



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

الدراما بين الاندماج وعدمه في عروض بريخت المسرحية

بحث تقدمت به الطالبة (شمس علي محسن)

الى مجلس قسم الفنون المسرحية كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس

فنون مسرحيه / اخراج

بأشراف

أ.م. د محمد جاسم مطرود

٢٠٢٣ م

القادسية

١٤٤٤ هـ

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

”یرفع اللّٰهُ الذّٰلِیْنَ اٰمَنُوْا مِنْكُمْ وَالذّٰلِیْنَ اٰوْتُوْا الْعِلْمَ

وَرَجَاحٍ وَاللّٰهُ بِمَا تَعْمَلُوْنَ خَبِیْرٌ”

صَدَقَ اللّٰهُ الْعَلِیُّ الْعَظِیْمُ

الإهداء

لابي:

العين التي تحرسني وتمنني الامام والطمانينة....

لامي:

مدرستي التي علمتني كيف احسن بحبها ابراً....

اخوتي ..:

مفاتيح الحياة وجمالها

اليكم اهدي ثمرة جهدي

لانكم تستحقون

شكر وتقدير

انقدم بجزيل الشكر والامتنان والتقدير الى أستاذي الدكتور محمد جاسم مطرود، والذي كان خير موجه ومرشد لي خلال كتابه هذا البحث، واتقدم بالشكر والعرفان لجميع اساتذتي وزملائي في قسم الفنون المسرحية في جامعه القادسية.

كما اتقدم بالشكر والتقدير الى الدكتور شاكر عبد العظيم، والذي كان له دور كبير في تقديم النصح لي والملاحظات القيمة والدعم المعنوي و المساعدة في انجاز هذا البحث والارتقاء بمضمونه.

احتوى الفصل الاول على مشكله البحث واهميه البحث والحاجه اليه وهدف البحث الذي تضمن (التعرف الى الدراما بين الاندماج وعدمه في عروض بريخت المسرحية). وحدود البحث التي شملت من ١٩١٨_ ١٩٤٨ وبعدها جاء تحديد المصطلحات والتعريف الاجرائي . اما الفصل الثاني الاطار النظري, احتوى على مبحثان المبحث الاول (الدراما نشأتها وتاريخها)

والمبحث الثاني (الاداء الدرامي عبر العصور) والمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١_ الطقس الديني هو اساس ظهور المسرح عند الاغريق وبعدها انتشر عالميا وعبر العصور. .

٢_ كان التمثيل اندماجيا يعتمد على التقمص بشكل كلي والشخصية المسرحية هيه الابطال الذين جئو من ملاحم هوميروس بالإلياذة ولأوديسة.

ثم الفصل الثالث اجراءات البحث , فقد احتوى (مجتمع البحث. عينه البحث. اداه البحث. منهجيه البحث. تحليل العينة) . اما الفصل الرابع فهو فصل النتائج والاستنتاجات فقد احتوى على النتائج ومن اهمها:

٢-تعامل المخرج عوني كرومي مع النص من خلال الاضافة والحذف بما يناسب طبيعة الحياة العراقية.

٢-شخصية الراوي هي من اهم مميزات المسرح الملحمي ولم يستغني عنها عوني كرومي.

الاستنتاجات

١_ المسرح الملحمي اهتم بايقاف عقول الناس وليس عاطفتهم.

٢- اهتم المسرح الارسطي الاندماجي بالجوانب العاطفية بشكل خاص.

ثم التوصيات والمقترحات ومصادر البحث.

والله ولي التوفيق...

المحتويات

الصفحة	الموضوع
٢	الآية القرآنية
٣	الاهداء
٤	شكر وتقدير
٥	ملخص البحث
٦	المحتويات
٩-٧	الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث)
٨	مشكلة البحث
٩	أهمية البحث والحاجة اليه
٩	هدف البحث
٩	حدود البحث
٩	تحديد المصطلحات
٤١-١١	الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)
٢٦-١٢	المبحث الاول: الدراما - نشأتها و تاريخها
٤٠-٢٧	المبحث الثاني: الاداء الدرامي عبر العصور
٤١	المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري
٤٨-٤٢	الفصل الثالث (إجراءات البحث)
٤٢	اولا: مجتمع البحث
٤٤	ثانيا: عينة البحث
٤٤	ثالثا: منهجية البحث
٤٤	اداة البحث
٤٨-٤٥	خامسا: تحليل العينة
٥١-٤٩	الفصل الرابع (عرض النتائج ومناقشتها)
٥٠	اولا: النتائج
٥٠	ثانيا: الاستنتاجات
٥١	ثالثا: التوصيات
٥١	رابعا: المقترحات

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

ثانياً: أهمية البحث و الحاجة اليه

ثالثاً: هدف البحث

رابعاً: حدود البحث

خامساً: تحديد المصطلحات

الفصل الاول (الإطار المنهجي)

الدراما بين الاندماج وعدمه في نصوص بريخت المسرحية

اولاً: مشكلة البحث:

نشأت التراجيديا عند الاغريق على يد كتاب الاغريق القدماء مثل (اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس) ووجدت اولى النصوص المسرحية عندهم فكان النص المسرحي عند الاغريق يعتمد على شخصية البطل المسرحي ويعد ثيس بيس هو الممثل الاول وعندما جاء إسخيلوس اضاف الممثل الثاني و اضاف سوفوكليس الممثل الثالث وبذلك اصبح للتمثيل دور اساسي ومهم يقوم على العاطفة فكانت التراجيديا الإغريقية تهدف لإيصال الجمهور الى حالة التطهير واستمر هذا الامر في الدراما الرومانية عند سنيكا وعندما جاءت الكنيسة في العصور الوسطى اصبح المسرح مكان للإرشاد والتوجيه الديني لان العروض كانت تقدم في الكنيسة والممثلين هم من رجال الدين والقساوسة. اما في عصر النهضة اختلفت الدراما عند شكسبير والكتاب المعاصرين معه وذلك بسبب طبيعة العصر فأصبحت المواضيع تناقش قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية ويؤدي التمثيل بأسلوب الاندماج والتقمص حتى بعد ظهور المذاهب المسرحية كالواقعية والرومانسية والتعبيرية وغيرها وبعد ظهور نظرية المسرح الملحمي عند برتولد بريخت فأنه رأى ان الاندماج في التمثيل المسرحي لا يجعل من المتفرجين منتبهين للواقع الذي يعيشون فيه ولا يرضون هذه الواقع الذي عده بريخت واقع فاسد تضيع فيه حقوق الافراد ، لذلك ارد ان يقدم نصوص وعروض مسرحية تجعل المتفرجين ينتقدون الواقع عبر قراءتهم ومشاهدتهم لنصوص وعروض المسرح الملحمي ، وقد قام بعدد من الاشياء التي ادخلها في مسرحه هي التي تبعد الممثل عن الاندماج وكذلك المتفرجين ، فكان المسرح قبل بريخت يقدم المسرحيات التي تؤثر نفسيا ووجدانيا في المتفرجين ولا تجعلهم منتقدين لما يحدث في المجتمع .ولكن الاندماج لم ينتهي كليا من مسرح بريخت الا من خلال قضايا وامور يقوم بها بريخت للابتعاد عن هذه الاندماج والتقمص كإظهار الفرقة الموسيقية امام الجمهور ، واستخدام السينما ، وادخال مفهوم التغريب الذي يعني تغريب الواقعة وجعلها غير مألوفة . واشياء اخرى .

لذا جاءت مشكلة البحث متمحورة في الاستفهام الآتي :

- ما الاندماج وعدمه في نصوص بريخت المسرحية؟

ثانيا : اهمية البحث والحاجة اليه :

يسلط البحث الضوء على مفهوم الاندماج وعدمه في المسرح عموما وفي نصوص بريخت بوجه خاص، بينما يفيد البحث طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة (قسم الفنون المسرحية)، كما يفيد العاملين في مجال الفنون المسرحية من مؤلفين ومخرجين ونقاد، كذلك يفيد البحث طلبة كليات الآداب _ الادب والنقد وكافة المعنيين بالشأن الادبي.

ثالثا : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى (تعرف الاداء الدرامي بين الاندماج وعدمه في نصوص بريخت المسرحية)

رابعا : حدود البحث :

الزمانية ١٩١٨_١٩٤٨

المكانية : المانيا - امريكا

الموضوعية : تتبع موضوع الاندماج وعدمه في نصوص بريخت المسرحية

خامسا : تحديد المصطلحات

الدراما لغة : هي كلمة يونانية انتقلت إلى اللغة العربية لفظا لا معنى وهي نوع من انواع الفن الادبي ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة واختلفت عنها في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة. (١)

الدراما اصطلاحاً : يطلق مصطلح الدراما على كل ما يكتب للمسرح او على مجموعه من المسرحيات التي تتشابه في الاسلوب او المضمون

الدراما اجرائياً : تعني الدراما كل المسرحيات والتمثيل بشكل عام كما تعرف بأنها حدث او ظرف

الاندماج لغة : إن الدلالة اللغوية للفظ الاندماج تشير إلى جمع الأشياء وتركيبها ودمجها لتصبح شيئاً واحداً (٢)

الاندماج اصطلاحاً : قدرة الممثل على الإحياء بآته هو نفسه الشخص الذي يؤدي دوره في العمل الفني . (٣)

الاندماج اجرائياً : انتقال الشخصية الى شخصيه اخرى بنفس الاسلوب والهيئة.

١_ د. حنان عبد الحميد العناني :الدراما والمسرح في تربيته الطفل، الطبعة الاولى ٢٠٠٧_١٤٢٨؛ (المملكة الأردنية الهاشمية _عمان)؛ ص ١٠

٢_ مفاهيم ومصطلحات سياسية _ مفهوم الاندماج الوطني ص ٢١

٣_ تعريف التقمص في معجم المعاني الجامع معجم عربي عربي.

الفصل الثاني

الاطار النظري و الدراسات السابقة

المبحث الأول: الدراما نشأتها و تاريخها

المبحث الثاني: الأداء الدرامي عبر العصور

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

الفصل الثاني

المبحث الاول

(الدراما نشأتها وتاريخها)

نشأة الدراما (التراجيديا)

ترجع معظم الآراء الى ان نشأت الدراما ترجع الى عبادة الاله ديونيسيوس وذلك لإقامة مسرحيات في اعياده كطقس من طقوس عبادته . منذ بدأ شعراء التراجيديا (الدراما) اليونانية يعيدون مسرحيات الاناشيد والمرئيات الباخوسية في اعياد ديونيسيوس.. وينبغي هنا الاشارة الى انه لم تكن العروض المسرحية الإغريقية القديمة تقدم بشكل دائم كما يحدث اليوم بل كانت تقدم في اطار الاحتفالات الدينية المحددة التي تقع على فترات متباعدة فقط كان العرض المسرحي جزء من احتفال رسمي مقدس.

لذا نشأ المسرح كباقي الفنون الاخرى في احضان الدين ويظهر ذلك جليا في ارتباط المسرح بالمعبد فقد كان يقام بجواره ونجد في وسط الأوركسترا مذبحا لتقديم الاضاحي للإله ديونيسيوس قبل وبعد الاحتفالية الدينية كما ظهر في مسارح اثينا ⁽¹⁾

١- محمد صقر(د)، عبد المعطي شعراوي: المأساة اليونانية ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٣. ص ١٤٠

" كانت العروض المسرحية تقدم مرتين كل العام في الايام المخصصة لأعياد الاله ديونيسيوس..، وكان يشرف عليها الاله بنفسه كما كان يعتقد الاغريق وذلك من خلال قيام الكاهن بنقل تمثال الاله الى المسرح في بدايه الاحتفال ثم يوضع على مقعد وسط مقاعد الشرق في الصف الاول. وما يؤكد ذلك ان المسرح كان دار للعبادة اكثر من كونه مكانا مخصصا لتقديم العروض المسرحية.

فقد اكتسب المسرح قداسه تماثل قداسة المعبد. وقد احتل ديونيسيوس مكانا مرموقا ومكنت تلك الاحتفالات الديونيسيوسيه للإنسان ان يزيل آلامه وشجونه وان يسعد بالمديح والبهجة في اعياده، وهذا يعزى الى الرقص والغناء المعتاد في الاحتفالات الديونيسيا الكبرى التي كانت تتيح الفرصة لاجتماعات شعبية مرحة بوهيمية لجماعات السكارى المرحة الماجنة التي يطلق عليها "اسم كومي" وكان يفتتح عيد الديونيسيا بموكب يرفع فيه عضو الاخصاب الذكري رمز الخصوبة كعلم قومي (١).

سريعا سيطرة عبادة الاله ديونيسيوس على مشاعر ووجدان الشعب الاغريقي فقد كانت هذه العبادة تمنح الانسان احساس بالحرية في وقت سيادة حكم الفرد الاستبدادي على المدينة اليونانية..

العبادة الجديدة قد وعدت الانسان بالخلص من كل الضغوط النفسية المحيطة به وبدراسة الوضع الاجتماعي للمرأة في حياه المدينة الإغريقية تجعلنا ندرك في الاسباب التي دفعتها الى العبادة فقد كانت النساء اليونانيات محرومه ومقطوعه الصلة بالحياة الاجتماعية والسياسية كما لم يكن لها دور اجتماعي حتى في اشد العصور ازدهارا في القرن الخامس قبل الميلاد وهو العصر الذهبي لاثينا لذا شعرت النساء بانجذاب خاص لهذا الاله وعبادته التي تمنح الانسان الخلاص والحرية^(١) فقد كانت جماعه الميناد.. رقاء الاله ديونيسوس تشيع جوا من الصغب والمرح والغناء والنشوان والرقص والانغماس المفرد في اللذة دفعت النساء للخروج الى الطبيعية والمشاركة في هذه الطقوس الهمجية البدائية التي سادها الهوس الشديد الى حد الانفعال والجنون. فقد كان كل من يؤمن به ينسى نفسه ويخرج من ذاته وهذا ما تعنيه بدقه كامله كلمه (التجلى) وهناك العديد من القصص الأسطورية التي تسرد لنا عن محاولات الفاشلة لبعض الملوك لخنق هذه العبادة او التخلص من العناصر الهمجية بها ولكنها صمدت في وجه كل المحاولات وذلك لأنها منحت الانسان الحرية المطلقة ولكن كان على العبادة الجديدة ان تغير من بعض مظاهرها البدائية كي تتدرج داخل اطار برنامج العبادات والمهرجات الدينية في اثينا في القرن السادس ق. م ونتيجة لذلك تم تقديم الاضاحي كطقس من طقوس المهرجانات^(٢)

١_ محمد صقر؛ عبد المعطي شعراوي: مصدر سابق؛ ص٤٤٧

٢_ محمد صقر(د)، عبد المعطي شعراوي: مصدر سابق؛ ص٤٤٧ .

نشأة الدراما التراجيديا "

مهما تعددت الروايات حول نشاه الدراما الاثينييه فمن المسلم به ان الدراما قد نبتت من الرقصات والاغاني الديثرامبيه ثم اخذت تتطور تدريجيا حتى صارت فن قائما بذاته ومن المؤكد ان الديثرامبوس قد تطور تطورا سريعا

منذ ان ارتبط بأعياد هذا الاله التي تقام في اثينا وهكذا صدق ارسطو عندما قال : (ان الدورين كانوا اصحاب الفضل في خلق الدراما وصدق ايضا الذين قالوا : بان الاثنين كانوا اصحاب الفضل في جعلها فنا ادبيا رائعا) فكما نعلم بان الدراما اليونانية منذ نشأتها استمدت موضوعاتها من الاساطير والخرافات التي ورثها اليونان عن اسلافهم ولكن شعراء الدراما لم يكتفوا بأسطورة ديونيسيوس وحدها بيل تناولوا في مسرحياتهم كثير من الاساطير التي تدور الإلهة وانصاف الإلهة وابطال الخوارق.

ويجب الا نعتقد ان شعراء الدراما تناولوا هذه الاساطير كما هي.

بل دخلوا عليها تغيرات واضافات لان الأسطورة اليونانية كانت تتضمن عددا من القصص الغامضة المتشابكة لذا كان على الشاعر ان ينسجها ويواعدها في صوره قصه واحده تتناول احداثا متتاليه تنتهي بعقده مثيره. لذا كان الشعراء يتخذ من الاساطير اطرا معالجه المشاكل الاجتماعية والخلقية المختلفة المواكبة لعصرهم كما كانت تعالج المشاكل والاوزاع السياسية الداخلية والخارجية ولا يعني ذلك ان الشعراء المأساة لم يحاولوا الخروج عن نطاق الاساطير فبعضهم مثل "فرونيخوس" قد تناول في مسرحياته موضوعات ترتبط بالوقائع التاريخية والحوادث المعاصرة

ولقد وضع ارسطو تعريف للدراما فقال انها :

تقليد لحدث جدي كان له جلاله في لغة منمقة بكل انواع المحسنات الفنية وهنا انواع توجد في اجزاء متفرقة من الدراما وذلك الحدث يأتي بأسلوب درامي لا قصصي يظهر النفس عن طريق الخوف والشفقة تطهيرا كاملا^(١)

" وما يجب ان يشار اليه هنا ان الدراما اليونانية كسائر الدراما القديمة تنظم شعرا في اوزان مختلفة وكل وزن منها يستعمل لتصوير موقف معين لذلك نجد ان اجزاء المأساة كانت تعتمد اعتماد كلي على الاوزان وان اشعار كله جزء من هذه الاجزاء كانت تنظم في وزن يناسب الوظيفة التي يؤديها هذا الجزء لتطور مراحل الحدث (الاجزاء كما هي موضحة في كتاب الدراما اليونانية سوف يتم ذكرها باختصار ..)

١_ حمدي ابراهيم : نظرية الدراما الإغريقية_، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٤، ص١١: ١٥ .

الأجزاء هي :

١_المقدمه : (المنظر الاول في الدراما) تنظيم على شكل حوار ديولوج او مونولوج

٢_ المدخل : دخول الجوقة والموسيقى (الأوركسترا)

٣_ فاصل من الانشاد تؤديه الجوقة (الابسيديون) : ويعرف ارسطو في كتابه فن الشعر مصطلح الابسيديون : " الجزء من الدراما الذي يقع بين نشيدين كاملين تتشدهما الجوقا "

٤_ الخاتمة : ويعرفها رستا ايضا في كتابه المذكور بانها ذلك الجزء الذي لا يتبعه نشيد (اغنيه جماعيه تتشدها الجوقة) وبمعنى اسهل : الجزء الذي يأتي بعد الابديسون ويتميز هذا الجزء بظاهرتين (الاولى خطبه الرسول والثانية ظهور الإلهة).. ولعل هذه الاجزاء تبدو اكثر وضوحا كما هي في مسرحيات المستاجيرات لاسخلوس وهي من اقدم الماسي التي تظهر خصائص الدراما اليونانية عند نشأتها وهي دراما بسيطة تعالج حدث واحد وتعتبر هذه الدراما الجزء الاول من مجموعه ثلاثية مفقودة ففيها تلعب الجوقة المكونة من ٥٠ شقيقه هن (بنات دناوؤس)^(١)

١_ أرسطو: فن الشعر، مصدر سابق؛ ص ١٦٥

كما اشار ارسطو الى الشعر الغنائي بوصفه مرحلة اولى ممهده لنشاه المأساة والملهات الذين هما اعلى منه شانا ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء ذو النفوس النبيلة هاكوا افعال النبيلة واعمال الفضلاء وذو النفوس الخسيصة حاكوا افعال الابداء فانشؤوا الاهاجي على حيث انشئ اخرون التراتيل الدينية والمدائح ثم ارتقت الاهاجي وصارت ذات طابع درامي بعد ان كانت حكاية المخازن والمغازي الفردية كما كانت الملحمة اساس الدراما وهذه الفروع الأدبية الأخيرة (المأساة والملهات) اجل واعلى مقاما من الاول.

الملحمة وعلاقتها بنشاه "الدراما" التراجيديا

ولقد كانت الملحمة هي نواة الاولى للدراما الا انه توجد بعض الاختلافات بين كل نوعين فالملحمة : قصه شعرية موضوعها وقائع الابطال الوطنيين العجيبة التي تبوؤهم منزلة الخلود بين وطنهم ويلعب الخيال فيها دورا كبيرا اذ تحكي القصة واضح في الملحمة فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الاحداث ولكل ملحمة اصل تاريخي صدرت عنه يخلط بين الحقيقة والتاريخ مما يثير ان تحدث خوارق العادات والابطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدينتهم..

والملحمة ايضا محاكاة عن طريق القصص شعرا فهي تروي الاحداث ولا تقدمها امام عيون النضارة القارئ كما يحدث في الدراما وهذا جوهر ما بينهما وبين الدراما من فرق ويجب ان تتوافر لها الوحدة التي توجد في المأساة فتحاكي فعلا واحدا تاما وتكون لها بذلك الوحدة المضوية واجزاء الملحمة هي اجزاء الدراما فيما ادى تشييد والمنظر المسرحي ففيها الحكاية ويجب ان تكون بسيطة ويصح ان يكون الفعل فيها مركبا وهو ماء تحدث فيه الفواجع^(١).

نشاه "الملهات" الكوميديا..

يختلف مصدر نشأة الكوميديا الملهات عند نشأت التراجيديا وبالتالي تختلف وظيفتها فهي لم تنشأ في احضان الدين او في تطور طقوس الدينية ولهذا السبب لم تحضي ولفتره طويلة باحترام كامل الا بعد ان اسس لها " ارستوفانيس" وثبت وجودها الجاد ولا سيما في عهد "كليون" تاجر الجلود الذي تولى الحكم في اثينا بعد بروكليس العظيم ووصل الى سلطة نتيجة الرشوة وشراء الضمائر ومن ثم سخر حكمه لخدمة مصالحه الشخصية واشعل الحروب لزياده ثروته منها فهو تاجر حروب ايضا وترجع نشأة الملهات الى طقوس الشعبية كوموس اثيكا وهذه الطقوس كانت يقوم بها مجموعة من المهرجين الضاحكين العابثين حيث ينتظمون في مواكب يرددون اغاني واشعار لا يعرف اسم مؤلفها والتي تمجد الاله ديونيسوس ومن

كلمه كوموس اليونانية اخذت الملهاة اسمها في اللغات الاوروبية وتحورت الى كوميديا والكوميديا مؤلفه من كلمتين كوموس اي الجوق العابث الهازل واوديا التي تعني اغنيه ومن تلك الاغاني تطورت الملهاة.

١_ النشر والتوزيع, ١٩٨٨ . فايز ترحيني : الدراما ومذاهب الأدب ، القاهرة، المؤسسة الجامعية للدراسات من كتاب الدراما اليونانية اسخيلوس (٢٥٢ - ٤٥٦) ق.م

كتب شعراء التراجيديا اليونانية مآسيهم لمخاطبة جمهورا يختلف في حظه من العمق والثراء في مجال النضج الفكري، والتفاوت بين الافراد ادى الى اشتغال الدين على عدة وجهات نظر عن حقيقة العلاقة بين الالهة والانسان فضلا عن النظريات الاخلاقية المتميزة التي تستمد مادتها من العقائد والتقاليد ومن الآراء القديمة حول مظاهر السلوك^(١) عاش اسخيلوس ابان الحروب اللاتينية الفارسية وشارك فيها ، كما كتب ثمانين مسرحية تراجيدية وساتيرية وشارك في اكثر من عشرين مسابقة وفاز بالجائزة الاولى ثلاث عشر مرة ، اوضحت اعماله المسرحية انموذجا يحتذى به في البنية الدرامية والشكل الخارجي والروح العامة ، فكان اسخيلوس مخرجا وممثلا ومؤلفا لذلك اظهر طابعا خلاقا من حيث التطبيق على خشبة المسرح والتأثير على الجمهور ، فاتخذ الى ذلك الرموز الطقوسية سبيل للدخول في الصميم الفكري للجمهور فزين المنصة بالمذابح والقبور والتماثيل ، كما اتجه فنيا الى ابتكار عدة تصميمات للرقصات التي تتناغم مع الحركة والحوار بشكل يتناسب مع موضوع المسرحية ، واخترع بعض الآلات المسرحية التي تزيد من وقع التأثير في نفوس الجمهور ومنها العجل الدوارة^(٢) ، وانتقل شعر اسخيلوس المسرحي بين شعر العالم الخارجي وشعر جمال العالم المتألم ، حيث ادرك الغرابة المحيرة للحياة والصراع في قلب العالم ، فكانت الحياة لديه مغامرة خطيرة جدا والناس عنده لم تخلق لتقبع في ملاجئ امانة فاكتمال الحياة في مجازفاتها.

١ . محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الاغريقية (مصدر سابق) ص ٢٥

٢ . فايز ترحيبي: الدراما ومذاهب الادب (_ النشر والتوزيع، ١٩٨٨ .: الدراما ومذاهب الأدب ، القاهرة، المؤسسة الجامعية للدراسات

, الا أنه امتاز في الطموح والامل حتى في اسوء الحالات ليؤكد وجود الارادة والعزيمة التي تحول الهزيمة الى انتصار , وهذا ما بدا واضحا في اعماله المسرحية التي تفصح عن عظمة شخصيته وفكره وروحه , وعن الشخصية البطولية التي ترقد في احشائه منذ ان كان محاربا ماروثونيا , وهذا اللقب يمنح لكل واحد من العصابة الصغيرة التي صدت الهجوم الفارسي الهائل.^(١) كما اضاف اسخيلوس الشيء الكثير للتراجيديا اليونانية, حيث تخطى مبدأ الممثل الواحد مما ادى الى زيادة الحوار بعد ان كان الانشاد والغناء لدى الكورس يتسيد الاعمال المسرحية اليونانية , وبظهور الطرف الثاني في التمثيل اجج الصراع بين وجهات النظر المختلفة او المتعارضة مما زاد المواقف المسرحية تميزا , كما عمد الى تطوير الاقنعة بحيث ترسم تعبيرا دقيقا عن الشخصيات بملامحها المتباينة وتعبيراتها المتحولة, فضلا عن اهتمامه بالأزياء التي لعبت دورا فاعلا في تجسيد الشخصية.^(٢) ودأب اسخيلوس في اعماله المسرحية على التحليل وسلط القدر على ابطاله حيث استلهم موضوعاته من الاساطير فضلا عن كونها تضم جانبا من قضايا الاخلاق والدين والمجتمع^(٣) فقد كان شديد التدين ينسب كل شيء لمشية الالهة والانسان لديه لاحول له ولا قوة امام ارادة الالهة وقوتها وجبروتها.

١_ اديث هاملتون : الاسلوب اليوناني في الادب والفن والحياة , تر: حنا عبود (سورية : مطابع وزارة الثقافة , ١٩٩٧) ص. ص.

١٩٣-١٩٥

٢_ لطفي عبد الوهاب يحيى : اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري (الاسكندرية: المعرفة, ١٩٩١) ص. ص ١٩٥-٤٨-١٩٦.

٣_ ممدوح درويش مصطفى وابراهيم السايح : مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث ,

١٩٩٩) ص ٨٦.

فقد اكدت الناقدة (روميلي) على ان الفعل التراجيدي لدى اسخيلوس يطال قوى لها مرتبة اعلى من الانسان الذي يتضاءل امامها وتمحى صفاته الفردية وتبدو ثانوية, اما يوربيدس فكان اهتمامه منصبا على الصفات الفردية بالذات مع التأكيد اكثر فاكثر على المشاعر الذاتية للشخصيات الاساسية^(١) فيعد خالقا للتراجيديا ,حيث أعطاها جلالا وصوفية خلاية ناتجة عن حس خلاق وروح عميقة مبدعة ,الا انه لم يصلنا من نتاجاته الا اليسير وكانت سبعة اعمال مسرحية وهي كالاتي^(٢)

١. مسرحية الفرس عرضت عام ٤٧٢ قبل الميلاد.

٢. مسرحية سبعة ضد طيبة عرضت عام ٤٦٧ قبل الميلاد.

٣. مسرحية الضارعات عرضت عام ٤٦٣ قبل الميلاد.

٤. مسرحية اجامنون عرضت عام ٤٥٨ قبل الميلاد.

٥. مسرحية حاملات القرايين عرضت عام ٤٥٨ قبل الميلاد.

٦. مسرحية ربات الغضب عرضت عام ٤٥٨ قبل الميلاد.

١_جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه : الاسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة , مصدر سابق, ص ٦٩.

٢_ يوربيدس : افجينيا في اوليس, تر: اسماعيل البهناوي (الكويت : وزارة الاعلام , ١٩٨٤) ص ٢٧ سوفوكليس (٤٩٦) -

٤٠٦ (ق.م

امتاز سوفوكليس بكونه كاتباً مسرحياً ومصارعاً وموسيقياً ، فقد جمعت شخصيته تضادات مختلفة ، فقد شغل مناصب عدة منها الدينية حيث كان كاهناً متعمقاً في تحليل العقد النفسية فضلاً عن نتاجاته المسرحية التي بلغت ١١٨ نص مسرحي^(١) فأمضى حياته في الايام الزاهرة لاثينا وهو في رونق صباه ، اما رجولته فقد عاشها وسط دمار الحروب والصراع الحزبي للمدينة وذوى شبابه في شيخوخة فقدت سبب تعلقها في الحياة بعد ان ولى تذوقها لجمالية الوجود ، وكان سوفوكليس محافظاً متمسكاً بنظام وطيد ومزاج في اللاهوت ، حيث انه كان ميالاً للشكلية قلل من عظمة الالهة وامتنع عن تبجيلها ، وبحث عن الحقائق الواضحة فبات الجمال لديه لا يتلازم مع اللون او الضوء او الظل بل مع البنية والخط والنسبة ، فكانت له جذوره الحقيقية والواضحة والمتجسدة في دفء العاطفة الانسانية والروح اللطيفة الرقيقة الشعبية العامة التي امتاز بها ، فهو كاتب دافئ وعديم العاطفة في الوقت ذاته ، كما انه تراجمي عظيم وشاعر عظيم فضلاً عن كونه مراقب جيد للحياة.^(٢) وحرك سوفوكليس التراجيديا الاغريقية فأضاف الممثل الثالث مما وسع امكانيات الحوار ، وزاد من فاعلية الصراع لتزداد المواقف اختلافاً نسبة الى اختلاف وتعدد وجهات النظر الامر الذي أدى الى زيادة سرعة الحركة وسهولتها في المسرحية بالنسبة للممثلين والحد من الاطالة في المقطوعات الغنائية والخطابية التي ينشدها الكورس.

١_ علي عكاشة، واخرون اليونان والرومان، (اريد: دار الامل، ١٩٩١) ؛ ص ٦٩.

٢ _ ادبيث هاملتون: الاسلوب اليوناني في الادب والفن والحياة ، تر: حنا عبود (سورية : مطابع وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) ، ص.ص ٢١٢-٢١٧.

فضلا عن اضافة اللون للمناظر المسرحية لتبدو اكثر واقعية وتساعد على اتساع افق المتلقي وتحريك ملكات خياله . (١) كما امتاز بانه " معتدلا في نظرتة الى علاقة الالهة بالبشر " (٢) فلم تكن الالهة لديه قوة عظمى لا قبل للإنسان اتجاهها بل ان البطولة من الممكن ان تكون صفة مميزة للإنسان ايضا, وامتاز سوفوكليس بجمال صورته وتناسق اعضاءه فقد كان سليم الذوق , سريع الخاطر , كريم الخلق , عاقلا رزينا . (٣) كما اتسم " بالاعتدال وعدم التطرف وانتخب مرتين لوظيفة القائد رغم انه لم يكن يمارس أي نشاط سياسي او عسكري". (٤) كتب العديد من الاعمال المسرحية منها (اجاكس, انتيجوني, اوديب ملكا, الكترا, فيلوكتيتس, اوديب في كولون) (٥)

١_ لطفي عبد الوهاب يحيى : مصدر سابق , ص ١٩٦.

٢_ . عاصم احمد حسين : المدخل الى تاريخ وحضارة الاغريق (القاهرة: نهضة الشرق, ١٩٩٨) ص ٤٤

٣_ محمود فهمي : تاريخ اليونان, تقديم محمد زينهم محمد عزب (الاسكندرية : الغد , ١٩٩٩) ص ١٠٦.

٤_ ممدوح درويش مصطفى وابراهيم السايح :: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث , ١٩٩٩) , ص ٨٩

٥_ المصدر السابق , ص. ٨٩-٩٢. يورويديس (٤٨٥ - ٤٠٥) ق.م.

استخدم يوروبيديس اسلوبا جديدا حدثيا بعد ان ولى ظهره الى الطريقة القديمة, فكان ثائرا ,مجددا وواقعا حيث انزل بطلاته من علياء الماضي وجعلهن يتحدثن فيسلكن سلوك النساء العاديات (١) كما عالج موضوعات كالوطنية المبالغ فيها وظلم الحروب بمعاناتها غير العادلة , كما قدم مشاكل اجتماعية عدة تخص العوائق التي تقف في وجه المرأة والخرافة والتعصب بين الغيبي والمعقول واشاعة التعاضد بين الافراد الذين اولى لهم اهتماما فاق الاهتمام بالآلهة ,فأمتاز بالحيوية في تصوير الصراعات الحقيقية للإنسان في حجمه الطبيعي الواقعي .(٢) فضلا عن تصويره لقضية طالما شغلت كتاب اساطير الحب بكل ما تمتلكه من عاطفة فقد صور الحب الرومانتيكي كما اكد على انه حق مشروع لكل انسان وان الانسان قادر على الاصرار والثورة ضد كل ما يقف في طريق نجاح عاطفته.(٣) , كما اتسمت اعماله المسرحية " بروح الخطابة والفلسفة حيث تعلم الخطابة على يد السوفسطائ(٤) فقال عنه ارسطو (مع كل اخطائه هو اعظم الشعراء تراجيدية) الا انه احزن الشعراء حيث اخذ يشفق على الحياة الانسانية فقد كان يحس بقيمة كل كائن بشري فكان متعاطفا مع المعذبين فضلا عن ايمانه بقيمة كل شخص حي , فهو النصير العظيم للعقل الحديث واكثر ما أثر في الناس قبل كل شيء هو الحداثة المدهشة المشوبة بالتأمل.

١_عاصم احمد حسين : مصدر سابق, ص ٤٥.

٢_عبد اللطيف احمد علي : التاريخ اليوناني (بيروت : دار النهضة العربية , ١٩٧٦) ص

٣_ لطفى عبد الوهاب يحيى : مصدر سابق , ص ١٩٦.

٤ _ممدوح درويش مصطفى وابراهيم عبود : : مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث , ١٩٩٩), ص ٩٢.

فيورويديس امتاز بالروح النقدية المهدمة التدميرية الا انه يقدر الالهة القديمة فكثيرا ما ظهرت في اعماله المسرحية الامر الذي امتع الاثين وجعلهم يعودون الى منازلهم بعد مشاهدة مسرحياته باعتقاد سعيد مفاده ان الاشياء القديمة صحيحة , كما نادى بحقوق المرأة ووجوب الالتفات الى حل مشاكلها الاجتماعية التي تهدد وجودها ووجود المجتمع.(١)ومن اهم اعماله المسرحية (الكيستيس, ميديا, هيولييتوس, عابدات باخوس, افجينا في اوليس, افجينا في تاوريس, الطرواديات, هيلين, اوريستيس, اندروماخي, ابناء هيراكليس, هيكابي, اللاجئات, اليكتر, جنون هيراكليس, أيون, الفينيقيات, الكيكلوبوس) (٢) وسطع نجم شعراء التراجيديا اليونانية فعملوا على تطويرها فبعد ان كانت التراجيديا مجسدة من ممثل واحد والكورس حتى اصبح اثنين فثلاثة , وبذلك اخذ الحوار بالتطور تدريجيا ليتلاءم بتوزيعه على الاعداد المختلفة من الممثلين , الامر الذي ادى بطبيعة الحال الى تأجج الصراع بتضارب المواقف والآراء بين الاطراف المتباينة , كما بدأت التراجيديا بتعظيمها للإلهة ثم خبي ذلك التعظيم شيئا فشيئا بسيطرة ونمو العقل البشري , فضلا عن تنوع الموضوعات التي تناولها الكتاب المسرحيين والتي تأرجحت بين تعظيم الالهة ومقارعة الانسان لهذا التعظيم , والجنوح نحو العاطفة الانسانية واعلاء شأن الانسان وابعاده عن دائرة الضعف والانقياد , ثم التوجه لحل المشاكل الاجتماعية وبالذات مشاكل المرأة ومعاناتها اثناء وبعد الحروب فلعبت الحرب والسلام دورا.

١_ اديث هاملتون : : الاسلوب اليوناني في الادب والفن والحياة , تر: حنا عبود (سورية : مطابع وزارة الثقافة , ١٩٩٧) , ص.ص ٢٢٣-٢٣٢

٢ _ ممدوح درويش مصطفى و ابراهيم عبود: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث , ١٩٩٩) ص ٩٨_١٠١

المبحث الثاني : الاداء الدرامي عبر العصور

أداء الممثل في العصر الاغريقي:

كان اداء الممثل في العصر الاغريقي قائم على التقليد والمحاكاة والرقص والغناء والحركات والتمثيل الایمائي يرجع الى اصول دينيه اذ كان الممثل في العصور القديمة اما مغنيا اوراقا شعبيا يشترك في اعياد ديوانيسوس ثم بدا يستخدم القناع والملابس عندما جاء الوقت الذي استلزم قيامه بتمثيل الشخصيات التي رسمها الشعراء الدراما^(١) كان هذا القناع بحاجة الى مكمل اخر لتكتمل الصورة المسرحية والتي توضحت بصوره جليه في هذا العصر الا وهو عنصر الحوار والممثل وهذا الامر لم يكن يسيرا لاسيما في فن المسرح ذلك الفن الذي لم يستقم لهم الا بعد ان ازدهر عندهم نوعان من الفن على جانب كبير من الخطورة والأهمية بالنسبة الى فن المسرح احدهما هو الفن الشعري الغنائي والآخر هو الفن الشعر الملحمي^(٢) اما فكره اداء الممثل فقد اقترنت لدى (اريون الكورنشي) ٦٢٥ق.م ذلك بعزل قائد الجوقة من افرادها وصياغه الاناشيد المحليه في صيغه ادبيه بعد ان كانت مرتجلة ثم قيام قائد الجوقة بسرد قصه تتعلق بسيره الاله ديونيسوس مع افراد الجوقة عليه بين حين واخر.

١_ اشلي ديوكسي ، الدراما ت: محمد خيرى (القاهره وزاره الثقافه والارشاد القومي، د. ت) ص ٨٥

٢_ جلال العشري : الدراما المسرحيه.. كيف نشأت. في مجله المسرح العدد ٦، القاهره الهيئة المصرية العامه للكتاب ١٩٨٨. ص

اهم خصائص اداء الممثل الاغريقي:

كان اداء الممثل الاغريقي بسيطاً يعتمد الوضوح في الصوت الذي كان الاعتماد عليه كلياً لذا كان الاداء ذا اسلوب خطابي يميل الى الشكلية ذلك نظراً لمعماريه المسرح المفتوحة اما الجسد فكان دوره ثانوياً بالتعبير الادائي لأنه غير معني بالتجسيد الداخلي للشخصية لان التعبير مرتبط بالقناع الذي يرتديه الممثل والذي يكون شكله حسب نوع الفعل وطبيعة الشخصية (١)

ارتدى الممثل الاغريقي الملابس الفضفاضة المتنوعة والثقيلة والأقنعة والكعوب العالية ولا بد للأداء ان يكون فيه الممثل مرئياً من المشاهد لذلك تأثر اداء الممثل بهذه التقنيات نظراً لما يجده الممثل من صعوبة في التنقل اثناء الحركة نتيجة لثق لها فضلاً عن محدودية الرؤية بسبب القناع مما يغلب على الاداء صفه السكون والثبات في مكان واحد تقريباً والقاء الحوار لذا توجب على الممثل الاغريقي ان يكون ذا حيوية ومرونة في اداءه (٢)

١_ ج. مايل والتون، نظره جديده الى التراجيديا.. المفهوم الاغريقي للمسرح. ت:محسن مصيلحي (القاهرة المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨) ص ٨٤_٨٦

٢_ إلين أستون وجورج سافونا. المسرح والعلامات، ت؛ سباعي السيد (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار ١٩٩٦) ص

اداء الممثل في المسرح الروماني:

جسد الممثل الروماني الشخصية حيث لم تصبح شخصيه الممثل هي الدور اين هو الذي يؤديه على التحديد حتى ظهور المسرح الروماني وكان عدد الممثلين عند الرومان يتفاوت تبعاً لما تتطلبه الادوار^(١) لذا تخصص كل ممثل بإداء دور معين خاص به وبذلك خالفوا الاغريق من ناحيه عدد الممثلين والذين اقتصر عددهم على ثلاثة فقط ويتعدد الممثلين استغنى الرومان عن القناه في المسرحيات التراجيديا مما اتاح الفرصة للممثل ان يعبر عن الموقف والحدث والانفعالات والمشاعر المختلفة مباشرة بواسطة تعبيرات الوجه والتكوينات الجسدية مما اعطى هذا تطوراً في فن الاداء^(٢) تدنت منزله الممثل الروماني لاحتقار شأنه ومهنته وكان معظمهم من العبيد والاغراب لذا عابر رومان مهنة التمثيل والممثل مما دفع اليه القوم باستئجار فرق الممثلين في المناسبات والحفلات الدينية مما تسنى للممثلين جمع الاموال ونيل الشهرة والمكانة الواسعة استخدم الممثلون الرومان في ادائهم الشعر المستعار كما كانوا يطلون وجوههم اثناء التمثيل والاصل ان الرجال يمثلون ادوار النساء كما كان الشأن عند اليونان ثم بدأت النساء في الظهور اولاً في المسرحيات الصامتة وبعدها في الكوميديات^(٣) وباشتراك النساء في التمثيل يعد اهم التقاليد المبتكرة التي ارساها الرومان.

١_ احمد عثمان.. الادب اللاتيني ودوره الحضاري (الكويت.. المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، ١٩٨٩) ص ٣٧_ ٣٨

٢_ اشلي ديوكسي.. الدراما مجد خيرى (القااهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي، د. ت) ص ٨

٣_ الهامى حسن.. الملابس والاقنعة. في: مجله المسرح.. العدد ٣٣، القااهرة، مسرح الحكيم ١٩٦٦، ص ٣٤

ومن عباره اشلي ديوكسي نفرز ملامح ملحميه في الاداء والتي جاء بها برخت فيما بعد ذلك بوضع الطلاب والماكياج اثناء التمثيل واطلاع الممثل لأكثر من دور واكثر من جنسيه في المسرحية الواحدة هذا فضلا عن الاداء الصامت المترجم لحوارات ممثل اخر ومن اهم النشاطات المسرحية التي قامت بأدوارها النساء هي الاعمال التي يطلق عليها (الميموس) وهي نوع من الاداء الصامت ومشاهده تتصف بالإباحية والخلاعة ذلك عوضا عن الرجال (١)

يغلب على اداء الممثل الروماني التراجيدي طابع التهويل ويحوي على الحركة المبالغ فيها فضلا عن كثرتها ومن ناحيه الصوت والالقاء فكان قريبا من اداء الممثل الاغريقي مضخما وذا اسلوب خطابي ومد في الحروف والضغط عليها والممثل الروماني لم يهتم بالإلقاء وهناك عدم فهم لما يقال اذ يجهر الممثل بصوته عاليا بغيت ايصال صوته الى اكثر مدى ممكن ومن ثم يتحول صوته الى نوع من الصراخ..

١_ اشلي ديوكسي.. محمد خيرى (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي، د. ت) ص ٨٦

اداء الممثل في عصر النهضة:

كان من اهم التجديدات التي ظهرت في عصر النهضة اضافة الى الرغبة في العودة الى الكلاسيكية القديمة في معالجه المواضيع المطروحة فضلا عن الكتابة باللغة الوطنية او في مجال المحاولات الاخراجية التي بدورها اثرت في اداء الممثل في التجديد في تقنيه الازياء او المناظر او الموسيقى والتي كانت ايطاليا مركزا لها فضلا عن البنائة الزخرفية لبناياه المسرح ونتيجة للتغيرات الجذرية الفكرية والجمالية في عقلية المشاهد في العصر الالزابيث فضلا عن الازواض والقيم والتقاليد والتغيير الحاصل في معماريه المسرح اخذت تغيير يحصل في مجال التأليف والعرض المسرحي واداء الممثل حيث كان الممثل يقف في وسط المشاهدين ويلتقي من حيث يشاء ويلقى بحواره بصوره اسرع وطريقه وافيه ويتخلل اثناء حوار ملاحظات جانبية بين مده واخرى ونتيجة وقوف الممثل في المنصة الخارجية وهي قسم من اقسام المسرح الالزابيث حيث يجري فعل المسرحية كله فيها فنجد الممثل نفسه قريبا من المشاهد وفرت له هذه الفرصة مجالا خصبا للاتصال بمشاهديه والتحدث بالسهولة ولا يبذل جهدا اذا اراد التحدث بهمس او اراد التحدث بحوار جانبي (١) ومن مميزات اداء الممثل الاخرى هي الطلاء الممثلين الرجال بأدوار النسائية اذ كان الصبية منهم ادم ما يؤدون تلك الادوار بسبب عدم وجود ممثلات وغالبا ما يتصف هؤلاء الصبية بالجمال والوسامة والصوت الجميل حتى يؤهل للانضمام الى الفرقة المسرحية تحت اشراف ممثل مشهور حيث كانوا يتصيدون هكذا صبيه بهذه الصفات (٢)

١_ فرديب ميليت وجير الدايس بنتلي ، فن المسرحية (ت: بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٦) ص١٠٩_ ص ١١٠

٢_ المصدر نفسه ص ١١١ _ ١١٢.

ونظرا لتبني عصر النهضة المذهب الكلاسيكي تأليفا واخراجا مع بعض الشخصيات والتعديلات والاضافات اخذ الممثلون بمبدأ التخصص في مجال من مجالات الدراما ماساه كانت ام ملهات مع وجود البعض ممن مثل في هذين النوعين من المسرحيات وقد نال هذا التخصص الكاتب ايضا في مجال التأليف المسرحي (١)

اما صفات الممثل فينبغي ان يمتلك ذاكره قويه ولسان طليق وينبغي ارتداء الزي والمظهر الحسن وعدم التصنع في الحركة مع عدم الالتقاء المنغم وان يتماشى مع الدور والشخصية ومميزاتها سواء كان ابا او شابا لعوبا وعليه ان يظهر الشخصية الممثلة في كل الكلمات وان يجيد الانتقالات من الفرح للحزن او العكس وان يكون قادرا على عكس وجه كل مشاهد وجه الممثل نفسه (٢) اذا اعطانا الاهتمام بالجانب الحركي وعلى تصوير الشخصيات اكثر من اهتمام بالجوانب التقنية الاخرى.

١_ اشلي ديوكسي.. الدراما، محمد خيرى (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي، د. ت) ص ٨٨_ ص ٨٩

٢_ اوديت اصلان، فن المسرح، ج ٢.. ت: ساميه احمد اسعد (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٠) ص ٥٧٥

اداء الممثل في الكلاسيكية الحديثة:

اخذت المسارح في هذه المدة شكلا مغلقا بعد ان كانت مفتوحة فضلا عن عروض مسرحيه تقام في العراء محوره ملاعب التنس وبعض الساحات العامة فكانت اشبه بقاعات مستطيله الشكل وضيقه المساحة ومن الصعوبة بناء مكملات المسرح الفنية فيها لذا اعتمد اداء الممثل على الصوت واللقاء الواضح المعبر ذي السمر والجمال موازيا لحوارات الشخصية من شعر جلي وحوار عميق معبر مما اضفى على خطابه الممثل الروعة والادهاش وما غلب على اداء الممثل السما الخطابية الموجهة الى الجمهور معتمدا على بعض الحركات المقننة وتعبيرات بسيطة كرد فعل بسيط للحوار المنطوق حتى يبدو انهم يتحركون في عالم صغير (1) يميل الاداء في حقبة الكلاسيكية الجديدة قريبا الى الاداء الواقعي ويصل الى مرحله التجسيد الحي للشخصية اذ نأخذ الشخصيات الرفيعة منها مكانها على المسرح وهو في الوقت نفسه يكون الاداء خطابيا لاعتماده التقنية الصوتية اكثر من التقنية الحركية التي غالبا ما تكون اقرب الى الكلاشية

وهذا ناتج من طبيعة المسارح وشكل منصة التمثيل والتقنيات الاخرى المستخدمة منها الاضاءة بواسطة الشموع المعلقة في فضاء خشبه المسرح او في المقدمة التي تعيق مشاهده وجه الممثل جعلت الممثل يعتمد على تقنيه الصوت اكثر من الحركة.

١_ عقيل مهدي يوسف.. متعه المسرح (بغداد، دار الحرية للطباعة ٢٠٠٠) ص ١٠٣

اداء الممثل في القرن الثامن عشر:

كان اداء الممثل في القرن الثامن عشر ما هو الا انعكاس داخلي او خارجي نتيجة لمثير او دافع يجسد بتغيير ما او وضعيه جسديه معينه وطبقه صوتيه ملائمه فكرس الاهتمام والانتباه على ذلك الشكل الخارجي المرسوم على جسد الممثل والهيئة التي تتخذها تعبيراته العاطفية (الانعكاس) الذي ينتج عنه في الشكل والهيئة الا ان الدوافع والمثيرات غالبا ما تهمل او تترك ويتم الاداء وفقا للموهبة والخبرة وهذا ما يلحظ على اداء الممثل في القرن الثامن عشر وهو محاوله جاده للوصول الى اداء تمثيلي طبيعي قائم لفعل مثيرات او دوافع وقد طالب مدير الفرق والمخرجون امثال (كاريو جو لدوني) ممثلي هم بمحاوله الاقتراب من الواقع والاقتراب من منطق الطبيعة الانسانية (١) كانت هناك خطوط ثانيه في اداء ممثل القرن الثامن عشر ونتيجة لمعماريه المسرح وتقسيمات الخشبة الذي يقسم الى جزئين متحرك وثابت يسار ويمين الممثلة القادم من الداخل من الغرف الداخلية يظهر من اليمين وعلى الاداء ان يكون اكثر ايجابيه والحركة يجب ان تصدر من الذراع اليمين وتقف الشخصيات المهمة في الجزء الواقع في يسار خشبه المسرح لتدل وقفتهم على مظهرهم النبيل بوصفهم طبقه راقية كذلك لا يطلب من الممثل حركات عنيفة او حركه تدل على الانفعال ولا يتحتم على الممثل ان يقدم النظرات المشاهد سواء الوجه والصدر حتى اثناء الخروج وعلى الممثل ان لا يعطي ظهره للمشاهد (٢)

١_ سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ١٩٧٩) ص ٤٠

٢_ اوديت اصلان، فن المسرح، ج ٢.. ت: ساميه احمد اسعد (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٠) ص ٨١٢ _

اداء الممثل في القرن التاسع عشر:

كان لظهور الحركة الرومانسية في نهاية القرن الثامن عشر وتبلورها تأثيرها على اداء الممثل في القرن التاسع عشر صار انصار الرومانسية يدعون الى الحرية والاعمال العظيمة والتضحية الخارقة وراحه اللون والحركة يثيران المخيلة والذهن والعواطف اذ كانت سمت الانطلاق والعاطفة والمشاعر ونبذل قواعد والقوانين الشكلية جانبا والابتعاد عن تسهيل الاشياء وتبسيطها بالاعتماد على العبقرية الادائية الفردية من اهم سمات المسرح من اهم سمات المسرح الرومانسي .

كان اداء الممثل في الحركة الرومانسية يؤدي بحركة بالغه الاتساع مع كثره الايماءة اما طبيعة اداء الممثلة ان كانت اكثر اتزاناً ومحدودية في الحركة فان الوقار والهيبة تتضح في مجال الحركة والايماء والاشارة والممثل هنا اكثر موضوعيه من الذاتية اي عكس الاداء في الاسلوب الواقعي والطبيعي لان الممثل ينظر الى نفسه بشكل منظوري وبأبعاد تتمثل فيها الحركة والايماء والتقنية الصوتية وهذا يعني ان اداء الممثل هنا له واقعي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمجال الاسلوب نفسه وهذا يعني ان الرومانسية تقوم على الاختيار كما تقوم على النظام لذلك يكون اداء الممثل نابعا من قاعده متميزة في الحركة التي تتميز بالبطولة والرجولة مع تنوع الاشارة ببساطه اليدين وعلى مجال واسع من دون دخل بحرفيه الاسلوب وكذلك الممثلة وحركاتها وخطواتها المحدودة والضيقة المتأنية واشاراتها المحدودة التي لا تفنقر بالوقت نفسه جمالها ورزانتها فالأداء اشبه بصوت الموسيقى والسيمفونية على وجه التحديد (١)

١_ احمد زكي، المخرج والتصوير المسرحي (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨) ص ١٣٨ _ ص ١٤١

(اساسيات اداء الممثل بين الواقعية والملحمة)

اخراج بريخت وعمله مع الممثلين

كان بريخت اثناء التدريبات يجلس في صالة مع الجمهور وشاهد الممثلين عن قرب وعندما يدخل او يخرج لا يعيق عمل الممثلين حتى انه لا يتدخل الا بالتحسين ولا بالتعديل فهو لا يعتبر الممثلين ادواته فبدلا من التعديل يبحث معهم سويا عن القصة التي ترويها المسرحية. ان بريخت ليس من المخرجين الذين يعرفون افضل من الممثلين فهو يقف منهم موقف غير العارف لانه لا يريد معرفه ما هو مكتوب بل يريد رؤيه كيف يمثل المكتوب.

كان بريخت في اخراجه حريصا على ان يجعل كل شيء جميل كجمال الغرفة وجمال المصنع واللون الملابس النساء..... الخ لان المسرح التعليمي يجب ان يكون مسليا ايضا, اما عن علاقه بريخت بالممثلين علاقه قويه, لأنه لا يقف منهم موقف الجلاد بل كان يكثر من الفكاهة معهم ولا يجبر احدهم على فعل شيء هو غير راضي عنه ولا يجهد الممثل اذا كان مزاجه لا يقبل العمل بصوره كبيره, فهدفه هو اطهار سلوك الناس في مواقف معينه فهو لا يهتم ان كان الممثل متحمسا او باردا في العملية.

لذلك فأن التمثيل في هذا المسرح لا يؤمن بالإيهام ولا يقر الاندماج الكامل ، لان زمننا المعاصر _ كما يرى بريخت- لم يعد كما كان زمن اباؤنا واجدادنا ، حين كان للقدر دور كبير في مجريات الاحداث . يقول بريخت "كوارث اليوم لا تقع على شكل خطوط مستقيمة بل على شكل ازمان دورية ، والابطال يتغيرون في كل مرحلة جديدة . انهم يتبادلون الادوار وهكذا الخط البياني للأحداث يزداد تعقيداً بسبب الاحداث الخاطئة ، القدر لم يعد القوة الوحيدة والأقرب إلى الاحتمال ألان إن نجد مجالات قوة ذات تيارات تسير باتجاهات متعاكسة،

وفي مجاميع الدول يلاحظ ليس فقط تحرك مجموعة ضد أخرى بل وتحرك دولة ضد دولة داخل المجموعة الواحدة^(١). لذلك يرى (بريخت) أن النص على الطريقة الارسطوطاليسية ما عاد يتناسب مع انسان هذا العصر المتغير، والذي يعيش في عالم شديد التغير. ف جاء بنصوصه الملحمية قاصدا اهدافا علمية، يبين من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس وعبوديتهم للظروف السياسية والاقتصادية، وبالتالي ايقاظهم للثورة على هذه الظروف المفروضة، والتصدي عمليا لتغييرها من خلال تعليمهم وتوعيتهم. فوظيفة المسرح عنده اذن، لا تتمثل في تصوير الاوضاع غير الطبيعية في العالم، بل اقامة الاوضاع الطبيعية.

١- برتولت بريخت... نظرية المسرح الملحمي (ت: جميل نصيف)./رسلت الكتب المترجمة/العدد ١٦ (بغداد: منشورات وزارة الاعلام/١٩٧٣) ص ٧٢.

ولا يعتمد (بريخت) في نصوصه على الاسلوب التعليمي حسب، بل الترفيهي ايضا، لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماتها، نراه يقترب ايضا من ساحة السيرك، حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون ان يتقصوا الشخصيات. الا ان الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك، هه ان المسرح يقدم عرضا انسانيا لأحداث تأريخيه او متصورة جرت في الماضي، ولا يرمي الى وعظ الناس بقدر ما يرمي الى تعليمهم واستفزازهم. يقول بريخت "ان الهدف من اباحتنا يركز على ايجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها"^(١).

١- برتولت بريخت... نظرية المسرح الملحمي(ت: جميل نصيف./رسلت الكتب المترجمة/العدد١٦(بغداد: منشورات وزارة الاعلام/١٩٧٣) ص ١١٦.

قصدي (برخت) للمصطلح المسرح الملحمي واعتمادا على الشعر الملحمي وبنائه المشاهد القصيرة وعدم وجود الوحدات/والأغاني والرواية/ والجوقة/ والافتتاحية والخاتمة/ معنا تزويد المسرحية بمعالجه(ابيسودية) _الحكايات الصغيرة _بأفعال متعددة/إذ يصبح الممثلون رواة وليسوا محاكين من أجل جعل المتفرجين مراقبين/ وليس مشاركين في الفعل/أراد أن يعطي معلومة عن العلاقات الإنسانية أكثر من تقديم قصة معينه

قصد (برخت) بعامل(التغريد)الذي أكد عليه في تنظيراته التي تشير إلى نقل عائديه اي ملك شخص إلى شخص آخر/ وجعل الشخص الأول غريبا عن ما يملك/ وكما يقول (كلود هيل) فقد ستعمل (برخت) مصطلح التغريب وفقن للمنظور الماركسي والذي يعتبر الإنسان قد غرب عن نفسه القلقة في المجتمع البرجوازي الصناعي^(١)

وقد تمت المحاولة وفقا لذلك بوضع الشخصية أو الفعل الدرامي بموقف غريب من أجل جعل المتفرج يفكر في ذلك ويستخرج موضع التناقض في.. وقصد (برخت) من مصطلح (الجدلية) التركيز على التناقض الموجود في الأحداث والشخوص لكي يكسبها حيوية أكثر إذن فقد عالج الشخصية من زاوية المنظر إلى التناقض الموجود في طبيعتها وفي سلوكها معتقدا أن هناك عنصر تناقض في كل ما هو موجود في الحياة/وأن في مثل هذه التناقض يدعو إلى التغيير/إلى حقائق قابله للتغيير. وعليه اعتقد (برخت) ان المهمة الأساسية للمسرح ليس تسلية الجمهور بال تعليمه/ ولذلك سمي مسرحه بالمسرح التعليمي ولكن ذلك لا يعني إن انكر العاطفة والاندماج العاطفي تماما بل استعمله كوسيله من وسائل التعليم.

١_ الين استون وجورج سافون، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد (القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٦) ص

الأسس التي اعتمدها(برخت) في بناء الشخصية:

أولاً : لم يكن برخت يعني بمصطلح (التغريد) أن يختلف اسلوب معالجة الشخصية وبنائها في مسرحياته عن الأسلوب المعهود ولأنه أشار إلى تحذير الممثل بالاندماج بالشخصية والتعاطف معها وأن يلبس لبوسها إذ استند إلى المبادئ الأتية في معالجة الشخصية :

اولا: الشخصية لا تمثل نفسها من حيث ابعادها/صفات/اهدافها/بال تمثل طبقه اجتماعيه أو فئه انسانيه لها صفات وأهداف شموليه

ثانيا: عندما يمثل الممثل الشخصية يجب أن لا يشخص /ولا يتحول /بال أن يقف خارج الشخصية ويروي عنها اي يروي قصة عنها ومعنا هذا أن ينضر إلى الشخصية نضره نقديه ويصف سلوك الشخصية والتناقض الموجود في لكي يتم فسح المجال للمتفرج أن ينقده

ثالثا: يقوم الممثل بتقديم اكثر من وجه للشخصية: الأول وجه الرواية/ الثاني أحد وجوه الشخصية/الثالث الوجه المناقض للوجه الأول كما هو الحال معه شخصية (بونتيلا) في مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) فهناك راويه وهناك وجه الشخصية السكران/وهناك وجه الشخصية الصاحي.

رابعا: يجب عن الممثل أن لا يتطابق مع الشخصية ولا يتعاطف معها ويجعل المتفرج هو الاخر لا يتطابق ولا يتعاطف/بل يضعها في موضع النقد / وهكذا يقف الممثل من الشخصية موقف محايد

خامسا: يرفض (برخت) العملية السيكولوجية الخاصة بالشخصية/وعلى الممثل أن لا يؤمن بأفعال الشخصية ويتبناها وأن لا يتخذ من نفسه الشخصية مرتكزا لأدائه بما يفتح للمتفرج أن يفكر بالبدائل⁽¹⁾

١_ المصدر السابق، ص ١٣٨

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

- ١_ الطقس الديني هو اساس ظهور المسرح عند الاغريق وبعدها انتشر عالميا وعبر العصور.
- ٢_ كان التمثيل اندماجيا يعتمد على التقمص بشكل كلي والشخصية المسرحية, هي الابطال الذين جاءوا من ملاحم هوميروس بالالياذة و الاوديسة.
- ٣ _ اعتمد كتاب المسرح الاغريقي في مواضيع وقصص مسرحياتهم على اشعار الالياذه والاولديسه بطريقه كتابه النص التي نيرت نصوص المسرح الاغريقي وحسب ما جاء في فن الشعر لأرسطو.
- ٤_ المسرح الروماني هو مسرح مقلد عن الاغريقي وكتابه تأثروا بكتاب الاغريق.
- ٥_ الاداء التمثيلي في العصور التي تلت الاغريق هو اداء اندماجي حتى في زمن شكسبير وما بعد شكسبير.
- ٦_ الاداء التمثيلي في العصر الحديث مهد الى ظهور التمثيل غير الاندماجي بحسب تأثر براخت بمن سبقه لاسيما مسرح الشرقي ومسرح ارتو وبسكاتور.
- ٧_ انشا برخت نظريته على اساس اللا اندماج اللا تقمص في التمثيل بعكس نظريه ارسطو.
- ٨_ تقنيات المسرح البريختي تساعد الممثل على عدم الاندماج من خلال استخدام الموسيقى الحيه واستخدام السينما واستخدام تدخل المخرج واتقان العرض واعطاء ملاحظه للممثل.
- _ الهدف من التمثيل اللا اندماجي هو ايقاظ عقل المتفرجين لينتقدوا ما يقدم على المسرح لا يندمجون فيه من اجل تغيير الواقع.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

ثانياً: عينة البحث

ثالثاً: منهج البحث

رابعاً: أداة البحث

خامساً: تحليل العينة

الفصل الثالث

الاطار الاجرائي

أولاً: مجتمع البحث

يضم مجتمع البحث مجموعه من العروض قدمت في بغداد والديوانية (١٩٧٠_١٩٧٤ _١٩٨٤_١٩٩٦

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	السنة	مكان العرض
١	الانسان الطيب	فاروق محمد	د . عوني كرومي	١٩٨٤	مسرح بغداد
٢	عطيل في المطبخ	أعداد/ سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	١٩٩٦	مسرح بغداد
٣	البيك و السائق	أعداد / صادق الصائغ	ابراهيم جلال	١٩٧٤	مسرح بغداد
٤	الخرابة	يوسف العاني	قاسم محمد	١٩٧٠	مسرح بغداد
٥	المفتاح	يوسف العاني	رحيم ماجد	١٩٨٤	الديوانية

ثانياً : عينه البحث

تم اختيار عينه البحث بطريق قصديه كونها تتوافق مع اهداف البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	السنة	مكان العرض
١	الانسان الطيب	فاروق محمد	د . عوني كرومي	١٩٨٤	مسرح بغداد

ثالثاً : منهجيه البحث

اختارت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) لملائمه هدف البحث.

رابعاً : أداة البحث

اعتمدت الباحثة في تحليل العينة على مؤشرات الاطار النظري.

خامسا : تحليل العينة

مسرحية (الانسان الطيب)

اعداد وتعريق النص: فاروق محمد

اخراج :د. عوني كرومي

سنة العرض : عام ١٩٨٥م

ممثلون الشخصيات :

يوسف العاني

السقا

الحالق سامي عبد الحميد

الحكيم الأول / التاجر جعفر السعدي

خليل شوقي

الحكيم الثالث

رائد محسن

الحكيم الثاني

اثمار خضر

السيدة

تتمحور حكاية المسرحية من ثلاث (الهه)يزورون كوكب الأرض بحثا عن (انسان طيب)بين سكانه. في الأصل كان ثمة رهان بينهم من حول وجود او عدم وجود مثل هذا الإنسان واستقر بهم الرأي على انه اذا كان موجود فإنه وجوده نادر بالتأكيد. من هنا لا بأس أن يكون هناك مسعى للعثور عليه. وعلى هذا النحو يهبط (الهه)من علياءهم ويبدؤون على الأرض جوله تقودهم الى مدينه ستشوان الصينية. وهناك يقابلهم سقاء فقير يعتاش من حمل المياه وهذا السقاء البسيط على رغم فقره ومن دون ان يعرف هويتهم حقا في البداية يبادر من فوره الى العثور لهم على مأوى, بيد ان كل سكان المدينة يردونه على أعقابهم رافضين ابواء اي غريب على رغم غناهم.

وفي النهاية وبعد محاولات تكشف نفسيات السكان ترضى باستقبال وايواء الغرباء العاهرة شن تي التي تقابلهم بقلب طيب.. وهم كمكافئه لها يمنحونها في النهاية مبلغ من المال يمكنها من شراء دكان للتبغ تعتاش به، بدلا من مواصلة مهنتها المذله. لكنها ما ان تفتح الدكان تجد نفسها محاصره بكل انواع الطفيلين وسائلين والطامعين. ما يجعلها لحمايه نفسها خصوصا ممن يعرفون ماضيها تضع على وجهها

قناع رجل ذكر ما يمكنها من ان تزعم انها ابن عمها شوي تا وعلى هذا النحو تصيح الفتاه لنفسها. وتحرص ع ان يبدو(ابن العم)قاسيا جلفا لا يرحم غير انك اذا تكون طيبا مره ،ستضل طيبا الى الابد.... ولأنك طيب ستقابل كل تصرفاتك بالغدر والنكران وشن تي تجد نفسها في وضعيتها الجديدة قادره حقا على اختبار هذا الواقع .فهي ذات يوم تنقذ من الانتحار طيارا عاطلا من العمل يدعى يانغ سون ,اما هذا فإنه اذ يكتشف شن تي وقعت في غرامه يزعم مبادلته الغرام لمأرب في نفسه من طريقها وبفضل (ثروتها) الجديدة يمكنه ان يدفع رشوه لمن سيعيده الى عمله السابق وهكذا دون ان تدرك شن تي نيته اتجاهها تجد نفسها منساقه ورائه فيما يتمكن هو من الحصول على ما يريد منها بل ان ذلك ينتهي الى تحطيمها, حيث ان شن تي تحمل منه.. واذ تكتشف هذا الحمل وترزق بولد تتحول إلى نمره حقيقه وتقسّم انها من الان وصاعدا ستدمر من يحاول ان يسيء الى صغيرها وفي الوقت نفسه يكون ابن العم تحت القناع تمكن من إنقاذ الثروة من شراء مصنع للتبغ تحقق ارباحه من خلال استغلال العمال بأبشع ما يكون.

وازاء هذا الواقع الجديد تختفي شن تي وهذا الاختفاء يثير شكوك وخاصة شكوك حامل الماء الفقير الذي يبقى ع اتصال ب الهه الثلاثة ويضن انها قد قتلت تتحول الظنون الى ابن العم الذي يمثل أمام القضاء بتهمه شن تي ام قضاة المحكمة هم الإلهة الثلاثة المرسلون أنفسهم ومن هنا سيكونون هم اقل المستغربين عندما تنزع القناع عن وجهها خلال المحاكمة معلنه عن حقيقه هويتها من الواضح هنا ان ما يتساءل برتاولدبريخت حوله في هذا المسرحية يدور في إطار الدهشة الغاضبة امام عالم (على المرء ان يدفع ثمنا باهضا انشاء ان يكون طيبا وفاعل خير) فهل علينا اذن لكي نبقى على قيد الحياة ان نبقى قسا لا نرحم تحت قناع او من دونه وان نمضي وقتنا ونحن نستغل الآخرين بمن فيهم اقرب الأقرباء الينا من دون هواده؟

ان اكثر العروض المسرحية اثارة كانت مسرحية الانسان الطيب من ستشوان ، حيث تغلب المخرج على الكثير من العوائق لتقديمها حتى تكون قريبة من وعي المتفرج العراقي .

* ان تعدد الالهة فكرة مرفوضة في المجتمع الاسلامي . ولهذا فان المخرج ومعد النص المسرحي اضطرا الى تحويل الالهة التي تأتي لتبحث عن الإنسان الطيب في النص البرختي الى شخصيات عراقية تاريخية ، بمعنى انهم الأجداد القدامى ، قد عادوا اليوم للبحث عن الإنسان الطيب في الأرض العراقية .وقد ظهرت هذه الشخصيات بملابس وسمات الإنسان السومري والبابلي والآشوري القديم الذي سكن هذه المنطقة.

* تم تحويل الطيار في المسرحية الى سائق تكسي يسعى للحصول على مبلغ يشتري فيه سيارة اجرة للعمل في العاصمة وهذا حلم الكثير من الشباب في المجتمع العربي .

* ان فكرة التبغ وزراعته مازالت قائمة في شمال العراق ، ومن هنا انبثقت فكرة ديكور العرض الذي يوحي بان الاحداث يمكن ان تقام في احدى قرى الشمال او في أي مكان اخر .

* ان ملابس الشخصيات والادوات لم تحدد مكان او زمان معين فهي مزيج من ملابس تراثية وشعبية وملابس معاصرة تحدد السمات الواقعية للشخصية ، وان هذا الواقع الذي تجري فيه الاحداث ، هل هو واقع حقيقي ام متخيل ام محتمل ؟ ولكن احتمال وقوع هذه الاحداث في العراق كان قائما. او انها من الممكن ان تجري في بلد اخر . لقد قدم العرض على انه عرض مسرحي لحياة الفئات الاجتماعية

المختلفة والمتنوعة حيث الرمز والايحاء والواقع في داخل لعبة مسرحية . وقد ساعد على الايحاء هو اللغة المحكية ومفردات اللغة الشعبية التي تعبر عن انتماء الشخصيات الى فئات اجتماعية معينة .

ان الموسيقى كانت مزيج من الموسيقى العراقية الشعبية والموسيقى المعاصرة ، بحيث كانت ترافق حركة الممثل او متابعة الحوار . وقد كانت الانارة تحاول عكس الحالة الاحتفالية ، وابرار غرائبية المشهد وتنوعه .

اعتمد التمثيل التأكيد على مؤثر التغريب من خلال التقديم وقطع الاحداث ومخاطبة المشاهدين والتعليق على الاحداث والسرد القصصي المتميز لشخصية الحكواتي العربية . وقد اعتمد التمثيل في بعض المشاهد على المعيشة وتحقيق الصدق في المشاعر وخاصة في دور الفتاة وابن عمها الذي ادته ممثلة واحدة .

ويمكننا ان نوجز كيفية فهم المخرج العربي وخاصة عوني كرومي للمفاهيم البرختية على الشكل التالي:

١- اختيار الفكرة والموضوع المعاصرة التي تسهم في رفع وعي المتفرج حتى وان كان العرض يعالج موضوعا تاريخيا . وهذا يتطلب قراءة معاصرة للنص .

٢ - من اجل التطابق مع مفهوم المسرح الملحمي تم التركيز على الوسائل الفنية غير الأدبية لإيصال فكرة العرض كالصورة والحركة والإيماء والصوت والحركة ذات المعنى الاجتماعي . أي الحركة القادرة على الكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية .

ان اضافة الصفات المحلية للحركة على شخصيات اوربية تتحرك في محيط اوربي ، تؤدي الى تغريبها كما في مسرحية غاليلو . وهذا يؤكد الفهم الصائب لكيفية التعامل مع النص البرختي. او ان يعمد المخرج الى استخدام الحركة والإيماء التي تساهم في تحديد وجهة نظر المتفرج سلفا بالشخصية .

٣ - ان تعامل كرومي مع النص البرختي يعتمد على إبراز الوسائل الملحمية كالأغنية والراوي و عدم ارتباط نتائج الأحداث بعضها ببعض الآخر ، وهذا منهج برختي التزمه المخرج. أو التأكيد على تاريخية الأحداث ، واستخدام الفلم والوثيقة كجزء من بنية النص كما في كريلولانس او غاليلو من اخراج كرومي . لقد كانت الاغنية في غاليلو وسيلة لتغريب الاحداث مرة والتأكيد عن استقلاليتها عن الاحداث مرة اخرى

٤ - من اجل ان يخلق كرومي علاقة فهم متبادل بين المشاهد والنص البرختي فانه يعمد الى ترك المبنى الروتيني للمسرح واعتماد اماكن العمل ، كالمصانع أو ساحات البيوت ، او تقديم العرض في اماكن غير مسرحية .

ولهذا فان كرومي يحاول تقديم برخت بشكل يتناسب مع المجتمع العربي او العراقي معتمدا البساطة والواقعية بعيدا عن الافتعال . ويعمل على ان يتفاعل المتفرج العراقي مع مسرحيات برخت وكأنها مسرحيات عراقية ، قريبة من وجدانه بحيث ينتبه عند مشاهدته لها الى انه يستطيع ان يحلل المشاكل والظواهر الاجتماعية ويحاول مناقشتها ويطرح رأيه فيها.

الفصل الرابع عرض النتائج او مناقشتها

أولاً: النتائج

ثانياً: الاستنتاجات

ثالثاً: التوصيات

رابعاً: المقترحات

اولا.. النتائج

- ١- تعامل المخرج عوني كرومي مع النص من خلال الاضافة والحذف بما يناسب طبيعة الحياة العراقية
- ٢- شخصية الراوي هي من اهم مميزات المسرح الملحمي ولم يستغني عنها عوني كرومي
- ٣- الممثل يقدم الشخصية ولا يندمج فيها وهو اهم عناصر العرض المسرحي البريختي وهو الناقل والمفسر للأحداث
- ٤- ناقشت مسرحية الإنسان الطيب قضايا الإنسان المسلوب وناقشت الفقر والجشع و الاستغلال
- ٥- كسر الاليهام وحصول اللا اندماج من خلال الديكور والازياء و الموسيقى والاضاءة وازياء الشخصيات
- ٦- تناولت المسرحية احداث تاريخية بصورة غير دقيقة لتقريبها للواقع المحلي العراقي

ثانيا.. الاستنتاجات

- ١- المسرح الملحمي اهتم بإيقاف عقول الناس وليس عاطفتهم
- ٢- اهتم المسرح الارسطي الاندماجي بالجوانب العاطفية بشكل خاص
- ٣- تمثيل من الاغريق حتى ظهور مسرح برخت الملحمي هو تمثيل اندماجي
- ٤- اهتم برخت بأبعاد اي اندماج من شأنه ان يجعل الممثل والمتفرج غارقين بالوهم والعاطفة
- ٥- التمثيل عند برخت تقديمي كما يقدم المدرس المحاضرة دون ان يتبنى مفاهيمها
٦. المسرح العراقي تأثر بالمسرح العالمي ونقله من خلال عروض عراقية بطريقة بريختية
٧. هيمن مسرح برخت على المسرح العراقي ولاسيما عند عوني كرومي كونه درس في المانيا كلما يخص مسرح برخت

ثالثا.. التوصيات

توصي الباحثة بما يلي.:

١- اقامة مهرجان مسرحي في قسم المسرح خاص بتقديم مسرحيات من المسرح الملحمي سواء نصوص برخت ام نصوصا عراقية

٢- حث الطلبة على قراءة نصوص برخت وتقليدها من خلال كتابة نصوص تعتمد أساليب المسرح البريختي

رابعا.. المقترحات

تقترح الباحثة مايلي :

١-دراسة:الأبعاد البريختية في عروض المسرح العراقي.

٢-دراسة:مفهوم التقريب في عروض قاسم محمد المسرحية.

قائمة المصادر

١. احمد زكي، المخرج والتصور المسرحي (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨) ص ١٣٨ _ ص ١٤١ -
٢. احمد عثمان.. الادب اللاتيني ودوره الحضاري (الكويت.. المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، ١٩٨٩) ص ٣٧ _ ٣٨
٣. احمد عثمان.. الادب اللاتيني ودوره الحضاري (الكويت.. المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، ١٩٨٩) ص ٣٧ _ ٣٨
٤. اديث هاملتون : : الاسلوب اليوناني في الادب والفن والحياة , تر: حنا عبود (سورية : مطابع وزارة الثقافة , ١٩٩٧) , ص.ص ٢٢٣-٢٣٢
٥. اديث هاملتون : الاسلوب اليوناني في الادب والفن والحياة , تر: حنا عبود (سورية : مطابع وزارة الثقافة , ١٩٩٧) ص.ص ١٩٣-١٩٥
٦. اديث هاملتون: الاسلوب اليوناني في الادب والفن والحياة , تر: حنا عبود (سورية : مطابع وزارة الثقافة , ١٩٩٧) , ص.ص ٢١٢-٢١٧.
٧. أرسطو: فن الشعر، مصدر سابق؛ ص ١٦٥
٨. اشلي ديوكسي ، الدراما ت: محمد خيرى (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي، د. ت) ص ٨٥
٩. اشلي ديوكسي.. الدراما محمد خيرى (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي، د. ت) ص ٨
١٠. اشلي ديوكسي.. محمد خيرى (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي، د. ت) ص ٨٦
١١. إلين أستون وجورج سافونا. المسرح والعلامات، ت؛ سباعي السيد (القاهرة :مطابع المجلس الاعلى للآثار ١٩٩٦) ص ١٦٥
١٢. اوديت اصلان، فن المسرح، ج ٢.. ت: ساميه احمد اسعد (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٠) ص ٨١٢ _ ص ٨١٣
١٣. برتولت بريخت ...نظرية المسرح الملحمي(ت: جميل نصيف./رسلت الكتب المترجمة/العدد ١٦ (بغداد: منشورات وزارة الأعلام/١٩٧٣) ص ٧٢.
١٤. تعريف التقمص في معجم المعاني الجامع معجم عربي عربي.
١٥. ج. مايل والتون، نظره جديده الى التراجيديا.. المفهوم الاغريقي للمسرح. ت:محسن مصيلحي (القاهرة المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨) ص ٨٤_٨٦

١٦. جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه : الاسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة , مصدر سابق, ص ٦٩.
١٧. جلال العشري : الدراما المسرحيه.. كيف نشأت. في مجله المسرح العدد ٦, القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨. ص ٢٨
١٨. حمدي ابراهيم : نظرية الدراما الإغريقية , القاهرة , الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان, ١٩٩٤, ص١١:١٥ .
١٩. د. حنان عبد الحميد العناني :الدراما والمسرح في تربيته الطفل, الطبعة الاولى ٢٠٠٧_١٤٢٨؛ (المملكة الأردنية الهاشمية _عمان)؛ ص ١٠
٢٠. سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ١٩٧٩) ص ٤٤٠
٢١. عاصم احمد حسين : مصدر سابق, ص ٤٥.
٢٢. عبد اللطيف احمد علي : التاريخ اليوناني (بيروت : دار النهضة العربية , ١٩٧٦) ص
٢٣. عقيل مهدي يوسف.. متعه المسرح (بغداد, دار الحرية للطباعة ٢٠٠٠) ص ١٠٣
٢٤. علي عكاشة، واخرون اليونان والرومان، (اربد: دار الامل، ١٩٩١) ؛ ص ٦٩.
٢٥. فايز ترحيني :الدراما ومذاهب الادب (_ النشر والتوزيع, ١٩٨٨ .: الدراما ومذاهب الأدب ، القاهرة، المؤسسة الجامعية للدراسات
٢٦. فريدب ميليت وجبر الدايس بنتلي ، فن المسرحية (ت: بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٦) ص١٠٩_ ص ١١٠
٢٧. لطفي عبد الوهاب يحيى : اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري (الاسكندرية :المعرفة , ١٩٩١) ص.ص ١٩٥-٤٨.١٩٦.
٢٨. لطفي عبد الوهاب يحيى : مصدر سابق , ص ١٩٦.
٢٩. لطفي عبد الوهاب يحيى : مصدر سابق , ص ١٩٦.
- a. محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الاغريقية (مصدر سابق) ص ٢٥
٣٠. محمد صقر(د)، عبد المعطي شعراوي: مصدر سابق؛ ص٤٤٧ .
٣١. محمد صقر(د)، عبد المعطي شعراوي :المأساة اليونانية ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٣. ص ١٤٠
٣٢. محمد صقر؛ عبد المعطي شعراوي: مصدر سابق؛ ص٤٤٧

٣٣. المصدر السابق , ص ٨٩-٩٢. يورويديس (٤٨٥ - ٤٠٥) ق.م
٣٤. المصدر السابق، ص ١٣٨
٣٥. المصدر نفسه ص ١١١ _ ١١٢.
٣٦. مفاهيم ومصطلحات سياسية _ مفهوم الاندماج الوطني ص ٢١
٣٧. ممدوح درويش مصطفى و ابراهيم عبود: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث , ١٩٩٩) ص ٩٨_١٠١
٣٨. ممدوح درويش مصطفى و ابراهيم السايح : مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث , ١٩٩٩) ص ٨٦.
٣٩. ممدوح درويش مصطفى و ابراهيم السايح :: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث , ١٩٩٩) , ص ٨٩
٤٠. ممدوح درويش مصطفى و ابراهيم عبود : : مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث , ١٩٩٩) , ص ٩٢.
٤١. النشر والتوزيع, ١٩٨٨ . فايز ترحيني : الدراما ومذاهب الأدب ، القاهرة، المؤسسة الجامعية للدراسات من كتاب الدراما اليونانية اسخيلوس (٢٥٢ - ٤٥٦) ق.م
٤٢. الهامي حسن.. الملابس والاقنعة. في :مجلة المسرح.. العدد ٣٣، القاهرة، مسرح الحكيم ١٩٦٦، ص ٣٤
٤٣. الين استون وجورج سافون، المسرح والعلامات، ترجمة :سباعي السيد (القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٦) ص ٢٧٢
٤٤. يورويديس : افجينا في اوليس, تر: اسماعيل البهناوي (الكويت : وزارة الاعلام , ١٩٨٤) ص سوفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٦) ق.م