Al-Academy Journal
Issue 117
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1641

The performance skills of black comedy in the performances of the Iraqi theater play (Sa'at al-Suda) as a model

Muhammad Riyad Muslim [a] , *Muzaffar Kazem Muhammad* [a]

[a] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 July 2023
Received in revised form 5 August 2023
Accepted 7 August 2023
Published 1 August 2025

Keywords:
Skills, Performance, Black Comedy, Iraqi Theatre

ABSTRACT

The researcher's study contained four chapters. The first chapter included the research problem, its importance, and the aim of his research, which was (revealing the skills of melancholic comedy performance in the Iraqi theatre), then the researcher defined and set limits for his study, objective, spatial, and temporal.

As for the second chapter, the theoretical framework, the researcher divided it into two sections according to the theoretical foundation, and it was as follows: The first topic: the emergence and development of acting performance, the second topic: comedy performance (black comedy), and the third chapter contained the research methodology, the research community, and the research sample, which was an intentional sample represented by a model One for analysis is: the play (The Hour of Blackness). After analysing the performance according to the indicators of the theoretical framework, the researcher reached a set of results and conclusions, then the researcher came out with a set of recommendations and proposals, then included the list of sources and finally the title and summary of the research in English

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1641
Muhammad Riyad Muslim , Muzaffar Kazem Muhammad: The performance skills of black comedy in the performances of the Iraqi theater play (Sa'at al-Suda) as a model
Al-Academy Journal - Issue 117 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مهارات أداء الكوميديا السوداء في عروض المسرح العراقي مسرحية (ساعة السودة) انموذجاً

محمد رياض مسلم[1]
مظفر كاظم محمد[2]

الملخص:

احتوت دراسة الباحث على أربع فصول ضم الفصل الاول مشكلة البحث واهميته وهدف بحثه الذي كان (كشف عن مهارات الأداء الكوميدي السوداوي في المسرح العراقي) ثم حدد الباحث ووضع حدود لدراسته، موضوعية ومكانية وزمانية، بعدها حدد الباحث مصطلحات دراسته.

اما الفصل الثاني الاطار النظري فقد قسمه الباحث الى مبحثين وفق التأسيس النظري فكانت كالاتي: المبحث الأول: نشأة وتطور الأداء التمثيلي، المبحث الثاني: الأداء الكوميدي (الكوميديا السوداء)، واحتوى الفصل الثالث على منهج البحث ومجتمع البحث وعينة البحث التي كانت عينة قصدية تمثلت بأنموذج واحد للتحليل هو: مسرحية (ساعة السودة) وبعد تحليل الاداء على وفق مؤشرات الاطار النظري توصل الباحث الى مجموعة نتائج واستنتاجات، ثم خرج الباحث بمجموعة توصيات ومقترحات ثم ادرج قائمة المصادر واخيراً عنوان وملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: المهارات، الأداء، الكوميديا السوداء، المسرح العراقي.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

تعرف القضية الجوهرية للمسرح على مر الأزمنة والعصور هي التحريض وإثارة الأسئلة لرد حقوق البشر المنتزعة وإيعاز الضمير ضد سلطة الظلم مع تواتر الحقب الزمنية وتنوع الأشكال المسرحية منذ ان كان عبارة عن رقصات بدائية الى محاكاة حديثة ومنذ خروجه من المعبد بوصفه ممارسة عبادية الى عروض مسرحية فعلية دنيوية حين تسنم شعراء الاغريق القدماء أمثال (أريستوفانيس) و(أسخيلوس) و(يوربيدس) و(سوفوكليس) مهمة تأسيس المسرح لما كتبوا من تراجيديات واتخذ أريستوفانيس من الكوميديا أداةً لردع الظواهر الاجتماعية والسياسية المبتذلة وكان ماهراً بالسخرية ولا يتردد بالسخرية من أي أحد وجسد ذلك في مسرحياته (الضفادع) و(الدبابير) وكانت المهارة الصوتية صفة مهمة في أداء الممثل القديم وفي عصر النهضة شهد ظهور فرق (الكوميديا دي لارتا) الإيطالية حيث اعتمد اعضاء هذه الفرق على مهارات الارتجال بوضع خطة مسبقة من سيناريوهات مكتوبة حيث يقوم الممثلون بالارتجال على ضوء ما كُتب ولهذا برز عنصر التمثيل بدأ التثقيف لظهور كوميديا جديدة تدعى بـ(الكوميديا السوداء) أو(الملهاة القاتمة) تختلف عما سلفها من أنواع الكوميديا فهي تقابل كل ظواهر المأساة القاسية بالتهكم والسخرية حيث لا مناص من القضايا الكبرى التي عجز البشر عن معالجتها بشتى الطرق الا بالضحك الهستيري عليها وشهدت (الكوميديا السوداء) تاريخاً حافلاً من مجابهة السلطات القمعية على الصعيدين العالمي والعربي والعراقي وحُققت عروض كوميدية خالدة الى يومنا هذا بشخصياتها وهذا ما فرز لنا مستجدات على المستوى التمثيلي مغايرة عن بقية الالوان الكوميدية السابقة حيث ما تمليه الموضوعات الكوميدية في الكوميديا السوداء مختلف ويحتاج الى مهارات معينة يمتلكها الممثل في هذا النوع ومن هنا انطلق الباحث في سؤال بحثه: هل استطاع الممثل العراقي ان يوظف مهاراته التمثيلية في أدائه للشخصيات الكوميدية ومن هنا انطلق الباحث بالإجابة عن هذا السؤال حيث وجد الباحث عنوان بحثه وهو: مهارات أداء الكوميديا السوداء في عروض المسرح العراقي.

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث بكونه يسلط الضوء على مهارات الأداء التمثيلي في الكوميديا السوداء.

هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن مهارات الممثل في الكوميديا السوداء

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة
[2] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة

حدود البحث: الحد المكاني: العراق -بغداد -العروض المقدمة في دائرة السينما والمسرح _ المسرح الوطني، الحد زماني: يتحدد هذا البحث بالحدود الزمنية من 2019، الحد موضوعي: مهارات الممثل في عروض الكوميديا السوداء

تحديد المصطلحات:

الكوميديا لغويا: هي كلمة انجليزية (Comedy) تترجم كونها دراما أو أي عمل أدبي آخر بنهاية سعيدة (Hamada, 1971, p. 294).

الكوميديا السوداء اصطلاحاً: ويعرفها (إبراهيم فتحي) في معجم المصطلحات الأدبية "هو ما في السخف والعبث من مرح مريض، وقد تطور المرح الأسود والملهاة السوداء بعد الحرب العالمية الثانية الى جنس أدبي وتتخذ تلك الملهاة على وجه العموم موقف المغترب من المجتمع المعاصر" (Fathi, 1986, p. 348). وتعرفها **(نهاد صليحة)** أيضاً "يمكن التعبير عنه بالمثل القائل (شر البلية ما يضحك)" (Saliha, 1997, p. 155).

التعريف الاجرائي للكوميديا السوداء: يتبنى الباحث تعريف (نهاد صليحة) لما فيه من دقة وإغناء لتعريف مصطلح الكوميديا السوداء.

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الاول: نشأة وتطور الأداء التمثيلي:

يشكل الأداء التمثيلي كفن مسرحي هاجساً لدى الكثير من العاملين في حقل الفن من الفلاسفة ومن المهتمين بالشأن المسرحي بالتحديد، لأن الفن التمثيلي من البديهي لا يكتفي بالملكة او الموهبة فحسب بل يحتاج الى طرق اشتغاليه معينة وأبجديات مدروسة ومبادئ تعمل كمنهجية لكي تنمي هذه الموهبة وتعمل على تأهيلها وسقلها بشكل تام لغرضها المناسب بالإضافة الى نقل الخبرات وتزويد الممثل بالتقنيات المهارية والحيل وتطوير أدواته الجسدية والصوتية على حدٍ سواء لتطويع هذه الادوات بشكل يخدم الشخصية التي يؤديها على خشبة المسرح وبما أن العملية المسرحية هي ظاهرة بصرية سمعية فما انفكت على توظيف الممثل كعنصر أساسي لديها لا تسير ولا تخطو من دونه "حيث يحمل المبتدئين في مجال التمثيل قلقهم باحثين عن من يرشدهم أو يشخص طبيعتهم وتقييم وسائلهم كممثلين وبلا شك فأنها مهمة صعبة" (Fillet, 2003, p. 82). ولا شك ان الأداء التمثيلي هو أحد الانساق المسرحية تعقيداً واكثرها عمقاً إن أغلب لغات العالم تطلق كلمة واحدة على (التمثيل) و(اللعب) وهذا يعني ترابط الفعلين صنوان حيث نقول في لغتنا (يلعب دوراً) أي (يؤدي دوراً) أو (يمثل) أو (يطيع) وهي الإطاعة للدور وهذه هي لعبة الاطفال والمراهقين في الحياة اليومية كلعبة (العريس والعروسة) و(العسكر والحرامي) وهذا بحد ذاته محاكاةً للكبار.

وهذا يعني أن فن التمثيل حاجة إنسانية عميقة الجذور في نفسه سواء إن كانت جادة أم هزلية لا تقل ضرورتها عن الاحتياجات البيولوجية كالأكل والشرب والجنس ونضيف الى ذلك الأثر الفكري والاخلاقي والوظيفة الإنسانية التي يقوم بها التمثيل (Qajah, 2009, p. 17).

وللامعان الدقيق في مكامن فن الأداء التمثيلي ومفاصله المعقدة أكثر لابد لنا من عودة لملامحه الاولية واستعراض بدايات ظهوره الاول وكيفية نشوئه والتطورات التي طرأت عليه حيث يعود فن التمثيل البدائي من حيث الظهور الاول الى الممارسات الطقسية الدينية عند الشعوب القديمة التي تمثل حضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل والحضارة اليونانية عند الاغريق على شكل طقوس دينية أو احتفالية (Al-Muhanna, 2016, p. 14).

حيث كان الأنسان الاول يحمل تصوراته حول القوى الطبيعية الخارقة وظواهرها في مخيلته على هيئة إله ومن هنا بدأت المحاكاة لهذه الظواهر في وادي الرافدين كانت الممارسات التمثيلية لها علاقة بالإله ديموزي (تموز) وهبوطه الى العالم السفلي "أن فن التمثيل قد بدأ مع أبناء وادي الرافدين _سومر قبل الاف السنين حيث كان الرهبان يتهيؤون للتقرب من الالهة من خلال طقوسهم المختلفة التي أصبحت فيما بعد إحدى اهم سمات المسرح" (Dior, 1998, p. 36). فمنذ ذلك الحين كان الإنسان يشبه الهته بالبشر حيث تتميز الالهة عن البشر بخاصية الخلود ومن هذا المنطلق كان تشبيه الالهة على هيئة البشر ومن هنا نجد صفة ملائمة لهذه الممارسة وقريبة من جو التمسرح وهي المحاكاة حيث كانوا يجسدون المحاكاة قديماً بأعمال نحتية والتي تصور شكل الاله الى أن تطورت.

ومع مرور الوقت أصبحت تمارس من قبل الإنسان وتزامن ذلك مع الظهور الاول للفكر الديني والاعتقاد بالقوى الخارقة الخفية وكانوا يبحثون عن طريقة للخلاص منها لذلك قاموا بتصوير انتصارات الخير على قوى الظلام الشريرة وموروست هذه الطقوس من قبل الكهنة وأرباب المعابد على شكل مظاهر درامية و أصبح النشاط التمثيلي للإنسان القديم في وادي الرافدين من اهم الفعاليات التي ترافق الاعياد والمناسبات الرئيسية في العراق القديم وكان اهمها اعياد رأس السنة يعود ازدهار فن التمثيل عند المصريين القدامى من التقارب الشديد لحضارة وادي النيل مع حضارة وادي الرافدين من خلال الظهور الزمني إذ انتج ذلك لنا قواسم مشتركة وتقارب شديد بين هاتين الحضارتين العريقتين لذلك فأن ازدهار الظواهر المسرحية آنذاك في حضارة وادي النيل أيضاً كان من تقديم هذه النشاطات الدرامية التي مورست في المناسبات الدين" حيث كانت شخصية الالهة المصرية (أوزيريس) هي الشخصية الرئيسية في تلك الممارسات التمثيلية وانطلقت النشاطات التمثيلية من المعابد الى عامة الناس بتجوال مجاميع يمارسون التمثيل والرقص والغناء" (Qajah, 2009, p. 20). وكانت الالهة تمثل مصدراً للعديد من الاعمال التي كانت تنطلق في الأعياد السنوية وهنالك اراء عديدة تؤكد النشأة الاولى للمسرح اليوناني عند الإغريق من حيث أصابتهم بالتأثر الشديد بالفراعنة.

كانت حفلات الرقص والغناء هي مقتبسات أخذ منها الإغريق القدامى فنونهم الدرامية من الفراعنة وعملوا على تطويرها لكنها لم تخرج عن كونها طقوس دينية خالصة فالإلهة المصرية (أوزوريس) والأغريقية (ديونيوسيس) ترمز كل منهما الى الخصوبة والنماء (Hamdawi, 2017, p. 46).

اما بالنسبة الى مظاهر التمثيل عند الإغريق فأن تواصلهم بالثقافة الشرقية كان صريحاً من جانب الطقس الديني وتأثرهم به حيث أثار اعجاب الفلاسفة اليونانيون الفن الفرعوني وكانوا يمارسون الأداء التمثيلي بطريقة الرقصات والغناء وهم من أكثر من وصلت الينا مدوناتهم ونصوصهم الى يومنا هذا، وقد أنطلق الإغريق بفن التمثيل أبان (القرن الخامس ق.م) منبثقاً من الطقوس الدينية لدى المعبد.

وبالخوض في تلك البداية نرى ان اول ظهور قد حظي به الممثل الأقدم (ثيسبس) إذ عد من الأوائل الذين مارسوا التمثيل عند الاغريق بتقديمه مقطوعات من المسرحيات الشعرية المكتوبة وأستعان (ثيسبس) بالكورس الترتيلي (الديثرامبوس) التي كانت تمثل الجوق الإنشادي لأداء المرثيات والصلوات كان (ثيسبس) أول من كتب الدراما وكان يقوم بقيادة الجوق والتمثيل "تشير معظم النصوص الى (ثيسبسthespis) كأول ممثل أوربي محترف وبتحديد أكثر كان(ثيسبس) ممثلاً شاعراً، واية ذلك أنه كان يكتب ما يقوله من شعر وكان يمثل في مسرحياته" (al-Takmehji, 2011, p. 76). كان صوت الممثلين من أهم ضروريات التمثيل لدى الاغريق فيتوجب على ممارسيه التحلي بقوة الصوت ووضوحه وفي ضوء هذا "قضي معظم اليونانيين أعواماً يدربون أصواتهم، وغالباً ما كانوا يجربونها قبل كل عرض، كالمغنيين، بترديد كافة النغمات بادئين من اعلاه الى أكثر انخفاضا" (Abdel-Hamid, B.T, p. 176). وكانت العروض تحتوي على ثلاثة طرق أدائية منها الكلام والغناء والتراتيل وكانوا يستخدمون الأقنعة في ادائهم التمثيلي التراجيدي حيث لم يعيروا اهمية الى تعابير الوجه وكانوا يميلون الى تبسيطها اما الممثل الاغريقي الكوميدي فكان يؤدي حركات تبدو مماثلة لحركة الانسان المألوفة في حياته اليومية مع أضفاء المبالغة عليها وإذا أردنا تشخيص الاداء التمثيلي في تلك الحقبة لابد لنا ان نصفه بعدم الواقعية لكنه تطور تباعاً من خلال المرور بمراحل عديدة اهمها تمجيد الالهة.

وتشير أغلب الدراسات على أن المسرح لدى الاغريق لم يقتصر على ضرورة جودة الأداء الصوتي فحسب بل اهتموا بالمظهر الخارجي للممثل أيضاً مؤكدين على ضرورة تقمص الأدوار وتنوع الأدوار فعلى الرجل ارتداء قناع يمثل المرأة لكي يتسنى له تمثيل دور امرأة أو عدة شخصيات في العمل الواحد "كانت القدرة على تصوير الشخصية هي المطلب المحدد الثاني للممثل اليوناني القديم... أن ينجح في تصوير شخصيتين مختلفتين تماماً مثل الفتاة(كرسوثيميس Chrysothemis) و(بداجوجو العجوز Old pedagogue) في مسرحية الكترا لـ(سوفوكليس) ؛ أو يمثل أولاً(ديانيرا Deianira) كريمة الطبع، ثم زوجها المعذب (هرقل Heracles) في (نساء تراخيس) لنفس المؤلف" (Mikhlif, 1998, p. 164). فلا بد من أن يكون للممثل عند الاغريق القدرة لبس الشخصية على انه شخصية اخرى وليس فقط خطيب أو ملقي ويتطلب عليه المرونة الكافية والأدراك الحسي لما يقوله المؤلف.

وبعد ذلك طرأت تغييرات عديدة باعتبارها تطور وتقدم في الفعل المسرحي بزيادة عدد الممثلين العاملين وتقليص دور الجوقة والعمل الجاد على الأنساق البصرية

للعرض المسرحي لتقبل الجمهور للأعمال وبدأ عمل الممثل بأخذ المساحة الأكبر "يشير أرسطو_الى أن أسخيلوس هو الذي أضاف الممثل الثاني مما قلل من كمية الإنشاد الجماعي وجعل الحوار المكانة الرئيسية في المسرحية كما يشير الى سوفوكليس، باعتبار إنه الذي أدخل المناظر المرسومة الى المسرح ورفع عدد الممثلين الناطقين الى ثلاثة" (Maitre, B.T, p. 63). ويعني ذلك توسعاً ملحوظاً على صعيد الأداء التمثيلي بشكل خاص والمسرح الإغريقي بصورة عامة وتطورت الوسائل شيئاً فشيئاً كارتداء الكعوب العالية والأقنعة ذات البوق وغيرها.

اما بالنسبة للمسرح الروماني فقد كان يثير الشكوك حول أصالته من خلال التساؤل هل له جذور من المسرح اليوناني لأنه يحمل ملامح من المسرح اليوناني، ولكنه متطور من ناحية الأداء التمثيلي فقد اجريت بعض التعديلات على المسرح اليوناني، وحيث تشير أغلب المصادر على أن المسرح الروماني مقتبس من المسرح اليوناني فيما تختلف مصادر اخرى على ان المسرح الروماني نشأة بمعزل تام وبفردية واستقلالية عن المسرح اليوناني.

تعود التغييرات التي أجراها الرومان على المسرح الإغريقي من زج العنصر النسائي الذي كان مفقوداً عند الإغريق ومن خلال استغنائهم عن الأقنعة وكانت أعمالهم كوميدية أكثر من التراجيديا لأن الرومان ميالين للألعاب البهلوانية ومصارعات الثيران لهذا اشتهر الرومان بالكوميديا أكثر من التراجيديا (Khanjar, 2016, p. 160).

لقد كان التمثيل في ذلك الوقت عند الرومان يمارس من خلال منصات متحركة تكون ملكاً خاصاً للممثل أو قائد الفرقة ولم يعرف عدد الممثلين عندهم وكان اغلب الممثلين من طبقة الرق واستطاعوا توظيف النكت التي تحدث في حياتهم اليومية على شكل حوارات يهيمن عليها طابع الفكاهة ومن خلال العزف والترانيم الموسيقية أنتج الرومان ممثلين بطبقات صوتية عالية لتوظيفه في العمل على استعارات مختلفة لطبقة الصوت وربما لا تغنينا المصادر بشيء كافٍ عن المسرح الروماني.

يعد سفك الدماء والموت عنصرين أساسيين للترفيه عند الرومان وقد أدى ذلك إلى لفت أنظار النقاد وإداناتهم لهذا الفعل حيث أثار العنف المفرط في العديد من المشاهد الرومانية الكثير من الجدل حول الغرض منها والأخلاق وكان المشهد الشائع بين الرومان هو إعادة تمثيل المعارك التاريخية الشهيرة أو القصص الأسطورية وتضمنت التعديلات الأكثر إبداعًا هو التمثيل من القصص الأسطورية وأشتهر الأداء الصامت(البانتومايم) في تلك الفترة عندما يصل الممثل الى حالة من التعب شديد والإرهاق من الاداء فيستمر بالتمثيل بشكل صامت (Anani, 1980, p. 92).

المبحث الثاني: الأداء الكوميدي (الكوميديا السوداء)

"ظهرت الكوميديا السوداء في المسرح العالمي في القرن العشرين، مع انتشار الفلسفات والفنون اللاعقلانية في الغرب، كالسريالية، والدادائية، والوجودية، والعبثية، والعدمية، والتجريدية، والتكعيبية، وانتشار مسرح اللامعقول مع (يوجين يونيسكو) و(أداموف) و(صمويل بيكيت) و(أرابال)" (Eslen, 1989, p. 54). وهنالك مصادر اخرى تشير الى ظهورها الأول عند منتصف القرن التاسع عشر أبان الحركة الواقعية واخذت بالنمو تحت ظل الحياة الواقعية لأنها كانت تناقش الحياة الاجتماعية بطبيعتها بأتم وضوح على المسرح وقد أفتتح ظهورها الأول على يد الكاتب الروسي(تشيخوف) "لان تشيخوف أول من كتب المسرح الواقعي الذي يعبر عن الاحساس الحقيقي بالحياة والحياة كما توحي بها أحداثها ووقائعها اليومية بالذات تجمع بين الحزن والفرح والضحك والبكاء ولا يمكن ان تمتد او تستطيل بأحد الاتجاهين على الدوام إنما هي جماع لهما معاً وقد يكون ذلك في وقت واحد بل إن الضحك قد لا ينبع إلا من الحزن وقد لا يداوي الحزن إلا الضحك" (Canova, 2006, p. 35). الا إن الباحث يرجح المصدر الذي يشير الى ظهورها في القرن العشرين منذ ظهور الفلسفة الوجودية والعبثية حيث كان الجو العام ملائماً لظهور هذا النوع من الكوميديا وهي محاولة للبحث عن أساليب مغايرة تستطيع أن تحتضن رؤية الفنان المعاصر لتلك الحقبة وتحمل طابعاً فنياً يعبر عن الحقبة الزمنية لما تحمل من وعي معين أو أزمات اقتصادية وسياسية واجتماعية لما خلفته الحروب من دمار الحق بالبشرية لا يستطيع الفرد بأن يقابلها إلا بالسخرية وعلى حد قول (نهاد صليحة) في كتابها الشهير (التيارات المسرحية) المعاصرة عن مصطلح

(الكوميديا السوداء) "يمكن التعبير عنه بالمثل القائل (شر البلية ما يضحك) ويسمى هذا النوع في لغة المتأدبين بالكوميديا السوداء" (Everett, 2001, p. 86). ونلتمس من أعمال الكوميديا السوداء نوعاً من العصف الذهني والإثارة وفي الغالب تثير دهشة واستغراب المشاهد لتجعله ينفجر ضاحكاً من كوارثه اليومية.

حيث ان هذه المسرحيات كانت تعتمد على الحوارات اللاذعة والمحادثات الظريفة التي تخص الكوارث التي أحلقت الناس وكانت بمثابة رد فعل على قنابل الحروب والواقع السوداوي الذي طال واستشرى في تلك الفترة (Merchant, 1978, p. 73).

إذ لا يتسنى للفنان مواجهة الدمار او الهروب من المواقف التي لا تتحمل أدنى تفسير الا بالتنفيس عنها بالضحك الصادم وهو ضحك له طابع خاص أشبه بالجنون والتعبير عن العجز لمعالجة ذلك الواقع.

حيث إن (الكوميديا السوداء) تعتمد بشكل أساسي على أحساس عميق باللاجدوى أو العدمية وهو احساس عابر لمرحلة الإحساس المأساوي او الفاجعة ولا يتمكن المرء التعبير عنه الا بالضحك الهستيري المنفجر فالضحك في الكوميديا السوداء تنفس عضلي ناتج عن توتر عميق ومدمر ينتج من إدراك المتفرج لموقف بالغ القتامة (Sharji, 2013, p. 59).

تبتعد (الكوميديا السوداء) عن المواضيع السطحية والتي تعنى بالتهريج فقط حيث إن مواضيعها تهدف الى قضايا كبرى الحقت دمار مثل القتل والجريمة والمخدرات.

يتميز أسلوب الاداء عند الممثل الماهر بالمبالغة في الحركات والافتعال المقصود وتأكيد المفارقات المحسوسة الصارخة التي تظهر في أقل صورها فمثلاً يرتدي النساء زي الرجال والرجال يقومون بدور نسائي فيصعب التمييز بين الجنسين ويبدو الممثل كائن غريب وشاذ كذلك يعتمد هذا المسرح بدرجة كبيرة على المؤثرات البصرية المبهرة وليس أقلها العري وأعمال القسوة السادية والرموز الجنسية (Saleh, 1972, p. 46).

يتميز الممثل في الكوميديا السوداء بنوع من المبالغة الشديدة في نقل صورة هائلة عما يحدث من مفارقات ومشاهد قاهرة في الحياة اليومية مراعياً مستوى وعي الجمهور الذي يشاهده لأنه غالباً ما يكون المتلقي الذي يتعاطى هذا النوع من الكوميديا من المقهورين حيث إنها كوميديا للإنسان المقهور ولهذا فإن الضحكة فيها لا يمكن أن تكون إلا صدى لشهقة مكتومة ووسيلة يعلو بها هذا الإنسان على حدة الأوجاع، ويتحلى الممثل الكوميدي بالاستعداد الروحي الوجداني حيث يكون قادراً على تحمل كم هائل من الصرخات والجنون وكمية الهذيان القاسي الذي يكون في أغلب أدواره ويتوجب عليه أن لا يتعمد الإضحاك لأنه في داخل مأزق يبدو مضحكاً وأن يعتمد على حواراته النقدية بشكل أساسي بعيداً عن الإفراط بالرقص وحركات السيرك "فالكوميديا السوداء قائمة على كوميديا الحوار، وكوميديا الشخصية، وكوميديا الموقف، وكوميديا الرؤيا" (Nicole, 2000, p. 28). حيث يجعل الممثل من الاوجاع فرجة لينال منها أو يعري التابوهات بكشف الزيف وبما أن الكوميديا السوداء تناقش ظواهر تنطوي على القهر والظلم والقسوة السادية فمن مهاراته اللعب على التحايل بالألم الملازم له طوال العرض وخداع المتلقي بصورة مقنعة بأنه يتألم ولاسيما تحمله الصلب والجلد وفق المواضيع المطروحة "تعتمد الكوميديا السوداء أو ما يسمى بالكوميك الصادم على انتقاد الواقع بكل مستوياته السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، وتعريته فكاهيا وكاريكاتوريا، ومسخه كروتيسكيا، وتشويهه فنيا وجماليا، وكشف نواقصه الظاهرة، وتشخيص عيوبه باستعمال السخرية والهزل لرصد الواقع القائم واستشراف لحظات المستقبل الممكنة والاستعانة بكل المقومات المسرحية، سواء أكانت كتلاً بشرية أم أشكالا سينوغرافية، باعتبارها علامات سيميائية وأيقونية" (de Chartres, 1991, p. 123). فقد ارتبطت الكوميديا السوداء بالإنسان المقهور ضمن ثنائية قاهر ومقهور. كما وظفت ممثلاً كوميديا مقهورا من جهة، ومتفرجا منخورا لا ينفصل أبداً عن واقع المقهورين لأن الاستعانة بالسخرية بحد ذاتها إنقاذ الناس من الاستسلام للقهر واليأس فعندما يدرك الإنسان القبح الحاصل يقوم بالسيطرة عليه وكذلك يفعل الممثل عند أدائه شخصية يقوم بمراقبة ووعي ما يطرأ عليها حتى وأن يقوم بنقد نفسه نقداً لاذعاً الى حد الاشمئزاز.

إن الممثل الكوميدي الماهر لا يمنح المشاهد ضحكاً مفرحاً ولا مرحاً ترفيهياً بل يكون الضحك مراً وايقاظياً باستخدامه النقد المقيت وتعصبه للحالة فمن الممكن ينفجر المتلقي من الضحك أو يغادر العرض بسبب القهر الذي يراه ويرى الباحث إن ممثل الكوميديا السوداء الماهر يتسم بخفة الروح في مواقف عصيبة و يكون صاحب نكتة سوداوية حيث إنه يبدع في تقمص عدة شخصيات في الوقت نفسه و يتحرك على خشبة المسرح بكل حرية كونه خارق للعادة وأن يكون أقرب للشخصية الأسطورية التي

تتحمل القهر أكثر من الإنسان الاعتيادي اضافة الى استيعابه السريع للنص و وقراءته لأبعاد الشخصية و ودراسة الشخصية التي يؤديها بعمق أضافة الى كونه عفوياً غير متصنعا في الأداء مستخدماً الصمت أكثر من الحوار مستعيناً بكل تعابير وجهه بشدة لإيصال الحالة بشكل صادم ومثير للمتلقي لأن الكوميديا السوداء تقوم على مضمون يتناول موضوعًا حساسًا بالنسبة للجمهور أو مثيرًا للجدل أو مزعجًا من ناحية ما، فيما يتم طرحه بطريقة مغلفة بالفكاهة والضحك فيكون الأمر أشبه بصدمة غير متوقعة للجمهور. وقد تتنوع المواضيع بين الشؤون الاجتماعية والسياسية أو حتى الدين والأيديولوجيا فيكون السيناريو بهذا نقدًا بناءً كاملًا لذلك إن وظيفة الممثل الكوميدي هي تحريض المتلقي على الضحك وذلك يدل على أنه ممثل مهاري وبارع وهذا ينم على مراقبته للواقع بصورة جيدة ومداومته الحثيثة على التمارين وتطوير وسائله التعبيرية وتحويل كل ما هو يتعلق بالطبيعة الإنسانية الى صورة فنية ساخرة.

يحتاج الممثلون أن يتعرفوا على أجسادهم وأنفسهم والتركيز على وعي الذات وتطوير المهارات العضلية لأنها مسؤولة عن المشي والزحف ومن بعدها الى مهارات أرفع مثل التنسيق بين العين واليد أو التقاط الأشياء بخفة وسرعة (Stolitz, 2007, p. 431).

يتمتع ممثل الكوميديا السوداء بأنه أكثر قربا من الحقيقة وواقع المجتمع أكثر من أي نوع من الممثلين حيث يقول الفيلسوف الفرنسي (برغسون) في كتابه (الضحك) "هناك مشاهد كثيرة من الحياة الواقعية التي تقترب من الملهاة بحيث يمكن للمؤلف أن يستعيرها دون أن يغير فيها كلمة واحدة" (Hilton, 2000, p. 245). حيث أن الشخصيات التي تتخلل العمل الكوميدي هي من رحم الواقع المحيط بنا فهنا تترتب على الممثل أن يتمتع بمهارة عضلية ونفسية لكي يصل الى عمق الشخصيات، وتعد المهارات الصوتية من المهارات المهمة التي تخص الأداء وتعد من وسائل التواصل الأساسية في المسرح حيث إنها "من أعقد المهارات الرفيعة إذ تتطلب التنسيق بين إيقاع التنفس والحبال الصوتية والحنجرة واللسان والفكين والشفتين" (Sarhan, 2000, p. 56). وهنا يتطلب من الممثل الحاذق تطوير أدواته الصوتية والمداومة على التمارين والحفاظ على الحنجرة، ويعد التعبير عن العواطف بصورة مستمرة من المهارات المهمة لدى الممثل حيث أن الكوميديا السوداء تناقش قضايا سوداوية مبكية بقالب مضحك فهنا يترتب على الممثل خلق جو يغلب عليه طابع التعبيرات العاطفية .

مؤشرات الإطار النظري:

1. ترتكز مهارة الممثل في الكوميديا السوداء على مدى مقدرته للافتعال المقصود والمبالغة بالحركة وتأكيده على المفارقات المحسوسة الصارخة.
2. يجب على ممثل الكوميديا السوداء أن يتحلى بالاستعداد الروحي والوجداني مراعياً مدى مقدرته على تحمل كم هائل من الصرخات والجنون وكمية الهذيان القاسي الذي يكون في أغلب الأدوار المناطة اليه.
3. يبتعد الممثل الكوميدي الماهر في الكوميديا السوداء عن قصدية الإضحاك لأنه في داخل المأزق يبدو مضحكاً معتمداً على حواراته النقدية بشكل أساسي بعيداً عن الإفراط بالرقص وحركات السيرك

الفصل الثالث / إجراءات البحث

منهج البحث: أعتمد الباحث على منهج التحليل الوصفي في تحليل عينة البحث.

مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من مجموعة من الممثلين الذين شاركوا في العروض المقدمة على مسارح بغداد دائرة السينما والمسرح في الفترة الزمنية 2019

عينة البحث: أعتمد الباحث العينة القصدية.

أداة البحث: اعتمد الباحث اداة (الملاحظة) في تحليل العينة وخبراته الذاتية فضلاً عما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كمعيار وحدة قياس.

تحليل نماذج عينة البحث: مسرحية (ساعة السودة)

تأليف: مثال غازي سينوغرافيا **وإخراج:** سنان العزاوي **تمثيل:** يحيى إبراهيم، شيماء جعفر **جهة الإنتاج:** دائرة السينما والمسرح **مكان العرض:** المسرح الوطني **تاريخ العرض:** 2019

قصة المسرحية: ثمة اثنان رجل وامرأة يجسدان شخصيتي (آدم وحواء) يحملان كل منهما حقيبة سفر، حيث يسقطان من السماء ليجدا نفسيهما وسط تقاطع طرقاً ووسط شارع عام مزدحم بالسيارات حيث يتفاجأن بهذا الازدحام وهما يحاولان تفادي الكثير من السيارات التي تحاول الاصطدام بهما، فنراهما مرعوبين حيث لا يعرفان إلى أي اتجاه يذهبان كذلك نسمع أبواق السيارات وشتائم السائقين لهما يحل شجار وتبادل شتائم وملامة بينهما يجلسان، حبلت حواء.. احتج آدم بعد أن شهد حرب الجنينين قبل خروجهما من بطن أمهما.. فأراد إيقاف سلسلة الخطيئة خطيئة الحروب المتوالية والمتوالدة. فلِمَ يولد إذن هذا الطفل أراد إيقاف عملية الولادة حيث يعتقد آدم أن الحياة التي تلد موتا، فسعى الى إجهاض الجنين لإيقاف متوالية الحرب لم على هذه البطن أن تكبر والى أين؟ من بعد ذلك يقوم آدم بطرد حواء والاحتجاج عليها وتستمر الأحداث بصراعات الانتحار من قبل آدم واستعراض أمنياتهم وذكريات هبوطهم من الجنة حيث يسمعان أغاني عاطفية وبعد ذلك تنقلب عليهم الأجواء الى حرب ودخان فيلبسون الخوذ ويستمرون بالسهر رغم الحرب التي أطالتهم وبعد ذلك يبدأون بتقسيم انصاف التفاح على الطوائف ويظلون في حيرة الى أي نصف يدعون الانتماء وتستمر الأحداث تباعاً بطرح تساؤلاتهم المحيرة ومخاوفهم الى مالانهاية.

تحليل الأداء التمثيلي للعرض:

لاحظ الباحث الممثل يحيى إبراهيم قد نجح بتحمل الحالة العصبية القاسية في المشهد الثاني حيث يفتح الدولاب ويصرخ بصورة احتجاجية صارخة ويعود ليغلق الباب مرة أخرى ويتسلق مرة اخرى صارخاً وفي (مشهد طلب التفاحة) من قبل (حواء) حيث جسد مشهداً هستيرياً مليء بالقسوة والصراخ في توبيخ حواء ورميها باللعنة وركلها برجله ومن بعد ذلك يقوم بتهديدها

ويكرر ذلك حتى يتصاعد الصراخ المتبادل بينهما فيخلق جو مشحون هستيري قاسي وحين تتبع الباحث أداء الممثل يحيى إبراهيم وجده مقتصداً بالرقص والتهريج فقط لضرورة ما تقتضي الرقص في مشهد الزواج عندما يلبس (آدم) بدلة العرس لـ(حواء) فيقوم بالرقص وإطلاق أهازيج مثل: **جبنالك برنو ماملعوب بسركيه** وتطلق هذه الأهزوجة عادةً في المناسبات السعيدة بالأخص الزواج وهنا يظهر الممثل الجانب السعيد المؤقت في الشخصية وسرعان ما يتوقف عن الرقص لعودته الى حياته الاعتيادية وفي المشهد الذي يليه في (رقصة البصاق) فقد قاد مجموع من الراقصين بطريقة ذكية بمنحهم أشارات مفتاحية في بدأ الرقصة ومن ثم الوقوف جانباً وهذا ما يدل على مهارة الممثل في تطويع أدواته وتقنياته الأدائية لخدمة الشخصية ونجاحه في حفاظه على عدم الإفراط بالرقص حيث نجح الممثل يحيى إبراهم على إبقاء الشخصية على مدى العرض بدورانها داخل بوتقة المأزق مع التزامه بمنحها ملامح نقدية ساخرة خلقت صوراً جمالية عديدة و قد وردت في سياق العرض مفردات صارخة و مباشرة لم تنسجم مع الخطاب الفلسفي المعمق و الجمالي العالي للعرض رغم وجود إشارات (مشفرة) تنتقد الخطابات الدينية و السياسية و الاجتماعية بطريقة تنطوي على ما هو مباشر تارة و ما هو في تارة اخرى وحين تتبع الباحث أداء الممثل يحيى إبراهيم كان لاعباً اكثر من كونه ممثل ليثبت لنا عمليا ان الممثل هو (player) لاعب بالدرجة الأساس، و رغم بعض التوقفات المبالغ فيها (لحظات الصمت) التي لم ينجح باستخدامها فأن يحيى إبراهيم قدم التماعات ادائية ممتعة كما في مشهد الزفاف اذ تحولا فيه هو وزميلته (شيماء جعفر)الى ممثلين و منتجين حتى للمؤثرات الصوتية و المرئية ليتحول كل منهما الى جهاز أدائي منضبط و مكتمل بذاته بصورة عفوية طوال العرض و في مشهد البلابل المكبوسين من قبل غراب الاستخبارات قدم الممثلان طراوة و طرافة و بهجة بمهارته الأدائية و الصوتية و في هذا المشهد عمل المخرج على الأسلبة و التمثيل بطريقة گروتيسكية (القبلات، التحسسات، العراك) و حتى الحوارات قد وظفت عبر جستات صوتية و إيمائية و حركيّة صادمة ومثيرة للجمهور حيث أضفت على المشهد و العرض بعداً كوميديا و إمتاعيا ممتازاً وعملت الممثلة شيماء جعفر بأطلاق كم من الصرخات والبكاء المفجع في (المشهد الثاني) بدورانها حول الدولاب الخشبي بصورة جنونية وتظهر (حواء) مرتدية عباءة عراقية تمثل المرأة العراقية التي تقاسي الظروف الراهنة من فجيعة وحرمان ولاحظ الباحث استخدام الممثلة (شيماء جعفر) مفردات مشهورة في من تراثنا العراقي لدلالتها على الفجيعة والحزن مثل (أحوو) أو (يابووو) بصراخ مدوّي وهذه المفردات قد تعود الى زمن بعيد حيث ظاهرة الفقد والحزن في ميثولوجيا حضارة وادي الرافدين وفي المشهد الذي يليه تخرج من الدولاب لتسرد ما قد حل بها في عوالم أخرى بطريقة جنونية فتظهر تارة وتختفي تارة أخرى بمشهد صادم حيث نجحت (شيماء جعفر) باللعب على خط الجنون المصاحب للطافة الحضور الساحر وخفة الدم وهذا المزيج يعتبر من المهارات التي يمتلكها ممثلو الكوميديا السوداء. حين تتبع الباحث أداء الممثلة (شيماء

جعفر) لاحظ أنها قد تمسكت بأدائها الطبيعي المتزن غير المفرط ولن تسعى الى الأداء المتكلف الذي يكون عادةً في الكوميديا التهريجية حتى إنها نجحت بمشهد الرقص الأخير بتقديم رقصة صوفية مبتعدة عن الرقص المفرط حيث كانت طريقة الرقص أشبه بدرويش يدور حول نفسه وتنثر شعرها برقصة حركية دراماتيكية احتجاجية مع القفز في مناطق متفرقة من المسرح على بقع الضوء وتختم الرقصة بالذهاب الى عمق المسرح وأداء حركات إيحائية بجلد نفسها توحي باضطرابها النفسي وتمردها على السلطات التي تقمع النساء ولاحظ الباحث نجاح (شيماء جعفر) بخلق جو عاطفي من خلال التحدث مع جنينها والضحك معه وخلق صورة من تجليات اللوعة التي تصاحب الأم أثناء الهم الذي يصاحبها أثناء الحمل فقد جسدت شخصية المرأة الحامل بمشهد مثقل الألم والحزن أثناء استلقائها على الأرض بلياقة عالية لتصل الى حالة من الإقناع بانها توشك على المخاض ومع حوارها التي كان على مستويين الشعبي والفصيح حيث تخلل هذا الجو أفهات شعبية أثناء الحوار الفصيح وبالعكس فعندما تقوم بغلق فم آدم وتأنيبه: **لعد لتكول بسبيج طلعنا من الجنة بسببك انت وولد** وفي مشهد آخر نجد أن الممثلة (شيماء جعفر) تألقت مع زميلها يحيى إبراهيم حيث عملت على ملازمة الألم الشديد لها في مشهد طلب التفاحة من (يحيى إبراهيم) حيث يقوم بركلها فتقوم (شيماء جعفر) بالتدحرج بخفة ورشاقة عالية وأداء بارع لاقت عليه تصفيق حار من الجمهور تحت ضغط جسدي واضح حيث تحسب لها كمية التحمل والحفاظ على لباقتها طول العرض وأدامة العرض على الصبغة الكوميدية السوداء للعرض.

النتائج:

1. ظهر للباحث عند تحليل نموذج العينة إن بعض الممثلين العراقيين يستخدمون المبالغة الشديدة والقصدية في أدائهم كمهارة كوميدية سوداوية تساعد على إنتاج الضحك سواء كانت المشاهد فردية أو جماعية
2. يستعين الممثل العراقي بكمية كبيرة من الهذيان والصراخ عند أدائه للشخصية الكوميدية وغالباً ما تكون الصفة السائدة للممثل العراقي في عروض الكوميديا السوداء هو انعدام الاستقرار النفسي ما يجعله منحازاً في صناعة الكوميديا السوداء بمهارة
3. غالباً ما يبدو الممثل العراقي في عروض الكوميديا السوداء داخل المأزق أو الموقف بصورة مضحكة غير قصدية حيث لم يعتمد الممثل العراقي على التهريج والرقص وحركات السيرك لتحريض المشاهدين على الضحك وظهر ذلك في نموذج العينة

الاستنتاجات:

1. يعتمد الضحك في الكوميديا السوداء على مدى مقدرة الممثل بالمبالغة في حركاته وانفعالاته الحسية وتعامله مع المفارقات بكفاءة عالية.
2. يساعد الصوت القوي كأداة فاعلة للممثل الماهر في لعروض الكوميديا السوداء بصناعة الضحك لاسيما صراخه في العديد من المشاهد الفكاهية القاتمة.
3. الرقص والتهريج والحركات البهلوانية المفرط يعود لأنواع أخرى من الكوميديا فلا يجدر بالممثل إتباعها لصناعة الضحك في عروض الكوميديا السوداء

التوصيات: يوصي الباحث:

1. بضرورة اقامة ورش تدريبية خاصة بتطوير قدرات وامكانات الممثل الكوميدي العراقي.

المقترحات: يقترح الباحث:

التمثيل الكوميدي بين معطيات النص ومتطلبات العرض المسرحي.

Conclusions:

1. Laughter in black comedy depends on the actor's ability to exaggerate their movements and sensory emotions and handle ironies with high efficiency.
2. A strong voice serves as an effective tool for a skilled actor in black comedy shows to generate laughter, especially screaming in many dark, humorous scenes.
3. Excessive dancing, clowning, and acrobatic movements are typical of other types of comedy and should not be used by actors to generate laughter in black comedy shows.

References:

1. Maitre, S. (B.T). *the fifty most famous principal directors.* Egypt: Ministry of Culture.
2. Abdel-Hamid, S. (B.T). *The Playwrights' Innovations in the Twentieth Century.* Baghdad: Dar Al-Masdar.
3. Al-Muhanna, A. a. (2016). *Methods of acting performance through the ages.* Jordan: Al-Manhajiah Publishing House.
4. al-Takmehji, H. (2011). *Theories of Output (a study in the basic features of the theory of output).* Baghdad: Dar Al-Masdar.
5. Anani, M. (1980). *The Art of Comedy and Other Studies.* Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop.
6. Canova, M. (2006). *Comedy.* (A. Shatnan, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
7. de Chartres, P. (1991). *The Italian Comedy.* (M. A. Kanaan, Trans.) Damascus: Ministry of Culture.
8. Dior, E. (1998). *The Art of Representation ،Horizons and Depths.* (C. f. Translation, Trans.) Cairo: Academy of Arts.
9. Eslen, M. (1989). *Anatomy of Drama.* (Y. A.-M. Tharwat, Trans.) Baghdad: Al-Hurriya Publishing House.
10. Everett, S. a. (2001). *Methods of Representation.* (S. A. Hamid, Trans.) Baghdad: University of Baghdad ، College of Fine Arts.
11. Fathi, I. (1986). *Dictionary of Literary Terms ،.* Tunisia: The Arab Organization for United Publishers.
12. Fillet, A. (2003). *the comedian.* Egypt: the Egyptian General Book Authority.
13. Hamada, I. (1971). *Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms.* Cairo: Dar Al-Shaab.
14. Hamdawi, J.-N. (2017). *black comedy in the Moroccan theater.* Morocco: Ministry of Culture.
15. Hilton, J. (2000). *The Theatrical Presentation Theory.* (N. Saliha, Trans.) Egypt: Hala for Publishing and Distribution.
16. Khanjar, A. (2016). *Theory of Comedy and the Philosophy of Laughter.* Iraq: Postgraduate Studies for Printing and Publishing.
17. Merchant, A. (1978). *Comedy and Tragedy.* (A. A. Mahmoud, Trans.) Kuwait: B.N.
18. Mikhlif, S. (1998). *Studies in the Global Theat.* Iraq: Uruk Press and Publishing.
19. Nicole, A. (2000). *The International Play.* (N. Sharif, Trans.) Egypt: Hala for Publishing and Distribution.
20. Qajah, J. (2009). *Theatrical Schools and Methods of Directing them.* Qatar: Ministry of Culture and Arts.
21. Saleh, A. (1972). *Psychology.* Cairo: Al-Nahda Library.
22. Saliha, N. (1997). *Contemporary Theatrical Currents.* Egypt: The Egyptian Book Organization.
23. Sarhan, S. (2000). *Principles of Drama Science.* Egypt: Hala for Publishing and Distribution.
24. Sharji, A. (2013). *Simeo Loggia the Actor.* Baghdad: Adnan Library House.
25. Stolitz, G. (2007). *Art Criticism - An Aesthetic Study.* (F. Zakaria, Trans.) Cairo: Dar Al-Wafaa Printing and Publishing.