



الثنائية المشهدية بين السرد والأداء التمثيلي  
م.م. شعبان رجب عبدالرزاق

الثنائية المشهدية بين السرد والاداء التمثيلي

**Spectacular dualism between narrative and representative performance**

م.م. شعبان رجب عبدالرزاق

**Shaban Rajab Abdul Razaq**

المديرية العامة لتربية الانبار- Directorate General of Education- Anbar

الاشرف الاختصاصي Supervision Specialist

(Mobile: 07814051619 )

الملخص (Abstract)

لقد تبلورت السرديات بصفتها إختصاصاً له أسئلته وإجراءاته، وله حدوده وأفاقه التي يعمل السرديون على طرحها وممارستها نظرياً وعملياً في مختلف المجالات المعرفية. فأن حظنا من هذه الإنجازات ما يزال في بدايته سواء على مستوى الاستعمال او التداول. وهذا يستدعي الإقدام على الاستيعاب الدقيق للمنجزات السردية، والاسهام في تطوير قضاياها كل ضمن اختصاصه بوعي ومسؤولية. ويأتي هذا البحث ليعلن انحيازاً الى سرديات الممثل المسرحي كاتجاه تحليلي له مميزاته وخصوصيته التي تميزه عن باقي أصناف العمل السردية. كون العرض المسرحي من أعمق اشكال التعبير الفني تأثيراً وحدة وكثافة، فهو فن تبذعه الجماعة، ويظل جوهره العرض التلقائي المباشر\* لذا يسعى هذا البحث الى دراسة فعاليات الأداء التمثيلي في ظاهرة السرد، ومحاولة فهم تقنية مستويات السرد التي يمر بها الممثل لتشكيل الباعث السردية بصيغة التجسيد لفكرة ما أو شخصية ما الى كيان حي ملموس، ولنبين طبيعة الفاعل السردية الذي يُحوّل الفكرة أو السطور المكتوبة الى اصوات وحركات، ولغة الإشارات، وإيماء، ورقص\* ليصبح أداء الممثل حلقة السرد الواصلة بين الحكاية والفعل\* من خلال نسج المستويات السردية وعلاقات التبادل بين الاستجابة الجمالية(السرد) والاستجابة النفسية والفسولوجية (الاداء التمثيلي) لدى الممثل كسلوك اجتماعي مركب ضمن تقنية السرد، ليشد بها انتباه المتفرج في بناء الفرجة الدرامية دلالة وشكل ووظيفة. لممارسة اهم عملية لنقل الحدث من صورته اللغوية الى صورته الواقعية، من خلال شخصيات من لحم ودم، ليتشكل الفضاء السردية. فالسرد المسرحي فعل لا حدود له، لتقويم الموقف، والمشهد، والحدث من خلال رؤية فنية تقوم بوظيفة التنوير.

الفصل الاول: الاطار المنهجي : (Methodological framework)

اولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه : ( Research problem and need )

كانت البذرة الاولى لنشوء المسرح، من خلال المحاكاة التي اتجهت نحو الشعر، لتفضي عند الاغريق الى مأساة وملهة، فكان القناع احد ادوات الممثل في تلك المدة ، وبمرور الزمن تنوعت التجارب المسرحية، حسب امكانيات الممثل الادائية

الجسدية والصوتية، وفي معترك الفعاليات المعاصرة ظهرت الاشكالية: الى أي مدى يظهر البعد السردى في المسرح عموماً؟ - والى أي مدى جسد الاداء التمثيلي ذلك البعد؟

ثانياً: أهمية البحث: (The importance of research)

تكمن أهمية البحث في كونه يتصدى لموضوعة السرديات في اداء الممثل بما يفيد:

تخطي النمط الارسطي للفن المسرحي، والاهتمام بالمسموع إم المرئي عبر تقنيات الاداء للممثل.

أغناء الحركة المسرحية بقيم جمالية عدة مستنبطة من المخزون الدرامي لظاهرة السرد التمثيلي \*

يمكن ان يعد هذا البحث إغناء للمعرفة التي تضاف الى المكتبة المسرحية \*

ثالثاً: الهدف من هذا البحث: (The goal of this research)

هو تطويع تقنيات الممثل الجسدية والصوتية لفعاليات السرد المختلفة.

توضيح أهمية السرد في قراءة الشخصية المسرحية \*

البحث عن جدلية الاداء التمثيلي عن طريق السرد \*

دوافع الممثل في تعميق الاداء السردى في العروض المسرحية \*

رابعاً: حدود البحث: (search limits)

الحدود المكانية: بغداد - مسرح المنصور

الحدود الزمانية ١٩٨٤

الحدود الموضوعية: مسرحية الخيط والعصفور

خامساً: تحديد المصطلحات: (Define terms)

اولاً: الثنائيتة المشهديات: (Scenic Dualism) "دراسة جميع العناصر التي تساهم في إنتاج العرض المسرحي او الأشكال المسرحية غير الاوربية" (باتريس: ٢٠١٥: ٤٨١) \* والتي تخولنا الانتقال من مفهوم النص الادبي الى مفهوم تقديم العرض المسرحي، "ولإيجاد هذا المفهوم الثنائيتة المشهديات او قراءة المسرح السردى لابد ان نفهم ان الوحدة المشهديات تتشكل من عدة اجزاء في السرد، اما تسلسل وحدات المشاهد فيؤلف حبكة المسرحية، فالمشهد كوحدة هو سلسلة من الوظائف الموجبة، وقطعة نصية مؤلفة من اقتراحات متنوعة تعطي للمتفرج انطبعا بانها وحدة مشهديات متكاملة للحكاية" \* (باتريس: ٢٠١٥: ٤٨٢)

التعريف الاجرائي للثنائيتة المشهديات: طريقة انتاج المعنى من مفهومين مختلفين لسَّيء واحد مشتملاً على حدَّين متقابلين كتقابل الخيال والحقيقة، او كعلاقة الاثر بالإنسان \* قد تسبب عبارة (الثنائيتة المشهديات) بعض التناقض بين الدراما التي ترتبط بجدلية الافعال وبين السرد الذي يرتبط بجدلية الوصف، إذ يتقدم الشكل الدرامي بسلسلة من الحوارات للتناوب على الاوقات الوصفية والمقاطع الخطابية التي توسم العرض المسرحي ليؤسس لصيغة جديدة تشارك في بناء الحكاية والفعل \* من خلال ادائيتة الممثل عبر الإشارات المسرحية الزمكانية، والايماء والتعبير الجسدي للممثلين والطبيعة العميقة للعلاقات النفسية والاجتماعية بين الشخصيات بشكل عام \*

ثانياً: الأداء (the performance): يعرفه "مارفن كارلسون" يعادل الانجاز أي ان الاداء لايد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الاداء" (مارفن: ١٩٩٩: ٥) ويعرفه "هايز جورد": الاداء المسرحي فن ابتكار الاوهام والعناصر الحية المرتبة زمانياً" (هايز جورد: ٢١)

التعريف الاجرائي للأداء : هو قدرة وتمكن الممثل على خلق نسق سردي(تنظيم) يربط بين بؤرة افكار النص وخيال الممثل من خلال جماليات الجسد وتنغيمات الصوت على شكل افعال تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحكي للشخصية المؤداة على خشبة المسرح \*

ثالثاً : السرد (Narrative): ورد في اللسان: سرد الحديث يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له" (ابن منظور: ٣١١) \* جاء في المعجم بمعنى : درع مَسْرُودَةٌ ومُسْرَدَةٌ بالتشديد فقليل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السَّرْدُ الثقب والمَسْرُودَةُ المثقوبة وفلان يَسْرُدُ الحديث إذا كان جيد السياق له، وسَرَدَ الصوم تابعه(الفيروزآبادي: ٩٤) وعرفه "جيرالد برنس" السرد: هو انتاج حكاية، سرد مجموعة من المواقف والأحداث \* ("جيرالد برنس: ٢٠٠٣: ١١٣) "فهو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، بحيث يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد وللوصف علاقة حميمية بالسرد حيث يظاها على النمو والتطور" (عبدالملك مرتاض: ١٩٩٥: ٢٦٤)

التعريف الاجرائي لسرد الممثل : انجاز فعل مرئي متداخل مع الحكي وفق سياق فني جمالي، ليتشكل الفضاء السردي، لتقويم الموقف، والمشهد والحدث من خلال رؤية واقعية أو متخيلة للأداء \*

### الفصل الثاني: الاطار النظري (Theoretical framework)

#### المبحث الاول: مكونات الأداء التمثيلي (Components of representative performance)

فن الأداء التمثيلي فن ذهني، معرفي يمثل واحدة من أعقد الأنظمة السلوكية المركبة التي يتبناها المؤدي سواء كان ممثلاً أم راوياً أم حكواتي امام متفرج يعي الجهد الابداعي للمؤدي في عملية التحول والابدال من شخصيته وبين وعي الشخصية التي يمثلها، وهذه العملية جزء من نظام حوارية الممثل، والتي تنطوي على: أولاً: بعده الجسدي الملموس، واستعارة الذات بأبعادها الكونية المتداخلة في التعبير عن الذات المسرحية بمستوياتها النفسية/العضلية في تحكم المخ لتنظيم حركة المشي او الركض وتقدير المسافات، والتقاط الاشياء. ثانياً: توكيد نشاطه المهاري بالتنسيق بين العين واليد، وبين اللمس، والتذوق والشم. ثالثاً: تناغم صوته الانساني الناقل لمشاعره وافكاره من سرور وألم وغضب، ليتحول الكلام الى عنصر مكمل للشخصية، وإيصال الفكرة عبر الكلمة المشحونة بالدلالة والطاقة الفنية وتجسيد اللحظة الدرامية بشكل يتوافق مع وضع الشخصية خلال الحكي ككل \* " فلغة الحوار الجدلي في الدراما لا تقيم جدلاً بين شخصيات العالم المسرحي المطروح في التجربة المصنوعة فقط، بل تقيم جدلاً أوسع بين عالم المسرح الوهمي وعالم المتفرج الواقعي، حيث إن المتفرج يتتبع جدل الشخصيات ليصل الى فكرة مفهومة عن معنى الحدث الدائر من خلال واقعه هو كمتفرج، دون معرفة من قصاص او راو كما يحدث في القصة او الرواية" (تهاد: ١٩٨٦: ٢١) رابعاً: الانفعالية من حيث قدرة المؤدي على التعبير عن العواطف ومشاعر الشخصية المؤداة، ومحاكاة وسائل التعبير كالبكاء والضحك وتشفير لغة

الاشارة، والإيماء التي تتعلق بالعواطف، ليقوم بوظيفة صنع الحدث في تناغم لسلوكيات مخزوناته الثقافية \*خامساً: الادراكية او الخزين المعرفي، فمهارات التذكر في متناول يد المؤدي اثناء عملية التمثيل في نظام تكاملي لمراتب مهاراته النفسية/العضلية/العاطفية/الادراكية وفقاً لأهميتها وقيمتها في الاداء التمثيلي \*لأن اعجابنا بالعمل الفني هو ليس إعجاباً بالحدث، وإنما في طريقة الأداء التي تنقل الينا الحدث \* هو اعجاب بقدره الممثل المبدع ونجاحه فيما يفعله، فتعدد أدائية الممثل مرتبط بعدد من الفلسفات، لذا فالأداء متجدد في رؤاه الابتكارية واساليبه الفنية ذات الصبغة الجمالية والفلسفية والفكرية ضمن مهارات الممثل.وقد تختلف مرجعياته الادائية،وما يخزنه من تجارب وخبرات مخزونة في ذاكرة موروثاته، تجعل للأداء مفهومين مختلفان احدهما "يشتمل على استعراض المهارات، والاخر يشتمل على استعراض الانماط المعروفة والمقننة من السلوك اكثر من استعراض لمهارات معينة \* \* وأن جسد الانسان يكون هو الركيزة لمثل هذه العروض" (مارفن: ١٩٩٩ : ١١) فحركات الجسد علامات مرئية لمفردة لغوية تتكون من الإشارات والإيحاءات والرموز ومن وضعيات الجسم المختلفة، ومن ثم تتحول لبنية ادراكية معينة، ومنبه بصري لتوليد الدلالة اللفظية مثال ذلك الرقصات البدائية والطقوس الدينية \* حيث تتمظهر محاكاة طبيعته الجسدية لتصوير الفعل الروحي، فالعين وظيفتها البصر ولكنها حين الغمز تنحاز عن وظيفة جديدة تنتج معنى وفعل جديد مضاف كسلوك سردي، يجزئ النسق البصري لكي يضيف تنوعاً دلاليّاً آخر الى لغة الجسد يتعاشق مع المتخيل السردي، ليكشف ويؤسس مدونة سردية تهيمن عليها ثقافة المدلولات، لذا فهو بؤرة سردية لتجلى الغريزي من حيث البعد الايحائي والامتلاء الدلالي في أبهى صور الأداء التمثيلي \* فالمارسالات العملية لفن الاداء ليس تعليق الاداء بمهارات الجسد فقط، " وإنما له علاقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة" (الزبيث: ٢٠٠١ : ١٦٣) لكي نميز بين الشخصية بوصفها بناء سايكولوجي، ووظيفتها البنيوية، فالممثل يؤدي دور الوسيط ما بين الشخصية والمتفرج، ليؤكد معياراً أدائياً من منطق تحديد الشخصية وادائها في ايسر صورة من صور السلوك الانساني \* فهو يهتم بعملية الخيال والتخيل من خلال الوعي والايهام، أو التقمص ليضيف سلوك جديد، ويكشف بؤر وصفات الشخصية عبر تقنياته الادائية ليتجلى الفعل الذي يحقق مظهرها الدال، لأنّ الفعل يتطلب صفات معينة، يتطلب قدرة، وعلم، وتحكم، وامكانيات لكل مطلوب حياتي أدائي، أما إذا كان فعل الشخصية يتحدث عن الذات(أنا) تتحرر طاقته الاندماجية لجعل المشاعر محسوسة للمتفرج، وبالتداول مع الأداء اللفظي(اللغة) لان المشاعر يمكن أن تنقل عن طريق الاداء اللفظي(الحكي او السرد)أي بمعنى أن لغة الممثل السردي علم تحقيق ولكن السلوك السردي تطبيق، لأنّ السلوك الفعلي هو ما يصدر عن الممثل من تصرفات وأفعال، أما السلوك اللفظي فهو ما يصدر عن الممثل من أقوال وإشارات، وكلا السلوكيين الفعلي واللفظي لهما ميزة الظهور عبر تقنيات الاداء أو السرد التمثيلي، بمعنى أنهما غير مستترين، مثل عملية الأكل والشرب \* ولعل الطرق الادائية للممثل، والاساليب على اختلافها تندرج ضمن اسلوبين اساسيين: الأسلوب التمثيلي، ويرتبط بطريقة "ستانسلافسكي" والأسلوب التقديمي، ويرتبط بطريقة "بريخت" وتعلق الفارق المميز والاساسي بين هاتين المدرستين بما كائن على الممثل أن يتحرك أدأؤه من الداخل الى الخارج أم يتحرك من الخارج الى الداخل" (جيلين: ٢٠٠٠ : ١٢٩) وكلا المدرستين تعي المهمة الاساسية لأداء أي ممثل "هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية(أنا- هنا- الآن) أي تأكيد حضوره لشخصية(أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج(هنا)الخيالي والواقعي، وأن يكون قادراً على الامسك بأطراف الزمن الهارب(الآن)وتثبيته وتكثيفه

ليصبح قادراً على احتواء حياة بكاملها خلال زمن العرض" (صالح: ٢٠٠١: ٢٠٤) ويتحدد أداء الممثل في مسرح ستانسلافسكي بتجسيد الدور وتممص الشخصية رافضاً الشكل الخارجي، معبراً عن حقيقة الشخصية ودواخلها ضمن تقنية المعيشة، أي انسلاخ ذات الممثل عن الشخصية. والاعراب في الأداء الحتمي " فهو يعايش الشخصية إنما يمنحها أمام مرأى الجمهور" (ستانسلافسكي: ١٩٧٣: ٣٥) بمعنى أن فكرة ستانسلافسكي في أداء الممثل قائمة على فكرة الاندماج التام مع الشخصية وضرورة تممصها وتجسيدها بكل أبعادها، بينما نحى بريخت إلى وسائل تقنية في الأداء تهدف إلى كسر الإيهام، ورفض فكرة الاندماج التام، ولكي يحقق هدفه لتخطي النمط الأرسطي في المسرح " ألا يخضع للأصول الدرامية العامة للفن المسرحي، مستخدماً شكلاً مسرحياً جديداً له وسائله الخاصة وأدواته" (محمد زكي: ١٢٠) لذا فضل مسرحه الملحمة السردية، ورواية بؤرة الأحداث الماضية والتي تهم الشخصية المؤداة أو المجتمع، (مسرحية الإنسان الطيب) " وهي تختلف عن الدراما من ناحية شخصياتها التي غالباً ما تكون آنية حاضرة أمام مخيلة المشاهد، فضلاً عن الصراع من وصفه صيرورة آنية ينمو مع الشخصيات الأحياء المتقمصون، أما الصراع في الملحمة فهو تاريخ له سبق زمني ليس موجوداً في الدراما" (بريخت: ١٩٧٠: ١٧) لذا تحدد أداء الممثل في مسرح بريخت بأنه يقف بعيداً عن الأحداث الدرامية التي يشخصها" فالممثل بدلاً من أن يتممص دوره عليه أن يوضحه، وأن يلتزم في أدائه البعد الفاصل بينه وبين الشخصية، ويعبر عن موقف من المواقف تعبيراً تاماً ولا يعرب عن حقيقته النفسية التي ينفرد بها" (سيرير جنيف: ١٩٧٤: ٢١٣) ليتحول الأداء إلى ممثل/ راوٍ في العرض المسرحي مستنداً إلى تقنية دلالة التغريب كمفهوم سردي " بأن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، فضلاً عن إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها" (بريخت: ١٩٧٠: ١٢٤) وبهذا يرى الباحث أن مفهوم الأداء السردية يتحدد ضمن أطروحات السرد المشهديات عبر تقنية التغريب ليجعل من الممثل راوياً للأحداث سارداً لحوارات دوره، ومخاطباً للمتفرجين بصورة مباشرة، إضافة التعليق على الأحداث وقطع تممص الشخصيات التي يؤديها، والتي تقوم بوظيفة صنع الحدث في نسيج متناغم لسلوكيات موروثاته الثقافية، تعرف بنفسها وتقدم ذاتها بدون وسيط، بينما في مسرحية نصوص بريخت تعرف عن نفسها في النص السردية بوسيط الشخص الثالث لتقدم ذاتها للمتفرج، " ومثل هذا التمثيل، يشبه شخصاً في حياة الواقع، يحكي ويصف ويعيد تمثيل معركة شهدها" (بامبرجاسكوين: ١٥٤)

### المبحث الثاني : السرد: (Narrative)

لقد احتل السرد مملكة الثقافة المعرفية أواخر القرن العشرين، ليبث انظمتها وخرائطها التي شملت جميعها جوانب الحياة، وذلك لحاجة عصر العلم والتقنية لفن جديد يربط بين العلم والفن، وبين الواقع والخيال، فالسرد في أبسط تعريفاته هو: "الحديث (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر من المسرود لهم" (جيرالد برنس: ٢٠٠٣: ١٤٥) وقد ارتبط وجوده بوجود الإنسان في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، ويمتد مفهومه ليشمل مختلف المجالات والخطابات، فهو يتواجد في اللغة المكتوبة، كما يوجد في اللغة الشفهية، أيضاً في لغة الإشارات والإيماء، وبعبارة موجزة في كل ما يقرأه الإنسان أو يسمعه أو يشاهده أو يحكيه، وذلك ما عبر عنه "رولان بارت" في قوله " ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة ويمكنها أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة

وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد، وإنما لحاضرة في الاسطورة والخرافة، وحكايا الحيوان، والحكاية والقصة القصيرة، والملحمة والتاريخ والتراجيديا، والكوميديا والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة ٠٠٠ وإن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريباً في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات، وإنما لتبدأ مع التاريخ الانساني نفسه" (رولان بارت: ١٩٩٣: ٢٥) فكانت البداية مع رائد الشكلايين الروسي "فلاديمير بروب"، ومن خلال دراسته لمورفولوجيا الحكاية الشعبية أستطاع ضبط وتحديد وحدة قياس ثابتة، يمكن بواسطتها مقارنة وتصنيف مختلف انواع السرد، وتمثلت وحدة القياس تلك في "الوظيفة" والتي يقصد بها الفعل الذي تؤديه شخصية من شخصيات الحكاية، ويتحدد من زاوية المعنى الذي يأخذه في مسار الحكاية" (فلاديمير بروب: ١٩٩٦: ٥٩) ويؤكد إينخباوم في كتابه "حول نظرية النثر"، وكان مهتما بالدراما الشكسبيرية "ان هناك شكليين سرديين، طبقاً لوظيفة الحكيم، الاول هو عملية قص الحدث، ويعتمد الإخبار عن الحدث، وفيه يتوجه الراوي الى المستمعين، فيكون الحكيم هنا احد العناصر التي تحدد الاثر الادبي والثاني السرد المشهدي، حيث تأتي اهمية الحوار بين الشخصيات في الصدارة، ويتخيل المتلقي أنه يشارك الشخصيات في أفعالها، وهذا النمط من السرد متأثر بالمسرح، لاعتماده على الحوار، وإعطاء أهمية كبيرة لتقديم الوقائع بشكل حي (عبدالله: ١٩٩٦: ١٣) وناقش "توماشفسكي" قضيتين غاية في الأهمية في مجال النثر، هما (المتن الحكائي) الذي يعرفه بانه: مجموع الاحداث المتصلة فيما بينها (والمبنى الحكائي) الذي يتألف من نفس الأحداث، لكنه براعي نظام ظهورها في الاثر الادبي" (عبدالله: ١٩٩٦: ١٤) وبعد ان بين انماط السرد، وهما الموضوعي والذاتي، يتطرق الى انساق الحوافز تبعا لطبيعتها او خاصيتها وهي عنده "التأليفي والواقعي والجمالي، ويربطها بفن ظهور الشخصيات في العمل الابداعي، ٠٠٠ وقد يتفكك النوع الادبي كما في المسرح- على سبيل المثال- حيث انقسمت الكوميديا الى كوميديا خالصة، وتراجيكوكميديا، تولد عنها المسرح المعاصر" (عبدالله: ١٩٩٦: ١٥) كما ساعدت ثنائيات "سوسير" في بناء صرحه اللغوي، فكتب يقول " ان الظاهرة اللغوية لهما دائما جانبان متصلان، كل منهما يستقي أهميته من الآخر، فمثلا: ان الصوت اللغوي لا وجود له الا بفضل جانبيين هما جانب النطق، وجانب السمع، وان اللسان له جانب فردي وجانب اجتماعي ولا يمكن تصور احدهما بغير الآخر" (عبدالله: ١٩٩٦: ٤٢) ويرى الباحث أن السرد لغة اتصال تعبيرية عن طريق الكلام، ليتعرف المشاهد على الوسط البيئي، لماضي وحاضر ومستقبل الشخصيات، ومن خلاله تتعدد سرديات الاداء المشهدي لوضع الفعل في بؤرة وظيفة ابراز المعنى، عبر مفهوم الصيغة بمهارات اداء السرد المرئية، أو تجسيد السرد حركيا، أو ارتجال الفعل الصامت، وتعد هذه الصيغ اهم تعبير اتصالي في فنون المسرح، مثال ذلك في مسرديات مسرحية (الانسان الطيب) تأليف برتولد بريخت، يتجلى السرد الذهني، المعرفي حيث يمثل واحدة من اعقد مفاهيم وتقنيات السرد الملحمي، عبر انظمة سلوكية مركبة والتي تبناها السارد سواء كان ممثلاً ام راوياً، بين تشخيص الذات وتجسيد الشخصية السردية، والسرد مهتم بشؤون محاكاة الحكيم بوصف المسرح يمكن له ان يجسد مختلف الوضعيات القولية بأشكال لغوية،، لذا دعا "إينخباوم" الى الاهتمام بمفهوم الصيغة، وقد ميز بين نوعين من السرد بالمعنى الحرفي وهو الذي يقوم به الراوي، والسرد المشهدي، ويقصد به أشكال تجسيد الافعال الروائية، وأبرزها الحوار الذي يحدث بين الشخصيات، وهنا يتضح الانتقال الحاصل من اللغة الواصفة الى الافعال المشخصة، ويوضح "جيرار جينيت" من خلال كتابه "خطاب الحكاية" معنى الصيغة " ويرى ان وظيفتها في السرد تتمثل في تنظيم الخبر السردية" (جيرارجينيت:

(٢٠٠٠: ٤٩) وتبعاً لذلك فمفهوم الصيغة يصبح متعلقاً بطرق إيصال هذا الخبر، ويرى الباحث ان السرد ليس نتاجاً فحسب بل هو عملية نقل وتوصيل رسالة ذات مضمون قصصي الى مرسل اليه، لذا يهتم السرد بشؤون محاكاة الحكي وكل ما يمت اليه بصلة، ويرى إن مفهوم الصيغة ممكن ان ينتقل الى المسرح لإيصال الحدث الدرامي الى متلقيه، بوصفه الجزء الاهم من السينوغرافيا المشهديات لتكامل صورة نقل الخبر في زمكانية الرؤية، والهدف منه تقديم المسرحية من خلال السرد/ العرض، لتكون صيغة المسرود الذاتي للممثل ومتلقيه على مسافة واحدة من تبادل الادوار دون تدخل الوسيط\* في هذه الحالة تكون آنية، أي لحظة انجاز الكلام\*

### المبحث الثالث : مكونات الاداء السردية (Narrative Performance Components)

من الاسس العامة التي اجتمع عليها في مجال الدراسات السردية، " أن السرد يتضمن ثلاث مكونات اساسية هي: السارد، والمسرود، والمسرود له، أو الراوي، والمروي، والمرور له، أما الرابط الضام لهذه المكونات فهو عملية القص أو السرد التي تفترض وجود السارد وكيفية رؤيته للأحداث والشخصيات التي تقوم بها" (نعيم اليافي: ١٩٩٧: ٢١٨) فالسارد ينزع الى تقديم وظيفة الشخصية من قول ومن فعل، وبما ان الحوار المسرحي مداره التقاط الحدث وتغليب المشهد الإفرادي لشخص واحد أو لشخصين مراعيّاً الترتيب الذي تسلكه الاحداث في مستوى البنية لضمان وظيفة الممثل الذي يحاول أن يحدد القدرة السردية عبر تكثيف الالهام بواقعية المروي، فالسارد هو "أداة الادراك والوعي وأداة العرض فضلاً عن ذلك فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر-أيجاباً وسلباً- على طريقة الادراك وعلى طريقة العرض، وهو بهذه في المنطقة التي تفصل بين العالم الفني، والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن المتلقي" (عبدالحميد الكردي: ١٩٩٦: ١٨) ليقوم بتحديد السمة المشتركة بين أدائه للسرد وتشخيصه لصفة الدور" بحيث تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم الخيالي المصور(برنارد فوتو: ١٩٦٩: ٢٠٤) فيحضرها النفس السردية في العرض المسرحي بشكل بارز من خلال توالي المواقف أو المشاهد في معترك الذات، فيبدو كل مشهد وكأنه يسوق حكاية يتم تدويرها لتتحول ذاتية السارد المتكلمة بذاتية المتفرج، وهو ما يؤكد أن السرد يوظف وفق تقنيات أدائية تجعله مليئاً بالانكسارات من خلال فعل الوصف الذي يوحد الاثنية المشهديات ويفتحها على الاحتمال في العرض المسرحي، والتي هي بمثابة العبور من البنى السردية الى البنى الاستدلالية\* بسبب كون طرفي الفعالية الفنية معروفان، ولكن تبقى تقنية التحول المناسبة لتحديد طبيعة كل طرف والمتعلق بسؤال أرسطو: عن أولوية الفعل او الشخصية، والتي عالجتها ابناث غريماس، "كيف نتقدم بشكل تدريجي من بنية بسيطة للمعنى وللدلالة الى القوى الفاعلة، ثم الى الممثلين، وبعدها الى الادوار، وأخيراً الى الشخصيات الفعلية، بعيداً من الغاء احدي مفردات الثنائي: الفعل/ الشخصية(باتريس: ٢٠١٥: ٧٥) ويرى الباحث إن البعد السردية للأداء المسرحي يتفحص: كيف إن ميزة ما للشخصية تؤثر في الفعل وبالعكس، كيف إن فعلاً ما يغير في هوية الشخصية\* لذا تساءل بريخت ما اذا كان المسرح رغم قدرته على عرض الاشياء ان ينجو من طغيان منطق السرد ليؤكد على ابراز الحكاية\* لذا نجح في انشاء اقصوصة لكل صورة مشهديات\* فتعدّد السرد وتناقضاته سوف يمنعان انشاء سرد مستفيض مع الأخذ في الاعتبار منطق سيرورة الأحداث كما فعل الفنان العراقي قاسم محمد في مسرحية (النخلة والجيران)\* وذلك لان اكتشاف البنى السردية للموروث الشعبي لا يتنبه للغنى التشكيلي للعرض، لذا " فان تحليل السرد ليس سوى نظام جزئي من عالم

المسرح" (باتريس: ٢٠١٥: ٧٦) فوظف السرد ليعلن التمازج بين سيرة الشخصية والذاتي أو السير ذاتي دون تطابق مرجعي، مع نقص أو طغيان المرجع الواقعي، فيلجأ الممثل أو السارد الى القول المأثور أو المثل الشعبي، كما في مسرحية (الخيوط والعصفور)، لكونه شكل من اشكال الخطاب السردية، يعرض حقيقة عامة ويتجاوز الإطار الضيق للحالة الدرامية، فهو سياق لغوي ذو طبيعة مغايرة أو اقتراح لوجهة نظر الشخصية يضم حقائق مشتركة ويرتبط بالحدث المسرحي، الهدف منه استخلاص العبرة والحكم عليه، لذا يبحث عن توصيف ما يخيل للمشاهد، او ما ينطبق به على الفرد او المجموعة على لسان الشخصية ليتشكل التواصل المباشر ما بين الممثل والمشاهد مستعيناً بقواعد اللغة، فيظهر المثل الشعبي في صيغة اللاشخصي ومن دون اية صلة للشخصية بالحاضر كزمن ومغزياً من ملامحه بجزء من الجواب العام (انا - انت) فيبدا الممثل بسرد جملة من الاقتراحات العامة لينتقل عبر الايماءة والاشارة او التمثيل الصامت الى القياس المنطقي، ثم ينتقل الى القياس القبلي المعتمد في الظرف الخاص بالبطل، ليؤسس أداء الممثل لما يسمى الاثنية المشهديات فتتحول الى وحدة مشهديات متكونه من عدة اجزاء في السرد (وهو مصطلح في السرد للدلالة) ومن ثم على وحدة الوظيفة الموجهة لتعطي المشاهد انطباعاً بأنها وحدة مشهديات، حيث تتميز الادائية المشهديات السردية بجمالية الصمت المتكهن في المسرح هدفها في الغالب اجتماعي وهو "صمت نفسي للقول المكبوت، بحيث غير المذكور يندرك جيداً بما ترفض الشخصية الكشف عنه وترتكز المسرحية على هذا الانشطار بين غير المذكور والمفكك ويكون معنى النص معرفة تأسيس التناقض بين المذكور وغير المذكور (باتريس: ٢٠١٥: ٤٩٤) لذا ليس المهم من يتكلم، ولكن المهم انفتاح العرض بصفته كلاماً مسرحياً شاملاً يقدم نفسه للجمهور، فيتم توضيح الكلام بالمعنى البريختي من خلال سلوك المتكلم، اي بطريقة العرض الحركي للممثل، ولعبة الإضاءة، وطريقة الالقاء كونه فعلاً ترميزياً يفرض تلويناً صوتياً وجسدياً وتكيفاً لبيان معناه وإعطاء المشهد إيقاعاً معيناً مستمراً او متقطعاً ليقدم الممثل الاحداث ويقدم الحكاية، لتعبر عن علاقة المعبر عنه بالسرد بصورة ملموسة وتتسلسل تراتبي عبر ترابط ما بين مصادر الكلام، هذا الترابط ما بين السرد الخاص بالممثل والنص الدرامي لتحديد ماهية عرض البيان المشهدي، دون تدخل ناشط او فاعل لإعادة بناء المعنى من طريق الدلالات المشهديات، هذه الممارسة الجمالية تحول الفضاء، الجسد، الصوت، الى شكل محدد يكون هدفها إبتكار علاقات حساسة وتأثيرات بؤر المعنى بين فضاء الاخراج والمتفرجين ولدة زمنية معينة مثال ذلك (حلقة الدراويش) فالتعبير الجسدي يوصل الى ممارسة طقوسية، فالأداء يترجم الممارسة المشهديات، ومرتبطة بفكرة انجاز فعل على طريقة الافعال الادائية التي تنتج الفعل بمجرد انها ممارسة بيانية من وجهة نظر المشاهد، اما الاداء فمدرك نتيجة ما يفعل المؤدون في حدود المجال السردية وهو مصطلح في السردية "يرجع بعض النقاد نشأته الى البلغاري تزفيتان تودوروف الذي اقترحه سنة ١٩٦٩ لتسمية علم لم يوجد وقتها هو علم الحكي" (يوسف وغليسي: ٢٠٠٠: ١٧) والحكي فعالية أداء في ظاهرة السرد المسرحي يؤديه شخص مهما كان هذا الشخص ممثل أم راوٍ أو راقص، ليحلل طبيعة الفعل فيه، وهذا الفعل يتطلب صفات معينة مثل الامكانية والقدرة والتميز لتتشكل أهم صيغ الاتصال، وليشفر خطاباته السردية المختلفة ضمن تقنية تكسير نمطية الحوار، دون أن يؤثر هذا سلبي على الجانب الدرامي، فالمفارقة الادائية للممثل السردية في فهم فعالية التحول التي يمر بها الممثل اثناء الحكي ليشارك في تشكيل الباعث السردية، ويبين الطبيعة التوليدية للأداء وهذا يتطلب عدد من المفاهيم:-

أولاً: مفهوم الشخصية بين السرد والتجسيد: الشخصية عندها السرديون اهم مكونات العمل الحكائي "لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الافعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكائي" (سعيد يقطين: ١٩٩٧: ٨٧) وهنا يتبادر الى الذهن هل ان الشخصية المسرحية تفقد حضورها البشري ودلالاتها الاجتماعية حين تتحول الى كائن آخر يتجسد تشكيمياً وجمالياً على خشبة المسرح؟ فنتنقل من طور الشخص الى طور الشخصية أم أن الشخص يستخدم في سرده تقنيات تمكنه الخفاء خلف أقنعة مختلفة ليتوسط في أدائه التمثيلي بين الشخص والشخصية؟ فإذا كان السارد في الرواية يشكل محور تواصل بين الراي والقارئ، فأن السارد في العمل المسرحي يقدم الشخصية ويضعنا في الصورة المكانية والزمانية في الحدث ثم يفسح المجال للشخصيات لتجعل من هذا الحدث حدثاً مرئياً حياً، ثم يختفي السارد من وراء الشخصيات يحركها عن بعد من غير ان يشعر المتفرج بذلك، فتتجلى خصوصية السرد في المسرح على قدرة الممثل لتجسيد الفعل الدرامي، والكشف عن جوانب الشخصيات عبر الحوار ليتدخل مع السرد كأداة والحوار كبؤرة سردية ليقوم بعملية وصل الحديث، وهذا من اساسيات السرد المسرحي، ويرى الباحث ان الشخصية المسرحية هي نتاج العلاقة بين الشخص الذي يسند له القيام بدور معين، والدور كوظيفة تقوم بها الشخصية لإنجاز الحكائي في العمل المسرحي، لان الشخصية المسرحية عاملة لها قوانينها، ولها تقنياتها في الأداء، واهم قوانينها لغة الاتصال التعبيري عن طريق تقنية الكلام، وتقنية التشكيل المرئي والحركي، وسبك الحوار وتوزيعه بصياغاته التجسيدية وما يؤديه التعبير الدرامي، ليحل الحوار اشكالية الشخص والشخصية بصيغة الفعل الحاضر، وليضع الفعل في بؤرة وعي المتفرج، وكتاهما تتلامسان تلامس الشخص بالشخصية كوظيفة<sup>٥</sup> فأرتبط مفهوم الشخصية بمفهوم البطل عند الناقد الروسي "توماشفسكي"، وظهرت العناية بالدور الذي يقوم به مع الباحث الروسي "فلاديمير بروب"، كما ربط الناقد الفرنسي "كلود ليفي شتراوس" مفهوم الشخصية بالبنية العقلية، وأشار "تودوروف" الى أن الشخصية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة التي تمر بها القصة، ويقصد بالحالة مرحلة حديثه تعيشها الشخصية من توازن الى اضطراب الى اختلال للتوازن، فتغيير، فتوازن جديد" (سعيد يقطين: ٨٩ : ١٩٩٧) ويرى الباحث: يمكن تصنيف الممثلين على اساس نوعين، ثنائية السرد والعرض، فعلى اساس السرد يمكن تقسيم الممثلين الى ممثل راوي خارجي، وأخر داخلي مشارك، لأن حوارية الممثل المسرحي تتجسد في شخصية واقعية تعيش داخل عالم مادي هو عالم الواقع، أما الممثل السردية فهو شخصية تخيلية تحيا داخل العالم الافتراضي، فهو شخص لتوكيد بيانية المشهد الافتراضي، وشخصية افكار ورؤى وقيم تطرح داخل الفعل، حيث يتموقع الممثل في "مزج" الأداء التناوبي لبثها الخارجي، وذلك "لخلط" الأداءين في باكورة انجازه الواثب<sup>٥</sup> وهناك فرق بين المزج والخلط، كمزج الماء بالاعسل لا يمكن للمفرج الفصل بينهما، اما خلط الباقلاء مع البازلاء حينها يستطيع المتفرج ان يفرز ويقارن بين الخليطين، كذا الحال بحوارية الممثل السردية، قد يوحي هذا الاقتران من احياء بالانفصال التام بين الاثنين مما يؤدي الى انكار الناقد السردية لهذا التشبيه، والحال انهما متعانقان، إذ الممثل الواقعي حاضر في الاداء التمثيلي كوجود مادي او تخييلي، أما كأفكار وقيم تطرح من خلال سرد الحكاية عن طريق لغة الممثل، حيث أن اللغة تجبرنا على اتخاذ نمط أدائي او اسلوب معين يعلن عن انتماء الشخصية الى مجموعة اتصالية معينة<sup>٥</sup> كما يجعل المتفرج نفسه بشكل محتوم الى تراتبية المنظور في الموضوعات التي يتحدث فيها الممثل او يجسدها من المخزون الذهني للجماعة التي ينتمي إليها، ولن يكون هذا الكلام إلا ظلاً لصاحبه وترجمة لذاته<sup>٥</sup> فإذا كان للممثل

الواقعي وجود مادي من حيث وصفه انسان ينجز ويفعل، فإن الأخر صورة للأول تعكسها اللغة ويكتشفها المتفرج، فيكون السرد بمثابة المرآة التي تعكس صورة الأداء التمثيلي للشخصية المؤداة \* يرى الباحث: الى أن الفرق بين أداء الممثل التقليدي والممثل السردى هو إن الاول مؤدى يعلم بقدر ما تعلمه الشخصية، بمعنى المسافة التي تفصل الممثل عن الاحداث، إما الثاني فيعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، بمعنى درجة حضوره في السرد، فعند قيامه بفعل السرد يصنف بوصفه ضمير الغائب/المخاطب الذي أعتد في السرد، لان وضع المتلقي للخطاب المسرحي يتبدل بالنسبة لما يرويه لنا الممثل \* وهنا ممكن أن نطلق عليه مؤدى من خارج اللعبة المسرحية(هاملت يقدم نصيحته للممثلين ليكتشف خيانة عمه في قتل ابيه) \* وهذا التنوع في الوظيفة دليل على حرية الممثل في أداءه بين السرد/العرض، والتي نادى بها "بريخت" والتي من شأنها الارتفاع بمستوى النص/العرض المسرحي اعتمادا على مسألة الرؤية السردية او التبئير للصوت السردى قدر اهمية الفاعل وهو يفعل او يتكلم \*

ثانياً: مفهوم الرؤية السردية : شغلت قضية الرؤية منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حيزا كبيرا من اهتمام النقاد والباحثين، لكن معظمهم يتفق "على أن هذا المفهوم أستحدثه النقد الأنجلوأمريكي في بدايات القرن العشرين الروائي "هنري جيمس" وعمقه اتباعه وبالخصوص "بيرسي لوبوك" في كتابه "صنعة الرواية"، الواضع الأساسى لأحجار زاوية الرؤية" (سعيد يقطين: ١٩٩٣: ٣٨٤) \* ومرد ذلك كوننا "أزاء احداث تقدم لنا على نحو معين \* فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متميزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا" (نزفيتان تودوروف: ١٩٨٧: ٥١) لذا تعددت المصطلحات وتداخلت المسميات، كالرؤية والتبئير، وحصص المجال، وزاوية الرؤية تسميات مختلفة لمفهوم السرد، وانما يترجم احيانا في مستوى المفهوم واختلافاً بين نسبيّة المقارنة للمرجعيات النظرية "فأستعمل التبئير كمترادف للرؤية، وهذا ما سار عليه كثير من النقاد، إلا أن بعضهم عدّ التبئير عند البنويين تقليصاً لحقل الرؤية، وحصراً للمعلومات، لأن السرد يجري في التبئير من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره، مع هذا فهما عندهم متعالقان تعانق الخاص بالعام" (محمد القاضي: ٢٠٠٣: ٤١٢) فمصطلح "الرؤية" متضمناً كل الأبعاد، بما فيها البعد البصري، "لأن الفعل "رأى" في المفهوم اللغوي محمل بكل تلك الأبعاد أي الأبعاد الحسية والإدراكية والذهنية" (سعيد يقطين: ١٩٩٣: ٣٠٩) ويرى "تودوروف" إن مصطلح "الرؤية" وإن كان محملاً في حقيقته بالمدلولات البصرية إنما يستخدم كلفظ استعاري او بالأحرى مجازي، فتحل الرؤية في هذا الاستخدام محل الادراك برمته، ومثل هذه الاستعارة ملائمة، لأن للخصائص المتنوعة والعديدة للرؤية "الحقيقية" في عالم الواقع جميعها ما يعادلها في ظاهرة التخيل" (نزفيتان تودوروف: ١٩٨٧: ٥٠) ويرى "بول ريكور" إذا شئنا تفادي أن تضللنا استعارة الرؤية ونحن نأخذ بالحسبان سرداً ينقل فيه كل شيء، ويتمثل فيه جعل شيء ما مرئياً عبر عيون شخصية ما، الذي هو حسب تحليل أرسطو ل (الخطابة وجودة الأداء)، وضع الأشياء أمام اعيننا، أي توسيع الفهم الى شبه حدس، إذن لا بد من عد الرؤية اضيافاً العينية على الفهم، وتكون بالتالي على نحو متناقض تابعة للسمع" (بول ريكور: ٢٠٠٦: ١٦٩) وهذه الرؤية احدى تقنيات الممثل المسرحي، لأنه يشخص ما يرى وليس ما يبئرفحسب \* أما كمصطلح سردي هي: "انتقاء للمعلومة السردية أدواته بؤرة واقعة في مكان ما، هي ضرب من المصفاة لا يسمح إلا بمرور المعلومة التي يخولها المقام \* وهي المنظور الذي يتم وفقاً له تقديم المواقف والأحداث، والوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تعرض من خلاله

"(جيرالد برنس: ٢٠٠٣: ٧٠) والسؤال هو ما علاقة الممثل بالرؤية السردية وما مسوغ ادراج مسألة الرؤية في أداء الممثل المسرحي؟؟ يرى الباحث أن تغيرات الرؤى التي تحدث اثناء السرد يمكن ان تحلل على انها تحولات في اداء الممثل، وهذا التحول او التبديل قد يسيطر على نوع من الرؤية ثم يفاجئنا الممثل في مقطع آخر بنوع آخر للرؤية لا يلبث أن يختفي لتعود السيطرة للنوع الاول(عطيل) فشفرة التبئير المعتمدة من قبل الممثل هي لإعطاء خبر أكثر مما يسمح به نوع شفرة الصوت السردى المحدد ويمكن ان يكون في غاية القصر، حيث ان هذا النوع من الرؤية لا يصف الشخصية المرئية او المبارة أو يحلل افكارها وإدراكها تحليلًا موضوعياً الا في نصوص مسرحية ذات مونولوج داخلي، في هذه الحالة يقع الممثل في شفرة التبئير الداخلي، ليسقط فكرة مهمة للشخصية المحورية "البطل" أما حين يقوم الممثل بتجسيد وعي شخصية من الشخصيات، عندها يرى الممثل يشخص ويدلي ببعض المعلومات عن افكار شخصية غير الشخصية المحورية، او يري لمشهد لا نستطيع ان نراه، وهكذا تبدو الرؤية تقنية من تقنيات السرد المسرحي للممثل ضمن عالمه المشروط الى المتلقي، نخلص: الى أن السرد وسيلة بناء لا غير تتعدد انماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشحها الشخصيات المتصارعة، عبر المظهر اللفظي(الصوت) والجسمي، والدلالي، لتمنح بمهمة تنظيم العرض الفني وترتيبه، فتترشح مكونات الأداء السردى للممثل من خلالها، أذن العلاقة بين الممثل والرؤية جدلية فعبر الرؤية يمكن تحديد طبيعة الممثل او الراوي او الحكواتي او الراقص الذي يختفي وراءها، ويؤكد المنهج البنيوي للمهمة التي توكل للراوي كونه لا يعدو ان يكون صوتاً او عوناً سردياً "وكل من يهض بفعل الرواية آخذين في الحسبان بشكل أساسي للدور الذي يقوم به ولنواح أخرى، على نحو ما بينوه في تسمياتهم للأحداث بالوظائف، وللشخصيات بالفواعل او العوامل مراعين في ذلك مبدأ المحايثة في الدراسة"(محمد القاضي: ٢٠٠٣: ٢٤٩) هذا الاهتمام الشكلي للدراسات البنيوية يمكننا من التعامل مع الراوي بمقتضى إنشائية التلفظ بوصفه ذاتاً تسري آثارها في الكلام بأساليب شتى، وهذه مهمة المؤدى المسرحي أيضاً، كونه ذات تتحكم في الاشياء التي تروىها وتقومها وتكشف عن انفعالها بها، وهي لا تنفك تتغير بحسب الحالات التي ترد فيها، فالراوي لا يقص سيرته الذاتية، إذ لا بد له ان يتمثل شخصية راوٍ قادر على التشخيص، قادر على صياغة التجسيد باستخدام كل التقنيات المتاحة من زي واكسسوارات وغيرها، بشكل يوحي بحقيقة القيم والافكار المحددة التي يراد لها الذبوع

ثالثاً: اشتغال الرؤية السردية: يتجلى اشتغال الرؤية السردية في المسرح عبر الصوت السردى(الفاعل او المتكلم) ويقسم الى: الاول صوت خاص يبتئ الحدث، والثاني صوت خاص يبتئ ردود الفعل اتجاه الحدث، وهنا يوظف مصطلح "جيرار جينيت" التبئير بمعنى (حصر المجال) من خلال اشتغال الفاعل"(سعيد يقطين: ١٩٨٩: ٣١٠) اي صوت الممثل لأن الحدث يبتئ من خلال شخصية مشاركة في المسرحية، وهناك حدث آخر لم يعطى الأهمية المؤبرة، فأن باقي الأصوات السردية تسهم في تبئير ردود الافعال تجاه الحدث عبر الوضعية البرانية او ما نطلق عليه الإيماءة والإشارة، والتمثيل الصامت، وتداخل الاصوات، وبهذا يمكن القول ان اشتغال الرؤية السردية يتم بتوزيع رؤية سردية داخلية في الحدث لتمنح فرصة لشخصية البطل بتبئير الموقف الدرامي، ورؤية سردية برانية تعزز فعل الشخصية لتبئير الفضاء الخارجي للحدث، وفي هذا التبديل والتعدد، يتم الانتقال من شخصية الى أخرى ومن فضاء الى آخر، إذ يتفاعل المستويان السرديان لصوت الشخصية، ومختلف الاصوات الاخرى، مما يؤدي الى تعدد الرؤية السردية وتحويلها من الاثنية المشهدية الى وحدة مشهدية، على خلاف المسرحيات التي يهيمن عليها صوت الراوي فقط، مما يجعل صورة المشهد المسرحي لا تكتمل عند

المتفرج الا بعد الانتهاء من اداء الشخصيات عبر توظيف ادوات وتقنيات الممثل المسرحي بطرق جمالية ابداعية، تقدم من خلال الحوار المحكي في المشهد الواحد بهدف اثبات تميز رسائل الممثل بين الإداين السردية والتمثيلية، وبهذا نستطيع ان نعائ الى أي حد يتطابق اداء الممثل كمستوى سردي مع الاداء كمستوى دلالي "أي اننا نحاول الانتقال من (البنوي) إلى (الوظيفي) او الدلالي، من السرديات الى السوسيو سرديات" (سعيد يقطين: ١٩٨٩: ٣٨٧) لذا استعان الشكلايون الروس من مبدأ البحث التزامني للمبادئ اللسانية السوسورية، في تحليل سكونية النص، متجاوزين العلاقة التي تربطه بالكاتب أو الوسط الذي يبرز فيه، وذلك لتحديد الصوت السردية، ورصد الهوية السردية (الممثل/ الراوي) لذا يمكن تحديد العلاقة بين صوت الممثل والمعنى " لان الصوت يمثل الجانب المادي للإشارة اللغوية، اما المعنى فهو الجانب المفهومي لها، فكل اشارة لفظية مؤلفة من الصوت والمعنى" (رومان جاكوبسن: ١٩٩٤: ٣١) هذا ما نشاهده في الغابة ( Into the Woods) وهو فيلم غنائي موسيقي أميركي، من إخراج روب مارشال، في استطراد سردي مميز لمجموعة من الحكايات المختلفة مثل: ذات الرداء الأحمر والذئب- وسندريلا- وجاك وحب الفاصوليا -والخباز وزوجته، ويؤكد بارت " على عدم وجود أي سرد دون شخصيات أو عوامل، فالسرد ليس مجرد رؤية واقعية يصورها لنا النص السردية، وانما هي الرغبة في الوصول الى المعنى، لذا عدّ السرد معاصراً للحوار الداخلي" (رولان بارت: ١٩٩٣: ٨٣) اما " تودوروف " فإنه يعد الشخصية موضوعاً أساسياً في العملية السردية " انطلاقاً من ثلاث علاقات كبرى يسميها (محمولات قاعدية) وهي: الحب، التواصل، المساعدة، وهذه العلائق هي التي تمكن الشخصية من الاندماج في الفعل" (تزفيتان تودوروف: ٢٠٠٥: ٧٣) ويرى الباحث: ان حضور الصوت السردية علامة دالة على حضور الممثل في تحديد هوية الشخصية، فضلاً عن ذلك لم يصنف الممثلون في علاقتهم اللغوية وفق مقياس ضمائ الخطاب (انا - انت- هو- كما قال) وانما يصنف الممثل المسرحي حسب مقياس العلاقة بين زمن الحدث وزمن سرده، لان الهوية السردية ناطقة أي ذات صوت، في موقع رأى السردية أي ذو عين ترى، إذ يرتبط الصوت والرؤية كأجلى ما يكون في ركيزتي الاداء: صوت الممثل الذي يرتبط بتحويل المرموز اللفظي الى مرموز يتمتع بدلالات فكرية وجمالية، ويتعاقب مع رؤية جسد الممثل لإنشاء الصيغة المشهديات المرئية.

رابعاً: مستوى السرد في أداء الممثل: نقصد بمستوى السرد " المستوى الذي يوجد فيه الكائن او الواقعة او فعل الحكي بالنسبة للعالم المحكي" (جيرالد برنس: ٦١: ٢٠٠٣) فقد يكون هناك مسرحية داخل مسرحية، او قصة تتضمن قصة اخرى داخلها لها بداية ونهاية، ويكون ممثل مسرحي او راوي القصة الثانية شخصية من شخصيات المسرحية الاولى او القصة الاولى، "وفعل السرد ينتج القصة الثانية حدث مروى من القصة الاولى، مما يؤدي الى اختلاف في المستوى السردية" (جيرالد برنس: ٢٤٠) فلانتقال من مستوى سردي الى آخر اشبه بإدخال معرفة ووضع في وضع آخر بواسطة الخطاب، وهذا الانتقال لا يمكن أن يضمه إلا السرد من شخصيات المسرحية او القصة، فيحدث أثر غرابة لدى المتلقي، فيبدو المستوى السردية " أوسع وأغنى من أن ينحصر في البعد الزمني، إذ لابد من التعرض في إطارها الى الفرق بين الساردية في كل مستوى، والى طبيعة العلاقة بين القصة الاصل والقصة الفرع، ووظيفة هذه القصة الاخيرة على مسار الخطاب السردية عامة" (عبدالوهاب: ١٩٩٨: ١١٢) وهذا ما نجده في " الفكرة المحورية التي تدور حولها دراما بريخت هي الاغتراب والوعي كحل لمشكلة الاغتراب" (اريك بينتلي: ٤٢) فالغريب هنا ينوب الحدود الزمكانية، لتبقى الذات الانسانية تعبر عن " وجهة نظرها" في خضم حقائق غير قادرة على الثبات في مكان واحد وزمان متجدد، لهذا تميز الممثل

السردى عبر قيد الواقع ليؤكد الانتقال الحريين مستوى سردي وآخر، لإنشاء عالم جديد ، ومحاولة خلق حيز للأداء التمثيلي ليكشف عبر سرده خفايا الذاكرة، ولشذب ذائقة المتلقي ، ومن المعروف في تقنية السرد انه لا يمكن الاستغناء عن الممثل وذلك لكونه عنصراً جمالياً فاعلاً، وحجر الزاوية السردية في العمل المسرحي ، فأضافة تقنيات السرد كوظيفة ليتشكل معنى جديد، وبنية تركيبية للفعل تعتمد الائمة بالصوت والحركة، والاضاءة، ليتحول مع سياق الحدث الى شخصية اخرى، ويرى الباحث: بهذا نتدارك المفهوم الخاطئ عن التغريب، وذلك ليس بالابتعاد عن القانون الطبيعي للأشياء عبر سرد الشخصية ليتحول الى شخص، وليس هو تغريب الواقع الداخلي وتحويله الى واقع جديد، وانما هو واقع سرد الجسد للممثل بفيزيائية الاداء لإخفاء حقيقة مغايرة للواقع القائم على التناقض الذي يرمي اليه الممثل ، لكونه يتمثل في جعل الشيء مرئياً عبر عيون الشخصية، وبوصفه ذاتاً تسري آثارها في الكلام بأساليب شتى، ليقدم عرض بصري مشفر ومسائلته فنياً وجمالياً وتقنياً ، ولهذا " يدعونا بريخت الى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدولنا إذ لا بد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها" (اريك بينتلي: ٤٢) تفكيكها بالتحقق، وإعادة تركيبها بالسرد، لان تعدد اللقطات ما هو إلا إلهام بخفاء الإشارة، مثال ذلك قد تكون جالساً في بيت صديق ما، فبدأ بسرد قصة ما في موضوع محدد، وأراد أن يقوم بفعل لحديث آخر، فهو يعطي أشاره خفيه لولده، وبعد برهة من الزمن يقدم لك الشاي، ويضيف اشارة اخرى بخفاء لولده، فإذا بصحن من الطعام، إذ استطاع الصاحب توزيع الفعل للشخصية الساردة للحدث، فهو متبع للأثر وفق زمن الحكي، فيحول هذا الزمن بين الاظهار والايخبار ليربطه بحدث آخر، ولكن يبدو أن "بيرسي لوبوك" واضع حجز الاساس في بناء نظرية " وجهة النظر" الذي ميز بين الإظهار والإخبار وجعله معياراً لتقديم أي عمل" (بيرسي لوبوك: ١٩٨١: ٦٥) ولكن في عام ١٩٤٣ اقترحا "كلينث بروكس وروبرت بن راون" في كتاب "فهم السرد الخيالي" لمصطلح بؤرة السرد، إذ صنفا المؤلفان بؤرتين لأداء مفهوم " وجهة النظر" وكل بؤرة تنقسم على قسمين: بؤرة الشخصية وبؤرة المؤلف ، وتنقسم بؤرة الشخصية على: صيغة المتكلم يكون السرد بضمير التملك (انا) وبصيغة المتكلم المراقب (أنا شاهد أو أنا مراقباً) " (يحيى عارف: ٢٠٠٩: ٥٤) ويرى الباحث: أن أي عمل مسرحي نوع من التاريخ، والتاريخ بمعنى ربط الاحداث بأزمانها، وربط الاشخاص بأحداثها، فأداء الممثل السردى أشبه بمتبع للأثر فهو تابع للشخصية، فمحاولة الممثل ان يحقق تمثيلاً موضوعياً وواقعياً، يحيل الشخصية الى دمية عن طريق الحكم عليها حال تقديم بنية الصورة، والاستعارة، والرمز الذي ينبثق من افعالها ، لكي تصبح تمثيلاً مكثفياً بذاته ، فأداء الممثل حتماً شكل بلاغي في كونه يتضمن تواملاً بين السارد والمسروود له، ولا يمكن فهم طرق أدائه المختلفة التي يستخدمها لتأمين تأثيراتها منفصلة عن قضايا الصوت، والنغمة، والموقف، والجسد، والتقويم الضمني للبعد الادائي لسرد الشخصيات ، لذا " أن أحد امتيازات السرد على العرض المسرحي هو القدرة على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضها، ولكن ينبغي على السرد أن يعالج تلك الافعال بشكل متسلسل "جيرار جينيت: ١٩٩٢: ٥٣) وبناءً على ما سبق يوصف الاداء السردى بأنه اداءً تقريرياً ووصفياً، يتبع اثر الاحداث وربطها بالشخصيات، او تتبع الشخصيات وربطها بأزمانها داخل الحدث، وبذلك كان الاداء قائماً على رفع الجدار الرابع، ليؤسس اهم شفرات الاتصال مع المتفرج، أما الاداء التمثيلي فالتجسيد والعاطفة والانفعال هما من صفات أداء الممثل ، ومن الهمية الافتراضية، يرى الباحث استبدال التأكيد التقليدي لمفهوم الرواية المسرحية على انها تمثيل واقعي للحياة بأطروحة ترى المسرحية السردية: تمثيل لنقل التقاليد والخيال التي تشكل تاريخ الشخصيات

القائمة على نموذج التواصل\* ولكي نفهم السرد علينا ان نبحر في عوالم المتلقي للعمل المسرحي، وهذا ما أكدته مسرحية النخلة والجبران: وهي رواية عراقية ألفها الكاتب العراقي غائب طعمة فرمان، أعدت الرواية مسرحيا، وقدمتها فرقة المسرح الفني الحديث ١٩٧٠ اعداد واخراج الفنان قاسم محمد\* فهي أصلت لنص جديد قائما على نص الرواية السردية، فكشفت عن البنية الدرامية في السرد، بطريقة فنية أدخلت علم السرد الى المسرح عبر الموروث الشعبي لفن الحكاية وكأنا امام الجدة لسرد حكاية من حكاياتها المختلفة ضمن عملية الاستطراد والانسياب وتكسير نمطية الحوار عن الجبران بعقلية مستمع محب\* إما في مسرحية الخيط والعصفور التي قدمتها فرقة مسرح بغداد على خشبة مسرح المنصور في بغداد عام ١٩٨٤ وهي من أخرج الفنان العراقي مقداد مسلم\*، فعرفنا عن الشكل الدرامي في مناطق السرد الشعبية، بمعنى عرض الاحداث بطريقة السرد القصصي، بتقنية مزج أصوات السرد بأسلوب (الراوي الممثل/ الممثل الراوي)، إذ لا يهم من يكون السارد، العلي أو الضمني، المهم هو أن الصوت السردى كان يصل الى المسرود له، وأن الفعل كان يبني وفق مفهوم الاثنية المشهديات لتتداخل والطبيعة العميقة للعراقات النفسية والاجتماعية بين شخصيات العرض بشكل عام\* والتي تخول المخرج الانتقال من مفهوم النص السردى الى مفهوم تقديم العرض المسرحي، بطريقة التعريق أو خلط العلاقات بين السرد والدراما على مستوى التمثيل والإخراج، فتمتج في حوارية الممثل السردى وطريقة الاداء، لذا "قارب جينيت مفهوم الصوت (voice) بين (من يرى او يدرك او يتصور) في مقابل (من يتكلم)" (يان مانفريد: ٢٠١١: ٧٨) أي بمعنى كالفرق بين بيانات (مثالية/ متخيلة) وبيانات (واقعية/ تجريبية) وفقا لأنماط الادوار التي تهيئها الثقافة، وبالتالي تقود الممثل الى محاكاة تشخيص الابطال، فيتداخل الحوار وطرق الحكى المختلفة أو الصوت السردى يتداخل بين الاخبار والاظهار لبناء فعل الشخصية\* وألتقديم العرض المسرحي بطريقة درامية جدلية، بمعنى أنك ترى الفعل ونقيضه\* عبر فضاء سردي يؤسس لثيمة الأمكنة المختلفة، لتؤدي دورا مزدوجاً، فهي زمنية ومنطقية معا، بينما الوسائط تتعالق بهذه الوظيفة ليؤكد من خلالها العرض على وحدة الزمن السردى لأفعال مختلفة تجري في آن واحد، ومن هنا يمكن استنتاج آلية اشتغال حركية السرد، فهي تشتغل ضمن نظامي (التتابع والتلازم)، فهي يمكن أن تسرع أو تبطن أو تدفع سير تطور الحدث، ولكي يتجاوز الممثل صيغة السرد للحلقات غير مهمة لاتعد الشخصية المسرحية كائنا وانما مشاركاً، بوصفها عاملاً من المتواليات من الافعال الخاصة بها، وبالتالي فأن كل شخصية مهما كان دورها رئيسة او ثانوية فهي بطل في متوالياتها الخاصة بها، ألا انها من ناحية اخرى لكي تكشف الشخصيات عن مدى مساهمتها في الفعل السردى، تم تحديد مكانتها او وجودها ليتواصل نموها، والأفكار المطروحة\* وفي هذه العملية الفنية يتأكد أن السرد المسرحي من الاهمية التي تساهم في أن يخرج المسرح العراقي من الواقعية النقدية إلى الواقعية الفنية لتجديد الرؤية لمفهوم العرض المسرحي بتقنيات السرد للموروث الحكائي واللغوي، واستثمار العمق الدرامي في النصوص الشفاهية والحكاية لكي يقارب الاحتفالية، ليخرج العرض عن سياقات قديمة ترتبط مباشرة بأحداث الواقع إلى سياقات جديدة ترتبط بالثقافة والفكر، وشعبية الفعل واللغة، فأشكالية النص المسرحي ليس السرد وانما الشكل الذي يعرض سرد الحكاية ومن هذا كله ف" الدلالة الدقيقة لهذه المصطلحات رهينة بالسياق الذي تستعمل فيه" (جيرار جينيت: ١٩٨٩: ٨)

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات:- (Theoretical framework indicators)

اولا: السرد اداة من ادوات التعبير الانساني، يتخذ من اللغة وسيلة له ليحكي أحداث ناتجة عن تجربة وتأملات تنسج العلاقات بين العناصر الفنية في بنية سردية تحتوي افكارا وايدولوجيات، لذا اتسم مفهوم الاداء السردى بوصفه ظاهرة جمالية تعالج قضايا الانسان ضمن طروحاته الفلسفية والثقافية والاجتماعية \*

ثانيا: تتحدد سردية الممثل المسرحي انطلاقاً من صيغة السرد لتكون معياراً للشكل التعبيري واستنطاق حركة الجسد والوجه والعينين، وان تكون قصدية الممثل سرديات مقارنة في الاداء لقصدية المتفرج، الذي يركز على عملية انتاج المعنى \*

ثالثا: يتخطى المفاهيم الأرسطيه للمسرح، ولا يكرس تشخيص الحركة المرئية وما يجر من إيهام، بل بمسرح يتجسد فيه الفعل المسرحي في الفعل المنطوق بحيث يتزامن فعل الكلام مع الكلام في حالة فعل، عبر أداء الأشارات والإيماءات والحركات لتحمل في ذاتها دلالات تستطيع ان تقوم بوظيفة الكلام المباشر، لذا اتسم الأداء السردى على رفع الجدار الرابع، ليؤسس اهم شفرات الاتصال مع المتفرج \*

رابعا: يشكل السرد فضاءً لثنائيات التداول المسرحي، فعندما يتوتر الصراع يأتي السرد ليدون اختراقاته عبر تشريح بؤرته وفضح خطاباته تمثيلاً لما يمتلكه الممثل من مرجعيات، وليس تمثيلاً آلياً لغاياته ودلالاته لذا اتسم الأداء السردى بأسلوب القطع لأداء موقف درامي آخر، لأنه يحاور ويسرد، فهو يتتبع أثر الشخصية لربطها بالحدث، أو تتبّع الاحداث وربط الشخصية بأزمانها، فهو تابع للآثر \*

خامسا: السمة البارزة في الأداء السردى انه يروي القصة ويمثل حوار شخصيتها مستخدماً الكلمة كمفهوم استدلالى، فبواسطتها يدعو الى تخيل الامكنة والحوادث والشخصيات التي يؤديها مستعينا بإكسسوارات بسيطة \*

سادسا: الحوار وسيلة السرد المسرحي وتكمن اهميته بكونه محورياً يستقطب الافكار والمضامين لكونه معياراً نفسياً دقيقاً تتبناه الشخصيات الفنية لربط الاحداث المتعارضة او المتلاقية لتؤلف موقفاً للنزاع، وتتلاحق فيه الشخصيات بذكاء وحذق \*

سابعا: الصوت السردى هو الأيقونة المشهديات بتوافق مع قطبي العرض: الاداء الجسدي وخطاب الممثل واللغة المحكية \* فالجسد بوصفه دالاً لغوياً، ومكانياً وزمانياً في الفضاء السردى، وخطاب الممثل ضمن آلية اشتغال حركية السرد الزمكانية، فمن خلال الصوت الذي يشارك في الوقت عينه الجسد ليس لكونه كتلة وحجم وعلامة على الظهور فحسب وانما هو نفسه واهباً لبؤرة السرد التمثيلي لما يؤشر لمدلولات متنوعة، واللغة المحكية الملفوظة فهي تشتغل ضمن نظامي (التتابع والتلازم)، فهي يمكن أن تسرع أو تبطئ أو تدفع سير تطور الحدث، فيتحقق توتر يصعب حله الا تحليل السرد \* لذا يتميز الاداء السردى بجمالية الصمت المتكهن في المسرح، وهو صمت نفسي للقول المكبوت، يلجأ اليه الممثل لكونه شكل من اشكال الخطاب السردى، يعرض حقيقة عامة ويتجاوز الإطار الضيق للحالة الدرامية \*

ثامنا: يعد الفضاء السردى من اهم العناصر السردية لكونه يلعب دورا كبيرا في التعريف بالأحداث وتحديدها، ورسم صورة الحدث في ذهن المتلقي، من حيث دلالة الزمان كقيمة تعبيرية جمالية وذات دلالة خاصة مختزلة ومحددة وكثيفة يشاهدها المتلقي ضمن الاثنية المشهديات بشخصياته المتحركة \* ومن حيث دلالة المكان وتكثيفه واختزاله بكونه المسرح الذي تجري عليه الاحداث وتتحرك فيه الشخصيات، لكونه واقعياً ومرموزاً تاريخياً او معاصراً، وليكشف عن معالمه

الاجتماعية والفكرية، وبالتالي يمنح المتلقي احساس بصدق الواقع، وبواسطة المكان تكشف الشخصيات عن نفسها وتنجز، وذلك لاستحالة بناء الحدث والشخصية في مكان لا ملامح له \*

### الفصل الثالث: اجراءات البحث: "Search procedures"

مجتمع البحث:(Community Search) اعتمد الباحث انتقاء عينة قصدية المتمثلة بمسرحية(الخيط والعصفور) التي

قدمتها فرقة مسرح بغداد على خشبة مسرح المنصور في بغداد عام ١٩٨٤، إخراج الفنان مقداد مسلم \*

منهج البحث:(Research Methodology) سوف يعتمد الباحث المنهج الوصفي في دراسة وتحليل العينة \*

ادوات البحث:(Tools Search) اولاً: يعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات- ثانياً: الوثائق بما

فيها من (اقراص CD)-ثالثاً: المشاهدة العينية للعرض المسرحي \*

الحكاية: (The Tale) : بني المتن الحكائي على بعض الاحداث الافتراضية ذات الجذور الواقعية، والتي وقعت كثيراً في

حاراتنا الشعبية العراقية ايام زمان \* وتعرض المسرحية قصة رجل اسمه(عصفور) يحاول جاهدا البحث عن عمل مريح

دون جدوى ولم يقتنع بما طرحه عليه اخو زوجته(جرادة)، (ابو مدلول) من اشغال \* وبعد تفكير عميق من قبل الزوجة

تقنع الزوج بالعمل بمهنة شعبية تعتمد الاحتيال والنصب وهي(الفتاح فال) والتي تقوم على قراءة الغيب ومعرفة الطالع،

وتهيء له ملابس المهنة ومستلزماتها، ويخرج الى الناس وهو يعلن عن مهنته الجديدة، ويصادف ان تساله احدي النساء

عن اخيها الغائب منذ مدة فيخبرها انه بصحة جيدة ويعمل عند القاضي وسيعود بعد اسبوع، وفعلا تتعالى الزغاريد بعد

اسبوع، ويشيع خبر(عصفور) بين الناس، فصادف ان سرقت ذات يوم خزنة الوالي الذي سمع كثيراً عن(عصفور) فدعا

حراسه فاحضروه له فطلب منه ان يكشف عن سراق الخزنة، وهنا انتاب عصفور الخوف وطلب من الوالي مهلة اربعين

يوماً لكشف السراق، وطلب اربعين كلة قد (سكر) ثم ذهب الى بيته، ليستخدم كل يوم واحدة ليعرف ما بقي له من ايام

المهلة، ويبدأ كبير السراق بالتجسس على عصفور لمعرفة ما سيفعل، وصدفة سمعه يتكلم في البيت مع زوجته وذكر رقم

اربعين، فانتاب كبير اللصوص الخوف لان من اشترك في السرقة اربعون لصاً، وظن ان عصفور اكتشف امرهم، فقرر

الذهاب اليه وتقديم كيس من المال هدية له واخبره بمكان الكنز على ان لا يخبر الوالي عنهم وفعلا ذهب عصفور الى

الوالي واخبره عن مكان الكنز فذهب الحراس وجاءوا به فكان للأخير كرم وحنونة عند الوالي \* ولكن بعض بطانة القصر

لم يرق لهم الامر فاتهموا عصفور بالدجل، وانه مشارك للصوص، وطلبوا من الوالي اختباره عن طريق سؤاله عما

تحتوية ثلاث صناديق احضروها الى السوق الكبير، حيث وضعوا في الاول حشرة(الجرادة) وفي الثاني قطعة من

الحلوى(الزلابيه) وفي الثالث (راس بصل) وحين ادرك عصفور انه هالك حيث لا يعرف ما في داخل الصناديق اخذ يندب

حظه فذكر اسم زوجته(جرادة) وما تحب من اكل الحلويات وهي(الزلابيه) وشبه حياته معها(براس البصل) لما يحتويه من

رائحة، وحين سمع الوالي كلام عصفور ظن انه عرف ما في الصناديق، فامر بقطع رؤوس بطانته من الفوالين ولكن

عصفور طلب منه العفو عنهم وطلب منهم التوبة والرجوع الى الله سبحانه وتعالى \*

### تحليل العرض المسرحي: (Theater Analysis)

المسرح العراقي رغم تنوع موضوعاته الا انه امتاز بسيادة العروض ذات الخصوصية العربية غير الاوربية المستمدة من

التراث الشعبي، حيث لم يحاول الباحثون تلمس المحددات الفنية لفضاءات هذا المسرح ومعرفة ماهيته، وذلك لتداخل

الأراء والمفاهيم المتأثرة بالمسرح الغربي، فأستلهم الفنانون معظم مسرحياتهم مع الاجتهاد والتجديد في الشكل البنائي للنص والانشائية البصرية للعرض المسرحي توافقا مع النظريات والمدارس والاتجاهات الادائية والخراجية، وكان للسردية المسرحية حضورها الكبير في تداول المشكلات الاجتماعية، فكانت اغلب عروضه نالت اعجاباً واسعاً، تلك التي جعلت من التراث الوطني والموروث الشعبي والشعر والغناء والرقص مرجعيات ارتبط بالمشكلات الحياتية، خصوصاً حواراته الكلامية متوافقة والسياقات المتداولة في الحياة اليومية، فأعلنت تمردها على المسرح الارسطي، وإلغاء مبدأ الجدار الرابع والايهام، وخلق مسرح تواصل يندخل الفكري والجسدي بين الممثلين والجمهور، بأشراك الجمهور من خلال الاستجابة الشفهية\* والمسرحية تتداول احداثها في اربعة لوحات، وكل لوحة تتكون من عدة مشاهد، ولكل مشهد أبطال، ولكل مشهد عقدة وحل\* تبدأ المسرحية في جزئها الاول من قاعة المشاهدة بجوقة غنائية يقودها العريس في ليلة دخلته ، وهم يرتدون الازياء الشعبية، وصينية وضع فيها مجموعة من الشموع المضاءة، وقد حمل احد الممثلين دمية العروسة يلوح بها صعودا ونزولا، ويتصدر المشهد غناء الممثلة(افراح عباس) على ايقاع الطبله والدف، والزنجاري لسرد ووصف جمال العروسة واعطاء صورة تقريرية عن حالة الفرحة التي تشكل فعل السرد الذي يحاكي الواقع ، مع حركات راقصة بجسدها الانثوي لتبين تقليدها لشخصية العروس منسدة: جتك بنية حلوة يا حلو وحبابة، مثل الكمر بعد الكمر بغيابة، ليلة عرس وافراح يا محلاها، حنه وضوه وقداح يا محلاها . ثم تتناوب مقاطع الفرحة على السنة الجوقة واحدا تلو الآخر، وحسب العادات والتقاليد البغدادية القديمة، ثم تنتهي الجوقة على يمين المسرح بعد ان تجاوزت القاعة حيث لازال الايقاع العام للفرحة مستمر ليعلن احدهم قائلا: فرح لابن العم ، بعرس الغالي عيد ونفرح بيه، وتردد الجوقة خلفه\* ويتوقف الغناء والعزف، اثناء دخول المجموعة الثانية من قاعة المشاهدة ايضا وهي تحمل التابوت لشخص ميت مرده النعي للميت: لا اله الا الله، انا لله وانا اليه راجعون، لا حول ولا قوة الا بالله\* حيث تعطي المسرح وتصطف في الجانب الايسر للمسرح، وفي وسط المسرح تسمع محاوره بين شابين هما الراوي الاول (حسين علي هارف) والراوي الثاني (ستار خضير) ليديا بمفاهيم سرد قصص من خلال المثل الشعبي، لتعلن عن رفع الجدار الرابع بمشاركة الحكيم مع المتفرج ليثبتنا ان الامثال الشعبية لم تترك كبيرة ولا صغيرة في حياة المجتمع العراقي الا وقد عالجتها عبر سرديات الثقافة المجتمعية لتصوغها بجملة بلاغية تحمل دلالاتها ومفاهيمها ، من خلال شخوص من لحم ودم على خشبة المسرح\* لتعلن سردية جوقة العريس تداخلها مع سردية نعي الميت في اثنية مشهديات او صيغتين متناقضتين لحياة شخص وموته، فيؤكد اداء الممثلين عن مستويات السرد بجملة لغوية مفادها:- الامثال مثل الحياة شيء لا يشبه شيء\* ليكتمل الجزء الاول بعد تداخل اداء الممثلين بوصف تقريرى لحدث العروس والعريس، بضرب الامثال حيث المثل الاول يكمل المثل الثاني وهكذا، يتخللهما بعض المواقف الكوميديا بدخول ابن عم الخياط الذي خاط بدلة العريس، فتميز اداء الممثل(فحطان زغير) بتقديم صورة الشخصية وليس الشخصية نفسها، لتوكيد الباعث السردى لفعل الشخصيات التي تشارك بشكل جماعي معلنة: شايف خير ومستأهله\* حيث يتدخل الراويين بقطع الحدث، وخروج جوقة العريس من جهة اليمين\* اما من جهة يسار المسرح تخرج الجنازة، متجاوزة فعل السرد الى فعل التقليد، لتكون بؤرة اداء الممثل في صيغة اندماج مع الحدث المحزن\* يتقدم الراوي الاول ليعلن عن سرد قصة لشخصية العجوز المتصاي(عزيزكرم) مخاطبا المتفرج قائلا: يا جماعة الخير\* موجهها الخطاب للمتفرجين، ابو المثل يقول: ان حضر لا يعد وان غاب لا يفتقد\* ويبدأ ببث رسائله التوجيهية والتعليمية، موضحا

المعنى الاستدلالي للمثل الشعبي ثم يردف قائلاً وهو يلوح بكتاب يحمله: ان هذا المثل يقال للرجل الذي ليس له اية اهمية في المجتمع \* \* مدللاً على اقواله من خلال تشخيص المثل \* فيقوم بوظيفة الدور الممثل (عزيز كريم) وتميز بأداء حركات جسده المتهاك الذي تجاوز (٧٧ سنة) وهو يرتدي بدلة عصرية ويضع شدة من الورد الاحمر على جانب سترته الايمن والوردة البيضاء على الجانب الاخر ويضع على راسه الصدارة البغدادية ، وربطة العنق الطويلة التي تتنافر الوانها مع البدلة التي يرتديها، لتعميق الرمز، وتميز شكل وأداء الممثل باستخدام لمسات وعبارات موحية \* ليضيف الى جماليات الحكى من تلميح وإشارة وتصريح وتهويل. وذلك بهدف اثارة التصور السردى، فتدخل الفنانة (افراح عباس) وهي ترتدي ثوب بسيط وتتوشح بالعباءة العراقية، ويبدأ العجوز بمشاكستها وطرح بعض الاسئلة للتحرش بها، تسخر منه بشدة بحركات تدل على التمتع، فكان اداء الممثلة السردى يتلخص بزها البغدادي وغنجها المتعمد فهي رافضة لرغبة الشيخ المتصابي، وفي نفس الوقت راضية بعباراته الصبغانية هذه الثنائيات المفارقة التي تجمع بين الشيء ونقيضه، هنا يتدخل الراوي في قطع الحدث ليشارك الممثل في محاوره بيانية فيقول: الي مينوش العنب يقول حامض \* فيأخذ الراوي دور الممثل والممثل دور الراوي ليعلم عن الثنائيات المشهديات لغايات السرد الادائية للممثل ولتجاوز فعل الشخصية الى الشخص الثالث متوجها الخطاب للمتفرجين لبث رسالة توجيهية وإبداء النصيحة، بان هذا الفعل والتصرف لا يجوز لرجل كبير ولكي لا تذهب حياته مثلما طار العصفور بالخيط فلم يحظى صاحبه بالعصفور ولم يحظى بالخيط بمعنى طار الخيط والعصفور ولم يفهم من حياته شيء \* تتابع خطوات الراوي الاول باتجاه يمين المسرح ليبين اهمية الاحتفالية المشهديات لفرجة الامثال الشعبية والغاية القصدية لمعنى الامثال الشعبية التي يكررها في كل ظهور امام المتفرجين: المهم ان نفهم حكمة المثل ومعناه \* ليدخل الراوي الثاني لعلن عن سرد قصة مثل جديد ، ويبين حيثياته بسرد المثل وتحديد المكان والزمان وتلخيص المقولة السردية: كما قال الشاعر: إذا أقبلت كادت تقاد بشعرة، وإذا أدبرت كادت تقد السلاسل، هكذا حال الدنيا، يا سادة يا كرام \* \* مع عصفور وجرادة \* حيث يجسد شخصيات هذا المشهد السردى الفنان (خليل الرفاعي) بأداء دور (عصفور) والفنانة (امل طه) بأداء دور الزوجة (جرادة) لتعلن عن الجزء الثاني من المسرحية السردية، حيث يظهر في وسط المسرح احد البيوتات البغدادية القديمة، في مدخل الدار ووضعت قوس لم يحدد شكله الى أي فترة زمنية يعود، وكتبت عبارة اعلى القوس تقول: راح الخيط والعصفور، وذلك لتوكيد بيانية المشهد الافتراضي ضمن الثنائيات المشهديات للديكور، وقد علق الفانوس جهة القوس اليمى، في حين علق على الجانب الايسر قطعة من القماش المحاكة على شكل حقيبة لحفظ المصحف او ما شابهه حسب التقاليد العراقية القديمة، ووضع المخرج في وسط المسرح اريكة مصنوعة من سعف النخيل العراقي وفرشت بسجادة كاشانية ملونة برز اللون الاحمر مع وسادتين بلونيين مختلفين احدهما يغطيها اللون الازرق والاخرى اللون الوردى، ليوحى المشهد سرد سينوغرافيا الزمان والمكان الافتراضية ، فتظهر الزوجة وهي تحمل طبق الحلوى (الزلاية) تأكل باستمرار وبشراهة وذلك لحيها الشديد لهذه النوع من الحلوى، بينما يظهر الزوج (عصفور) بملابسه العراقية المتكونة من (الصاية والقميص) ويتوسط الخصر حزام عريض ويعتمر العمامة البغدادية المتكونة من الشماغ المنقوش بلونين الاسود والابيض والملفوف حول الراس ليحيط بالطاقي (العرقجين) يبدأ الحوار بذكر المقهى وما يدور فيها من احاديث، يقطع تسلسل الحدث دخول شخصية (ابو مدلول) الاخ الشقيق لزوج (عصفور) (جرادة) قام بأداء الشخصية الفنان (زاهر الفهد) وهو يرتدي الزي البغدادي الصاية والقميص وهو يحمل ابريق الماء النحاسي ثم يناوله الى

اخته (جرادة) لكي تتداخل بنائية السرد المشهدي مع اكسسوارات وملابس الشخصيات لتعلن عن الثنائية المشهدية لسرد الممثل ووضع المتفرج في صورة الحدث \* يبدأ الحوار بتوجيه النصائح للزوج لإيجاد عمل له قائلاً: لان العمل اذا كان من تعب الانسان وعرقه يتلذذ حتى بالقمة التي يأكلها \* ، لكن عصفور يرفض توجيهات ونصائح ابو مدلول فيقول له: اكفيني شرك خيرك ما رايدة. يصرخ ابو مدلول بان كلامه الناصح ذهب مثلما قال المثل: هواء في شبك \* يتناوش الحوار عدة جوانب منها حركة الممثلين بشكل انسيابي متداخل مع تداولية اصل المشكلة فتظهر من خلال الأداء تقنية الاظهار والاخبار السردية اذ يطلب الزوج من الزوجة قطع السكر لوضعها في قدح الشاي ولكن الزوجة ما زالت مستمرة بأكل الزلابية دون حراك. وفي نفس الوقت مازال ابو مدلول يوجه كلامه المباشر للزوج دون أي انقطاع للحديث المستمر، فكان الاداء يحاكي الواقع الذي تعيشه العائلة العراقية ويقوم بوظيفة صنع الحدث في تناغم الاصوات بين البطء والسرعة وحركات وايماءات واشارات الممثل لتدل على بناء الوحدة المشهدية وسرد التفاصيل لرؤية المتفرج بدون وسيط ليقدّم ثنائيات العرض والسرد وليتجاوز اداء الممثل فعل السرد الى تجسيد الفعل \* تستمر المناوشات الادائية لحوارية الممثل بين السلب والايجاب اذ مازال عصفور رافضاً توجيهات ابو مدلول ضارب بذلك المثل الشعبي الذي يقول: من تتدخل في ما لا يعنيه لقي ما لا يرضيه \* ، وضرب لذلك مثل صاحب الجسر الذي ينادي خمسة \* خمسة. اصرت الزوجة لمعرفة سرد قصة صاحب الجسر الذي ينادي خمسة \* خمسة. مع اصرار وإلحاح ابو مدلول لمعرفة القصة ، فيبدأ اداء الممثل بسرد القصة: يقال ان هناك شخص يقف على الجسر ينادي خمسة \* خمسة فتدخل احد الفضوليين و اراد ان يعرف ماذا يقصد بهذا الرقم فطلب منه الذهاب وعدم التدخل ولكن صاحبا اصر على معرفة لماذا ينادي بالرقم خمسة. فحمله ورماه في النهر وبدأ يصيح ستة \* ستة \* تتوقف الفنانة امل طه لحظة صمت قصيرة بدون حراك (ستوب) لتطلق بعد ذلك ضحكة عالية تدل على فهمها للقصة المتأخر. فتداولية المشهد السردية امتاز بلحظات الترقب والانتظار ليعلن عبر (الصمت المتكهن) للزوجة لفهم المعنى السردية \* فبجمالية الصمت المتكهن في المسرح، على اعتباره صمت نفسي للقول المكبوت وتجاوز فعل الشخصية الى تقليد الشخصية ليقوم الممثل السردية بالسرد والتمثيل في الوقت نفسه، لنقل الدلالات الفكرية بشفافية ودون تهويل \* او ما يطلق عليه سرد ذاتي داخلي \* ولاختزال الزمن السردية، استخدم المخرج فترة اظلام المسرح وتسليط الإنارة المسرحية على (جرادة) لوحدها، لسرد عرقاتها النفسية، تتقدم الممثلة لتأخذ دور الراوي/ الممثل لوصف الحالة التي هم عليها: - صار ثلاثة اشهر واخوية ابو مدلول ما طب البيت \* وعصفور عطال بطل ما لكه شغل \* وباع كل شيء حتى الحصيرة التي تقعد عليه باعه \* الزلابية لم تدخل البيت منذ مدة. فتداخل السرد بالعرض بتقنية المستويات السردية لأداء الممثل التي تراوحت بين دور الراوي ووظيفته وبين دور الممثل لنقل الحدث من خلال افعال الشخص الغائب (عصفور) ليتسم التشخيص الصوري للزوجة بأداء الحركة المعبرة عن الحكي المتناوب، فيسمى تشخيص الزوجة بالسارد الصوري اي ترميز الحركة مثلما يفعل ابو مدلول وتجسيد الحكي بعيون الزوج وافعاله كما تراه الزوجة في حوار (مونولوج داخلي) خاصة عندما يكون المشخص (عصفور) حاضراً دالاً على سماته \* فتميز الاداء بدنيامية السرد لخصوصية فعل شخصية عصفور لتمهد لتقنية الانتقال من نظام الى اخر قدر ما تندمج الزوجة في الموقف الدرامي \* فتتفرج الزوجة بعد لحظة صمت متكهن قصيرة لتعبر عن صيغة الانتقال من مستوى سردي الى مستوى سردي آخر، فتطلب من زوجها الذي لم يبقى لدية اي شيء ، حتى السكر الذي يحبه خلى الدار منه ، فتقول له : انت لماذا لا تنظر الى نفسك \* اشوانت تعلم الناس على

الصلاة وانت لا تصلي \* \* وانت جالس لا شغل ولا عمل فقط تتحدث على الناس، كذا \* \* كذا \* \* فتؤدي شفرات الكلام بتقنية الرمز من خلال تداخل تكرار احد حروف اللغو، تت \* \* تت \* \* تت ، لتدل على معنى الكلام الذي لا نفع فيه، الزوج يريد ان يفهم، فتتخرج الزوجة وترشده لنوع العمل الذي يراد له فصاحة لسان مع بعض الهمهمات، والمهارات الحركية \* هذا العمل يؤدي الى راحته ويأكل السكر الذي يحبه، وهي تأكل (الزلابية) التي تحبها حبا شديداً \* فتميز أداء الزوجة بعد ان تستحضر شخصية الطرف الثالث (شخصية الفتاح فال) فتتعلق بهمهمات غير مفهومة واشارات وحركات عشوائية، مع اللعب المتكرر بالعيون والحواجب، وترميز الاصوات بدون معنى محدد لها : زرنبيخ \* \* ها \* \* ها \* \* يا مرنبيخ \* \* ط \* \* ط \* \* يا ملك الجان \* \* تر \* \* فيتدرج الصوت بتناغم مع حركات الجسد لتعطي للسارد الصوري تجسيد الفعل، فيوافق الزوج بعد الحاح الزوجة للعمل كفتاح فال، فتميز أداء الممثل بالسرد الصوري لتشخيص اداء دور ووظيفة المشعوذ \* وبعد لحظة قصيرة تظهر الزوجة وقد إعتمرت العمامة السوداء، ووضعت اللحية الكثيفة التي احاكتها له بعناية دقيقة، وتلبست بلبوس الشخصية لترميز فعل الشخصية واعطاء المعنى المتجسد لوظيفة (الفتاح فال) مع حركاته التي تحاكي الشخصيات بلغة الغائب الحاضر، واطهار الصورة متجلية بالشكل، والاختبار عن بناء السرد المشهدي ضمن الثنائية المشهديات لدور الزوجة متداخل مع دور ووظيفة تحولها الدرامي باستعراض الصوت السردى لبناء قصة (الفتاح فال) ينتبه الزوج فيظهر الخوف على محياه: - من هذا الغريب الذي دخل بيتنا \* \* تكشف الزوجة عن شخصيتها وتناولها العمامة السوداء والوشاح الاسود مع المسبحة الطويلة، مع ورقة بيضاء وقلم لكتابة الأدعية \* فيقول لها : انا لا اعرف كتابة الأدعية \* \* اخاف نكشف بعموده \* \* فتجيبه الزوجة: مجرد شخايبط \* \* شخايبط عيني واذا انكشفت \* \* لتخاف عيني نص الناس على نيته، منو يقرأ من يكتب \* \* وبعدين من يسئلك بس الي ميفتهم لان أليفتهم ميجي عليك \* \* اي صحيح الي يفهم شله بالفتاح فال \* فتجسد له طريقة العمل: - عيني عصفور انت قل لهذا بعد شهر تنحل قضيتك، والهياي كلها بعد اسبوع يأتي زوجك، وعلى هذا الحال \* يوافق عصفور ولكن على شرط ان ينام لأنه متعود ينام وقت الظهر وعند العصر يبدأ بممارسة العمل \* فينتقل المشهد الى بائع العتيك وهو ينادي بأعلى صوت: - عتيك للبيع، ابدل عتيك، مواعين فرفوري، عتيك للبيع منو عنده عتيك للبيع \* فلا يستطيع الزوج النوم لكون البائع يصرخ بالقرب من باب داره، فيطلب من زوجته ان تنادي ابو العتيك بالدخول والذي لازال مستمرا على صراخه الذي لم ينقطع \* عيني ابو العتيك تعال زوجي عصفور ايريدك جو \* \* ثم ينهال عليه ضربا مبرحا: - التوبة بعد ما افوت بهاي الدرّبونه \* \* ثم يبدأ بأداء الصوت بنغمة واطنة ونشيح ببكاء واطن، ثم يدخل شخص اخر لبيع العتيك (ابومشعل) فاراد ان يصيبه من الضرب مثل ما اصابه هو \* فيسرد قصة المثل الذي يقول: الي يشوف مصيبة غيره اتهمون عليه مصيبتة \* \* فيعلن عن تعارفه مع البائع الاول فتمتاز الادائية السردية للتعارف بحركات راقصة \* كل يعرف بشخصه للأخر بطريقة الغناء \* ويؤدي البائع الاول شرح مفصل بتقنية السرد الخارجي لطريقة ضربه بأسلوب الحركات للبائع الثاني، وفي الوقت نفسه يطلب منه ان يذهب الى بيت عصفور وذلك لوجود بدلة راقية وجميلة وقد اختلف معه على السعر، فيقدم نصيحة للبائع الثاني بان يحاول ان يأخذ البدلة \* ويخبره ويبين له ان عصفور سمعه ثقيل وكل ما عليه فعله ان يصرخ بأعلى صوته \* يقترب البائع الثاني من باب بيت عصفور وهو يصرخ بأعلى صوته مع حركات الجسد التي تشبه صورة طرزان في الغابة \* يدخل البائع الثاني داخل دار عصفور، بينما يجسد البائع الاول حركات اللطم والضرب المبرح بتقنية السارد الصوري ليبين صورة البائع الثاني وطريقة تعامل عصفور معه \* وبعد فترة زمنية قصيرة

يخرج البائع الثاني ممزق الثياب ومتعب ويتألم من أماكن الضرب المبرح الذي تلقاه بعصى (عصفور) وهو يبكي ويولول:- لك ليش هيجي ظالم النفس ، هيجي اتورطني، تخليني اكله كتله غسل ولبس ، الله يكسر ظهرك مثل ما كسرت ظهري ، ثم يستمر ينادي بصوت خافت ويتدرج بالبطيء، ويتوعد عصفور في المرة القادمة ، تميز الاداء المشهدي بتراتبية الاصوات لان الصوت هو الأيقونة المشهدية والاستطردادية التي تتوافق مع قطبي العرض والأداء الجسدي للممثل ولخطابه، فمن خلال صوت البائع الاول الذي يشارك في الوقت عينه الجسد واللغة المحكية المفضولة، يتحقق التوتر الدرامي لدى البائع الثاني لتشخيص الباعث السردى لفهم المتفرج لطريقة سرد قصة المثل، وتسلسلها الصوري ، فتتحدد سردية الممثل المسرحي انطلاقاً من صيغة السرد ليكون معياراً للشكل التعبيري الذي ينطلق من زاوية وجهة النظر للبائع الاول، لذا هيمنة صورة سرد المشهد للبائع الاول ليعلن ويفسر ويوصف الاحداث مكاناً وزماناً، لتبين العلاقة بين الاداء والحكي مبنية على هيمنة الحكي، إذ نرى حركات الممثل واشارته لتجسيد صيغة الضرب، ولكن لا نرى الضرب بعينه على خشبة المسرح، لتكون قصصية البائع الثاني سرديات مقارنة في الاداء لقصصية المتفرج، لذا هيمنة حرية الحركة والتنقل بين مختلف تعبيرات الشخصية لاستنطاق حركة الجسد والوجه والعينين لدى البائع الثاني للوصول الى افكاره وعواطفه، وتغليب الثنائيات المشهدية للسرد التي تركز على عملية انتاج المعنى ، وفي اللوحة التالية من المسرحية يدخل (عصفور) متقمصاً شخصية الفتاح فال، مرتدياً زي الجديد الذي رتبت وخططت له زوجته جرادة ليبدأ بعمله الجديد وذلك ليميز اداء الممثل بالانتقال من مستوى سردي الى مستوى سردي اخر عبر تجسيد شخصية الاخر الغائب، او ما يسمى بالسرد الذاتي الخارجي لاستنطاق حركة الجسد لدى الشخصيات الاخرى، ليقترب من تيار الوعي والذي ينزع الى تغليب الثنائيات المشهدية لشخصية جرادة وعصفور لسرد المتفرج ، لذا تطلب منه القيام ببعض التمارين والتدريبات واستنطاق مهارات الشخص الغائب (الفتاح فال) للقيام بوظيفته ولتشخيص دوره الجديد: عيني عصفور وانت تمشي صبح فوال ، فتاح فال ، على هذا الشكل (تقلد بعض الاصوات والحركات) عداد نجم ، يقرأ الفنجان ، يعرف المستقبل ، يحاول عصفور تقليد ما تفعله الزوجة من اقوال واشارات وحكي وحركات، يقلدها صورة طبق الاصل، ثم تقوم الزوجة بتمثيل لدور سيدة اخرى تحاول ان تساله:- عيني فتاح فال زوجي راح وبعد ما رجع مشوف لياه وين راح ، يمسك يدها ليقرا لها طالعتها، فتمهره بشدة : لسوي هيج وي النسوان ، فيجيبها: هذا مثلاً ، مثلاً ، ثم تتخلل المشهد بعض المواقف الكوميديا لكي يقوم بأداء دور الشخصية الجديدة ثم توصيه ان لا يكرر دخوله للشوارع والازقة الا مرة واحدة خوفاً ان يكشف امره ، تميز اداء الزوجة بتجسيد دور الفتاح فال ثم العودة لدور الزوجة ثم الانتقال الى دور سيدة اخرى تسأل عن طالعتها، وتميز دور الزوج بتقليد دور الزوجة ومن ثم تقليد دور الفتاح فال ليعود لدور الزوج، ومن ثم ليعود لوظيفة الفتاح فال، ان هذا التداخل في اداء اكثر من شخصية او ما يسمى بالسرد الانفرادي للشخصية لتعبر عن شكل ووظيفة الدور الذي تقوم به ، بحيث يتزامن فعل الكلام مع الكلام في حالة فعل ، فتميز أداء الزوجة تمثيلاً ألياً لغاياته، فالإشارات والإيماءات والحركات التي تحمل في ذاتها دلالات تستطيع ان تقوم بوظيفة الكلام، هذا الاتصال الذي ربط الزوج بتجسيد الدور الثاني ليرتبط بسياق سرديات تكشف عن نوع المجتمع وثقافته في فترة حكي الشخصيات، لذا شكّل السرد فضاءً لثنائيات التداول المسرحي تمثيلاً للواقع ودلالاته ، فأى اشارة تصدر من الممثل السردى هي موضوع بحد ذاته، تعطي انطباع لما يمتلكه الزوج او الزوجة من مرجعيات ، لذا تداخل الاداء السردى للشخصيات الثلاثة (الزوج والزوجة والفتاح فال) بأسلوب القطع والتركيب

لأداء موقف درامي، والانتقال الى موقف درامي آخر، لأن الزوجة او الزوج يقص ويسرد ويمثل، فالزوج يتبع أثر شخصية فتاح الفال لربطها بالحدث، والزوجة تتبع الاحداث لربط شخصية الزوج بأزمانها، فهما اشبه بتابع للأثر، وذلك لهدف يؤسس لشفرات الاتصال، ويحرك القدرات السمعية والتخيلية للمتفرج، يخرج عصفور وهو يصبح بأعلى صوته: فتاح فال ٠٠ يقطع الحدث الراوي الثاني ليلخص لنا وظيفة السرد، اي عندما تكون هناك صعوبة بعرض الفعل على خشبة المسرح او بسبب التحول في الاحداث التي سبقت وجهزت الفعل او جاءت بعد صراع محلول لشخصية عصفور او ليلخص كلاميا مجريات الفعل وما حصل لعصفور، فكان اداء الراوي الثاني متسارع في الألقاء الصوتي، لتكثيف الفعل ويسمح بتلطيف جو المسرحية، والمرور سريعاً على الاحداث، كل هذا بفضل الكلام(السرد)على ما يستلزم من افراط في الديكورات والحركات والحوارات، فالراوي الثاني لخص الحدث وقدمه للمتفرج، من خلال سرد الوقائع التي أرسلها الى المتفرج مع الشرح المناسب، وقال: الدنيا اذا هوة واحد تمواه\* واشتهر عصفور وكشي يقوله ينطبق وي الي ايكوله ويصير صحيح.. وصارت جواده مو بس تاكل زلابية.. بل تاكل قيمر وعسل\* ولخص الراوي قصة عصفور وكيف اشتهر في الولاية وانصرفت جميع الانظار اليه حتى والي المدينة وكبرائها يترددون عليه\* وذلك لقلة وعي المجتمع الذي تنتابه الأمية\* ولتأكيد كلام الراوي ينتقل بنا الى مشهد داخل مشهد لسرد موقف بياني لأداء عصفور الغائب الحاضر في هذا المشهد، فتدخل الممثلة افراح عباس بزيمها البغدادية وهي ترفع صوتها بالزغاريد وتحمل كيس الحلويات فتخرج جواده لتستطلع الخبر: ماذا تريدين\* \* شنوهاي الهلاهل\* \* عيني هذا بيت عصفور\* \* اجبت احنيه\* \* واطش الملبس، لان عصفور كلي بعد اسبوع يأتي خبر من اخوج وصدك مثل ما كال عصفور كبل ميخلص الأسبوع اجاني مكتوب من اخوية وهو يشتغل عند الوالي\* وهذا بفضل عصفور عيني\* هنا يتأكد السرد الصوري للشخص الثالث(عصفور) فتفرح الزوجة وتطالبها في المرة المقبلة أن تأتي بالزلابية\* فأعطى السرد للمشاهد حجة تدعم موقف عصفور الشخصي، والحكم بموضوعية اكبر\* هنا يستخدم اداء الجوقة(المربعات البغدادية) التي تأخذ دور الراوي، لوظيفة سردية جديدة، تسرد الماضي والمستقبل، بتقنية الغناء عبر المربعات البغدادية على ايقاع الطبلية مع وحدة التصفيق المتكرر ضمن تونة واحدة: للتمواه الدنيا اتصير خدامة\* \* عجائب على الدنيا من تحب واحد\* \* هي تشتغله وهو بس كاعد\* \* توكله الزلابية وبية الشكر زايد\* \* وشيخ الهل ديار ايصيح كدامه\* \* فمن خلال وصف وتقرير الجوقة الغنائية تتمثل شخصية عصفور كوظيفة سردية واهباً لبؤرة السرد التمثيلي، من خلال المزاوجة بين الغناء الذي يروي قصة الدنيا وشخصها كمفهوم استدلالي، مستخدماً الكلمة التي هي الرابطة في التواصل بين سرد الجوقة والمتفرج، لإبراز تبئير شخصية عصفور\* ويقطع الغناء ظهور الراوي الثاني لسرد قصة سرقة خزنة الوالي: في يوم من الايام سرقة خزنة الوالي، فاخبر الوالي بان هذه القضية لا يستطيع حلها غير عصفور\* \* يدخل عصفور لداره يولول ويصيح : الحكيلي جواده الحكيلي عيني جواده\* \* اويلي كله منج ورطيني\* \* تظهر جواده تتمايل وترتدي فستان بلون ازرق فاتح جديد، مع ثلاثة قلاند ذهبية طويلة، وتضع الخواتم الذهبية في اصابعها مع قرطين للاذن بارزتين ، وسوار عريض في معصمها بشكل يلفت النظر، وتحمل بيدها صحن الزلابية، وهي تأكل بغنج على غير العادة: اشبيك اشصار اشجري، ابو الحظ الكاعد\* \* قاصة الوالي انباكت\* \* بوكت اهل البله\* \* وانت شعليك بيه عليه\* \* شعليك ابو حظ القاعد، تتحرك بدلع وتتلاعب بحليها بشكل مبالغ فيه\* \* ادكلي انت شعليك\* \* اكله دز عليه وكال اذا مترجلي البوكة خلال اسبوع انت فد واحد دجال\* \* الك اسبوع اذا مترجع البوكة والخزنه اقصر راسك قص\* \* تصيح جواده بأعلى صوتها المستمر، وتولول بشكل غريب يتدرج من اعلى طبقة الى أوطى

طبقة صوتية، وتندب حظها، وتضرب على رأسها من أقوى ضربه تتكرر الى ضربات خفيفة بشكل كوميدي، ليش هو ما عنده فتاح فال غيرك \* \* \* مو اكو منة واحد غيرك \* \* \* زين انت اشكلكه للوالي \* \* \* هنا تأخذ الزوجة دور محقق الشرطة \* كتله يا حضرة الوالي انطبي مهله اربعين يوم \* \* \* هاي الخزنة جيرة..، لو صغيرة تطلع بأسبوع وهو اشكلك وانت اشكلكه \* انطبي وي المهلة اربعين كلة قد (سكر) هنا يتم خرق للاستلزمات الحوارية، والنبرة هنا ترتفع ويتخذ المتفرج استراتيجيات فعل التهديد \* ثم يتدرج الحوار بالتناوب والاستمرارية ليأخذ الحوار منحنى اخر من الاحترام والتقدير بين جراده وعصفور، هنا الاداء يتم بتقنية المزوجة، فهي لا تلقي بالكلمات فقط بل تصاحبها بإشارات وحركات، لتساهم هذه الحركات والاشارات في ايصال المعنى الاستعمالي، تأخذ جرادة زوجها تطبطب على اكتافه وتهدي من روعه: ميخالف عيني عصفور مسامع المثل شيكول \* \* \* بين المغرب والعشاء يفعل الله ما يشاء \* \* \* مو اربعين يوم يا عيني \* \* \* ربي اذا خلصتني من هذه الورطة احج البيتك كل سنه بفلوس حلال الا ان تأخذ امانتك \* لكي يحقق عصفور وجرادة تمثيلاً موضوعياً وواقعياً، احوالت الزوجة الشخصية الى دمية عن طريق الحكم عليها حال تقديم بنية الصورة، والاستعارة، والرمز الذي ينبثق من افعالها، فالغنج والتدلل والمبالغة بإظهار زينتها لتدلل على حالة الرفاهية والغنى فظهرت صورة جرادة بكبرياء وتفاخر عبرت عنهما من خلال جلستها واللعب المستمر لخصلات شعرها \* لكي يصبح ادائها تمثيلاً مكثفياً بذاته \* ولكن أداء الزوج شكل سردا لحدث وقع في بيت الوالي فتضمن تواصلاً بين السارد والمسروود له، فتعددت طرق أدائه المختلفة التي يستخدمها لتأمين تأثيراته المتصلة في قضايا الصوت، والنعمة، والموقف، والجسد، والتقويم الضمني للبعد الادائي لسرد فعل شخصيته المتداولة مع شخصية الوالي، لذا امتاز السرد في قدرة عصفور على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضها، يتبع ذلك أثر الإلقاء للحوار بين الزوج والزوجة للحدث وربطه بشخصية الوالي مع المتفرج، فكان الاداء مبالغ فيه ليعطي صبغة من ابواب المونولوجست (سرد حكاوي لمقابلة بالوالي) فأصبح التجسيد والعاطفة والانفعال أداء لنقل التقاليد والعادات البغدادية التي توسم الشخصيات على خشبة المسرح \* يقطع المشهد الراوي الثاني لسرد مستوى اخر من قصة عصفور وجراده، مستخدماً الكلمة كمفهوم استدلاي، والتي بواسطتها يدعوا المتفرج والمستمع الى تخيل الامكنة والحوادث والشخصيات، ليكون هو بؤرة السرد والسمة البارزة التي تروي القصة، لكونه الوسيط الذي من خلاله تتم المزوجة بين الحوار واللغة السردية مع ترابط الأفعال الدرامية لان اداء السارد مرتبط بخشبة المسرح من خلال علاقة اداء الشخصية بالفهم العام للقصة : وبعد ساعة وصلت بيت عصفور عربانه بيه اربعين كلة قد (قمع من الورق يوضع فيه السكر بعد ان يجمد) اخذهم عصفور ووضعهم على الرف واحد بجانب الاخر، وقرر يوميا ينزل واحد منهم حتى هم يكرط سكر وهم يعرف جم يوم بقاله، وشاء القدر وشاءت الصدفة \* \* \* رب صدفة خيرا من الف ميعاد \* \* \* ان الحرامية الي باكو خزنة الوالي عددهم اربعين واحد، هؤلاء اللصوص لما سمعوا الوالي كلف عصفور لاكتشاف اللصوص خافوا على انفسهم فجمعهم كبير اللصوص وقال لهم: اسمعوني زين \* \* \* تره هذا عصفور ميعبر عليه قرش قلب، فد واحد امفتح باللبن، تره يكشفه \* \* \* تتحرك مجموعة اللصوص بشكل عشوائي:- شنسوي اسطه \* \* \* اليوم اريد واحد يتسلل بالليل ويصعد البيت عصفور، ويصنط على الحجي ماله، ويجي ايكلي بيش ايفكر عصفور \* يظهر اللصوص وقد انتابهم الخوف والذعر، وقد غطى اليشماغ العربي المنقوش باللونين الاسود والابيض نصف وجوههم، في حين اخذت ازاحة إلقاء الحوار بطريقة ترقيق وهمس الصوت مره وغلظ الطبقة الصوتية تارة اخرى مع حركة الجسد الجماعية للصوص الثلاثة المجتمعين خلستاً وقوفاً وجلساً بشكل كوميدي ساخر، مع التفاتة للراس نحو الأعلى والأسفل، ثم يميناً وشمالاً \* \* \* ليبدل اداء الممثلين الثلاثة عن مدى الخوف من عصفور \* ثم تنتقل الثنائية المشهديات الى بيت عصفور ليتم الامتزاج بين حالة السرد لعائلة عصفور

وبين سرد المتسلل (اللس) على سطح الدار، ويتبين لللس من خلال الحوار بين جرادة وعصفور إذ يطلب من زوجته ان تعطيه قطعة من السكر قائلاً لها بأعلى صوته:- عيني جرادة \* \* وينج \* \* اصعدي للرف وجبيلي اول واحد من الاربعين \* \* حتى الحساب ايصير مضبوط \* \* سمع اللص كلام عصفور فانتابه الخوف \* هنا اخذ الممثل دور الراوي في سرد حكايته بكلمات بسيطة وموجزة: هسه اني صعدت الى بيت عصفور، محد شافني \* \* حتى اسنط على عصفور شيسوي ميسوي مثل ما كالي الاسطه \* \* هنا يتبين من خلال تسلل الحرامي لسطح الدار، إظهار لمسرديات ترتبط بالمكان وبالتبدلات التي وقعت للشخصيات في العرض المسرحي، لبناء ثنائية مشهدية ومستوى سردي جديد يعتبر بداية لحل ازمة عصفور وعقد الحدث الدرامي \* لك هذا كشفه \* \* اشمدري احنة اربعين واحد \* \* واشمدري اني فوك واول واحد \* \* بينما تطلب منه الزوجة ان يغني لان الغناء ينسي الهموم \* \* ينطلق عصفور يصدح بالغناء \* يسرع اللص بإخبار كبير اللصوص عما حدث في بيت عصفور \* فيويخه ويقول له انت خائف وما سمعت زين ، ثم يشير الى اللص الثاني ان يتسلل الى بيت عصفور، حيث ينقل له نفس الخبر فيسرد له ماذا قال عصفور لزوجته: فينتقل المشهد الى بيت عصفور ليكمل صورة سرد اللص:- عيني جراده نزي الثاني \* \* وهكذا تأكد خبر اللص الاول، ولكن كبير اللصوص سيذهب بنفسه لمعرفة الامر وبعد مرور سبعة أيام تسلل كبير اللصوص وسمع عصفور يقول لجرادة: عيني جرادة نزي السابع بعد ما اصبر \* \* يله بسرعة \* يتبين ان حله للغز قارب على الانتهاء، فقرر كبير اللصوص بعد ان انكشف امرهم حسب خيالاتهم وخوفهم المستمر من عصفور لكونه يكشف الغائب والمستور (فتاح فال) ليعبر عن اداء يجسد الواقع المتخلف للمجتمع الذي يصدق بالخرعبلات في تلك المدة الزمنية، فدبر كبير اللصوص خطة مرسومة للتباحث مع عصفور وبدأ بسرد ووصف كيفية لقاءه بعصفور وشرح الطريقة التي سيجد من خلالها خزنة الوالي ويتبين من خلال المداخلة المباشرة مع اللصوص وكأنه انتقل من سرد قصة الحدث الى الحدث مباشرة مما يدل على اختزال وتكثيف وحدتي الزمان والمكان بمساعدة سرد المعلومات وتوضيحها للمتفرج من قبل الراوي الثاني فيظهر عصفور قائلاً: اليبصر على اوله يعرف شنو تاليه، اذ امتازت طريقة القاءه بالتشديد على مخارج الحروف لتوكيد المعنى ولإبراز دور الممثل /الراوي، ومن ثم ينتقل بأدائه لوظيفة الشخصية مخاطباً اللصوص:- ميصير \* \* اشنون اروح اكله للوالي \* \* يا حضرة الوالي اتروح تلك الخزنة مالتك جوه الشجرة الكبيرة قرب السوق \* هيح ابساطه مراح ايكلي اشنون عرفت البوكه \* \* منو همه الحرامية \* \* ميصير \* \* أبداً مستحيل \* \* ليش مستحيل \* \* ابوس ايدك \* \* انت كله اني رجال فتاح فال \* \* وانت راح تقبض المكافأة مال الوالي (يناوله كيس من النقود) بالإضافة الى هذا كيس مليون ليرات ذهب (ياخذ عصفور الكيس) اتفقنا \* \* بس انتو تدرن لو ما جاين جان راح جلدكم للدباغ \* \* ثم يطلب منهم عصفور اعلان التوبة:- مثل مو اني راح اتوب اريدكم التوبون توبه نصوحة \* \* يعلن الجميع وبصوت واحد توبتهم \* فعصفور في النهاية يظهر سيطرته على مقاليد الامور اما ان تتوب الى الله توبة نصوحة واما ان تكون الامور بيد المفسدين وسرعان ما يعلن اللصوص توبته \* \* ثم يقطع الراوي الثاني الحدث ليقص للمتفرج ماذا جرى بعد ذلك: ياسادة يا كرام \* \* يعني الي ببوكه الحرامي يأخذه الفتاح فال \* \* وقرر عصفور بعد هذا الدرس ان يترك هذا العمل، وينصرف عنه \* ولكن كانت الظروف اقسى منه مثل ما قال ابو المثل: يوم لك ويوم عليك \* \* صار الي صار \* \* ثم ينتقل المشهد الى بيت عصفور وهو داخلاً يولول ويصيح \* \* بينما الزوجة جالسه مثل الاميرات وهي تحرك الهواء بالمهفايه (قطعة مصنوعة من خوص سعف النخيل على شكل مروحة، بهزها يميناً وشمالاً فيتحرك الهواء) وتشرب الماء من أنيه مصنوعة من الفخار \* تهب واقفه عند دخول عصفور يولول ويصيح فيبدا بسرد ما جرى في قصر الوالي من احداث: جمع كل الفتاح فاليه وكالمهم كلكم اكلاوجيه وراح اقطع

رؤسكم\* بس عصفور يفهم اكثر منكم\* تطمئننه الزوجه وتربت على كتفه، ولكن لا يزال عصفور خائفا على مصيره\* واكمل سرد الموقف لزوجه: قالوا للوالي يا حضرة الوالي قبل متقطع رؤسنه\* اريد انك تتره هذا عصفور اكبر كلاوي وشريك للحراميه\* وجذب مو فتاح قال\* احنه انسويله اختبار امامك وامام كل الناس بالسوق\* اذا عصفور حل للغز كص رؤسنه\* بس اذا عصفور ما حله للغز كص راسه وراس الخلفه\* تصرخ الزوجه وتولول لسماع الخبر، ومتى موعدا الاختبار، فيخبرها ان الاختبار بكرة بعد الظهر امام كل الناس وراح يحضر الوالي بنفسه\* يقطع الراوي الاول احداث المشهد ليسرد لنا باقي القصة هذه المرة الراوي ظهر وكانه احد المشاركين في السرد لقصة عصفور بمعنى تحدث بصيغة الراوي المشارك:- وفي اليوم الثاني انتشر الخبر بالولاية كله\* اليوم لو يكصون راس عصفور لو يكصون راس الفوالين البقيه\* وصدك أتى عصفور وجاس على كرسي أمام ثلاث صناديق واحد اكبر من الآخر، واحد فوق الآخر قالوا لك مهلة جارك ساعة\* يتوجه نحو الجمهور ليوضح لهم معنى مفردة(جارك) بالمفهوم الشعبي(يعني ربع ساعة) اذا عرف شنو بالصناديق يعني انت تفهم وراسك راح يسلم\* بس اذا ما عرفت لازم راسك ينكص\* وبدأ وقت المهلة\* ثم يقطع الراوي الاول المشهد ليتحول بمخاطبة المتفرجين بشكل مباشر يبدأ بوصف الحالة التي تعم المكان اضافة الى وصف دقيق للمكان والزمان وحالة عصفور النفسية\* وكانه مشارك مع المتفرجين للواقعة\* فيخبرنا بما وضع في الصناديق: الاول وضع فيه حشرة الجراد والثاني وضع فيه شباك زلاية والثالث وضع فيه رأس بصل\* وتنتهي الربع ساعة\* فيوصف الراوي ما دار في عقل عصفور من الوقائع التي دارت خلال عمله كفتاح قال يشاركه في افكاره ووظيفته، اي وضع نفسه كسارد موضع الشخصية، فقال عصفور: ايه اتني يا جراد مات قارونج( زوجك) عبالج كل الاكلات زلاية\* صارت رأس بصل\* ينقل الراوي ما جرى في السوق من لغط، وهيجان، وصاح الوالي كشفوا الصناديق\* ضنا منه ان عصفور اجابه وحل اللغز\* ووكل الوالي امر باقي الفتاح فالية الى عصفور وطلب منهم التوبه والشروع بالعمل الحلال\* لأنه:- ابو المثل يقول: ليخدع مرة\* ينخدع مرات\* ياسادة يا كرام\* وتاب عصفور ولكاله شغلة نظيفة يأكل خبزه حلال\* وتبين للباحث ان العرض المسرحي اساسا يقوم على إنجاز الاداء مع سرد لمواقف الشخصية التي تتناغم مع الصوت الانساني الناقل للمشاعر والافكار من سرور وألم، ليتحول سرد الكلام الى عنصر مكمل للشخصية، ولإيصال الفكرة عبر الكلمة المشحونة بالدلالة والطاقة الفنية وتجسيد اللحظة الدرامية بشكل يتوافق مع وضع الشخصية خلال الحكى ككل\* " فلغة الحوار الجدلي في الدراما لا تقيم جدلاً بين شخصيات العالم المسرحي المطروح في التجربة المصنوعة فقط، بل تقيم جدلاً أوسع بين عالم المسرح الوهمي وعالم المتفرج الواقعي، حيث إن المتفرج يتتبع جدل الشخصيات ليصل الى فكرة مفهومة عن معنى الحدث الدائر من خلال واقعه هو كمتفرج، دون معرفة من قصاص او راو كما يحدث في القصة او الرواية"(نهاد: ١٩٨٦: ٢١) لذا تتداخل عدة عوامل لتوليد هذا العرض منها ما هو سمعي وما هو بصري هذه الثنائيتة تجعل منه نوعا من الفنون الفرجية، فهيمن الحكى على الجانب الادائي فنكون امام قراءة ثنائية للنص المسرحي، إذ بالاستطاعة كما ترى أن اوبر سفليد" تحويل المسرحية الى رواية مثلما يمكن بالمقابل مسرحية رواية ما"(أن اوبر سفليد: ١٧) هنا يتداخل الأدائين أداء الراوي/الممثل السردى وأداء الممثل/ الراوي السردى فيتميز الممثل/الراوي(حسين على هارف) لأنه اعتمد على دعائمين الاولى: ان يحتوي عل سرد قصة الحدث المسرحي، اي يروي احداثها بشكل محدد ومتتابع، مع الالتزام بوحدة المكان وفق تسلسل زمني معين لتجسيدها في مكان محدد (المسرح)وثانتهما: ان يعين طريقة اللقاء الصوتي التي تبين معنى تلك القصة وهذه تعتبر آلية حركية السرد

المسرحي\* ليؤكد ما يرى "جنيت" ان علاقة الراوي بالسرد وفق معيارين" وضع الراوي بمستواه السردى (داخل القصة او خارج القصة). وبعلاقته بالقصة(غري القصة او مثلي القصة) " (جبرار جينيت: ٢٠٠٣: ٢٥٧) لذا انقسم الرواة في العرض المسرحي عبر تقنية الالقاء بصوت السارد، الى راو داخلي مشارك وراو داخلي مراقب وراو معتمد، استند هذا التقسيم على اساس شكلي فني بسبب ثنائية السرد والعرض والداخل والخارج، مراعيًا خصوصية النصوص التراثية لكي تكون قابلة للتطبيق على خشبة المسرح\* كذلك لإشكالية: في الفرق بين من يرى ومن يتكلم او من يتحدث، لذا تميز الرواة في العرض المسرحي بقيمة اجرائية في اقامة سرديات لها خصوصية خشبة المسرح\* فتعدد دور الراوي في العرض المسرحي فالراوي الاول ظهر منذ بداية العرض راويا معارضا لمفهوم المثل الشعبي، فيصنف على انه راوي يروي قصة الحدث المسرحي وهو غائب عنها، ومشارك في سرد احداثا بشخصيته الحاضرة، اما الراوي الثاني فراوي معتمد يروي احداث المسرحية وكأنه مشارك فيها، اما النوع الثالث من الرواة، فهو الممثل/الراوي، كسرد عصفور لجرادة في قصر الوالي، وسرد الحرامي مع باقي اللصوص، فهو راوي يروي قصته الخاصة\* وفي اللوحة الاخيرة يدخل الممثل (محمد حسين عبد الرحيم) فتبدا محاورة بين الراوي وبين الشخصية الجديدة هنا يأخذ الراوي دور الممثل والممثل دور الراوي طالبا منه سرد قصته مع قاضي المدينة، ومن المفارقات الكوميديية، استطاع الممثل محمد حسين ان يخدع الراوي الاول بل والجمهور بحركات استعراضية قائلا:- اني ماضي ابو الدكايك\* يوضح الراوي معنى اسم ماضي ابو الدكايك يعني ابو المشاكل ابو المقالب، واول مقلب يمارسه مع الراوي ومع المتفرجين، ليكون ناقلا لخبر وظيفة دوره في العرض المسرحي: عيني دشوف ذاك الكاعد بالزاوية\* ذاك لا ما دا اشوف شيء\* أين\* يتحدث ( ماضي) مع الجمهور مباشرة: شوف الاخنت هناك رأساً التفت هيج) يقلد حركتها) صدكت\* ثم يطلق ضحكته التي امتازت بالسخرية\* وما يلاحظ ان استعمال الالقاب والصفات قد طغى في صيغة السرد المسرحي، لان الاسماء لها مؤشرات اجتماعية يبعث بها المخرج للمتفرج مثل(الوالي، عصفور، جرادة، ومدلول والحرامي، ابو الدكايك، القاضي) وكذلك الصفات والالقاب تعتبر مؤشرات اجتماعية تدل على التأشير والتباعد وعلى المسافة بين الشخص والمتلقي بمعنى تدل على المكانة الاجتماعية كوظيفة ودور، فهي لا تحيل الى شيء بدون سياقاتها الادائية لكي تمكن المتفرج ان يفهم شيء من هذه المعاني وهذه المدلولات للأسماء والالقاب والصفات\* ولكي تعطي حرية اكبر للسارد في الوصف والتقرير والتكثيف والاختزال، في بنائية اشتغال سرد الحكاية، ولتجاوز بعض الخطوط الحمراء، والاهم من هذا كله تعتبر صيغة لتوثيق التاريخ الشعبي وربطه بالسرد الثقافي لأي بلد\* فيستطرد الراوي قائلا:- ياسادة يا كرام يقول ابو المثل لا داعي ولا مندعي\* سوف اتحدث اليكم عن قصة هذا المثل، يبدا الراوي الاول بسرد حكاية ماضي ابو الدكايك: كان ماضي يشتغل عند القاضي بناحية العظمة ايام زمان\* وقد يوم من الايام طب على القاضي\* ينسحب الراوي الاول ويدخل(ماذي) من جهة يمين المسرح، القاضي يجلس على منبر من الخشب وقد فرش بسجادة حمراء، يرتدي القاضي الجبة والطربوش مما يشير الى الزي العثماني، ويرتدي(ماذي) الزي الرسمي الستره والبنطلون (قاط) بلون رصاصي مزرق، ويضع على راسه الطربوش الاحمر يبدا ماضي قائلا:- السلام على مولاي القاضي\* القاضي مستغرقا بصمت السارد المتكهن وكأنه في عالم اخر\* تميز اداء الممثل بحركة جسمانية تتخلل الكلام لتعبر عن دلالات واشارات يفهمها المتفرج ويحيلها الى معنى اخر يثير الضحك، يتراجع للخلف ويعدل من هندامه ويدخل مسرعا باتجاه القاضي الذي لا يزال مستغرقا في صمته: السلام عليكم سيادة القاضي\* يفز القاضي من غفوته:- من ماضي أهلا ماضي\* يبدا تداخل الحوار بين ماضي والقاضي قائلا: نحن دفعنه افلوس

يا ابو فلوس حتى احصل على هذا المنصب \* وصار ثلاثة اشهر ولا قضية مرة علينة \* \* ولا واحد اشتكه على الاخر \* يعني ولا قمري ( يشير بقلتا يديه الى النقود) \* يعني راح تخلص المدة وراح نرجع ايد وره وايد كدام \* \* اني اكلك شتسوي \* \* انت المفروض تستشيرني \* \* اني عندي فكره \* \* مثل معترف جنابك الناس بهذه الناحية ناس لا بيه ولا عليه وكلمن قابل ابعيسته وقابل ابرزقه تمام لو مو تمام \* \* اي تمام \* \* يبدا الممثل بسرد الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي لناحية العظمة ويبين للقاضي بعض الحيل القانونية لجعل الناس في هذه الناحية تتكهن وتنشغل بمشاكل تكون من صنع القاضي وبطانته لإشغال الرأي العام \* بعد لحظة صمت قصيرة وتفكر قليل وهرش على الدماغ من قبل ماذي \* يقترح بعض الحلول \* \* بعد ان يعدل من هنداها: عندي فكرة ترسل الكاتب مال جنابكم للسوق ويسال الناس واحد واحد ويكله \* \* عندك شيء، تطلب شيء \* \* مطلوب شيء \* \* عندك دعوى \* \* عندك مشكله ما عندك مشكله \* \* يقاطعة القاضي: - او كف \* \* ما كو مشكله ناس على كد حالهم وراضين برزقهم \* \* إي اذا ما عنده شيء نعطيه وصل سعره عشرة قرانات مكتوب فيه ان حامل هذا الوصل لا داعي ولا مندعي \* والي ما عنده وصل ما كو مشكله لو داعي لو مندعي \* \* هذا الكتاب يدفع الاتاوه ويقيم دعوه اما الي ما عنده وصل يحاسب ويغرم ثلاث اضعاف المبلغ \* \* شكون جناب القاضي \* \* يتقبل القاضي وجهة نظر ماذي ابو الدكايك، ويبدا بسرد طريقة التصرف مع مختلف الشخصيات المتخيلة وكأنه يحاكي واقع المشكله \* \* ثم تتغير لهجة ونغمة صوت القاضي ليعبر عن فرحه لهذا المقترح الذي يتلاعب بمصير الناس وارزاقهم للحصول على الاتاوات وزيادة الضرائب بطريقة قانونية ولا يجرو ان يعترض عليها احد \* \* تتحول الثنائية المشهديات للتداخل مع انعكاس للصورة المفترضة من قبل القاضي في الواقع المعاش، فتظهر مجموعة من الباعة المتجولين وهم يحملون نفس الورقة ومعلنين رفضهم لإجراءات السلطة \* \* ثم يعود المشهد الى ديوان القاضي ويجلس بجانبه ماذي ابو الدكايك وهم يضحكون بطريقة تدل على نجاح خطة النص والاحتيايل \* يثني القاضي على افكار ماذي وما آلت اليه الامور من جمع مبالغ كبير من النقود \* يقطع الراوي الاول المشهد ليسرد لنا حكاية ماذي ابو الدكايك مختزلاً بذلك لوحدة الزمن السردية: - وحصل ماذي فلوس يا ابو فلوس \* \* مو هو الي يكول \* \* الرجال الي يعي بالسكله ركي \* \* وبين التجسيد الصوري للممثل عبر ادائية الممثل الحي، لنقل تفاصيل واقع المجتمع \* فيتميز الاداء التمثيلي للممثل مادي بصفة تقليد لشخصية الاخر واحلال الدور والوظيفة لممارسة احتياله هنا تتشبه تقنية تتبع اثر الشخصية لتوسم بأفعالها، فيتميز ادائه بالتمكين والسيطرة والقدرة على التقليد لإبراز المعنى العام لصورة سرد الممثل الذي يجسده على خشبة المسرح \* \* فينتقل الحدث الى سرد قصة مثل اغير يجسد احداثه جميع شخصيات العرض التي تمايزت ادائاتهم التمثيلية في مزج السرد/العرض المسرحي \* فينتقل الاداء من الثنائيات المشهديات الى وحدة مشهديات تجمع الكل في بوتقة الحل النهائي لمصائر الشخصيات بعرض مشهد (الخان جفان) أو المقهى الشعبي ذات الهوية التراثية البغدادية، وهي تحمل بين طياتها جمالية المكان والروح المنبعثة من جدرانها وفضاءاتها، بديكوراتها التقليدية الجميلة بأرائكها(نخوتها) وكراسيها المصنوعة من سعف النخيل، ورائحة الشاي المَطعم بالهال المنبعثة من القوري الفرفوري، والتي شهدت وساهمت بشكل فعال في التغيرات الاجتماعية والسياسية العديدة التي شهدتها تاريخ العراق حيث كانت المكان الذي يرتاده اناس ينتمون لشرائح مختلفة وهم يخصصون جزءا من أوقاتهم اليومية لها. يتبادلون فيها شؤونهم الخاصة وأخبار البلاد والعباد \* فضلاً عن حل مشاكل العمل وهربا من صخب الحياة، إذ تعتبر ذاكرة للثقافة العراقية لذا جاء العرض بسرد دراما الدور الشعبي، لتشكيل اللهجة المحلية البغدادية لتشكّل امتداد للواقع، فأداء الممثل جاء بنوع من التحفيز اللغوي والتذكير بالمفردات الشعبية ضمن هذا السياق الاستعمالي \* يدخل(ماذي)متبخترا في مشيته، وقد غير ملبسه من افندي الى احد

شقاوات بغداد بزیه المتكون من الصاية والقميمص والعرقجين. اضافة الى اليشماع المتدلي على كتفه، فيستعمله في اداء مختلف الفعاليات فيلفه ويستخدمه كمطرقة ثم ينشره ويلوح به في الهواء دلالة لقوة عضلاته\* يتأفف صاحب المقهى عند رأيته:-جانت عايذة التمت\* فيجيبه بصوت مرتفع ظاهرا لعضلاته:شنو تقصد ابو سعيد بعد لتضرب ابسامير، هذا اخر انذار الك\* يتقدم خطوتان متحديا ومخاطبا ماذي:-اي وشتسوي\* ابو سعيد وداعتك اكلب خلفته لهذا يشير الى شخصية عطال وبطال ينتاب الجميع الضحك\* \* يتدخل احد الحاضرين مخاطبا ماذي:اني اقول انت الأسطة لعطال وبطال، ولكن هم غلبوك، لان ابو المثل ايكول : صانع الاستاذ استاذ ونص يعني اني اقول انت متكدرلهم\* فيجيبه بترنج:-لا عيني، لا اغاتي هذا المثل مو صحيح\* \*واني اثبتلكم\* اكر اخذ عطال للشط وارجه عطشان\* \* ثم ينتقل المشهد الى جانب المسرح الايسر ومن خلال المحاوره بين ماذي وعطال يرجع الاثنان الى المقهى بدون ان يشرب قطره واحده من الماء:يله هذا الشط واشرب ماء بس اني من ارجع للقهوة راح انكر واكل ما شرب ماء\* \* لعد شسوي عفي اسطه\* \* اني اقول اتروح للقهوة واجيب شاهد وياك حتى يشهدلك واذا اني نكرت الشاهد راح يشهد وياك\* بسيطة كلش بسيطة\* يعود الاثنان الى المقهى:اتفضلوا هذا عطال اخذته للشط وما شرب ماي لأنه ما عنده شاهد واجه حتى يأخذ شاهد يشهدله\* جيب الرهن\* \* ويخسر عطال الرهان\* \* ثم يخرج الراوي الاول ليعلق على العرض المسرحي، ومن الخطء ان يذكر الراوي: ان هذا العرض يمثل مأساة لصور الماضي المظلم لأنه كلم ايكول اني شعليه\* \* بس هذه الصور اختفت\* \* والانسان الجديد عرف قيمة نفسه وقدره هذه الصورة الي عرضناها راحت مثل ما راح الخيط والعصفور\* \* اما الراوي الثاني فاستهل سرده: نحن ولد اليوم والراح مات\* والصورة الي عرضناها نأخذ منها العبرة حتى نعرف نصوص المستقبل\* وبحياتنه الجديدة صارت امثال ارووع واجمل\* هذه خاتمة العرض المسرحي\* ويستخلص الباحث إن العرض المسرحي يعبر عن سرد حكايا عامة عن فلسفة بسيطة توسطية عمادها اعتبار الفضيلة وسطا بين رذيلتين، مع ميل الى القبول والرضى والمصالحة والافتناع بالبساطة والكفاف، فلسفة تحمل بيئتها وملامحها العراقية لا تعقيد فيها، منطلقة من الخاص الى العام، شخصياتها نمطية محدد بالفكرة الواضحة، وبالتعبير العفوي البسيط، تبحث شخصياتها عن التواءم مع الواقع، والرغبة في تحقيق الراحة والاستقرار، تحمل وجدان الجماعة، وتمثل روحها، واحاسيسها وانفعالاتها، هذه البساطة اكسبت العرض وهج الانفعال وحدة الشعور، وقوة التعبير\* فامتاز العرض باستخدام انماط بشرية عامة، أو دلالة معروفة أو معنى معين في مجال الاسماء والصفاء واللقاب، من خلال التجربة الانسانية المحسوسة والمتوارثة للمجتمع البغدادي مثل(عطال وبطال ، ابو الدكايك، عصفور، جرادة، ابو مدلول، البصوان، الوالي، القاضي، الباشا) وهو اسم يسمى به الانسان غير اسمه الاول، ليبقى ذلك الاستعمال في ذاكرة المتلقي ليدلل على بعض احوال الذات او العلامة الملازمة بذات الموصوف من حيث التعريف او التشريف او التحقير الذي يعرف بها\* كما استغنى العرض السردى عن الحكمة التقليدية وفتت الحدث الى لوحات ومشاهد منفصلة متتالية ليعبر عن مراحل تطور الشخصية المحورية\* فعصفور الفتاح قال يتحول الى ناصح وداعية للخير بعد ان مرتجربة النصب والاحتتيال، بحثا عن وجود افضل\* فهو يمثل بؤرة السرد لوجدان الشخصية في رحلتها نحو هدف روحي سام\* فامتاز العرض السردى بثنائياته المشهديات لمحاكاة العرقية الواقعية للموروث الشعبي بأسلوب تعبيرى وذلك لارتباطها بقانون السببية والمنطق لذا فشخصيات السرد والعرض تنقسم وتتكرر وتعدد وينوب بعضها في البعض والاحداث التي تجري تكتسب معناها في علاقاتها بخلفية مرجعياتها الواقعية، فالسارد لا يوصف الشخصية ولا يحدد ملامحها الجسمانية أو النفسية، وغالبا ما يكتفي بصفة واحدة تتحدد بها الشخصية، وذلك

ليفسح المجال للشخصيات لتجعل من الحدث المسرحي حدثا حيا، لذا تتجلى خصوصية السرد في العرض المسرحي على قدرة الممثل لترجمة وتجسيد الفعل الدرامي على خشبة المسرح، وما يميز العرض المسرحي الحوار وطرائق انشاءه في زمن مسرحي معين، مما يحتم على السارد ان يعالج الماضي والمستقبل بتقنية الاختزال والتكثيف للأمكنة وجعلهما يصبان في الزمن الحاضر، ليكشف ويحلل ويقرب الصورة المشهديات للأذهان، فهو سارد اشبه بالمرأة العاكسة لصراع الشخصيات وسلوكها داخل الفضاء السردى، لذا ظهر الراويين اقرب الى الممثل الواحد الذي يقوم بأدوار مختلفة وذلك لان المسرح السردى يعتمد التركيز والتكثيف والاختزال، لذا يتطلب العناية بألية اشتغال حركية السرد للتعامل مع الزمن، مما جعل الراوي التعجيل بالكشف عن المواقف والاحداث لذا يتطلب هذا الضغط الزمنى في دراما السرد، ولكونه يحيل للفضاءات الخاصة بالشخصيات وبأفعالها وحركتها، فظهرت المسرديات مرتبطة بالمكان وبالتبدلات التي وقعت للشخصيات مما كان له اثر كبير على تنوع الصوت السردى وطريقة إلقاء الحوار فتتعدد مستويات السرد.

### النتائج:-

١- الأداء السردى وصفى تقريرى يقترب من الأداء في المسرح الملحمى، لذا فأداء الممثل السردى يحاكي الواقع ، ويقوم بوظيفة صنع الحدث في تناغم الاصوات والحركات والاشارات والرموز، ويعرف عن نفسه بوسيط سردى ليقدم ذاته للمتفرج، إما الأداء التمثيلي فيقوم على الاندماج والتقمص مع الشخصية، وإدماج المتفرج مع العرض المسرحي.

٢- اكتسب العرض سمة جديدة لمفهوم العرض المسرحي، غيّرت سياقات مفهومه القديم لتصبح اللغة والحكاية مواطن الدراما الجديدة. غير من سياقاته فتعامل مع المكان الشعبي البيت، المقهى، السوق، ديوان، شارع، زقاق، فتحول المكان الى شخصية حيث ظهرت لغته الباطنية، وسماته الشعبية، ليس بصفته مكانا فيزيائيا بل متخيلا ومؤولا ليصبح مكانا فنياً، ومزج العرض بين الصالة وخشبة المسرح، واكتسبت صيغة الحوار المتداخل بين القاعة والخشبة سمة اجتماعية للعرض، حيث أصبحت العامة من الناس هم أبطال العرض المسرحي، فطغت السمة الشعبية للتداخل بزمنية غيرت من مقياسه ليليل او نهار او مرحلة، فكانت تجمع بين زمنين: زمن النص الحكائي القديم وزمن النص الذي يشترك الجمهور المعاصر به، ومن هنا كسبت الرمزية طاقة جديدة عندما أصبح الحاضر موجودا في بطون التراث والتراث موجودا في سياقات الحاضر، وبدأ الممثل يعرض هذا التداخل بطريقة الواقعية الخيالية، هذا التداخل تحول من الأثنية المشهديات إلى البنية الفكرية، واستبدلت الفصول باللوحات والحكايات مما جعلها متحركة الافعال، هذا التحول الصوري هو تحول حكائي، وبالتالي يلغي الفصول التي تحدد بالمكان والزمان، فكشف عن البنية الدرامية في السرد.

٣- يعد السرد المسرحي صيغة لتوثيق التاريخ الشعبي وربطه بالسرد الثقافي للمجتمع العراقي، لذا تتعدد تقنيات الأداء السردى، كتقنية مسرح داخل مسرح، وتقنية التغريب، والحوار الجاني مع المتفرج، ويقترب الأداء من الإيحاء والرمز، لذا يستخدم الممثل السردى عدة أساليب أدائية في أن واحد، معتمداً على حركة الجسد والكلمة والصورة المسرحية، وذلك لنقل الدلالات الفكرية بشفافية ودون تهويل، أما الأداء الدرامي التقليدي فيجسد الممثل شخصية لها ابعادها وتحمل صفة الفردية والاستمرارية.

٤:- الاداء السردى يقوم على تخطي المفاهيم الأرسطية، والمراهنة على تقديم شكل او منظور مسرحي يحاول الإفادة من اشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي العراقي \*

٥:- تميز أداء الممثل السردى بأدائه كوميديا الموقف، لأنه يقدم صورة الشخصية وليس الشخصية نفسها، عكس الأداء الدرامي التقليدي \* ويشترك ادائه مع باقي الشخصيات بصفة دينامية وجدلية، في اصفاء الحياة والحركة على شخوص العرض باستخدام لمسات وعبارات موحية \* ليضيف الى جماليات الحكى من تلميح واشارة وتصريح، بهدف اثاره التصور التشخيصى للمتلقي كمشارك إلى الحكبة الدرامية، وبناء الفرجة الدرامية دلالة وشكل ووظيفة \*

٦:- الاداء يعتمد للعبة بسرد الحكاية في مواجهة الحركة والايهام، فعرض الشخصية لا يتجاوز فعل السرد الى فعل التقليد، وبناء الاداء يقوم بتمثيل دور الشخصية المسرحية وذلك لكسر الايهام وتحسيس المتفرج بان ما يراه ويسمعه ليس حقيقة ولكنه مجرد تمثيل \*

٧:- الاداء السردى لا يقدم لنا الشخصية المسرحية من خلال موقف صراع مع اخرين يتطلب الحركة والحوار كما هو معروف في تقاليد الدراما، بل يتم الكشف عن ابعاد الشخصية من خلال عرض سردي مكتوب بأسلوب النثر الشعبي(المثل الشعبي)العراقي القابل للألقاء والغناء، فيطغى السرد على تقديم الشخصية على لسان الوسيط او على لسان الشخصيات نفسها \*

٨:- المسرح السردى يبتعد عن عرض الحوادث التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح والاكتفاء بسردها على اسماع المتفرجين، لذا اعتمد المخرج على دور الراوي، ودور مجموعة الغناء للمربعات البغدادية، والقاء الاشعار والاغاني الشعبية المؤثرة وذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحدث الذي تواجهه \*

٩:- يعد أداء الممثل حلقة السرد الواصلة بين الحكاية والفعل \* من خلال نسج المستويات السردية وعلاقات التبادل بين الاستجابة الجمالية (السرد) والاستجابة النفسية والفسولوجية ( الاداء التمثيلي) لدى الممثل كسلوك اجتماعي مركب ضمن تقنية التضمين بوصفها تقنية سردية لتحريك القدرات السمعية والتخيلية للمتفرج \*

١٠:- تميز العرض السردى بتداخل المواضيع والاحداث والمواقف، لذا تم توظيف دور الوسيط السردى استجابة لاتساع جدارية الاحداث وغناها بالمعاني الشعبية ولكونها لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده، بل من مستواها الفنى وما اضافته كاريزما الممثلين من تجديد على مستوى الشكل والمضمون بحيث يمتزجان في بناء فنى للسرد الخارجى \*

١١:- يتميز اداء الراوي بالتكثيف والاختزال والتركيز المطلوب على بؤر الاتصال بصورة وصفية اخبارية، رغم حالة حضور الممثل لتجسد الفعل والحركة على خشبة المسرح \*

١٢:- قيام الممثل السردى، بالسرد والتمثيل في الوقت نفسه، وهذه من وظائف الاداء السردى عندما تكون هناك صعوبة بعرض الفعل على المسرح او بسبب التحول في الاحداث التي سبقت وجهزت الفعل او جاءت بعد كارثة، او صراع

محلول، او ليلخص كلاميا لمجريات الفعل \* فالسرد يسمح بتلطيف العرض المسرحي بالمرور سريعاً، بفضل الحكي الذي يهدف الى تجاوز ما يستلزم من افراط في الديكورات والحركات والحوارات، ويفضل تقنية الاختزال للمكان والتكثيف للزمن والتقريب للمفهوم، لذا فان الاداء السردى يصفى الحدث من خلال السارد الذي يفسر بحرية الوقائع ويرسلها الينا مع الشرح المناسب، فأعطى السرد للمشاهد الحكم بموضوعية اكبر \*

١٣ :- تميز الاداء بدينامية السارد الصوري لخصوصية الفعل وتنقل الرمز المسرحي، بمعنى تجسيد الحكي بعيون شخصية العاكس (الشخص الثالث) او كما يراه المشخص في حوار على لسان الشخصية \* فيكون تشخيصه اما تشخص الشخصية نفسها او ان تشخص شخصية اخرى، وذلك بسبب قدرته السردية من الانتقال باي حال من الاحوال من نظام الى اخر قدر ما تندمج كل الانظمة بموقف درامي \* ويكون اكثر وضوحا عندما يكون المشخص حاضرا دالا على سماته وملامح شخصيته، وهو سارد المؤلف المتواري \*

١٤ :- تميز سرد الخبر بين المتكلم والمتلقي وفق صورتين الاولى ان يخبر المتكلم المخاطب بما عنده من معلومات \* والثانية ان لا يخبر المتكلم بالخبر بل يجعل المخاطب نفسه يقول الخبر، فيكون جواب المتلقي نعم حصل هذا، وذلك لكي يعطي لسرد الخبر قوة الحجة والدليل لتجسيد المشهد بفعالياته الادائية وفك شفراته الجمالية ضمن الاثنية المشهديات بين السرد والعرض \*

١٥ :- تميز التشخيص الصوري باستعمال الالقاب والصفات التي تطغى في صيغة السرد المسرحي كوظيفة ودور \* (الوالي، عصفور، جرادة، ابو مدلول، ابو سعيد، الاسطة، الحرامي، مادي ابو الدكايك، القاضي، عاطل، بطال، مشعل، فانوس) كمحددات اجتماعية تدل على التأشير والتباعد وعلى المسافة بين الشخص والمتلقي \* فهي لا تحيل الى شيء بدون سياقاتها الادائية لكن تؤشر للمتلقي ليفهم شيء من مدلولاتها كمفردة لغوية \* ولكي تعطي حرية اكبر للسارد في الوصف والتقريب والتكثيف والاختزال في بنائية اشتغال سرد الحكاية \*

## Abstract

The narratives have crystallized as a specialty with questions and procedures, and it has its limits and horizons that the narratives work to put forth and practice in theory and practice in various fields of knowledge. Our luck with these achievements is still in its infancy both in terms of usage and circulation. This calls for a careful understanding of the narrative achievements, and to contribute to the development of its issues, each within its competence consciously and responsibly. This research comes to declare bias to the narratives of the actor as an analytical trend has its advantages and privacy that distinguish it from the rest of the narrative work. The theatrical performance of the deepest forms of artistic expression and the impact of unity and intensity, it is an art created by the group, and remains the essence of direct automatic presentation. Therefore, this research seeks to study the activities of representative performance in the narrative phenomenon, and try to understand the technique of levels of narrative that the representative passes to form the narrative emitter in the form of the embodiment of an idea or personality to a tangible living entity, and to show the nature of the narrative actor that converts the written idea or lines into sounds and movements, The sign language, gesture, and dance, making the actor's performance the narrative link between the

tale and the act. Through weaving narrative levels and the interrelationships between the aesthetic response (narrative) and the psychological and physiological response (representative performance) of the actor as a social behavior composite within the narrative technique, to attract the attention of the spectator in the construction of the dramatic significance, form and function. To practice the most important process of moving the event from the language to the image of reality , through the characters of flesh and blood, to form a narrative space. Theatrical narration has no boundaries, to evaluate the situation, scene, and event through an artistic vision function of enlightenment.

#### مصادر البحث:-

- ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، مج ٣، دارصادر، بيروت، د.ط، د٠ ت  
الفيروز آبادي : معجم القاموس المحيط، في مادة: " س رد "  
اليزابيث جودمان و جين دي مان : المرشد في السياسة والاداء ، تر: محمد لطفي نوفل، مركز اللغات والترجمة. مهرجان القاهرة التجريبي، القاهرة، ٢٠٠١
- اريك بنتلي : نظريه المسرح الملحمي، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروت، وزارة الاعلام، بغداد، د، ت،  
أن أوبرسفيدل : قراءة المسرح تر : مي التلمساني ، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون القاهرة.  
باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف٠ خطار، المنظمة العربية للترجمة، مكتبة الفكر الجديد، لبنان، بيروت، ٢٠١٥  
بامبر جاسكوين: الدراما في القرن العشرين، تر: محمد فتحي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د٠ ت،  
برتولد بريخت: اوبرا القروش الثلاثة، تر: عبدالمسيح ثروت، مطبعة السعدي، بغداد، ١٩٧٠  
برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي، عالم المعرفة، بيروت، د٠ ت،  
برنارد فوتو: عالم القصة، تر: محمد مصطفى هداره، مطبعة عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩  
بول ريكور : الزمان والسرد، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، بيروت، ط ١، ج ٢، ٢٠٠٦  
بيرسي لوبوك : صنعة الرواية، ترجمة: عبدالستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١  
جيرار جينيت - واين بوث- وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، زنقة، البيضاء، ط ١، ١٩٨٩
- جيرار جينيت: عودة الى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠  
جيرار جينيت: السرد والوصف، تر: مهند يوسف، مجلة الثقافة الاجنبية، ع ٢، بغداد، ١٩٩٢  
جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٣  
جيرالد برنس : قاموس السرديات، تر: السيد امام ، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣  
جيرالد برنس : المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: بريري، المشروع القومي للترجمة، عدد: ٢٦٨ المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣
- جيلين ويلسن: سيكلوجية فنون الاداء، تر: عبدالحميد شاكر، الكويت، ٢٠٠٠  
تريفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكرية المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧  
تريفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزبان، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٥  
رولان بارت : مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط ١، ١٩٩٣  
رومان جاكوبسن : محاضرات في الصوت والمعنى ، تر: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤  
سعيد يقطين: قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١، ١٩٩٧  
سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،(الزمن- الصيغة -التبئير)،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٣  
سعيد يقطين :انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩  
س، ك، ستانسلافسكي: اعداد الممثل، تر: محمد زكي - محمود احمد مرسي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ١٩٧٣

- سيرير جنيف: جينيف سيريو: تاريخ المسرح الحديث، تر: بدر الدين قاسم، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٧٤
- صالح سعد: ازدواجية الفن التمثيلي، الانا والاخر، عالم المعرفة، عدد ٢٧٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، ٢٠٠١
- عبدالله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الاخر- مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٦
- عبدالمملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية مركبة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥
- عبد الحميد الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٦
- عبد الوهاب الرقيق : في السرد ( دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، تونس، صفاقس، ١٩٩٨
- فلادمير بروب: مورفولوجيا القصة تر: عبدالكريم حسن وسميرة عمو، مطبعة شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦
- محمد زكي العشماوي: المسرح واصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ٥، ت،
- مارفن كارلسون: فن الاداء- مقدمة نقدية، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة- كلية الفنون، القاهرة، ١٩٩٩
- محمد القاضي وآخرون ( محمد الخبو- احمد السماوي- محمد نجيب) : الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، صفاقس، ط ١، ٢٠٠٣
- نهاد صليخة: المسرح بين الفن والفكر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦
- نعيم اليافي: أطراف الوجه الواحد، دراسات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا دمشق، ١٩٩٧
- هايز جورد : التمثيل والاداء المسرحي، تر: محمد سعيد، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دولة الامارات، الشارقة، د، ت
- يوسف وغليسي : السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السريات، ع ١، جانفي، ٢٠٠٠
- يحيى عارف الكبيسي: المقولات والتمثلات والاهوام، دراسة في النقد العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٩
- يان مانفريد: علم السرد- مدخل الى نظرية السرد، تر: امانى ابورحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ٢٠١١