تنوع الاداء بين التراجيدي والكوميدي للممثل في العرض المسرحي العراقي

الباحث اياد راضي مؤنس
جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة
Ayadradhi2007@yahoo.com

أ.د. سامي عبد الحميد
جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة

(مُلَخَّصُ البَحث)

الممثل هو العنصر الأهم في العرض المسرحي، والدعاة الأساسية التي يبنى عليها العرض، وهو الوحيد الذي لا يمكن بدونه تقديم عرض مسرحي بوصفه حامل الخطاب المسرحي والناقل للأفكار والمشاعر. وقد حظي الممثل على أوسع الدراسات واهمها من قبل المهتمين بفن المسرح عموماً وفن التمثيل على وجه الخصوص وبالتحديد في العصر الحديث، وقد ظهرت الكثير من الطرق والأساليب التي اهتمت بآلية أداء الممثل ووضعت له الأسس والقواعد لمناطق الاشتغال وآلياتها. والأداء هو نوع من انواع تعبير الانسان عن نفسه بشكل واضح ومؤثر والسبب في ذلك حاجة الانسان في التعبير عن نفسه وكيفية تقديم حضوره للآخرين، وهذا ما جعل الباحث يسعى للتقصي والبحث عن هذا الموضوع واصف مشكلة بحثه على النحو الآتي: تنوع الأداء بين التراجيدي والكوميدي للممثل في عروض المسرح العراقي. بينما حُدِد هدف البحث في التعرف على أداء الممثل بين التراجيدي والكوميدي في عروض المسرح العراقي) وخُصِص للإطار النظري، والذي ضم المبحث الاول(مفهوم التراجيديا والكوميديا)، والمبحث الثاني، (أداء الممثل التراجيدي والكوميدي:)، ثم تناول الباحث أهم المؤشرات التي خرج بها الإطار النظري. وقد تضمنت الإجراءات البحث ، ثم تحليل العينات ، إذ قام الباحث بتحليل العينة وفق محاور إستنبطت من المؤشرات التي أفرزها الإطار النظري. اما الفصل الرابع أفرد لعرض النتائج والاستنتاجات، إذ جاء منها:

١. اداء (كريم برين) و(فؤاد خطاب) الشفاف التلقائي نقلنا الى القرن (الثامن عشر) وهو زمن كتابة المسرحية، ساعدهم في ذلك ازياء المسرحية وديكورها.
٢. اعتمد (فؤاد) في ردود افعاله على شغل الوجه وكان مجيداً ومتمكنا من ذلك.
٣. كان ادائهم تلقائياً بعيداً عن التكلف والتصنع، يصل الى المتلقي بسهولة.

الاستنتاجات:

١. وعي الممثل وثقافته لها تأثيرها على الممثل وادائه.

٢. استخدام ادوات الممثل الجسمانية والصوتية بشكل علمي واكاديمي ينعكس على الاداء بشكل لافت.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

الممثل هو العنصر الأهم في العرض المسرحي، والدعاة الأساسية التي يبنى عليها العرض، وهو الوحيد الذي لا يمكن بدونه تقديم عرض مسرحي بوصفه حامل الخطاب المسرحي والناقل للأفكار والمشاعر. وقد حظي الممثل على أوسع الدراسات واهمها من قبل المهتمين بفن المسرح عموماً وفن التمثيل على وجه الخصوص وبالتحديد في العصر الحديث، وقد ظهرت الكثير من الطرق والأساليب التي اهتمت بآلية أداء الممثل ووضعت له الأسس والقواعد لمناطق الاشتغال وآلياتها. والأداء هو نوع من انواع تعبير الانسان عن نفسه بشكل واضح ومؤثر والسبب في ذلك حاجة الانسان في التعبير عن نفسه وكيفية تقديم حضوره للآخرين، فقبل الكتابة والغناء والرسم مارس الانسان التعبير الدرامي والمحاكاة "وهناك غريزة انسانية اساسية اخرى في الاداء الانساني" الا وهي غريزة المحاكاة"(ويلسون، ص٥١). ويلاحظ (ارسطو) (٣٨٤- ٣٢٢ ق.م) في كتابه (فن الشعر) ان المحاكاة هي احدى الغرائز المتأصلة فينا. وبهذا يكون التمثيل من أقدم الفنون.

وقد عرف (لي ستراتسبرج) "التمثيل على انه القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري" و"التمثيل هو فن خلق حقائق اصيلة على المسرح"(موريس ، ص٢٥). وهذا يعني ان على الممثل ان يكون او يخلق حياة أخرى على خشبة المسرح من خلال ادواته ومستلزماته الخارجية (الصوت، الحركة، الايماءة) والداخلية (التركيز، الاحساس، الخيال.. الخ) فعلى الممثل أن يكون بارعاً وان يجتهد في ذلك ويطور ادواته ويرتقي بادائه فلا يحصر نفسه بأدوار معينة او اداء نمطي ممل فيصبح قالباً جاهزاً معروفاً لا يترك أثراً عند المتلقي سرعان ما يكون ممجوجاً ثقيلاً. وعلى الممثل ان يجتهد كي لا يصنف من قبل الجمهور على انه ممثل كوميدي او ممثل تراجيدي او رومانسي وهكذا، فهذه التصنيفات هي ضد الممثل وتضعه في خانة القوالب وتجعل منه محدوداً جامداً غير متحرك، والسبب في ذلك هو الممثل بالتأكيد، فالممثل الجيد هو من يؤدي جميع الدوار. اذن تنحصر مشكلة البحث بضرورة تنوع الأداء لدى الممثل لغرض تواصله واستمراره ولهذا كان عنوان البحث: (تنوع الأداء بين التراجيدي والكوميدي للممثل في عروض المسرح العراقي).

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث بما يأتي: الممثل وكيفية تطوير ادواته الادائية (الجسمانية والصوتية) لغرض القيام بتأدية أي دور يسند له.

أهداف البحث: التعرف على أداء الممثل بين التراجيدي والكوميدي في عروض المسرح العراقي.

حدود البحث: تحدد البحث مكانية: المسرحيات التي قدمت في بغداد – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية. وزمانية: (١٩٨٥– ١٩٨٧). والحد الموضوعي: البحث في أداء الممثل في العرض المسرحي.

تحديد المصطلحات: تنوع: عن (ابن منظور) في (لسان العرب) جاء التنوع: "التنوع أخص من الجنس، وهو الضرب من الجنس والجمع انواع قل أو كثر، قال الليث: النوع والانواع جماعة وهو كل ضرب من الشيء، وكل صنف من الثياب والثمار وغير ذلك حتى الكلام، وقد تنوع الشيء انواعاً وناع الغصن ينوع: تمايل، وناع الشيء: ترجح، والتنوع: التذبذب"(ابن منظور، ص٣٨٦).

الأداء: جاء على لسان (ابن منظور) بخصوص الأداء "... قيل أخذ ادائه (العدة) وقد تأدى القوم تأدياً اذا اخذوا العدة التي تقويمهم على الدهر وغيره ولكل ذي حرفة اداة: وهي آلته التي تقيم حرفته واداة الحرب: سلاحها. ورجل مؤد: ذو أداة. ومؤد: شاك في السلاح، وقيل: كامل اداة السلاح. وادى الشيء: أوصله والاسم الأداء"(ابن منظور، ص٤٦). ويعرف الكسندر دين (الأداء المسرحي) على "أنه اعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح"(دين، ص٨٣). ويعرف (هايز جوردن) الأداء المسرحي "على انه فن ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المرتبة زمانياً" (جوردن، ص٢٢). ويتفق الباحث مع تعريف الكسندر دين كونه يتطابق مع ما ذهب اليه بالبحث لذلك يتبنى هذا التعريف.

الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم التراجيديا والكوميديا

لكي نتحدث عن التراجيديا والكوميديا وتنوع الأداء بينهما لابد لنا اولاً من أن نتعرف على التراجيديا والكوميديا كمصطلح وماذا يعني ومن ثم نتحدث عن بدايات التراجيديا والكوميديا ومسار تطورهما عبر العصور.

"ان هذه المسرحية – او الدراسة – العالمية القائمة.. وهذا المسرح الجماعي الذي نعيش فيه، من الرقص البدائي الى التمثيلية الحديثة التي تشبه العرض الصحفي في سوئها.. ومن الطقوس الدينية الى التمثيل الدنيوي الدنس"(تشيني، ص١). وكل ما مر من ممارسات عبر الأزمنة والعصور وكل ما له علاقة

بالمسرح والتمثيل والمسرحية والممثل لا يسعنا ان نعطيه تعريفاً وافياً بسبب الخلط والتداخل والتمازج الذي يحتويه فن المسرح ويقوم عليه اساساً، ذلك لأن المسرح هو الفن الذي تجتمع فيه وعنده جميع الفنون. ولو أخذنا التراجيديا والكوميديا لنتحدث عنهما فقط سوف نجد بما لا يقبل الشك هذا الالتباس في التناول والفهم. فعلى سبيل المثال ان كثيراً من المعنيين بفن المسرح والمثقفين كان لديهم الى وقت قريب فهماً خاطئاً من ان كلمة (دراما) تعني الحدث المأساوي الذي يدفع على الحزن. كما ان الكوميديا لا تعني بالتأكيد مجرد اثارة الضحك واستغفال الجمهور بشتى الطرق والوسائل. ويؤكد (جونسون) "ان كلا النمطين له صبغة جدية في الأساس" فـ"اجزاء الكوميديا هي نفسها اجزاء التراجيديا، كما ان الغاية واحدة الى حد ما. فكلاهما يحقق المتعة والفائدة" (ميرشنت ، ص١٤). وهناك من ميّز التراجيديا ووضعها بمرتبة اعلى واسمى من الكوميديا وهناك من ماثل وساوى بين الاثنين ولكل كاتب ومحلل ومهتم اسبابه التي دعته لأن يصنف ويحدد ويثبت وجهة النظر هذه او تلك ونحن بالتأكيد لا نستطيع الفرار من ان نتطرق الى هذه الآراء والأخذ بنظر الاعتبار كل العوامل (التاريخية، الاجتماعية، السياسية) وتأثيرها على ذلك.

التراجيديا عبر العصر:

يرجع (ارسطو) في كتابه "فن الشعر" التراجيديا الى الرقصات الطقسية الغنائية التي تمارس في أعياد الاله ديونيسيوس وتقوم بها الجوقة وتسمى (الديثرامب)، وقد كانوا اعضاء الجوقة يرتدون جلود الماعز (تراجوس) ولهذا فقد أطلقوا على افراد الجوقة (التراجودي) والتراجيديا هي المأساة وتعريفها "هي محاكاة لفعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات"(ارسطو، ص١٨). وهذا التعريف الذي جاء به ارسطو قبل اكثر من ٢٣٠٠ عام ربما ينطبق على ما شاهده وقرأه ارسطو في تكل الحقبة من الزمن وهذا يعني انه ينطبق على مواصفات المسرحيات التي قدمت آنذاك.

العصر الاغريقي والروماني: كانت تقدم هذه الممارسات بممثل واحد مع الجوقة وكان (ثيسبس) أول ممثل تراجيدي معروف اذ كان يكتب ويمثل ما يكتبه ثم جاء (اسخلوس) ليضيف الممثل الثاني ويعتبر الأخير ابو التراجيديا الاغريقية ثم جاء من بعده (سوفوكلس) ليضيف الممثل الثالث وقد خرج (سوفوكلس) عما كان سائداً من تقاليد في ذلك العصر وقد اعطى الممثل أهمية كبيرة "فأصبح الممثل

مفسـارً لكلمـات الشـاعر"(نيكـول، ص٥١). وهنـا يـرى الباحـث ان الممارسـات الطقسـية الأولـى هـي ممارسـات دينيـة وليسـت فنيـة، اي بمعنـى ان الغـرض منهـا ممارسـة دينيـة مبنيـة علـى أصـول وقواعـد واسـس يحـددها نظـام طقسـي ولـيس نظـام فنـي الا بعـد ان جـاء (اسـخلوس) و(سـوفوكلس) و(يوربيـدس) الـذين يعـود لهـم الفضـل في وضع اللبنات الأولى لفن المسرح.

العصـور الوسـطى: وسـميت بعصـور الظـلام حيـث سـيطرت الكنيسـة علـى جميـع مفاصـل الحيـاة وهنـا ولـدت الـدراما الطقسـية واعتمـدت علـى الحـوار والحركـة فـي تأديـة الطقـوس التـي تقـام. وقـد زال عـن مصـطلح التراجيـديا كـل ارتبـاط بفكـرة العـرض المسـرحي وتحولـت الـدراما الـى نمـط مـن انمـاط السـرد القصصـي وكانـت عبـارة عـن قصـة تنتهـي نهايـة غيـر سـعيدة. ثـم جـاءت التمثيليـات القصـيرة المنفصـلة التـي تعـرف بحلقـات (الأسـرار) واسـمها يـدل علـى اصـلها الـديني وقـد صـار أكثـر الممثلـين مـن النـاس العـاديين ومـن الصـناع فـي المـدن والريـف وكانـت النقابـات هـي التـي تـؤمن الملابـس والمنـاظر. "وان ممثلـي مسـرحيات الأسـرار مجموعـة جاهلـة مـن الرجـال الميكـانيكيين والصـناع لا يميـزون الألـف مـن البـاء، لـم يتمرنـوا ولـم يحـذقوا تمثيـل مثـل هـذه القطـع امـام الجمهـور واصـواتهم ضـعيفة ولغـتهم غيـر صـالحة ومخـارج حـروفهم سـيئة ولا يـدركون شـيئاً عـن معنـى مـا يقولـون"(نيكـول، ص٢١٧). ويـرى الباحـث ان الممارسـات التمثيليـة فـي تلـك الأزمنـة كانـت ممارسـات بسـيطة سـهلة خاصـة فـي القرون الوسطى حتى انها تكاد تكون تنعدم بسبب اضطهاد الكنيسة وطغيانها.

عصـر النهضـة: لمـا هبـت أوربهـا مـن سـباتها فـي القـرن الخـامس عشـر بعثـت معـالم الأدب المسـرحي الكلاسـيكي الـى الوجـود وطرحـت عنهـا بالتـدريج قيـود العصـور الوسـطى وأغلالهـا وتحمـس القـوم حماسـاً باغـاً لكـل شـيء كلاسـيكي وانكشـفت الآفـاق المنسـية للحضـارة الكلاسـيكية وقـد بـدأت موجـة الحمـاس فـي ايطاليـا فـي البنـاء والعمـارة والنحـت وانتقلـت الـى انكلتـرا فـي النقـد والأدب، وقـد بـدأ المسـرح فـي ايطاليـا ايضـاً لكنـه لـم ينـتج مسـرحيات كبيـرة لأسـباب عـدة منهـا الالتـزام التـام بمبـادئ وقـوانين التراجيـديا، ولكنه عصر مهم فقد انتج (الكوميديا ديلارتي) والدراما الرعوية.

العصـر الاليزابيثـي: جـاء العصـر الاليزابيثـي وكانـت أهـم الفـرق التمثيليـة فـي ذلـك العصـر فرقـة (ريتشـارد بيربـاج) وكـان شكسـبير احـد اعضـائها. وكانـت مسـرحيات (هاملـت، ليـر، عطيـل، مكبـث) مـن أعظـم التراجيـديات فـي ذلـك العصـر، اذ يتبنـى (شكسـبير) فـي اعمالـه التراجيديـة التعريـف اليونـاني التقلـدي للتراجيـديا الـذي وضـعه (ارسـطو) فـي اعمالـه الشـعرية حيـث تـدور كافـة اعمـال شكسـبير التراجيديـة حـول رجـل

عظيم يتعرض لنهاية مأساوية بفعل مجموعة من العواقب التي يتعذر تغييرها والمرتبطة بوجود خلل مدمر لشخصية البطل، ذلك الخلل الذي يمكن اعتباره في بعض الحالات موطن القوة ولكن مع توالي احداث المسرحية يتضح دائماً ان هذا السقوط كانت نتيجة لموطن ضعف، على سبيل المثال كان طموح (ماكبث) هو القوة العظيمة الرافعة في شخصيته، ولكن عندما بالغ فيه ادى الى سقوطه في حين ان نقطة الضعف المأساوية في شخصية (الملك لير) هي الفخر والكبرياء وفي (عطيل) كانت الغيرة بينما يكمن الخلل في شخصية (هاملت) والذي ادى الى سقوطه في تردده.

العصر الحديث: ويبرز لنا واضحاً مشعاً الكاتب (هنريك ابسن) (١٨٢٨-١٩٠٦) والذي يعتبره الكثيرون من اعظم الشخصيات في الدراما الحديثة، وكانت بداية ابسن بكتابة المسرحيات التاريخية ثم توالت مسرحياته الاجتماعية والرمزية وقد رفد ابسن الدراما بشكل كبير وهو أول من صاغ الأعمال الدرامية العظيمة ويعود له الفضل في تطور المأساة البرجوازية، ومن الدوافع او الاسباب التي جعلت من ابسن كاتباً مهماً هو احساسه بأن عليه اصلاح المجتمع.

الكوميديا عبر العصور:

هذا الاسم اشتق من لفظ (Comdeia) كوميديا نقلاً عن الكلمة اليونانية وتعني المرح الصاخب واللهو حسب قاموس اكسفورد ويبقى هذا التعريف غامضاً ويزداد تعقيداً كلما زادت تفسيراته وتحليلاته والكوميديا "من جهة أخرى، تظل طافية على مستوى الحياة اليومية. انها تمدنا باستبصار نفاذ، لا يتناول الحياة الانسانية، في ازماتها المجردة، والعواطف الرفيعة المتصلة بها، مع ذلك فهي تمدنا باستبصار ينصب على سلوكيات المجتمع وطوائفه، ونقاط الضعف في الخلق الانساني وما فيه من شذوذ"(اسلن، ص٧٦).

ويقول الدكتور (زكريا ابراهيم) في كتابه (سيكولوجية الفكاهة والضحك) ان الكوميديا تمتدح المثل الأعلى وتعلي من شأنه حين تسخر من نقيضه وتتهكم على المنحرفين منه.

ويذهب البعض في تفسير الكوميديا الى المسرحية التي تنتهي بنهاية سعيدة هي مسرحية كوميدية والمسرحية التي تنتهي بنهاية حزينة هي مسرحية تراجيدية ومن خلال بحثنا نرى ان هذا الفهم خاطئ لأن كثيراً من المسرحيات التراجيدية ربما لا تنتهي نهاية حزينة والعكس صحيح، وقد يرجع الباحثين بتفسيرهم للكوميديا، الى اصلها السايكولوجي وما ذهب اليه (فرويد) عن اصول الضحك حيث ميز (فرويد)

بين نوعين من النكات نوع حسن النية لا يؤذي ونوع له هدف واتجاه وغاية يبتغي الوصول اليها وهو في هذا يقترب من (ارسطو) بتفسيره. ويقول الفيلسوف الفرنسي (برجسون) في كتابه (الضحك) ان الضحك في كوميديا الملهاة ضحك فكري يهدف الى غايات عدة في حين ان المهزلة يكون الضحك فيها بعيداً عن الفكر، اي يكون الضحك من اجل الضحك. ومما تقدم يصل الباحث الى ان الكوميديا من أكثر الأشكال المسرحية تنوعاً.

العصر الاغريقي والروماني: تبقى جذور الكوميديا غامضة ومن الصعاب التي تعترض سبيل من يحاول ان يفهم مبادئ الكوميديا الاساسية منذ (ارستوفانيس) وصولاً الى العصور المختلفة اللاحقة، ولم يحصل اتفاق حتى الآن على أهم خصائص هذا الشكل وما الذي يميز الكوميديا ويجعلها واضحة عند المهتمين على الأقل، هل ان ما يميزها هي شخصياتها والتي يجب ان تكون من الطبقتين الوسطى والدنيا، هذا ما اعتقده الرومان حتى عصر النهضة، وقد رفض هذا الاعتقاد كل من شكسبير وكتّاب الملهاة الاليزابيثية.

العصور الوسطى: لم يجد الباحث في مسرح القرون الوسطى سوى ممارسات هزلية هنا وهناك تتسم بالخلاعة والفاحشة ولا تستند الى أسس واضحة تستحق ان تذكر، حيث انحسرت الكوميديا وانحسر النص المسرحي باستثناء بعض المتعلمين الذين ساهموا في توسيع شكل الكوميديا في القرن السادس عشر والذين تأثروا بالحركات الانسانية التي استمدت هذه النصوص من التاريخ حينها صنفت الكوميديا بالفن الراقي معتمدة على متانة الحبكة واللعب بالألفاظ "والواقع ان ما كان في ايدي ممثلي مسرحيات الحمقى ومسرحيات الحمير مجرد عبث وسخريات مجانين ولايزال يطلق عليه مسرحيات المغفلين"(شيني، ص٢٤٠).

عصر النهضة: برزت في هذا العصر الكوميديا الايطالية والتي تشبه الكوميديا الرومانية لكنها أكثر اباحية. ثم ظهرت مجموعة من الممثلين رجالاً ونساءاً كانوا يكتبون ادوارهم بأنفسهم وهم ممثلون محترفون تدربوا لسنوات طويلة على نوع معين من فن التمثيل وجرى الناس ان يطلقوا على هذا النوع من المسرحيات الفنية (الكوميديا ديلارتي) اي رجال الفن والحرفة(ينظر: نيكول، ص٢٨٩).

العصر الاليزابيثي: كانت تقدم الكوميديا بلونين أحدهما واقعي واشهر كتابه (بن جونسون) والآخر رومانسي واشهر كتابه (شكسبير). ففي الوقت الذي قدم فيه (بن جونسون) شخصيات ذات امزجة وأطوار غريبة تثير الضحك في مسرحياته

قدم شكسبير مسرحيات سميت بأدب الهروب لما تتسم به من خيال في احداثها وطبيعة شخصياتها واعتمادها على عنصر التخفي والتنكر، كما ان مسرحيات شكسبير تميزت بالأغاني والموسيقى واصبحت جزءاً منتظماً في بنيتها. وبرغم الجو الرومانسي المرح والسعيد الذي يسود كوميديات شكسبير الا انها تسمح بدخول لحظات جادة وشخصيات رصينة كما في واقعة اللحم في مسرحية (تاجر البندقية) واذا ما وصلنا الى (مولير) نجد ان كوميديا (مولير) تتصف بأن شخصياتها اقل خيالاً ومجوناً من شخصيات (شكسبير) إذ يعتمد (مولير) في الاضحاك على السلوك والطباع والمواقف من خلال المستوى السمعي والبصري.

العصر الحديث: كوميديا العصر الحديث هي خليط من انماط الكوميديا التي سبقتها واستفادت منها فعند (غوغول) نجد مشكلة الانسان كونه قضية مصير في حين استفاد (برناردشو) من الكوميديا السلوكية في نقد الطبقات المتسوطة، ثم يأتي (بيراندللو) يدعو الى تفتيت الشكل وخلق ما يسمى بالكوميديا السوداء. أما (برخت) فقد دعى في مسرحه الملحي الى التسلية التي تنطوي على المتعة المباشرة ومن خلال فكرة التغريب البرشتي "اي اضفاء تأثير الغرابة على العمل الفني، فيختتم فعله باثارة العواطف او تكبت احياناً بوحشية. ومن ثم فأن التغريب، في جوهره، وسيلة كوميدية مأساوية"(اسلن، ص٧٨).

وبعد الحرب العالمية الثانية ومع ظهور الوجودية التي تدعو الى نبذ جميع الأنماط التقليدية في السلوك والتفكير، برزت في فرنسا الكوميديا الحديثة التي سميت بكوميديا (الزرايا) ومن أبرز كتابها (بيكت).

المبحث الثاني: أداء الممثل التراجيدي والكوميدي:

لم يعرف الانسان اللغة منذ بدء الخليقة لذلك استخدم الحركات والايماءات للتعبير عن مشاعره واحاسيسه وجميع الافعال للوصول الى ما يريد، وهذه الأسباب جعلت حركة الانسان ومدلولاتها في تطور دائم ومستمر وهذا دليل على ان الحركة قد سبقت الكلام، فكانت كل الشعائر والطقوس الدينية عبارة عن حركات بدائية تقدمها مجتمعات بدائية، ومن ثم تطورت هذه الحركات الى رقصات تصاحبها ايقاعات يشترك فيها الرجال والنساء وذلك من اجل إحياء لذكرى معينة او التنفيس عن عاطفة(ينظر: شيني، ص١٤).

ويرى الباحث ان هذه الحركات والرقصات الطقسية التي تقام من اجل الصيد والاستسقاء او السحر او لأغراض أخرى كانت بداياتها عفوية تلقائية لا تعتمد القصدية في التعبير "والتراجيديا والكوميديا نشأتا في الأصل من محاولات تلقائية

فجّـه – الأولـى مـن اغـاني الـديثرامب الدينيـة والثانيـة مـن الأغـاني الجنسـية التـي سـادت الكثيـر مـن الاحتفـالات فـي معظـم المـدن الاغريقيـة"(رشـدي، ص٨). وسـوف يستعرض الباحث الأداء التراجيدي والكوميدي عبر العصور.

العصـر الاغريقـي والرومـاني: بعـد ظهـور المدنيـة وتطـور الانسـان ومجتمعاتـه بـدأت الاحتفـالات تتطـور مـع هـذا التطـور فتحولـت هـذه الاحتفـالات الدينيـة والممارسـات الطقوسـية الـى ممارسـات مسـرحية فأنشـأ المسـرح وبـدأت تقـدم عليـه عروضـاً مسـرحية أكثـر تنظيمـاً وبـدأت تنتقـل هـذه الممارسـات مـن العشـوائية الـى التنظـيم بسـبب اقامـة السـباقات. كـانوا الكهنـة أول الممثلـين وظهـر مؤلفـو المسـرحيات الـذين اصـبحوا هـم الممثلـون الرئيسـيون لمـا يكتبـوا والـذين بـدورهم يقـودون جوقـة التمثيـل وقـد تخلـل هـذه الاحتفـالات والطقـوس اداء غنـائي وقـرع بـالطبول مـن هنـا بـدأت التراجيـديا فكـل مسـرحيات (اسـخيلوس وسـوفوكلس وحتـى يوربيـدس) كانـت محاكـاة لفعلٍ تراجيـدي يثيـر عـاطفتي الخـوف والشـفقة وتـؤدي الـى التطهيـر كمـا ذكـر (ارسـطو) في تعريفه للتراجيديا.

القـرون الوسـطى: ان سـيطرة الكنيسـة وبشـكل واضـح اثـرت بشـكل سـلبي علـى كـل شـيء فقـد كانـت مـن أشـد المعارضـين للتمثيـل وكـل مـا لـه علاقـة بهـذه النشـاطات حتـى انهـا حرمتهـا واصـدرت بهـا مراسـيم تمنـع الممثـل مـن ان يتمتـع بـالكثير مـن الحقـوق. بعـد ذلـك ظهـرت الـدراما الطقسـية وقـد أصـدرت الكنيسـة تعليمـات بممارسـتها لأن اغلـب ممثليهـا مـن الكهنـة ورجـال الكنيسـة ولا عجـب مـن أن الكنيسـة هـي التـي منعـت التمثيـل واعتبرتـه شـيء مـرذول ثـم عـادت لتـرد المسـرحية الـى الحيـاة بوصـفها السـبيل الـى التهـذيب والحـق(ينظـر: شـيني، ص١٥٢). واسـتمرت المسـرحيات الدينيـة (الأسرار) وتمثيليات (المعجزات).

عصـر النهضـة: بـرزت مجموعـة مـن الممثلـين المحتـرفين الـذين يقـدمون عروضـاً مرتجلة يطلق عليهم رجال كوميديا الحرفيين (الكوميديا ديلارتي) كما سبق وذكرنا.

وظهـرت كوميـديا الفـن فـي ايطاليـا فـي القـرن السـادس عشـر، ومحـاولات أخـرى متنـاثرة هنـا وهنـاك كانـت عبـارة عـن تجـارب هزيلـة، لـن تتـرك اثـراً فـي الشـعور الانسـاني، وقـد تـردى التمثيـل الـى أدنـى مسـتوياته فـي هـذه الحقبـة بسـبب التخـبط بـين الكوميـديا والتراجيـديا مـن جهـة وبـين المسـرح والغنـاء والأوبـرا مـن جهـة ثانيـة وبـين تعـاليم ارسـطو ووحداتـه التـي قيـدت العـاملين فـي الـدراما مـن جهـة ثالثـة، حيـث اصبحت مهنة التمثيل مهنة لكسب العيش فقط.

التنويريـــون والأداء: وهـم أول مـن تطـرّق ونظّـر الـى التجديـد فـي فـن التمثيـل والممثـل فقـد كتـب (ديـدرو) ان الممثـل الأكثـر اقناعـاً هـو القـادر علـى ان يعبّـر عـن شـعور لا يحسـه اطلاقـاً، فقـد اهـتم بالـدور الخـارجي للممثـل وادائـه احسـن اداء ومـن هنـا يطـرح قضـية الصـدق والكـذب فـي مجـال التمثيـل. أمـا (هيجـل) فيقـول علـى الممثـل ان يكـون الالـه التـي يعـزف عليهـا المؤلـف وان يكـون أشـبه بالاسـفنجة التـي تمـتص كـل الالوان وتعيدها كما هي.

العصـر الحـديث وتجـدد الأداء: هـو العصـر الاهـم والاكثـر ثـراءاً مـن حيـث ظهـور الكثيـر مـن مـدارس التمثيـل وأسـاليبه والمنظـرين الـذين اختلفـوا بوجهـات نظـرهم وتعـدد مدارســهم واســاليبهم لفـن الممثـل والتمثيـل ونجـد ان بعضــهم قـد اهـتم بالنظريــة دون التطبيـق وبعضـهم الآخـر اهـتم بالنظريـة والتطبيـق وآخـرين اهتمـوا بكيفيـة تـدريب الممثـل ومـنهم مـن ذهـب الـى مـا يجـب ان يكـون عليـه أداء الممثـل وأغلـبهم يـؤمن بـأن النظريـة تعـين المـران كمـا يعـين المـران علـى فهـم النظريـة ولكثـرتهم سـوف نأخـذ النمـاذج الأكثـر تأثيراً ووضوحاً والتي اهتمت بآلية اداء الممثل.

قســطنطين ستانسلافســكي (١٨٦٣م – ١٩٣٨م). ويقــف شاخصــاً كــالعملاق المخـرج الروســي (ستانسلافسـكي) بمنهجـه الـذي وضـعه لتطـوير آليـة اشـتغال الممثـل و"لا تعتمـد نظريـة التمثيـل التـي قـام بتطويرهـا (ستانسلافسـكي)، فـي (منهجـه) الشـهير علــى المحاكمــة العقليــة، كمــا يؤكـد العديـد مــن نقــاده، قــدر اعتمادهــا علــى التجربــة الفعلية"(بنتلي، ص٢١٣).

برتولــد برشــت (١٨٩٨م – ١٩٥٦م): يعـد مـن أكبـر المنظـرين الالمـان الـذين كتبــوا عــن فــن المســرح فــي عصــره، والــذي اهــتم بأســلوب آخــر يتنــاقض وطريقــة (ستانسلافسكي).

لــم يلتــزم بريشــت بأســلوب واحــد محــدد وظــل يجــرب العديــد مــن الأســاليب المسـرحية فـي أعمالـه المبكـرة ومنـذ بداياتـه عمـل علـى خلـق مسـرح ذا طـابع تحليلـي، مسـرح يتناسـب مـع عصـر العلـوم حتـى أصـبح يعـرف بالمسـرح التعليمـي(ينظـر: كونسل، ص١٢٥).

فيســفولود مارهولــد (١٨٧٤م – ١٩٤٠م): وهـو أحـد أهـم المنظـرين الـروس فـي المسـرحية، كانـت بداياتـه مـع اسـتاذه (ستانسلافسـكي) فـي مسـرح الفـن فـي موسـكو، حيـث كانـت بداياتـه واقعيـة ثـم بعـد ذلـك تمـرد علـى اسـتاذه وعمـل فـي اسـتديو خـاص بـه "وعلـم طلابــه علــى اســتخدام الارتجــال وخصوصــاً فــي التمثيــل الصــامت ومرافقــة الايقاعــات المرحيــة المتنوعــة وذلــك للوصــول الــى وســائط مســتعارة مــن المســارح

اليابانية والفرنسية والصينية والاسبانية والصينية الشعبية"(عبد الحميد، ص٩٠). وبعد تجارب كثيرة، واخراجه لمسرحيات عدة، بدأ يؤكد مايرهولد على جسد الممثل وحث الممثل على اللفظ والحركة البلاستيكية وحاول ايجاد اسلوب جديد في عمل الممثل حيث فرض نوعاً من الاقتصاد في التمثيل، والتأكيد على الاشارات والايماءات التي تصاحبها الموسيقى هي أكثر تعبيراً من أن يرافقها اداءاً صوتياً(ينظر :التكمه جي، ص٥٢).

جيزي جروتوفسكي (١٩٣٣م – ١٩٩٩م): اسم من الأسماء المهمة والتي تركت اثراً واضحاً في عالم المسرح، اهتم (جروتوفسكي) بالجسد وعلاماته، تخرج من معهد التمثيل ببولندا وبدأ كفاحه من مبدأيه منطقيه. من ان المسرح يجب ان يجد طريقاً آخر يوثق به العلاقة مع الجماهير، كان يهدف الى ابداع طقوس مسرحية حديثة لا تنبع من الدين فهو يبحث في عروضه عن اثارة الدهشة، الاعجاب، الايماء، استفزاز الطاقات العضوية، الاشارات السحرية، حركات الكروبات، واستفزاز الجمهور للمشاركة في العرض، وعلى استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والصوتية واذا كانت التدريبات تبدأ من مجموعة للممثلين فأنها تستفز المتفرجين للمشاركة ويقول ايضاً ليس هناك قاعدة مقدسة ولهذا فهو يسقط قدسية النص(ينظر: اردش، ص٣١٠).

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

استخلص الباحث بعض المؤشرات التي أفر عنها الاطار النظري وهي كالآتي:

١. تميز الأداء التراجيدي برزانة الحركة وهيبتها وحدة الالقاء ونبرات الصوت أما الاداء الكوميدي فقد تميز بسرعة الحركات وخفتها وتعدد نبرات الصوت والالقاء.
٢. كانت بدايات الأداء تتسم بالمبالغة بالصوت والحركة تم تدريجياً بدأت تمثيل نحو الطبيعية والواقعية.
٣. الممثل هو الذي يقوم بأيصال الدور اذا كان تراجيدياً أو كوميدياً.
٤. موهبة الممثل وذكاءه الفني وثقافته ووعيه لها دور كبير في تنوع اداء الممثل.
٥. تدريب الممثل وخبرته والاستمرار في العطاء لها تأثيرها الكبير في تنشيط أداءات الممثل.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: أداء الممثل في المسرحيات المقدمة على مسارح بغداد في كلية الفنون الجميلة من عام ١٩٨٥– ١٩٨٧ وهي:.

المسرحية	المؤلف	المخرج	السنة
أ- حلاق اشبيلية	كارون دي بومارشيه	د.عقيل مهدي	١٩٨٥
ب- فاوست كما أراه	بول فاليري	د.عقيل مهدي	١٩٨٦
ج- اليكترا	سوفوكلس	د.عادل كريم	١٩٨٧

عيّنة البحث: المسرحية: حلاق اشبيلية / المؤلف: كارون دي بومارشيه/ المخرج: د.عقيل مهدي يوسف/ انتاج: كلية الفنون الجميلة/ مكان العرض: المسرح المدرج في كلية الفنون الجميلة:/ الزمان: ١٩٨٥

أداء الممثل (كريم بربن) لشخصية الحلاق (فيجارو) والممثل (فؤاد خطاب) لشخصية (الكونت المافيفا).

طريقة اختيار العينات: اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار العينة لأنها تتوافق مع متطلبات البحث من حيث وجود الأداء الكوميدي والأداء التراجيدي في العينة المنتخبة.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تتبع الاطار النظري واجراءات البحث فضلاً عن اعتماده المنهج التاريخي في استعراض بدايات التراجيديا والكوميديا في المسرح العالمي وصولاً الى العصر الحديث.

طرائق البحث:

أ- الطريقة الوثائقية: واعتمدها الباحث في تثبيت معلومات الاطار النظري والدراسات السابقة.

ب-الطريقة المنطقية (الاستقرار والاستنباط): والتي اعتمدها الباحث في رصد المتغيرات ضمن الاطار النظري والاجراءات والاستنتاجات.

أدوات البحث:

أ- الكتب والمجلات والدوريات ورسائل الدراسات العليا والأقراص الليزرية.

ب- الملاحظة المباشرة: قام الباحث بتحليل العيّنات من خلال مشاهدته الشخصية لها وملاحظاته عليها.

ج- الخبرة الذاتية للباحث: بوصفه احد العاملين باختصاص الفن المسرحي والتمثيل.

د- ما أسفر عنه الاطار النظري والدراسات السابقة من مؤشرات.

نص المسرحية:

يبدأ الفصل الأول بالتعرف على أبطال المسرحية وهم الفتاة الجميلة (روزين) والوصي عليها الدكتور المتصابي (بارتلّو) الذي يحاول الزواج منها رغم كبر سنه،

وبعدها يظهر (الكونت المافيفا) الذي يحب روزين ويراقبها من أسفل شرفتها وتبادله الفتاة الحب رغم عدم معرفتها لشخصيته وتبدأ الأحداث بدخول الحلاف (فيجارو) وهو شخصية مرحة ذكية متعددة المواهب فهو حلاق وطبيب ووسيط في حالات الحب والزواج ويقدم عليه معلومات عن الفتاة فيطلب منه الكونت تدبير لقاء معها فيقرر تدبير خطة اللقاء، وملخصها ان يتنكر الكونت بملابس جندي وان يدعي انه أحد افراد فرقة عسكرية وحسب التقاليد فمن حقه دخول أي بيت كضيف. وهكذا يستطيع الكونت اختيار منزل الدكتور بارتيلو وبالتالي يكون قريباً من روزين ويوصيه ان يدعي بأنه سكران ليبعد الشك عن الدكتور الذي ارتاب بسلوك روزين مؤخراً، يفرح الكونت بهذه الخطة ويذهب لتنفيذها وبعد احداث كثيرة يدخل الكونت منزل بارتلو وقد تنكر هذه المرة بزي (دون الونزو) تلميذ (بازيل) استاذ الموسيقى ويدعي ان استاذه مريض وقد ارسله لتعليم روزين بدلاً عنه لكن الطبيب يشك في هذه احدى خدع الكونت فيرفض فيدعي التلميذ كسباً منه للوقت انه قد عثر على رسالة روزين الى الكونت بعد ان نسيها في الفندق فيحاول الدكتور الحصول عليها ليقدمها كدليل على عدم وفاء حبيبها وهنا يدخل الحلاق (فيجارو) حاملاً عدة الحلاقة لكن المفاجأة الكبرى يطلب منه التأجيل فيرفض فيجارو فيضطر الدكتور على الموافقة، وتحدث المفاجأة الكبرى عند دخول بازيل الى البيت فيظهر الارتباك والحرج على وجوه الجميع الذين يبدأون بإيهامه بأنه مريض ويحتاج الى الراحة فيقتنع المسكين ويغادر وبعد سلسلة من المفارقات والمواقف الطريفة يدخل الكونت والحلاق من الشرفة في الموعد المحدد لكن روزين ترفض وتتهم حبيبها بالخيانة لكن الكونت يقنعها بصدق حبه وقصة الرسالة فتفرح لذلك ويقرران الزواج ثم يدخل بازيل ومسجل العقود وأمام هذه المفاجأة يقرر الكونت حسم الموقف فيعقد قرانه على وزين وعند دخول الشرطة مع بارتلو يفصح الكونت عن شخصيته الحقيقية وانه قد أصبح زوج روزين وان وصاية الدكتور قد انتهت وهكذا تنتهي المسرحية بنهايتها السعيدة.

تحليل العيّنة:

عرضت مسرحية (حلاق اشبيلية) على مسرح كلية الفنون الجميلة في عام ١٩٨٥م وكانت من الأعمال المتميزة والتي لاقت صداً طيباً من خلال الجمهور الذي حضرها حيث استمر عرضها لأكثر من شهر. انتقل بنا العرض بأجوائه الى القرن الثامن عشر فعلاً من خلال ازياء متنقاه صممتها الدكتورة امتثال الطائي وديكور يمثل ذلك العصر صممه الدكتور عباس علي جعفر وجاء الأداء متناغماً

ومكتملاً بسلاسته وانسيابته وعدم تكلفه فقد ابتعد الأداء عن الصراخ والعويل والمبالغة. وقد تميز الممثل (كريم بربن) بتأديته لشخصية الحلاق (فيجارو) بشكل لافت من خلال القائه الواضح السليم وجسده المرن المطواع، كان تنوع ادائه وانتقاله من حالة الى حالة مقنعاً، وكان (فؤاد خطاب) مجيداً وبشكل لافت لشخصية (الكونت المافيفا) بالصوت والحركة. و(فيجارو) هو الشخصية المسرحية المرحة وليست الحزينة المتشائمة وهو كما وصف نفسه (انني أسرع الى الضحك من كل شيء، خشية أن أجندي مجبراً على البكاء) فهو يحمل في داخله حزناً شفيفاً يخفيه بغطاء المرح والفكاهة والتهكم. وقد جاء اداء الشخصيتين (فيجارو والكونت) متناغماً سلساً، فعندما يسأل (الكونت المافيفا) عن سبب ترك (فيجارو) لوظيفته:

الكونت: ولماذا تركت اذا هذه الوظيفة؟

فيجارو: تركتها؟ بل هي التي تركتني، وشايات بي تتابعت لدى المسؤولين (ينشد) الأصابع الخطافية الحدباء.. وذو الوجه الشاحب الكالح.

الكونت: اووه. رحمة رحمة ربي يا صديقي اتنظم الشعر ايضاً؟ شاهدتك منذ هنيهة..

فيجارو: وهذا، على وجه التحقيق، هو الأصل في محنتي يا صاحب السم وحينما ابلغ الوزير انني انظم الشعر واجيد صياغة القصيد متغزلاً في الجميلة (كلوريس).. فقذف بي من وظيفتي بدعوى ان تعاطي الأدب يتنافر مع الروح الذي يجب ان يسود انجاز الاعمال.

لقد نقلنا (كريم بربن) بأدائه من حالة التهكم والنقد الذي يميل الى الفكاهة احياناً، الى حالةٍ من الحزن الداخلي وكيف ان الانسان البسيط الفقير، مستلب الحقوق ولا يستطيع أن يدافع عن نفسه. بالمقابل كان تفاعل (فؤاد خطاب) معه يدفعنا الى التفاعل مع المشهد. لقد أوصلنا (كريم وفؤاد) الى هذه الحالة وجعلونا نستمع اليهما رغم ان حوارات النص كانت مطولة لكننا لم نشعر بذلك من خلال طريقة القاء واسترسال محببة.

وقد زادت شحنة الحزن والأسى في المشهد عندما سأل الكونت فيجارو:

الكونت: غضبتك المرحة هذه تدخل السرور على نفسي ولكنك لم تخبرني من الذي دعاك الى ان تهجر مدريد؟

فيجارو: حسن طالعي لا يصاحب السمو ان قدر لي ان القاك هنا أنا سيدي ومولاي القديم. حينما رأيت في مدريد دولة الادب قد تحولت الى حومة صراع

تتوائب فيها أراب من الذئاب وتتناحر في حرب مشبوبه الضرام لا تهدأ. هذا وقد دفعت بهم حمى الصراع المرير...

كان يتلون (كريم بربن) في هذا الدايالوج الطويل من حالة الى حالة أخرى ونحن مشدودين اليه ننصت لما يقول وكان ينتقل بحركات رشيقة من مكان الى آخر وهو يضع في حسبانه ان الحوار الطويل قد يشعر المتلقي بالملل.

أما عندما قلد صوت روزين في حوار:

فيجارو: (يقلد صوت روزين) اغنيتي سقطت من يدي، ارع اسرع اذن ولا تبق واقفاً.. هاهاهاها (يضحك) آه من النساء اذا اردت ان تعلم الحيلة اشدهن سذاجة واسلمهن طوية فاحبسها.

وهنا حاكى (كريم بربن) شخصية (روزين) بطريقة ادائية تدفع الى الضحك دون الاساءة او الاسفاف.

كان (كريم بربن) متلوناً في الالقاء والحركة مرة بسرعة الالقاء، وتباطئه مرة اخرى مع المحافظة على ايصال الحوار الى الجمهور بوضوح ودقة، وهذه ميّزة قد لا توجد عند الكثير من الممثلين فعندما يحتاج بعضهم لأن يلقي حواراً وبسرعة يصبح حواره غير مفهوماً ويضيع بهذا على المشاهد فهم المعنى. لكن كريم بربن كان واضحاً ودقيقاً كما في حوار:

فيجارو: ومن أجل هذا، يجب أن امضي سريعاً في تدبيرنا، حتى لا يتسع وقت يتولد فيه هذا الشك، آه.. ها هي ذي فكرة تدق برأسي.. فرقة فرسان الأميرة الملكية تصل الآن الى هذه المدينة.

الكونت: قائدها من أصدقائي.

فيجارو: جميل جداً، ستقدم نفسك الى الطبيب وانت في زي فارس من فرساتن هذه الفرقة تحمل بين يديك تصريحاً يتيح له السكن اينما يشاء، يجب ان تأوي الى بيت الطبيب، وانا عليّ تدبير الباقي.

وايضاً نرى هذا التلون في الأداء والانتقال من منطقة الى أخرى عند (فؤاد) حيث نراه مرة جدي ومرة مازحاً ضاحكاً ثم سرعان ما يحزن ويحنق، فعندما يخبره (فيجارو) ان (روزين) ستتزوج غداً يجن جنونه:

الكونت: ماذا اسمع؟ غداً تتزوج روزين سراً؟

فيجارو: يا سيدي، كلما تعذر النجاح، زادت الحاجة الى تحقيقه.

الكونت: ومن هو (بازيل) هذا الذي يتدخل في أمر زواجه؟...

أما اذا انتقلنا الى (فؤاد) في مشهد آخر وهو يعزف ويغني، كان مشهداً كوميدياً بامتياز، كنا نضحك فرحين ونحن نشاهد (فؤاد) يعزف ويتلوى بجسد مرن متناغماً مع غناء بطبقة مستعارة دون تهريج، كانت كوميديا نظيفة فعلاً.

الكونت: (يأخذ في الغناء والعزف وهو يسير جيئة وذهاباً) امرت.. ان اكشف عن أمري انا المجهول الذي جرؤ على ان يهيم بك حباً، فاذا ذكرت اسمي، فما عسى ان اؤمل؟ لا شيء، ولكن عليّ أن أطيع امر الآمر.

فيجارو: بصوت منخفض.. جميل جداً.. يا سلام.. تشجع يا مولاي.

ويصل (كريم) الى قمة تألقه في الأداء من خلال مشهد (بانتوميم) إذ يؤدي دور السكران ليعلم الكونت كيفية دخولهِ الى بيت الطبيب (بارتيلو).

فيجارو: ولا بأس في أن تتخذ مظهر من لعبت الخمر برأسه.

الكونت: وفيما هذا؟

فيجارو: بحيث لا يساوره شك فيما انت مقدم عليه.

حيث يصل في هذا المشهد الى دقة اداءٍ قلّ نظيرها فقد جسد بأدائه تفاصيل دقيقة جداً ساعده في ذلك جسم مرن مطواع، لقد أقنعنا كريم بأنه سكران، لقد كان يترنح بمرونة وهو ينظر الى داخل البيت من ثقب مفتاح الباب وكيف يوازن جسمه كي لا يسقط وهو ينظر، كان مشهداً من أجمل المشاهد.

كانا جميلين بتنوع انتقالاتهما، فمرة يسرعوا في الحوار ومرةً يغنوا ومرة يرقصوا ويقفزوا بكل رشاقةٍ وخفة، كانا ماهرين بالانتقال من الضحك والكوميديا الى التهكم والحزن والتراجيديا. وبعد سلسلةٍ من المشاهد والفصول نصل الى قمة المشاهد وأروعها حيث يلتقي بهذا المشهد (فيجارو) و(الكونت المافيفا) و(بارتلو) و(روزين) وهنا تحدث مفارقات كثيرة ومواقف طريفة من خلال حلاقة (كريم) للطبيب وتهيئة الجو لكي ينفرد (فؤاد) بـ(روزين) على انه تلميذ بازيل معلّم الموسيقى فكان مشهداً مليئاً بالحركة السريعة والحوار المتدفق والفعل المتنامي وقد كان (كريم) و(فؤاد) قائداً هذا المشهد. كان (كريم) يتعامل مع (بارتلو) ويلهيه عن الانتباه لـ(روزين والكونت) بأن يجعل من نفسه حاجزاً بين الطبيب من جهة وبين (الكونت وروزين) من جهة أخرى، وكان (فؤاد) يتحدث مع (روزين) بكلام الحبيب العاشق وعندما يستدرك ان (بارتلو) منتتبه اليه ينتقل بالأداء الى حالة أخرى. كانت ازدواجية جميلة ومتقنة بالأداء. ويصل المشهد الى ذروته بدخول (بازيل) وهنا الكارثة الكبرى لأنه سيكتشف كذبتهم وان هذا الكونت ليس تلميذه. ويبدأ (كريم) و(فؤاد) بالانتقال بالحركة والحوار من شخصية الى أخرى بشكل سريع ومتصاعد الى ان يقنعا

(بازيل) بأن عليه أن يغادر ليستريح لأنه مريض، ويغادر بازيل دون ان يفهم شيء مما يحدث.

لقد وضحت هنا الامكانية الادائية لـ(كريم) و(فئاد) من خلال الحركة والصوت. وكأننا نرى مشهد من المشاهد الأولى في المسرحية وليس من مشاهدها الأخيرة، حيث بقي (كريم) و(فؤاد) محافظان على نفس نشاطهما وطاقتهما، هذا وان دل على شيء فيدل على مرانٍ وتدريب كبيرين.

قدّما (كريم) و(فؤاد) اداءاً علمياً أكاديمياً دون صراخٍ أو عويل لم يكن مسفاً أو خادشاً للحياء لقد كنّا نضحك بصدق ونتألم بصدق. قدم (كريم) شخصية (فيجارو) على روع ما يكون ولذلك استحق عنها جائزة أفضل ممثل واعد لعام ١٩٨٥م بكل جدارة.

النتائج والاستنتاجات:

توصل الباحث من خلال تحليل العينة الى مجموعة من النتائج:

١. اداء (كريم بربن) و(فؤاد خطاب) الشفاف التلقائي نقلنا الى القرن (الثامن عشر) وهو زمن كتابة المسرحية، ساعدهم في ذلك ازياء المسرحية وديكورها.
٢. طبيعة شخصية (فيجارو) تطلبت اداءاً خاصاً فكان (كريم) يقفز من حالة شعورية الى اخرة ومن مزاج الى آخر كلاعب سرك، فأنتقالاته تتطلب مهارة جسدية لا تتحقق الا في التدريب والمران.
٣. استخدم (كريم بربن) جسده المرن المطواع في توصيل الكثير من الحالات والمعاني.
٤. اعتمد (فؤاد) في ردود افعاله على شغل الوجه وكان مجيداً ومتمكناص من ذلك.
٥. كان ادائهم تلقائياً بعيداً عن التكلف والتصنع، يصل الى المتلقي بسهولة.

الاستنتاجات:

١. طبيعة الشخصية وانتمائها الى اي عصر له اثره الواضح بنوع الاداء.
٢. وعي الممثل وثقافته لها تأثيرها على الممثل وادائه.
٣. تدريب الممثل ودراسة النص وفهم الشخصية من الاسباب المهمة للوصول الة الاداء الناجح.
٤. استخدام ادوات الممثل الجسمانية والصوتية بشكل علمي واكاديمي ينعكس على الاداء بشكل لافت.

المصادر والمراجع:

١. ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب، (ب.ت).
٢. ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣.
٣. بنتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٧٥.
٤. اسلن، مارتن، تشريح الدراما، تر: يوف عبد المسيح ثروت، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٨.
٥. تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣.
٦. جوردن، هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر: د.محمد سعيد، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ب.ت.
٧. التكمه جي، حسين، نظريات الاخراج، دار المصادر، بغداد، ٢٠١١.
٨. دين، الكسندر، العناصر الأساسية لاخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤.
٩. رشدي، رشاد، نظرية الدراما من ارسطو الى الآن، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٧٥.
١٠. عبد الحميد، سامي، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، الناشر – بلقيس الدوسكي، بغداد، (ب.ت).
١١. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، (ب.ت).
١٢. كونسل كولين، علامات الأداء السرحي، تر: د.أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، (ب.ت).
١٣. موريس، اريك وجوان هوتشكيز، لا تمثيل من فضلكم، تر: سامي صلاح، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة ٢٠٠١.
١٤. ميرشنت، مولوين وكاليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: د.علي أحمد طه، عالم المعرفة، الكويت، (ب.ت).
١٥. نيكول، الاردیس، المسرحية العالمية، ج١، تر: عثمان نويه، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (ب.ت).

Variety of performance between the tragic and comedian of the actor in the Iraqi play

Iyad Rady Mouannes
D.r. Sami abdulhameed
Ayadradhi2007@yahoo.com

Summary
The actor is the most important element in the theatrical play, and the basic preachers on which the show is based, and the only one without which cannot make a theatrical presentation as the bearer of theatrical discourse and the transfer of ideas and feelings. The representative has received the largest and most important studies by those interested in the art of theater in general and the art of acting in particular and in modern times. And performance is a kind of expression of the human itself clearly and influential and the reason why the need to express himself and how to present his presence to others, and this is what made the researcher seeks to investigate and search for this topic and describing the problem of his research as follows: Variety of performance between the tragic and comedian of the actor in Iraqi theater performances. While the research objective in identifying the performance of the actor between the tragic and comedian in the plays of the Iraqi theater) and devoted to the theoretical framework, which included the first subject (the concept of tragedy and comedy), and the second, (the performance of the tragic and comedian actor) Theoretical framework. The procedures included research, then analysis of samples, as the researcher analyzed the sample according to axes derived from the indicators produced by the theoretical framework. The fourth chapter is devoted to presenting the results and conclusions, as follows:
1. Performance (Karim Braben) and (Fouad Khattab) transparent automatic moved to the century (the eighteenth) and the time of writing the play, helped them in theatrical costumes and decor.
2. (Fouad) was adopted in the responses to his actions on the face and was glorious and Almtknz of it.
3. Their performance was automatically away from the cost and fabrication, up to the receiver easily.

Conclusions:

1. Actor's awareness and culture have an impact on the actor and his performance.
2. The use of the actor's physical and acoustic instruments in a scientific and academic way is reflected in performance remarkably.