أداء الممثل في العروض الكلاسيكية المعاصرة

م.م. سامي هيال عبد الرضا فهد
المديرية العامة للتربية في بغداد / الرصافة الثانية

الملخص :

لتسليط الضوء على ماتم إختصاره بهذا البحث المتواضع والذي تناول الباحث فيه مشكلة البحث والحاجة اليه ثم تناول اهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث ثم تم تعريف وتحديد المصطلحات . أما الفصل الاول فقد تضمن مبحثين، المبحث الاول ، الاداء في المسرح الكلاسيكي ، وأما المبحث الثاني الاداء في المسرح المعاصر .

وتناول الباحث في الفصل الثالث العينات والتي يستدل بها في بحثه هذا للتوصل الى حتمية المسرح المعاصر . واما النتائج ومناقشتها فقد ظهرت كما جاء في طيات البحث ، ثم جاءت الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات وفي نهاية البحث ذكر الباحث المصادر والمراجع والتي تم الاعتماد عليها . وبهذا وفقنا الله في ظهور هذا البحث المتواضع لعله يفيد زملائي الطلبة في كلية الفنون الجميلة والمشرفين الفنيين ومعلمي ومدرسي التربية الفنية في وزارة التربية ولله الحمد .

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة أليه

لعل من اللافت للنظر ان الأدب الاغريقي الذي بدأ للفترة من 461ق.م حتى عام 431ق.م وغالبا ما تسمى الثلاثون عاما هذه بالعصر الذهبي ، اذ قدم لنا نصوص تراجيدية قديمة اشتملت على العناصر الخمسة المشكّلة للدراما ولكونها تتمتع بالأسس والمفاهيم الاجتماعية المنغمسة بروح الدين والطقوس والشعائر القديمة الا انها تحمل في طياتها امكانيات متعددة قد تبدو لقارئها انها تتفق مع المفاهيم التي يعيشها عصرنا فكانت الاعمال التي كتبها سوفوكليس ، يوربيدس ، أسخيلوس مثار جدل ابتداءا من تاريخ كتابتها قبل الميلاد ولحد الآن ، إذ إنها احتوت على شعر هوراس ودريسها (فن الشعر) لارسطو ولعل اللغة الدرامية العظيمة هي احد اهم مميزاتها ، ولهذا عمد الكثير من المخرجين الى تقديمها على خشبة المسرح فمنهم من قدمها باسلوبها وطرازها وبيئتها التي كتبت بها ،

ومنهم من وجد فيها قيمة معاصرة ، اذ امتلك كل مخرج لرؤيا خاصة معاصرة لهذه النصوص ، ومنهم من جمع بين طرازيتها والمعاصرة ، وتشيرالدراما الحديثة بأن تقديم المسرحيات الإغريقية بشكل معاصر يستوجب الإستناد الى عصرنة إحدى عناصر العرض أو عدد منها أو جميعها ، ولما كان الأداء المسرحي محكوماً بالتغيير إبتداءاً من الاغريق ولحد الآن فأن عصرنة الأداء المسرحي ينبغي أن يخضع لمفاهيم وتيارات واتجاهات معاصرة ، ولعل أداء الممثل خضع بالأساس الى تلك الرؤى الاتجاهية للمخرجين المعاصرين مما فرض علينا أن نؤكد بأن كل مخرج سعى لتوكيد نوعا من الاداء يتفق ومديدات التيار الذي ينتمي أليه ، ولما كان المخرج العراقي قد سعى الى تناول عروض مسرحية من الكلاسيكية القديمة وقدمها بشكل معاصر فقد سعى هذا البحث للكشف عن المرويات وتحديد أسلوبية الأداء المعاصر للمسرحيات الكلاسيكية ، وما هي الأهداف التي دفعت المخرجين الى تبني هذا النوع من الأداء دون غيره ، ولربما قد استند بعض المخرجين العراقيين الى عدة أساليب في عرض مسرحي واحد ولهذا لم تبرز لنا هناك مشكلة في البحث فقط بل هناك سؤال ينبغي الاجابة عليه على وفق ما تقدم ، وقد حدد الباحث سؤال بحثه وكما يلي (ما هي سمات الاداء المعاصر للممثل العراقي في العروض الكلاسيكية القديمة) ليجيب عليه الباحث ، وهي دراسة علمية تخص سمات الاداء المسرحي لمهنة التمثيل) في الكليات والمعاهد الفنية أوفي النشاط المدرسي في وزارة التربية.

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في أنه يلقي الضوء على أهمية تطور الأداء المسرحي المعاصر للممثل العراقي في العروض الكلاسيكية .

أهداف البحث :

1. يهدف هذا البحث الى كشف الكيفية لأداء الممثل العراقي بشكل معاصر للعروض الكلاسيكية التي قدمها المسرح العراقي .
2. يساهم في معرفة التغيرات الجمالية والتعبيرية التي فرضها المخرج العراقي على أداء الممثل بشكل معاصر .

حدود البحث :

تتمحور هذه الدراسة في تناولها للعروض المسرحية العراقية التي استندت الى النصوص الكلاسيكية القديمة (التراجيديا والكوميديا) والتي صاحبها أداء مسرحي معاصر للفترة من 1962ولغاية 1992 .

كما حدد الباحث الحدود المكانية بالعروض التي قدمت على مسارح محافظة بغداد .

تحديد المصطلحات :

الأداء :

((جاء في لسان العرب لإبن منظور أداء من (العدة) وقد تأدى القوم تأدياً اذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره...لكل ذي حرفة أداة هي آلته التي تقيم حرفته، وأداة الحرب سلاحها ، ورجل مؤد ذو أداة ، ومؤد ، وقيل كامل أداة السلاح ، وأدى الشيء أوصله لأسم الأداء))[1].

في حين يعرفه جيلين ولين في القاموس الفلسفي ، بأنه يعادل الانجاز ، ان أي أداء لابد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمحاضرات التي يتم من خلالها الأداء[2] .

ويذهب ولسن الى تعريف آخر مفاده ، بأنه سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين ، وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء مرحلة التمكن والكفاءة [3] .

ويرى الباحث ان تعريف ولسن للاداء يقترب بالتدريب المناسب الذي ينسجم بدوره عن الكفاءة ، فالأداء لا يأتي من فراغ باعتقاده بل يستلزم تهيئاً مسبقاً وإستعداداً عالياً وهو يختص بما هو انساني بشري ؟

غير ان مارفن كارلسون له رأي آخر في الأداء المسرحي اذ يؤكد بأن ، ((الاداء المسرحي هو بالضرورة مفهوم قابل للمناقشة والجدل))[4].

إن كل الانشطة الانسانية من الممكن عدها أداءً أو على الأقل الأنشطة التي تتم بوعي. فهناك مفهومان مختلفان للاداء : أحدهما يشتمل على إستعراض المهارات والآخر يشمل على الإستعراض أيضاً ولكنه إستعراض لأنماط معروفة ومقنعة من السلوك أكثر من إستعراض لمهارات معينة مثل فن أداء الممثل . أداء الطفل في المدرسة ، أداء العربة[5] .

ولابد من الإشارة هنا الى أن كارلسون يمنح للأداء صفة الوعي ويقترن لديه بأداء الممثل بوصفه إقناعاً وليس أنماطاً كما هو مدرك صفة ثابتة للشخصية ، فنقول أنها شخصية نمطية أي ذات أبعاد محدودة لا تقبل التغيير . ولا أرى من إن الأداء متصل بالمفاهيم بل يتصل بالطريقة العلمية المتبعة في فنون الأداء .

وعلى الرغم من ذلك فأن وجهة النظر الإجتماعية في الأداء تؤيد صحة تغيير الأداء من حالة الى أخرى بما تقتضيه طبيعة تعامل الشخصية في مجتمعها .

أما عالم الأجناس واللغات (ريتشارد لومان)

فيرى في الأداء إنه يشتمل وعياً بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تفتيت فعل ما بعده ، ووضعه في صورة ذهنية مقاربة للنموذج الآخر المثالي له ، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة [6].

ويستند الرأي السالف على الخيال الخصب في تغيير الأداء على وفق كل حالة ويعتمد على ذاكرة المؤدي في تغيير أسلوب الأداء .

وتطالعنا أليزابيث جودمان بقولها : (هناك أداء في الأنشطة الثقافية ، الإجتماعية وتنوع بالأداء الفني والتمثيلي والمسرحي والراقص ، وإن الممارسات العملية لفن الأداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الإجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الإنسان [7] .

(إن فن الأداء في مظاهره الأولى مهم بدرجة كبيرة لعمليات الجسد التي يطلق عليها : حركات ، أحداث ، أداء ، إشارات متنوعة. ومظاهر أخرى عادية لمادة الجسد ، فجسد الفنان يتحول الى موضوع محرك للعمل ويبدو كشيء واحد)[8] .

ويعرَف هايز جوردن بأنه القدرة على التنظيم فضلاً عن إن (الأداء المسرحي يعني إبتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً) [9] .

ويذهب هيثم عبد الرزاق الى تبني مفهوم الأداء على وفق الجانب الإجتماعي الذي أكده مارفن كارلسون سابقاً (وهو يشمل ظهور وتمظهرات الجسد والنفس مع المتلقي في مدارات إجتماعية متعددة) [10] .

إلا أن ليلى محمد تقدم لنا مفهوما للأداء ينحصر في الميلودراما بوصفه قدرة الممثل على إعداد جسمه وصوته على وفق المنجزات التطريدية الخاصة المصاحبة لمجموعة من التمرينات والمهارات التي تطور بدورها الجانب الفيسيولوجي للأعضاء لتحقيق المطاولة (التقمص واللا تقمص) التي بدورها تدفع نحو التنوع [11] .

الإستدلال السابق أخذ بتصرف من قبل الباحث ، وقد يتضح مما سبق في التعريفات التي تخص الأداء ، بأن الأداء سمة ذات طبيعة خاصة نستطيع من خلالها تلمس نوع الأداء وشكله وطريقة عرضه وأن الأداء يتصف بالتركيبة بوصفه فعلاً مكتمل الجوانب يتخذ لنفسه مساراً إجتماعياً ولغويّاً وسايكولوجيّاً وإنسانياً من خلال العناصر السمعبصرية لكونها المنسقة به، وقد يكون الأداء ذا سمة راقصة أو سمة رياضية أو سمة

إستعراضية أو سمة حركية تأريخية أو نموذجية (نمطية) فهو في كل الأحوال مرهون بالوضعية الأساسية للجسد وقدرته على تعزيز السمة في الإيصال .

إن الأداء المسرحي كما يراه الباحث هو : ((فعل مقنع منظم يؤديه الممثل بوعي ذهني معكوس على جسد سمعي وبصري على أن يكون مقنعاً منطقياً بوصفه نشاطاً إنسانياً يشتمل على الإبتكار والسيطرة والمهارة على وفق أدوات الممثل)) والمتمثلة بصوته وجسمه وإلقاءه ونظرات عيناه .

المعاصر

حيث تبين لنا الآتي:

1. جاءت كلمة معاصرة في اللغة من (عاصر- معاصرة) أي كان في عصره وزمانه[12] .
2. معاصرة لغة – عصر (وما فعلت ذلك عصراً والعصر أي في وقته) [13] .
3. العصر : الدهر، بالجمع العصور [14] .
4. المعاصرة بالمعنى الإصطلاحي ، تعني التاريخ العصري أو الحالي أو الحاضر [15].

والمعاصرة تبدو للوهلة الأولى بأنها تعني شيئاً ينقل لنا حيثيات عصره وقد يشتمل على الحركة والأداء وإيقاع الحياة الذي ترتبط بكل ما هو موجود حالياً ضمن نطاق عصره وتطلق كلمة (المعاصرة) على الانية من العروض المسرحية والأداء المسرحي ، فكل شيء معصرن يرتبط بظاهرة عصره وهي مظاهر تفرضها حركة التطور التاريخي لمجتمع ما في فترة محدودة كما هو الحال مع الطرازية التي تخص طراز معين لفترة من الزمن تمتد من 50 الى 100 عام ، فهي بالأحرى تمثل دوافع الموضوع المعاش حالياً (الآن وهنا) ، فكل ما يقع ضمن هذه الفترة يمكن أن نطلق عليه (معاصرة) وكلما زحفت هذه الفترة الى الخلف 100 عام سميت بالطرازية [16] .

أما المعاصرة في قول (مصطفى رمضاني) جاءت بأنها إرتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية تجعل الماضي منعكساً على الحاضر ومؤثراً في المستقبل ونجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لاتتجزأ [17] .

ويعرف (مؤيد سعيد) المعاصرة بأنها وعي خطوات متتالية تربط الماضي بالمستقبل عبر الزمن على التوالي الذي نسميه نحن بالحاضر [18] .

المعاصر : مفهوم نسبي لمسايرة العصر في جل تطوراته ومفاهيمه [19] .

كلاسيك

كما يذكره (سعيد علوش) ، هو مذهب لتعقيد أدبي صارم يقتدي بأساليب القدماء[20] .

والكلاسيكي كما يذكره سمير عبد الرحيم ، هو (أسلوب في الأداء التمثيلي يتميز بتفخيم الحركة والإلقاء) [21] .

وإن كلمة كلاسيكية أو كلاسيكي مشتقة من الكلمة اللاتينية وأصل معناها وحدة في الأسطول ومن هذا المعنى أصبحت تفيد هذه اللفظة في معنى الوحدة الدراسية ، أي الفصل الدراسي ، وهذا هو المعنى الذي أخذته هذه اللفظة في اللغتين الفرنسية والإنكليزية الحديثتين ، حيث نرى كلمة (classic) معناها فصل في مدرسة ، والصفة من كلمة (classeهي classic) أي مدرسي والسبب في تسمية هذا نوع من الأدب بهذا الاسم أي الأدب الكلاسيكي ، هو أنه أدب خلد على مر الزمن وثبتت صلاحيته في تعليم الشبان ، وأعتبرالأدب اليوناني والروماني أدباً كلاسيكياً لأن تدريس الآداب في المدارس والجامعات الاوربية كان ولايزال يعد خير وسيلة لتثقيف الشبان وتربية أذواقهم [22] .

ويذكره جميل نصيف :

إصطلح على تسمية الأدب العتيق الأدب الكلاسيكي (أي المدرسي) ومن معانيها وحدة من طلاب ، أو من أناس داخل مجتمع فيكون طبقة ، ومن معانيها طبقة إجتماعية ، منزلة إجتماعية ، صنف ، نوع ، طراز ، طائفة في تقسيم الكائنات الحية ، صف في مدرسة [23] .

الفصل الثاني

المبحث الأول : الأداء في المسرح الكلاسيكي

لقد توصلت أغلب الدراسات والتي تطرقت لفن التمثيل أنه انحدر من نشاطات طقسية مارستها بعض الشعوب في الحضارات القديمة كحضارة وادي الرافدين ، وادي النيل والحضارة اليونانية التي عدتها ذات وظيفة احتفالية دينية ونشاطات دينية مسرحية على الرغم من بقائها ضمن نطاقها الديني الذي لم تخرج منه [24] .

وقد اكتسبت الحضارة الإغريقية تلك الممارسات عن طريق الشعائر الطقسية المتمثلة بأعياد الآله (ديونيز يوس) الا انها إختلفت عن الحضارات السابقة (الرافدين والنيل) اذ استطاعت ان تخرج لاحقاً عن صيغتها الدينية وتقترب الى الصيغة الدنيوية الانسانية ، هذه الخطوة هي التي مهدت لتحول المفسر (هيبو كرتس) من مجرد سرد

الحوار المسرحي (الديثر أميوس) الى مجيب للجوقة من خلال رقصات الديثر أميوس وما نظمته من ممارسات في (التخفي والتقمص) في جلود الماعز فهي تقسيم وتوضيف للقدرات التي إنحسرت بين صوتيه وجسديه فقد حاكت شكلاً صريحاً للطبيعة الشخصية التي تمثلها الذات الإنسانية (فهي ذلك الدافع الجموح لتقمص المرء أرواحاً وأجساماً أخرى يحيا بها ويعمل)[25] .

إن الأغاني التي تؤدى من قبل مجموعة من الأفراد تكون في الغالب (مصحوبة لرقصات تعكس المعاني للكلمات ، ويتمتع الأفراد البدائيون بتلك الرقصات الى درجة كبيرة بأنها تعبر عن واقع حياتهم وآمالهم ، وعلى مؤدي الأغنية أن يفهم طبيعة دوره ومعنى الأغنية ولا يأتي هذا إلا بالممارسة الطويلة للغناء والرقص) [26] .

وقد تبلورت ظاهرة الممثل المسرحي نتيجة التطور الذي طرأ على هذه الإحتفالات والطقوس الدينية ، فـــ(تاريخ المسرح الإغريقي يكشف إنتقاص تدريجي لإشتراك الجوقة في التمثيل الفعلي فقد أخذت تتخلى بالتدريج عن الدور الديني الذي كانت تقدم به في أقدم العصور)[27] ، لترتبط مابين متغيرات جديدة تتسابق بين النص والمكان وإستحداث مجيب للجوقة ، وقد أشار هوراس الى (أن ثيبس هو مبتكر الشعر التراجيدي،وقد أنشأ مسرحية في عربة يمثلها رجال ملونة وجوههم بحثالة النبيذ)[28] .

بعد ظهور أسخيلوس وتطور العمل المسرحي بإضافة الممثل الثاني وفصله لمهنة الشاعر عن عمل الممثل بنص درامي يتحاوران فيه وقد نشأ من هذه المحاور بذرة الصراع الأولى حينما (أضاف ممثلاً ثانياً الى الممثل الوحيد الذي كان يقوم بجميع الأدوار من قبل. ففتح بذلك الطريق لرسم الشخصيات وجعل الحوار لايقتصر على كونه وسيلة لسرد ما قد حدث بل جعله وسيلة للإيماء بالصراع) [29] .

وفي عهد اسخيلوس أدخلت تقنيات جديدة الى عمل الممثل منها الأحذية العالية (الكعب) وابتكار طريقة لاعداد الشعر (أولانكوس olnkos) وكان (هدف اسخيلوس من استخدام اللباس المسرحي الجليل والكعب العالي والاقنعة الكبيرة مع تصفيفة اولانكوس كان اضفاء النبالة والروعة والجلال على الأبطال)[30] .

كما تجدر الاشارة الى ان عمل الاقنعة وما تتمتع به من أهمية بالغة في تلك الفترة اذ كان الممثلون يعولون كثيراً على هذه الأقنعة لانها عامل مؤثر وماتتركه من أثر لدى المتلقي اذ (بإمكان الممثل غير المقنّع أن يرى المشاهدين جميعاً ،لكن الممثل المقنّع يكتشف بإمكانه الربط بين موقع الرأس وبقية الجسد . وبهذا الشكل فأن الرأس كله يكتسب

حدوده ومعناه بالطريقة التي يرتبط بها مع الرقبة والكتف والجذع والوقفة)[31] ، ذلك ان كبر المسرح وبُعد زاوية النظر لا يمكن من مشاهدة تعابير الوجه لدى الممثل (وكانت الأشكال البسيطة تصنع من الخشب الخفيف المنحوت المطلي او المصبوغ الا أنه ثمة نماذج أكثر أحكاماً ودقة تكاد تتضمن كل مادة خفيفة يمكن لبسها بسهولة ومن ذلك القماش المقوى والجلود المدبوغة والأصداف والمعادن الثمينة والخرز والريش والفلين)[32].

وهنا يتطلب التكيف مع القناع اذ (بمجرد أن يعتاد الممثل إرتداء القناع ، فأنه يعتاد سريعاً على فكرة التمثيل،واستخدام عضلات وجهه داخل القناع انه يكتشف ان الشخصية يمكن ان تبتسم بدون ابتسامة ، وانه ليس بحاجة للبكاء داخل القناع حتى تجعل القناع يبكي انه يتوصل للاقتناع الداخل بحقيقة ان القناع ليس محصوراً أو محدداً في امكانات التعبير عن العواطف) [33] .

ولذلك اصطلح بعض الباحثين على أهمية القناع (بالاسلبة)* ، وهو تعبير عن ذلك الوجه بوجود نوعين من القناع الباكي والضاحك والذي تميزت من خلاله تلك الفترة باعتبار القناع صيغة في التفرد للمسرح الاغريقي أو الأعمال الديونيسية [34] .

ويعد القناع وما يقدم من خلفه من الاصوات المختلفة هو أول المؤثرات الصوتية التي أمكن الحصول عليها،فقد صمم القناع بطريقة خاصة بأن تمكن الممثلون من أن يوصلوا ويسمعوا أصواتهم للمتفرجين ، و(كانت ترسم عليها دور الشخصية لتكون الأقنعة بذلك قد أستخدمت بدلاً من المكياج) [35] .

عندما تتحدث عن عناصر التعبير الأخرى المضافة للتعبير الصوتي فأننا نجد أن الحركة الجسدية المصحوبة بتلك المنظومة الأشارية هي كل ما يدخل في حسابات الممثل لتشكيل هيئة الشخصية الخارجية.

أما أغاني الكورس فأنها كانت على العكس من ذلك مصحوبة بالرقص... وكانوا يعتبرونه شيئاً متناسباً كل المناسبة مع الإلقاء المسرحي ومتمماً له) [36] .

وتدارك سوفولكس انه يحب المضي قدماً في تطوير الفن الدرامي فقد استحدث الممثل الثالث وطلب من ممثليه ان يتوغلوا في الشخصيات الانسانية للاقتراب من واقعها وهنا قد دخل الممثل مرحلة جديدة اذ أصبح مفسراً للنص وقد ترك سوفولكس ما كان قد مضى عليه غيره من مناقشة علاقات الالهة ومشاكلهم ونزل الى ساحة البشر وهنا عمد الى (تقديم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة وأتاح مساحة أكبر للتباين بين الأشخاص وسمح بألوان من الحوادث المتنوعة) [37] ، إن هذا التغيير بمكونات العرض

وتغيير النص مع توظيف إمكانات الممثل الصوتية والأدائية فضلاً عن ذلك ان نظرة فاحصة لما سبق تفيد بأن الأقنعة الكبيرة الحجم والأحذية العالية وإستخدام الملابس التي كان بعضها يصنع من الجلود ، قد أثرت بشكل أو بآخر على أداء الممثل الكلاسيكي فأنه من جهة يحاول السير هويناً مع كعب عالي قد يسبب له مشاكل حركية تعيقه ، وفي الوقت نفسه عليه أن يحمل بيده قناعاً كبيرا يغطي نصف جسمه ، اذ ان الحالة تتطلب مسبقاً إقصاء إحدى اليدين عن العمل ثم تأتي المكملات التي تصبح في حكم الملاحظة معيقة نوعا ما عندما تساهم في اعاقة حركة الممثل ولذلك كان الممثل يأخذ قسطاً وافراً من التدريب ليتمكن من تحديد حركته بما يلائم العرض ، اما الجانب الآخر ، فهو تلك السمات الطقسية والدينية التي كان لابد من اضفائها على أداء الممثل آنذاك والتي لابد أن تشكل إعاقة أخرى في تقديمها كما يفترض لأنها ستكون من الصعوبة عندما تقترن فيما كان يحمله الممثل ، وهنا يمكن القول إن أداء الممثل في العصر الإغريقي كان يفتقد الى المرونة الكامنة والحركة الانسيابية وشمولية الأداء وذلك بسبب ما تقدم ذكره ، فضلاً عن ذلك إن الحركة التي تفرضها حتمية بناء الشخصية الالهية من فخامة الملابس والاحذية العالية والحركة بصورة بطيئة في(أن تكسب الحركة على المسرح محدودية لذلك وجب على الممثل أن يهيء لنفسه تدريبات شاقة خاصة للصوت في أن يجعله قوياً متلوناً معوضاً عن الحركة والتعبير الخفي المتخفي وراء الماسك) [38] .

في حين نرى بوضوح إن الكوميديا تختلف أدائياً عن التراجيديا وذلك بسبب خروجها عن حدود الأداء المأساوي إذ (إن العناصر البهلوانية والمظاهر الإستعراضية السخرية والرقصات الشهوانية كانت تقحم على الدوام في إطار الهجاء والهتر المقصود)[39] .

ومما تقدم يمكن ان نبين ان المسرح اليوناني القديم (يستغرقه الوضوح في تعبيراته الكلاسيكية وذلك بالنسبة اليه هو الشيء الاساسي والمهم الذي يوليه شأنا أكبر من مجرد ابراز خصائص الضياع على الشخصية ، ومما يؤكد أهميته عند الممثل اليوناني ، هو جعله تلك الألفاظ مصحوبة بشيء من الموسيقى ، وكانت في أغلب الأحوال تعتمد على الناي والقيثارة الإغريقية) [40] .

إن ما يمكن تسميته أداء لدى الممثل الإغريقي إنما كان مكتضاً بعدد لا يحصى من المعوقات التي نراها تشكل نقاط إعاقة للممثل في أداءه الشخصية أو يمكن تحديدها بالنقاط الآتية :-

1. حجم القناع الثقيل الذي يغطي وجه الممثل من جهة ويلغي أحد ذراعيه من جهة أخرى لكونه يمسك بها القناع ويعيق حركته أيضا .
2. الملابس والأزياء الفضفاضة التي كان يرتديها الممثل هي الأخرى تشكل إعاقة لحركة الممثل وتعطل جزءاً من الأداء التمثيلي .
3. الكعوب العالية التي تسبب تقدم وتأخر في الحركة العامة وإتجاهاتها هي الأخرى تشكل إعاقة كبيرة لحركة الممثل في تقديم أداء يتسم بالمرونة والحركة الإنسيابية .

وقد واجهت الممثل الإغريقي مشكلة تمثلت بأداءه للأدوار النسائية وذلك بسبب عدم وجود العنصر النسوي وإختفاءه وعدم ظهوره على المسرح وهذا أعطى للممثل مرونة عالية وخبرة في التحول من أداء شخصية الرجل الى تقمص شخصية دور المرأة وتمثيلها مما يتطلب قابيلة كبيرة لتوظيف القدرات الذاتية وبذلك تطلب أن توضع الأصباغ على الوجه وإستعمال شعر الرأس المستعار ومن(الأفضل أن يمثل الرجال أدوار النساء كما كان الشأن عند اليونان ، ثم بدأت النساء في الظهور أولاً في المسرحيات الصامتة وبعدها في الكوميديا) [41] .

لذلك شرعت وعمدت في إخراج عروضها المسرحية بـــ(أسلوب شامل في تشخيص الشخصيات ، ان الإشارات التي يستخدمها الممثل لابد أن تكون بسيطة مباشرة يدركها في يسر أكثر المشاهدين) [42] . وقد غاب جزء ومهم وفاعل من تقنية الأداء عند الممثل التي تستند الى مقومات الحس الداخلي أو(كان تدريب الممثل يشتمل على الغناء والرقص والألعاب البهلوانية)[43]. والى جانب ذلك القدرة الصوتية في إمتلاكها الحدود ومساحة أدائية هناك ضرورة حيازة الممثل على ذاكرة قوية لحفظ الأناشيد والقصائد . ولكن المهم من هذا كله هو كيفية توصيل القصة والحكاية عن طريق النص . ومن هذا فأن قدرة الممثل في التمكن من الجوانب الحسية هي أكبر من الجوانب الحركية .

هنا يأتي بوربيدس ليطور معالم وجود الممثل على المسرح وإعطاء حيز أكبر إذ (أراد لممثله أن يكون أكثر إقتراباً الى المعاناة الأرضية وأراد له أن يتبنى مشكلة تعبر عن خير الجماعة وإعتبار المسرح منصة وليس بيئة) [44] . ان هذا المفهوم يقودنا الى أن بوربيدس كان مهتماً بالعرض المسرحي دون الإستناد الى منظر مسرحي يخلق بيئة للعرض وهذا مما لا يتفق مع المفهوم الحديث .

إن أداء الممثل الإغريقي قد إكتسب صفة خطابية مع بعض الحركة وما هو إلا إنعكاس لأسلوبه الأدائي الذي كان يتراوح ما بين القدرة الصوتية العالية مع الحركة

المحدودة فكان (الصوت الجهوري والالقاء المفخم والحركة الاسلوبية المتلائمة مع المسارح الضخمة المفتوحة التي كان يعملون بها) [45] ، هو الأسلوب المعول عليه في تلك الفترة . وعلى الرغم من أهمية الأداء التمثيلي في تحقيق العمل الدرامي الا انه لا يمكن التقليل من أهمية العناصر الأخرى كالمناظر والملابس والموسيقى عندما تمتزج مع الأداء لتكوين صورة فنية جميلة ويتوقف العرض الكلاسيكي على مدى التجانس بين هذه العناصر والأداء التمثيلي والتي تنقل العرض الى أفق جديد ينساق على وفق رؤية أخرى. وكان الاهتمام المعماري والهندسي في بناء شكل المسرح يذهب على تحقيق وظيفة (تيسير الاستماع والرواية) [46] ، وقد كان الطابع الديني هو المهيمن في معمار المسرح الاغريقي ومثال ذلك ، مذبح الاله ديو بتروس المحاط بدائرة كبيرة تسمى (الاوركسترا) اذ يؤدي الممثلون أدوارهم داخله .

ولما كان العرض المسرحي مفهوماً من قبل أكثر الجمهور فأن العناصر الداخلة في صلب العرض من موسيقى ومناظر كانت من أجل إبراز قيم جديدة تفتقدها العروض في تلك الفترة ولم تكن لها أي مساهمة فعالة في أداء الممثل ، (إن الفعل في المفهوم الانطولوجي البدائي لا يصير حقيقياً إلا إن الحاكي أو يكرر نموذجاً أصلياً وكما يقول براهما (كما فعلت الآله كذلك يفعل الناس) [47] .

ومع تطور الأغنية الديترابية تطور غناء المسرح الإغريقي بإيجاد أبواب لدخول وخروج الممثلين من هذه الأبواب أو يعني الذهاب والعودة من تلك الأماكن موجودة في المناظر وكما يحتّمه سير العرض المسرحي [48].

ولما كانت الشخصية في المسرحيات الإغريقية (ذات عظمة ووقار لا تمت الى بشر زائل بل الى بطل مأساوي الى اله أو ملك) [49] .

لذلك كان يستلزم لباساً مهيباً يضفي على الممثل شيئاً من مظاهر العظمة والقوة ، وكان اللباس التراجيدي يتألف من عنصرين أساسين هما (القميص المتعدد الألوان والرداء تجنباً لظهور القامات الضخمة لمظهر هزيل بسبب إستخدام الحذاء الضخم والعادي فقد عمل الممثلون على حشو لباسهم بشكل يتناسب فيه حجم الجسم من الكل قد إستخدمت لهذا الغرض الصدرية ، وبطن مستعار وفوقها قميص يشدها الى الجسم ويغطي سائر الأعضاء وكان الممثل بحذائه العالي الثقيل وعباءته الطويلة الوقورة وهي مرسلة على جسمه تجعل من شخصيته فارعه وتمتد في الطول الى حوالي سبعة أقدام)[50].

المبحث الثاني : الأداء في المسرح المعاصر

لا يمكن سلخ أي تجربة فنية عن الظروف التي أحاطت بها ، وهنالك على الدوام تأثير متبادل بين تجربة الفنان المبدع الذاتية وظروفها المتأتية من المحيط ، وإن أي عمل فني لا يمكن عزله عن محيطه ، وإن الأعمال الفنية الكبيرة هي نتاج خبرات وتجارب المجتمع الإنساني منذ نشوءه حتى ظهور تلك الأعمال ، كما إن أي عمل فني هو بالحقيقة مركب من خصائص وصفات العناصر التي كونتها وموضوعة الأداء لصيقة بالعمل الفني للممثل وقدراته الذاتية وتجربته الفنية ، إلا إن أسلوبية بعض المخرجين العالميين قوضت جزءاً من هذه التجربة ، ذلك إن الممثل هو جزء من عمل فني كبير ، إن أداء الممثل قد تأثر هو الآخر بأسلوب الإخراج ، ومن جهة أخرى فأن أداء الممثلين تطور حتماً ومكن على وفق ايدولوجيه تطور الإخراج والمذاهب والتيارات ، فلابد أن يكون الأداء قد أخذ منها الكثير بوصفه لصيقاً جداً بالتجربة المسرحية وتطورها ولهذا السبب لا يمكن تناول تطور الأداء التمثيلي بمر العصور بدون مواكبة تطوره مع الإخراج ، هذا من جهة ومن جهة أخرى يرى الباحث إن دخول وتطور التكنلوجيا هي الأخرى قد ساهمت في تطور وتنوع الأداء المسرحي للممثل عبر الحقب الزمنية المتعاقبة ، ومن هنا يمكن القول إن الأداء ثابت لكن التنوع الحاصل متغير تبعاً لتغير أساليب الإخراج كما هو الحال من (ماير هولد) و(فاغنر) و (ابيا ويرخت) و (كريج) و (آرتو) و (باريا) ...ألخ ، فلكل مخرج طريقة يحاول جاهداً فرضها على ممثليه بغية إيصال ما ينوي إيصاله وفهم من كان أكثر دكتاتورية حين فرض خصائص محدودة على ممثلين وقواعد ثابتة لا يمكن مغادرتها في عروضه المسرحية ، ولهذا السبب بالذات وجد الباحث أن يتناول سمات تطور الأداء التمثيلي على وفق خصوصية كل مخرج وطريقة تعامله مع الممثل . كما ينبغي أن يجيب البحث على تساؤل مهم في أداء الممثل بالمسرح المعاصر مفاده (هل الأداء التمثيلي في المسرح المعاصر جاء نتيجة تطور تجارب المسرحيين السابقين أم إنه إبتكار عصري أوجدته ضرورات العصر والتأثر بالمحيط ؟

فسفولود مايرهواد (1874 – 1940 م)*

حاول (ماير هولد) إيجاد صيغ جديدة ومتعددة في كسر الإيهام إذ أصبح المتفرج متهيىء لإطلاق خياله في حالات تختلف عما هو موجود في مسرح المحاكاة ولقد قامت فلسفته على تغيير واقع العرض بواسطة وسائل تقريبية وأفكار جديدة (الإبتكارات المؤصلية الحديثة التي أستخدمت في تحطيم المسرح الواقعي باسقاطاته الضوئية للصور

الفوتغرافية والاعلانات التي تعلق على الفعل ، والملابس المبالغ فيها والإيحاءات الضخمة للديكورات المجردة [51] . بالمقابل يطرح (مايرهولد) مفهوم (الغروتسك) * ويعني المبالغة التي تتسم بقرار سبق كما هو الحال مع تغيير المعالم الطبيعية مع التأكيد على الناحية المحسوسة والمادية للشكل الذي يتكون من جراء ذلك [52] .

بهذه المقدمة يدخل مايرهولد أبعاد الغروتسك ليربط بينه وبين الأسلبة معداً الغروتسك طريقة صارمة تركيبية في أسلوب التعبير مكنه بخلق الحياة بكل زخمها من خلال (اللا محتمل الشرطي) وبهذا يخلط بين كل المتضادات ليجعل منها بكل شذوذها (وحدة حادة عنيفة) ثم انه سعى لمشاركة المتفرج بالحدث . اذ لابد للمسرح أن يترك للمتفرج جانبا يكمله بخياله ليبقى متفاعلا وليتخطى حدود الصالة والخشبة ، وبعد الثورة 1917 م حاول تحطيم الأشكال المعروفة والمألوفة وسعى نحو تنظيم المساحة المسرحية لكي يخلق مجالا للاتصال ما بين الممثل والمتفرج ، فهو يرى (ان الفن لا يؤثر الا عبر الخيال وبهذا يجب عليه أن يحفز هذا الخيال لا أن يتركه عاطلاً) [53] .

ومن الواضح ان مايرهولد يسعى لإيجاد وسائل جديدة للتلقي والإبداع لكسر الأشكال المسرحية المحدودة بإطار مطابقة الواقع . ولذا عاجل ستانسلافسكي مايرهولد عام 1950م للتعاون على تأسيس الاستوديو التجريبية ، ويبدوا ان الاستوديو كان ينطوي على أهداف مايرهولد للتخلي عن الأطر والأشكال الجامدة لينطلق الى عالم جديد في المسرح الطليعي وإن أفكاره هذه جذبت أليها الكثير من المبدعين خارج السور الحديدية لروسيا آنذاك .

ولعل من الواضح أن يسعى مايرهولد الى تغير الأداء المسرحي للممثل كسعيه في بناء الشكل خاصة بعد طرحه موضوع الأسلبة * ،اذا لابد لمخرج مبدع أن يرى ممثليه ضمن إطار التغير الذي شمل الكل . ويرى مايرهولد (ان المسرح الشرطي يحرر الممثل من هيمنة الديكورات ، ويقدم له فراغاً واسعاً ذا أبعاد ثلاثة وبفضل أساليب التكنيك الشرطية تتحطم الماكنة المسرحية المعقدة)[54] . ذلك يبلغ العرض حداً من البساطة تمكن الممثل من هيمنته على الديكورات والأكسسوارات، أن تحرير الممثل من ركام الديكورات والأكسسوارات الزائدة أحياناً أكد تبسيط وتكتيك الأداء الى الحد الأدنى حينما يضعنا أمام نشاط الممثل المستقل، نجد المفيد ، فالمسرح الشرطي يتجنب ما يقدمه تيشخوف مثلا في مسرح الأمزجة كما أنه (شد الممثل الى المعاناة السلبية ويجعله أقل قوة من الناحية الإبداعية) [55] .

وعلى وفق ما تقدم سعى مايرهولد الى إنزال العرض الى مستوى الصالة وسمح بإيجاد أسلوب نطق جديد للممثلين وإدخال الرقص ضمن العرض وتسهيل إلقاء الكلمة المنطوقة والتعامل معها وتحولاتها من كلام هامس الى صراخ أو الى صمت ، وضمن هذا الإطار الذي أطلق عليه الإطار الشرطي يتم البحث عن (الميزانسين) الذي يسمح للحركة أن تكون حرة أكثر من المسرح الطبيعي والواقعي وإن المسرح الشرطي يلغي إدارة المخرج للممثل (على نقيض المخرج في مسرح ماينغن) وفي مثل هذه الحالة ستكون كلمة توجيه الممثل سهلة ليتحول الى جسر يوصل ما يريده المؤلف . ولذلك فأن الطريقة الشرطية تفترض وجود خالق رابع بعد المؤلف هو المتفرج لأن المسرح الشرطي يخلق متفرج يضطر فيه لأن يكمل إبداع رسم التلميحات الأخرى .. [56] .

وقد رأى ستانسلافسكي خطورة إستمرار تجربة مايرهولد على الممثل لكونه يكلفهم بما هو فوق طاقاتهم وهذا يعني برأي ستانسلافسكي انتهاك حرمة الجهاز الخلاق عنده ولذا قام ما يرهولد بدراسة تكنيك الحركة على الخشبة بإيجاد ما يسمى (البيوميكانيك) وأدخل الموسيقى بصيغة جديدة لكونه كان من مؤيدي نظرية فاكنر بأن تكون الموسيقى جزاً من العرض وبيئة وبنية لا عنصراً تزيينياً ، فأستخدمها مايرهولد بوصفها عنصراً لشد الإنتباه بمستويين الأول فوق الخشبة إذ يكون الأداء هادئاً والثاني محفزاً المتفرج بتواترها مع الأداء إذ لا تسمح للمتفرج بالشرود أو الإبتعاد عن العرض[57] .

إن الأداء في مسرح مايرهولد ينحصر بآراء مايرهولد من كون الممثل هو العنصر الرئيسي على خشبة المسرح وأن كل ما هو خارج منه مهم بقدر ما هو ضروري له ولذلك ركز على الفعل المسرحي بوصفه حركة خارجية للممثل ، ثم أنه يطلق لغة الجسد معتبراً الكلام محطات مسرحية مؤكداً على الحركة التي تتخذ جسد الممثل منطلقاً مهماً وهو يرى إن عمل الممثل يبدأ بالتدريب على الحركة ثم الكلمة ثم الحوار حتى أن يرى على المؤلف المسرحي أن يبدأ بكتابة مسرحيات إيمائية قبل الشروع بكتابة المسرحيات الحوارية ، ذلك لأن مايرهولد في مسرحه الشرطي كسر تقليد الممثل بميزانسينات ترتبط بالديكور والقطع على الخشبة حينما جعل الممثل بجسده بؤرة الأنظار بالنسبة للمتفرج فعلى الممثل في هذه الحالة أن يتحكم بجسده وتنظيمه ومعرفة كيفية إستخدامه على الخشبة [58] .

وعلى وفق ما تقدم فأن الأداء في مسرح مايرهولد قد خضع الى سلطة المخرج والإيعاز الى الممثل بالإلتزام بالتعليمات الصادرة أليه على الرغم من إعطائه تلك الحرية في الأداء ، إلا أن الممثل مجبر على إستخدام جسده على وفق قانون البيوميكانيكية الإلقاء المتغير في السرعة والقدرة على التحول والفرز من بين القطع في الديكور لتحقيق التركيز على الدوام في مسرح مايرهولد وهذا هو ما يسري ربما على المخرجين الذي سيتناولهم البحث ولعلنا نحكم على وفق ما أن أكده غيرنا بأن الفعل الخارجي لدى مايرهولد مع الممثل مبني على التناقض الذي جاء به ستانسلافسكي من كون الفعل الداخلي . ذلك إن بعض الدارسين يرى أن الأفكار الفنية لا تنتقل بالضرورة بشكل مباشر الى أن تأثر بريخت لمايرهولد حياً وأن مفهوم (التغريب) في المسرح الملحمي هو نفسه مفهوم (الأداء البعيد عن الإنفعالية الذي يقترب من عقلانية بريخت واللاإندماج للمثل)[59].

انتوان آرتو (1896-1948) *

منذ بدايات آرتو الأولى في المسرح الفرنسي كان يطمح لبناء مسرح يتوازن فيه النص والعرض وقد توسعت أفكاره بعد إنضمامه للحركة (السيريالية) مما أسس مع (روجيه فيتراك) مسرح الفريد جاري عمل في المسرح الفرنسي ممثلاً ومصمماً للديكور واضعاً الموسيقى لبعض العروض .

على الرغم من ذلك كانت تطلعاته لا تقف إلا عندما إكتشف حلمه في (مسرح القسوة) ويعبر عن أفكاره التي نجدها في زاوية تبحث عن إختراق الحياة وتخليص الإنسان من نهايته السوداء ، كما سعى الى توظيف الطقوس الدينية والشعائر السحرية والدراما الراقصة الباليزية وإرتجائه الى السحر وإستخدام الأقنعة المانيكات والأزياء الرمزية .

وعلى الرغم من دعوته للعودة الى المسرح الكلاسيكي فأن هذا الضرب في الإستخدام لا يمت بصلة الى الدراما الإغريقية . ولعل هذه الإستخدامات جميعا تصب في طريقة تقديم العروض حينما بحث عن بيئة جديدة مثل الاسطبلات وماشابهها التي يحاول تحويلها الى بيئات جديدة ذات قدسية في تصوراته وهو بهذا يقترب في المسرح اللا ايهامي البصري النزعة . ولعل الممثل عند ارتو وطريقة اداءه هي الاخرى خضعت لرؤى جديدة لم يكن لها وجود مسبقا فالممثل ماعاد يحفظ دوره في نص درامي ليحقق من خلال صوته والقاءه مدخلا لاثارة المتفرج بل قرر ارتو استخدام لغات ميتة وهمهمات صوتية سحرية لتحقيق ذلك الغرض الميتافيزيقي في الاداء التمثيلي وعمد الى ترميز

الشخصيات حينما (جعلها تشبه الحشرات العملاقة المليئة بالخطوط والاجزاء المهووسة بهدف وصلهم بمنظور طبيعي غير معروف) [60] . وعلى ما يبدو ان ارتو يهرب من واقعه نحو اعماقه باستخدام مثل هذه التقنيات وقد حقق سعيه هذا في (عرض السنسي) الذي اعطى انطباعا لمجتمع غريب الاطوار وعمد الى استخدام تعابير الوجه المؤسلبه فضلا عن تركيزه على الاحلام والمستويات البدائية في النفس البشرية بوصفها قيدين (يكبلان الانسان المؤدي ويطرح عنهما بديل التلقائية اللاعقلانية والهذيان كبديلين بامكانهما تحرير الميول المكبوتة في عملية تطهير عاطفي كالتي نجدها في التراجيديا الكلاسيكية) .

ومن هذا يقترب من الحسية بدل التلقائية العقلية على وفق فلسفة (نيتشه). وان تحديد ارتو للصلة بين ماهو جسدي وماهو روحي يستند الى كل ما هو (سحري وشاماني وباليزي) .

ويرى الباحث ان المؤدي عند ارتو يستند الى حالات انفعالية جسدية كما يرى فعله الداخلي مشحون بالافعال اللارادية هو المبغي للاداء المسرحي ، ما يشعرنا بانه يفرض اسلوبية واضحة السمات فعمد على اسلوب الاستبطان في انتاج الفعل السلوكي ، ويعمد بعد ذلك لتلقينها لكل ممثليه لغرض التقديم الالي ويبدو ذلك اسلوبا في نقل الخبرة الالية في الاداء وتشير الدراسات ايضا على ان ارتو كان يدرب ممثليه على همهمات مبهمه ولغة تعازيم سحرية مع كل علاماتها المشفرة كما مر ذكره ويمكن القول ان ارتو صنع ممثلا او مؤديا خاضعا لدكتاتورية المخرج لفرض اسلوبية جديدة على اداءه ولهذا يعد مسرحه تعبيريا في الاشكال بقوله ان (التعبير للاشكال وكل ماهو حركة وصوت ولون وتشكيل .....الخ ، يعني رده الى مصيره الاول يعني رده الى شكله الديني الميتافيزيقي وهذا يعني التوفيق بينه وبين الكون) . وعلى وفق ماتقدم يبدو إن المؤدي كأنه يصل ما بين عالمنا وقوة خفية علوية ، لا نعرف عنها شيئا ، ان الاداء المسرحي مبالغ فيه ، يصعب علينا لو شاء لنا العمل لاخراج اعمال تقترب من اسلوب ارتو. ويشير مارتن اسلن (الى المعرفة بأي جزء من اجزاء الجسد الذي يرغب الممثل ملامسته يعني اقحام المتلقي في نشوات سحرية) .

ان سعي ارتو لتحقيق حلمه جعله يبحث عن مصادر عديدة لتوطين مسرح القسوة فأخذ يبحث في فنون الشرق والمسرح الشرقي ورقص جزر بالي الذي جعله احد أهم ركائز الاداء التمثيلي فضلا عن الاعتماد على عدد من التقنيات مما ذكرنا سابقا لتحصين

توجهاته النظرية والفكرية . ويرى الباحث ان ارتو يسعى لتحقيق رمزية الشخصيات ذلك ما يدعمه في استخدام ماليكانات التي يبلغ ارتفاعها 16 قدم فهو بهذا يستغني عن جسد الممثل ليحل محله جسدا ماديا او صورة مادية ملموسة .

ان البحث في موضوعه مسرح القسوة قد يؤدي أحيانا الى خلط بين مزيج من الاستخدامات التي عمد اليها ارتو ، وللضرورة العلمية ، وجد الباحث ان يلخص مجموعة الاستخدامات التي شكلت ركائز الاداء في مسرح القسوة بنقاط كما يأتي :-

1. تركيزه على الاحلام .
2. العودة الى الاصول الهمجية والثقافة البدائية .
3. وصف النقاد اكتشافاته بأنها بعيدة عن الحضارة .
4. استناده الى الدراما الراقصة الباليزية هو لغرض الابقاء على السحر بشكله الغريزي.
5. يرفض ارتو كل من المنطق والفعل فأنهم يعدان قيدين يكبلان داخل ذهنية سادية ومتحجرة.
6. يطرح ارتو التلقائية اللاعقلانية والهذيان كبديل للمكونات في عملية تطهير عاطفي .
7. الميتافيزيقية في مسرحه تجد طريقها الى الداخل من خلال الجسد .
8. يتم صياغة التعبير اللفظي بصيغة (تغريم) .
9. يقوم مسرحه على معادلة مفرداتها (البدائية والطقس والقسوة والمنظر المسرحي).
10. كان ارتو اول من استخدم تعابير في المسرح مثل الهلوسة والبحث عن انماط روحية وهي نزاعات امتدت لتشمل اليوم الديانة الشرقية والاهتمام بالسحرة والاعتقاد بالخرافات والتنجيم .

وعلى ما تقدم فأن الاداء في مسرح ارتو ذو خصوصية نادرة اذ تتقاطع خطوط الاداء تقاطعا عنيفا مع طبقات الصوت الاتية من الجزء الخلفي للحلق ، اما الحركات فهي شبيهة برقصات الدمى تتقاطع هي الاخرى مع الوقفات والصرخات والتعزيمات ، كما يستخدم الممثل حركات ضعيفة وايماءات واشارات لارضاء انعكاسات الأفعال النفسية بوصفها لغة تهدف الى موتيفات لفهم المشاعر والحالات والافكار الميتافيزيقية .

ولذلك فأن مسرحه لاتتكرر في الحركة مرتين وتحت لواء الحلم يتفرجه للجريمه والافكار الشهوانية ووحشيته واحساسه الوهمي بالحياة ، لذا فهو مريض ، والمريض بالطاعون يستنجد بالصرخات والشكوى والرؤى والتعاويذ وسحر الموسيقى ، واذا فهو يعمد الى الغاء خشبة المسرح والصالة ليعيد الترتيب مباشرة بين الممثل والمتفرج ، انه

مسرح للاضطراب،ولهذا فأن قوة رفعت ارتو الى رفض العالم المادي والتمسك بالعالم الميتافيزيقي ، حيث بدل اللغة بلغة تعتمد بتمتمات تعكس حالة الاضطراب فالممثل يستخدم طاقته العاطفية كما يستخدم المصارع عضلاته ، وعلى الممثل ان يدرك العالم العاطفي ويقدم لنا صورة شجية تفضي الى معنى مادي وعليه عندما يمثل ان يشعرنا بوجوده [61] .

الفصل الثالث

العينات

لقد تم دراسة مجموعة من المسرحيات والعروض الكلاسيكية التي قدمها مخرجون عراقيون باسلوب ادائي معاصر وهي :

المخرج	المسرحية	المؤلف	السنة	مكان العرض
جعفر السعدي	أوديب ملكا	سوفوكلس	1962	معهد الفنون الجميلة
عادل كريم	انتي جونا	سوفوكلس	1977	كلية الفنون الجميلة
عادل كريم	انتي جونا	سوفوكلس	1979	كلية الفنون الجميلة
عقيل مهدي	الضفادع	ارستو فان	1985	كلية الفنون الجميلة
عادل كريم	اليكترا	يوربيدس	1986	كلية الفنون الجميلة
عقيل مهدي	اوديب ملكا	سوفوكلس	1987	كلية الفنون الجميلة
عادل كريم	اوديب ملكا	سوفوكلس	1988	كلية الفنون الجميلة
عادل كريم	ميديا	يوربيدس	1992	قاعة الشعب

لقد تم اختيار عينة قصدية من ثلاث مسرحيات وذلك لعدم توفر اشرطة فديو او سي دي (اقراص ليزرية) ومقالات صحفية اونقدية عليها ، ان بعد الزمن عن عرضها لم يقدم لنا ما يكفي من المعلومات الاكيدة في دراسة الاداء وان عدد المصادر المعتمدة لا يفي بالغرض ، فقد وجد الباحث نفسه امام مشكلة في جمع المعلومات مما حدى بنا الى اللجوء الى المخرجين والممثلين والعاملين لاسعاف الطلب ولهذا كانت العينة كما يأتي بعد مزيدا من المقابلات الشخصية والتي لم تسعفنا الا بعضها .

1. مسرحية (انتيكونا) ل سوفوكلس/اخراج عادل كريم في كلية الفنون الجميلة 1979 .
2. مسرحية (الضفادع) ل ارستو فان / اخراج عقيل مهدي في كلية الفنون الجميلة 1985.
3. مسرحية (ميديا) ل يوربيدس/ اخراج عادل كريم في قاعة الشعب 1992.

المهمة الاساسية هي ان بعض المخرجين لجأوا الى التفاعل مع المذهب الكلاسيكي القديم المحصور بالتراجيديا لوجود الكثير من المفاصل المهمة فيها يمكن ان تعصرن الان.

وعليه فقد وجدو اولئك المخرجون ضرورة تقديم هذه الاعمال في يومنا وعصرنا ومبتعدين عن الاسلوبية الكلاسيكية والالتزام بالدقة التاريخية لهذا كان هذا البحث الذي يسعى لاجراء دراسة للكيفية الادائية التي قدمت بها هذه العروض .

ان العرض الحديث او المعاصر يتجه نحو الصورة والاشارة والتشكيل الحركي واللازمات التعبيرية احيانا ، وهذا مانجده عند عقيل مهدي في اخراجه لمسرحية (الضفادع) ، وعادل كريم في اخراجه مسرحيتي (انتيكونا) و(ميديا) ، اذ تم تكثيف الحدث والابتعاد عن المحسنات والاطناب البلاغية ، والاستناد الى فعل الان وهنا ، بصيغة المعاصرة .

أنتيجونا

تأليف : سوفوكليس

اخراج :عادل كريم

المكان: كلية الفنون الجميلة 1979

الحكاية:

تتمحور المسرحية في قتال أخوين في الاغريق القديمة (اثيوكليس) و(بولينكس) على النحو الذي سبق ان تنبأ به والدهما (اوديب) فهي ذات الطعنة التي حلت على هذه العائلة .

وتبدأ المسرحية بعد موت الاخوين في قتال دام بينهما ، وتظهر(اتيجونا)وهي تتحدث مع اختها (اسجيثية) بضرورة دفنهما بعد القرار الذي اتخذه (بولينكس) دون اتمام مراسيم الدفن بوصفه معتديا على وطنه خائنا له ، على الرغم من ان اليونانيين يعتقدون بأن روح الميت تبقى هائمة لاتهبط الى عالم الموتى ، ولهذا فلم تجري للجثة اي مراسيم من شعائر التشيع الى الدفن :

وتحزن (اتيخونا) لهذا القرار وتصمم على معارضته حتى الموت على الرغم من خوفها على (أسمينيا) وتحذيرها لأختها على أساس ان عملها هذا طائش، ولكن (اتيخونا) يلقي القبض عليها وتساق امام (كريون) الحاكم للمدينة وتقف الجوقة هنا اولا الى جانب (كريون) وضد (اتيخونا) وتحاول الاخيرة ان تعترف بفعلتها مبررة بذلك بأنها تلبي نداء

الآلهة وتقوم بواجبها الديني والانساني نحو اخيها وحين يواجه (كريون) هذا التحدي يلجأ الى التهور عليها وتستبد به الغطرسة خوفا على سلطانه من العبث بقرارته ذلك انه يمثل القانون العام لمدينة طبية ، فيأمر ان تلقى (اتيخونا) بكهف منعزل وتلقي حتفها وتهلك وتندفع (أسمينه) صارخة الى (كريون) ملقية عليها التبعة على نفسها وحدها متوسلة به على ان يبقي على حياة اختها لأنه من العدل ان تشاركها العقاب ، لكن (كريون) يتهم (اسمينه) بالجنون ويأمر بأخذها بعيدا لانها تهذي ، ويدخل (هيمون) بن (كريون) وخطيب (اتيخونا) وهو يتظاهر على والده في قراره الجائر ثم يلجأ الى مناقشته محاولا اقناعه والكف عن هذا القرار فقد ينم بقراره لانه متهور ، ويثور (كريون) على ولده ويمطره باللعنات ويهدد الولد أباه بأنه يفضل الموت مع (أتيخونا) مقابل عدم البقاء معه ، وهنا تدخل الجوقة الى موقف الانحياز بجانب (أتيخونا) بعد ان كانت تنحاز (لكريون) محذرة اياه من مغبة اندفاعه وتهوره ، ثم يحضر (ترسياس) لينذر (كريون) لان تحديد القوانين الالهية السامية سوف تترتب عليه عواقب وخيمة، وبعد خروج (ترسياس) يدب الفزع في نفس (كريون) ويساوره الشك في صواب تصرفه ، فيلجأ الى الجوقة يلتمس النصح ، فتحثه على الاسراع الى الكهف لينقذ (اتيخونا) من الهلاك ، وعندما يصل يجد انها قد شنقت نفسها لتهرب من العذاب والوحدة وليجد ابنه (هايمون) متشبثا بجسدها وهو ينحب، وعندما يشاهد (هايمون) والده ينقض عليه بسيفه لكنه يخطئه ويعود (كريون) الى قصره وهو غارق في لجة من الحزن والاسى ليجد زوجته (يوريدكسي) قد ازهقت روحها في غمرة اليأس لسماعها نبأ الفواجع .

العرض:

عمد المخرج عادل كريم الى توظيف السمة المعاصرة على طبيعة العرض المسرحي عندما اجرى مجموعة من التعديلات على النص ، فعمل على حذف كل الجمل السردية الطويلة او الوصفية في النص لجمعه في نص درامي جديد لايتجاوز الساعة من الزمن كما بدأ برؤيا جديدة يتلمس فيها خطوط عمله معتمدا في ذلك على صراع جديد عدا الصراع الاول الموجود في ثنايا النص الذي يخص (اتيخونا) و(كريون) ، واعتمد على تقسيم الجوقة الى قسمين متصارعين احدها مع (كريون) والاخرى مع (اتيخونا) ليحكم قوة الصراع التي تؤكد رؤياه الاخراجية استنادا الى الفكرة المطروقة (ان الاستبداد بالرأي الخاطيء لابد ان يقود صاحبه الى السقوط) [62] .

وقد نسجها برؤيا سياسية كما كتبها (سوفو كليس) على أساس ان (كريون) رجل طاغ و(اتيخونا) هي المعارضة لهذا الطغيان ، وعلى الرغم من ذلك فأن المخرج حافظ على جوهر المسرحية .

أما على صعيد الجوقة فقد حاول المخرج منحها مزيدا من الحركة والوضعيات الجسمانية واستخدم بيد احد الجوقات عصي تحمل في نهايتها كفوف ملونه بلونين فظاهر الكف مطلي باللون الابيض في حين ان باطن الكف مطلي باللون الاحمر وقد حاول استخدام الدلالات الاشارية والرؤيا لهذه العصي مع الجوقة في حين شكل مع العصي بأجساد الممثلين تشكيلات حركية عديدة ، واراد بذلك ان يوظفها لان تكون عوامل انذار عندما تستشعر بالخطر، يقدم الكفوف الحمراء وعندما يستقر الموقف يتقدم الكفوف البيضاء ،ثم انه حاول ان يطرق بنهاية العصي خشبة المسرح لاحداث اصوات عديدة ومتنوعة وايقاعية لتعزيز الصراع عندما جعل من هذه الايقاعات بمثابة مؤثرات صوتية للمسرحية لكونه لم يعتمد على اي موسيقى في العرض . ويشير المخرج (بانه استخدمها لاغراض ثلاثة (خلق الايقاع. والتحذير، وشد الجمهور) [63] .

ويرى انه جاء بهذه الضربات لموازنة الايقاع الخاص والايقاع العام .

في الجانب الاخر استخدم من حوارات وتشكيلات الجوقة صور متنوعة ذات معاني دالة ومتعددة استطاع بها ان يحرك امزجة الشخوص وافكارها ، ويوضحها اكثر وقد وجد كذلك انها تعمق من حالة الفعل الدرامي وتزيد من تسارعه لكي تمس المتلقي بشكل او اخر واستخدم صيغ من حالة التعبير الالي والمعبر عن الحزن المأساوي فبدل اللطم على الخدود والضرب على الرؤوس استخدم الضرب على الارض بالايدي وهو استخدام جديد للتعامل مع الموقف فقد قرب المفهوم المأساوي من عراقيته بأن كسر المدرك الحقيقي.(نحن ننطلق نحو معالجة عصرية تحقق الرؤيا في اللحظة الحاضرة)[64].

لقد فسحت الجوقتان مجالا واسعا للمخرج في بناء شكل العرض عن طريق توزيع ميزانسينات المجاميع، وهو يقترب بهذه من طريقة (غروتوفسكي) في الاقتصاد بالتمثيل حينما حاول وضع مسافة للجسد واقتصر على الحركات المعبرة ليملي الفراغ للحركة على الدوام خلال زمن العرض بغية جعل المتفرج لا ينفصل لحظة عن العرض كما يعتقد المخرج (انا أومن بأن الحركة تعزز من شد المتفرج على الدوام) [65] .

كذلك حاول استخدام هذه المجاميع بتشكيلات وتكوينات صورية تعوض عن المنظر المسرحي الذي عمد المخرج الى الغاءه تماما حينما اكتفا بوجود ثلاث فورمات متدرجة ومسطحة مستخدما مستويين منها .

الاول العلوي الذي خصصه للجوقة و(كريون) والاخر السفلي الذي خصصه (لانتيجونا) وجوقتها ، فقد شكل بهذه المجاميع مايشبه السجن ثم شكل بها مجموعة توحي بالقوة ثم جعلها شواخص لقيود لكنها تتحدث بالحكمة وهو استخدام جديد للجسد في بناء الصورة فاستخدامهم لصورة الجحيم يتم باستخدام جديد اخر لها عندما يتحدث (هايمون)فتقوم الجوقة بتشكل اخر يعبر عن هول الصدمة وكان اجسادهم تفرقت للشظايا في المكان بما يشبه تشظي القنبلة .

النتائج ومناقشتها :

توصل الباحث الى النتائج وكما هو في الآتي :

1. ظهر ان أداء الممثل عند (د عادل كريم) في مسرحية انتيجونا يقترب من مفهوم الاداء عند غروتوفسكي وذلك ان ذات الاسلوب يستند الى نوع من التوحد والتقمص الوجداني ويقترب من اجراء نوعا من الطقس مع المتفرج كي يوحده شعوريا .
2. ظهر ان أداء الجوقة عند (د عادل كريم) و(د عقيل مهدي) اتجهت نحو المنحى التعبيري ولم تقترب من الطقسية الكلاسيكية الا في مواقع قليلة .
3. تبين واضحا ان المخرجين (عادل كريم وعقيل مهدي) وضعا ثقلهما الاخراجي في بناء الشغل المسرحي للجوقة وهو شكل العرض في تنوع الميزانسينات كما إعتمد على التخفيف من وطأة المنظر المسرحي الكلاسيكي بالاستناد الى تشكيلات الجوقة.

ولهذا السبب فأن بعض هذه التشكيلات الصورية والبنائية للجوقة اوجدت شكلا من أشكال المبالغة التعبيرية المستندة الى أسلبة الشكل بما يلائم القديم ويمنح للمعاصرة فرصتها في الحضور وهذا الاقتراب ولد نوعا ما للميل نحو طريقة (باربا) في أسلبة ادوات الممثل او المجموعة .

4. تميز الاداء المسرحي لبعض الممثلين في مسرحية انتيجونا بالالقاء السريع والحركة التي تقترب من الرمزية والتعبيرية مع كامل دلالاتها واشارتها .
5. اعتمد د عادل كريم في احدى مشاهد الجوقة لمسرحية (ميديا) في تحقيق سرير وسجن ثم هودج بالعصي وأجساد الممثلين على وفق تشكيلات جمعت بين أداء الجوقة وبناء المنظر المسرحي . وبهذا المشهد يكون (د عادل كريم) قد اقترب من

المنظر التركيبي لمايرهولد وهو مايجعل هذا الاتجاه يتفق مع أحد مؤشرات الاطار النظري.

6. استند د.عادل كريم الى تحقيق طقس ديني يقترب من أجواء مأساة أنتيجونا وميديا كذلك في مشهد يقوم على (اللطم على الخدود والضرب على الرؤوس أو على الأرض) ولعله هنا يقترب من الشعائر الطقسية التي أكد عليها ارتو ولكنها لم تقدم بتلك الصيغ التي تدعو حالات هستيرية وانفعالات داخلية وهو يقترب من مؤشرات الاطار النظري .

الإستنتاجات :

1. ان قدرات الممثل العراقي في أداءه المعاصر محكومة بقدراته الذاتية التي نماها (هو شخصيا) بغية الحاق بالتطور الطبيعي لفن التمثيل .
2. ان كلية الفنون الجميلة هي المصدر الأساسي لتطور فن التمثيل وأداء الممثل بوصفها الجهة المسؤولة عن تحقيق منهجية المادة وتطورها فضلا عن معاهد الفنون الجميلة في الرصافة والكرخ .
3. لايوجد تطور طبيعي لفن التمثيل عند الاغريق ولحد الان كما هو الحال في الاخراج او المنظر المسرحي ، ذلك ان فن الممثل ارتبط برؤيا المخرجين العالميين الذين فرضا أساليبهم الأدائية على الممثل .
4. ان فن التمثيل المعاصر ابتعد كليا عن الخطوط الأساسية والمنهجية لاسيما بفن الممثل التي جاء بها ستانسلافسكي وديدرو.

المقترحات والتوصيات:

1. يقترح الباحث تطوير مناهج كلية الفنون الجميلة في قسم المسرح للمرحلة الرابعة حصرا بأن تكون ذات مساس مباشر بحداثة الاداء المعاصر للممثلين .
2. يقترح الباحث بأن يكون هناك اهتمام في تطوير مهارات المعلمين والمدرسين من اختصاصات المسرح والموسيقى وتنظيم دورات تخص التمثيل والموسيقى والمؤثرات الصوتية في وزارة التربية .
3. يوصي الباحث بتخصيص قاعة لاسيما للتمارين البدنية والجسدية التي تخص فن التمثيل المعاصر في الكليات الخاصة بالاختصاص ومعاهد الفنون الجميلة وفي المدارس عامة .

الهوامش:

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت ، دار لسان العرب ، م أد ، ت ً 46 .

(2) جيلين ولسن، سايكولوجية فنون الاداء ، تر ، عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2000م ، ص 8 .

(3) المصدر نفسه ، ص 9 .

(4) مارفن كارلسون ، فن الاداء مقدمة نقدية ، ت منى سلام ، مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون ، مهرجان القاهرة الاول للمسرح التجريبي ، القاهرة 1999م ، ص 5 .

(5) المصدر السابق نفسه ، ص 5 .

6 المصدر نفسه ، ص 12 .

(7) اليزابيث جودمان، وجين ديمان ، الرشد في السياسة والأداء ، ت محمد لطفي وأمين الرباط ، مركز اللغات والترجمة ، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، أكاديمية الفنون ، 2001م ، ص 163 .

(8) شو يازكير، أساسيات الأداء المسرحي ، ت أمين الرباط ، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون ، القاهرة ،
1997م ص 138 .

(9) هايز جوردن ، التمثيل والأداء المسرحي ، تر : محمد سيد ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، الشارقة ، الامارات ،
ص 21 .

(10) هيثم عبد الرزاق ، مهارات فن الأداء في التمثيل والخطاب الإجتماعي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة
بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2003م ، ص 6 .

(11) ليلى محمد ، أداء الممثل في مونو دراما المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بغداد ، كلية
الفنون الجميلة 2004م ، ص 6 .

(12) لؤي معلوف ، المنجد ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، 1950م ، ص 531 .

(13) الزمخشري ، أساس البلاغة ، ط3،ج2 القاهرة ، الهيأة المصرية للكتاب ، 1985م ، ص 120 .

(14) إبن فارس ، مجمل اللغة ، تحقيق ، زهير عبد المحسن ، القاهرة ، مؤسسة الرسالة ، ط1ج3، 1984م ، ص672 .

(15) نديم مرعشلي ، الصحاح في اللغة ، القاهرة ج2 ، دار الحضارة العربية ، 1974م ، ص 95 .

(16) للمزيد أنظر ، مدخل الى الأسلوب ، بحث علمي غير منشور ، د حسين التكمة جي .

(17) مصطفى رمضاني ، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، الكويت ، مجلة عالم الفكر ، عدد4
مارس 1987م ، ص 79 .

(18) مؤيد سعيد ، التواصل والإستقبال الحضاري في التاريخ ، بغداد ، دار الحرية للطباعة 1983م ، ص 12

(19) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، 1985م، ص194.

(20) المصدر السابق .

(21) سمير عبد الرحيم الجلبي ، معجم المصطلحات المسرحية ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد 1993م ص45.

(22) محمد مندور ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ،ب ت ص10 .

(23) جميل نصيف ، المذاهب الأدبية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية 1990م ، ص 46 .

(24) ينظر د علي فاضل عبد الواحد ، عشتار ومأساة تموز ، بغداد ، دار الحرية ، 1973م ، ص128–131 .

(25) شارفويل ليون، تاريخ المسرح ، خليل شرف الدين ونعمان أباظة ، منشورات عديدات ، مطبعة كرم، 1961م،ص6.

(26) س . م بورا ، التكوين والأداء في الأغنية البدائية ، أثير عصام المحاويلي ، مجلة التراث الشعبي ، بغداد، وزارة
الثقافة والفنون ، 1977م ، العدد12 ص 106 .

(27) نيكول لاراديس المسرحية العالمية، تر ، عثملن نويه وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، رئاسة الجامعة
المستنصرية ، المطبعة العصرية ، ج1 ، 1986م .

(28) هوراس ، فن الشعر ، تر ، لويس عوض ، الهيئة المصرية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1970م ،ص1.

(29) فيرد . ب . ميلت وجير الديداس بيتلتي ، فن المسرحية ، تر ، صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة ، ص75–76.

(30) نيكول . لاراديس ، المسرحية العالمية ، ج1 ، ص 21 .

(31) والتون . مايكل . المفهوم الآغريقي للمسرح ، تر ، د محسن مصلحي .

(32) تشيني ويسلدون ، تاريخ المسرح ، تر ، دريني خشبة م ، علي فهمي المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، وزارة
الثقافة والارشاد القومي ، ص 29 .

(33) والتون ، مايكل ، المصدر السابق ، ص 73 .

* الأسلبة : أن تؤسلب عصرا ماهو أن تؤسلب ظاهرة ما شكل مدخلا لذلك العصر فقد اسلب الفن المسرحي القناع
الباكي والضاحك كأسلوب للتراجيديا الاغريقية بوصفها شملت التراجيديا والكوميديا على حد سواء .

(34) للمزيد ، انظر عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، ص 15–16 .

(35) ينظر ، لويس ، مليكة والديكور المسرحي ، ص 19 ،

(36) ل.كياريني،1ماريارو، فن الممثل،تر، طه فوزي،القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،ب.ت، ص6 .

(37) نيكول ، لارديس ، المصدر السابق ، ص 35 .

(38) مصطفى خالد أحمد ، إعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ،
كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، بغداد 1992م ، ص 14 .

(39) تشيني ، سلدون ، مصدر سابق ، ص 106 .

(40) مرعي عبد الصاحب نعمه ، فن الممثل في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، حامعة بغداد ، كلية الفنون
الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، بغداد 1987م ، ص 24 .

(41) ديوكس ، أشيلي ، الدراما، تر، محمد خيري، وزارة الثقافة والارشاد القومية،عالم الكتب،القاهرة،ب.ت،ص9.

(42) فارجا ، لويس ، المرشد الى فن المسرح ، تر ، أحمد سلام محمد ، مشروع النشر المشترك دار الشؤون الثقافية
العامة ، بغداد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ص 25 .

(43) ديوكس ، أشلي ، المصدر السابق ، ص 85 .

(44) عبد الحميد ، سامي ، من محاضراتت مادة نظريات التمثيل من ترجمته للكتاب .

(45) هواينج فرانك،المدخل للفنون المسرحية،تر، كامل يوسف وآخرون،دار المعرفة،القاهرة،1970م،ص32،

(46) هواينح فرانك ، المصدر السابق ، ص 286 ،

(47) الانا والآخر ، صالح سعد ، ص 52 – 53 .

(48) لويس مليكة ، ديكور المسرح ، مصر ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، 1986م ، ص 15 ،

(49) هواينج فرانك ، المصدر السابق ، ص 286 .

(50) فيتو باندولفي،تاريخ المسرح، تر،الأب الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة دمشق،ج1، 1979م،ص266 .

* مايرهولد :مخرج وممثل مسرحي سوفيتي ولد من عائلة ألمانية الأصل ، درس الدراما الموسيقية ، وفي عام 1898م بدء عمله كممثل في مسرح موسكو الفني وترأس جمعية الدرام الحديثة عام 1904م وقد جمع بين الشاعرية الرمزية ومبادي المسرح المجازي ، كما صار يخضع حركة الممثل للأسس التشكيلية الفنية ، أخذ بإعادة مباديء مسرح العصور السابقة ، بعدها تابع عمله في حقل المسرح التجريبي ، ومن أهم مسرحياته التي كانت تهدف الى خلق فناً مرتبطاً بالحياة المعاصرة وهما (البق والحمام) .

(51) ايليز ابثون ، مسرح مايرهولد ويرخت ، ت فايز قزف ، مراجعة وتقديم سنديم معلا ، دمشق ، وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون ، 1970م ، ص 19 .

* الغروتسك: نظام معماري ينص على لصق الأجزاء المجسمة فوق بعضها أو يجاور بعضها البعض أو على بعضها البعض بغية الإيغال في التجسيم ، وقد شاع لإستخدامه في الأثاث .

(52) أنظر الياس ماري ، المعجم المسرحي ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1977م ، ص 67 ، مايرهولد .

(53) ففولود مايرهولد، في الفن المسرحي ، ج1،ت،شريف شاكر،دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، 50 .

* الأسلبة : أن تؤسلب عصرا ما ، هو أن تؤسلب ظاهرة ما شكل مدخلاً لذلك العصر فقد أسلب الفن المسرحي ألق الباكي ناعين والضاحك كأسلوب للتراجيديا الإغريقية بوصفها ظاهرة شملت التراجيديا والكوميديا على حدٍ سواء .

(54) فسفولد ومايرهولد، المصدر السابق، ج1، ص85 .

(55) فسفولد ومايرهولد ، المصدر السابق نفسه ، ص 85 .

(56) أنظر المصدر السابق نفسه ، ، ص 86 و87.

(57) أنظرايليزابثون ، المصدر السابق نفسه ، 1997 ص 92 .

(58) للمزيد أنظر ، شريف شاكر،ستانسلافسكي بين النظرية والتطبيق ، إتحاد الكتاب العربي، دمشق 1981ص105 .

(59) سعد أردش ، المخرج المسرحي المعاصر ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1979 , ص198

* مخرج وكاتب مسرحي ومنظر فرنسي بدأ شاعراً بتأثير ماترلنك وممثل سينمائي عام 1927 ، أسس مع روجيه فيتراك مسرح الفريد جاري إذ قدم مسرحية (حلم) لسترند بيرج ، (وأقسام الظهيرة)لكوديل ، إن معظم نفوذ آرتو في المسرح مستمداً من كتاباته النظرية ولاسيما تلك الكتابات التي نشرت مجموعة في كتاب (المسرح وقرينه) عام 1938 دعا آرتو منظراً الى مسرح الأسطورة والسحر والتخلي عن الواقعية السردية والنفسية .

(60) انتوان ارتو، المسرح وقرينه ، ساميه احمد، القاهرة،دار النهضة،مؤسسة فرانكلين للطباعة،1973،ص64

(61) للمزيد ينظر ، عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، جامعة بغداد، بغداد، 1988، ص212-221 بتصرف

(62) عواد علي،المألوف واللامألوف في المسرح العراقي ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد 1988، ص 103.

(63) عادل كريم ، مقابلة شخصية في قسم الفنون المسرحية 2005/1/15 .

(64) عادل كريم ، نفس المقابلة .

(65) عادل كريم ، نفس المقابلة .

المصادر

1. اثيلين ، ديوكس، المرشد الى فن المسرح، تر، احمد سلام محمد ، مشروع النشر المشترك دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة .
2. الاراديس فيكول، المسرحية العالمية، تر، عثمان نوية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، رئاسة الجامعة المستنصرية، المطبعة العصرية ، 1986.
3. ارتو انتونان، المسرح وقرينه سياسة احد، القاهرة، دار النهضة، مؤسسة فرانكلين للطباعة، 1973.
4. اردني سعد ، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 1979 .
5. أسلن ، مارتن، ان توجد تميز العالم ، نعيم عاشور ، اتحاد الادباء والكتاب ، 1993.
6. ايلند ، ايثون ، مسرح مايرهولد وبرخت، ت فايز قذف ، مراجعة وتقديم نديم معلا ، دمشق ، وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون ، 1997.
7. باربا، يوجينا، ميرة المعاكسين ، تر، قاسم البياتي، بيروت ، دار الكنورز ، الادبية، 1995.
8. باكيز، اتو، أساسيات الأداء المسرحي، ت، أمين الرباط، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1977.
9. باندولفي، فيتو، تاريخ المسرح، تر، الأب الياس خلاوي، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ج1، 1979.
10. بروك بيتر ، ليس هناك أسرار، تر، غريب عوض ، كتاب الصواب، الأيام للنشر، 1980.
11. البياتي، قاسم غرونوفسكي والمسرح، الشارقة، دار الثقافة والاعلام، 2003.
12. جوردن، هايز، التمثيل والأداء المسرحي ، تر، محمد سيد، مركز الشارقة للابداع الفكري الشارقة ، دولة الامارات العربية، 2003.

13. جورما، اليزابيث، جون دي مان، في السياسة والأداءات محمد لطفي وأمين، الرباط، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي أكاديمية الفنون 2001.
14. روس، ايفاندجيس، المسرح التجريبي عن ستانسلافسكي بيتربول، تر، فاروق عبد القادر، الفكر المعاصر، القاهرة ب، ت .
15. سعيد، مؤيد، التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ، بغداد، دار الحرية للطباعة1983.
16. شاكر، شريف، ستانسلافسكي، بين النظرية والتطبيق، لاتحاد الكتاب العربي، دمشق، ، 1981.
17. شايكن، جوزين، حضور الممثل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي ، تر ، سامي صلاح ، القاهرة، 2005.
18. شلوف، تيستي ، تاريخ المسرح ، تر ، دريني خشبة ، م. علي فهمي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، وزارة الثقافة والارشاد القومي .
19. صالح ، سعد لانا ولاخر ، تقديم شاكر عبد الحميد ، الكويت ، مطابع السياسة ، 2004.
20. طابور، مهند، الواقعية في المسرح العراقي، بغداد، مطبعة الامة، 1990.
21. عبد الواحد، فاضل، عشتار ومأساة تموز، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1973.
22. علي، عواد، في المسرح العراقي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988.
23. فرانك، هوايتنج، المدخل للفنون المسرحية، تر، كامل يوسف وآخرون ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1970 .
24. ولسن، جيلين، سايكولوجية فنون الأداء ، تر، عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2001.
25. يوسف، عقيل، مهدي، نظرات في فن التمثيل، جامعة بغداد، بغداد، 1988.

المجلات والدوريات

1. بورا ، س ، م ، التكوين والأداء في الأغنية البدائية ، أثيرعصام المحاويلي، مجلة التراث الشعبي ، بغداد وزارة الثقافة والفنون ، 1977 ، العدد 12 .
2. البياتي ، قاسم ، بيتر بورك ، بحث عن الحقيقة الانسانية ،مجلة فضاءات مسرحية ، العدد 5و6، 1986 .
3. تريم يبور، العرض المسرحي المعاصر والعدد أي لأصول ، بحث منشور ، منتدى مسرحيون .
4. صياد ، أمين ، مسرحية الضفادع لأرسطو ، مجلة ألف باء ، بغداد ، العدد312 ، 1985.
5. عباس علي غرامم ، ابراهيم جلال مخرجا ، مجلة آفاق مسرحية ، السنة الرابعة العدد 5 ، 1979 ،
6. عبد الحميد سامي ، تطور الزمنية الاخراجية في المسرح العراقي ، الأقلام ، بغداد ، العدد 3–4 ، اذار ، نيسان 1987 .
7. عبد الحميد سامي ، تجربتي في التمثيل والاخراج ، مجلة الأقم ، العدد 6 اذار 1980 .
8. علي يسون ، حوار مع المسرحي يوجينا باربا ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، وزارة الثقافة ، العدد 55 ، 2004 .
9. محمد عبد الفتاح ، ناقد سوداني ، مهرجان بغداد الثامن للمسرح العربي ، 1992، (الجلسة النقدية) .
10. معدي ، عقيل ، السوية في ميديا ، جريدة الثورة ، العدد 7211 ، تشرين الاول ، 1992 ،