العروض الكلاسيكية القديمة لاداء الممثل في المسرح العراقي المعاصر

م.علي جدوع عيفان
جامعة بابل–كلية الصيدلة

Classic old performances of an actor's performance in contemporary Iraqi theater

Ali Jdou Aifan
University of Babylon - College of Pharmacy

Abstract

Modern dramas indicate that presenting Greek plays in a contemporary manner requires relying on the modernization of one of the elements of the show, a number of them, or all of them, and since the theatrical performance is governed by change, starting with the Greeks and until now, the modernization of theatrical performance should be subject to contemporary concepts, currents and trends, and perhaps the actor's performance was basically subject to these The directional visions of contemporary filmmakers, which required us to assure each director who sought to confirm a type of performance consistent with the duration of the current to which he belongs, and since the Iraqi director sought to deal with theatrical performances from the old classic and presented them in a contemporary manner. Therefore, there was no problem in this research, rather there is a question that should be To answer it according to the aforementioned, the researcher specified his research question as follows (What are the features of the contemporary performance of the Iraqi actor in the old classic shows) to answer the research, which is a scientific knowledge of the features of the theatrical performance of the profession of acting in our country .aims:.

1. This research aims to reveal how the Iraqi actor performs in a contemporary manner for the classic shows presented by the Iraqi theater. 2. Contributes to knowing the aesthetic and expressive changes imposed by the Iraqi director on the actor's:

1- performance in a contemporary way. The most important results were The abilities of the Iraqi actor in his contemporary instrument are governed by his own capabilities that he (personally) developed in order to catch up with the natural development of the art of acting.

2- The Faculty of Fine Arts is the main source for the development of the art of acting and the performance of the actor as the body responsible for achieving the methodology and development of the subject.

Key words: ancient classical performances, actor's performance, contemporary Iraqi theater.

الملخص

تشير الدرامات الحديثة بان تقديم المسرحيات الاغريقية بشكل معاصر يستوجب الاستناد الى عصرنة احدى عناصر العرض او عدد منها او جميعها ولما كان الاداء المسرحي محكوماً بالتغيير ابتداء من الاغريق ولحد الان فان عصرنة الاداء المسرحي ينبغي ان تخضع لمفاهيم وتيارات واتجاهات معاصرة ولعل اداء الممثل خضع بالاساس الى تلك الرؤى الاتجاهية للمخرجين المعاصرين مما فرض علينا ان نؤكد لكل مخرج سعى لتوكيد نوعا من الاداء يتفق ومددات التيار الذي ينتمي اليه ولما كان المخرج العراقي قد سعى الى تناول عروض مسرحية من الكلاسيكية القديمة وقدمها بشكل معاصر ولهذا لم تكن هناك مشكلة في هذا البحث بل هناك سؤال ينبغي الاجابة عليه على وفق ما تقدم حدد الباحث سؤال بحثه كما يلي (ما هي سمات الاداء المعاصر للممثل العراقي في

العروض الكلاسيكية القديمة) ليجيب عليه البحث وهي دراية علمية تخص سمات الاداء المسرحي لمهنة التمثيل في بلادنا .

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

وكانت اهم النتائج هي:

1-ان قدرات الممثل العراقي في اداه المعاصر محكومة بقدراته الذاتيه التي نماها (هو شخصياً) بغية الحاق بالتطور الطبيعي لفن التمثيل.

2-ان كلية الفنون الجميلة هي المصدر الاساسي لتطور فن التمثيل واداء الممثل بوصفها الجهة المسؤلة عن تحقيق منهجية المادة وتطورها .

الكلمات المفتاحية: العروض الكلاسيكية القديمة ، اداء الممثل ، المسرح العراقي المعاصر .

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه :

تشير الدرامات الحديثة بان تقديم المسرحيات الاغريقية بشكل معاصر يستوجب الاستناد الى عصرنة احدى عناصر العرض او عدد منها او جميعها ولما كان الاداء المسرحي محكوماً بالتغيير ابتداء من الاغريق ولحد الان فان عصرنة الاداء المسرحي ينبغي ان تخضع لمفاهيم وتيارات واتجاهات معاصرة ولعل اداء الممثل خضع بالاساس الى تلك الرؤى الاتجاهية للمخرجين المعاصرين مما فرض علينا ان نؤكد لكل مخرج سعى لتوكيد نوعا من الاداء يتفق ومددات التيار الذي ينتمي اليه ولما كان المخرج العراقي قد سعى الى تناول عروض مسرحية من الكلاسيكية القديمة وقدمها بشكل معاصر فقد سعى هذا البحث للكشف عن المرويات وتحديد اسلوبية الاداء المعاصر للمسرحيات الكلاسيكية وما هي الاهداف التي دفعت المخرجين الى تبني هذا النوع من الاداء دون غيره ولربما قد استند بعض المخرجين العراقيين الى عدة اساليب في عرض مسرحي واحد ولهذا لم تكن هناك مشكلة في هذا البحث بل هناك سؤال ينبغي الاجابة عليه على وفق ما تقدم حدد الباحث سؤال بحثه كما يلي (ما الاداء المعاصر للممثل العراقي في العروض الكلاسيكية القديمة) ليجيب عليه البحث وهي دراية علمية تخص سمات الاداء المسرحي لمهنة التمثيل في بلادنا .

اهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث في انه يلقي الضوء على الاساليب الادائية للممثل المعاصر التي فرضها المخرجون العالميون المعاصرون كما يلقي الضوء على اهمية تطور الاداء المسرحي المعاصر والكشف عن مرجعياته كما يكشف النقاب عن اسس الاداء المسرحي المعاصر للممثل العراقي في العروض الكلاسيكية.

هدفا البحث :

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

حدود البحث :

تتمحور هذه الدراسة في تناولها للعروض المسرحية العراقية التي استندت الى النصوص الكلاسيكية القديمة (التراجيديا والكوميديا) التي صاحبها اداء مسرحي معاصر للفترة من 1970 لغاية 1986 .

كما حدد الباحث الحدود المكانية بالعروض التي قدمت على مسرح بابل.

الفصل الثاني

المبحث الاول:الاداء في المسرح الكلاسيكي

توصلت اغلب الدراسات التي تطرقت لفن التمثيل انه 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 . [1] وقد اكتسبت الحضارة الاغريقية تلك الممارسات عن طريق الشعائر الطقسية المتمثلة باعياد الالهة (ديونيزيوس) الا انها اختلفت عن الحضارات السابقة (الرافدين والنيل) اذ استطاعت ان تخرج لاحقاً عن صيغتها الدينية وتقترب الى الصيغة الدنيوية الانسانية ، هذه الخطوة هي التي نهدت لتحول المفسر (هيبو كرتس) من مجرد سرد الحوار المسرحي (الديثراميوس) * الى مجيب للجوقة من خلال رقصات الديثراموس وما نظمته من ممارسات في (التخفي والتقمص) بجلود الماعز فهي تقسيم وتوظيف للقدرات التي انحسرت بين صوتية وجسدية فقد حاكت شكلاً صريحاً للطبيعة الشخصية التي تمثلها الذات اللانسانية (فهي ذلك الدافع الجموح لتقمص المرء ارواحاً واجساماً اخرى يحيا بها ويعمل) . [2] بعد ظهور اسخيلوس وتطور العمل المسرحي باضافة الممثل الثاني وفصله لمهنة الشاعر عن عمل الممثل بنص درامي يتحاوران فيه وقد نشأت من هذه المحاور بذرة الصراع الاولى حينما (اضاف ممثلاً ثانياً الى الممثل الوحيد الذي كان يقوم بجميع الادوار من قبل . ففتح بذلك الطريق لاحكام العقد ورسم الشخصيات وجعل الحوار لا يقتصر على كونه وسيلة لسرد ما قد حدث بل جعله وسيلة للايماء بالصراع) [3] وفي عهد اسخيلوس ادخلت تقنيات جديدة الى عمل الممثل منها الاحذية العالية الكعب وابتكار طريقة لاعداد الشعر (اولانكوس Olnkos) كذلك الازياء الفخمة تعطي هيبة ورفعة اكبر للشخصية مع النظر الى حساب حجمها المبالغ فيه لاعتبارات المكان ورؤية النظارة وكان (هدف اسخيلوس من استخدام اللباس المسرحي الجليل والكعب العالي والاقنعة الكبيرة مع تصفيفة اولانكوس كان اضفاء النبالة والروعة والجلال على الابطال) كما تجدر الاشارة الى ان عمل الاقنعة وما تتمتع به من اهمية بالغة في تلك الفترة اذا كان الممثلون يعولون كثيراً على هذه الاقنعة لانها عامل مؤثر وما تتركه من اثر لدى المتلقي إذ (بامكان الممثل غير المقنع ان يرى المشاهدين جميعاً . لكن الممثل المقنع يكتشف ان بامكانه الربط بين موقع الرأس وبقية الجسد. وبهذا الشكل فأن الرأس كله يكتسب حدوده ومعناه بالطريقة التي يرتبط بها مع الرقبة والكتف والجذع والوقفة) ذلك ان كبر المسرح وبعد زاوية النظر لا يمكن من مشاهدة تعابير الوجه لدى الممثل (وكانت الاشكال البسيطة تصنع من الخشب الخفيف المنحوت المطلي او المصبوغ الا انه ثمة نماذج اكثر احكاماً ودقة تكاد تتضمن كل مادة خفيفة يمكن لبسها بسهولة ومن ذلك القماش

---

[1] ينظر د علي فاضل عبد الواحد عشتار ومأساة تموز، بغداد، دار الحرية، 1973، ص (128 – 131).

[2] شارفويل ليون : تاريخ المسرح، خليل شرف الدين ونعمان اباظة، منشورات عديدات، مطبعة كرم، 1961 ص6

[3] فيرد. ب. ميلت وجير الديداس بيتلتي : فن المسرحية. تر صدقي خطاب، بيروت، دار الثقافة، ص75–76.

المقوى والجلود المدبوغة والاصداف والمعادن الثمينة والخرز والريش والفلين). [1] ان القناع هو لغة جديدة للتعبير عن الحزن المأساوي بدل استخدام الممثل بكامله وقد تكون لغة التعبير اذ انه يرى نسخ لمتطلبات العواطف في الحياة اليومية وتحويلها الى لغة مسرحية فالقناع هنا ليس دمية كما يتصورها البعض بل فعل تراجيدي له قواعد واركان لهذا الفن الجديد مما يميز الاغريق عن غيرهم من الشعوب بهذا الفن وقد يكون الاداء الصوتي الذي يختفي خلف القناع اداة اخرى للاقناع بأن القناع موقف يتحمل سيلاً من التعبيرات قد توحي للمتفرج بتغييرات عديد في الوجه على الرغم من جمود الشكل . ولما كان التأثير الوافي لمعرفة الجمهور السابقة بكل المتغيرات التي تطرحها الدراما بوصفها تشكل الجانب الروحي لليونانيين القدماء فأن المشاهدة فقط لما يحدث امامه هي عوامل تثير ما مكنون في دواخل انفسهم فالشكل هنا هو المعنى وما المؤدي الا كجزء من هذا الشكل العام للمأساة . ويعد القناع اول المؤثرات الصوتية التي امكن الحصول عليها فقد صمم القناع بطريقة خاصة بإذ تمكن الممثلون من ان يسمعوا اصواتهم للمتفرجين المنتشرين في تلك المسارح الواسعة في الهواء الطلق ، وبفضل هذه الاقنعة ايضاً تمكنوا من تقديم اصوات الشخصيات المسرحية المختلفة ، وكذلك المؤثرات الصوتية المختلفة مثل جريان الانهار ودقات الساعة وزمجرة العواصف واستعمال الاقنعة كان واسعاً و (كانت ترسم عليه دور الشخصية لتكون الاقنعة بذلك قد استخدمت بدلاً من المكياج) في حين نرى بوضوح ان الكوميديا تختلف ادائياً عن التراجيديا وذلك بسبب خروجها عن حدود الاداء المأساوي اذ (ان العناصر البهلوانية والمظاهر الاستعراضية السخرية والرقصات الشهوانية كانت تقحم على الدوام في اطار الهجاء والهتر المقصود) [2] ومما تقدم يمكن ان نبين ان المسرح اليوناني القديم ((يستغرقه الوضوح في تعبيراته الكلاسيكية وذلك بالنسبة اليه هو الشيء الاساسي والمهم الذي يوليه شأناً اكبر من مجرد ابراز خصائص الضياع على الشخصية ومما يؤكد اهميته عند الممثل اليوناني . هو جعله تلك الالفاظ مصحوبة بشيء من الموسيقى . وكانت في اغلب الاحوال تعتمد على الناي والقيثارة الاغريقية)[1] ان ما يمكن تسميته اداء لدى الممثل الاغريقي انما كان مكتظاً بعدد لا يحصى من المعيقات التي في رأينا تشكل نقاط اعاقة للممثل في اداءه للشخصية او يمكن تحديدها بالنقاط الاتية:-

1- حجم القناع الثقيل الذي يغطي وجه الممثل من جهة ويلغي احد ذراعيه من جهة اخرى لكونه يمسك بها القناع ويعيق حركته ايضاً .

2- الملابس والازياء الفضفاضة التي كان يرتديها الممثل هي الاخرى تشكل اعاقة لحركة الممثل وتعطل جزء من الاداء .

3- الكعوب العالية التي تسبب تأخر وتقدم في الحركة العامة واتجاهاتها هي الاخرى تشكل اعاقة كبيرة للمثل في تقديم اداء يتسم بالمرونة والحركة الانسيابية .

وعلى الرغم من اهمية الاداء التمثيلي في تحقيق العمل الدرامي الا انه لا يمكن التقليل من اهمية العناصر الاخرى كالمناظر والملابس والموسيقى عندما تمتزج مع الاداء لتكوين صورة فنية جميلة ويتوقف العرض

---

[1] تشيني وسلدون، تاريخ المسرح : تر : دريني خشبة م. علي فهمي المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ص 29.

[2] تشيني، سلدون، مصدر سابق، ص 106.

[1] مرعي، عبد الصاحب نعمه، فن الممثل في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، بغداد 1987، ص 24.

الكلاسيكي على مدى التجانس بين هذه العناصر والاداء التمثيلي والتي تنقل العرض الى افق جديد ينساق على وفق رؤية اخرى .

وكان الاهتمام المعماري والهندسي في بناء شكل المسرح يذهب على تحقيق وظيفة (تيسير الاستماع والرواية) وقد كان الطابع الديني هو المهيمن في معمار المسرح الاغريقي مثال ذلك مذبح الاله ديوبتروس المحاط بدائرة كبيرة تسمى (الاوركسترا) إذ يؤدي الممثلون ادوارهم داخله . ولما كان العرض المسرحي مفهوماً من قبل اكثر الجمهور فأن العناصر الداخلة في صلب العرض من موسيقى ومناظر كانت من اجل ابراز قيم جديدة تفتقدها العروض في تلك الفترة ولم تكن لها أي مساهمة فعالة في اداء الممثل ذلك ان الممثل يؤدي لوحده مع جمهوره الذي ينصت اليه . لادراك ذلك التحول في المأساة وصولاً الى التطهير (ان الفعل في المفهوم الانطولوجي البدائي لا يصير حقيقياً الا ان الحاكي او يكرر نموذجاً اصلياً وكما يقول براهما (كما فعلت الالهة كذلك يفعل الناس) [2] خلاصة القول ان فن التمثيل عند الاغريق لم يتم على وفق اسس ثابتة وقوانين تنظم عمل الممثل والجوقة مقابل ان الظروف المحيطة بالعرض المسرحي هي التي املت على الرؤساء العاملين مجموعة التعليمات التي تمنح للمثل بغية ايصال المعنى والاشعار كما هو معمول به الآن في الاكاديميات الفنية التي تعنى بهذه المادة وربما ان اداء الممثل الاغريقي قد اكتسب صفة خطابية مع بعض الحركات البسيطة التي كانت الملابس والاقنعة والاحذية العالية تعيق الكثير من حركاته ولم يكن هناك كما يعتقد الباحث وجود للتعبير بالوجه ذلك ان القناع كان يخفي خلفه تفاصيل كثيرة ولم تظهر سوى العيون ولذا يمكن القول ان اداءه يتميز بالقدرة الصوتية العالية اذ لابد ان يسمعه (800) متفرج على مدارج المسارح القديمة وربما كانت ميزات الصوت مفتوحة وضخمة ذات اسلوب القائي مفخم يتناسب مع عمل الممثل مع تلك المسارح وربما يكون هذا الاسلوب هو المعول عليه ابان تلك الفترة . ان الاعاقة التي تسببها الملابس الفخمة والكعوب العالية والاقنعة الثقيلة والكبيرة كان لها الاثر الكبير في تقويض عدد هائل من الحركات التي كان ينبغي على المؤدي الاتيان بها . وقد تكون الدعوة الى اطلقها المسرح المعاصر بالعودة الى الديثراموس والرقص والتراجيديا الاغريقية دعوة لا تهتم باداء الممثل بقدر اهتمامها بالطقس والرقص الشعائري والعناصر البدائية لتوظيفها في مسار مهم على اساس ان التراجيديا تشكل المنبع الاول للدراما في العالم كما هي في نفس الوقت رغبة جامحة نحو التقيد واكتشاف البدائل بما يلائم افكار وتطلعات تلك النخبة من المخرجين (ارتو، ميوول، غروتوفسكي، باريا) الذين سعوا جاهدين لتوظيف الميثولوجيا واساطير العالم القديم لامتلاكها الرمز والدلالة . السحر والرقص الشعائري الذي يشكل وحدة قيمة درامية خالصة لاحتوائه على انعكاسات الذات البشرية يشكل حركات على جسد الراقص الذي كان يؤدي رقصاً يتصف بالمرونة والاتساق والتعبير الخالص وهو يقترب من الرقص الشرقي ورقص بالي الذي اصبح فيما بعد مرجعاً لاعمال اولئك الفنانين.

المبحث الثاني:الأداء في المسرح العراقي المعاصر

لا يمكن سلخ أي تجربة فنية عن الظروف التي احاطت بها، فهنالك على الدوام تأثير متبادل بين تجربة الفنان المبدع الذاتية وظروفها المتأتية من المحيط، وان أي عمل فني لا يمكن عزله عن محيطه، وان الاعمال الفنية الكبيرة هي نتاج خبرات وتجارب المجتمع الانساني منذ نشوءه حتى ظهور تلك الاعمال . كما ان أي عمل فني هو بالحقيقة مركب من خصائص وصفات العناصر التي كونته وموضوعة الاداء لصيقة بالعمل الفني للممثل

[2] الانا والآخر، صالح سعد، ص 52 – 53.

وقدراته الذاتية وتجربته الفنية الا ان اسلوبية بعض المخرجين العالميين قوضت جزءاً من هذه التجربة ، ذلك ان الممثل هو جزء من عمل فني كبير ، وان سياسية اسلوب المخرج في اكثر الاحيان يغطي عمل الممثل فيقوض الكثير من المخرجين الكبار المسافة على اداء الممثل وهذا ما حصل مع الكثير من المخرجين ، ولذلك لا يمكن اهمال ان اداء الممثل تأثر هو الاخر باسلوب الاخراج ، ومن جهة اخرى فأن اداء الممثلين تطور حتماً ومكن على وفق ايدولوجية تطور الاخراج والمذاهب والتيارات ، فلابد ان يكون الاداء قد اخذ منها الكثير بوصفه لصيقاً جداً بالتجربة المسرحية وتطورها ولهذا السبب لا يمكن تناول تطور الاداء التمثيلي بمر العصور بدون مواكبة تطوره مع الاخراج . هذا من جهة ومن جهة اخرى يرى الباحث ان دخول وتطور التكنولوجيا هي الاخرى ساهمت في تطور وتنوع الاداء المسرحي للممثل عبر الحقب الزمنية المتعاقبة . ومن هنا يمكن القول ان الاداء ثابت لكن التنوع الحاصل متغير تبعاً لتغير اساليب الاخراج كما هو الحال من (مايرهولد) و(فاغنر) و(ابيا ويرخت) و(كريج) و(ارتو) و(باريا)... الخ . فلكل مخرج طريقة يحاول جاهداً فرضها على ممثليه بغية ايصال ما ينوي ايصاله وفهم من كان اكثر دكتاتورية حين فرض خصائص محدودة على ممثلين وقواعد ثابتة لا يمكن مغادرتها في عروضه المسرحية ولهذا السبب بالذات وجد الباحث ان يتناول سمات تطور الاداء التمثيلي على وفق خصوصية كل مخرج وطريقة تعامله مع الممثل . كما ينبغي ان يجيب البحث على تساؤل مهم في اداء الممثل بالمسرح المعاصر مفاده (هل الاداء التمثيلي في المسرح المعاصر جاء نتيجة تطور تجارب المسرحيين السابقين ام انه ابتكار عصري اوجدته ضرورات العصر وتأثر بالمحيط . ؟

فسفولود مايرهولد (1874-1940) :حاول (مايرهولد) ايجاد صيغ جديدة ومتعددة في كسر الايهام بإذ اصبح المتفرج متهيئ لاطلاق خياله في حالات تختلف عما هو موجود في مسرح المحاكاة ، ولقد قامت فلسفته على تغيير واقع العرف بواسطة وسائل تقريبية وافكار جديدة منها (الابتكارات المؤصلية الحديثة التي استخدمت في تحطيم المسرح الواقعي باسقاطاته الضوئية للصور الفوتوغرافية والاعلانات التي تعلق على الفعل او تعلي منه والملابس المبالغ فيها والايحاءات الضخمة للديكورات المجردة . [1] وهو مادي فيما بعد بالنظر التركيبي وهي اولى خطواته نحو التركيبة . وكسر حاجز مسرح العلبة الايطالي . بالمقابل يطرح مايرهولد مفهوم (الغروتسك) * ويعني المبالغة التي تتسم بقرار مسبق كما هو الحال مع تغير المعالم الطبيعية مع التأكيد على الناحية المحسوسة والمادية للشكل الذي يتكون من جراء ذلك . [2] بهذه المقدمة يدخل مايرهولد ابعاد الغروتسك ليربط بينه وبين الاسلبة معداً الفروتسك طريقة صارمة تركيبية في اسلوب 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 ان يترك للمتفرج جانباً يكمله بخياله ليبقى متفاعلاً وليتخطى حدود الصالة والخشبة ، وبعد الثورة (1917) حاول تحطيم الاشكال المعروفة والمألوفة وسعى نحو تنظيم المساحة المسرحية لكي يخلق مجالاً للاتصال ما بين الممثل والمتفرج . فهو يرى ((ان الفن لا يؤثر الا عبر الخيال وبهذا

---

[1] ايليزابثون، مسرح مايرهولد ويرخت، ت فايز قزف مراجعة وتقديم سنديم معلا، دمشق : وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون، 1997، ص 19.

* الفروتسك : نظام معماري ينص على لصق الاجزاء المجسمة فوق بعضها او يجاور بعضها البعض او على بعضها البعض بغية الايغال في التجسيم، وقد شاع استخدامه في الاثاث.

[2] انظر الياس ماري، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان، بيروت : 1997، ص 67، مايرهولد.

يجب عليه ان يحفز هذا الخيال لا ان يتركه عاطلاً)).[3] .وقد رأى سناتسلافسكي خطورة استمرار تجربة مايرهولد على الممثل ذلك لكونه يكلفهم بما هو فوق طاقتهم وهذا يعني برأي سناتسلافسكي انتهاك حرمة الجهاز الخلاق عندهم ولذا قام مايرهولد بدراسة تكنيك الحركة على الخشبة بايجاد ما يسمى (البيوميكانيك) وادخل الموسيقة بصيغة جديدة لكونه كان من مؤيدي نظرية فاغنر بأن تكون الموسيقى جزءاً من العرض وبيئة وبنية لا عنصراً تزيينيا فاستخدمها مايرهولد بوصفها عنصراً لشد الانتباه بمستويين الاول فوق الخشبة بإذ يكون الاداء هادئاً. والثاني محفزة للمتفرج بتواترها مع الاداء بإذ لا تسمح للمتفرج بالشرود او الابتعاد عن العرض. [1] ان الاداء في مسرح مايرهولد ينحصر باراء مايرهولد من كون الممثل هو العنصر الرئيسي على خشبة المسرح وان كل ما هو خارج منه مهم بقدر ما هو ضروري له ولذلك ركز على الفعل المسرحي بوصفه حركة خارجية للممثل ، ثم انه يطلق لغة الجسد معتبراً الكلام محطات مسرحية مؤكداً على الحركة التي تتخذ جسد الممثل منطلقاً مهماً فهو يرى ان عمل الممثل يبدأ بالتدريب على الحركة ثم الكلمة ثم الحوار حتى ان يرى ان على المؤلف المسرحي ان يبدأ بكتابة مسرحيات ايمائية قبل الشروع في كتابة المسرحيات الحوارية ، ذلك لأن مايرهولد في مسرحه الشرطي كسر تقليد الممثل بميزانسينات ترتبط بالديكور والقطع على الخشبة حينما جعل الممثل بجسده بؤرة الانظار بالنسبة للمتفرج ، فعلى الممثل في هذه الحالة ان يتحكم بجسده وتنظيمه ومعرفة كيفية استخدامه على الخشبة.[2]

انتوان ارتو (1896 – 1948)

منذ بدايات ارتو الاولى في المسرح الفرنسي كان يطمح لبناء مسرح يتوازن فيه النص والعرض وقد توسعت افكاره بعد انضمامه للحركة (السيريالية) مما اسس 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 الا عندما اكتشف حلمه في (مسرح القسوة) ويعبر عن افكاره التي نجدها في زاوية تبحث عن اختراق الحياة وتخليص الانسان من نهايته السوداء. وفي الجهة الاخرى يرى (ان الطاعون بين البشر) لا يتحقق الا بالصورة غير اليقينية القاسية بتنويم جهاز الاحساس عند المتفرجين الى درجة تفقد المتفرج وقتياً سيطرته العقلانية. ومن هذا المنطلق سعى ارتو لايجاد وسائل حديثة لتحقيق هذا الهدف منها البحث عن لغة صورية خاصة غير منظومة فعمد الى استخدام الايماءة والاشارة والحركة محددة مشابه للصور (الهيروغلوفية) المصرية، كما سعى الى توظيف الطقوس الدينية والشعائر السحرية والدراما الراقصة الباليزية وارتجائه الى السحر واستخدام الاقنعة المانيكات والازياء الرمزية . وعلى الرغم من دعوته للعودة الى المسرح الكلاسيكي فأن هذا الضرب في الاستخدام لا يمت بصلة الى الدراما الاغريقية .

ولهذا يعدر مسرحه تعبيراً بالاشكال بقوله ان ((التعبير بالاشكال وكل ما هو حركة وصوت ولون وتشكيل ... الخ ، يعني رده الى مصيره الاول يعني رده الى شكله الديني والميتافيزيقي ، وهذا يعني التوفيق بينه وبين الكون))[1]

على وفق ما تقدم يبدو المؤدي كأنه يصل ما بين عالمنا وقوة خفية علوية ، لا نعرف عنها شيئاً فالمسرح عنده ليس فيه أي مجال لتحليل الشخصيات او حل الصراعات او فك رموز التعقيدات النفسية ، بل يسعى دائماً

---

[3] ففولود مايرهولد، في الفن المسرحي، ج1، ت، شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص50.

[1] انظر، ايليزابثون، المصدر السابق، 1997، ص 92.

[2] للمزيد انظر،شريف شاكر، سناتسلافسكي بين النظرية والتطبيق،اتحاد الكتاب العربي دمشق :1981، ص105.

[1] انتونان ارتو، المسرح وقرينه، المصدر السابق، ص 61.

الى توحيد بين جسد الممثل وجسد المتلقي، وهي سلسلة تواصلية تتيح للمتفرج ان يماهي ذاته مع العرض نسبياً ويبدو لناممما تقدم ان الاداء المسرحي مبالغ فيه اذ يصعب علينا تحقيقه 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) [2]

يوجينا باربا :

يعتبر باربا من اهم المنظرين في المسرح الحديث إذ دعا الى مسرح ثالث * فقد حاول استكشاف حدود الاداء من منظور العلوم الانسانية والمنظور الفسيولوجي وقد نظر الى المسرح كونه شعيرة حياتية لكنه يتمحورحول الممثل فهو يدرس السلوك الثقافي والفسيولوجي للانسان وهو في جاله العرض اي حين يستخدم حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ مختلفة عن تلك التي تتحكم بالحياة اليومية . وان من اهداف المدرسة العالمية للانثروبولوجيا هي المزج بين الثقافات المختلفة فقد جمع باربا ممثليه من جنسيات مختلفة كما فعل بروك فهو يرى (ان الاسس الجمالية للمخرج تقرر كيف يمكن ان يؤدي هؤلاء عرضا مشتركا)[1] تتحول الطاقة التعبيرية الى اي شكل مسرحي (إذ ان طاقة الممثل تصبح شيئا قابلا للابلاغ فقط عندما يتم اعطاءها شكلاً ما) [2]. اذاً ركز باربا على الاتصالات او العلاقات بين هؤلاء الذين ينتمون الى مجموعات خاصة وعلاقتهم بالمجموعات الاخرى ويشكل ذلك اطار الانتروبولوجيا الثقافية التي تعتمد البحث في ثقافة الجماعة التي تؤطرها مجموعة من المعايير والرموز، وقد استفاد باربا من تقنيات الاداء الموجودة في المسرح الشرقي (كالنو الياباني) والكاتلاكي الهندي والدراما الراقصة لجزيرة بالي وهنا نلاحظ ان مسرح اورين قد لجأ لكل الانماط الفسلجية في عملية التعبير المشتركة بين كل الثقافات فقد استخدام لغة غير لغة البلد الذي يقدم فيه العرض المسرحي كما حصر عملية التواصل في المستوى الجسدي وبذلك يتم التركيز على الكيفية التي يصبح بها للممثل حضوراً .وقد اهتم باربا بتدريب الممثل واشتملت هذه التدريبات على تمارين في الحركة والصوت وتقنيات الارتجال وقد اعتمد مبدأ ان الحركة في المسرح تختلف عن الحركة في الحياة اليومية وهذا المبدأ موجود في المسرح الشرقي ويبدو ان (الحركة والتعبير الحركي قد صار من ضرورات العرض المسرحي في مواجهة اندثار النوع المسرحي برمته امام سطوة الوسائط الدرامية الحديثة) .[1]

المبحث الثالث : اداء الممثل العراقي

على مدى تاريخ الدراما من اليونان وحتى الان نجد ان التغيرات التي تحدث في بناء النص المسرحي وهيكله يرافقها مباشرة تغيرات كبيرة تحدث على مستوى الاداء التمثيلي على الممثل نفسه تتبعه تغييرات كبيرة تحدث على مستوى الاداء التمثيلي للممثل نفسه فضلا عن تغيرات شاملة في رؤية الممثل والمخرج الى التاريخ والمجتمع والانسان وعلى الرغم من ان التاريخ الواسع للحركات الفنية بعد الكلاسيكية قد شهد انقياد الممثل لمبتكرات الاخراج والتمثيل الا ان القرن العشرين واواخر القرن التاسع عشر قد شهد تحولات فكرية وادائية احدثها وقادها المخرج على الممثل نفسه هكذا قرأنا على مايرخولد عندما جعل الممثل حراً بعض الشيء فضلا عن قدرته على الانفصال

(2) مارتن اسلن، ارتو جسد يختبر العالم، نعيم عاشور، اتحاد الادباء والكتاب، 1993، ص 69 ؟

[2] ميسون علي، حوار مع المخرج المسرحي اوجين باربي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 55، وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 94.

[3] يوجينا باربا، مسيرة المعاكسين، تر قاسم بياتلي، بيروت دار الكنوز الادبية، 1995، ص 59.

[1] سعد صالح، الانا والاخر، تقديم شاكر عبد الحميد، الكويت، مطابع السياسة، 10 اكتوبر 2001، ص 147.

المتحرر من الشكلية العقلية الموضوع فيها . ثم تجسد في تجربته غروتوفسكي بما يشير الى سيطرة الممثل على قواه الروحية والجسدية والعودة به الى تلك التشكيلات البدائية التي كان يحاكي فيها العالم ويسيطر عليه . ويقترب منه بيتر بروك الذي يعطي للتلقائية المدروسة بعض مواقع العمل في مدار فكري ويتخذها منهجاً، كما يمنهج هذا المدار بالتجربة المثمرة والتخلق الاجتماعي. وبالتالي نرى ان العودة بالجسد والفكر الى الطاقة البدائية الكامنة في بنية الجسد نفسه وتحررها من القيود الاجتماعية التي كبلتها خلال مسيرة المجتمع الانساني وهذه الصورة تمت بطريقة مغايرة للطريقة المدرسية السابقة وتعد فنون افريقيا في الرقص المرافق للضغوط الطبقية والمناشدة للحرية مادة خصبة لفكرة الاداء المعاصر وطاقة مضافة للممثل من خلال توسيع مدار الحركة هذه الاشكال العديدة من الاداء يتضح عنصر الاداء الجديد في القديم وهذا الابداع (المستمر مميز لاشكال عديدة من الاداء الذي يستجيب بسياقات جديدة بتكييف الاشكال الموجودة او ابتكار اشكال جديدة للوفاء بالمتطلبات المختلفة والتجارب المختلفة في حياة الناس). [1]وقد استطاع الممثل العراقي موضوع البحث ان يتكيف مع هذه التوجهات على الرغم تنوعها الكبير التي وصلت اليه عن طريق البعثات الدراسية الى الخارج والتي تنوعت حسب الدول المانحة للبعثة مما يعني حمل تجربة ذلك البلد وهذا بدوره ادى الى ان يعزز تجارب عديدة تنوعت ما بين الواقعية وما بعد الواقعية كالملحمية والتعبيرية والرمزية والمدارس الحديثة وما يمكن ان نطلق عليه التيار (التراجيدي الشكسبيري) واخيرا تيار الاداء في المسرح المعاصر الا ان هذه التيارات لم يكن ليهضمها الممثل العراقي ويجيدها كما هي عالمياً فهناك هوه فاصلة بين الممثل وبين امتلاكه لغة حضارية كبيرة ومن اسبابها الصراع بين تلقائية الممثل والتعليم اي قوانين الاداء المسرحي فلا يفرق الممثل بين اداءه على المسرح واداءه الطبيعي في حياته العامة ويعلق سامي عبد الحميد على ذلك بقوله (الممثل العراقي بسبب طبيعته وحياته وظروفه ابطئ مما هو مطلوب للاغراض تشويق المتفرج فهناك ثقل واضح في القاء الممثل العراقي وهناك تباطئ في حركته) [2]. ولهذا فنحن بحاجة الى ممثل مرن الجسد واللغة ذو قدرة على التأثير في المتلقي ومتمكن من قواعد اللعب الفني ومن الفهم الواضح لابعاد الشخصية وبعض هذه الصفات يمتلكها الممثل العراقي منها امتلاكه لناحية المعرفة وله ثقافة فنية قلما نجدها عند الممثلين العرب اضافة الى حماسه وجرارته الشرقية الا ان هذا لا يعني عدم افتقاره الى بعض المهارات والتدريبات الاساسية في الاداء كالمبارزة والفروسية وهذا ما نجده في الدراما المحلية مما يفقد الممثل قدرته على الاقناع في مشاهد المعارك والمبارزة وان تكتيك الاداء يختلف من بلد الى آخر كما ذكرنا وهو في كل الاحوال يحتاج لمؤدي التمارين لاكتساب القوة العضلية ولمنح المرونة في الاداء والتي تظهر عيانية للمشاهد وعلى (ضوء هذا تبدو عملية التدريب على الاداء في المسرح بمثابة مرحلة استيعاب وسيطرة على القواعد تمهد لحرية الابداع في الاداء) . [1]. ولهذا نجد ان الممثل العراقي يكتفي بحفظ الدور دون الرجوع الى تحليله مما يجعله يشتغل على وفق نظام الاقناع الداخلي لنفسه وهي احدى المشكلات التي يواجهها الممثل العراقي فهو يفتقد (التحسس الداخلي لحياة الروح البشرية في الدور والتي تتدفق باستمرار تحت كلمات النص والذي ينبغي على الممثل تبريرها ومعايشتها طول الوقت) [1]. وما يؤخذ على الممثل العراقي عدم المتابعة فنادراً ما تجد ممثلا يتابع هوايته ويتوسع في اختصاصه ويتقن حرفته وان نقرأ

---

[1]. فرانسيس هاردينج، فنون الاداء في افريقيا، تر : د سومية مظلوم، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2005 ص 14.

[2]. عبد الحميد سامي، تجربتي التمثيل والاخراج، مجلة الاقلام، العدد 6 اذار 1980 ص 118.

[1]. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد حليمة، مركز الشارقة للابداع الفكري، ب.ت 2 95.

[1]. صاحب نعمة، فن الممثل في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة 1987 ص 128.

فسوف يقرأ ما يمثله فقط (فالممثل الذي لا يعني بدراسة اصول فنه دراسة عميقة غير جدير بالانتساب الى المهنة) [2]. الا ان الممثل العراقي بات يتخبط بما يسمع ويرى ويقرأ دون ان تكون له القدرة على التواصل مع الجديد على الرغم من ان الجديد لا يفضي الى معنى لكن ربما الساحة المسرحية تستجيب احيانا لمثل هذا التيار ان المنبع الوحيد الذي يرفدنا بالتوجهات الفنية الحقيقية هو كليات ومعاهد الفنون الجميلة بوصفها المركز الاول في التعلم وتدريب الممثل العراقي ولكنها تعتمد كما تشير مناهجها مبدأ التمثيل الواقعي بوصفه المحور الاساس في بناء الممثل صوت والقاء وحركة وبالمقابل فرضت عليه اهمية معرفة اساليب اخرى في التمثيل والاداء كالتراجيدي والملحمي والعبث واللامعقول وذلك لغرض اعداده جيداً الا ان ما يلفت النظر في التطبيقات المختبرية ان طالب التمثيل لم يمر بتجارب حثيثة ليتعلم منها الكثير ففشل الكثير من الممثلين بسبب هروبهم من دروس التمثيل وعدم احترامهم من تطوير قدراتهم لكون الكثير منهم يجدون ضالتهم في التمثيل الواقعي (وهذا التمثيل يقربنا اكثر من شاشة التلفزيون وكذلك المذياع فنجد ذلك اسهل لنا في التدريب) [2]. ولهذا نجد تعثر الممثل العراقي عند تقديمه اداء معاصراً فيبدو واضحاً تعابير الوجه او في مرونة الجسم (ومن المحزن ان نرى بعض ممثلينا يصطنعون الخوف والضحك والغضب على الخشبة بطريقة فجه وبقوالب تعبيرية جاهزة) [1].وبالمقابل فأن مسارح العاصمة والمحافظات لا تهتم بتقديم برامج لعروض من المسرح العالمي او المعاصر او التجريبي الا في المهرجانات المحصورة بزمن محدد ولا يحضرها سوى جمهور النخبة ان ذلك قد ساهم في عدم تطوير قدرات الممثل العراقي كما ان عامل النقد الفني والنقاد لم يتناولوا او يؤشروا اسباب الاخفاق لدى الممثل من خلال الوسائل الاعلامية اذ لا بد من توجيه الممثل صوب العمل الابداعي ولهذا نجد ان الكثير من الممثلين يكررون انفسهم في كل الادوار ولهذا يرى صاحب نعمة (ان استئصال الدور من جسد الممثل افرز عندنا ممثلاً خاوياً متخشباً رتيباً غير متوهج لا يعرف ما المقصود في هذه الحالة او تلك) [2]. دون العودة الى مرجعياتها التي درسها وعلى هذا الاساس بدأ الممثل العراقي يراوح في مكانه لفترة من الزمن غير حجم مشاركاته خارج العراق في مهرجانات مثل عمان وقرطاج والقاهرة دفعته بكل الوسائل ان يصارع موقفه ليتخطى الى موقع اخر على الساحة العربية ولهذا كان الممثل العراقي في هذه المهرجانات متميزاً اكثر من غيره على الرغم من كوننا في الداخل غير مقتنعين بهذه النتائج لقد كانت هذه المهرجانات دوائر اتصال وتبادل المعلوماتية والخبرات مما دفع الكثير من الممثلين الى ان يغيروا من طريقة ادائهم.

ويمكن ان نعتبر (ابراهيم جلال) احد رموز الحركة المسرحية العراقية ومن المخرجين الاكفاء الموهوبين ويمكن نستكشف ذلك من خلال اعماله المسرحية امثال (فوانيس) و (الطوفان) و (البيك والسايق) و (دائرة الفحم البغدادية) ومن الثائرين على اسلوب الشبلي الفنان جاسم العبودي والذي عن طريقه عرفت منهجية ستانسلافسكي وفقا لمبادئها فقد تم تحوير الاداء وانتقاله على الطريقة الجديدة وقد شكل هذا انعطافا في الاداء فهو يقول (اني لم اتأثر باسلوب اي مخرج مسرحي ولكني تفهمت ستانسلافكي وبعض رواد المسرح الحديث). [2]. ولكن عندما عرفت طريقة ستانسلافسكي على وفق مبادئها (على يد جاسم العبودي) ثم تحوير الاداء وانتقاله على الطريقة الجديدة ولقد شكل ذلك انعطافاً في الاداء المسرحي العراقي ولهذا فقد بقي الحال في اعتماده الاداء

---

[1]. عبد الصاحب نعمة، مصدر سابق، ص 107.

[2]. صاحب نعمة، نفس المصدر، ص 128.

[2]. سامي عبد الحميد، تطور الذهنية الاخراجية في المسرح العراقي، الاقلام، بغداد، العدد 3 – 4، اذار – نيسان 1987، ص 21.

الواقعي قائم في كلية الفنون الجميلة حتى وصول بعض الممثلين الاجانب امثال (فاييخ) الذي قدم مسرحية (رؤى سيمون ماشار) كذلك زيارة (هوس لاندوفسكي) من المانيا الشرقية الذي قدم مجموعة من التمارين المسرحية للمسرح الفقير لكونه كان احد طلاب غروتوفسكي وقد ساعده في ذلك كل من (د. عوني كرومي) و(فائق الحكيم) من هنا فقد اثرت هذه المشاهدات على درس اللياقة البدنية وعلى طلاب التمثيل الذين بدؤا يسعون من هذه اللحظة للبحث عن كل ما هو جديد في المسرح المعاصر ويشير (اسعد عبد الرزاق) الى الاهمية التي تركها العرضان المقدمان من اولئك الاجانب في تطوير قدرات الاداء في كلية الفنون الجميلة وبالتالي في المسرح العراقي). وان عودة البعثات من الخارج هي الاخرى افادت الساحة المسرحية العراقية والهيئات التدريسية بهذا التنوع في الاداء كما انها ساهمت في تغيير بعض مناهج فن التمثيل على وفق المستجدات الجديدة كما انها جاءت بدراسات مختلفة وتجارب وخبرات قدمت الكثير ويمكن ان تستغل هذه الخبرات على وفق الاتي :

فقد كانت حصة بريطانيا سامي عبد الحميد وابراهيم الخطيب وكانت حصة امريكا (بدري حسون فريد) و(ابراهيم جلال) وكانت حصة ايطاليا (اسعد عبد الرزاق) و(مؤيد وهبي) وكانت حصة الدول الاشتراكية بولونيا ورومانيا وسلوفاكيا كل من (فاضل خليل) و(مرسل الزيدي) و(عادل كريم عوني) وكان لهذا التنوع قدرته في تحديد عدد جديد من اساليب الاداء في المسرح العراقي على الرغم من انها لم تقدم الكثير على مستوى تهيئة المستلزمات لكنها في الحقيقة افادت ضمن مستويات الدراسة فظهرت كتب منهجية مختلفة في افق الممثل للمراحل كافة الفها القادمون الجدد امثال (سامي وبدري واسعد وابراهيم وعوني وجعفر وصلاح) ولهذا يمكن الاشارة الى ان نوعاً من الخبرة المكتسبة بالتعليم وليس بالتمرين قد اضافت هذا التنوع فكان امامنا مفاهيم واساليب جديدة كالاسلوب الرمزي والتعبيري والملحمي والعبث وتنوعت الواقعية بين نفسية واجتماعية واشتراكية وخيالية وكذلك ظهور ما يسمى بالاداء التجريبي نسبة الى المسرح التجريبي الذي فهم على ان ليس اضافة انما تجريب على وفق التجربة الحاصلة في المختبر .

الفصل الثالث

العينات :

لقد تم دراسة مجموعة من المسرحيات والعروض الكلاسيكية التي قدمها مخرجون عراقيون باسلوب ادائي معاصر، ولقد تم اختيار عينة منضدية من ثلاث مسرحيات وذلك لعدم توفر اشرطة فيديو او سيدي (اقراص ليزرية) و مقالات صحفية او نقدية عليها ذلك 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 حدا 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 (انتيجونا.سوفوكلس) اخراج .عادل كريم.في كلية الفنون الجميلة.1979

2.مسرحية (الضفادع.ارستوفان) اخراج.عقيل مهدي.كلية الفنون الجميلة,1985

المهمة الاساسية هي ان بعض المخرجين لجئوا الى التفاعل مع المذهب الكلاسيكي القديم المحصور بالتراجيديا لوجود الكثير من المفاصل المهمة فيها يمكن ان تعصرن الآن . وعليه فقد وجد 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 واللزمات التعبيرية احيانا وهذا ما نجده عند عقيل مهدي في اخراجه (الضفادع) وعادل كريم في اخراجه (انتيجونا) (وميديا) اذ تم تكثيف الحدث والابتعاد عن المحسنات والاطناب البلاغية . والاستناد الى فعل الآن وهنا. بصيغة المعاصرة .

1- انتيجونا : تأليف : سوفوكليس : اخراج : عادل كريم: المكان : كلية الفنون الجميلة / 1979

الحكاية :تتمحور المسرحية قتال اخوين 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 (كريون) حاكم طبية هذا القرار الذي يسمح بدفن (اثيوكليس) بوصفه مدافعا عن وطنه ويترك (بولينكس) دون اتمام مراسيم الدفن بوصفه معتديا على وطنه خائنا له ، على الرغم من ان اليونانيين يعتقدون بأن روح الميت تبقى هائمة لا تهبط الى عالم الموتى و لهذا فلم تجري للجثة اي مراسيم من شعائر التشييع الى الدفن . وتحزن (اتيخونا) لهذا القرار وتصمم على معارضته حتى الموت على الرغم من خوفهما على (اسمينيا) وتحذيرها لاختها على اساس ان عملها هذا طائش ، ولكن اتيخونا يلقى القبض عليها وتساق امام (كريون) الحاكم للمدينة وتقف الجوقة هنا اولا الى جانب (كريون) وضد اتيخونا وتحاول الاخيرة ان تعترف بفعلتها مبررة ذلك بانها تلبي نداء الالهة وتقوم بواجبها الديني والانساني نحو اخيها وحين يواجه كريون هذا التحدي يلجأ الى التهور عليها وتستبد به الغطرسة خوفا على سلطانه من العبث بقراراته ذلك انه يمثل القانون العام لمدينة طبية ، فيأمر ان تلقى اتيخونا بكهف منعزل و تلقى حتفها وتهلك وتندفع (اسمينه) صارخة الى كريون ملقية عليها التبعة على نفسها وحدها متوسلة به على ان يبقي على حياة اختها لانه من العدل ان تشاركها العقاب لكن كريون يتهم اسمينه بالجنون ويأمر بأخذها بعيداً 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 يندم على هذا القرار لانه متهور ، ويثور كريون على ولده ويمطره باللعنات اللعنات ويهدد الولد اباه بانه يفضل الموت مع اتيخونا مقابل عدم البقاء معه وهنا تتحول الجوقة الى موقف الانحياز الى اتيخونا 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 ان من قد شنقت نفسها لتهرب من العذاب والوحدة وليجد ابنه هايمون متشبثا بجسدها وهو ينحب وعندما يشاهد هايمون والده ينتفض 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 هذه الفواجع .

العرض : عمد المخرج عادل كريم الى توظيف السمة المعاصرة على طبيعة العرض المسرحي عندما اجرى مجموعة من التعديلات على النص اولا عمل على حذف كل الجمل السردية الطويلة او الوصفية في النص لجمعه في نص درامي جديد لا يتجاوز 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 لا بد ان يقود صاحبه الى السقوط) .[1] وقد البسها لبوسا سياسية كما كتبها سوفوكليس على اساي ان كريون رجل طاغ واتيخونا هي المعارضة لهذا الطغيان . وعلى الرغم من ذلك فان المخرج حافظ على جوهر المسرحية . اما على صعيد الجوقة فقد حاول المخرج منحها مزيدا من الحركة والوضعيات الجسمانية واستخدم بيد احد الجوقات عصي تحمل في نهاياتها كفوف ملونة بلونين فظاهر الكف مطلي باللون الابيض في حين ان باطن الكف مطلي باللون الاحمر وقد حاول استخدام الدلالات الاشارية والرؤية لهذه العصي مع الجوقة في حين شكل مع العصي باجساد الممثلين تشكيلات حركية عديدة ، واراد بذلك ان يوظفها لأن 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)))[1] 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 صيغا 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 بإذ كسر المدرك الحقيقي . (نحن ننطلق نحو معالجة عصرية تحقق الرؤية في اللحظة الحاضرة) .[2] لقد فسحت الجوقتان مجالا واسعاً للمخرج في بناء شكل العرض عن طريق توزيع ميزانسينات المجاميع, وهو يقترب بهذا من طريقة غروتو فسكي 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 اومن بان الحركة تعزز من شد المتفرج على الدوام) .وكذلك حاول استخدام هذه المجاميع بتشكيلات وتكوينات صورية تعوض عن المنظر المسرحي الذي عمد المخرج الى الغاءه تماما حينما اكتفى بوجود ثلاث فورمات متدرجة ومسطحة مستخدماً مستويين منها .الاول العلوي الذي خصصه للجوقة وكريون ولاخر السفلي الذي خصصه (لانتيجونا) وجوقتها , فقد شكل بهذه المجاميع ما يشبه السجن ثم شكل بها مجموعة توحي بالقوة ثم جعلها شواخص لقيود لكنها تتحدث بالحكمة وهو استخدام جديد للجسد في بنا الصورة فاستخدامهم لصورة (الجحيم) يتم باستخدام جديد اخر لها عندما يتحدث (هايمون) فتقوم الجوقة بتشكل اخر يعبر عن هول الصدمة وكان اجسادهم تفرقت كالشظايا في المكان بما يشبه تشظي القنبلة.وقد استخدم للجوقة ازياء سوداء هي عبارة عن فانيلا سوداء (bady) وبنطلون اسود محاولة منحها سمة المعاصرة ولم يلبسها ازياء اغريقية: لانه اراد بذلك المعاصرة (حاولت تحويل كل ما هو حواري او سردي الى اسلوب يحاكي عن طريق الحركة والانفعال)، في المحور الآخر من اداء الشخصيات اخذ المخرج فكرة من الواقع لينقلها الى خشبة المسرح ذلك لتثوير قوانين الصراع بالجسد والايماءة والاشارة والحركة فقد اوجد صيغة (صراع الديكة) الواقعي ليخلق من هذا الصراع وشكله وسماته صراع بين (كريون) واتيخونا عندما حاول استخدام مجموعة من الحركات نصف

[1] عواد علي،المألوف والا مألوف في المسرح العراقي، دار الشؤون الثقافية، بغداد : 1988، ص 103.

الدائرية ومحاولة استخدام نفس اسلوب صراع الديكة باستخدام الاذرع بدل الاجنحة وقد جعل هذه الحلبة مدارا مهما للاداء المسرحي لكلا المتصارعين بالدوران حول بعضهما وتقاذفهما بالكلمات والاشارات والايماءات المعبرة عن ذلك الموقف. فـ(الممثل المعاصر هو ممثل قصدي في اشاراته)· كما سعى الى تشكيل ما يشبه هيئة المحكمة في الجوقتين اللتان وقفتا كل مقابل الاخرى وان الشخص المتهم سيحاول ان يجر نفسه الى وسط المسافة ليكون بمثابة المتهم او الجاني واستخدم مكان وسط وسط المسرح لهذا التشكيل ليحقق صراع الانسان مع القانون وصراع الانسان مع نفسه وصراع الانسان مع الالهة وقد جعل الجوقتان تراقبان عن كثب ما يحدث ، وقد حاول جعل شخصية كريون قاسية كما اشار المخرج على ان شخصية كريون جعلت منها ما يشبه النمر (بالحركة) والمقصود تغيير المخرج للوضعية الجسمانية للشخصية ومنحها بعض الاشكال التي توحي بذلك الاتجاه في حين استخدم لشخصية اتيخونا الثبات والقدرة على المحاورة والاقناع ليؤكد موقفها من الحدث ، غير ان عادل كريم عاد ليلبس شخصية كريون ملابس اغريقية وكذلك اتيخونا الا انه عمد الى عصرنة الشخصيات عن طريق الالقاء فقد ابتعد حوار الشخصيات عن الالقاء المفخم والصوت الجهوري والمد المعروف والتضخيم لبعض الحروف وعاد الى الالقاء المعاصر وكأن الشخصيات والاحداث معاصرة وقعت الآن وهذا ما جعل العرض يبدو اقرب جدا للمعاصرة ثم انه كما ذكرنا ابتعد عن ما يشير الى الاسلوب الاغريقي في الحركة والالقاء وبهذا قرب النص من عصره الحاضر (كانت البنية الصوتية تعتمد نغمات صوتية صاعدة ونازلة وهي مرتبطة بالاداء المعاصر) [1]· كما اتسمت شخصية اتيخونا بالسمة البسيطة اذ ظهرت كونها وديعة وساكنة ويبدو عليها الوقار والمظلومية لكها حادة في موضوعة اتخاذ القرار والدفاع عنه . ولهذا اصبح قانون الصراع بين الشخصيات يتحكم فيه ميزان غير متوازن فعلا كريون الجسور القاسي امام اتيخونا الضعيفة المظلومة ولهذا استطاع عادل كريم ان يقلب لنا موقف الجوقة مع اتيخونا ضد كريون . (عملنا بوعي معاصر في تقديم هذا الاداء بالرغم من كونه كلاسيكيا بحتاً)· في حين ظهرت (اسجيثية) شخصية ضعيفة قد لا تحس بوجودها وقد اختار المخرج احدى الممثلات التي تظهر عليها تلك السمات فعلا لكونها تعبر عن الصنف الذي يقف بلا حراك ولا يستطيع ان تقدم شيئا (لقد وصفناها بالجبن) (لأن اتيخونا في العرف العام لا تستكيع القيام بهذا الجهد في قيادة المعارضة فكيف هي اسجيثية) (كما ان النساء لا يقبلن لظرف اتيخونا ويعدنه تصرفا داعيا للذعر) [355]· اما شخصية (ترسياس) الكاهن فهي الشخصية التي تمثل الموقف الديني برمته اتجاه المخاطر التي تحيق بكريون ذلك الرجل العراف الذي قدم مشورته الى كريون لمحاولة التخلي عن فعلته والعودة الى العقل . كان يرتدي ازياء اغريقية وعصى اما حركته ف جاءت طبيعية وواقعية اكثر مما هي اغريقية وهي محاولة لجعله معاصرا لكنه لم يوفق في ذلك وقد وصفها النقاد بأنها غير مقنعة لا سيما في المشي وجلوسه على الارض . (ان المشكلة هي ان ايقاعنا المتسارع الذي يلامس العصر والقصدية في الكشف عن المعنى هو سعينا الحثيث للاداء المعاصر) ·اما شخصية الديدبان فقد كان اقترابه من الجوقة عندما يصف ويجسد حادثة الدفن من الناحية الواقعية فهي ليست حركة صحيحة لان الديربان لا يمكن ان يجرؤ على القيام بتلك الحركة . بينما هو جاثم تحت قدم كريون ليطلعه على الخبر ولعل هذه الاخطاء لم تؤثر على سير الاحداث او العرض ذلك لأن الماساة وحدها لو قدمت على وفق عقلية كلية فستكون مثيرة للجدل للحبكة المهمة في الموضوع ولعل اهم مؤشرات العرض بعض النقاط التي نكتفي بالاشارة اليها تخص الاداء المسرحي :

---

[3]· عواد علي،المصدر السابق ص 103.

1. بدا الفعل العام يخص الجوقة والاعتماد عليها كليا في قيادة العرض وظهر عليها الطابع السردي والوصفي على الرغم من ان المخرج حذف الكثير الكثير لكنه اضفى عليها روحية اقرب الى الدراما المعاصرة دون ان يشعرنا بحذف النص وقد برع في تحريك الجوقة وعمق دورها في الصراع باستخدام اسلوب تعبيري في توزيعها وحركتها على الخشبة .
2. استفاد ببراعة من التكوينات الجمالية والتعبيرية في اضفاء الدلالات النفسية والدينية إذ اكتسب كل مشهد نتيجة متميزة بعيدا عن النمطية .
3. الحركة المدورة والنصف مدورة هو ما عول عليه المخرج بالنسبة للشخصيات الكبيرة وكذلك الجوقة .
4. حافظت المسرحية على ايقاع سريع متوتر متناغم مع الفعل الداخلي المتاجج لشخصية كريون واتيخونا وهايمون.
5. استطاع ممثل كريون (ميمون الخالدي) الامساك بكل التفاصيل المهمة في بناء الشخصية يبرز اهميتها بالصوت والالقاء والحركة والايماء والاشارة لتبدو الشخصية متسلطة واستبدادية واضحة .
6. ظهرت اتيخونا في ادائها اقرب الى التلفزيون من المسرح وهذا ما افقدها الكثير من الحضور القوي لكنها بذلك حققت نوعا من التعاطف معها بوصفها شخصية مظلومة وصاحبة موقف فكري
7. باقي الشخصيات قدموا ادوارهم بعرض بسيط لكنه مهم ذلك لكونهم وفقوا نوعا ما بالوصول الى تحقيق رؤية المخرج .

وعلى وفق ما تقدم نخلص الى القول بان الاداء في مسرحية اتيخونا جمع بين الكلاسيكية من خلال النص وبعض ازياء الشخصيات والمعاصرة من خلال الحركة اللاسيما بالجوقة والتشكيلات الحركية والصورية ذات المغزى التعبيري والالقاء الذي اتسم بالمعاصرة لتحقيق هذه الرؤيا . ولعلنا امام اسلوب ادائي يقترب من وجهة نظر غروتوفسكي في تحويل جسد الممثل من خلال الوضعية الجسمانية والزي المعاصر الى وحدة فنية قابلة للابداع في تعزيز المعاصرة في المسرح الكلاسيكي وقد نجح المخرج في ذلك . ولعلنا امام محاولة للمزاوجة بين الاتجاهين القديم والحديث في آن واحد ولكنه لا ينقلنا الى مستوى المرونة الجسدية العالية والجوانب التي تخص استظهار الروح في الجسد التي دعا اليها ارتو او مجرد ايجاد لغة ثقافية في الجسد كما يدعوا بروك لذلك .

2- مسرحية الضفادع: تأليف ارستوفاتيس: اخراج – عقيل مهدي

الحكاية

اخرج ارتوفان ملهاته الضفادع بعد وفاة يوربيدس بوقت قصير ويعود تاريخ كتابتها الى القرن الخامس وملخص الحكاية ان (دنيوسوس) اله المأساة يقوم بزيارة الى العالم السفلي وذلك بعد ان كثر اللغط والتنديد بالمسرح اليوناني يقرر (دونيوسوس) عقد صفقة مع اله الموتى ليجلب اليه اساطين المسرح إذ يقيم هناك مسابقة تضم عمالقة المسرح الثلاثة (اسخيلوس ، يوربيدس ، سوفوكليس) وتحتوي المسابقة على وضع شروط ومعايير نقدية صارمة مازالت الى اليوم مبهرة ومقنعة في بعض تفصيلاتها وتفضيلاتها الفنية والجمالية . إذ يلاقي الإله دنيوسوس الكثير من العقبات مع خادمه (كاتياس) عندما يقوم بزيارة (هركليس) لعله يكون قادرا على تزويده ببعض النصائح ويخبره لانه ماض الى العالم السفلي ليأتي يوربيدس ثانية فهو شاعر بارع ويسأله (هركليس) عما يعيد اولئك الشعراء ، بعد محاورة طويلة من الاسئلة والاجوبة والافضلية في الاختيار عن سبب اختيار (يوربيدس) بدل (سوفوكايس) وهم يتهمون يوربيدس بالاحتيال والمخادعة . يبدو حوار المشهد يقوم على الفكرة التي تعالج قضية الشاعر وعلاقته بالمجتمع من خلال رؤية ارستوفان كما نلاحظ اعترافا تاما بعبقرية يوربيدس من قبل ارستوفان إذ يضعه دون تردد في مقام اسخيلوس وسوفوكليس .وبعد وصول دنيوسوس الى العالم السفلي في رحلة

طويلة لا تخلو من محطات كوميدية مضحكة بصحبة خادمه كاتياس الذي يظهر وهو راكب (حمار) .فالذهاب الى عالم الموتى محطة للانطلاق التي ارادها ارستوفان يتطلب حرفة (اريد شاعرا حقيقيا لان البعض ليس كذلك منهم من النوع الرديء) .ومن هذا المشهد الذي يظهر فيه دنيوسوس وكاتياس في الغابة ، يظهر هركليس من باب اخرى ومعه افلاطون ويبحثون عن طريق من خلال البحار (خارون) . خارون (تستطيع لا اكثر من ان تغمس مجدافك في الماء مرة واحدة فتسمع اجمل الاغاني الموزونة) . دنيوسوس : من اين ؟

خارون : من اناشيد الضفادع الروعة ،هذا العبور الى العالم السفلي يحمل في طياته دلالة اسطورية ودينية وكذلك منطقية في طريقة الانتقال المجازي في الحياة العادية الى حياة اخرى يمتلك ادارتها (اله) من بيه الالهة . وليست هناك مسوغات منطقية مألوفة بقدراتها اتفاقية تعاقدية ما بين المتفرج والعرض يغذيها مرارا الطابع التهكمي والسافر للعرض بالكثير من المواقف التي تضحك المتفرج حتى في اقصى حالات الرعب الذي تثيره هياكل الموتى العظيمة وجماجمهم وشخصياتهم الاسطورية الخرافية .بعد تلك الجولة في العالم السفلي المملوءة بالمغامرات والمفاجآت وعند حصول المسابقة نجد ان اسخيلوس جلس على مائدة (الإله) بلوتو بوصفه سيد الماساة في حين ان يوربيدس الذي وصل بدوره متأخرا غدا شعبيا لدى الاوغاد والخدم وشذاذ الافاق الذين يشكلون عامة من هم في العالم السفلي وصار اسخيلوس يتحدى مكانه في حيازة كرسي المأساة ، اما بالنسبة سوفكليس فانهن لم يعارض اسخيلوس على هذا الفعل ولكنه لم يكن ليدخل حلبة الصراع الا في حالة انتصار يوربيدس ، وهكذا اقيمت المباراة العظيمة بين المتبارين وتضع امامنا اراء مختلفة على مستوى الشعر والمأساة . وفي النهاية ينتصر (يوربيدس) لقربه من العقلية المحافظة لارستوفان وتعبيره عن الموقف الديني وكذلك انحداره من الطبقة الارستقراطية التي يشتركان بها كل من (ارستوفان واسخيلوس) . لقد استطاع ارستوفان بصعوبة في هذه الملهاة ان يوضح ايهما شاعر عظيم وان الاختبار اعتمد على اسس جمالية او فنية امر غير ممكن .. وهذا في حقيقة الامر هو اطراء يوربيدس بعد مقاضاته على خشبة المسرح لمدة تقرب من ربع قرن .

العرض :يشير جوليان هلتون (بأن التراجيديا هي المجال الحيوي الذي تتجلى فيه قدرة العرض المسرحي على ربط الماضي بالحاضر .. اذ تقوم بتحويل وحدة من وحدات الزمن التاريخي الماضي .. الى وحدات زمنية حاضرة في العرض) [1] ولعلنا نتفق مع هلتون في وجهة نظره التي يرى فيها ان عنصرا واحدا من عناصر العرض لو تم الاتفاق على عصرنته حاليا فانه يكتفي بان يكون العرض معاصرا .. ولكننا في مجال دراستنا لإذيات الاداء المعاصر وجدنا ان من الضروري للمخرج ان يبحث في اكثر من مفصل من مفاصل العرض ليؤكد عصرنته وليس على عنصر واحد ان الاوربين كما يشير هلتون متفقون على ما يبدو بهذه الخصوصية لكن العرض الادائي للممثل في العالم المعاصر غير كثيرا من ادائه ذلك ان اطروحاته الجديدة بدأت تتمحور حول لغة الجسد لغة المخيلة ولغة الفكر ولغة الجمال .وعلى هذا الاساس يمكن الحكم على تلك الاعمال على وفق ما جاء بالاطار النظري وبعيدا عن الاسهاب فان اراء الكثيرين من العاملين في الساحة المسرحية العراقية يؤكدون ان المسرح العراقي لم تقدم عرضا كلاسيكيا واحدا يمتلك كل خواص الكلاسيكية وهذا يعني ظلوع اكثر العرض الكلاسيكية ابتداء من حقي الشبلي الى الآن بالمصاحبة الابداعية للمخرج المسرحي . استخدم عقيل مهدي اسلوبا في شطب الكثير من الحوادث من النص الاصلي لاسباب عديدة منها عدم اتفاق بعضها مع رؤياه او لأنها تتمتع بخاصية السرد والوصف الطويل او لأن بعض المقاطع لا يمكن تحقيقها على المسرح بسبب عدم توفر الامكانات الضخمة لمسرح

[1] جوليان هتتون.نظرية العرض المسرحي،تر نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1994

الكلية انذاك وهو ذات الاسلوب الذي استخدمه زميله عادل كريم مع النصوص الكلاسيكية . ولقد تم استخدام النص لاستكمال المدة المنهجية لطلبة المسرح الذين لا بد لهم من التعرف على النوع التراجيدي او الكوميدي في الكلاسيكية القديمة بوصفها الام . فضلا عن التعمق في معنى الكوميديا الذي لا يعني الضحك المنفلت غير المسؤول بل ان الكوميديا سلاح اجتماعي وقتي بالغ الخطورة والحساسية وكذلك (الجدية) في تقويم عادات اجتماعية منحرفة عن مسارها الانساني كما يؤكد ذلك (ارسطو) كما ان المسرحية الكوميدية تلفت نظر المتفرج الى خصائصها الفنية والنوعية اللاسيما بها فضلا عن تميزها عن المسرحية التراجيدية بوصفها تشترك دراميا ومنهجا كلاسيكيا مع بعضها البعض وتختلفان من إذ رسم البطل والحبكة والحوار وكذلك الخبر الزماني والمكاني والابتعاد عن المألوف اليومي او محاكاته.

والكوميديا عن ارستوفان تمثل الفهم القديم لدى الاغريق لان فيها بداية ولكنها تنعطف من على سطح الارض حتى اعماقه إذ مملكة هاريس (العالم السفلي) والترابط النطقي ينبع من مجمل التحضيرات الخارجية التي تاتي من الآلهة (دينوسيوس) فارس دانيال وتابعه (كاستياس) رائد محسن لمغادرة العالم الحياتي العلوي الى العالم السفلي للخروج باسخيلوس حاتم جاسم (بوربيدوس) جمال الشاطيء بعد انهيار المسرح القائم انذاك واختفاء الموضوعات الجادة والبلاغة اللغوية واندثار الافكار الجادة والرصينة فبات المسرح موحشاً مميتا يكثر فيه نقيق الضفادع إذ يمجد الشعراء الزائفين والمرتزقة قيم الحروب المهلكة التي دمرت اثينا وحرقت بلاد اليونان القديمة تحت مظلة من التبريرات الكاذبة . قدم عقيل مهدي مسرحية الضفادع باسلوب كلاسيكي معاد تصويره بتقنيات زخرفية اغريقية واعمدة رخامية وتماثيل نصفية للآلهة وغابات مؤسلبة ومكياج واضح وتعاملات مع اللحن المصطنع لاسيما في مشهد فرز (اسخيلوس) حكيم جاسم بأنه (ربة الابداع) من مستوى اخر من غير ان تكون مرتبة في النص . لكنه جعلها شاخصة على المسرح يقدمه رجل يلطخ وجهه (بالتزويق) النسائي . فيقبل الآلهة خارج الكواليس (آلهة الدهر فاجرة) في مفارقة هزلية توحي بان الاعمال الخطيرة (مثل قبلة) تجري خارج كواليس المسرح وليس امام المتفرجين . هذا التصعيد المجازي في تعالق اللغة الكوميدية مع اللغة التراجيدية اضفى سمه طيبة ومقبولة لما حققه اداء الممثلين (المرتجلين) حتى ان الحمار كان يؤدي ممثلا وسط مشهد احتفالي بهيج . اما بالنسبة لسنيوغرافيا العرض فقد لعب المخرج في هندستها في الفضاء المفتوح والانتقالي الذي تبدأ دائرته بالاتساع من العالم العلوي مرورا بنهر الموت في قارب مؤسلب الخطوط والالوان والحجم والمجداف . اما ازياء الممثلين فلقد حافظت على مرجعياتها اليونانية القديمة وصولا الى العالم اليومية ووقائعه في السكن والطعام والتصرفات (وهي تعليقات ساخرة مستوحاة من ارستوفان للسخرية على ما يجري في العالم الحقيقي).

ولهذا اقتضى ان يجد المخرج نظائر حقيقية من عالمنا نحن العراقيين بعد ان تفشى المسرح التجاري وكثرت القصائد التي فقدت عنصرها الابداعي في الغالب وباتت فيها نوايا الارتزاق . لقد استمد فعل الممثل الى جدران واعمدة وصور مرسومة وتكوينات معمارية وتشكيلات الجوقة التي عمد المخرج الى تقسيمها الى نصفين لتوكيد جانب الميزانيات اللاسيما بالعرض حين ترسم فضاء لابراز العادات السلوكية تارة وتارة اخرى نبذ سلوك الرجال والنساء والشباب والشيوخ وذلك لينقل لنا المخرج اثرا فنيا وليس اثرا تاريخيا لكنه حافظ على استخدام العباءة بالطريقة الاغريقية (لقد اكد لنا المخرج ضرورة التعامل مع الحركة بالعباءة على الاسلوب الاغريقي)ومما تجدر الاشارة اليه ان الالحان التي خص بها الجوقة جاءت وفق الاوزان الشعرية وطريقة اللحن بإذ تتفق وذائقة المتفرج المعاصرة بممارسة ايقاعية وتشكيلية .

وبهذا يكون الاسلوب العام للعرض قد (حافظ على طرازية الازياء وجمالية الزخارف والسمات الديكورية لتعطي للمسرحية زمنها الكلاسيكي) [1]. اما فيما يخص الاداء المسرحي العام فقد قدم وفق رؤية متأثرة بعلاقة جسد الممثل وارتجالاته وايماءاته بالمسرح المعاصر واعتماد (ميزانيات) لاسيما وعملية تحويل بعض الادوار الرجالية الى نسائية عمل على تاكيد ان الاداء جاء تقديمياً وليس تمثيلياً . فقد عمد الممثلون الى وضع لمسات واضحة ادائية وصوتية تعمق مفهوم المعاصرة وتقرب الكلمات والمعاني من وجهة نظر معاصرة تماما على الرغم من طرازية العرض . وقد استفاد المخرج من الناحية الكوميدية فسخرها لمغزى تمثيلي يقترب من المشاركة مع المتفرج . وكذلك وجد علاقة جديدة بين الممثل وشريكه او الممثل والجوقة والممثل والجمهور وهنا صار لزاما علينا على وفق هذا المنظور ان يأخذ العرض محورا واحدا يقف عنده ليحوله الى الزمن الحاضر بوصفه يرتأي المعاصرة في التقديم ثم انه استخدام المجاميع لتنويع وتضبيط الايقاع بدءا بايقاع الكلمة ، الحوار ، المشهد ، الفصل ، المسرحية .ويؤكد الممثل رائد محسن ان الاداء الذي اعتمده الممثلون يقترب من الطريقة البرشتية التي يكون الممثل فيها واعيا ولقد اوصى المخرج ان يبقى عقل الممثل حاضرا في كل الاوقات وعلى الرغم من استخدام بعض الوحدات المنظرية فان المخرج جعل من جسد الممثل ولاسيما الجوقة برنامجا للدمج بين الكلاسيكية والمعاصرة بشكل متناسق ومن المفاصل الاخرى التي اعتمدها الاخراج ان الاله (ديبوتيوس) فارس دانيال كان يمثل السلطة مع اسخيلوس (حكيم جاسم) الذي يكتب عن هموم الالهة ولابطال القدريين فقد عمد من خلال حركة الجوقة التي جعلها تمثل الشعب الى استخدام عدد من الدلالات المؤثرة التي اراد ان يقول من خلالها رأيه ورؤياه الاخراجية (اعتقد ان المسرحية كانت من العروض المهمة والمؤثرة ذات السمة المعاصرة في الموسم المسرحي العراقي انذاك) . ولقد عمد المخرج كذلك الى استخدام الاقنعة (الماسك) لاسيما قناع الرجل الميت الذي استخدمت فيه الاضاءة فوق البنفسجية وهو يجلس مع الجمهور في الصالة ولقد اثار هذا المشهد موجة من الضحك . ولعل هذا الاستخدام قريبا من مفهوم غروتوفسكي وبروك في المشاركة الجماهيرية في العرض ، ثم عمد مرة اخرى في مشهد اخر عند قيام الخادم الاء مصطفى بمطارة هرقل حمزة حسن وخادمه وهو يمد ساقيه بعيدا عن مركز ثقل جسمه ليرسم في الفضاء صورة (مسخية وكاريكاتيرية تثير الضحك لهذه الكائنات) . لقد شكل التمثيل طاقة اشارية بالدلالات الفكرية للعرض وكذلك للحدث والشخصية وهكذا صار من الممكن الحكم على مجمل الاداء العام بانه ابتعد عن الكلاسيكية القديمة واقترب من (التعبيرية الذاتية) وهي قضية لاسيما بالمخرج ومرجعياته وتاويلاته . ولكننا نؤكد ان عقيل مهدي في توزيع الادوار واختيار الشخوص وطريقة التقديم كان ناجحا ولكن سمة الاداء التمثيلي تغيرت نوعا ما حين عمد الى توضيح سمة الكوميديا والايغال بالفعل المضحك الذي يجعل من السخرية والنقاش والتعليق مسارا واضحا له . وهو بذلك يريد جاهدا منح العمل المسرحي (الضفادع) صفة المعاصرة على اساس الاداء التمثيلي مستفيداً من ادوات الممثل بالايماءة والحركة والصوت .

[1]. امين جياد، مسرحية الضفادع لارسطو، مجلة الف باء، بغداد، العدد 112، 1985 , ص38.

النتائج ومناقشتها

1. ظهر ان اداء الممثل عند (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 اداء الجوقة عند(عادل كريم) و(عقيل مهدي) اتجهت نحو المنحى التعبيري ولم تقترب من الطقسية الكلاسيكية الافي مواقع قليلة .

لقد غلب على اداء الجوقة لدى المخرجين التشكيل التعبيري اكثرمن التشكيل المعبر الطقسي المعبر عن شعيرة طقسية.ولهذا ابتعد المخرجان عن مفاهيم الاطار النظري بالنسبة للتيارات التي تناولت الطقس (ارتو–بروك–باربا–غروتوفسكي)بوصفها احد اركان التيارات المهمة .لهذافان اداءالجوقة لم يتفق مع موشرات الاطار النظري الافي مواقع قليلة.

3. بان واضحا ان المخرجين (عقيل مهدي وعادل كريم) وضعا ثقلهما الاخراجي في بناء الشغل المسرحي للجوقة وهو شكل العرض في تنوع الميزانسينات كما اعتمدا على التخفيف من وطاة المنظر المسرحي الكلاسيكي بالاستناد الى تشكيلات الجوقة .

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

4. ظهر ان سمات الاداء المعاصر لدى الممثل عقيل مهدي في مسرحية (الضفادع)استند الى محور الصوت والالقاء بوصفها اكثر العناصر الواضحة في العرض المسرحي .

ان هذا الاتجاه يضع جزا من ادوات الممثل في خانه المعاصرة ينطلق الى عرض معاصر وهومحور السرعة الايقاعية والبساطة في اللغة والقدرة على لوي عنق الحوار باتجاه معاصر(سائد حاليا).وهذا ما يبتعد كليا عن موشرات الاطار النظري ذلك ان معظم المخرجين العالميين استندوا الى الجسد اولا ثم الكلمة ثم الصوت ومنهم بروك ومايرهولد

ان هذا المنحى اراد منه المخرج ان يتواصل كليا مع المعاصرة لكنه قربها من الرمزية والتعبيرية بغية ايصال افكار وروى اخراجية بحتة وهو مفهوم جديدربما يقترب من مفهوم (بروك قليلا) بوصفه يمارس الكيان العضوي للممثل باللغة والصوت والحركة.وهو ما يقترب من موشرات الاطار النظري .

5. – استند عادل كريم الى تحقيق طقس ديني يقترب من اجواء ماساة انتيجونا كذلك في مشهد يقوم على (اللطم على الخدود والضرب على الرووس او على الارض) ولعله هنا يقترب من الشعائر الطقسية التي اكد عليها ارتو ولكنها لم تقدم بتلك الصيغ التي تدعو حالات هستيرية وانفعالات داخلية وهو يقترب من موشرات الاطار النظري .

الاستنتاجات

1- ان قدرات الممثل العراقي في اداه المعاصر محكومة بقدراته الذاتيه التي نماها (هو شخصياً) بغية الحاق بالتطور الطبيعي لفن التمثيل.

2- ان كلية الفنون الجميلة هي المصدر الاساسي لتطور فن التمثيل واداء الممثل بوصفها الجهة المسؤلة عن تحقيق منهجية المادة وتطورها .

3- لا يوجد تطور طبيعي لفن لتمثيل عند الاغريق ولحد الان كما هو الحال في الاخراج او المنظر المسرحي ... ذلك ان فن الممثل ارتبط برؤيا المخرجين العالميين الذين فرضو اساليبهم الادائية على الممثل .

4- ان فن التمثيل المعاصر ابتعد كلياً عن الخطوط الأساسية والمنهجية اللاسيما بفن الممثل التي جاء بها ستانسلافسكي و ديدرو.

المقترحات والتوصيات

1- يقترح الباحث تطوير مناهج كلية الفنون الجميلة في قسم المسرح للمرحلة الرابعة حصراً بان تكون ذات مساس مباشر بحداثة الاداء المعاصر للممثلين.

2- يوصي الباحث بتخصيص قاعة لاسيما للتمارين البدنية والجسدية التي تخص فن التمثيل المعاصر.

المصادر والمراجع

- امين جياد ، مسرحية الضفادع لارسطو ، مجلة الف باء ، بغداد ، العدد 112 ، 1985 .
- الياس ماري ، المعجم المسرحي ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت : 1997 .
- ايليزابثون ، مسرح مايرهولد ويرخت ، ت فايز قزف مراجعة وتقديم سنديم معلا ، دمشق : وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون ، 1997 .
- تشيني وسلدون ، تاريخ المسرح : تر : دريني خشبة م. علي فهمي المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، وزارة الثقافة والارشاد القومي .
- جوليان هتنون .نظرية العرض المسرحي،تر نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة 1994.
- جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، تر نهاد حليمة ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ب.ت .
- عواد علي ،المألوف والا مألوف في المسرح العراقي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد : 1988 .
- سامي عبد الحميد ، تطور الذهنية الاخراجية في المسرح العراقي ، الاقلام ، بغداد ، العدد 3 – 4 ، اذار – نيسان 1987 .
- سعد صالح ، الانا والاخر ، تقديم شاكر عبد الحميد ، الكويت ، مطابع السياسة ، 10 اكتوبر 2001
- شارفويل ليون : تاريخ المسرح، خليل شرف الدين ونعمان اباظة، منشورات عديدات، مطبعة كرم ، 1961
- صاحب نعمة ، فن الممثل في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة 1987 .
- عبد الحميد سامي ، تجربتي التمثيل والاخراج ، مجلة الاقلام ، العدد 6 اذار 1980 .
- فرانسيس هاردينج ، فنون الاداء في افريقيا ، تر : د سومية مظلوم ، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 2005 .
- ففولود مايرهولد ، في الفن المسرحي ، ج1، ت ، شريف شاكر ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 .

- فيرد . ب . ميلت وجير الديداس بيتلتي : فن المسرحية . تر صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة ، .
– للمزيد انظر،شريف شاكر، سناتسلافسكي بين النظرية والتطبيق ،اتحاد الكتاب العربي دمشق :1981.
– مارتن اسلن ، ارتو جسد يختبر العالم ، نعيم عاشور ، اتحاد الادباء والكتاب ، 1993 .
– مرعي ، عبد الصاحب نعمه ، فن الممثل في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، بغداد 1987.
– ميسون علي ، حوار مع المخرج المسرحي اوجين باربي ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد 55 ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2004.
– يوجينا باربا ، مسيرة المعاكسين ، تر قاسم بياتلي ، بيروت دار الكنوز الادبية ، 1995 .
-ينظر د علي فاضل عبد الواحد عشتار ومأساة تموز ، بغداد ، دار الحرية، 1973.

References

-Amin Jiyad, Aristotle's The Frogs Play, Alf Baa Magazine, Baghdad, No. 112, 1985.
- Elias Marie, Theatrical Dictionary, 1st Edition, Library of Lebanon, Beirut: 1997.
- Elizabeth, Theatre, Meyerhold Wehrcht, T. Fayez Qazf, revised and presented by Sundim Mualla, Damascus: Ministry of Culture, Higher Institute of Arts, 1997.
- Cheney and Seldon, History of the Theatre: tr: Dreny, stage m. Ali Fahmy, Egyptian Institution for Authoring and Publishing, Ministry of Culture and National Guidance.
- Julian Hutnon. Theory of theatrical performance, Tar Nihad Saliha, The Egyptian General Book Organization, Cairo, 1994.
- Julian Helton, Theory of Theatrical Presentation, Tar Nihad Halima, Sharjah Center for Intellectual Creativity, B.T.
- . Awwad Ali, The Familiar and the Familiar in the Iraqi Theatre, House of Cultural Affairs, Baghdad: 1988.
- Sami Abdel Hamid, The Evolution of the Directing Mentality in the Iraqi Theatre, Al-Aqlam, Baghdad, No. 3-4, March-April 1987.
- Saad Saleh, The Ego and the Other, presented by Shaker Abdel Hamid, Kuwait, Al-Seyassah Press, October 10, 2001
- Charfoyle Lyon: A History of Theatre, Khalil Sharaf al-Din and Numan Abaza, numerous publications, Karam Press, 1961.
Sahib Nima, The Art of Actor in Iraq, unpublished MA thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 1987.
- Abdel Hamid Sami, My Experience of Acting and Directing, Al-Aqlam Magazine, Issue 6, March 1980.
- Francis Harding, Performing Arts in Africa, Dr. Soumia Mazloum, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theatre, 2005
- Volod Meyerhold, In Theatrical Art, Part 1, T, Sherif Shaker, Dar Al-Farabi, Beirut, 1979.
- Ferd. B . Melt and Gear Aldedas Petletti: The Art of the Play. You see Sedqi Khattab, Beirut, House of Culture.
- For more see, Sherif Shaker, Snatislavsky between theory and practice, Arab Writers Union, Damascus: 1981.
- Martin Aslin, Artau, a body that experiences the world, Naim Ashour, Writers and Writers Union, 1993.

Marei, Abdul-Saheb Nehme, The Art of the Actor in Iraq, unpublished MA thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Dramatic Arts, Baghdad 1987.
- Maysoon Ali, Dialogue with theatrical director Eugene Barbie, Theatrical Life Magazine, No. 55, Ministry of Culture, Damascus, 2004.
- Eugenia Barba, The March of the Opponents, Tar Qassem Byatley, Beirut, Dar Al Kunooz, 1995.
- See Dr. Ali Fadel Abdel Wahed Ashtar and the tragedy of Tammuz, Baghdad, Freedom House, 1973.