستبدالهما بمكات واحد.

٧-الخطاب المسرحي الدرامي وما بعد الدرامي سيظل عبر التاريخ الحضاري الطويل مرآة للمجتمع والحياة.

٨-كانت جذور الجمالية بامتداداتها وتشعباتها تعود الى ما صنعه الفكر الاغريقي فقدمه ضمن اشتغالات لا تهتم بالايتوموبوجيا والخلاق.

٩-الجمالية المسرحية هي محاولة تركيب وتحرير تسعى الى تقديم مقاربة جامعة لما بين الجماليات المسرحية في المسرح.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

عينة البحث

تحليل العينات

منهج البحث

أداة البحث

تحليل العينات

يضم هذا الفصل الإجراءات المنهجية التي اتخذتها الباحثة للإجابة على السؤال الذي وذعته الباحثة في مشكلة البحث لتحقيق هدف البحث والتوصل الى النتائج المنهجية المضبوطة

مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث من عروض مسرحية تتحدد بالمدة الزمنية (٢٠٠٥-٢٠١١) ، ينظر جدول رقم (١)

جدول رقم (١)

ت	اسم المسرحية	سنة العرض
١	اغنية التم	٢٠٠٥
٢	الشهداء ينهضون من جديد	٢٠٠٥
٣	الى سامي في الغربة	٢٠٠٥
٤	السجين ٣٤٧١	٢٠٠٥
٥	أيام ذاهبة	٢٠٠٨
٦	اما .. او	٢٠٠٩
٧	المهرج	٢٠١١

عينة البحث:

تكونت عينة البحث الحالي من مسرحيتين، انظر جدول رقم (٢) من ضمن مجتمع البحث البالغ (٧) عروض مسرحية وتم اختيار عينة البحث عن غيرها بالطريقة القصدية وذلك لعدة أسباب منها:

١-توفر أقراص العروض لدى الباحثة.

٢-احتواء تلك العروض على الخصائص النفسية والتربوية في المونودراما الذي يحقق هدف الباحثة.

جدول رقم (٢)

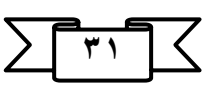
ت	اسم المسرحية	سنة العرض
١	أيام ذاهبة	٢٠٠٨
٢	اما.. او	٢٠٠٩

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليل وذلك لملائمته طبيعة البحث الحالي.

أداة البحث: استخدمت الباحثة مؤشرات الاطار النظري في تحليل العينات.

تحليل العينات

تحليل العينة مسرحية (أيام ذاهبة)



تبدأ المسرحية تحكي معاناة الانسان العراقي أبان النظام السابق الذي سحقته الحروب وقتلت امانيه وشوهت أنسانيته وجعلت منه ألة للحرب حيث ينطلق سامي الحصناوي في هذا العرض من توكيد براءة الشخصية وعفتها وانسانيتها باظهار جوانبها الخيرة ويتمنى لو انها لم تلده امه ويتمنى لو باقي داخل بطن امه افضل من هذه الحياة لو باقي داخل بطن امه ليكون سعيداً ولم يصبر لتحمل هذه الحياة والحروب والكفاح من اجل حياة خسر فيها حياته وانسانيته واهله واصدقائه وجميع الناس الذين يحبهم وبعد ذلك يقال انه يتمنى الموت لكنه لا يعرف مراسم الدفن فكيف له ان يموت وهو لا يعرف مراسم الدفن وهو يقول الى اخوه ان يعلمه مراسيم الدفن ويقول له اخوه تعلم مراسيم الدفن من الغراب قال هل من الممكن من الغراب قال له اخوه جرب ان تموت وبعد ذلك تعيش وبعد ذلك يبدأ في الرقص وتنمى ان يكون كل هذا مجرد حلم ولكن ادرك انه حقيقة لقد كان التلون الذي امتلكه (سامي الحصناوي) من الجمال بحيث كان يمتلك الامكانية في الخروج والدخول من شخصيته الاساسية الى شخصيات اخرى تمر الشخصية المسرحية في (ايام ذاهبة) بمجموعة من الصراعات منذ الطفولة وحتى الممات والاسباب التي أودت الى هذا الحال وذلك بواسطة الحروب وانتقال الى الام – الاخ– الحبيبة – المرأة , ويختم ذلك بموسيقى شعبية مع الاخذ بالحسبان السينوغرافيا التي شكلت فضاء ومحيط الشخصية التي تدعم وجود ممثل المونودراما وتدفعه الى التعبير عن دواخله بسهولة وهي ادوات ملازمة للشخصية ومساعدة له في استظهار بواطنه وانفعالاته الداخلية والتاريخية الماضية لكونه يوم بعملية استحضار للاشياء والشخصيات ويمنح الشخصية تنوعاً في الاداء ويساعدها في الانتقال من مكان إلى أخر ومن شخصية الى أخرى فقد أسس الحصناوي السينوغرافيا على هذا الاساس بحيث نجد قطع قماش وملابس معلقة هنا وهنالك وقطع خشب يحملها على ظهره وتساعده على تبديل الشخصيات وهذه الاشياء مرتبطة بشخصية الممثل ولا فككا من وجودها معه , فإن قطعة الخشب والملابس وقطع من القماش وملابسه تدل على الحرب والضياع وعن طفولته ومستقبله كل ذلك جاء بتكثيف والحصناوي يدرك هذا الامر فالتكثيف ن مميزات العرض المونودرامي فالأشياء تستخدم في المونودراما بكثافة عالية وليست بتضخيم او مبالغة لان لك يؤدي الى ضياع شخصية الممثل الواحدة قياساً بالاشياء الكبيرة والمبالغ بها فضلاً عن انه يؤدي الى تضاؤل حجم الممثل الواحد وسط فضاء المرح الواسع لذلك لابد من ان يكون كل شيء مدروساً ومدركاً من قبل المخرج والممثل وذلك بدوره يساعد على ازدياد فاعلية الاداء وبث الروح في

الاشياء الموجودة على المسرح والتي يتعامل معها الممثل المونودرامي داخل العرض المسرحي ويستمر العرض وهو يتنقل في سكة القطار وعمره الماضي حياته ويتذكر ذلك مع الاغاني والموسيقى ويختم العرض وهو يقول يبقى وحيداً في قلب النار مع الموسيقى .

تحليل العينة التمثيلية مسرحية (اما – او)

ان الاداء التمثيلي في هذه المسرحية اختلف بالكامل عن الاداء التمثيلي في مسرحية (ايام ذاهبة) حيث كان اداء التمثيلي لدى الحصناوي قد تميز في هذه المسرحية على اساس التنوع والتنقل من مكان الى اخر واعتمد عنصر الارتجال والمفاجأة ومنذ سنوات والممثل العراقي سامي الحصناوي يأخذ من فن المونودراما خياراً مسرحياً في مشروع مسرحي يقترب من مشروع المسرح الفردي ويعتمد نص المسرحية على نسق من العلامات اللغوية التي تنتظم في سياق سردي يكشف عن بنية مونودرامية تؤسس لمشهدية تقوم على مستويين من مستويات السرد الاول وهو ما يمكن ان نطلق عليه (العلامة المركزية) وهي الحكاية الكبرى التي تكشف لنا منذ المشهد الافتتاحي عن حالة الشخصية وازمتها النفسية حيث ترمي سيارة الخاطفين شخصاً مخطوفاً ومعصوب العينين وهو الشخصية المركزية في العرض ويطلب اليه الخاطفون العد من الواحد الى العشرين ليقرر اما مغادرة الوطن قسراً او قتله وبين ال (ما) وال (او) يتحدد مصير الشخصية , اما المستوى الثاني من مستويات السرد (العلامات الثانوية) فاختيار الشاب لل (اما) يعني الحياة بعد مغادرة الوطن قسراً بكل مرراته وقسوته لكنه اختيار يمكن ان يهبه الحياة رغم انها ستكون حياة معجونة بالغربة والذل والهوان بعيداً عن الوطن , اما اختياره لل (او) فيعني الموت عبر طلقة من مسدسات الخاطفين الذين يوزعون الموت مجاناً على الناس الابرياء ووسط التردد في الاختيار واستفزازات الذاكرة تنتهي المهلة القصيرة التي منحها الخاطفون للشخصية المركزية (العد من الواحد الى العشرين) لينتهي الخيار تراجيدياً ينهي حياة الشخصية بطلقة في الرأس فيتوقف البوح وينتهي كل شيء ولقد كانت ادوات المؤلف المسرحي (عبد الكريم السوداني) او مكونات نصه في الشخصية الرئيسية ومجموعة الجرذان وما تستحضره الشخصية من خيالاته وذاكرتها الا ان المخرج والممثل (سامي الحصناوي) بأدائه الاخراجي والتمثيلي قد تلاعب بادراك عال في المكان عبر اختياره من قلبه فقد وضع الشخصية في مكان جاهز في

كلية الفنون الجميلة – بابل كفضاء تقوم تأثيره في الجمهور ما لم تسقى بوسائل اخرى مثل الاضاءة والموسيقى واللون وهو ما بدا حضوره موضحا في عرض مسرحية (اما – او) رغم فقر التقنيات المتوفرة في كلية الفنون الجميلة – بابل وهذه العناصر بدورها هي التي قدمت لنا الشخصيات ليس بوصفها صوراً فوتوغرافية وانما بوصفها (اشارات) لتلك الشخصيات ما يعنب ان اداء سامي الحصناوي كان يعمل على استعادة علامات السلوك الانساني في الشخصيات التي قام بأدائها في العرض وتقديمها وفقاً لرؤيته الذاتية كممثل وهي رؤية امتزج فيها فعل الدراماتورج كمعد للنص الادبي والمخرج كمفسر للمرونة الادبية والممثل كمعبر عن هذه الرؤى عبر تقنياته السمعية والبصرية لذلك وجدنا هذا التنوع الادائي في العرض من اجل خلق التواصل والمتعة مع الجمهور وهذا ما يعني ان الاداء التمثيلي لدى الحصناوي الذي قدم شخصيات في المونودراما عديدة ومنها هذه الشخصية قد حملت الشخصية عبئاً كبيراً لأنها كانت لترزح تحت وطأة القهر السياسي والعسكري وتحت وطأة القهر الاجتماعي والنفسي الذي وقع عليها وهو ما دفع الحصناوي الى تحديد أليات جسدية تميزت بالرشاقة مرة وبالكسل مرة اخرى من اجل المواءمة مع الشخصية المسرحية التي يقدمها ومن اجل ان يصل الحصناوي بأروع صور الاداء والاتقاء به اى مستوى خير يعتمد الشد والترابط بين الشخصية والجمهور فقد عمل الى تفعيل عنصر (الارتجال) وهو من الاهمية بحيث اعتمد مد جسور بين المسرح والجمهور اذا ما عرفنا ان الجمهور نفسه كان ضمن دائرة الحدث بحيث هم كانوا المعزين في مجلس الفاتحة وهم كانوا يساعدون الشخصية في محاولة التواصل الانساني ودعمه كوجود فاعل في النفوس كونه يتميز بالانتماء للانسان لذا جاءت اهمية الارتجال في اضفاء مناخ جمالي تواصلي بين الممثل والجمهور مما ادى الى تدخل بعض المتلقين الى التفاعل مع البطل واطلاق اصوات ما واهات وكلمات وهم يجلسون على كراسيهم .

الفصل الرابع

١- النتائج

٢- الاستنتاجات

٣- التوصيات

٤- المصادر

١- استدعى عرض مسرحية (اما – او) ظهور اداء ارتجالي وهذا بطبيعة الحال يحيل الى الاعتزاز بالنفس الانسانية من اجل خلق الية ادائية ممتعة من استخدام المفردات الشعبية والارتجال في العرض

٢- تنوع الاداء التمثيلي ل (سامي الحصناوي) من عرض الى اخر وهذا اساسه ادراك الحصناوي للشخصية التي يتقمصها .

٣- لقد كان التلون الذي امتلكه الحصناوي في مسرحية (ايام ذاهبة) كان من الجمال بحيث كان يمتلك الامكانية في الخروج والدخول من شخصيته الاساسية الى الشخصيات الاخرى .

٤- يتبنى الحصناوي الشخصية ادائياً لانه يؤمن بها وبأهدافها وعذابها .

٤- يؤكد ممثل المونودراما ولاسيما الحصناوي مشاكل واقعة ومخيلة من اجل التواصل مع الانسان في اي مكان من العالم .

الاستنتاجات

١- ظهور الارتباط بالعامل النفسي في الاداء التمثيلي لمسرح الحصناوي المونودرامي من خلال ظهور الازمة وايجاد الحلول لها في الاداء المسرحي .

٢- منح الممثل الدرامي القدرة في الانتقال ما بين جزيئات الفضاء المسرحي الكلي .

٣- ساعد التمثيل المونودرامي على ايجاد عوامل تربوية من شأنها الايعاز الى الجهاز العصبي والنفسي للممثل في انتقاء كاريزما شخص اداء الممثل المونودرامي .

٤- السينوغرافيا تمنح الممثل المونوغرافي القدرة للانتقال من مكان الى اخر ومن زمان الى اخر ومن شخصية الى اخرى

٥- ارتباط خصائص علم النفس التربوي بمجموعة من الاداء للممثل المونودرامي وذلك بتنوع بعض الخصائص النفسية في الاداء التمثيلي من على خشبة المسرح .

التوصيات

١- ارشفة العروض المسرحية العراقية وجعلها في متناول الباحثين والدراسين بغية تحليلها ومناقشتها وجعلها في متناول الدراسة والنقد .

٢- طبع وتوزيع النصوص المسرحية العراقية للمؤلفين والكتاب وتشجيعهم على التأليف .

٣- اقامة مهرجانات ومؤتمرات ومسابقات في التأليف والعرض المسرحي وتشجيع القائمين على ذلك .

٤- اقامة ورش عمل تعنى بالاهتمام بالكتاب والمخرجيين المسرحيين من الغياب وتشجيعهم على المواصلة في هذا الجانب .

المقترحات

١- دراسة الارتجال في الاداء التمثيلي في عروض سامي الحصناوي .

٢- دراسة العرض المسرحي المونودرامي وابعاده الدلالية والجمالية .

الخاتمة

الحمد لله تعالى الذي وفقنا في تقديم هذا البحث، وها هي القطرات الأخيرة في مشوار هذا البحث، وقد كان البحث يتكلم عن موضوع (جماليات الأداء التمثيلي في عروض سامي الحصناوي)، وقد بذلنا كل الجهد والبذل لكي يخرج هذا البحث في هذا الشكل. ونرجو من الله أن تكون رحلة ممتعة وشيقة، وكذلك نرجو أن تكون قد أرتقت بدرجات العقل الفكر، حيث لم يكن هذا الجهد بالجهد اليسير، ونحن لا ندعى الكمال فإن الكمال لله عز وجل فقط، ونحن ق قدمنا كل الجهد لهذا البحث، فإن وفقنا فمن الله عز وجل وإن أخفقنا فمن أنفسنا، وكفانا نحن شرف المحاولة، واخيراً نرجو أن يكون هذا البحث قد نال إعجابكم. وصل اللهم وسلم وبارك تسليما كثيراً على معلمنا الأول وحبيبنا سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام

المصادر

1 ابن منظور, جمال الدين الانصاري: لسان العرب , المجلد الثاني , دار الحديث , القاهرة,.

2 صليبا, جميل:المعجم الفلسفي ,ج١,دار الكتب اللبناني بيروت,١٩٨٢,

3 سانتيانا, جورج: الاحساس بالجمال, ترجمة :محمد مصطفى بدوي , مراجعة وتقديم : زكي نجيب محمد , تحرير: محمد علي , مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة.

4 ستيس, ولترت: معنى الجمال نظرية في الاستطيقا, المشروع القومي للترجمة , ترجمة: امام عبد الفتاح,المجلس الاعلى للثقافة ,٢٠٠٣.

5 محمد بن ابي بكر الرازي ,مختار الصحاح , الكويت : دار الرسالة ١٩٨٢.

6 جيلين ولسون ,سيكولوجية فنون الاداء , ترجمة :شاكر عبد الحميد , الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب سلسلة (١٣٦) ٢٠٠٠.

7 مارفن كارلسون ,فن الاداء ترجمة :منى سالم (القاهرة:مطابع المجلس الاعلى للاثار ,١٩٩٩.

8 اليزابيث جومان, وجين ديمان , المرشد في السياسة والاداء , ترجمة :د- محمد لطفي امين ,(القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي,٢٠٠١.

9 دينيس كالاندا, جماليات التلقي والمسرح, ترجمة : سامي فكري ،القاهرة:أكاديمية الفنون والاداب

10 هايز جوردن , التمثيل والاداء المسرحي ,ترجمة:د . محمد سيد , (القاهرة: اكاديمية الفنون وحدة اصدارات .

11 ابراهيم الخطيب واخرون , فن التمثيبل,(الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر ,١٩٨١).

12 بازكير شو, سياسات الاداء المسرحي , ترجمة : امسن الرباط ,(القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ,١٩٩٧.

13 ينظركمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح ، مركز الاسكندرية للكتاب ، الاسكندرية ،د.ط، ٢٠٠٧ .

14 ينظر صالح سعد : الانا – الاخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٧٤ ،الكويت، ٢٠٠١.

18 ولورث, جورج , مسرح الاحتجاج والتناقض ,ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم,١٩٧٩.

19 بروستاين,روبرت , المسرح الثوري, ت: عبد الحلم الشلاوي (القاهرة : الهيئة العامة المصرية للتأليف للنشر .

21 انتونين , ارتو ,المسرح وقرينه, ت: سامية اسعد , (القاهرة: دار النهضة العربية),١٩٧٣.

22 انتونين , ارتو ,المسرح وقرينه, ت: سامية اسعد , (القاهرة: دار النهضة العربية),١٩٧٣ .

24 ولورث, جورج , مسرح الاحتجاج والتناقض ,ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم,١٩٧٩).

25 انتونين , ارتو ,المسرح وقرينه, ت: سامية اسعد , (القاهرة: دار النهضة العربية),١٩٧٣ .

26 مكاوي, عبد الغفار, التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح , سلسلة المكتبة الثقافية , رقم ٢٦(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ,١٩٧١.

27 مارتن, هف, الدراما الالمانية الحديثة, ت:وجيه سمعان ,م:محمد بندور (الشرق الاوسط المجلس الاعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ,١٩٩٦.

28 سرحان سمير, كازان ومدرسته الاخراجية , مجلة المسرح المصرية , العدد ٢١ , ١٩٦٥.

29 عطية , احمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري , دراسة متقدمة في نظرية الاخراج , محاضرات القيت على طلبة الدكتوراه , كلية التربية الفنية , جامعة بابل , ٢٠٠٠/١٢/٩.

30 حمدان , فراس خالد , تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر , رسالة ماجيستير , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , ١٩٩٨.

31 بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي،أ.د. عبود حسن المهنا م.د علي عبد الحسين رحمه الحمداني،مجلة فنون البصرة، العدد السابع عشر.

32 اخوفا بوريس , اعداد الممثل توفيق المؤذن , القاهرة , مكتبة مدبولي , ١٩٩٨.

34 بوغاتيرف بيتر . سيمياء . براغ المسرح ترادمير كورية , دمشق : منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٧.

36 راغب نبيل , فن العرض المسرحي , القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ,١٩٩٦.

37 مركز النور الالكتروني ٢٠١٦/٤/٢٥ على الرابط الالكتروني http://alnoor.se/author.asp?id=3367

٣٨ سيكولوجيه تقنيات الممثل في المونودراما،الحوار المتمدن،سامي الحصناوي،٢٠١٠.

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=228414

٣٩

Grodzicki , August polish theatre directors , warsuw : interpress publisher , copyright by interpress , 1979