The Actor's performance in the Modern Styles of Direction and its Applications in the Iraqi Theatrical Performances

A Thesis

By:

Mohammed Fadheel Shnawa

Submitted to

The Council of the College of Arts Education as a Partial Fulfillment of the Requirements of a Master Degree in Drama Arts

Supervised by:

Assit. Prof.
Akeel Jafar Moslem

Assist. Prof.
Hameed Ali Hasson Al-Zubaidi

2002 **Babylon** **1422**

أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية

رسالة تقدم بها

محمد فضيـل شناوة

إلى مجلس كلية التربية الفنية – جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية

بإشـــــراف

ا. م . د
عقيـــل جعفـــر مســـلم

أ . م . د
حميـــد علـــي حســـون الزبيـــدي

1422هـ

2002م

بابل

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرفين

نشهد ان اعداد هذه الرسالة الموسومة (**أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية**) والتي قدمها الطالب (**محمد فضيل شناوة**) جرى تحت إشرافنا في كلية التربية الفنية – جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية

التوقيع
المشرف الأستاذ المساعد الدكتور
عقيل جعفر مسلم
التاريخ : / / 2001

التوقيع
المشرف الأستاذ المساعد الدكتور
حميد علي حسون الزبيدي
التاريخ : / / 2001

بناءا على التوصيات المتوافرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع
الأسم : الأستاذ المساعد الدكتور
عقيل جعفر مسلم
رئيس قسم التربية المسرحية
التاريخ : / / 2001

قرآن كريم

بسم الله الرحمن الرحيم

" فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً "

صدق الله العظيم
سورة مريم
من الآية (17)

الفصل الأول

مشكلة البحث

أهمية البحث والحاجة إليه

أهداف البحث

حدود البحث

تحديد المصطلحات

الفصل الثاني

الإطار النظري :

المبحث الأول : أداء الممثل وتنظيراته عبر العصور .

المحور الأول : أداء الممثل من الإنسان البدائي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

المحور الثاني : تنظيرات في فن أداء الممثل .

المبحث الثاني : الأساليب الإخراجية الحديثة وفن أداء الممثل .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

الدراسات السابقة ومناقشتها .

شكر وتقدير

الحمد لله على نعيم فضائله ودوام نعمته ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آل بيته الأطهار الكرام وبعد .

لا يسع الباحث إلا أن يتقدم بجزيل شكره وتقديره إلى الأستاذ الدكتور فاضل خليل و الأستاذ الدكتور نصيف جاسم الدليمي لرعايتهم الأبوية الكريمة لطلبة الدراسات العليا وتقديمهم العون والمساعدة لهم .

ويتقدم الباحث بوافر الشكر والعرفان الى المشرفين الفاضلين ، الأستاذ المساعد الدكتور حميد علي حسون الزبيدي والأستاذ المساعد الدكتور عقيل جعفر مسلم لتحملهما عناء الأشراف على أعداد هذه الرسالة ولجهودهما العلمية الدقيقة والتي كانت خير عون ونبراساً للباحث في تقويم الرسالة علمياً ، ولما أبدياه من وقت وجهد في إعطاء الملاحظات القيمة والتصويبات العلمية والتي دلت على حرصهما العالي والشديد لإخراج الرسالة بصورة علمية دقيقة وجادة .

كما يتوجه الباحث بجزيل شكره وأمتنانه إلى لجنة الخبراء الذين أجابوا عن صلاحية فقرات استمارة أداة التحليل وتقويمها وتصويبها خدمة لسير الرسالة بصورة علمية صحيحة ، كما يتقدم الباحث بخالص شكره وأعتزازه الى المدرس الدكتور كامل حسون القيم لتصويباته المنهجية وضبط منهجية البحث وأصوله ومناهجه ، فله مني جزيل الشكر والتقدير ، كما يشكر الباحث الأستاذ المساعد الدكتور أحمد سلمان عطية لتوفيره جزءاً من عينات البحث فله الشكر والأمتنان ، كما يقدم الباحث بشكره وتقديره إلى الأستاذ المساعد الدكتور صباح عطيوي لتصويباته اللغوية والنحوية والتي أغنت الرسالة حتماً ، ولا يسع الباحث إلا أن يتقدم بوافر شكره وتقديره إلى الفنان قاسم محمد لمساعدته الباحث بتوفير بعض المصادر الحديثة ، كما يسجل الباحث عظيم شكره وأمتنانه إلى المدرسين المساعدين علي محمد هادي الربيعي و حيدر جواد كاظم العميدي لتوفيرهما جزءاً ثرياً وكبيراً من مصادر الرسالة ، كما يشكر الباحث المدرس المساعد عبد اللطيف هاشم البصري الذي كان له الفضل في فكرة عنوان الرسالة ، كما يتقدم الباحث بالشكر الجزيل إلى المدرس المساعد آمنة حبيب حمود المعموري والزميل محسن عبد الحسن لأعانتهما لي في أثناء سير كتابة الرسالة ، كما يتقدم الباحث بخالص تقديره وأحترامه وامتنانه الى الزميل الفاضل شاكر محمود الحميري للمعونه التي قدمها في توزيع وجمع أستمارات التحليل فله الشكر والعرفان .

كما يسجل الباحث شكره وتقديره واحترامه إلى موظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وبالأخص السيدة لمياء صادق (أم سنان) والآنسة حنان غازي والآنسة إيمان عمر ، كذلك يشكر الباحث موظفات مكتبة كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، لتوفيرهم جزءا ثريا من مصادر الرسالة .

كما يتقدم الباحث إلى كل من قدم العون والمساعدة والذي فات على الباحث ذكر أسمائهم بالشكر والتقدير مع تمنياته للجميع بالموفقية والخير والسلام .

الباحث

ملخص البحث

يعد أداء الممثل عنصراً فعالاً في العرض المسرحي لتجسيد فكرة المسرحية وتقديمها إلى المتلقي وإدامة التواصل والتفعيل ومن ثم تحقيق أهداف المسرح الكامنة في المتعة والتعليم . وقد اختص البحث بأداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة ومدى تطبيق الممثل العراقي له في عروضه المسرحية ، ذلك وفقا لخصائص أدائية كان الباحث قد افرزها وبوبها حسب كل نوع من الأساليب الإخراجية الحديثة .

أحتوى البحث على أربعة فصول تناول الفصل الأول ، مشكلة البحث التي تحددت في الاستفهام آلاتي : **ما هي خصائص أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة ؟ وما مدى تطبيقها من الممثل العراقي في العروض المسرحية ؟** كما ضم الفصل أهمية البحث من كون الأداء الذي يقوم به الممثل يعد وسيلة اتصال مهمة بينه وبين المتلقي وما يريد العرض توصيله إليه من طروحات وأفكار عن طريق هذا الأداء . فضلا عما يوفره البحث من معرفة مسحية عن خصائص أداء الممثل وتنظيراته عبر العصور ، ومعرفة أهم الخصائص الأدائية في الأساليب الإخراجية الحديثة ومدى تطبيقها من الممثل العراقي والتي تفيد الدارسين في اختصاص الإخراج والتمثيل . كما ضم الفصل أهداف البحث التي تمحورت في إمكانية الخروج برؤية علمية تحليلية لإداء الممثل العراقي وفقاً للأساليب الإخراجية الحديثة ، فضلا عن تعّرُف أداء الممثل وتنظيراته عبر العصور ، ومدى إفادة المخرجين المحدثين من ذلك الأداء واقترابهم منه ، بالإضافة الى الكشف عن خصائص أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وما مدى تطبيقها من الممثل العراقي في عروضه المسرحية ، وكشف الأسباب التي تحول دون تطبيق قسم من هذه الخصائص أو تطبيقها بنسب متفاوتة ، كما ضم الفصل حدود البحث التي أقتصرت مكانياً على عروض الفرقة القومية للتمثيل وعروض فرقة المسرح الفني الحديث وعروض فرقة مسرح الشعبي وعروض نقابة الفنانين فرع بابل وعروض كلية التربية الفنية جامعة بابل ، وللمدة من عام 1985م – 2000م ، وضم الفصل تحديد المصطلحات وتعريفها .

أحتوى الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة ومناقشتها ، وضم هذا الفصل مبحثين ، عني الأول بإداء الممثل وتنظيراته عبر العصور ، وتفرع إلى محورين ، أختص المحور الأول بملامح الأداء وخصائصه من الإنسان البدائي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وأختص المحور الثاني بتنظيرات في فن أداء الممثل فيما عني المبحث الثاني بالأساليب الإخراجية الحديثة وفن أداء الممثل وتفرع إلى محورين ، اختص الأول بتبلور فكرة وظهور المخرج كأختصاص ، وأختص المحور الثاني بالأساليب الإخراجية الحديثة وخصائص أداء الممثل فيها مروراً بالمسرح الواقعي والتعبيري والملحمي والعبث والسياسي والتسجيلي الوثائقي متطرقاً إلى أهم المخرجين الذين أتبعوا هذه الأساليب واشتغلوا على غرارها ونظروا لها ، وأختم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، ومن ثم الدراسات السابقة ومناقشتها وكانت دراستين الأولى رسالة الماجستير الموسومة الأخذ بطريقة ستانسلافسكي من قبل الممثل العراقي ، للباحث علي حسون المهنا ، والدراسة الثانية رسالة الماجستير الموسومة كيفية فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ، للباحث سلام مهدي الأعرجي .

وكرس الفصل الثالث لإجراءات البحث ، الذي ضم مجتمع البحث الذي شمل جميع عروض الفرق المسرحية التي ضمها حدود البحث مكانياً وزمانياً والتي تندرج ضمن الأساليب الإخراجية الحديثة ، كما ضم الفصل عينة البحث وبأختيار خمسة عروض مسرحية وهي : مسرحية حكاية مدينة الزعفران ، قصة حب معاصرة ، الإنسان الطيب ، في إنتظار .. ، إنها أمريكا ، وبطريقة قصدية لأسباب بررها الباحث مع مراعاة التنوع لجهات التقديم وأنظوائها تحت مسميات الأساليب الإخراجية الحديثة المحددة في حدود البحث ، فضلاً عن ضمها ممثلين كباراً وشباباً يتفاوتون في الخبرة والتجربة والكفاءة

والتحصيل العلمي الأكاديمي ، بالإضافة إلى تسني الباحث مشاهدتها لأكثر من مرة ، كما ضم الفصل على منهجية البحث وأدواته والية تصميم الأداة وبنائها وصدقها وثباتها ، ثم تحليل العينات بوساطة أداة الملاحظة .

أحتوى الفصل الرابع على النتائج التي خلص إليها الباحث ومناقشتها والتي أشرت في مجملها إلى أن الأداء اتبع طبيعة النص المسرحي وأسلوبه الكتابي ، ورؤية المخرج والأسلوب الإخراجي اتبع أيضاً طبيعة النص وتركيبته البنائية ونوعيته ومفرداته وجمله وحواراته فضلاً إلى فقر الممثل العراقي الناحية العلمية الأكاديمية في أثناء تطبيق الخصائص الأدائية في كل نوع من الأساليب الإخراجية التي جهل عديد منها ومن ثم كان تطبيقه للخصائص الأدائية يتم عفوياً لا قصدياً مع أستثناءات معينة . كذلك وجود ذلك التزاوج الأدائي للممثل في العرض المسرحي الواحد لعدم وجود آلية فرز وتبويب للخصائص الأدائية وفقا لكل أسلوب إخراجي ، وفي ضوء النتائج ومناقشتها ، خلص الباحث إلى جملة من الأستنتاجات ، كما ضم الفصل التوصيات والمقترحات وقائمة بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية ، ومن ثم ملاحق البحث ، وأختتم البحث بملخص باللغة الإنكليزية .

مشكلة البحث :

مما لاريب فيه ، أن العرض المسرحي هو نتاج فني جماعي ، يقوم به أفراد كل ضمن تخصصه الفني ، من كاتب ومخرج وممثل ومصممي تقنيات العرض ومنفذيها ، فضلاً عن المتلقين . ويعد أداء الممثل أحد العناصر الأساسية المشكلة لكل عرض مسرحي ، لأنه يحول النص المسرحي المكتوب إلى فن نابض بالحياة ، متحرك له مكوناته وأوضاعه وقياساته ، بوساطة أدواته الجسدية والصوتية ، إذ غالبا ما يكتب النص المسرحي لأجل التمثيل وعرضه على المتلقين ، فالمسرحية " بوصفها شكلاً أدبياً هي ترتيب لكلمات موضوعة من أجل الأداء التمثيلي ، المنطوق بوساطة جماعة من الممثلين " [1]. ومن خلال هذا الأداء الذي يقوم به الممثل ، يفرز المضمون الفكري لمنطق المسرحية الكائن في سطور الكاتب وكلماته وترجمتها وتحويلها إلى حركة وحياة على المسرح ، فضلاً عن نقل أفكار الكاتب بصدق وأمانة إلى المتلقي عبر المخرج ورؤيته المسرحية المضافة ، معتمدا في هذا الأداء على أدواته الخاصة من صوت موح وحركة الجسد وتعبيراته ، متفاعلا ومؤثرا ومتأثرا مع عناصر العرض المسرحي الأخرى .

فالممثل " بالنسبة للنص المسرحي ، هو الأداة الآدمية التي تجسم معانيه وتكشف أغراضه ، جملة وتفصيلاً ، وتسير بهذا النص حتى تدق إذان المستمعين وينفذ إلى سرائرهم في نبر صوتي معبر ، وفي إيماءة مفصحة وإشارة مقدرة " [2].

مهما آتى الممثل من موهبة وتقنية في فن الأداء ، لابد من تعزيزه عن طريق الدراسة لكي يكون صادقاً ومؤثراً وقريباً من الشخصية التي يؤديها ، فالموهبة والقدرات والتجارب الذاتية تبقى عاجزة في عملية الخلق والإبداع الفني ، ومهما كان الأداء قائما على العفوية والتلقائية في أسلوب التقديم ، إذ لابد له " أن يكون منظرا تنظيرا جيدا . وأن يكون صادر عن ثقافة وعن وعي "[3]. لكي يفهم الممثل ويلم بطرائق الأداء الممثل المختلفة وفقا للأساليب الإخراجية الحديثة وصولا إلى الإبداع والصدق إلا أنه في الوقت نفسه كانت هذه الدراسة وهذا التنظير قد جاء متأخراً نسبياً إذا ما قيس بنشأة المسرح ، حتى أن " معاهد التمثيل ونظرياته لم تدرس بشكل علمي إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين " [4].

لعل توافق الممثل مع ذاته وانسجامه في العمل المسرحي يساعد على تحفيز إمكانياته الإبداعية الكامنة (الموهبة) والتي يمكن أن تتحول عن طريق القراءات المعرفية المتعددة إلى منجز إبداعي ومعرفي يتجسد في الإبداع والخلق الفني ، إذ يتوقف " نجاح الممثل في بث الحياة في الشخصية التي يمثلها على مناهج المعالجة التي يتبعها في بناء الشخصية "[5] و يمكن تعزيزه أيضاً باطلاعات الممثل ودراساته العلمية للمناهج الفنية والأساليب الإخراجية بوصفها وسائل إجرائية من الممكن أن تزيد من فاعلية أداء الممثل وصدق إبداعه ولاسيما أن الدراسات العلمية الأكاديمية في مجال أداء الممثل قد أخذت بالتصاعد تماشيا مع ظهور مهمة المخرج كاختصاص في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وظهور استوديوهات التمثيل وتشكيل الفرق المسرحية ، فضلاً عن ظهور الاتجاهات المسرحية كالواقعية والرمزية والتعبيرية والملحمية واللامعقول والتسجيلية وغيرها ، والتي أخذ روادها وضع الأسس المنهجية لها . ونتيجة تبلور وظهور التيارات السياسية والثقافية والفكرية والفلسفية ، ونظريات علم الاجتماع وعلم النفس والتي أخذت على عاتقها دراسة الإنسان بوصفه كائنا حيا يعيش في محيط يؤثر به ويتأثر ، والغوص في أعماقه والوقوف على مجهولاته وتوضيحها وإزالة اللبس عنها ، الأمر الذي أفاد منه أصحاب الأساليب الإخراجية المسرحية الحديثة ووظفوه في طروحاتهم ، فضلاً عما رافق

---

1 . المحامي ، محمد عبد الرحيم عنبر ، المسرحية بين النظرية والتطبيق ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، 1966) ، ص 83 .

2 . طليمات ، زكي ، فن الممثل العربي ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971) ، ص 9 .

3 . فرج ، الفريد ، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، (القاهرة : دار الهلال ، 1966) ، ص 25 .

4 . عبد الرزاق ، أسعد وعوني كرومي ، طرق تدريس التمثيل ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1980) ، ص 6 .

5 . نيلمز ، هينج ، الإخراج المسرحي ، ت : امين سلامة ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1961) ، ص 219 .

ذلك من أحداث قلبت موازين الحياة والنظرة إلى الكون والوجود لا سيما الحربين العالميتين مما اثر ذلك بصورة أو بأخرى على مستوى التأليف المسرحي والعرض . كل هذا أدى إلى تنوع في طرائق أداء الممثل على خشبة المسرح ، والذي بات على الممثل وهو يؤدي دوره أن يدرس خصائص الأداء في الأساليب الإخراجية الحديثة و يلم بها وأن يستطيع الفصل بينهما ، لكي يتمكن من دوره وشخصيته ويكون مقنعاً صادقاً ومؤثراً ومبدعاً أمام المتلقي . ولكي لا يخلط في أدائه أنواعا مختلفة من الخصائص الأدائية للشخصية من ثم يكون سلبياً في العرض المسرحي ويفقد بذلك التجسيد والخلق والإبداع والجمال في أثناء الأداء.

وتأسيساً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الآتي :

ما هو أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة ؟ وما مدى تطبيقه من الممثل العراقي في العروض المسرحية ؟ .

أهمية البحث والحاجة إليه :

يعد المسرح شكلا من أشكال الفكر الاجتماعي والثقافي والجمالي ، لكونه يضم أنشطة إنسانية قائمة على أساس الخبرة والتجربة . فالمسرح ومنذ نشأته إلى اليوم بات وسيلة إتصال مهمة مع المتلقي وفق ما يقدمه من معرفة وأفكار وثقافات تعكس إفرازات كل عصر وكل بيئة ، فهو يقدم صوراً لواقع المعيش معتمدا في وسائله الإتصالية المهمة على الممثل الذي يعد على حد قول أفلاطون هو " الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط المؤلف والمتفرج " [1] ذلك عن طريق أدواته الجسدية والصوتية ، فهو قادر على تحمل هذه المسؤولية بصدق وأمانة لأنه ابن المرحلة التي يعيشها فهو يؤثر بها ويتأثر . ومن هنا فأن مجمل أداء الممثل لا ينفلت من هذه العلاقة الإنسانية ، إذ يطرح قضايا مثيرة وملحة وأن تعددت الصور التي يتخذها في سبيل توصيلها . فالعلاقة الجدلية قائمة ما بين الممثل بأدواته وتقنياته والمتلقي بأدواته أيضاً . هناك اخذ وعطاء وتفاعل مستمر . لذا ينبغي على الممثل أن يتمكن من أدواته تفصيليا ، فضلاً عن معرفته لخصائص أدائه التمثيلي لكي يكون مهيئا تماما لدوره . وفي الوقت نفسه يكون المتلقي مهيئا لدوره أيضاً لكي تتحقق حالة التواصل بينهما ودفع هدف المسرح وعدم تجميده ومن ثم توصيل أفكاره والتي يروم الممثل القيام بها عبر أدائه . ويحدث العكس إذا ما جهل هذا الممثل لأدواته الفنية والتقنية ، وجهل أيضاً خصائص أدائه التمثيلي ، إذ تنقطع الحالة التواصلية بينه وبين المتلقي وتفقد وسائل التعبير لديه فاعليتها وقيمتها الفنية والتقنية ومن ثم تعطيل هدف المسرح وأفكاره .

تكمن أهمية البحث أيضاً من كونه يقدم منجزا معرفيا . إذ هو يفيد الدارسون والمختصون في مجال التمثيل في معاهد الفنون وكلياتها وكلية التربية الفنية والفرق التمثيلية والمؤسسات ذات العلاقة بذلك من حيث اطلاعهم وتعريفهم بخصائص أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة ، ومدى تطبيق الممثل العراقي لهذه الخصائص في العروض المسرحية . كما يفيد العاملين في مجال الإخراج المسرحي من ناحية تعريفهم بالأساليب الإخراجية الحديثة وكيفية تعامل المخرج العراقي معها ومن خلال أداء الممثل فيها .

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

1. الخروج برؤية علمية تحليلية لخصائص أداء الممثل العراقي في ضوء ما تحمله الأساليب الإخراجية الحديثة من تقنيات وفلسفات وأفكاره التي ترمي بظلالها على الإنتاج المسرحي .
2. الكشف عن إنعكاسات هذه الأساليب تبعا لمدارسها المختلفة على المخرج العراقي ، ومن ثم أداء الممثل .
3. الكشف عن خصائص الممثل عبر العصور ومدى أفادة المخرجين المحدثين منها أو أقترابهم .
4. الكشف عن خصائص أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة .

---

1 . المحامي ، محمد عبد الرحيم عنبر ، مصدر سابق ، ص 118 .

5. الكشف عن مدى تطبيق الممثل العراقي للخصائص الأدائيةفي هذه الأساليب في العروض المسرحية .
6. كشف الأسباب التي تحول دون تطبيق قسم من هذه الخصائص أو تطبيقها بنسب متفاوتة .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بـ :

1. **مكانياً** : أ . عروض الفرقة القومية للتمثيل .
   ب. عروض فرقة المسرح الفني الحديث .
   ج. عروض فرقة المسرح الشعبي .
   د. عروض نقابة الفنانين – فرع بابل .
   هـ. عروض كلية التربية الفنية – جامعة بابل .
2. **زمانياً** : 1985م – 2000م .
3. **بشرياً** : تحدد البحث على عدد من الممثلين ضمن عينة من المسرحيات قوامها خمس مسرحيات لعروض فرق مسرحية مختلفة .
4. **موضوعياً** : أداء الممثل العراقي وتطبيقاته للخصائص الأدائية في الأساليب الإخراجية الحديثة . الواقعي – التعبيري – الملحمي – العبث – السياسي والتسجيلي (الوثائقي) .

تحديد المصطلحات

الأداء: من الفعل أدّى . وأدّى الشيء : أوصله ، والاسم الأداء وهو أدّى للأمانة منه . وأدّى دينه تأدية أي قضاه ، والأسم الأداء. ويقال تأديت إلى فلان من حقه إذا أديته وقضيته
ويقال : أدّى فلان ما عليه أداء وتأدية إليه الخبر أي إنتهي [1] .
ويعرف الأداء أيضاً أنه : إيصال الشيء إلى المرسل إليه . والأداء والقضاء [2].
يرى مسعود أنه إخراج الحروف من مخارجها . هو حسن الأداء[3] .
ويعرف كبار اللغويين العرب في مجال التجويد والإلقاء ، الأداء بأنه إعطاء الأصوات حقها من الضغط والنبر والوضوح . ومن شروط نجاح الممثل حسن الأداء[4] .
ويعرف الجرجاني الأداء، أنه عبارة عن آتيان الواجب في الوقت [5] .

---

1 . إبن منظور ، لسان العرب المحيط ، المجلد 1 ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ، (بيروت : دار لسان العرب ، 1970) ، ص 37 .
2 . اليسوعي ، لويس معلوف ، المنجد في اللغة والادب والعلوم ، ط 17 ، (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، 1960) ، ص 6 .
3 . جبران ، مسعود ، رائد الطلاب ، مجلد واحد ، (بيروت دار العلم للملايين ، 1967) ، ص 47 .
4 . جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، (تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1989) ، ص 78 .
5 . الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ، ص 10 .

الممثل

مثل : كلمة تسوية . يقال هذا مِثله ومَثله . كما يقال شبهه وشبهه ويقال تمثّل فلأن ضرب مثلا ، وتمثّل بالشيء ضربه مثلا . ومائل الشيء شابهه . ومّثل له الشيء : صوّره حتى كأنه ينظر اليه . وإمتثلهُ هو : تصورهُ . ومثلتُ له كذا تمثيلاً إذا صورتُ له مثالهُ بكتابة وغيرها . وممثل من الممثلين أي مصور . ويقال : مثلتُ ، إذا صورتُ مثالاً . ومثل الشيء بالشيء : سواهُ وشبههُ به وجعلهُ مثلهُ وعلى مثالهِ . ويكون تمثيل الشيء بالشيء تشبيهاً به واسم ذلك الممثل [1] .

ومثّلَ : مثلُ . مثولاً صار مثْلهُ . والمحدثون يقولون : مثّلَ الرواية أي عرضها على المسرح .

ودورا في الرواية : لبس الشخصية أحد أبطالها وتشبه به في حركاته وأحواله وأعماله [2].

والممثل . ممثلاً (م ث ل) : 1. به : تشبه به 2. بالشيء : ضربه مثلا

3. له الشيء : تصور له 4. الشيء : تصور مثاله [3] .

والممثل هو الذي يشتغل بفن التمثيل " المولّد " [4] .

ويعرّف الممثل أيضاً (م ث ل) القائم بدور أحد أشخاص الرواية التمثيلية المعروضة على المسرح أو شاشة السينما أو على شاشة التلفاز [5].

ويعرّف إبراهيم حمادة الممثل بأنه " الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي . وقد ظهر الممثل في بادئ الأمر كعضو في مجموعة الراقصين والمنشدين في طقس ديني "[6].

ويعرّفه مجدي وهبة بأنه " فنان وظيفته أن يلعب دوراً على المسرح أو في السينما متقمصاً شخصية من الشخصيات الحادثة القصصية " [7]

التمثيل

هو حكم وجود صفة في شيء استناداً إلى وجود هذه الصفة في شيء أخر يشبهه ويسمى أيضاً قياس الشبه .

بلاغياً : مجاز مركب أي تشبيه صورة مركبة بصورة مثلها .

فنياً: أداء الأدوار المسرحية التشخيصية [8].

ويعرّف الجرجاني التمثيل فلسفياً بأنه : إثبات حكم واحد في جزئي لثبوته في جزئي اخر لمعنى مشترك بينهما . والفقهاء يسمونه قياساً ، والجزء الأول نوعاً ، والثاني أصلاً [9].

ويعرفه مسعود جبران بأنه تأليف الروايات المسرحية وإخراجها على المسرح وعرض مشاهدها [10]

ويعرف كمال عيد فن التمثيل بأنه " فرع من فروع الفن . يعمل على إيصال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام جماهير حية في المسرح ، بوساطة ... ممثلين للأدوار المسرحية في فترة زمنية معينة ... ، وفي مكأن معين هو البناء المسرحي ... وتدخل فنون مشاركة اخرى إلى جانب فن التمثيل .. مثل فنون الموسيقى والمعمار والشريط والفن التشكيلي والنحت وفنون أخرى كالزخرفة والأزياء وغيرها [11].

ويعرّفه علي حسون المهنا بأنه " تكوين صورة إنسانية حية للدور والشخصية من خلال النشاط الأنسأني الذي يمتلكه الممثل ، هذا النشاط القائم على تجربته وقناعاته وحدسه ووعيه ، يقوم على مبدأ

---

1 . إبن منظور ، المجلد 3 ، مصدر سابق ، ص 436 – ص 438 .

2 . اليسوعي ، لويس معلوف ، مصدر سابق ، ص 746 .

3 . جبران ، مسعود ، مصدر سابق ، ص 285 .

4 . رضا ، أحمد ، معجم متن اللغة ، المجلد 5 ، (بيروت : منشورات دار مكتبة الحياة ، د : ت) ، ص 245 .

5 . جبران ، مسعود ، الرائد ، ج 2 ، ط 4 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1981) ، ص 1434 .

6 . حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : مطبوعات دار الشعب ، 1971) ، ص 292 .

7 . وهبة ، مجدي ، معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت : مكتبة لبنان ، 1974) ، ص 51 .

8 . عبد النور ، جبور ، المعجم الأدبي ، ط1 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1979) ، ص 78 .

9 . الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ، مصدر سابق ، ص 41 .

10 . جبران ، مسعود ، الرائد ، ج1 ،مصدر سابق ، ص 285 .

11 . عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، (ليبيا ، تونس : الدار العربية للكتاب ، 1978) ، ص 224 .

المحاكاة التي تدعو إلى التقمص والمعايشة والتجسيد بحيث يخضع الممثل ذاته وسلوكه وتجربته إلى ذاتية الشخصية بصياغة أفكارها ومعاناتها ونقلها إلى المتفرج بغية إفادته حسياً وفكرياً كي يتوصل إلى نتائج معينة يمكن ربطها بمعلوماته ومفاهيمه وذكرياته وتميزاته في الحياة " [1].

ويعرّفه سامي وأسعد بأنه " قيام الممثل بمهمة إيصال أفكاره مؤلف المسرحية إلى المتفرجين بوساطة جسمه وصوته وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وتصورها المخرج . وقد كأن غرض التمثيل وما زال خلق الشخصية من الحياة ونقلها إلى المسرح " [2].

ويعرّف إبراهيم الخطيب أداء الممثل بأنه " عملية توظيف كل أجهزة جسده التي تجسد العواطف والإنفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وإيماءاته وإنفعالاته الشخصية " [3].

ويعرّف عبود المهنا أداء الممثل بأنه " عملية تجسيد الشخصية المسرحية (الدور) بتوظيف الممثل لأدواته صوته وجسمه على خشبة المسرح " [4].

ويعرف عواد علي الأداء التمثيلي بأنه " مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والإيمائية التي يبثها الممثل لمتلقيه ، وهو رسالة إلى متلقيها عبر شيفره بوساطة قناة (الجسد والصوت) ، كما يمكن أعتباره ممارسة جدلية كرنفالية ، جدل وحوار يقام بين الجسد الحقيقي للمؤدي (خط الحضور) والجسد الخيالي للشخصية (خط الغياب) ، وهو أي المؤدي (الممثل) يتصل بالمتلقي عبر إلقاء مسرحي متنوع في الطبقة والسرعة والقوة والتركيز والرنين ، أي التقنيات التي يعتمدها فن الإلقاء "[5].

التعريف الإجرائي (أداء الممثل)

نتاج الممثل على خشبة المسرح من حركات وإشارات وإيماءات وتكوينات وفعل سواء كان خارجياً أم داخلياً ، متفاعلا مع عناصر العرض المسرحي الأخرى ، مستعينا بأدواته الذاتية الجسدية والصوتية ، طبقا لخصائص أدائية معينة ، ووفقا لأسلوب إخراج المسرحية ، للوصول إلى تجسيد أو تقديم الشخصية التي نسجها الكاتب وتصورها المخرج .

الأسلوب

لغوياً : من سلب : يقال للسطر من النخيل : أسلوب . وكل طريق ممتد ، فهو أسْلُوب .

والأسلوب ، الطريق ، والوجه ، والمُذْهَب ، يقال : أنتم أسلوب سوء ، ويجمع أساليب .

والأسلوب : طريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم : الفن ، يقال : اخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه [6].

ويعرفّه لويس معلوف بأنه الطريق : الفن من القول أو العمل . ويجمع أساليب [7].

ويعرفّه مسعود جبران بأنه 1. نهج خاص في التعبير عن الأفكار

2. نهج خاص في الفن والعمارة والحياة [8].

---

[1] . المهنا ، علي حسون ، الاخذ بطريقة ستانسلافسكي من قبل الممثل العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص 20 .

[2] . عبد الرزاق ، أسعد وسامي عبد الحميد ، فن التمثيل ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، 1979) ، ص 12 .

[3] . الخطيب ، إبراهيم وأخرون ، فن التمثيل ، (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 1981) ، ص 36 .

[4] . المهنا ، عبود ، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2000 ، ص 5 .

[5] . علي ، عواد ، تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي ، في : مجلة الدراما ، العدد (1) ، عمان ، مسرح الفوانيس ، 1996 ، ص 34 .

[6] . إبن منظور ، مجلد 2 ، مصدر سابق ، ص 178 .

[7] . اليسوعي ، لويس معلوف ، مصدر سابق ، ص 343 .

[8] . جبران ، مسعود ، رائد الطلاب ، مصدر سابق ، ص 86 .

تعددت تعريفات مصطلح الأسلوب وتنوعت ذلك حسب الاشتغال الذي يعمل فيه لا سيما في مجال اللغة وبه تتحدد شخصية الكاتب ، لأن أحد تعريفات الأسلوب المهمة هو الإنسان نفسه . وهو الطريقة الشخصية للكاتب في رؤية الأشياء وطريقته الخاصة في التفكير والرؤية [1].

ويعرّف الأسلوب بأنه " طريقة أو حالة التعبير ، الطريقة التي يعالج بها الفنان مادة فنية لتحقيق الإبداع المطلوب ، أنه البصمة الشخصية الخاصة التي يضعها الفنان على عمله " [2].

وبهذا التعريف تتقارب جميع الطروحات والتعريفات للأسلوب أي أنه طريقة الفنان الخاصة بالتعبير سواء كان في التشكيل أو المعمار أو الموسيقى أو اللغة وفي كافة الفنون الأخرى ومن ثم تفرز هوية وأسلوب ذلك الفنان من خلال طريقة تعبيره ومعالجته للمادة الفنية .

كما يعّرف احمد زكي الأسلوب بأنه " كلمة بسيطة ، معناها طريقة ... ولكل أسلوب واقعه الخاص كما أن لكل واقع صدقه وحقيقته ... والأسلوب اتحاد بين الروح والمادة وهو أيضاً نتاج التصور أو هو جوهر التصور . ويستعمل مصطلح الأسلوب استعمالاً مرناً في وصف طبيعة تشكيل ما أو لقصة أو تصوير أو عرض مسرحي . وأحياناً يقال أن ممثلا ما ، يؤدي بأسلوب ما أو أنه يؤدي بأسلوبه الخاص . وفي مجال الإخراج المسرحي ، قد يضع مخرج بصمته الشخصية في عمل من الأعمال وحينئذ يقال أن المخرج له أسلوبه المميز " [3].

ويعرّفه عباس محمد بأنه " المزاوجة بين عدد من الطرائق أو تبني طريقة ما مع إختلاف الستراتيج " [4].

ويدل الأسلوب في المحيط المسرحي " على طقس التعبير (من الناحية المذهبية) وعلى هذا ، فعندما نقول ، أنه يؤسلب المسرحية فمعنى ذلك أنه يضعها في صيغة كلاسيكية أو رومانسية أو تعبيرية ، أو رمزية " [5].

الإخراج

من الفعل (خ ر ج) . واخرج الشيء : أبرزه [6].

والإخراج : (خ ر ج) 1. مص . اخرج 2. في السينما أو المسرح تحقيق كتاب أو سيناريو أو مسرحية على الشاشة أو على المسرح ، بنقل الوقائع أو المشاهد و المناظر ، وبالاعتناء بالألبسة والأنارة والموسيقى والصوت وغيرها من متطلبات هذا الفن [7] .

واخرج يخرج إخراجاً : المخرج المسرحية : أظهرها بوسائله الفنية على المسرح [8].

التعريف الإجرائي (الأسلوب الإخراجي)

الوسيلة الفنية أو أداة التعبير ، التي يختارها المخرج المسرحي . هي طريقة العمل المعبر عنها خلال أنتاج العمل المسرحي ، والذي يتخذه المخرج لمعالجة النص الدرامي المكتوب وفق منهج إخراجي معين ، بغض النظر عن اتجاه هذا النص وأسلوبه الكتابي ، لكي يعالج من خلال رؤيته المسرحية وترجمتها على المسرح ، أو ناقلاً أفكاره الكاتب نفسه ، بوساطة أدواته المسرحية من ممثل وتقنيات عرض ، لتحقيق حالة التجسيد والإبداع في العمل الفني ، وايجاد حالة التواصل مع المتلقي

---

[1] . للمزيد ينظر : ساندل رولف ، مفهوم الأسلوب ، ت : لمياء عبد الحميد العاني ، في : مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (1) ، بغداد ، دار الجاحظ للنشر ، 1982 ، ص 76 – ص 78 . و مري ، ج مدلتون ، معنى الأسلوب ، ت : صالح حافظ ، في المصدر نفسه ، ص 68 – ص 73 .

5. Schreck Everettm , Principles and styles of Acting , (London : 1967) , p. 190 .

[3] . زكي ، أحمد ، المخرج والتصور المسرحي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988) ، ص 123 .

[4] . إبراهيم ، عباس محمد ، الكفايات التدريسية لمدرس مادة التمثيل في كليات الفنون الجميلة والتربية الفنية ، أطروحة دكتوراه ، (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 ، ص 26 .

[5] . حمادة ، إبراهيم ، مصدر سابق ، ص 75 .

[6] . اليسوعي ، لويس معلوف ، مصدر سابق ، ص 172 .

[7] . جبران ، مسعود ، الرائد ، ج 1 ، مصدر سابق ، ص 58 .

[8] . جماعة من كبار اللغويين العرب ، مصدر سابق ، ص 387 .

لتوصيل تلكم الأفكار والثقافات والرؤى ، فضلاً عن تحقيق ناحية المطابقة بين الوسيلة أو أداة التعبير أو الطريقة المتخذة وآلية الاشتغال بها .

الحديثة

من حدث : الحديث نقيض القديم . حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة ، وأحدثهُ هو فهو مُحْدث وحديث . والحديث : الجديد من الأشياء [1].
والحديثة : حداثة : 1. لغوياً : أول الامر وابتداؤه . 2. جده ، آتيان الشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل ، ويتحرر من اسار المحاكاة والنقل والاقتباس واجترار القديم . وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب ، أو في المضمون ، أو في الاثنين معا ، فيكون صاحبه مبدعاً ، وخالق مذهب جديد مطبوع بسمته المميزة [2].
وتعرّف الحديثة أيضاً مص : حَدَثَ يُحْدُثُ وحَدَاثَة : الشيء : كان جديداً ، عكسه قُدُم [3].
وتعرّف أيضاً : حَدَثَ حَدَاثَة وحُدُوثاً : عكس قَدُم . واحَدْثَ : أوجده وابتدعه
والحديث : ج حِدَاث وحُدثاء : الجديد . والمحدث ج محدثات : ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع ، نقيض القديم [4].
أستعملت كلمة حديثة منذ قرون " لتدل على أسلوب يخرج عن الأعراف السائدة ويسعى لخلق أشكال أكثر ملائمة لإحساس وأدراك عصر جديد " [5]
والحداثة : مصطلح عام " يطلق على النزعات والحركات العالمية في كل مجالات الفنون الإبداعية منذ نهاية القرن التاسع عشر ... أن الحداثة تكشف عن نزعة جديدة للأنعتاق من القواعد والتقاليد والأعراف الثابتة (السابقة) من خلال طريقة جديدة للنظر إلى وظيفة الإنسان ومكانته في هذا الوجود فضلاً عن ظهور أشكال وأساليب تجريبية جديدة " [6].

التعريف الإجرائي (الأساليب الإخراجية الحديثة)

تلك الطرائق والأساليب الإخراجية الحديثة التي ظهرت وتبلورت في أوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نتيجة ظهور شخصية المخرج وتبلورها كاختصاص وظهور الفرق المسرحية واستوديوهات التمثيل فضلاً عن ظهور التيارات الفكرية والجمالية ، أبتداءاً بالأسلوب الواقعي والرمزي والتعبيري والملحمي والعبث والسياسي والتسجيلي ، والتي ابتدعها مخرجون عالميون بحيث أضحت فيما بعد صفة مميزة لأعمالهم الإخراجية المسرحية ، وسار من بعدهم على هذه الأساليب ، بالإضافة إلى تنظيراتهم لها سواء على المستوى أداء الممثل أو الإخراج المسرحي لها .

التطبيق

من الفعل طبق . معناه أن بعضه طبق لبعض أي حاوٍ له . وقد طابَقَه مطابقةً وطباقاً . وتطابق الشيئان : تساويا . والمُطابقة : المُوافقة . والتطابق : الاتفاق . وطابقت بين شيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزمتهما. وهذا الشيء وفق هذا ووفاقه .
وطِابقهُ وطابَقهُ وطبقه وطِبْقهُ ومُطبِقه قالَبهُ وقالبه بمعنى واحد [7] .

---

[1] . إبن منظور ، المجلد 1 ، مصدر سابق ، ص 582 .
[2] . عبد النور ، جبور ، مصدر سابق ، ص 92 .
[3] . جماعة من كبار اللغويين العرب ، مصدر سابق ، ص 295 .
[4] . اليسوعي ، لويس معلوف ، مصدر سابق ، ص 121 .
[5] . ريد ، هربدت ، النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، (بغداد : دار المأمون ، 1994) ، ص 9 .
6. J. A. Cuddon . Adictionary of litrary terms . (London : pengvin Books , 1977) , .p. 63.
[7] . إبن منظور ، المجلد 2 ، مصدر سابق ، ص 568 .

وطابق يطابق مطابقة وطباقا . 1. بين شيئين : قارن بينهما للتأكد من أنهما لا يختلفأن [1].
وعند الجرجاني تعني المطابقة : هي أن يجمع بين شيئين متوافقين وبين ضديهما [2].
والمطابق – بدل المطابق – وهو يدل الكل من الكل . وقد سماه ابن مالك بالمطابق : وقد سماه بذلك لكونه بدل الشيء من شيء يطابقه في معناه [3].
والتطابق : مصطلح يستعمل في النقد المسرحي : لوصف أندماج شخصية الممثل في الشخصية التي يمثلها [4].

التعريف الإجرائي

مدى مطابقة الممثل المسرحي العراقي لخصائص أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة في أثناء أدائه في العروض المسرحية .

---

[1] . جماعة من كبار اللغويين العرب ، مصدر سابق ، ص 787 .
[2] . الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ، مصدر سابق ، ص 121 .
[3] . اللبدي ، محمد سمير نجيب ، معجم المصطلحات النحوية والصرفية ، ط 1 ، (بيروت : مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفرقان ، 1985) ، ص 138.
[4] . الجلبي ، سمير ، معجم المصطلحات المسرحية ، (بغداد : دار المأمون ، 1993) ، ص 130 .

المبحث الأول : أداء الممثل وتنظيراته عبر العصور

المحور الأول : أداء الممثل من الإنسان البدائي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر

1. الأداء لدى الإنسان البدائي

لم يكن الإنسان البدائي بعد مدركاً للعقل والمنطق ، فحياته قد تدرجت في عدة مراحل على الصعيدين الديني والدنيوي وعلى مستوى الحياتي والبيئي . ولكونه كائنًا اجتماعياً رأى العالم الذي يعيش فيه مسرحاً للصراع بين قوى يجهل كنهها وظواهر طبيعية لا يعرف أسبابها ، لأن عقله لم يكن مهيئا بعد لتفسير هذه الظواهر ، بل كانت الغرائز الفطرية والمكتسبة هي الباعث أو الدافع للسلوك لكي يؤمن سير حياته وبقاءها . من ذلك ظهرت تعبيرات وعلامات متبعة بسلوك حركي بوساطة اليدين والوجه بحيث أضحت هذه التعبيرات وما يمكن ان تحمله من دلالات لتعبر عن الخوف أو الألم أو الفرح وحملت في الوقت نفسه أنماطاً أدائية لا تخرج عن نطاق العمل المسرحي [1].

أهم نشاط كان يقوم به الإنسان البدائي هو الصيد لكي يؤمن قوته اليومي وتأمين استمرارية الحياة والبقاء . وحتى يضمن نجاح نشاطه هذا لجأ إلى طريقة التقليد ومحاكاة الحيوان الذي ينوي اصطياده ، متخذا شكله الخارجي وتقليد حركاته وصوته . فانحصرت علاقة التقليد والمحاكاة في حلقة صغيرة تمثلت بين الإنسان (الصياد) المحاكي ، (والحيوان) المحاكي .

تعددت المحاكاة بتنوع الحالات التي يحاكيها الإنسان ، فهي تبدو غريزية أو فطرية مرتبطة بصورة أو بأخرى بحياته الاجتماعية والدينية . ومن الممكن هنا عد هذه الطقسية البسيطة (التقليد والمحاكاة) هي النواة أو البذرة الأولى لنشوء فكرة التمثيل والذي قام بأدائه الإنسان البدائي ، وأنها شملت بالإضافة إلى التمثيل فنون أخرى بوصفها تعكس الحياة وتحتوي مضمونا دراميا ، يعمل القائم بإبرازه داخل إطار أو شكل يراه مناسبا لتلك العملية [2].

بحث الإنسان البدائي عن الاستقرار والأمن مما أضطره إلى العيش بشكل جماعات ، وعندما أستقر بدأ يلاحظ ظواهر الطبيعة و يتأملها من أمطار وبرق وبراكين وزلازل والتي كانت تحدث أمامه ، ومن جراء هذا التأمل أثيرت في ذهنه تساؤلات كثيرة حول كنهه هذه الظواهر . ولكي تهدأ نفسه ويزيل مخاوفه أجاب عن تلك الأسئلة عن طريق ابتداعه " أنواعا عديدة من

كانت مصحوبة بالحركات والرقصات والإشارات والهمهمات والأصوات والصراخ ليمنح لنفسه الهدوء والاطمئنان ، متخذاً أسلوباً طقسياً دينياً مكوناً بذرة أخرى أو ملمحاً لصورة أداء تمثيلي قام به هذا الإنسان البدائي ، فهو يسجد ويركع ويرفع يديه (حركة مسرحية) ويتمتم ويصدر صوتاً (حواراً) فمعالم المسرح فيه متوفرة من مكان وحوار وحركة ، فضلاً عن توفر الجو النفسي الذي تولده هذه الطقسية المتمثل بالخوف والخشوع .

لقد شاعت في عدة شعوب ممارسات " سحرية طوطمية وشعائر دينية ، أختلط فيها الرقص والغناء والتمتمات العديدة والمتنوعة " [3]. هذه الممارسات والنشاطات التعبيرية ذات الطقس الديني والتي مارسها الإنسان البدائي تنم بشكل أو بأخر عن ملامح ونشاطات شبه تمثيلية يتخللها أداء تمثيلي ، فضلاً

---

[1] . إبراهيم ، ريكان ، رؤية نفسية للفن ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1997) ، ص 58 .

[2] . عيد ، كمال ، مصدر سابق ، ص 253 .

[3] . يوسف ، عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، (الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، 1988) ، ص 13 .

عن كون الدافع من هذا الأداء من طقوس دينية سحرية وطقوس الصيد والتقليد والمحاكاة ما هو الا " بث الرغبات الدفينية في النفس " [1]. فهي وسائل للتعبير عن الحاجات والغرائز والدوافع الداخلية ، فالرغبات أضحت الموجه لتسيير حاجاته وقضائها وأنه في الوقت نفسه لم يستطع تحقيقها لمجرد التفكير فيها ، لذا لجأ هذا الإنسان إلى " الحركة والمحاكاة . وسرعان ما تعلم ان يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الصامت ومن هنا نشأت الطقوس والشعائر التي كان يقيمها لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته والتي في يدها تحقيق هذه الرغبات " [2].

يعد الرقص أول " مظهر ديني ، وتعتبره الأساطير عند اليونان والآسيويين القدماء رمزا للخلق والإبداع ، فأن نشوة الحياة بوساطة الرقص التوقيعي تولد حياة لا تفنى " [3]. فالإنسان يرقص بدافع الغريزة أو الحاجة أو دافع داخلي مجسد في شكل موضوعي ، والرقص أيضاً ذو طابع ديني ، فالإنسان " يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ، ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة . ولم تكن هذه الحركات شيئاً مسرحياً مؤثرا أو شيئاً تمثيلياً ، الا ان حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة المسرحية وبذرة المسرح " [4].

وجد الإنسان نفسه بعد ذلك يجمع بين الرقص والتعبير بالفعل الإيمائي شارحاً تلك العقدة أو الحدث متخطياً زمنه الحالي ومعبراً عن الزمن الذي تجري فيه تلك الحادثة أو الفعل أو النشاط بغض النظر عن نوعه ، فضلاً عن تجسيد الشخصية والذي لا يبتعد عن مظاهر المحاكاة في تلك الممارسات التمثيلية إذ " يتطوع أحد أفراد القبيلة وانفراده بمسافة عن المجموع ليسرد إيمائياً حدثاً من أحداث مغامراته مع (الحيوان) أو مع (الطبيعة) " [5]. من ذلك بات التمثيل الإيمائي أو التمثيل بالإشارات الناجم عن المحاكاة والرقص وغيرها من النشاطات الأخرى من طقوس وحركات وتراتيل ، إحدى الطرق التي نشأت المسرحية على غرارها في كثير من الأصقاع وكثير من الأزمنة .

ومن أهم الملامح الفنية للأداء في هذه المرحلة هي :

1. موضوعات النفع المادي والروحي – تأمين استمرارية الحياة والبقاء – الأستقرار النفسي والطمأنينة .
2. أخذ الأداء شكل الطقوس القائمة .. تقليد ، صلوات ، عبادات دينية بكل طقسيتها وحركاتها وتشكيلاتها .
3. طبيعة الأداء ، ذاتي وموضوعي .. تفاعل المادة الخام مع الطقس ، يتحول الجسد البشري في الرقص إلى خامة جديدة مؤسلبة وشكل محدث .
4. تحول الفن الأدائي من الفرد إلى الجماعة .
5. العدة الجمالية للقائم بالأداء .. تقليد ، محاكاة ، حركات ، أصوات ، رقص ، فعل إيمائي .
6. شكل الأداء محكوم بقيم سحرية أو طوطمية أو عقائدية .

2. الأداء في بلاد وادي الرافدين .

أنقسم الباحثون والدارسون في مسألة وجود مسرح أو عدم وجوده إلى فريقين ، الأول لا يؤيد وجود مسرح في بلاد وادي الرافدين بدليل عدم وجود نصوص تشير إلى قيام احتفالات ذات طابع درامي على غرار الاحتفالات والمباريات الإغريقية ، والفريق الأخر يؤيد وجود هذا المسرح من خلال الدراسات والتنقيبات الآثارية ومن خلالها ثبت بأن حضارة وادي الرافدين شهدت تقدماً هائلاً في عدة مجالات ولعل الملاحم والأساطير وقصص الأدب والرثاء والحكمة خير شاهد على ذلك ، وهذا النتاج الأدبي لم ينشأ اعتباطا ، بل يتولد نتيجة حاجات داخلية لدى النفس ومن ثم إخراجها كوسيلة تعبير فهي تنشأ عندما تكون النفس مستعدة لها ، بل أنها " تتولد من النفس كتعبير عن موقعها وعواطفها أزاء الحتميات التي ترتهن لها في ذاتها ومن الحياة والكون ... فالأنواع الأدبية تنشأ استجابة للحتميات النفسية

---

[1] .سلام ، محمد زغلول ، المسرح والمجتمع في مائة عام ، (الاسكندرية : منشأة المعارف الفنية للطباعة والنشر ، د . ت) ، ص 3 .

[2]. سرحان ، سمير ، دراسات في الأدب المسرحي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، د . ت) ، ص 7 .

[3] . بينار ، ر ، تاريخ المسرح ، ت : احمد كمال يونس ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1963) ، ص 6 .

[4] . تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ت : دريني حشبة ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1983) ، ص11 .

[5] . يوسف ، عقيل مهدي ، متعة المسرح ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 2000) ، ص 18 .

والاجتماعية والحضارية " [1] . ومن أهم هذه الأنواع الأدبية هي الأساطير التي كان قسم منها لأغراض التمثيل وليس لمجرد القراءة ، لأن ترسيخ المعتقدات الدينية والأيمان بها عند الناس لا يتم الا إذا قدمت لهم ممثله ذلك بسبب ان كثيرا منهم كانوا لا يجيدون القراءة ، فضلاً عما يؤكد هذا هو العثور على بعض الأماكن التي يرجح أنها كانت مقراً لتمثيل تلك الأساطير. من أهم هذه الأساطير هي أسطورة (نزول اينانا إلى العالم السفلي) حيث وجد المكان الذي كانت تمثل فيه[2] ، ومن النشاطات التي كان يقوم بها إنسان وادي الرافدين هي مشاهد المصارعة التي كانت تقام في فترة الاعتدال الربيعي في أثناء خروج الإله تموز من العالم السفلي الذي حل بديلاً عن الإلهة اينانا ، وتقام بهذه المناسبة منافسة للظفر بجائزة الزواج المقدس ويحل بديلاً مؤقتا للإله تموز ويكون العريس في طقسية هذا الزواج ، وهذه الاحتفالات اصطبغت بصبغة دينية لأنها جزء من الشعائر والطقوس الدينية لزيادة الخصب والنماء والتناسل ، وعلى المتنافس في هذه المصارعة ان يمتلك مواصفات القوة والبدانة والصبا ، والسبب في كونها ذات صبغة دينية لأنها كانت تقام في المعابد [3]. والحقيقة ان إقامة هذه الاحتفالات السنوية والمسرحيات الدينية أو الطقوس ما هي الا عبارة عن عملية محاكاة وتقليد " لزواج الإلهة وموتها وولادتها من جديد أو بعثها [4]".

ومن النشاطات شبه الدرامية التي كان يقوم بها إنسان وادي الرافدين ، هي احتفالات أعياد رأس السنة والتي كانت تستمر اثني عشر يوما ، ان هذه العناصر شبه الدرامية التي أنتجتها حضارة وادي الرافدين كانت تمثل عن طريق الحركات والرقص والتمثيل الصامت ، ضمن طقوس دينية وشعائرية ، وكان خير من يقوم بها والتدريب عليها هو الملك والكهنة [5]. ويشير (عوني كرومي) إلى ان الملك في أعياد اكيتو كان له دور رئيس ومهم ، لأنه ممثل الإله ، وتقديس الملك من خلال أداء دور الإله ، وتقديس الإله من تقديس الملك ، فمشاركته أمر مهم ، لأن تثبيت سلطة الملك بات يمثل آلهة الخصب والنماء [6]، والإحلال ما بين الشخصيات (الملك ـ الممثل ، والإله) والرمز له لا يتولد بصورة عشوائية ، بل يتم بشكل مسبق لأن عملية الإحلال والترميز " تنشأ من نظام ميكانيكي ، لأن بين الرامز والمرموز إليه لا تكون العلاقة اعتباطية بل سببية " [7]. ويضيف (محمد صبري) ان الملك الذي مثل دور الإله (مردوك) كان " لابد ان يخضع للتدريب والتمرين لمدة من الزمن لكي يكون باستطاعته القيام بعملية (تشخيص) المواقف والحالات المختلفة " [8]. أما الكاهن الأعلى وبقية الكهنة فهم يتقمصون بعض الشخصيات من الأساطير ، فضلاً عن ارتدائها أزياء الشخصية الممثله والتي كانت بأشكال مختلفة ، والتصرف حسب أبعاد تلك الشخصية [9]، وعلى ما يبدو كان يعتري تلك الاحتفالات والأعياد والطقوس ذات الصفة الدينية من أداء يحتوي على الحركات الاحتفالية والصلوات والشعائر والتراتيل ذات الصوت المليء بالحيوية في قراءة التعاويذ والأدعية الخاصة بتلك الطقوس ، فضلاً عن الموازنة ما بين الحركة التي يقوم بها الملك والكهان بمختلف مراتبهم لكي تعبر عن عملية الاقتراب من الشخصية الممثله بهدف الوصول إلى المتلقين والتأثير فيهم ، فالحركة والصوت والشكل بالإضافة إلى مشاركة شخصيات أخرى عامة ، كل هذه عوامل مهمة وأساسية في عملية الأداء لهذه الفعاليات من تمثيل وصلاة وتراتيل وطقوس [10]. ويضيف (جورج كونتينو) ، ان على هذه الاحتفالات والأعياد يجب ان تكون

---

[1] . حاوي ، أيليا ، اسخيلوس والتراجيديا الإغريقية ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1980) ، ص 7 .

[2] . رشيد ، نوري ، المسرح في بلاد وادي الرافدين ، في : كتاب أبحاث في التراث الشعبي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ، ص 336 .

[3] . رشيد ، فوزي ، مصدر سابق ، ص 341.

[4] . فريزر ، جيمس ، أودنيس أو تموز ، ط 2 ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1979) ، ص16 .

[5] . الزبيدي ، حميد علي حسون وهشام عبد الستار حلمي ، بعض الملامح الدرامية في الأعياد البابلية ، في : مجلة جامعة بابل ، المجلد (1) ، العدد (1) ، بابل ، 1996 ، ص 24 .

[6] . كرومي ، عوني ، أطروحة في المسرح العراقي القديم ، في : مجلة الأقلام ، العدد (6) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1979 ، ص 6 .

[7] . المقداد ، قاسم ، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، ط1 ، (دمشق : دار السؤال للطباعة والنشر ، 1984) ، ص 54 .

[8] . صالح محمد صبري ، المسرح العراقي القديم ، (بغداد : مطبعة المعارف ، 1991) ، ص 48 .

[9] . الزبيدي ، حميد علي حسون وهشام عبد الستار حلمي ، مصدر سابق ، ص 26 .

[10] . المصدر نفسه ، ص 26 .

مرسومة بدقة ، وأن عملية التنفيذ لابد ان تكون محسوبة بعناية ، لأن التقصير أو الخطأ في تنفيذها أو في ترتيب أحداثها ينذر بفاجعة أو كارثة [1]. ذلك نظرا لقدسية هذه الاحتفالات والأعياد والطقسية التي تعالجها لكونها أحد الشعائر والطقوس الدينية المقدسة ذات الشأن الرفيع والكبير ، فضلاً عن علو شأن ومنزلة المشتركين فيها من ملك وكهان وحاشية .

مما تقدم فأن مجمل الأداء في بلاد وادي الرافدين كان منظوياً تحت خيمة الطقوس الدينية على صعيد الشكل و المضمون والتي مهدت للأداء التمثيلي للخروج عن نطاق الدين فيما بعد ، والتي تجسدت معالمه بصورة واضحة في الاحتفالات والأعياد والتي اتسمت بمظاهر تمثيلية ومشاهد أدائية ، فعناصر التمثيل موجودة متمثلة في عنصر التشخيص (التشبيه) بالاعتماد على ارتداء أزياء الشخصية وعلى الأقنعة التنكرية بكافة أنواعها وأحجامها ، هذا بالإضافة إلى عنصر التشخيص ، اخذ الأدوار والقيام بالحركات والسلوك الخاص بالشخصية والاقتراب منها وتقمصها ، فضلاً عن طبيعة الحوار وتنوع المشاهد سواء كانت طقساً دينياً من تعاويذ وأدعية وتراتيل أو مشاهد تمثيلية بقصد المتعة والتسلية التي كانت تحتويها غالبا الاحتفالات والأعياد ، وقد حضيت الحضارة البابلية في معابدها وزقوراتها وفي شوارعها بنشاطات منها " النشاط المحاكي والمقلد هو قيام أحد الأفراد بإعارة جسده وصوته إلى مثل أعلى ، كأن يكون أحد الآلهة أو الملوك المقدسين ، لكي يؤدي نشاطاً تمثيلياً ، إلى هذا الحد أو ذاك " [2]. ولا شك من ان البابليين قد مارسوا أنواعاً مختلفة من المشاهد التمثيلية التي انبثقت من الطقوس الدينية الخاصة بهم ، ولا ريب في ان تلك المشاهد قد سبقت النتاج المسرحي للحضارة اليونانية ، فضلاً عن أستمراريتها مدة طويلة من الزمن .

3. الأداء في بلاد وادي النيل

هناك أراء عديدة ومختلفة ومتناقضة أحياناً في مسألة وجود مسرح أو عدم وجوده في مصر القديمة ، على الرغم من وجود الشواهد الآثارية والبرديات التي اكتشفت والنصوص التي يقال عنها (نصوص مسرحية) . وأن المسرح الإغريقي قد أفاد كثيرا من هذا التراث الضخم الواسع على مستوى الشكل والمضمون . ويؤكد (نيكول) ان " اسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير في موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة في مصر القديمة "[3]. ونظراً لقيام رجال الدين بأداء الأدوار ، تميز النشاط المسرحي وعلى حد قول (لويس عوض) بأن المسرح " نشأ وترعرع ومات في المعابد دون ان يواجه مأساة الإنسان " [4]. والحقيقة ان معظم هذه النشاطات لم تكن سوى طقوس دينية اعتمدت على أسطورة مصرية واحدة وأن اختلفت العناوين والأشكال التي جاءت بها عبر حقب زمنية مختلفة الا وهي أسطورة (ايزيس وأوزيريس) . الا ان المصريين القدماء كانوا يحيطون هذه الطقوس والشعائر بهالة من السرية وحرصوا كل الحرص على عدم كتابة تفاصيلها نظرا لقدسيتها ، وأن بعض فقرات الأسطورة كانت تمثل بأفعال شبه درامية من حيث الشكل فقط لاسيما الأجزاء الأخيرة منها حيث تتم مراسيم تقديم القرابين من أشخاص معينين ، وتجري هذه المراسيم حسب تسلسلها

---

[1] . كونتينو ، جورج ، الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور ، ت : سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1979) ، ص 474 .

[2] . يوسف ، عقيل مهدي ، متعة المسرح ، مصدر سابق ، ص 18 .

[3] . نيكول ، الأردايس ، المسرحية العالمية ، ج 1 ، ت : عثمان نوّية ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت) ، ص 7 .

[4] . الحكيم ، فائق محمد علي ، تاريخ المسرح ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، 1979) ، ص 80 .

وتكون ذات نظام موحد في تنظيم فقراتها وقد استوجب في بعضها عملية تدوينها لضمان نجاح المراسيم دون تلكؤ أو خطأ لقداستها ، ونظراً لاشتراك الملك وكبار رجال الدين فيها [1] .

وجدت في مصر القديمة نشاطات تمثيلية مجاورة لما قدمت من نصوص دينية وقصائد ذات النزعة الأوزيرية ، فضلاً عن أشخاص امتهنوا حرفة التمثيل بدليل ذلك التمثال المعروف باسم (امحب) واللوح المكتوب عليه والذي عثر عليه عام 1922م المعهد الفرنسي في مدينة أدفو ، ومن جملة ما كتب عليه " كنت ذاك الذي يتبع سيده في كل جولاته دون ضعف في الأداء ... ولقد كنت أرد على سيدي في كل أدواره : فإذا (أقام بدور) الإله كنت (أقوم) بدور الحاكم ، وإذا أمات ، فأحييت " [2]. ويبدو أنه احترف وأجاد مهنة التمثيل من خلال توزيع الأدوار والقيام بالفعل عن طريق المحاكاة وتمثيل أسطورة (ايزيس وأوزيريس) بأشكالها وتفاصيلها الكثيرة . ومن خلال النشاطات المسرحية ذات الطقس الديني السري والتمثيليات غير المحجبة .

ان مجمل الأداء أنحسر في مجال الطقوس الدينية ومن حوار وأناشيد ويجوز فيه الرقص الا أنه كان ذا قيمة فنية في عصره ، فهو مزيج بين النص الشعري الإبتهالي الذي ينبع من صميم الحادثة ورموزها ومكوناتها ، وميزة الغناء الذي هو رد فعل للقوى العليا القابعة في النفس ، فضلاً عن الرقص وهو وسيلة التعبير أو الطريقة التي يعبر بها القائم بالأداء بتجسيد المعاناة الكامنة بوساطة الحركات والإيماءات والإيقاعات ، ويتميز هذا الأداء بأنه يتصف بحالة النشوة التي تعالج الحادثة وتستحضر طقسيتها وجوها بجو من السحر عن طريق الأنغام والحركات والإيقاعات والعبارات ، بحيث ان القائم بالأداء يتخطى الذات والحواس ، وكأنه يحيل تلك الطقسية إلى نوع من الصلاة حيث تستقر الحادثة في ذاته ، لذا فهو ليس فن مواجهة كما هو الحال في بداية نشوء المسرح الإغريقي أو فن تحليلي في أوج ازدهاره [3] .

مما تقدم برزت فكرة المعتقدات والطقوس الدينية والسحرية في مجمل النشاطات الدرامية وأن الأداء فيها قائم على ما يفرزه الدين على الفكر الإنساني متخذا أشكالاً عديدة إزاءه لتأمين الاستقرار النفسي ولتأمين الانتماء الروحي ، الدين هو المحرك للسلوك لما له من " أهمية قصوى في حياة الشعوب القديمة ، بل أنه من أهم العوامل المؤثرة في سير حياتها وأسلوب تطور حضارتها ، فالمعتقدات والأفكار الدينية تحدد الإطار العام لسلوك الإنسان وحياته ، عاداته وتقاليده وأعرافه وقوانينه ، وتكوين الخلفية المؤثرة في حياته الاجتماعية والفنية " [4] .

4. أداء الممثل في المسرح الإغريقي

نشأت الدراما الإغريقية وتطورت بفعل مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية التي كانت تنشدها مجموعة من الأفراد حول مذبح الإله ديونيسيوس ، يصاحبها الرقص والغناء . فالرقص هو " لغة الجسم نشأ مع الخطوات الأولى للبشرية " [5]، لذا كان عنصر الرقص البذرة الأولى لفن المسرحية ولفن الأداء وبه أقترب الإنسان " خطوة باتجاه المسرح ، أو النشاط المسرحي ، وذلك عندما تجاوز

---

[1] . المصدر السابق ، ص 85 ـ ص 89 .

[2] . دريوتون ، أتين ، المسرح المصري القديم ، ت : ثروت عكاشة ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، 1967) ، ص 46 .

[3] . حاوي ، أيليا ، مصدر سابق ، ص 16 .

[4] . الأحمد ، سامي سعيد ، سلالة بابل الحديثة في كتاب : العراق في التاريخ ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1983) ، ص 208 .

[5] . بينار ، مصدر سابق ، ص 6 .

مجرد التعبير العفوي عن انفعال ما : فرح ، أو حزن ، أو ابتهاج ، أو إحباط ... الخ باتجاه التعبير بوساطة الرقص عن حدث " [1].

كان جل هذا النتاج من الأداء القائم على التقليد والمحاكاة والرقص والغناء والحركات والتمثيل الإيمائي يرجع إلى " اصل ديني ، إذ كان الممثل في العصور القديمة ، أما مغنياً ، أو راقصاً يشترك في أعياد ديونيسيوس ، ثم بدأ يستخدم القناع والملابس عندما جاء الوقت الذي أستلزم قيامه بتمثيل الشخصيات التي رسمها شعراء الدراما " [2] . كان هذا النتاج بحاجة إلى مكمل أخر لتكتمل الصورة المسرحية والتي توضحت بصورة جلية في هذا العصر ، الا وهو عنصر الحوار والممثل ، إذ أقترن أداء الممثل لدى (اريون الكورنثي) 625ق . م ، ذلك بعزل قائد الجوقة عن أفرادها وصياغة الأناشيد الحماسية في صيغة أدبية بعد ان كانت مرتجلة ، ثم قيام قائد الجوقة بسرد قصة تتعلق بسيرة الإله ديونيسيوس مع رد أفراد الجوقة عليه بين حين وأخر ، إذ يتفق عديد من الباحثين ان " انفراد شخص واحد من بين أعضاء فرقة الغناء والرقص ، وقيامه بقيادة أعضاء الفرقة في أداء أغانيها أو رقصاتها ، كانت البداية الطبيعية لظهور الفن المسرحي "[3]. ويذهب (شانصوريل) إلى نفس هذا الرأي ، ان ولادة المأساة ابتدأت في لحظة انفصال الشخصية التمثيلية عن الجوقة ومنشدي القصائد الحماسية وأضحت هذه الشخصية فيما بعد تأخذ ادوارا عديدة في نشاط تمثيلي واحد بوساطة تبديل الملابس والأقنعة [4].

يمكن عد (ثيسبيس) أول مؤدي يأخذ أدواراً عديدة بعد ان كان المؤدي عند آريون قاصاً . وأهم تعديل أدخله (ثيسبيس) هو إيجاده الممثل الأول بديلا عن الشخص المغني أو الراقص ، لأن عمله الأساس يتمثل في دخوله بحوار مع افراد الجوقة والإجابة عن الأسئلة والرد عليها [5]، هذا فضلاً عن ان (ثيسبيس) كان يؤدي عمله " عبر الحركات والإشارات وتبديل الأصوات وارتداءه الأزياء البدائية الملائمة " [6]، فضلاً عن استخدامه للقناع وهو بذلك مكن الممثل الواحد ان يؤدي أشخاصاً عديدين وإلا يعبر عن نفسه ويتحدث بلسان الشخصيات الممثله ، حيث أضحت الأحداث تمثل لا في صيغة سرد وأصبح الحوار خارج نطاق الطقس الديني مما دفع (ثيسبيس) ان يتخلى عن الأعياد والاحتفالات التي تتم داخل أسوار الدين والطقسية ليجوب بعربته البلاد بمسرح جوال سميّ (بعربة ثيسبيس) [7].

أدخل (اسخيلوس) الممثل الثاني في المسرحية مما أدى إلى زيادة عنصر الصراع الذي يقع على عاتق الممثل إبرازه ، لذا بات على ممثلي (اسخيلوس) ان يقوما بأدوار شخصيات المسرحية ترتيبا وحسب أحداثها ذلك بوساطة تبديل الملابس والأقنعة حتى الأدوار النسائية منها . وقد شهد (لاسخيلوس) بأنه " مخترع القناع ، والمئزر الفضفاض ... وعلم الممثلين كيف يرفعون أصواتهم وكيف يتمشون في الحذاء العالي " [8].

أوجد سوفكليس الممثل الثالث مما أعطى الفرصة للكاتب التخلي عن دوره كممثل ، إذ اهتم بالجوانب الإنسانية الطبيعية ، ويقال أنه " يفكر أثناء تصوير شخصياته في مزاج الممثل الذي سيعهد إليه بتمثيل كل شخصية "[9] . وطالب سوفكليس ممثليه ان يؤدوا الشخصية كما يجب ان تكون في طبيعتها وأن يكونوا قريبين من الفعل الواقعي وأن يكونوا مفسرين للشخصية بوساطة أدواتهم من صوت وملابس وأقنعة ، وأن يكون الممثل وعلى حد قول نيكول " مفسراً لكلمات الشاعر " [10]

---

[1] . التكريتي ، جميل نصيف ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1986) ، ص 74 .

[2] . ديوكسي ، أشلي ، الدراما ، ت : محمد خيري ، (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، د . ت) ، ص 85 .

[3] . التكريتي ، جميل نصيف ، مصدر سابق ، ص 78 .

[4] . شانصوريل ، ليون ، تاريخ المسرح ، ت : خليل شرف الدين ونعمان أباظة ، (بيروت : منشورات عويدات ، 1961) ، ص 16 .

5 . عتمان ، أحمد ، الشعر الإغريقي ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984) ، ص 197 .

[6] . حاوي ، أيليا ، مصدر سابق ، ص 75 .

[7] . باندولفي ، فيتو ، تاريخ المسرح ، ج1 ، ت: الأب الياس زحلاوي ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1979) ، ص 42 .

[8] . هوراس ، فن الشعر ، ت : لويس عوض ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970) ، ص 128 .

[9] . خفاجة ، محمد صقر ، دراسات في المسرحية اليونانية ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت) ، ص 61 .

[10] . نيكول ، الأردايس ، مصدر سابق ، ص 51 .

رسم يوربيدس في مؤلفاته الواقع وقدم الإنسان على ما هو كائن وصور الحياة تصويرا واقعيا . وهذا أدى إلى نوع من الأداء قائم على أنه أكثر إنسانية ، إذ طالب ممثليه ان يكونوا " أعلى مستوى من الحياة في أدائهم على المسرح ، وأن يتعاملوا معه على أنه منصة وليس بيئة ، وأن يكونوا أكثر إنسانية ، وأن يعبروا عن الوجدان الجمعي ، وأن يكونوا أكثر فاعلية مما كانوا في السابق "[1]، فهو يضع ممثله في اتجاهين أنساني ، حياتي والأخر مسرحي في الوقت نفسه .

أهم خصائص أداء الممثل الإغريقي ، أنه كان بسيطاً يعتمد الوضوح في الصوت الذي كان الاعتماد عليه كلياً ، لذا كان الأداء ذا أسلوب خطابي يميل إلى الشكلية ذلك نظراً لمعمارية المسرح المفتوحة ، فضلاً عن تقنين الحركة ، و يرافقه صوت الموسيقى معظم الأحيان المتمثله بالناي والقيثارة ، أما الجسد فقد كان دوره ثانوياً في التعبير الأدائي لأنه غير معني بالتجسيد الداخلي للشخصية لأن التعبير مرتبط بالقناع الذي يرتديه الممثل والذي يكون شكله حسب نوع الفعل وطبيعة الشخصية فالوجه مغطى كليا مع إبقاء على فتحتي العينين والفم والتي تكون على شكل بوق لإخراج الصوت عالياً واضحاً معبراً إلى المتلقي ، أما باقي الجسد فانحسرت مهمته في إعطاء الشكل الخارجي المناسب من ناحية الوقفات والحركات والإشارات حسب ما يتطلبه الموقف الدرامي [2]

ارتدى الممثل الإغريقي الملابس الفضفاضة المتنوعة والثقيلة والأقنعة والكعوب العالية ولابد للأداء من ان يكون الممثل فيه مرئيا من المتلقي . ولابد للأداء ان يلائم هذه المفردات لذلك تأثر أداء الممثل الإغريقي بهذه التقنيات نظرا لما يجده الممثل من صعوبة في التنقل في أثناء الحركة نتيجة ثقلها ، فضلاً عن محدودية الرؤية نتيجة القناع ، مما غلب على الأداء صفة السكون والثبات في مكان واحد تقريباً و إلقاء الحوار باستثناء حركات الدخول والخروج ، لذا توجب عليه ان يكون ذا حيوية ومرونة في أدائه ، كما غلب على الأداء خاصية الإيماء الإشاري دلالة على دخول وخروج الشخصيات بوساطة الحركة والحوار [3] . هناك إشارة (لهيجل) توضح ماهية الأداء في المسرح الإغريقي إذ يقول " كانت التمثيل غاية في البساطة ، حتى أننا نستطيع القول بأننا لا نعرف شيئا عن التعبير بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين ... أما أغاني الكورس فأنها كانت على العكس من ذلك مصحوبة بالرقص ... وكانوا يعتبرونه شيئاً متناسباً كل المناسبة مع الإلقاء المسرحي ومكملاً له " [4]. أي ان أداء الممثل الإغريقي كان تقديمياً بصورة شبه كاملة نتيجة طابع المأساة ومعمارية المسرح والتقنيات المستخدمة ، وكان من مؤهلات الممثل الإغريقي هو الصوت الجميل العذب ، وعلى ممثلي المأساة واجب التنوع في نغمات هذا الصوت وفي طبقاته تماشياً مع كل دور يؤديه لأنه كان يؤدي أكثر من شخصية في المسرحية الواحدة ، فضلاً عن أخذه لدور الشاعر . وهذا الأمر يبدو صعباً لأن الأداء لا يقتصر على تمثيل أدوار الرجال و أنما كان عليه ان يؤدي عدد من الشخصيات النسائية أيضاً ومن ثم يتطلب صوتاً ذا مرونة عالية وطبقة عالية ، بحيث يصل صوته أسماع الجالسين في مسرح في العراء [5] .

بات تدريب الممثل على الأداء فنا يستلزم منه دراسة وتخصص طوال حياته وأن يتقن الفن التعبيري الذي يتجسد في تدرجات الصوت الانفعالية حسب ما يفرضه شكل القناع وطبيعة الحركة المنسجمة معه ونوع الصوت المطلوب الذي يتلاءم مع خشبة المسرح الهائلة ، فضلاً عن طبيعة الشخصيات التي أغلبها آلهة أو أنصاف آلهة أو بشر خارقون ، لذا لابد من ثقافة واسعة وتكوين خاص وتمرين منهجي منتظم في غاية الصعوبة . وكانت أهم التمارينات التي يقوم بها الممثل الإغريقي هو التدريب على تقوية الذاكرة لأنه يؤدي دون مساعدة ملقن ، لذا باتت جودة الحفظ وقوة الذاكرة عاملاً مهماً للممثل الإغريقي [6]. واقتضى على الممثل أيضاً ان يتمتع بمواصفات معينة منها ان يحسن الغناء ويجيب على الجوقة بمثل غنائها وعلى طبقات متعددة ، وأن يكون ذا قدرة صوتية عالية وجميلة ولابد

---

[1] . عبد الحميد ، سامي ، محاضرات نظريات التمثيل ، لطلبة الدراسات العليا ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1990 .

[2] . والتون ، ج . مايكل ، نظرة جديدة إلى التراجيديا .. المفهوم الإغريقي للمسرح ، ت : محسن مصيلحي ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1998) ، ص 84 – ص 86 .

[3] . أستون ، إلين وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ت : سباعي السيد ، (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1996) ، ص 165 .

[4] . كياريني ، ل و باربارو ، فن الممثل ، ت : طه فوزي ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، د . ت) ، ص 6 .

[5] . ميليت ، فردب وجيرالدايس بنتلي ، فن المسرحية ، ت : صدقي حطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، 1966) ، ص 66 .

[6] . موزيندبس ، تاكيس ، الممثل في المسرح القديم ، في : مجلة المسرح ، العدد (70) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 ، ص 44 ، ص 45 .

من ان يدرب صوته ويهذبه ويقويه وبعكسه يتحول إلقاؤه إلى نوع من الصراخ ، وعليه أيضاً ان يتلاعب بصوته ارتفاعاً وانخفاضاً وشجواً وعنفاً تماشياً مع الدور الذي يؤديه ، فضلاً عن طبيعة الصوت الذي يختلف باختلاف الشخصية وعليه أيضاً القيام ببعض الألعاب الرياضية لكسب صفة المرونة والحيوية [1].

أتصف أداء الممثل في العصر الإغريقي بين الإلقاء الخطابي المضخم (وفن الكوريا) ذلك التركيب الموحد من الشعر والموسيقى والرقص حيث الحركة المنتظمة مع ذلك العزف الموسيقي والإيقاع المنتظم الذي يحافظ على وحدة النغم ، وأن الموسيقى كانت من مقومات الأداء الرئيسة لاسيما الصفر بالناي لتوافقها مع الصوت البشري ما بين المقاطع اللفظية فهي لم تكن هامشية ، بل كانت من صميم المأساة ، كل هذا يصب في خدمة أداء الممثل ، فضلاً عن الرقص الذي كان له تميزاً واضحاً ما بين الخطوة والتشكيل من خلال تلك الإشارات والإيماءات الحركية بوساطة اليد والذراع والجسد [2]. في حين يرى (لويس فارجاس) ، أنه من الصعوبة تصور صورة الأداء في المأساة والملهاة ، كذلك الرقصات التي تؤديها الجوقة ، وأنواع الموسيقى المستخدمة أو الأغاني التي تغنى في الاحتفالات الجماعية ، الا أنه يؤكد بأن اليونانيين كان لهم ميل بكمال الشكل كما هو جلي في مسرحياتهم [3].

5. أداء الممثل في العصر الروماني

تراجع النشاط المسرحي الروماني بأشكاله كافة ، إذ شغف الرومان بالألعاب والمسابقات لأنه شعب أحب المغامرات والحروب ، الا أنه كانت هناك نشاطات أخرى كان الرومان يقوم بها منها فنون التسلية واللعب ومسابقات الجري والمسابقات المسرحية ومسابقات الملاكمة والمشي على الحبل وبعض الاحتفالات والأعياد الدينية والألعاب الرومانية وهي الأقدم ، بالإضافة إلى هذه الأعياد التي تعرض فيها المسرحيات كانت هناك ممارسات أخرى مثل الألعاب الجنائزية والعاب النذور ، وضمت هذه الممارسات والنشاطات بعض فنون التمثيل وكانت تقدم وتعاد مع الطقوس [4].

جسد الممثل الروماني الشخصية حيث لم " تصبح شخصية الممثل هي الدور عينه الذي يؤديه على التحديد حتى ظهور المسرح الروماني ، وكان عدد الممثلين عند الرومان يتفاوت تبعاً ، لما تتطلبه الأدوار " [5]. لذا تخصص كل ممثل بأداء دور معين خاص به وبذلك خالفوا الإغريق من ناحية عدد الممثلين الذي اقتصر عددهم على ثلاثة فقط ، وبتعدد الممثلين استغنى الرومان عن القناع في المسرحيات التراجيديا مما أتاح الفرصة للممثل من ان يعبر عن الموقف والحدث وعن الانفعالات والمشاعر المختلفة مباشرة بوساطة تعبيرات الوجه والتكوينات الجسدية مما أعطى هذا تطورا في فن الأداء [6].

لعدم تذوق الجمهور الروماني للفن عموماً ، أدى هذا إلى ظهور نوع من التمثيل الإيمائي الصامت المكون من صور مركبة من الرقص والموسيقى والحركات والإشارات وهو " نوع من الباليه تنشد فيه الفرقة كلمات بينما يقوم ممثل بأداء الأدوار واحد بعد الأخر " [7] ، فالرقص وطريقة الأداء الفردي من خصائص التمثيل الإيمائي الصامت والذي كان غالباً ذا مسحة هزلية ، وهذا النوع من الأداء يكون قريباً من المتلقي الروماني ، وهو نوع قائم بالأساس على الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى من دون استخدام الصوت أو الحوار ، ويؤديه ممثل واحد يقوم بحركات مناسبة للموقف ، وهنا يستعين الممثل بالأقنعة المختلفة ، والأداء في التمثيل الصامت الهزلي غالبا ما يؤدى لإثارة الغرائز الجنسية [8]، والرقص في التمثيل الإيمائي الصامت نشأ نتيجة لانفصال " التمثيل عما هو غناء ... ويبدو عبارة عن

---

[1] . حاوي ، أيليا ، مصدر سابق ، ص 68 .

[2] . بارت ، رولان ، مقالات نقدية في المسرح ، ت : سهى بشور ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1987) ، ص 25 ، ص 26 .

[3] . فارجاس ، لويس ، المرشد إلى فن المسرح ، ت : أحمد سلامة ، (بغداد ، القاهرة : دار الشؤون الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د . ت) ، ص 26.

[4] . عتمان ، أحمد ، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،1989)، ص 37 ، ص 38 .

[5] . ديوكسي ، أشلي ، مصدر سابق ، ص 8 .

[6] . حسن ، إلهامي ، الملابس والأقنعة ، في : مجلة المسرح ، العدد (33) ، القاهرة ، مسرح الحكيم ، 1966 ، ص 34 .

[7] . نيكول ، الأردايس ، مصدر سابق ، ص 197 .

[8] . بينار ، ر ، مصدر سابق ، ص 36 .

تمثيلية يؤدي ممثلاً واحداً كل أدوارها عن طريق مداومته لاستبدال الزي والقناع " [1]، والشيء المهم في أداء ممثل التمثيل الإيمائي الصامت هو ذلك التوافق ما بين حركته الإيمائية الصامتة ومع النغمة الموسيقية المرافقة لأدائه وكان يساعده في ضبط هذا الإيقاع هو استخدامه جرساً كان يضعه في قدمه ليشد أيضاً بوساطته أنتباه المتلقي ، خالقاً في الوقت نفسه جواً نفسياً معبراً ، وهذا يتطلب من القائم بهذا النوع من الأداء رشاقة وحيوية ومرونة في الحركة وأن يكون ذا جاذبية و إحساس وتركيز عالٍ [2].

أستخدم الممثلون الرومان في أدائهم " الشعر المستعار ، كما كانوا يطلون وجوههم أثناء التمثيل ، والأصل ان يمثل الرجال أدوار النساء كما كان الشأن عند اليونان ، ثم بدأت النساء في الظهور أولاً في المسرحيات الصامتة وبعدها في الكوميديات "[3]. وباشتراك النساء في التمثيل يعد أهم التقاليد المبتكرة التي أرساها الرومان . ومن عبارة (أشلي ديوكسي) تفرز ملامح ملحمية في الأداء والتي جاء بها (بريخت) فيما بعد ، ذلك بوضع الممثل الطلاء والماكياج في أثناء التمثيل واضطلاع الممثل لأكثر من دور وأكثر من جنس في المسرحية الواحدة ، هذا فضلاً عن الأداء الصامت المترجم لحوارات ممثل أخر . ومن أهم النشاطات المسرحية التي قامت بأدوارها النساء هي الأعمال التي يطلق عليها (الميموس) وهو نوع من الأداء الصامت ومشاهده تتصف بالإباحية والخلاعة ذلك عوضا عن الرجال ، وكن تلك النساء من طبقة العاهرات والمستهترات المعروفات [4]. ولعل مثل هذا الأداء وأنواع أخرى من التمثيل ولاحتوائه العنف والضرب والمبارزة يعد أحد أسباب انحطاط التمثيل وذوق المتلقي الروماني وتدهور الذوق العام وأنحطاط مهنة التمثيل والممثل وجعل حياته رخيصة ، فاختلفت مكانته الأجتماعية عما كانت في العصر الإغريقي ، وهذا ما اثر أيضاً في تدني مستوى المتلقي الروماني ثقافياً .

يغلب على أداء الممثل الروماني التراجيدي طابع التهويل ويحوي على الحركة المبالغ فيها فضلاً عن كثرتها ، ومن ناحية الصوت والإلقاء فكان قريبا من أداء الممثل الإغريقي مضخما وذا أسلوب خطابي ومَد في الحروف والضغط عليها ، والممثل الروماني لم يهتم بالإلقاء وهناك عدم فهم لما يقال إذ يجهر الممثل بصوته عالياً بغية إيصال صوته إلى اكبر مدى ممكن ومن ثم يتحول صوته إلى نوع من الصراخ .

كان على الممثل في نهاية الأمر ان يتمكن من أدواته من حركة ونشاط وحيوية وصوت عميق قوي ، فضلاً عن أجادته أنواعا من الحركات الرياضية والفروسية ، ويتقن عنصر التعبير ، والإتيان ببعض الحركات ذات التأثير المضحك . وهناك جملة من الإشارات وضعها (هوراس) في كتابه فن الشعر بالنسبة للممثل لكي يكون صادقاً ومؤثراً إذ يقول : " ان أنت استدرت دموعي وجب ان تحس بنفسك عضة الألم أولا ، وعندئذ فقط تحزنني مصائبك ، إذا كان الدور الذي ستؤديه لا يناسبك فلسوف اضحك أو أتثاءب ، الوجه الآسف تناسبه الكلمات الحزينة ، والوجه الغاضب تلائمه الألفاظ الحانقة ، والنكات تلائم الوجه المتهلل ، وبدر الحكمة تتمشى مع الوجه الوقور " [5]. فهو يؤكد على مبدأ التوافق ما بين الدور وما يجب ان تكون عليه شخصية الممثل والإحساس بالشخصية . إذ يؤكد (هوراس) تماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية بالإضافة إلى ذلك لابد من احتفاظ الشخصية بصفاتها من بداية المسرحية حتى نهايتها ، وهو بذلك يقترب نوعا ما من المسرح الواقعي وطروحات (ستانسلافسكي) ومناصريه من حيث ملائمة الممثل و أبعاده مع الشخصية و أبعادها .

6. أداء الممثل في القرون الوسطى

حرمت الكنيسة المسرح نهائياً مما أدى ذلك بدوره إلى انحسار ملحوظ في النشاط التمثيلي وأختفاء شخصية الممثل بصورة شبه نهائية مقتصراً ظهوره على بعض أداء الممثلين الجوالين وهم امتداد للممثلين المتشردين والأفاقين في نهاية العصر الروماني فقدموا عروضهم في أماكن مختلفة في

---

[1] . لافر ، جيمس ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، ت : مجدي فريد ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، 1963) ، ص 37 .

[2] . تشيني ، شلدون ، مصدر سابق ، ص 139 .

[3] . ديوكسي ، أشلي ، مصدر سابق ، ص 9 .

[4] . المصدر السابق ، ص 86 .

[5] . هوراس ، مصدر سابق ، ص 116 .

مفترق الطرق والشوارع والساحات والأسواق والحانات خلسة من دون علم الكنيسة ، وفي بيوت الأمراء والملوك والإقطاع ذلك لكسب العيش ، وكان يطلق عليهم اسم (المُلهين) باللاتينية Jocutatore و بالفرنسية الجيو نجليو Jongleur ، وكانوا يقومون بالعاب التسلية وبعض الألعاب الاكروباتيكية واللعب بالسيف وألاعيب الحواة وسرد النوادر والحكايات والارتجال وقذف السكاكين والمشي على الحبال مستخدمين في نشاطاتهم هذه بعض الحيوانات المدربة ، ويصاحب الأناشيد والغناء عزف على بعض الآلات الموسيقية . ونتيجة إلى مهارتهم في الحركة اشتركوا في بعض التمثيليات الدينية فيما بعد لتمثيل بعض الشخصيات التي تحتاج إلى تلك المميزات والخصائص [1].

احتاجت الكنيسة إلى المسرح كوسيلة لنشر تعاليم الدين الجديد لكونه نزل باللغة اللاتينية التي يجهلها عامة الشعب ، فظهرت بوادر نشاط تمثيلي بسيط وذي طابع ديني باستناده إلى الحكايات الدينية

[1] . صدقي ، عبد الرحمن ، المسرح في العصور الوسطى ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1969) ، ص 158 .

والوعظية ومن ثم تطور من طقوس دينية بسيطة إلى المسرحيات الشعبية ، وكان هذا النشاط التمثيلي البسيط يتم داخل سقف الكنيسة .

ظهر أداء تمثيلي بسيط ذو طابع ديني أيضاً داخل الكنيسة عبارة عن ترتيل بضعة أسطر مأخوذة من الكتاب المقدس يقوم بتلاوته الأباء القسس أنفسهم ، وقد نشأ من جراء هذا النوع من الأداء " الغناء الترتيلي الذي قرر أسلوبه البابا جريجوار الكبير في القرن السادس الميلادي ، يتناوبه المرتل الفرد والمجموعة " [1]. فأنتشر هذا النوع من الأداء الترتيلي في أنحاء كثيرة وعلى يد الرهبان ولم تخرج فكرة الغناء عن نطاق الدين المسيحي ومن محتويات الكتاب المقدس وباللغة اللاتينية والتي غالباً ما كانت تؤدى في الأعياد والمناسبات الدينية ، لذا عد الممثل الأول فيها هو " العامل باسم المسيح وكلماته والمكرر لحركاته ، أنه الكاهن الذي رسم في احتفال خاص لهذا الغرض والذي هو أخيراً : ممثل المسيح على الأرض " [2]. ونتيجة جهل عامة الشعب بلغة الكتاب المقدس وعدم فهم معنى ذلك الحوار المرتل على لسان القسس والمتناوب مع المجموعة (جوقة) والذي كان يسر به كثيراً وعلى الرغم من ان هذه الطقوس كانت تحتوي على نص درامي وحركات أدائية ولحرص الكنيسة ورجالها من نفور الشعب نتيجة الملل الذي قد يصاب به لجهله للغة اللاتينية ، أدخلت بعض الحوارات والأناشيد وتصوير بعض المشاهد ويسمونه (Trope) بوساطة منشدين أثنين بدلاً من واحد وعلى صورة سؤال وجواب وبذلك أصبح وجود حوار تمثيلي يكون أوقع وأجمل في تثبيت عقيدة الشعب الأمي وتقويتها [3]. ومن خلال هذا الحوار التمثيلي وتصوير المشاهد والحادثة ومحاولة تشخيصها بوساطة شخصين بوسيلة مشوقة ، ولد المسرح داخل الكنيسة وقد صاحب هذه الحوارية وهذا الأداء القداسي ، الحركة ، الإيماءة والتعبيرات التي كانت لغة التفاهم والشرح ما بين القائم بالأداء والمتلقي والتي غالباً ما كانت تتم في أعياد الميلاد وعيد الفصح ، ثم أدخلت الموسيقى الكنسية فيها وبعض الأناشيد والصلوات ، فضلاً عن عديد من الأعياد التي كانت تقام فيها الاحتفالات والدرامات الدينية التي يكون فيها تنظيم لحركة الممثل . إذ وجد أنموذج كتاب يظهر فيه تنظيم سير القداس وأخذت بعض هذه الأعياد والطقوس طابعاً درامياً وكان بعض المصلين يأخذون بعض الأدوار البسيطة يتخلله بعض الحوارات التي تلقى في باب الكنيسة ، ويصحب هذه الأعياد والطقوس الغناء بمصاحبة المزامير ، والمصلون يرددون على شكل مجموعة (جوقة) [4]. وهنا برز نوع أخر من الأداء الا وهو عنصر التلاوة إلى جانب الغناء وهي اشتراك أصوات عديدة في قراءة التراتيل الدينية والتي ولّدت بدورها نوع درامي ذات طقس ديني ، لذلك نتجت الدراما " ذات الطقوس الدينية عن احتياج الكنيسة إلى استخدام صلاة الجماهير ، لتبين للناس حقائق دينهم بياناً أكثر جلاءاً "[5]. بدأت هوية المسرح الحقيقية تظهر أكثر جلاءاً من جراء الطقوس والصلوات والأناشيد القداسية ، لقد أفرزت هذه النشاطات الحركة والحوار والطقس العام ، وأخذت تنمو عن طريق المحاكاة والتشخيص وتقليد الحركة واستخدام الأقنعة والملابس المناسبة للأدوار ، ثم توسعت القصة المطروحة بإضافة حوادث جديدة لها صلة بالموضوع الأصل ، فأتسعت وتشعبت أحداثها مع احتفاظها بالطابع الديني واللغة اللاتينية يرافقها تعليمات للممثل ومسالك يجب أتباعها من حيث تعامله مع أجزاء الديكور البسيطة وحمله لبعض الإكسسوارات وهذه التعليمات فسحت المجال للممثل في التوسع في طريقة المحاكاة وإتقانها والوصول بها إلى النجاح والتقرب من الشخصية وأبعادها ولم يقتصر الأتساع في القصة وحوادثها ، بل تعددت المشاهد ، والشخصيات أخذت تغير في ملامحها الخارجية باستخدام اللحى ، فضلاً عن الملابس الملائمة لها وحسب الدور . كما استخدمت الأجنحة للممثلين القائمين بأدوار الملائكة ، كما اشتركت الراهبات في بعض المشاهد التمثيلية [6].

---

[1] . بينار ، ر ، مصدر سابق ، ص 49 .

[2] . شانصوريل ، ليون ، مصدر سابق ، ص 31 .

[3] . صدقي ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص 37 .

[4] .فرابيه ، جان وجوشار ، أ . م ، المسرح الديني في العصور الوسطى ، ت : محمد القصاص ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د . ت) ، ص 9 ، ص 10 .

[5]. لويس ، فارجاس ، مصدر سابق ، ص 75 .

[6] .ينظر : نيكول الأردايس ، مصدر سابق ، ص 203 – ص 206 . و صدقي ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص 49 ، ص 50 .

حرصت الكنيسة تمام الحرص عدم تولي الممثلين تشخيص الشخصيات عالية المقام كالذات الإلهية والسيد المسيح والسيدة مريم العذراء وكان يتم التشخيص بالعرائس والتماثيل لتدل عليهم ، وفي مرحلة متقدمة سمح بأداء بعض الشخصيات وتقديمها [1].

خرجت المسرحية خارج الكنيسة نظراً لأتساع عدد المتلقين الذين لم تسطع قاعة الكنيسة استيعابهم ، فضلاً عن انتقال التمثيل من يد القساوسة ورجال الدين إلى عدد محدود منهم الذين شجعوا الحركة المسرحية الدينية مع اشتراك عامة الشعب فيها . هذا فضلاً عن اشتراك العنصر النسائي في العروض المسرحية الدينية .

ومن أهم ملامح الأداء في العصور الوسطى . هو ان معظم الممثلين لم تذكر أسماؤهم من بعدهم ، إذ كان معظمهم من الحواة والشباب . والسمة التي غلبت على المسرحيات الكنسية وعلى الأداء هو الحوار السردي ودخول المجازات التي تتطلب وجود ممثلين أثنين ، وتأكيدها الجانب الوعظي والتبشيري مما أدى إلى غياب التنظيرات المسرحية والنقدية ، فأطلق على المسرحيات التي نهايتها سعيدة بالكوميديا والتي تنتهي بنهايات حزينة بالمأساة . كذلك ان هذه المسرحيات لم يرد ذكر أسماء كتابها . أما طبيعة الأداء فكان ذا شكل طقسي عبارة عن أناشيد وتراتيل وصلاة وقداس لتأكيد الجانب الديني على حساب الدنيوي وتأكيد الخير على الشر ، فضلاً ان الممثل أصبح أكثر قرباً من المتلقي وأكثر وضوحاً . كما أحتفظ المسرح في العصور الوسطى بطابع المسرح الكامل من حيث المنظر والموسيقى والحوار والحركة والرقص [2].

من أهم المسرحيات التي قدمت وأشهرها مسرحية (آدم) مجهولة الكاتب ، وهي من مسرحيات الأسرار والتي وجد فيها إشارات للممثل عليه أتباعها منها ، " ينبغي ان يتدرب آدم على ان تأتي إجاباته في مواقعها ، وألا يتعجلها أو يتلكأ فيها ، وعليه وعلى جميع الشخصيات ان يتدربوا على الكلام في رزانة وأن تكون إشاراتهم متفقة مع كلامهم ، وأن يحافظوا على النص ، وألا يزيدوا على الأبيات أو ينقصوا منها حرفاً . وأن يحسنوا نطقها ويتحكموا في مخارج ألفاظها وأن لا يخلوا بترتيب الكلام أو سياقه " [3].

أخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية ، فظهر بذلك التمثيل الحقيقي والفني ، فضلاً عن شيوع الكلام الشعبي العامي وطغيانه على الكلام اللاتيني ، إذ قاموا بأدوار عديدة مستلهمة من أنواع مهنهم ، فضلاً عن دخول عنصر التسلية والمرح والفكاهة مادة لهذه الأدوار . فقدمت عروض كوميدية مثلت مسرحيات العبرة لتطرق الجانب الأخلاقي . كذلك مسرحيات الحماقة التي أخذت جانب الانتقاد الهازل . ومسرحيات المهزلة ذات التهريج الخالص . ومن أهم هذه المسرحيات ، مسرحية (تحت ورق الشجر) و (طشت الغسيل) ومسرحية (الأستاذ باتلان) [4]. المهم في أداء هذه المسرحيات ان الممثلين من العامة والحوار ذو كلام شعبي دارج يتصف بعدم اللياقة والتهذيب ، فكان فجاً عميقاً ، ويكثر في الأداء الحركات البهلوانية المضحكة والمسلية للمتلقي ، والميزة الأهم هو تمكن هذا الأداء من الأنفصال نهائياً عن الطقس الديني .

7. أداء الممثل في المسرح الهندي

ولد المسرح الهندي في أحضان الطقوس الدينية وفيها نشأ ، ذلك المسرح المليء بالأجواء الساحرة والروحانيات والغيبيات والتي أتسم بها مسرح الشرق عموما . المسرح الهندي وليد تلك الرقصات الدينية المقدسة ذات التعبير الرمزي عن تلك الشعائر الدينية بمختلف مذاهبها وعقائدها كالهندوكية والبوذية .

---

[1] . صدقي ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص 43 .
[2] . فرابيه ، جان وجوشار ، أ . م ، مصدر سابق ، ص 13 .
[3] . صدقي ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص 80 ، ص 81 .
[4] . يوسف ، عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق ، ص 29 .

أعتمدت الطقوس الدينية على عناصر الرقص والغناء والإيماءة التي عالجت بدورها مفاهيم دينية وفلسفية ، فالطقس الديني الهندي قائم على " الرقص والأنشاد والإيماءة ، ومن ثم كانت أرقى الفنون الدرامية هو الرقص الدرامي ، الذي يتناول التصورات الدينية والفلسفية "[1].

بات الأداء في المسرح الهندي يسجل بتفاصيله كافة من ناحية الأحداث والمواقف والملابس والمناظر إلى أصغر دقائق حركات أجزاء الجسد مثل حركة الرقبة واليد والقدم والرموش والحواجب فضلاً عن أجزاء الجسد الأخرى التي يتخذها الممثل في أثناء الرقص الدرامي بعد ان كانت كل هذه التفاصيل تتم شفوياً[2]. ويعدها (قاسم البياتي) شيفرات وترميزات عالية الدلالة لكونها حركات دقيقة صادرة عن العيون واليد والذراع وبقية أجزاء الجسد على الرغم من بساطتها [3].

ظل العرض المسرحي قائماً على عناصر أنبثق منها المسرح وتطور الا وهو الشعر يصاحبه الرقص والغناء والموسيقى . فالشعر له الأثر الكبير في أداء الممثل من حيث الحركات والوقفات والإشارات والإيماءات ، لأنه يحدد إيقاعاتها من حيث أنه " يهدئ من سرعة الحدث ، فيضطر الممثل لكي يظل مستحوذاً على أنتباه الجمهور ، ان يصل إلى درجة كبيرة من المهارة والإجادة ، وأن يعمد إلى كل قدراته الفنية أثناء التمثيل . ويتيح له الكثير من الوقت لوقفاته ، ولأثراء حركاته وإشاراته التي يعتمد عليها في التعبير عما يجيش في المسرحية من عواطف وأنفعالات ومعان ، ليجذب الجمهور "[4].

الموسيقى عنصراً ترتبط ارتباطاً وثيقاً مع الشعر لاحتوائهما وحدة النغم ويؤسسان على أنسجام وحدتي الزمن والإيقاع ، فهي عامل مساعد ومهم في إبراز التعبيرات والأنفعالات والعواطف والمشاعر الداخلية وتجسيدها بوساطة الجسد وحركاته المختلفة .

أما الرقص فهو العنصر الرئيس والأساس التي قامت عليها المسرحية الهندية ، وتتصف عبادة الهنود بصفة الرقص حتى أنهم يظنون ان الإلهة نفسها تقوم بعملية الرقص ، فهو في المسرحية الهندية يتجاور مع الشعر والموسيقى والغناء في تصوير الفعل الفني وتجسيده والتعبير عن الأفكار عن طريق الحركة ، فضلاً عن أشغاله لفضاء المسرح عندما يكون المنشد (ماسك القصة) مشغولاً بأنشاده . فأداء الممثل الراقص يكون ترجمة لكلمات ذلك المنشد بوساطة حركاته الجسدية الحرة وبرقصه المعبر . والرقص وسيلة مثلى للتعبير عن كافة اللحظات وخير وسيلة للإفصاح عن المشاعر والعواطف والأنفعالات التي تقف الوسائل الأخرى عاجزة عن الإفصاح عنها بصدق . وفي " الرقص الهندي وفي المسرح الشرقي دلائل على الإمكانات الهائلة الكامنة في الحركة ، فلقد استطاعت عبر الزمن تشكيل أعراف اجتماعية ثقافية بين المتلقي ، فأصبحت أحد أشكال الخطاب المعزول تماماً عن الكلام ، فالشخصيات تتحاور وتتخاطب عبر الحركة وحدها "[5]. هذه العناصر الرئيسة هي التي تميز بها المسرح الهندي والمسرح الآسيوي عموماً . فهي مزيج متوازن ولكل عنصر صفاته الخاصة به . وفي الوقت نفسه هناك خصائص متجاورة ومتداخلة فيما بينها في داخل هذه العناصر ، فبوساطة الشعر يملأ الممثل حركته مثيراً لدى المتلقي جملة من ردود الأفعال المختلفة عما هي عليه في التمثيل العادي . والموسيقى التي هي أساس كل عرض مسرحي وكثرتها تسر قلوب المتلقين ويؤكد ذلك الاتصال الوجداني المستمر ، والرقص يسمو بالمتعة الجمالية ويمزجها ويفسرها لتبعث السرور والإعجاب لدى المتلقين ، وهو عكس اللغة والصوت حيث لا يتطلب من المتلقي ذلك الجهد في التفكير لفهمه . والدراما والرقص عنصران لا ينفصلان في المسرح الهندي [6].

---

[1] . فكري ، محمد ، قصة الدراما الهندية ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د. ت) ، ص25 .

[2] . المصدر نفسه ، ص26 .

للمزيد ينظر : كاكيه ، بريخت مسرح الشرق الاوسط وحضور الممثل ، في كتاب : طاقة الممثل ، اوجينو باربا واخرون ، ت : سهير الجمل ، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ، 1999) ، ص78 –79 .

3. بياتي ، قاسم ، دوائر المسرح ، ط1 ، (بيروت : دار الكنوز الأدبية ، 1998) ، ص 95 - ص 98 .

[4] . فكري ، محمد ، مصدر سابق ، ص 41 ، ص 42 .

[5] . جلال ، زياد ، مدخل إلى السيمياء في المسرح ، (عمان : منشورات وزارة الثقافة ، 1992) ، ص 88 ، ص 89 .

[6] . باورز ، فوبيون ، المسرح في الشرق ، ت : احمد رضا محمد ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د.ت) ، ص 24 ، ص 29 ، ص 32 .

ومجمل أداء الممثل في المسرح الهندي اعتماده على العناصر الجوهرية والرئيسة وهي الرقص والشعر والموسيقى وكل عنصر له دلالته الخاصة به ودلالته ضمن العناصر الأخرى . فالرقص الدرامي للممثل بحركاته وأشاراته وإيماءاته المتنوعة والمختلفة يقرأ من خلال الشكل الذي يتخذه الممثل والذي على أساسه يتذوقه المتلقي الهندي فحركة " اليد وإشاراتها وكذلك طريق النطق وأسلوب الرقص .. يجب ان تكون كلها غير طبيعية .. أو تشعر من البداية كأنها تمثيلية " [1].

8. أداء الممثل في المسرح الصيني

نشأ المسرح في الصين أيضاً في رحم الطقوس الدينية والاحتفالات والأعياد وأنواع الرقص الضاربة في القدم في المعابد وبمصاحبة الموسيقى .

النشاط المسرحي الأكثر شهرة هو ما يسمى بـ (الأوبرا الصينية) والتي ظهرت في نهاية القرن الرابع الميلادي ، وهي شبيهه إلى حد ما بالأوبرا الغربية ، وكان الاعتماد الرئيس فيها على عنصر الغناء والموسيقى ، فضلاً عن الأزياء ذات الحس الجمالي العميق والأكسسوارات المستخدمة والجو المليء بالرمز والخيال ، ويصاحب الأوبرا موسيقى آلية ضخمة تصك الأذان تعلو من شأن نفوس المتلقين الصينيين ، ومن مميزات الأوبرا الأخرى هي أضطلاع الممثلين الرجال معظم الأدوار والذين يلقون حواراتهم المتكونة من الأغاني والأناشيد وحوارات كلامية مرتجلة أحياناً ، وطريقة النطق والإلقاء تتم بطريقة لا تطابق المألوف ، تتخللها تقاليد تضم إشارات وأوضاعاً وتلحيناً وتدرجات التعبير المصطنع [2].

تنوعت الأوبرا الصينية وأخذت أوجه عديدة ذات طابع مختلف ، الا ان أوبرا بكين ، تعد الرئيسة ألام التي أستمدت موضوعاتها من الأساطير والقصص الشعبية ، ومن أشهر ممثليها (ماي لان فانك) الذي اشتهر ببراعته في تمثيل الأدوار النسائية (دان) وكما تقر الأعراف والتقاليد بمنع النساء في التمثيل الذي حرم بمرسوم ملكي ، إذ كان (فانك) يقوم بعدة تدريبات يومية على الرغم من كبر سنه للسيطرة على عضلاته وأداء الحركات الصعبة والتحكم بها ، وممثل الأوبرا لا يقتصر أدائه على التمثيل ووضع الماكياج ، بل يتطلب أداؤه أيضاً القيام بالحركات البهلوانية الموقف الذي يدركه ويفهمه المتلقي ويستعين الممثل بذلك الجو الخاص الذي يخلقه لتأكيد حركاته وغنائه و إلقائه [3].

ونتيجة العبء الذي وقع على كاهل الممثل الصيني من نقل التعبير والإيماء بالأشياء والأحداث والرمز اليها بالحركة والإشارة والإيماءة ، لذا وقع " عبء إيصال الزمن والمكان والجو العام على الممثلين الذين يتدربون منذ سن مبكرة على السيطرة البهلوانية على أجسامهم ويتعلمون إضافة إلى ذلك مجموعة كبيرة من الإيماءات التقليدية " [4]. لذا لابد لممثل الأوبرا ان يتمتع بمرونة عالية وحيوية ويواصل تدريبه بدقة وعناية وان يجيد دقائق الحركة وأن يتأمل دوره وأن يعرف تفاصيله ، فضلاً عن معرفته لفروقات أنواع الإيماءات والإشارات وما يمكن ان توحي بها وأن يكون مرناً بهلواناً نشيطاً وأن يستمر بالتدريب طول حياته الفنية وأن يبدأ بالتمرين من الصغر [5].

الممثلون في المسرح الصيني فهم أربع فئات ، الشخصيات الرجالية (شنج) والشخصيات النسائية (دان) والرجال الأقوياء والأبطال وذوو الشكل الغريب (تشنج) والممثلون الهزليون (تان) . ولكل فئة من هذه الفئات تقسيمات فرعية معقدة وكثيرة ، وكان الرجال حتى وقت قريب يمثلون الأدوار النسائية والذين يغنون بأصوات حادة ومرتفعة الدرجة باستثناء دور العجائز يكون الصوت لديهم طبيعياً ، ولكن تغير الحال في بداية القرن العشرين ، إذ بدأت النساء تمثل تلك الأدوار النسائية وبشكل متزايد [6].

---

3. Duerr, Edwin, The length and Depth of Actin, (N. Y. : Holt , Rineharrt and winst, 1962) , p.p. 57 , 58 .

[2] .تشيني ، شلدون ، مصدر سابق ، ص 176 ، ص 177 .

[3] . المصدر السابق ، ص 11 ، ص 12 .

[4] . تيلر ، جون رسلر ، الموسوعة المسرحية ، ج1 ، ط1 ، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1990) ، ص 117 .

[5] . باورز ، فوبيون ، مصدر سابق ، ص 320 ، ص 321 .

[6] . تيلر ، جون رسلر ، مصدر سابق ، ص 117 . وينظر : باورز ، فوبيون ، مصدر سابق ، ص 317 .

9. أداء الممثل في المسرح الياباني

حدد المسرح الياباني هويته الفنية ايضا بالأرتكاز على الجذور التاريخية والعقائدية والأسطورية ، منمياً تلك الجذور وفقاً للأتجاهات الاجتماعية السائدة ، فضلاً عن الصراع الأيديولوجي بين السلطة والشعب ، أو ما يسمى صراع الطبقات .

وردت إشارة في قصة التاريخ القديم لليابان والذي يرويها كتاب (الكوجيكي) أو سجل الأحوال القديمة الذي كتب عام 1712م حول صور فن المسرح الياباني والتي حددها :

" 1. العنصر العقائدي الخيالي الذي أقترن بمسرح (النوه) الياباني .
2. العنصر السحري المميز لمسرح كابوكي مع ملامح المسرح الحديث .
3. عنصر الرقص .. وهو جزء حيوي أساسي في كل الفنون الدرامية اليابانية " [1] . فمسرح النوه مسرح السلطة وفلسفتها ، والكابوكي مسرح الشعب ، أما الرقصات فهي كثيرة ومتنوعة اقترنت منذ القدم بالطقوس الدينية ، وعدت بمثابة تمثيل رمزي يؤدى أمام الآلهة ، هذا الحفل الترتيلي الراقص بمصاحبة الدمى مهد لنشوء المسرح الياباني ، ومن أهم هذه الرقصات هي : رقصة كاجورا ورقصة الجيجاكو ورقصة البوجاكو ورقصة الدينجاكو ورقصة الساروجاكو *.

مسرح النوه

أنحدر مسرح النوه من تلك الرقصات البوذية ذات الطقس الديني التي تؤدى من أجل أستمالة الآلهة والتي تقام في الهياكل والمعابد ، ويعد شكلاً مسرحياً عريقاً ، أزدهر وتطور في بداية القرن الخامس عشر ، وهو مسرح غنائي كلاسيكي ، من قمة أشكال المسرح الراقص ، وذو مزيج مركب من الرقص الشعبي الجمالي بمصاحبة الموسيقى والشعر مع النثر الجميل ، ومن عروض الأحتفالات الدينية التي تقام في المعابد ومن رقصات الدينجاكو والساروجاكو ، مع توازن الرقص والتمثيل الصامت[2].

تمثل مسرحيات النوه على مسرح مربع الشكل مرتفع قليلاً عن الأرض ، والمتلقون يجلسون على الأرض على جانبي المسرح . يدخل الممثلون من ممر طويل مائل يرتد إلى الوراء . يؤدي المسرحية اثنان من الممثلين مع الجوقة في مشاهد مختلفة ، إذ يقدم الممثل الثاني (واكي) الفعل المسرحي بوساطة أنشودة تفسر نوعية المسرحية ، والممثل الأول (شايت) يظهر بقناع وزي معقد ويلقي أنشودته ثم يدور حوار مع الممثل الثاني بحيث تتجلى فكرة المسرحية والشخصية الحقيقية للممثل الأول (شايت) الذي يمثل الإله أو البطل ، وتحتوي المسرحية أيضاً على رقصات متنوعة ومختلفة ذات أشكال مناسبة للموقف [3].

أداء الممثل في مسرح النوه هو تقديمه لنفسه كلاماً ، وأحياناً يقدم شخصية أخرى إذا تطلب الأمر ذلك ناتجاً موقفاً درامياً ، وبكلماته أيضاً يشرح طبيعة المنظر لأن المسرح النوه خالٍ تماماً بأستثناء بعض الأشياء المرسومة على الواجهة الخلفية ، فضلاً عن المساعدين في الجوقة في تفسير وشرح الموقف وماهيته بالكلمات والمؤثرات الموسيقية والتي تترجم العديد من الأحاسيس والمشاعر

---

[1] . باورز ، فوبيون ، المسرح الياباني ، ت : سعد زغلول نصار ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1964) ، ص 7 .

• . رقصة كاجورا : تعني موسيقى الآلهة ، وأصبحت تدل على أية رقصة تقوم بغرض تهدئة الآلهة وتسليتهم .
رقصة الجيجاكو : تعني موسيقى البراعة ، نوع من الرقص الدرامي ، تقدم كجزء من طقوس للتعاويذ وطرد الأرواح .
رقصة البوجاكو : تعني موسيقى الرقص ، ليس لها دلالة دينية ، وموضوعاتها خالية مجردة وذات طبيعة غير ثابتة ، وهي شكل من أشكال الفن الرجولي الجريء ، وغالباً ما تكون للتسلية .
رقصة الدينجاكو : تعني موسيقى الحقل ، ذات صلة وثيقة بالأرض ، وكانت في الأصل تطويراً معقداً لرقصة الأحتفالات بزراعة الرز .
رقصة الساروجاكو تعني موسيقى القرد تمثيلية هزلية ، وفي اللفظة تورية مع تحايل في النطق تصبح موسيقى المبعثرة ، وهي فواصل فكاهية صممت أصلاً لكسر حدة التشابه الممل في رقصات الكاجورا الخالصة الجادة .
للمزيد ينظر : المصدر نفسه ، ص 8 - ص 19 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 19 .

[3] . تيلر ، جون رسلر ، الموسوعة المسرحية ، ج2 ، ط1 ، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1991) ، ص 406 ، ص 407 .

والمتلقي لا يرى تمثيلاً واقعياً . وأنما أداءاً شاعرياً ، إذ تتحول حركات الممثل إلى تعليق للفكرة وبصورة حالمة ويفسر أيضاً بوساطتها أحداثاً قادمة ، ومن التقاليد الصارمة التي سار عليها مسرح النوه منذ قيامه ولغاية القرن العشرين ، هي أقتصار الأداء على الرجال فقط حتى الأدوار النسائية منها ، إذ لا داعي للممثل من ان يغير صوته في أدائه لدور نسائي ويقدم الدور بصوته هو ، وممثل النوه يستخدم قناعاً في الأداء ويكون صغير الحجم نوعاً ما بحيث يغطي الوجه فقط في حين تبقى الأذنان والرقبة ظاهرة ، وغالباً ما تكون الأدوار النسائية والشياطين والأشباح ذات قناع ، أما الممثلون الذين لا يرتدون الأقنعة على الوجه فعليهم الظهور بلا ماكياج ، وأن أهم مكملات أرتداء الأقنعة هو أرتداء الشعر المستعار . إيقاع أداء الممثل في مسرح النوه بطيء نسبياً ، فكل حركة أو إيماءة تؤدى بعناية بالغة لأن كل نوع منها يعطي معنى ودلالة خاصة تختلف عن النوع الاخر ، وهو بذلك مليء بالتعبيرات ، لذلك تميز ممثل النوه بكثرة الحركات واللفتات والإيماءات والإشارات مع الموازنة الفائقة في أدائها فضلاً عن أجاده ممثل النوه الرقص والغناء وأداء مهذب عالي التقنية فضلاً عن مهارة الصوت والموهبة الأدائية [1] .

أداء ممثل النوه قائم على تقليد الشكل الخارجي ، وعمليه إيصال الأنفعالات الداخلية والمشاعر تتم بوساطة الأداء الحركي لتجسيد الحالة أو الموقف ، ويميل الأداء إلى الرمزية والتلميح والأيحاء بمصاحبة الموسيقى ويبتعد بدرجة كبيرة عن الأسلوب الواقعي ، مما يتطلب من ممثل النوه قدرة إضافية في أدائه وصولا إلى فكرة الممثل الكامل الذي دعا اليه (زيامي) والوصول إليه ذلك الممثل الذي ينال الرضا والإعجاب في كل مكان يؤدي فيه ، معبداً كان أو قصراً وتحت شتى المناسبات [2].

الرقص والحركة والأيماءة والغناء من أساسيات أداء الممثل في مسرح النوه ، والتمثيل يتزاوج فيه الكلام والرقص واختصار الأداء على الرجال فقط الذين تدربوا منذ سن مبكرة على كافة تقنياته ، ولحظة الصمت التي يؤديها ممثل النوه تدل على براعته وإحساسه العميق ، وهذا لا يتحدد من خلال التدريب فقط ، بل نتيجة لتقاليد هذا المسرح العريق ، وتدخل الأقنعة التي تحل بديلاً عن التعبير بالوجه والتي تساير في عملية إيهام شخصيات القائمين بالأداء ، فهي جميلة وذات قسمات

محددة وعلى الرغم من هويتها غير الواقعية فأنها تتضمن لمحات من التعبيرات . الميزة المهمة في الأداء هو ظهور ممثلين أثنين فقط مع ست شخصيات يغنون وينشدون بين مدة وأخرى ، وعلى ممثل النوه ان يكون واعياً ذا تركيز عالٍ ويتحرك في إيقاع بطيء وألا يغيب باله لحظة واحدة [3].

مسرح الكابوكي

ترجع البداية الحقيقية لمسرح الكابوكي في مطلع القرن السابع عشر ، وأزدهر في القرنين التاليين ، فهو شكل مسرحي معقد لأحتوائه مادة غير خاضعة للمنطق فهو أشبه برحلة في عالم الخيال والأحلام والرؤيا الشاعرية ، والكابوكي فن يختص بالحواس ، فن بصري أكثر ما يهتم بالفكر نظراً لعناصر الدهشة والأستمتاع ومشاهد أستعراضية تسر المتلقي الياباني ، ويتميز فن الكابوكي بتقنية عالية في الأداء ولابد من المهارة والتعبير الفني الرفيع ، إذ يعتمد الأداء على فنون الغناء والرقص وحركات ذات إيقاع وأوضاع جسدية معبرة وإشارات وإيماءات ثابتة ، والأداء ليس تمثيلا مألوفا ، بل من خلال تتابع قصة درامية بوساطة الرقص والغناء وهو اشبه بـ (الرفو) وهو أداء يمتزج فيه عنصر الحوار والرقص والغناء مع الدراما .

احتكر الأداء في مسرح الكابوكي من الممثلين الرجال الذين لا يضعون الأقنعة كما في مسرح النوه ويستعيظون عنها بتجميل الوجه مع الأخذ بنظر الاعتبار البعد الطبيعي للممثل ، فالأكثر وسامة وجمال من الممثلين تناط إليهم الأدوار النسائية ، ويدعى هؤلاء الممثلون بـ (اوناغاتا) الذي تتطلب منهم تشخيص هذه الأدوار والتدريب منذ سن مبكرة حتى عندما يكونون خارج المسرح ، فهم يرتدون الملابس النسائية ويبذلون الجهد ليكونوا كالنساء حتى في حياتهم اليومية ، مما أعطى لفن الكابوكي صفة تشخيص الأدوار ، وهو في الوقت نفسه فن غير واقعي وذو شكل جريء . فالأوناغاتا

---

[1] . باورز ، فوبيون ، المسرح الياباني ، مصدر سابق ، ص 23 - ص 27 .

[2] . نيكول ، الارايس ، المسرحية العالمية ، ج4 ، ت : شوقي السكري ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتاليف والانباء والنشر ، د.ت) ، ص 137 .

[3] . شانصوريل ، ليون ، مصدر سابق ، ص 104 .

يعرف عن النساء ما لم تعرفه المرأة نفسها التي لا تصلح أساساً لفن الكابوكي لقامتها القصيرة وملامحها الضعيفة [1].

بحث الكابوكي في بداية الأمر من ناحية طابع الأدوار في الثلاثية المميزة للعلاقة ما بين الرجل والمرأة ومؤدي الفكاهة ، ثم أنتقل من مراحله الأخيرة من الرقص إلى الدراما مع الحفاظ على صفة الرقص ، وأخذت الأدوار التقسيمات الآتية : أدوار البطولة ، أدوار الشر ، أدوار البطولة النسائية ، أدوار الفكاهة ، أدوار كبار السن ، أدوار كبيرات السن ، أدوار الشباب الوسيم ، أدوار الأطفال . ويتطور أداء الممثل مع تطور شكل الدور المسرحي ، فضلاً عن التغييرات التي طرأت على منصة التمثيل وشكلها ومساحتها ، بالإضافة إلى التخصص في الأدوار من ناحية طبائعها فالأدوار الشريرة أختص بها ممثلون لأدوار الشر ، ومثلها أدوار البطولة وأدوار النساء ، والذي كان الظن شائعاً ان ممثل الأدوار النسائية لا يكون ماهراً ومتقناً في أدائه إذا ما مثل دوراً رجولياً وعرفت عائلات متخصصة في نوع من أداء أدوار الشخصيات ، وعديد من ممثلي الأدوار المختلفة دربوا أطفالهم وتلاميذهم على أصول التمثيل ، ويحمل ممثل الكابوكي أسماءاً ذات معان خاصة وحسب مرتبته وكفاءته وتقدمه في التمثيل [2].

ممثل الكابوكي يؤسس الشخصية من الخارج فقط ، ومن خلال حواره مع نفسه بأنه يمثل تلك الشخصية أو يجسد تلك الحالة بوساطة حركاته الراقصة أو إشاراته وإيماءاته مستعيناً بطواعية ومرونة جسده الأداة التعبيرية لمختلف المواقف والحالات التي تمر في أدائه ، أي أنه يعبر عن الحالة دلالةً ، أي ان الأداء ذو نزعة رمزية لأنه فن يخاطب ويمتع العين قبل ان يخاطب الأذن ، وشكل مسرحي صمم لذوق المتلقي الياباني ، ومشاهد أستعراضية غنية بالألوان وباعث على النشوة ، يؤديها الممثلون ذوو المهارة العالية ، والممثل الضعيف الفهم يشعر بالخجل الشديد ويسمى (دايكون) ، والمثل الأعلى للممثل الكابوكي الوصول إلى قمة الأسلوب في التعبير من خلال أدائه لأرضاء المتلقي أولاً والوصول بهذا الفن المسرحي إلى الكمال الجمالي [3] .

10. أداء الممثل في عصر النهضة

أنتقل المسرح في عصر النهضة ـ القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر ـ من الشوارع والأزقة والحارات ومنصات التمثيل التي كانت سائدة في نهاية القرون الوسطى ، إلى القصور الخاصة بالنبلاء والأمراء والإقطاع ، و باتت المسرحيات والحفلات وسيلة تسلية ولهو لهذه الطبقات الأرستقراطية مما أدى إلى أنحسار الفكر والثقافة في حدود هذه الطبقة ، وتميز المسرح بالفخامة في التقديم والأبهة في المنظر ، والذي رافق حالة الأنفتاح الاجتماعي والمادي في أوربا ولا سيما إيطاليا ، نتيجة التقدم التقني والفني في القرن الرابع عشر ، فضلاً عن حركة الأستكشافات الجغرافية والعلمية وظهور الطباعة والتفتح والإلهام الفكري وظهور الأكاديميات والجامعات والمدارس الفنية بكافة أنواعها وتخصصاتها[4] .

كانت من أهم التجديدات التي ظهرت في عصر النهضة أضافة إلى الكتابة باللغة الوطنية أو في مجال المحاولات الاخراجية التي بدورها اثرت في أداء الممثل ، هي تقنية الأزياء والمناظر والموسيقى والتي كانت إيطاليا مركزاً لها والتي لها الفضل في ترسيخ الفن الغنائي ، فضلاً عن المعمارية الزخرفية لبناية المسرح ، ولعل عام 1594م يعد بداية ظهور الأوبرا ومنها أوبرا (دافن) لرنيوسيني ، وموسيقى (بري) وهذه الأوبرا أضحت شكلاً جديداً ومألوفاً لدى المتلقي وبديلاً لتلك المآسي والملاهي التي كانت تقدم في مسارح الطبقة الأرستقراطية والطبقة المثقفة ، مما أدت هذه الأوبرا إلى ظهور الدراما الموسيقية أو الأوبرا الموسيقية ذلك في مسرحية (أورفيو) لكاتبها (مونتفردي) الذي تفوّق كموسيقي وله السبق في ذكر أسمه بالأوبرا ، إذ كانت الموسيقى هي الغالبة في نسيج المسرحية ، وكان الحوار والشعر يعد أمراً ثانوياً فيها [5] . ومن هذا كان الأداء في هذه الدراما الموسيقية يميل إلى الإلقاء الغنائي ، فضلاً عن إجادة الممثل لفن الرقص الذي كان يصاحب الموسيقى والغناء .

---

[1] . ميتاكة ، شوتارو ، مسرح الكابوكي الياباني ، ت : توفيق الاسدي ، في : مجلة الحياة المسرحية ، العدد (3) ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1977 ، 1978 ، ص 63 - ص 65 .

[2] . باورز ، فوبيون ، المسرح الياباني ، مصدر سابق ، ص 159 ، ص 167 ، ص 171 .

[3] . ميتياكه ، شاتارو ، مصدر سابق ، ص 64 .

[4] . تشيني ، شلدون ، مصدر سابق ، ص 262 .

[5] . فارجاس ، لويس ، مصدر سابق ، ص 82 – ص 84 .

نتيجة التغييرات الجذرية الفكرية والجمالية في عقلية المتلقي في العصر الأليزابيثي ، فضلاً عن الأوضاع والقيم والتقاليد السائدة فيه ، بالإضافة إلى التغيير الحاصل في معمارية المسرح وأماكن جلوس المتلقين ، أخذ التغيير يحصل في مجال التأليف والعرض المسرحي وطبيعة أداء الممثل . ونتيجة لمعمارية المسرح وشكله الذي كان ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، كان الممثل يقف وسط المتلقين ويلتفت حيث يشاء ، ويلقي بحواره بسرعة أكثر وبصورة طبيعية وافية ، ويتخلل في أثناء حواره هذا ملاحظات جانبية بين مدة وأخرى ، ونتيجة وقوف الممثل في المنصة الخارجية وهي قسم من أقسام بناية المسرح الأليزابيثي الثلاثة حيث يجري فعل المسرحية كله فيها ، يجد الممثل نفسه قريباً من المتلقي الذي يجلس على مقربة منه وعلى جانبيه ، إذ باستطاعته ان يمسه ، وأخيراً وفرّت له هذه الفرصة مجالاً خصباً للإتصال بمتلقيه والتحدث إليه بسهولة ويسر وبصورة مباشرة وعن قرب ، ولا يبذل جهداً كبيراً إذا أراد التحدث بهمس أو أراد التحدث بحوار جانبي[1].

ومن مميزات أداء الممثل الأخرى ، هي إضطلاع الممثلين الرجال بالأدوار النسائية ، إذ كان الصبية منهم عادة ما يؤدون تلك الأدوار ذلك بسبب عدم وجود ممثلات ، وتعد هذه مشكلة في حد ذاتها ، إذ غالباً ما صّور الكّتاب الشخصيات النسائية بملامح وصفات قوية ، وكان الصبية المؤدون يحملون صفات فتيان الكليات بحيث كانت صفاتهم هذه تلائم أدوار شخصيات جوليت وأوفيليا وفيولا . وكان هؤلاء الصبية يخضعون لتدريبات لسنوات عديدة أبتداءاً من سن السابعة حيث يخضعون لتمرينات عديدة ، ويشاهدون ويحضرون عدداً منها ، ويمثل الصبي ويشاهد العديد من المسرحيات يومياً ، ويؤدي أدواراً ثانوية ، ويلم بكافة أسلوب تمثيل فرقته التي يخضع إليها ، ويجيد ويتقن فن تقليد النساء بحيث يصبح مؤهلاً لأداء دور نسائي بشكل جيد وهو في سن الثالثة عشرة وغالباً ما يتصف هؤلاء الصبية بالجمال والوسامة والصوت الجميل حتى يؤهل للأنضمام إلى الفرقة المسرحية أو تحت إشراف وتدريب ممثل ناجح ومشهور إذ كانوا يبحثون ويتصيدون هؤلاء الصبية وبتلك المواصفات [2].

ينبغي على الممثل ان يمتلك ذاكرة قوية ولسان طليق ويتقن أرتداء الزي والمظهر الحسن وعدم التصنع في الحركة مع عدم الألقاء المنغم وأن يتماشى مع الدور والشخصية ومميزاتها سواء كان أباً أو شاباً لعوباً ، وعليه ان يظهر الشخصية الممثله في كل الكلمات ، وأن يلم باللغة ، وأن يجيد الأنتقالات من الفرح إلى الحزن أو العكس ، وأن يكون قادراً على عكس وجه كل متلقي وجه الممثل نفسه [3]. لذا كان الأهتمام بالجانب الحركي وعلى تصوير الشخصيات أكثر من الاهتمام بالجوانب التقنية الأخرى ، فأنصب الاهتمام بالممثل وأدائه الذي أعتمد على " جودة النص وبراعة الشعر في إثارة خيال (المتلقين) وتحقيق متعتهم النفسية " [4]، ذلك بوساطة إلقاء الممثل لحواره بصورة خطابية ذلك لشعرية النص ولخشبة المسرح التي تتوسط المتلقين ، الا ان هذا الأداء في نهاية هذا العصر بدأ يميل نوعاً ما إلى الأداء الطبيعي بتزايد التقنيات الالية في مجال الإضاءة والمناظر المسرحية فضلاً عن ظهور بوادر الأداء تمثيلي نسائي ، وأهتم المخرج (ليون دي سومي) بوصفه مخرجاً حركياً بتقديم عرض مسرحي مع أداء ممثلين قائم على الحركة والإيماءة والكلمة إلى جانب تقنيات الأزياء والإضاءة ، وقد وقف ضد طريقة الأداء القائمة على الإلقاء الرصين الفخم مطالبا في الوقت نفسه باسلوب الأداء الطبيعي الذي يمتزج باللهجة المحلية مع السعي إلى تكييف الإيماءات لمعنى الكلمات ومضامينها [5].

ونظراً لتبني عصر النهضة المذهب الكلاسيكي تأليفاً وإخراجاً مع بعض الشخصيات والتعديلات والأضافات ، أخذ الممثلون بمبدأ التخصص في مجال من مجالات الدراما ، مأساة كانت أم ملهاة مع وجود البعض ممن مثّل في هذين النوعين من المسرحيات . وقد نال هذا التخصص ، الكاتب أيضاً في مجال التأليف المسرحي [6].

---

[1] . ميليت ، فردب وجيرالدايس بنتلي ، مصدر سابق ، ص 109 ، ص110 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 111 ، ص 112 .

[3] . أصلان ، أوديت ، فن المسرح ، ج2 ، ت: سامية احمد اسعد ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1970) ، ص 575 .

[4] . موسى ، فاطمة ، وليم شكسبير شاعر المسرح ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د . ت) ، ص 21 .

[5] . هبنر ، زيجمونت ، جماليات فن الاخراج ، ت : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993) ، ص 74 .

[6] . ديوكسي ، أشلي ، مصدر سابق ، ص 88 ، ص 89 .

11. أداء الممثل في كوميديا ديلارتا

مبدعو كوميديا ديلارتا ، أو كوميديا الفن أو الملهاة الشعبية ، كوميديا الصنعة والمهارة كوميديا الأقنعة هم " الممثلون الذين ظهروا على وجه الخصوص وبشكل مركز في قطاع فينيسيا ، عثروا من خلال أبداعهم على التعبير الأكثر وضوحاً ، عن أمزجة الحالات الديمقراطية للشرائح الاجتماعية المستجبين لضغط الكاثوليكية الإقطاعية الرجعية (بساتيرا) واخزة ، بالفن المستلهم من الروح المتفائلة للشعب " [1] .

لا توجد إشارة دقيقة وواضحة تحدد نشأة هذه الكوميديا وأصلها ، وماهي المنطلقات الجذرية والجوهرية التي قامت على أساسها ، وما هي الجذور التي أستمدت منها صيغتها النهائية ، فهناك عديد من المسرحيات الملهاوية التي مثلت بوساطة الأقنعة والتمثيل الصامت المعبر ، فضلاً عن عنصر الأرتجال ، تتخللها مشاهد هزلية ، بالإضافة إلى أشتمالها الغناء والرقص والموسيقى وكوميديا ديلارتا شبيه بتلك الملاهي الإغريقية والمهازل الاتلانية الرومانية وأشعار الساتورا والفيسيكينية ، كذلك يمكن ان يعزى لممثل الكوميديا ديلارتا ان يكون أمتداداً لممثلي الحواة وأستمد الكثير من الممثلين الجوالين في نهاية العصر الروماني وخلال مدة حكم الكنيسة والقرون الوسطى . فالراقصون والمشعوذون والممثلون الهزليون الصامتون والبهاليل وأصحاب الحركات البهلوانية ، كانوا يؤدون بعض نشاطاتهم في الساحات والشوارع وقصور النبلاء بقصد الترفيه والتسلية ، ومن الممكن ان يكون ممثل الكوميديا قد نهل الكثير أيضاً من الحركات والإشارات والتعبيرات الإيمائية منهم .

أعتمدت كوميديا ديلارتا على موهبة الممثلين المحترفين وقابلياتهم ذوي الصنعة الجيدة والحذق في الأداء التمثيلي ، ولم تحتوي الكوميديا أي هاوٍ أو دخيل على مهنة التمثيل ، العنصر الرئيس لممثل هذه الكوميديا هو الطاقة التعبيرية عن ثيمة الموضوع سواء بالحركة أو الإيماءة أو الإشارة أو الحوار المرتجل ، لخلوها من النص الادبي المدون ، إذ ان أصلها شعبي معتمدة على التراث القصصي القديم ، وكل ما يحصل عليه الممثل سوى سيناريو بسيط وقصير فيه إشارات وملاحظات بخصوص دخول وخروج الممثل ، مع بعض الملاحظات البسيطة لما يكون عليه الأداء في كل مشهد ، وغالباً ما تثبت هذه الملاحظات البسيطة بدبوس وراء الأجنحة [2]. هذا السيناريو البسيط الذي يعده رئيس الفرقة ما هو الا خطوط رئيسة عن الفكرة أو الأحداث التي يتم الأتفاق عليها في بادئ الأمر ، ويتم معالجة هذا السيناريو الذي يسميه تشيني بـ (اللاتسي) ، من الممثلين مع سد ثغراته ونواقصه التي يحتويها من مزاحات ومقالب وحيل ، إذ يستخرج الممثل من جعبته كل ألوان الأداء المسلي والمشوق وكل لون من ألوان الترفيه التي جمعها من خلال تجربته وخبرته الأدائية [3]. فالممثل يقوم بعملية ترتيب وبناء هذا السيناريو بصورة متسلسلة ومتكاملة ، وهنا يضطلع ممثل كوميديا ديلارتا بمهمتين في ان واحد ، الأداء والتأليف عن طريق الارتجال وهو لحظة الخلق في لحظة التنفيذ نفسها التي تعتمد على مسألة الذاكرة القوية ، إذ غالباً ما يؤلف الممثل دوره بنفسه ويضع الحوار المناسب لينتج بالتالي أحداثاً درامية ذات بعد منطقي وتربوي ناقد وهادف . فعنصر الأرتجال هو الميزة المهمة لممثل هذه الكوميديا ، فضلاً عن اجادته فن التمثيل الصامت المعبر ، والرقص والغناء الذي يتطلب نوعاً من الممثلين من الرجال والنساء المهرة الذين تدربوا وتعلموا على أداء نوع معين من الشخصيات ، ولديهم القدرة والجرأة في مواجهة المتلقين وهم على استعداد كامل لمعالجة أي موقف أدائي طارئ لأن

> جعبتهم كانت مفعمة بالخبث والفطنة .. فلم يكن يرضيهم ان يفعلوا فعل صبية المدارس الخائبين ولا يرددوا الا ما لقنهم أياه المعلم ، وأنما كان يكفيهم ، ان يحصلوا على ملخص لقصة ما خطّ بعضهم مستنداً إلى ركبته وأن يلتقوا بمدير المسرح في الصباح للأتفاق على خطة الأحداث .. وفيما عدا ذلك يترك للقريحة والأختراع .. وكان لديهم معين لا ينضب من الأمثال ، والنوادر ، والأحاجي ، والألغاز ، والمحفوظات ، والحكايات ، والأغاني .. وكانوا يقتنصون السوانح ، ويحيلون أي طارئ لمصلحتهم ، ويستلهمون أفكارهم من مجريات اليوم ، وظروف المكان ، ولون السماء ، ومشكلات العصر ويقيمون بينهم وبين الجمهور

---

[1] . يوسف ، عقيل مهدي ، في بنية العرض المسرحي ، (بغداد : دون نشر ، د . ت) ، ص 53 .
[2] . نيكول ، الأردايس ، المسرحية العالمية ، ج1 ، مصدر سابق ، ص 289 .
[3] . تشيني ، شلدون ، مصدر سابق ، ص 337 .

تياراً دافقاً تتبع فيه تلك الهزليات الماجنة التي أسهم الجميع في نسج خيوطها ... كان خيالهم الجامح ينطلق في حضرة الجمهور ، ويلتهب حماسة ، ويحلق في عنان السماء ، في توازن مذهل ، فتخلتط موجات الضحك الصاخب ، ببلبلة الفوضى ، الهزل ، والأحلام ، والتهريج ، والبذاءة ، والشعر والحب [1].

هذه الأحتفالات الحرة والدعوة إلى الضحك الناقد والسخرية والفكاهة من موقف ما كلها تجسد بوساطة الحركات المبالغة والدقة والغناء والرقص والإيماءة والإشارة والتمثيل الصامت ، والعنصر الأهم الارتجال ، مما تطلب من ممثل كوميديا ديلارتا جسداً رشيقاً وتجربة وخبرة طويلة نتيجة التدريب لسنوات عديدة لرسم وإتقان الحركة وإيقاعها ، فضلاً عن رد الفعل السريع وسرعة البديهية لما يتطلبه الموقف سواء بالأرتجال أو بالحركة والتي تتطلب بدورها مخيلة جامحة وخصبة ومتوقدة قادرة على الأبتكار لكل شيء جديد ، ولابد لأداء الممثل في كوميديا ديلارتا ان يوافق الكلمة والحركة والإيماءة أو التعبير ويلائمه ، أي التوافق ما بين الصورة الحركية والكلام المنطوق ، ويحدد (ايفارست جيراردي) الأديب والممثل الإيطالي نجاح مسرحيات كوميديا ديلارتا على أداء الممثلين الذين يضفون عليها نوعاً من الجمال ذلك حسب ذكائهم والموقف الذي يوجدون فيه ، إذ تعد مكانة الممثل فيها على درجة عالية من الأهمية لأن أيجاد البديل أمراً عسيراً وشاقاً ، الممثلون موهوبون يعتمدون على الخيال أكثر من الذاكرة ، وأنهم دائما يتذكرون أنه ليس الواحد منهم يقف بمفرده في اثناء الأداء ، فهم يؤدون كمجموعة يؤلفون ويؤدون أدوارهم ويساعد بعضهم بعضا فضلاً عن التوافق ما بين الفعل والكلمة فيما بينهم ، بالإضافة ان أدائهم قائم على العفوية وعلى التو واللحظة ويؤدون الحركات والوضعيات الجسدية كرد فعل لما يريده منهم الممثلون الأخرون ، ويتعاملون وفق ما يمليه الموقف من حركة وتعبير رشيق ، يضاف إلى ذلك الإلقاء المتعدد الأنواع والطبقات الصوتية والتلاعب بالمفردات والألفاظ [2].

ويؤدي ممثل كوميديا ديلارتا شخصية واحدةٍ يتخصص فيها ويقوم على أدائها ويكرس جل حياته الفنية لها ، ويدرس خصائصها كافة من ناحية التعبير والحركة والسلوك والتصرف ، فضلاً عن مرجعياتها ومعارفها ، ويذكر ان أحد الممثلين المشهورين كان يقوم " بتمثيل دور العاشق الولهان في سن السبعين " [3]. تمكن الممثل بفضل تخصصه في أداء شخصية واحدة على إتقانها وتجسيدها بدقة من ناحية أفعالها الجسدية والسلوكية ، فضلاً عن زيادة مهارته وتجربته في الأرتجال والأداء ومن ثم وصوله إلى حالة من الأندماج في شخصيته الممثله ، وذوبان شخصيته كممثل و حذقه في أدائه المتجدد والمتطور .

كوميديا ديلارتا فن الجماهير العامة ، لذا أتت أعمالها في الشوارع وعلى الأرصفة وفي الساحات العامة والأسواق ، و قدمت لجمهور واسع ولمختلف الشرائح ولمختلف الطبقات الثقافية . ولأحتواها عنصر الرقص والتمثيل الصامت المعبر واللعب والحوار المرتجل ، مهدت الطريق للمدارس الأكروباتية والباليه والموسيقى . وأضحت حافزاً للتنافس في مجال الأداء التمثيلي ، كما أثرت في مجال التشخيص والإيماء .

أما نهاية هذه الكوميديا فقد كان خلال القرن الثامن عشر بسبب هبوط اعمالها وميولها إلى الأعمال ذات الشهوانية الداعرة وبلغت إلى حد الإسفاف والأبتذال والغلو في هذا الجانب وأنحلالها الأخلاقي بالكامل في مادتها وطريقة عرضها ، فظهرت فيها مهازل هابطة خلقياً وأستخدامها لأدوات لا تليق بإظهارها في العرض (كالمبولة) ، بذلك فقد الشعور بالمتعة النظيفة ، فضلاً عن الناحية الجمالية وبلادة الشعور وهبوط الحس الشعبي حتى هبطت مكانة الممثل الذي سجل في هذه الكوميديا أروع مثال في تاريخ المسرح في الإبداع الفني والأداء التمثيلي [4].

12. أداء الممثل في عصر الكلاسيكية الجديدة (القرن السابع عشر)

أخذت المسارح في هذه المدة شكلاً مغلقاً بعد ان كانت مفتوحة ، فضلاً عن عروض مسرحية تقام في العراء ، فحوّرت ملاعب التنس وبعض الساحات العامة ، فكانت أشبه بقاعات مستطيلة الشكل وضيقة المساحة ومن الصعوبة بناء فيها مكملات المسرح الحقيقية ، لذا أعتمد أداء الممثل على الصوت

---

[1] . هوايتنج ، فرانك . م ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ت : كامل يوسف واخرون ، (القاهرة : دار المعرفة ، 1970) ، ص 233 ، ص234 .

[2] . أصلان ، أوديت ، مصدر سابق ، ص 450 ، ص 451 .

[3] . تشيني ، شلدون ، مصدر سابق ، ص 331 .

[4] . المصدر السابق ، ص 354 .

والإلقاء الواضح المعبر ذي السحر والجمال موازياً لحواريات الشخصية من شعر جلي وحوار عميق معبر مما أضفى على خطابية الممثل الروعة والأدهاش . ومما غلب على أداء الممثل السمة الخطابية والموجه إلى المتلقين مقتصراً على بعض الحركات المقننة وتعبيرات بسيطة كرد فعل بسيط للحوار المنطوق ، حتى يبدو أنهم يتحركون في عالم صغير [1].

يميل الأداء في حقبة الكلاسيكية الجديدة قريباً إلى الأداء الواقعي ويصل إلى مرحلة التجسيد الحي للشخصية ، إذ تأخذ الشخصيات الرفيعة منها مكانها على المسرح . وهو في الوقت نفسه يكون الأداء خطابياً لأعتماده التقنية الصوتية أكثر من التقنية الحركية التي غالباً ما تكون أقرب إلى الكلاسيكية والمعروفة والموضوعة مسبقا وهذا ناتج بفعل طبيعة معمارية المسارح وشكل منصة التمثيل والتقنيات الأخرى المستخدمة منها الإضاءة بوساطة الشموع المعلّقة في فضاء خشبة المسرح أو الموضوعة في مقدمة الخشبة والتي تعيق المشاهدة لتعبيرات وجه الممثل ، فضلاً عن أماكن جلوس المتلقين وقربهم من الممثل ، فقسم يجلس في حافة خشبة التمثيل مما يؤدي إلى عرقلة حركة الممثل وأعاقتها و إعطاء الشخصية الحركات والوضعيات الجسدية المناسبة لها ، ومن ثم أعتماده على الصوت و إلقائه لحواره لرسم الحدث أو الموقف ، إذ غالبا ما يكون الممثل واقفاً في أثناء إلقائه لحواره ويغادر المسرح في نهاية الفصل *، بالإضافة إلى ذلك ونتيجة شعرية الحوار وطبيعته أعتمد الممثل على تقنية الصوت أكثر من الحركة .

تعد المسارح المغلقة وتطور التأليف الدرامي وظهور الفرق المسرحية والتي يرأسها الممثل الأول فيها الذين يقومون بإرشادات وتوجيه أعضاؤها ، من أهم ملامح هذا العصر ، ولعل (بيرياج وأدوارد آلين) من أبرزهم ، ويعد (موليير) واحداً من الممثلين الهزليين الذي طاف بفرقته المسرحية أنحاء أوربا وحظيت بتكريم الملك (لويس الرابع عشر) . ونظرا لواقعية الشخصيات التي حملت صفة المجتمع أو طبقة معينة والتي عالجها في مسرحياته الملهاوية الناقدة والتي تعد في نظر المتلقي الفرنسي الذي يغلب على تفكيره الجانب المنطقي ، يعدها أداة أجتماعية ، فضلاً عن ملاحظة (موليير) وأقتناصه لشخصيات ونماذج حياتية واقعية ، بالإضافة إلى واقعية موضوعات مسرحياته . لذلك دافع (موليير) وبشدة عن الأسلوب التمثيلي الواقعي لمسرحياته والتي أتسمت فرقته به ، وأنتقاده لكل أنواع الأفتعال والأسلوب المبالغ فيه والتي تميل له الفرق الأخرى منها فرقة مسرح (أوتيل دي بورجوني)[2].

أما في إنكلترا فأن موجة الرفض والسخط ضد المسرح والممثل ، أدت إلى إصدار قانون تم بموجبه غلق المسارح عامة ذلك في عام 1642م من الرعاية الملكية وجماعته المتطهرين ولمدة ثمانية عشر عاما . هذه المدة كانت كافية لتدمير المسرح وتجريده وموت عديد من الممثلين وأنحسار عدد الكتاب ، حتى عودة الملكية التي أمتدت من 1660م – 1770م ، وعادت المسرحية وإخراجها بإطار جديد وجمهور جديد . وحوّرت الساحات وملاعب التنس على غرار ما حصل في فرنسا إلى مسارح ، وظلت العلاقة الوثيقة ما بين الممثل والمتلقي جلية في معمارية المسرح ، فضلاً عن الإضافات في المناظر والحيل المسرحية والتعديلات في الكتابة الدرامية منها أختفاء المنولوجات الشعرية الوصفية الطويلة ، ومن أهم الأضافات الاخرى والمهمة في مسرح عودة الملكية ، هو أدخال الممثلات مما أدى ذلك إلى زيادة ملموسة في الأدوار النسائية في المسرحيات بعد ان كان التحديد فيها واضحاً وفقا لما هو متوفر من الصبية الممثلين الذين كانت تقع على عاتقهم مهمة أداء مثل هذه الأدوار ومن ثم أضحت الممثلة على المسرح مصدر جذب وعنصرا مغرياً لجذب المتلقي[3].

نتيجة لعدم وجود منظّرين أو مختصين في فن التمثيل ، ولعدم توافر مصادر موثوقة تختص بفن التمثيل في القرن السابع عشر ، لا يمكن الجزم بطبيعة الأداء الذي كان يؤديه الممثل ، فهو يعنى بالتشخيص ويميل إلى الأداء الواقعي والأهتمام بالشخصية ونوازعها ، الا ان المظاهر الخارجية

---

[1] . يوسف ، عقيل مهدي ، متعة المسرح ، مصدر سابق ، ص 103 .

* . يصف موليير سلوك أحد المشاهدين التافهين في عرض مسرحية (المساكين) إذ قام بالمشي على خشبة المسرح بعد بداية عرض المسرحية ، وجلس بكل وقاحة بين المشاهدين والممثلين ، ويصرخ مصدراً أوامره ، ويتحدث بصوت مرتفع في أثناء الحوار ، وأخيراً قام بالمشي عبر خشبة المسرح وغادره في منتصف عرض المسرحية .
ميليت ، فردب وجيرا لدايس بنتلي ، مصدر سابق ، ص129 .

[2] . فارجاس ، لويس ، مصدر سابق ، ص 123 – ص 125 .

[3] . ميليت ، فردب وجيرالدايس بنتلي ، مصدر سابق ، ص 150 .

والملامح الظاهرية للأداء تميل إلى الحركات الجسدية الكلائشية والإلقاء الصوتي الخطابي مما يأخذ طابع الأداء التقديمي .

13. أداء الممثل في القرن الثامن عشر

يعد التمثيل الصامت الذي ظهر عام 1715م واحدا من أهم النشاطات شهرة وكمال حتى وصل على يد (جون ريتش) درجة عالية من التقنية في الأداء والتعبير ، إذ أحتوى هذا الفن عناصر الموسيقى والمحاكاة الصامتة ، فضلاً عن المناظر الغنية والمؤثرات الصوتية المتنوعة والمختلفة ، إذ عالج هذا النوع من الأداء قصصاً درامية تحتوي قسم منها مشاهد جادة مستمدة من الأساطير وقصص التاريخ تتصف بمألوفيتها وقربها لدى المتلقي ، والقسم الآخر احتوى مشاهد هزلية ، إذ يمسك الممثل عند أداءه عصا سحرية يغير بوساطتها الأماكن والشخصيات والأشياء حيث يشاء بطريقة سحرية [1] . كذلك ظهور جماعة التنويريين والممثلين الذين نظروا لعلم الجمال والفن والمسرح ، أمثال (ديدرو) وعلاقة العقل بالعاطفة ، و(هيجل) والخبرة التاريخية للنشاط الفني والفهم الديناميكي والجدلي للظاهرة الفنية ، و(ليسنج) بواقعيته ، و(شيللر) المتأثر والمؤثر بوصف الفن لعباً خالصاً من أي غرض أو منفعة ، وعد التنويريون من السباقين في حركة التجديد لأداء الممثل وخلصوا إلى مبدأين أساسين ، خصوصية الفن الذاتية ، والنتاجات التوجيهية التربوية حول مهنة الممثل وطروحاتهم التي حضيت بأهتمام وأحترام عالٍ حول مهمة المخرج والممثل المربي [2].

الصراع قائم ما بين العقل والعاطفة ، بين ما هو كلاسيكي وما هو خيالي . هي الميزة الاساس التي تميز بها هذا القرن ، ومحاولة زيادة قوة التأثير المسرحي والأحداث والمواقف والموضوعات بحيث تكون جديرة بالتصديق وضرورة ألغاء الأداء القائم على صيغة التقديم والسرد والخطابية الموجهة إلى المتلقي ، وحل بدله أداء قائم على التمثيل الحقيقي الطبيعي الموازي لذلك الحدث الذي قصر الزمن والمكان فيه بحيث صار أكثر تجانسا للوصول إلى حالة الإيهام بالأقتراب تدريجياً من خلال توحيد زمني الفعل الحقيقي للأداء التمثيلي والزمن الخيالي والمفترض للحدث ، وهذا يتساير مع مطالب الاتجاه الطبيعي [3]. لذا بات على الممثل ان يصل هذه المرحلة من الإيهام في تجسيد الحدث والاقتراب منه بقيامه بأداء الشخصية الممثله وتجسيدها ، لا شخصيته هو كممثل .

طغت شخصية الممثل على النص الدرامي المكتوب من خلال الأداء ، مما أدى إلى بروز ممثلين عالميين في هذا القرن وفي القرن التاسع عشر ، حتى بدأت ظاهرة الشخصية الانفرادية في الأداء تظهر للعيان بالأعتماد على مهارة وتقنية هؤلاء الممثلين من خلال ما خلفوه من روائع خالدة

في التمثيل ، مع ان بعضاً فضّل الأداء مع المجموعة وليس الأداء الفردي ، ويعد (دافيد جاريك) من أعظم ممثلي إنكلترا في عهده ، إذ كان أداؤه يميل إلى الطبيعية إلى حد كبير ويميل إلى العمل مع المجموعة ونبذ الأنفراد بالعرض وسار على نهج الأداء الطبيعي الممثل (جوزيف تالما) متجاوزاً أداء معاصريه القائم على الشكلية والخطابية والأفتعال ، وكان من مميزات أدائه السهولة والاقتناع بالاعتماد على الحساسية والمخيلة في اثناء الاداء ، اما كتاب(الممثل) عام 1774 م لـ (بيرريمون) يعد اول وثيقة تدفع الممثل للخروج تماما عن الاداء الخطابي[4] .

ما يلحظ فعلا على أداء الممثل في القرن الثامن عشر ، هو محاولة جادة للوصول إلى أداء طبيعي قائم بفعل مثيرات ودوافع ، وقد طالب مديرو الفرق والمخرجون أمثال (كارلو جولدوني) ممثليهم بمحاولة الاقتراب من الواقع والاقتباس من منطق الطبيعة الأنسانية [5]، وهذا ما فعله (موليير) أيضاً ومحاولته للوصول إلى مرحلة التشخيص للأقتراب من الأداء الطبيعي . وهناك محاولات عديدة تقترب من هذا الأتجاه ، ففي ألمانيا يحدد (كنراد ايخوف) في أفكاره في إخراج المسرحية ، منها

---

[1] . رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، ط2 ، (بيروت : دار العودة 1975) ، ص 76 – 80 .

[2] . يوسف ، عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق ، ص 43 ، ص 44 .

[3] . هاوزر ، أرنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج1 ، ت : فؤاد زكريا ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971) ، ص 146 .

[4] . هيوايتنج ، فرانك . م ، مصدر سابق ، ص343 .

[5] . أردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 1979) ، ص 40 .

تحليل الشخصيات تحليلاً علمياً دقيقاً بالأستناد على كلمات النص ، كذلك محاولة الممثل (فريدريك شرويدر) الذي تميز بقدرته بتعليم الممثل فن الأداء والذي طالب ممثليه ان يعرضوا أدوارهم ولا يكتفوا بأدائها ، والفرق واضح بين الاثنين ، الأداء يكتفي بالمعايشة للحظات أيجابية ، أما العرض هو معايشة الشخصية بكل تفاصيلها وفي كل الحالات الأدائية ، وكان (شرويدر) يردد على مسامع ممثليه جملته " أنا لا يعنيني ان أقف وأعلق ، ولكن الذي يعنيني هو ان املأ الفراغات .. ان أعيش الشخصية وأن أكونها دائماً "[1]. أما (غوته) الشاعر البارز في ألمانيا ومشرف مسرح البلاط بدوقية ويمار ، يعتقد ان " الممثل هو الصلة المسرحية المثالية بين المؤلف والجمهور ، وأنه يجب ان يكون خاضعاً للنص لفظاً وروحاً ، وأن يكون مفعماً بروح الشعر حتى يحقق القدرة على تجسيد شعر الشاعر ، وأن يذوب في العمل الدرامي إلى درجة يفقد مقومات شخصيته الذاتية ، وأن يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاعاً جماعياً تذوب فيه الحدود الفردية " [2] . وبهذا يدعو (غوته) صراحة إلى التقمص والأندماج في الشخصية من قبل الممثل ، ويعطي أيضا بعض التوجيهات للممثلين عندما يكونوا على خشبة المسرح ويقول : " لا ينبغي على الممثلين ان يمثلوا ووجوههم (بروفيل) أو ظهورهم للمتلقين . لا يسمح لهم كذلك بالتمثيل موجهين أدائهم نحو جوانب المسرح وكواليسه ، ولكن دائماً ناحية المتلقين "[3]. وهناك محاولة (أروين هيل) للخروج عن طريقة الأداء التقليدي حين كتب " كلاماً مفعما يعارض به وضع المسرح وأفتعاله المتحجر " [4] . الا أنه أقترح طريقة في التعبير لا تقل عن آلية الأداء الذي شن هجومه عليه ، ومثله فعل (ديلسارت) مخرج الباليه الفرنسي في القرن التاسع عشر والذي فرض على ممثليه قواعد وأنماطا أدائية محددة ، وعلى الممثل القيام بكل ما يوجه به من الأستاذ أو المدرب من أنماط تعبيرية ، حتى اقترن اسم (ديلسارت) بالوقفة التقليدية في الخطابة .

باتت محاولات التنويريين وحركة النقد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وتنظيرات كبار الممثلين لأيجاد قواعد وأسس علمية للوصول إلى نوع من الأداء القائم على التوافق ما بين المثير أو الدافع و الأنعكاس ، والتي مهدت بشكل كبير لطريقة (ستانسلافسكي) في أداء الممثل والتي تعد الأنتقال الحقيقي والجذري إلى أداء قائم على الأهتمام والدراسة بالمثير والدافع وليس الأنعكاس ، والإبداع والخلق وليس الحرفة والصنعة .

14. أداء الممثل في القرن التاسع عشر

سيطر المسرح الكلاسيكي مدة طويلة ، وحمل في ثناياه مكامن القوة التي أستند عليها مما جعله يأخذ صفة الثبات ، الا ان بقاء سيطرة ملكة العقل لوحدها تعد غير كافية لضمان الرغبات والأهداف الأنسانية وغاياتها العليا في الحياة ، حتى بظهور النزعة الكلاسيكية الجديدة والتي رأت ان باستطاعة إنسان هذا العصر الكشف والإلمام بجواب الحياة كافة بوساطة التحليل والأستقراء ، وباتت المناداة بفرصة جديدة ضرورة ملحة مفادها ان الغرائز هي الأساس للوصول إلى تلك المشاعر والأفعال النبيلة والتي وجدت لها متنفساً في المفاهيم الجديدة إزاء الحرية والتي فتحت المجال واسعاً بظهور بوادر هذه الفرضية المتمثلة بـ (الرومانسية) في نهاية القرن الثامن عشر وتبلورها .

أداء الممثل في الحركة الرومانسية كان يؤدى بحركة بالغة الأتساع مع كثرة الإيماءة ، أما طبيعة أداء الممثلة وأن كانت أكثر أتزاناً ومحدودية في الحركة فأن الوقار والهيبة تتضح في مجمل الحركة والإيماءة والإشارة ، والممثل هنا أكثر موضوعية من الذاتية أي عكس الأداء في الأسلوب الواقعي والطبيعي ، لأن الممثل ينظر إلى نفسه بشكل منظوري وبأبعاد تتمثل فيها الحركة والإيماءة والتقنية الصوتية ، وهذا لا يعني في الوقت نفسه ان الممثل يكون غير صادق أو مبدع ، بل أداء الممثل هنا له واقعية مرتبطة ارتباطا وثيقاً بمجال الأسلوب نفسه وهذا ما يؤدي بدوره إلى ان الرومانسية تقوم على الاختيار كما تقوم على النظام . وهذا نابع من طبيعة مادة الرومانسية وموضوعاتها وشخصياتها التي تكون اكبر من الحياة ولغتها لغة شعرية غنائية وخطابية نابعة عن صدق وانفعال ، انها لغة موسيقية ، لذلك الممثل يكون أداؤه نابعا من قاعدة متميزة في الحركة التي تتميز بالبطولة والرجولية مع تنوع الإشارة بوساطة اليدين وعلى مجال واسع من دون ان تخل بحرفية الأسلوب ، كذلك الممثلة وحركتاها

---

[1] . المصدر نفسه ، ص 40 .
[2] . المصدر نفسه ، ص 40 .
[3] . هبنر ، زيجمونت ، مصدر سابق ، ص 90 .
[4] . هوايتنج ، فرانك ، م . ، مصدر سابق ، ص 243 .

وخطواتها المحدودة والضيقة المتأنية وإشاراتها المحددة التي لا تفتقر في الوقت نفسه جمالها ورزانتها ، فالأداء أشبه بصوت الموسيقى ، السيمفونية على وجه التحديد[1] .

كان لتعدد الأساليب والاتجاهات ووجهات النظر في طرائق الأداء هي السائدة في هذه الفترة ، إذ غالباً ما يكون الأداء قائماً في ظل طبيعة أداء الممثل الأول في الفرقة ، إذ كان الخروج عن النظم والطرائق الأدائية السابقة ، حالة سائدة فبرزت ظاهرة الممثل النجم والذي طغت شخصيته وأداؤه على هوية النص الدرامي المكتوب وعلى باقي أعضاء الفرقة والأنفراد بالعرض . فالممثل (ادموند كين) كان ذا مزاج هوائي ومشدود الأعصاب على الرغم من عبقريته الأدائية المأساوية ويعد من ممثلي المدرسة الرومانسية التلقائية ، أما (دافيد جاريك) كان ثابت وراسخ وذو أداء طبيعي يتميز بالحدة والأصالة ولم يتصف بحدة المزاج أو توتر الأعصاب ويكره التأنق الفني والأنفرادية بالعرض بالرغم من أمتلاكه قدرة كبيرة في الأداء المأساوي والملهاوي ، والممثلة (سارة برنارد) كانت تفرض شخصيتها كممثلة على الشخصية ، ، ولصوتها الساحر جعلها واحدة من أقوى الممثلات في العالم ولمدة نصف قرن . والممثلة الايطالية (النيورديوز) فقد فرضت شخصية الدور على شخصيتها كممثلة على الرغم من حياتها القلقة العصبية ، الا ان أداءها كان صادقاً وهادئاً وعظيماً ، فهي تثير الأعجاب من خلال تقمصها وفناء شخصيتها في الدور ، إذ كان هدفها معايشة الدور ، مما تميز أداؤها بالليونة الهادئة والصوت . والممثل (كوكلان) ومحاولته للوصول إلى نوع من الأداء الموضوعي الذهني ، هذا المنطق والسيطرة الذهنية هي جوهر المدرسة التصويرية لـ (ستانسلافسكي) التي تدعو إلى المخيلة والتعبير والعاطفة خلال التمرين والموضوعية أثناء العرض ، وكوكلان ينظر للأداء ان يكون محاكاة ذهنية لما أنجزه في التمرين . والممثل (هنري ارفنج) ومحاولته الأحساس بالمشاعر وتميزه بالأداء الدقيق والمتناهي في مراعاة أدق التفاصيل والفرعيات من خلال التمرينات الدقيقة له ولفرقته ، الا أنه بالرغم من تميزه بالوقار والثبات وحيوية الضمير ونزعته الرومانسية في تضخيم الإخراج والأداء التمثيلي التفصيلي الدقيق ، كله كان على حساب الشخصية والصدق وعلى حساب النص نفسه . والممثل الايطالي (توماسوسالفيني) الذي جمع في أدائه الصدق وقوة الألهام عند الرومانسيين كان يهدف إلى معايشة الدور روحاً وجسداً قبل العرض ، والذي تأثر به (ستانسلافسكي) وبطريقته الأدائية في التمثيل أما في أمريكا فبرز الممثل (ادوين فوريست) بحيويته البدنية العالية وواقعية خشنة ووقار مأساوي وصوت قوي ، ولنتيجة صفاته البدنية جعلته يتبوأ المكانة الأولى في التمثيل لما يقتضيه العرف السائد ويأتي الممثل (ادوين بوث) ثانياً فهو أعظم تمثيلاً ، إذ تميز أداؤه بالهدوء والذكاء والعمق لمزاجه الحزين وأنعزاله الطبيعي ، الا أنه كان ذا مزاج وقتي ، فهو مؤدٍ عظيم وأحياناً يكون أداؤه سلبياً والممثل (جوزيف جيفرسون) أمتاز بالحرارة الأنسانية والتعاطف والفهم سواء في الأداء أم في حياته اليومية [2].

تعددت الطرائق الأدائية للممثل وتفرعت في هذه الفترة ، ما بين الأداء القائم على الأندماج التام وتقمص الشخصية والذي مثلته الممثلة (ديوز) والأداء القائم على الأندماج الواعي والذي مثله الممثل (تالما) وهناك مدرسة التشخيص التي أداها الممثل (كوكلان) وهو من فناني مسرح الكوميدي فرانسيز والذي يؤكد في كتابه (فن التمثيل) وبشكل قاطع ، ينبغي على الممثل في أثناء العرض الا يمارس الأنفعالات التي يحاول تصويرها ، لأن الأداء ليس تقمص وأنما تشخيص ، إذ يقول (إذا لم تستطع ان تبكيني ، فابك أنت أذن) ويتدرب الممثل في هذه المدرسة على تعلم قدر كبير من الحرفية الخارجية ، وهناك أيضاً المدرسة الصوتية التي تؤكد صوت الممثل وقدرته في تعبير كل شيء ، ونتيجة ذلك صوت منفصل عن الجسد وصوت منغّم خالي من الخطأ لكنه في الحقيقة لا يعبر عن شيء نتيجة أختلاف في تدريب أجزاء ووسائل الأداء وتفضيل الجانب الصوتي . وتقف مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت على النقيض من المدرسة الصوتية ، فالحركة والرقص والباليه والتمثيل وسائل تساعد الممثل لكنها في الوقت نفسه تعد مجرد تشخيصات مسرحية لا تختلف عن العرض المسرحي العادي ، والتمكن من هذه الوسائل يعني أحلالها محل الوسائل الطبيعية ، وأن فن التفسير التشخيصي قد بدأ بالتمثيل الصامت الذي تأتي الكلمة فيه بعد الفعل . ثم نظام الكليشة ، وهو من الطرق الشائعة وما زال يستخدم عند عديد من المخرجين ، وهو عبارة عن مجموعة مواقف جاهزة وحركات مختلفة ومتنوعة قد جمعت من عدة

---

[1] . زكي ، أحمد ، مصدر سابق ، ص 138 – ص 141 .

[2] . هوايتنج ، فرانك . م ، مصدر سابق ، ص 235 – ص 241.

مسرحيات قديمة وحديثة وعلى أختلاف أنواعها ، ويقوم المدرب بعمل تمارينات للممثلين على أدائها حتى يصلوا إلى حفظها وأتقانها والقيام بها في مواقف مثيلة لها في أعمال مسرحية أخرى [1].

كان لظهور المذهب الطبيعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، الأثر العميق في عقلية الممثل وتغير تقنية أدائه والذي عد ممثلاً لشخصية إنسانية وليس مؤدياً طرازياً لأسلوب ما تراجيدياً كان أم ملهاوياً ، ولكل أسلوب واقع خاص به على حسب رأي أحمد زكي ، لذا أضاف الممثل الكثير من حرفية الأداء ، فمثلاً لم يعد التعبير مقصوراً على حركة اليدين ، بل تعداه ليشمل الرقبة والأكتاف وحركة الرأس ، وهكذا بات مركز الثقل في جسد الممثل وليس الكلمات وحسب [2]. ذلك للوصول إلى حالة التجسيد الواقعي في الأداء وخلق حالة الإيهام لدى المتلقي و إقناعه بأن ما يقدم أمامه ما هو الا شريحة من الحياة بكل تفاصيلها وتفرعاتها .

---

[1] . فيشمان ، موريس ، تدريب الممثل ، ت : نور الدين مصطفى ، (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، المطبعة العربية ، د . ت) ، ص10 – ص 15 .

[2] . زكي ، أحمد ، مصدر سابق ، ص 159 .

ملخص البحث :

يعد أداء الممثل عنصراً فعالاً في العرض المسرحي لتجسيد فكرة المسرحية وتقديمها الى المتلقي وإدامة التواصل والتفعيل ومن ثم تحقيق أهداف المسرح الكامنة في المتعة والتعليم . وقد اختص البحث بأداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة ومدى تطبيق الممثل العراقي له في عروضه المسرحية .

أحتوى البحث أربعة فصول ، تناول الفصل الأول (مشكلة البحث) التي تحددت في الاستفهام آلاتي : **ما هو أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة ؟ وما مدى تطبيقه من الممثل العراقي في العروض المسرحية ؟** . كما ضم الفصل (أهمية البحث) من كون الأداء الذي يقوم به الممثل يعد وسيلة اتصال مهمة بينه وبين المتلقي وما يريد العرض توصيله إليه من طروحات وأفكار عن طريق هذا الأداء ، ويفيد البحث الدارسين والمختصين في مجال التمثيل والإخراج المسرحي من حيث إطلاعهم على أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة ومدى تطبيقه من الممثل العراقي في عروضه المسرحية . كما ضم الفصل (أهداف البحث) التي تمحورت في إمكانية الخروج برؤية علمية تحليلية لأداء الممثل العراقي وفقا للأساليب الإخراجية الحديثة ، فضلا عن تعّرُف أداء الممثل وتنظيراته عبر العصور ، بالإضافة الى الكشف عن خصائص أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وما مدى تطبيقها من الممثل العراقي في عروضه المسرحية . كما ضم الفصل (حدود البحث) التي اقتصرت مكانيا على عروض الفرقة القومية للتمثيل وعروض فرقة المسرح الفني الحديث وعروض فرقة المسرح الشعبي وعروض نقابة الفنانين فرع بابل ، وللمدة من عام 1985م – 2000م . واختتم الفصل بـ (تحديد المصطلحات) وتعريفها .

أحتوى الفصل الثاني (الإطار النظري) و(الدراسات السابقة) ومناقشتها . وضم هذا الفصل مبحثين ، عني الأول بأداء الممثل وتنظيراته عبر العصور ، وتفرع إلى محورين ، أختص المحور الأول بأداء الممثل من الإنسان البدائي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، واختص المحور الثاني بتنظيرات في فن أداء الممثل . فيما عني المبحث الثاني بالأساليب الإخراجية الحديثة وفن أداء الممثل ، مروراً بالمسرح الواقعي والتعبيري والملحمي والعبث والسياسي والتسجيلي الوثائقي متطرقاً إلى أهم المخرجين الذين أتبعوا هذه الأساليب واشتغلوا على غرارها ونظروا لها . وأختتم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، ومن ثم الدراسات السابقة ومناقشتها كرس الفصل الثالث لإجراءات البحث الذي ضم (مجتمع البحث) الذي شمل جميع عروض الفرق المسرحية التي ضمها حدود البحث مكانياً وزمانياً والتي تندرج ضمن الأساليب الإخراجية الحديثة . كما ضم الفصل (عينة البحث) وبأختيار أربعة عروض مسرحية وهي : قصة حب معاصرة ، الإنسان الطيب ، في أنتظار .. ، أنها أمريكا ، وبطريقة قصدية لأسباب بررها الباحث منها مراعاة التنوع لجهات التقديم وأنظوائها تحت مسميات الأساليب الإخراجية الحديثة المحددة في حدود البحث ، فضلاً عن ضمها ممثلين كباراً وشباباً يتفاوتون في الخبرة والتجربة والكفاءة والتحصيل العلمي الأكاديمي . كما ضم الفصل (منهجية البحث) وأدواته والية تصميم الأداة وبنائها وصدقها وثباتها ، ثم تحليل العينات بوساطة أداة الملاحظة .

أحتوى الفصل الرابع (النتائج) التي خلص إليها الباحث ومناقشتها والتي أشرت في مجملها إلى أن الأداء والرؤية والأسلوب الإخراجي اتبع طبيعة النص المسرحي وأسلوبه الكتابي وتركيبته البنائية ونوعيته ومفرداته وجمله وحواراته ، فضلاً عن فقر الممثل العراقي الناحية العلمية الأكاديمية في أثناء تطبيق الخصائص الأدائية في كل نوع من الأساليب الإخراجية التي جهل عديد منها ومن ثم كان تطبيقه للخصائص الأدائية يتم عفوياً لا قصدياً مع أستثناءات معينة . كذلك وجود ذلك التزاوج الأدائي للممثل في العرض المسرحي الواحد . وفي ضوء النتائج ومناقشتها خلص الباحث إلى جملة من (الاستنتاجات) . كما ضم الفصل (التوصيات والمقترحات وقائمة بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية) . ومن ثم ملاحق البحث ، وأختتم البحث بملخص باللغة الإنكليزية .

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الاهداء	
شكر وتقدير	
ملخص البحث	
ثبت المحتويات	
الفصل الاول	
مشكلة البحث	
اهمية البحث والحاجة اليه	
اهداف البحث	
حدود البحث	
تحديد المصطلحات	
الفصل الثاني : الاطار النظري والدراسات السابقة ومناقشتها	
المبحثالاول : اداء الممثل وتنظيراته عبر العصور	
المحور الاول : ملامح اداء الممثل وخصائصه من الانسان البدائي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر	
المحور الثاني : تنظيرات في فن اداء الممثل	
ريكوبوني الابن – ديدرو – هيجل –دافيد جاريك – جوزيف تالما – ادموند كين – كونستان كوكلان – سارة برنارد	
المبحث الثاني : الاساليب الاخراجية الحديثة وفن اداء الممثل	
المحور الاول : تبلور ظهور فكرة المخرج كاختصاص	
المحور الثاني : الاساليب الاخراجية الحديثة وخصائص اداء الممثل فيها	
1. المسرح الواقعي	
2. المسرح التعبيري	
3. المسرح الملحمي	
4.مسرح العبث	
5. المسرح السياسي والتسجيلي والوثائقي	
المؤشرات التي اسفر عنها تلاطار النظري	
الدراسات السابقة ومناقشتها	
الفصل الثالث (الاجراءات)	
1. اجراءات البحث :	
مجتمع البحث	
عينة البحث	
منهج البحث	
اداة البحث	
تصميم اداة البحث – صدق الاداة – ثبات الاداة	
2. تحليل العينات	
مسرحية حكاية مدينة الزعفران	
مسرحية قصة حب معاصرة	
مسرحية الانسان الطيب	
مسرحية في انتظار ..	
مسرحية انها امريكا .. قارة الرعب والموت الجوع	

الفصل الرابع	
النتائج ومناقشتها	
للاستنتاجات	
التوصيات	
النقترحات	
ثبت المصادر والمراجع	
الملاحق	
الملخص باللغة الانكيليزية	

1 . إجراءات البحث

يتناول هذا الفصل الإجراءات التي أتخذها الباحث للإجابة على التساؤل الذي ورد في مشكلة البحث ، ولتحقيق أهداف البحث والتوصل إلى نتائج معينة تحددها هذه الإجراءات ، وتضمنت مجتمع الأصلي للبحث وعيناته ومنهجه و أدواته من حيث كيفية تصميم هذه الأداة وبنائها واختبارها قبل تعميم تطبيقها على العينة ومن ثم عرضها على لجنة الخبراء ، وكذلك تضمن صدق وثبات الأداة بعد إجراء تحليل العينات .

ـ مجتمع البحث

يتكّون مجتمع البحث من جميع العروض المسرحية للفرقة القومية للتمثيل وعروض فرقة المسرح الفني الحديث ، وعروض فرقة المسرح الشعبي ، وعروض نقابة الفنانين فرع بابل ، والتي تندرج وفقا للأساليب الإخراجية الحديثة والمحددة في حدود البحث . وللمدة الزمنية الواقعة من 1985م – 2000م ، وهذه الحدود المكانية و الزمانية التي حددها الباحث في حدود البحث ، ليشمل التنوع في جهة الإنتاج ، فضلاً عن شمول أكبر قدر متنوع من الممثلين من حيث الخبرة والتجربة والكفاءة والدرجة العلمية الأكاديمية ، بالإضافة إلى ذلك التنوع في الأسلوب الإخراجي للمسرحيات والذي يقع تحت مسميات الأساليب الإخراجية الحديثة وتعد المدة الزمنية المحددة تلك ، انتقالاً جذرياً للمسرح العراقي الجاد وبعد توقف وانقطاع عن مستوى نتاج مسرح السبعينيات ، فضلاً عن كثرة الإنتاج المسرحي ونوعيته وتنوع الأساليب الإخراجية واختلافها التي أخرجت على أساسها بصورة واضحة والتي تنضم وفقاً للأساليب الإخراجية الحديثة والمعتمدة في حدود البحث .

ـ عينة البحث

ضمّت عينة البحث أربعة عروض مسرحية مختلفة ومتنوعة ، مع أختيار الممثلين الرئيسين في الأداء ، و هذه المسرحيات هي :

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف أو المعد	اسم المخرج	جهة الإنتاج	سنة العرض
1	قصة حب معاصرة	فلاح شاكر	هاني هاني	الفرقة القومية للتمثيل	1992
2	الإنسان الطيب	أعداد فاروق محمد	عوني كرومي	فرقة المسرح الشعبي – فرقة المسرح الفني الحديث	1985
3	في انتظار	أحمد محمد عبد الأمير	علي رضا حسين — احمد محمد عبد الأمير	نقابة الفنانين فرع بابل	1999
4	إنها أمريكا .. قارة الرعب والموت والجوع	أعداد : قاسم محمد	جماعي	الفرقة القومية للتمثيل	1990

وقد تم اختيار العينة قصدياً للأسباب الآتية :

1. مراعاة الباحث لمبدأ التنوع لجهات تقديم العروض المسرحية العراقية ولتحقيق مبدأ التكافؤ في الاختيار .
2. تجانس العينات من حيث إمكانية الإخراج والأداء التمثيلي .
3. تنضم تحت مسميات الأساليب الإخراجية الحديثة والمحددة في حدود البحث .
4. تضم عناصر مختلفة ومتنوعة من الممثلين من ناحية الخبرة والكفاءة والتجربة والدراسة الأكاديمية المنهجية لعملية الأداء والإخراج .
5. لم يتم تناول هذه العروض المسرحية بالبحث والدراسة والتحليل من الباحثين السابقين من ناحية الأداء .

ـ منهج البحث

من اجل التوصل إلى الإجابة عن استفهام مشكلة البحث ، ولتحقيق أهداف البحث والتوصل إلى نتائج علمية دقيقة ، استعان الباحث بالمنهج الوصفي (التحليلي) ، ليصف ويفرز تلك الخصائص الأدائية وفقا لكل أسلوب إخراجي متبع ، ذلك لما يراه مناسباً لتقديم موضوع البحث . وقد تم تحديد

منهجية البحث وفقا لما فرضته الية البحث ومشكلته وأهدافه ، بغية الوصول إلى نتائج علمية دقيقة ولتحقيق أهداف البحث وغايته .

ـ أداة البحث

بالنظر لطبيعة هذا البحث وخصائصه وآليته ، أرتأى الباحث استخدام أداة الملاحظة كأداة رئيسة لتحليل عينات البحث ، ولهذا الغرض أعد الباحث استمارة أداة الملاحظة ، تتعلق بخصائص أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة من خلال اطلاع الباحث على بعض الأدبيات والمصادر والمراجع المكتوبة ، واعتماده الإطار النظري ، وأهم المؤشرات التي أسفر عنها مدخلاً لاستنباط فقرات الاستمارة وإسقاطها على أداء الممثل العراقي في عروضه المسرحية ، ومعرفة مدى تطبيقه لها والأسباب التي حالت دون تطبيقها من الممثلين الآخرين أو تطبيقه لها بنسب متفاوتة .

تصميم أداة البحث

احتوت استمارة أداة الملاحظة على فقرات مختلفة ومتنوعة تختص بأداء الممثل في كل أسلوب إخراجي ليقيس بها الباحث ويلاحظ مدى تطبيقها من الممثل العراقي ، وقد حرص الباحث على ان تكون فقرات إستمارة أداة الملاحظة واضحة وشاملة وبشكل مفصل تسهل على لجنة الخبراء مهمة الفصل على صواب وصلاحية الفقرة أو عدم صلاحيتها ، هذا فضلاً عن باب التعديل أو الإضافة المقترحة من الخبير نفسه إزاء الفقرة ، لتعبر عن أهداف البحث وتجيب على استفهام مشكلة البحث والتوصل إلى نتائج علمية دقيقة ، ومن ثم الخروج باستمارة أداة ملاحظة علمية ودقيقة

صدق الأداة

بعد ان استكمل الباحث فقرات استمارة أداة الملاحظة بصورتها الأولية ومناقشتها مع المشرفين على البحث ، حلل الباحث بوساطتها عدداً من المسرحيات كعينات أولية* ، ليرى مدى صحة فقراتها وصلاحية اشتغالها على أداء الممثل العراقي وفقا لهذه الأساليب الإخراجية وخصائصها الأدائية ، و بعد نتائج التحليل الأولى ، توصل الباحث إلى صحة أغلب فقرات استمارة الأداة وصلاحية اشتغالها تم توزيع استمارة الأداة وعرضها على مجموعة من الأساتذة المختصين في مجال التمثيل والإخراج ليكونوا لجنة خبراء** ذلك للتأكد من صحة فقرات استمارة الأداة وصلاحية اشتغالها ، وقد اخذ الباحث

* . المسرحيات التي حللت كعينات أولية لبيان صدق الأداة هي كما يأتي :

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج
1	حضرة صاحب المعالي	أعداد : يوسف العاني	محسن العزاوي
2	الذي ظل في هذيانه يقظاً	أعداد : إحسان علي	غانم حميد
3	محاكمة لكولوس	برتولد بريخت	سلام مهدي الأعرجي
4	شَرك أرتو	أعداد : عقيل جعفر مسلم	عقيل جعفر مسلم
5	مارا ـ صاد	بيتر فايس	عصام عبد الأحد

** . الخبراء هم :

1	أ. أسعد عبد الرزاق	أستاذ فن	جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة
2	أ. سامي عبد الحميد	أستاذ فن	جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة
3	أ . د . فاضل خليل	أستاذ	جامعة بابل ـ كلية التربية الفنية
4	أ . د . نصيف جاسم	أستاذ	جامعة البصرة ـ كلية الفنون الجميلة
5	أ . د . عبد المرسل الزيدي	أستاذ	جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة
6	د . ضياء أنور حبش	أستاذ مساعد	جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة

بعد جمع استمارات الأداة ، بعين الاعتبار أراء الخبراء وملاحظاتهم ومناقشتها ونتائج تحليل العينات الأولية ، وقد توصل الباحث إلى صلاحية استمارة الأداة وبنسبة 91% .

بعد اخذ آراء مجموعة من لجنة الخبراء توصل الباحث إلى ضرورة ضغط الاستمارة لتعدد فقراتها ذلك بحذف بعضها ودمجها وتعديلها وتقديم بعض فقراتها أو تأخيرها أو ترتيبها ، ليتسنى للباحث الاعتماد عليها في تحليل عينات البحث بصورة علمية دقيقة ، فضلاً عن فصل كل أسلوب إخراجي باستمارة أداة ملاحظة خاصة به بعد ان كانت استمارة واحدة * .

ثبات الأداة

لكي يتأكد الباحث من ثبات أداته وصدق نتائجها قام بالآتي :

1. تحليل العينات بوساطة الاتساق عبر الزمن : تم تحليل عينات البحث مرة ثانية وبعد مدة زمنية لاحقة تجاوزت أكثر من شهر ، وقد توصل الباحث إلى النتائج نفسها تقريبا وبنسبة تتجاوز 87% ، لذلك حققت أداة التحليل ثباتا ملحوظا .
2. تحليل العينات بوساطة محللين آخرين : تم توزيع استمارة أداة التحليل وبصورتها النهائية على مجموعة من المحكمين والمحللين** وعرض العينات عليهم ، وبعد التحليل وجمع النتائج ومناقشتها ، خلص الباحث إلى نتائج متقاربة مع تحليله ونتائجه التي توصل إليها وبنسبة تتجاوز 84% ، لذلك حققت الأداة والتحليل والنتائج ثباتاً ملحوظاً .

تحليل العينات

اعتمد الباحث لأغراض التحليل ، أداء الممثل العراقي في عروضه المسرحية وبيان مدى تطبيقه للخصائص الأدائية للممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة ، وما هي الأسباب التي أدت به إلى دون تطبيقه لبعض الخصائص الأدائية ، أو تطبيقها بنسب متفاوتة والخروج برؤية علمية لأداء الممثل العراقي في ضوء ما حملته هذه الأساليب الإخراجية وكشف إنعكاساتها على المخرج والممثل العراقي ، ذلك من خلال تحليله لأربعة عروض مسرحية عراقية إخراجاً ، وتمثيلاً ، والتي تقع ضمن تلك الأساليب الإخراجية الحديثة ، بغية الوصول إلى نتائج علمية دقيقة .

أسم المسرحية : قصة حب معاصرة *

تأليف : فلاح شاكر

7	د . جلال جميل	أستاذ مساعد	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
8	د. حميد صابر	أستاذ مساعد	جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة
9	د . طارق عبد الكاظم العذاري	أستاذ مساعد	جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة
10	د . عبد الكريم عبود	أستاذ مساعد	جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة
11	د. ضياء شمسي حسون	أستاذ مساعد	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
12	عبود حسن المهنا	أستاذ مساعد	جامعة بابل – كلية التربية الفنية

* . ينظر : ملحق رقم (1) ، (2) ، (3) ، (4) ، الأداة بصورتها النهائية وفقاً لفصل كل أسلوب إخراجي وخصائصه الأدائية باستمارة منفصلة .

** . اعتمد الباحث على نتائج المحللين الآتية أسماؤهم لبيان ثبات الأداة وهم :

1. المدرس المساعد حيدر جواد كاظم العميدي ، تدريسي في كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، نسبة أتفاق التحليل 84% .
2. المدرس المساعد علي محمد هادي الربيعي ، تدريسي في كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، نسبة أتفاق التحليل 85% .
3. طالب الماجستير شاكر محمود كريم الحميري ، طالب دراسات عليا ، جامعة البصرة ، نسبة أتفاق التحليل 83% .

* . قدمت مسرحية قصة حب معاصرة أربع مرات وفي أوقات ومناسبات مختلفة . قدمت أول مرة في تشرين الثاني عام 1991م ، وفي مهرجان قرطاج في تونس في العام نفسه ، وفي مهرجان بغداد الثالث للمسرح العربي ، حيث قدمت يوم 10 / 2 / 1992 . وتقرر عرضها في ليلة الاحتفال بيوم المسرح العالمي في شهر آذار بمناسبة رحيل مخرج العمل الفنان هاني هاني .

إخراج : هاني هاني
تقديم : الفرقة القومية للتمثيل

شكّل كل من كاتب النص ومخرج العرض ثنائياً ملتزماً في بناء مسرح ملتزم وجاد يعالج قضايا مهمة ويتوجه إلى مسائل تخص الإنسان مباشرة ، وبمعالجة فنية يكون فيها هذا المسرح سباقاً في هذه المعالجة ، وينطلق كل من الكاتب والمخرج من رؤية مشتركة في التجربة الفنية على صعيد تأليف الخطاب الأدبي والخطاب الفني ، مشكلين معاً خطاباً فنياً داخلياً ناضجاً وبشكل فني واضح وبسيط ، وعلى المتلقي تقع مهمة تأشيرة وتسلمه لاسيما ان هذا الثنائي قدما أكثر من تجربة سابقة وبآلية الاشتغال نفسها خدمة للعمل الفني وإنضاجه . فهما مهتمين بانتقاء الأسلوب البحثي في ثنايا النص الادبي وما يمكن ان يحمله من أفكار ورؤى داخلية لتأسيس خطاب فني وهذا الإنتقاء هو موضوع بحث وتجديد وتطوير دائميين للوصول إلى خطاب فني متماسك وناضج ، بحيث يكون في الوقت نفسه التفريق أو التمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب الفني ليست يسيرة . وهذا الخطاب الفني ليس مفتعلاً من شأنه ان يسد الفراغات والهوامش والرؤى التي يتركها كاتب الخطاب الأدبي لإنتاج قراءة وأفكار ورؤى جديدة وتعميقها .

يعالج المتن الحكائي لنص قصة حب معاصرة فكرة تتركز في موضوع التمسك بالوطن والأرض والحبيبة وكل شيء مقدس لدى الإنسان ، وإن مجرد التفكير في التخلي عنهم في لحظات معينة عندما يكون هذا الإنسان في موقف صراع مع الروح والذات متجسدة في الرحيل والهجرة والخلاص الشخصي بين مفردات كبيرة كالوطن والأرض والحبيبة والذكريات ، ما هو الا خسارة فادحة مهما بلغ إصابة الروح من شرخ ومهما كان التداعي الداخلي كبيرا ومهما بلغت الكدمات التي تحملها المنظومة الوجدانية والتي يحملها كاهل الإنسان وعليه الا يفرط أو يفكر للحظة ان ينكر أصله وجذره اللذين هما عنوان هويته وبقائه مفكراً بالرحيل والاغتراب على الرغم من قساوة ومرارة الأسباب والدوافع . يقول الحبيب لحبيبته :

الحبيب : أنا راحل .
الحبيبة : لا جدوى .
الحبيب : نعم .
الحبيبة : خذ مني ما أعطيتني إياه .
الحبيب : أ أخذ روحي ؟ ! .
الحبيبة : أعد أليّ أحلامي ، نبض قلبي ، إرتعاشاتي الأولى ، آمالي واطمئناني إليك ، الحلم الذي بنيناه وانسحبت منه ، أعدها أليّ حلماً . حلماً أعدها قبل رحيلك .
الحبيب : سأترك كل شيء معك ـ قلبي ، حلمي ، لن أخذ سوى جسد . فما الذي أعيده إليك وأنا لأخذ سوى هزيمتي وخيبتي .

فالنص حمل هذه الأفكار المركزية وصوّر ذلك الإنسان وهو أمام صراع وتحدٍ كبيرين الرحيل أم البقاء والتحدي والاستمرار ومقاومة الذات وشرخ الروح والتصدي إلى كل من يريد الأذى بالوطن والذكريات من تآمر وحروب وما يمكن ان تفرزها على الذات الإنسانية وما تعكسه على مستوى العلاقات الأسرية من سلبيات ، فإشاعة التحدي والحب هما السلاح القادر على المواجهة ولابد لهذه المحبة ان تكون صادقة نابعة من الداخل لترمم كل الشروخات التي قد تحصل في الذات والمنظومة الوجدانية . وهذا التحدي والمحبة ما هي الا تحصين لإنسان هذا العصر الذي يعيش فوضى الإنهزامات الداخلية وتعميق أواصر العلاقات الاجتماعية الإيجابية ما بين الإنسانية التي فقدت بسبب ذلك التصارع الهمجي غير المسوغ ومن ثم أضحت الحاجة إلى هذا الحب أكثر ازدياداً .

يطالع بطل المسرحية الزوج أو الحبيب في بداية عرض المسرحية المتلقي وهو مستعد للرحيل لأسباب قد لا تعطي إقناعاً كاملاً ، فهو يعاني صراع داخلي بسبب ما لحق بيته من تدمير وأستشهاد أمه وأبيه وأخيه بسبب الحرب وقصف القنابل ، تقف بالمقابل الزوجة أو الحبيبة وهي تحاول إقناعه بالبقاء وعدم الرحيل وتذكره بكل شيء جميل وعميق يربطه صميمياً بعلاقة جذرية أصيلة . الوطن ، والأرض ، والحبيبة ، والأبن . وبعد محاولات عديدة يقتنع الزوج بالبقاء لأسباب قد لا تكون منطقية وقوية بقوة التأثير نفسها لمحاولات سابقة قامت بها الزوجة ولم يقتنع الزوج بها والعزوف عن التفكير بالرحيل والاغتراب ، وعليه لابد ان تكون الأسباب بحجم العلل سواء كانت على مستوى الرحيل أو البقاء ، لتضع المتلقي في قناعة ومنطقية بالمقابل ويستطيع من خلاله ان يتحاور مع الحدث ويتعايش معه

ويتبادل الطرح أيضاً مع الشخصيات . وإن إلتئام الروح من الشرخ الذي أصاب شخصية الزوج بسبب صراعها الداخلي لم تكن مقنعة أيضاً بهذه الدرجة من السرعة ولم تكن مقنعة على المستوى الدرامي والتي بنى عليها الزوج كعلاج شاف لازمته . وإن الإنتقال في حالة الشخصية إلى حالة أخرى ، لابد ان تكون هناك صدمة قوية تعيد الذاكرة وتلمم النفس والتفكير وتلتئم الروح من جرائها ، إذ أبقى الحب بديلاً إيجابياً لمسح مسببات الأزمة وكبديل وسلاح مقاومة لمغريات الرحيل والدعوة للبقاء والتحدي والاستمرارية .

لم يغادر المخرج معالجة هذه الفكرة ، فكان العرض أشبه بمحطات ومشاهد ينتقل من خلالها كلٌ من الزوج والزوجة في شكل انتقالات وجدانية وحسية مختلفة ومتنوعة وحسب ما يتطلبه الموقف والحدث وما يفرزه من جدل ونقاش وصراع نفسي وعقلي وإن كان هذا الانتقال ليس قائماً أو متعاملاً مع بنية المكان الجغرافية التي أتسمت بالفردانية . ويمكن ان يؤشر على العرض بنائيته الدائرية ، فالعرض بدأ من الأزمة ومن ثم فلا تسلسل في المشاهد والأحداث ، لأنه لا أحد يؤدي إلى الأخر وإن مشاعر الشخصيات وعواطفها لا تنمو أو تتطور وإنما تتكتل وتتراكم وتكبر وتتعدد ، فهناك صور عديدة تتخذها الشخصية الواحدة وأداء مركب تنتقل فيه الشخصية عبر أزمنة وأمكنة متعددة ، ومن ثم تتيح للمتلقي فرصة إنتاج قراءات متعددة وفق مرجعيته المعرفية والثقافية . والعرض لم يفصح عما في داخل النص ومن ثم لم يفسره أو يحلله بل أضاؤه ، وكل شيء يوضح بوساطة الحوار على مستوى إنتاج الشخصيات أو ما تفرزه المنظومة المنظرية أو أسلوبية الأداء ، لذلك جاء الإخراج على أساس ان هناك معرفة مسبقة للمتلقي ما قبل العرض الذي تجري أحداثه الآن وما هي مسبباته ونتائجه وما هي سلوكيات وتصرفات الشخصية ، وهي كما تقول (نازك الاعرجي) ، ان المتلقي قد شهد فصلين سابقين من المسرحية والعرض الحالي هو الفصل الثالث لها ، لأن النص بنيّ على معلومات سابقة [1]. ولم يستطع العرض ان يترجم النص ومفرداته صورياً وأدائياً ، وبالنظر لشعرية الحوار الذي لامس المنظومة الوجدانية للمتلقي وعدم وجود فعل عميق فيه ، والذي تسيد العرض ، اكتفى بالإلقاء الشعري العاطفي ليؤسس مع المتلقي علاقة أساسها العاطفة وإن كان عنصر التحليل متوفراً .

أبتعد المنظر المسرحي عن الفخامة والتعقيد والنقل الحرفي لإنشاء بيئة مكانية واقعية ، بل كان مجرداً ومختزلاً وبسيطاً في التركيبة البيئية المنظرية ، إذ كان عبارة عن مجموعة من أثاث البيت المتناثر هنا وهناك بسبب القصف المدفعي والذي طالع النص به وليس الأداء . وأختصر على سرير بسيط وطاولة بسيطة وكرسي هزاز وحقائب صغيرة ، وبذلك اقترب من المنظر المسرحي التعبيري وإن كان أكثر عقلانية من حيث التشويه المنظوري .

أقتصرت وظيفة الإضاءة على إنارة مناطق المسرح التي غالبا ما يتواجد فيها الممثل بديلا ناجحا عن كشف خشبة المسرح وفضائه بالإضاءة الغامرة ولتحقيق موازنة مع الحدث والبيئة ، الا إنها كانت عادية من ناحية تقنيتها ولم تستخدم لتساير معاناة الشخصية و إبراز دواخلها العميقة ، فضلاً عن إبراز الجو النفسي العام للحدث وتعميقه ، بل أكتفت بوظيفتها الأساس .

هيأت الموسيقى بوساطة العزف الحي على آلة العود ، جواً مسايراً للحدث وللجو النفسي العام للمسرحية ، وحاولت ان تعمق أزمة الشخصية وتصعيدها وتفجيرها ، وأبتعد العرض عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية العالية والتي تسبب ضجيجاً مزعجاً ، بل كانت أقتصادية وشفافة سايرت إيقاع العرض وإن كان إيقاعها أبطأ نسبياً ، الا إنها وافقت حركة الشخصية وضميرها النفسي وحسها ، وعلى الرغم من اقتصار المؤثر الموسيقي على آلة واحدة (آلة العود) ، الا إنها وبعزفها الحي أكدت وأسست فعلاً تأثيرياً أضاف بعداً عالياً وشحنة أو دفعة قوية للحدث وأزمة الشخصية النفسية وصراعها الداخلي .

ومن ناحية الأداء فقد جسده اثنان من الممثلين اللذين خبرا المسرح وفنونه وقدما عديداً من الأعمال المسرحية الجيدة ، وهما الممثل (جواد الشكرجي) بدور الزوج أو الحبيب . والممثلة (سهير أياد) بدور الزوجة أو الحبيبة ، وقد تناول الباحث الممثلين كليهما عينة لبيان مدى تطبيق أدائهما لخصائص الأداء في المسرح التعبيري ، ووفقاً لفقرات أستمارة أداة الملاحظة المتعلقة بهذا المسرح*.

---

[1] . الأعرجي ، نازك ، قصة حب معاصرة ، مسرحية الفصل الثالث ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (5) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1993 ، ص 137 .

* . ينظر ملحق رقم (1) .

الفقرة الأولى : أداء الممثل قائم على محاولة رسم صورة داخلية معبرة عن الصراع الروحي للشخصية وأزمتها النفسية .

أجاد الممثل (جواد) تطبيق هذه الخاصية وبشكل فني إبداعي عالٍ ، فقد أدى الشخصية ببراعة واقتدار وأداء فذ لأنه متمكن من أدواته الأدائية ، ورسم فعلاً من خلال أدائه تلك الصورة الداخلية المعبرة عن صراعات الشخصية ومجسدا تلك الأزمة النفسية الحادة التي كانت تعاني منها . الرحيل والافتراق والغربة ، وأما البقاء على حساب ذاتها ومعاناتها . الخيبة والانهزام الداخلي هما أزمة الشخصية بفعل الألم النفسي العميق الذي ولدته فيه الحرب ورحيل وفقدان عناوين عزيزة عليه الحبيب : لست الا خائباً مهزوما لا أقوى الا على منح الهم واليأس والألم . أشفقت على عدوي من ألمي فكيف أمنحك إياه . لو كان لي الخيار لابتدأت معك مرة أخرى . ليتني أستطيع ان افعل لك شيئا . لا لوم على ميت لأنه مات . ليس ذنبي ان المقبرة ولدت في داخلي لا جدوى . لا جدوى . لا جدوى إني راحل . لا تعامليني كزوج خذلك ، بل حبيب مات ، ابكي عليّ .

هذه الجدلية وهذا الصراع الكامن في أعماق الشخصية التي تحاول ان تضع لها حداً بالرحيل ، وفي الوقت نفسه كانت مسوغات البقاء قوية هناك إلى درجة جعلته يعاني من أزمته تلك ، فالزوجة كانت دائما تذكره بالوطن والأرض والحبيبة والأبن الذي سوف يأتي بعد حين . أما الممثلة (سهير) فقد أجادت هي الأخرى في رسم هذه الصورة الداخلية والهواجس والتداعيات التي كانت تعاني منها شخصيتها ، من حب وتمسك بالوطن والأرض والحبيب والابن وهي في الوقت نفسه ساعدت الممثل كثيراً في إثارة صورة الشخصية الداخلية وتدعيم صراعها الروحي وأزمتها النفسية لديه من خلال ذلك الجدل والطرح والمناقشة الحادة والصراع المتأزم من خلال تذكيره بماضيه وذكرياته المفقودة والتي هي سبب أزمته . المفردات التي طالما أراد نسيانها ولكنها كانت تراوده دائما والتي سببت صراعاً بين ذات الشخصية وبين هذه المفردات ، الوطن ، الأرض ، البيت ، الحبيبة ، الذكريات ، سجادة أمه ، مسبحة أبيه ، قصائده و أشعاره التي طالما أحبها ، أبنه الذي سوف يأتي عما قريب فكل هذه الصور والرموز تبعث في نفسية الشخصية الإثارة والصراع والتأزم والتي تحاول ان تثير فيه دائما تلك الصورة الداخلية القلقة والمعبرة بوساطة هذه الجدلية . لأن الأداء يتغير بدلالات هذه الصور والرموز فهي تثير في نفس الشخصية توترا وانفعالا أو هدوءاً أو استقراراً .

كوّن كلا الممثلين ثنائياً مترابطاً ، الأول يكمل الأخر في رسم هذه الصورة الداخلية وهذا الصراع المتأزم والقلق النفسي ، من خلال هذا التوازي والتفعيل في خط سير فعل الشخصية ، بغض النظر عن الكشف المباشر لجذور الأزمة ومسبباتها التي حلت بالشخصية والتي وقعت مهمة الكشف على فعل ذاكرة المتلقي وقراءته وإنتاجه . ولو حصل أي التقاء في خط سير فعل الشخصيتين سيولد فتوراً واضحاً في رسم هذه الصورة ، ولكان الصراع الروحي والأزمة النفسية فيها كثير من الإنفتاح والهدوء والاستقرار ، ومن ثم يصاب الأداء في مجمله بالفتور وعدم التوليد والإنفعال المتوتر والمتصاعد ، لكن هذا التوازي في الأفكار والمواقف وهذا التفعيل جعل كلا الشخصيتين تفجر وتثير في الأخرى الصورة الداخلية وتعمق الأزمة النفسية والقلق الروحي .

الفقرة الثانية : أداء الممثل ليس صورة تقليدية أو تشبيهية تحاكي الواقع .

أجاد الممثل (جواد) تطبيق هذه الخاصية بأدائه المتفرد الذي حمل خصوصية الشخصية نفسها وما تمر به من صراع وأزمة . فالشخصية تحمل صيغة التفرد لأنها أزمتها هي لا غيرها وصراعها وقلقها الخاص بها ، وإن كانت الشخصية التعبيرية تحمل وتعبر عن صفة المجموع . وغالبا ما تميل الصور الأدائية إلى الشاعرية والتأملية والحلمية متجاوزة الصور الواقعية التقليدية التي أساسها التقليد والمحاكاة ، متخذة صوراً أدائية ذاتية عميقة معبرة عن حالات الروح والقلق والأزمة النفسية ، إذ أبتعد الممثل فعلياً عن مطابقة الأداء الواقعي التقليدي بأستثناء بعض الحالات الخاصة ببعض الوقفات الجانبية وفتح الساقين وآلية التخصر وأخذ وضع البروفيل (البوز) والتي كان يكثر منها الممثل والتي كانت غير متوافقة مع الفعل وحالة الشخصية ، فضلاً عن أقترابها من التقليدية الواقعية . كذلك أكثرت الممثلة (سهير) من هذه الصور التقليدية ومشابهة الواقع من خلال الجمل الحوارية التي رافقها نحيب وألم وأعطت تكوينات جسدية كردود أفعال لمثيرات نفسية وهي أخيراً اقتربت من الأداء الواقعي أكثر منه إلى الأداء التعبيري ، وحاولت في كثير من الأحيان وفي حالات كثيرة سحب الممثل (جواد) معها إلى هذا النوع من الأداء لأعتمادها الدواخل النفسية والعاطفة والمشاعر بالدرجة الأساس ، وهي في الوقت نفسه طبقت هذه الخاصية في كثير من المشاهد خاصة في المشاهد التأملية والحلمية والشاعرية

منها . ويرجع الباحث أختلاط أو تزاوج أكثر من أسلوب أدائي في هذا العرض إلى احتواء النص إلى كثير من مقومات الواقعية وخصائصها وإن كانت مغلفة بإطار تعبيري ، مما جعلت الممثل من الصعب عليه الابتعاد عن الأداء الواقعي و أثارته وجدانياً وعاطفياً ، فضلاً عن شاعرية النص وجمله الشعرية ومن ثم عدم رسم صورة تعبيرية تجسد أزمة الشخصية وتعميق صراعها الروحي والتعبير عن مكنوناتها الدفينة بصورة واضحة ومركزة ومباشرة .

الفقرة الثالثة : يستمد الممثل في أدائه للشخصية الرئيسة مساعدة الممثلين للشخصيات الثانوية .

تعد الشخصيات الثانوية في المسرحية التعبيرية ظلالاً أو أشباحاً تساعد الشخصية الرئيسة وتعمق من أزمتها النفسية وصراعها الروحي الداخلي ، وقد عمد المخرج إلى أستخدام ممثلين (محركين) من الشخصيات الثانوية تظهر وكأنها أشباح بفعل تسللها الخفي بين موجودات أثاث البيت المبعثر والمتناثر وكأنها عرضة للبيع . ويرى الباحث ان حدث هذه الشخصيات وفعلها كان العكس تماماً في العرض ، إذ يبدأ فعلهم عند توتر الأحداث والصراع بين شخصيتي الزوج والزوجة وعندما تتأزم الحالة النفسية ، وليس في فعلهم في محاولة سلب أثاث البيت الذي هو جزء من كيانه وهويته ، والذي ينبغي على الممثل هنا التعامل معهم وفي هذا الفعل ، لأن فقدان هذه الأدوات يعني فقدان وجوده وهذا من شأنه ان يثير صراعه وأزمته النفسية والروحية . وفي عرض آخر أستعاض المخرج عن هذه الشخصيات الثانوية (المحركين) وأبدلها بتهويمات وتداعيات نفسية وعقلية من الزوجة . وتظل الزوجة الممثلة (سهير) هي الدافع الأول والمحرك الرئيس والمساعد للممثل في أثناء أدائه للشخصية ، فضلاً عن مكنونات الشخصية نفسها وما تحمله من إنفعالات وأزمات وهواجس ، بالإضافة إلى الموجودات المادية الملموسة والأشياء المدركة التي تحيط بجغرافية الحدث الملموس والمُدرك .

الفقرة الرابعة : يكشف أداء الممثل الاعماق النفسية للشخصية و إبرازها وتصوير تجارب العقل الباطن ويبتعد عن المظاهر الجسدية الخارجية .

عبّر الممثل (جواد) وبتقنية عالية عن صراعات الشخصية الداخلية النفسية والعميقة ، وأبرز أيضاً تجارب الشخصية العقلية بوساطة أدائه الذي أبتعد به عن التكوينات الجسدية الخارجية أو الاعتماد على الحركات والإنتقالات ، ليعبر عن مكنونات الصراع الداخلي بالدرجة الأساس ، فكل الصور والتداعيات الدفينة لدى الشخصية قد استحضرها الممثل من خلال ذلك الصراع المرير الذي تمر به الشخصية . فهناك صور عقلية مغيبة تستحضر في كثير من المواقف . فالوطن والأرض والبيت والحبيبة والذكريات ظاهرة واضحة ، فضلاً عن صور الإغتراب والرحيل والنسيان واللعنة ، لتجسد تلك الهزة التي ضربت أعماق الشخصية النفسية والعقلية . وقد حاول الممثل جاهداً في البقاء والأستمرارية على تطبيق هذه الخاصية على الرغم من الجهد الكبير الذي بذله ، الا إنه في مواقف معينة كان يجنح إلى اختلاق بعض الأشكال التكوينية الجسدية الخارجية التي لا تناسب أو تساير فعل الشخصية وصراعها وبعدها النفسي ، فضلاً عن غفلته أحياناً عن التركيز وأظهار تجارب العقل الباطن والألتجاء إلى الشاعرية والعاطفية بفعل تكوين بنية النص ومفرداته الشعرية الشفافة التي لامست العاطفة لا العقل بالدرجة الأساس . أما الممثلة (سهير) فكانت بارعة جداً في كشف دواخل الشخصية النفسية العميقة وبشكل ملموس ذلك بالإفادة من تركيزها العالي وإستذكار الإطار المرجعي المعرفي للشخصية وأستحضار تجارب العقل الدفينة للشخصية وإبرازها، فالمفردات تتكرر وتستحضر على الرغم من توازي فعل الشخصيتين . الا ان الممثلة (سهير) كانت تصاحب أداءها أفعال وحركات وتكوينات جسدية خارجية ، وأحياناً تميل كفة هذه المظاهر الجسدية الخارجية على صورة الشخصية الداخلية وأزمتها النفسية ، أو من كونها شخصية تساعد الشخصية الرئيسة في إبراز أزمتها وصراعها . وهي في الوقت نفسه تميل إلى إشاعة العاطفة والمشاعر في كشف دواخل الشخصية ومن ثم اقتربت من الأداء الواقعي من خلال إندماجها مع الشخصية مما أدى إلى أبتعادها بدرجة معينة عن الأداء التعبيري الذي أساسه يكمن في إبراز التعبيرات الداخلية النفسية العميقة والمتأزمة بشكل مركز وواعٍ مع الأبتعاد عن المظاهر الجسدية الخارجية التي ترافق هذه التعبيرات . وهذا لا يعني ان الممثل لا يؤدي الحركة المناسبة أو الوقفة الملائمة والتكوين الجسدي الخارجي ، ولكن يجب ان يكون هذا الأداء الخارجي نابعاً عن فهم عميق ودراسة ليكون له قدرة التعبير والولوج إلى جوهر الشخصية وملائمتها بهذه الحركات والوقفات والتكوينات والتي يجب الا تطغي على الحالة الشعورية والصورة الداخلية والأزمة النفسية للشخصية والمعبر عنها بحيث يسحب الإنتباه والتركيز إلى المظاهر الجسدية الخارجية ذات البعد

الجمالي . أو ان تكون الرد المباشر أو رد الفعل الرئيس لتلك الأزمة وذلك الصراع . وهذا ما يرفضه الأداء التعبيري ، هذا فضلاً عن نبرة الصوت والطبقة الصوتية التي عليها ان تلائم معاناة الشخصية وقلقها وأزمتها وهذا ما أجاده وطبقه كلا الممثلين .

الفقرة الخامسة : الأداء غير مترابط وذو أنتقالات حادة من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر وحسب الحالة النفسية .

أجاد كلا الممثلين تطبيق هذه الخاصية وبدرجة عالية من الكفاءة ، سواء على الصعيد الحركي أو الصوتي . فهناك تناغم واضح في أداء كلا الممثلين في مجمل الإنتقالات والمواقف وحسب الحالة النفسية للشخصية . وهما في قمة التوتر والثورة النفسية النابعة من الأعماق ، في حالة تأزم المواجهة والجدل العقلي والعاطفي يرافقها تناغم جيد في الأداء الحركي والصوتي من حيث الاختيار والتطبيق بالإيقاع الحسي الداخلي العميق نفسه . وهما في حالة أخرى أو موقف آخر يكونا في قمة الهدوء والاستقرار عندما تدار نوعية المواجهة والجدل والصراع إلى موضوع آخر يختلف عن الموقف الأول الذي كان يدور حول الرحيل والغربة والفراق ومحاولة الزوجة إقناع الزوج بالبقاء . وفي الموقف الثاني ما هو الا تداعيات وذكريات عن الحب وأيامه الماضية وعن تداعيات الأمس ومفرداته والتي تطبع المنظومة الوجدانية للشخصية بكم هائل من الذكريات والمقدسات ، الوطن ، الأرض ، البيت ، الحبيبة ، السجادة ، المسبحة ، القصائد ، فهي أيضاً تثير شيئاً من دواخل النفسية ، فيختار كلا الممثلين تكويناً وحركة وطبقة صوتية وإيقاع وجو نفسي يتماشى و يتلائم مع كل موقف وحالة نفسية وعقلية لا ان يكون رد فعل مباشر به ، لأن كلا الشخصيتين تمر بمواقف ومحطات ومشاهد مختلفة تربطهما فكرة مركزية واحدة . فهناك تطرف في الأداء يكون غير مترابط ليس في الموقف الأدائي الآني ، بل هو غير مترابط من الناحية الأدائية كوحدة كلية شاملة ، فهناك عديد من المشاهد لا يؤدي الواحد إلى الأخر ، فهذه الإنتقالات المتطرفة والتدرج الصوتي والإيقاعي هو من شأن الأداء التعبيري والذي يلاحق تطور الحالة الداخلية لصراع الشخصية وأزمتها التي تمر بها عبر تلك المحطات والمواقف والحالات المتعددة والمتنوعة والتي أجاد كلا الممثلين في تطبيقها بصورة جيدة وواعية . وبفعل هذه الانتقالات الحادة تحدد حركة الممثل وتكمم وتؤدى حسب انفعالات الشخصية والهواجس النفسية والعقلية وبدون أي ثرثرة حركية زائدة . ولأنها شخصية غير عادية أو واقعية لحملها طاقة غير أعتيادية في داخلها ، لذلك فهي تتحرك وفق ما يثيرها داخلياً نتيجة القلق الروحي والصراع النفسي والأزمة التي تمر بها . فالممثل (جواد) كان حريصاً في هذه الناحية ، إذ لم تأت حركة أو إنتقالة أو تعبير زائد ما لم يكن هناك تأثير داخلي عميق . بينما كانت الممثلة (سهير) أكثر ثرثرة حركية وأكثر طاقة في أشغال فراغات جغرافية المسرح وفضائه ذلك بفعل أبعاد شخصيتها التي كانت فيها أكثر خروجاً عن الشخصية وعن أزمتها وصراعها الروحي ، في حين أجادت بالمقابل التعبير عن صراع الشخصية وأزمتها بالحركة القلقة والإنتقالة غير المتوازنة وإنفعالاتها غير الساكنة ، فضلاً عن اختيار الطبقات الصوتية الملائمة ، والتي كان الممثل (جواد) فيها أكثر استقراراً وهدوءاً وتوازناً .

الفقرة السادسة : يميل الأداء إلى الإيحاء والرمز والتجريد .

يميل الممثل (جواد) في مواقف كثيرة إلى الأداء المباشر محاولاً خلق إيهام واقعي بالموقف أو الحالة بفعل ما يمتلكه من طاقة كبيرة في الأداء وفي تفسير الشخصية وكشف وإبراز معاناتها ، فضلاً عن التحميل الشعري العالي في ثنايا النص والذي يمس المنظومة الوجدانية مباشرة . ويؤشر الباحث هنا في أداء الممثل ، إنه لاوجود لأداء يميل إلى الرمز أو الإيحاء أو التجريد مع تقنيات العرض سواء كان على الصعيد الحركي أو الصوتي ، فكل شيء مرئي ومباشر وواضح ومفهوم ، بإستثناء تعاملات متفردة تميل نوعا ما إلى الإيحاء والرمز وإن كان هذا التعامل نفسياً داخلياً ، لاسيما التعامل الخاص مع أثاث البيت المبعثر والأدوات الأخرى كالسجادة والمسبحة والقصائد الشعرية والتي كان الغرض من التعامل معها لأجل الاتصال المباشر بالحدث ولأجل التذكير بحدث وفعل في زمن ماض ، كذلك التعامل مع المؤثر الموسيقي الذي عبر بصورة أو بأخرى عن الموقف وصراع الشخصية وأزمتها . كذلك فعلت الممثلة (سهير) التي كان أداؤها يميل إلى المباشرة والابتعاد عن الإيحاء والرمز والتجريد ، الا في مواقف معينة ، لاسيما التعامل مع مفردة السرير والإنتقال معه من مكان لأخر من كلا الممثلين والذي لم يدل نقله على ناحية فكرية أو دلالية ، بل لأجل كسر حالة الجمود والثبات في موقعه ، ولإضفاء ناحية جمالية في أثناء الأداء من خلال التعامل معه والإنتقال به من مكان إلى آخر . أو ربما لعدم أستقرار مفردة السرير في مكان واحد دلالة على عدم أستقرار الحياة وعدم الأستقرار العائلي ومن ثم عدم

أستقرار العلاقة بين البقاء والرحيل . ويعزو الباحث ان الإقلال من الإيحاء والرمز والتجريد في أثناء الأداء ليس قصوراً أدائياً ، بل بفعل عدم حمل تقنيات عرض المسرحية أكثر من معنى أو تأويل أو دلالة وبذلك اخذ التعامل معها من الممثل صفة الأحادية . كذلك نتيجة فعل الحدث المباشر وطبيعة مفردات النص التي حملت الإيحاءات والترميزات أكثر من الأداء الحركي ، وبذلك لم يمل الأداء إلى الإيحاء والرمز إلى الشيء أو ترميز لفكرة معينة ، كذلك لعدم وجود موقف أو تقنية تجعل الممثل يميل إلى مثل هذا الأداء ، باستثناء بعض مفردات الديكور وبعض مفردات النص ، والتي مال فيها الأداء إلى الإيحاء والرمز الذي كان في معظمه نفسيا داخليا مدركا بالدرجة الأساس وليس محسوساً من المتلقي . ولم يستطع كلا الممثلين إبرازه وتصويره خارجياً وملموساً باستثناء مواقف متفردة وقليلة ، وبهذا اقترب أداؤهما نوعاً ما من الأداء الواقعي .

الفقرة السابعة : يكسر الممثل في أدائه حالة الإندماج التام والتقمص الكامل مع الشخصية ومع المتلقي .

حاول الممثل (جواد) المحافظة على هذه الخاصية وتطبيقها بوساطة يقظته وتركيزه العالي وتكثيفه وعدم الإفراط في الثرثرة الحركية . كما بذل جهداً نفسياً وجسدياً كبيرين . فهو لم يندمج كلياً مع الشخصية أو متقمصاً إياها بصورة تامة ، بل حاول الإبقاء على مسافة بينه وبين الشخصية ، وهذه المسافة لا تعني الأبتعاد عن الشخصية قدر إفراز دواخلها وصراعها وأزمتها بصورة واعية ومركزة من دون الإندماج السلبي ، لكنه في بعض المواقف يغادر هذه الخاصية ولم يطبقها عندما تزداد المواجهة والجدل تأزماً مع شخصية الزوجة ، ومع مشاهد تعامله مع أثاث البيت المتناثر ، ومع ذكرياته الغالية ،السجادة ، المسبحة ، القصائد ، البيت . الذي يكون أداؤه فيها واقعياً مندمجاً مع الشخصية والحدث يدفعه في ذلك شعرية الحوار وما يحمله من قيمة وجدانية عالية وشفافة التي تدخل إلى عاطفة ومشاعر الممثل والمتلقي معاً . أما الممثلة (سهير) فقد كانت أكثر واقعية في أدائها نتيجة تأثرها بالكلمة والموقف والموضوع العام للمسرحية أكبر بحكم طبيعة بعدها الاجتماعي والنفسي كامرأة ، فضلاً عن سحب الممثل (جواد) أدائها في هذا الشكل من الأداء . ونتيجة تلك الطاقة الإنفعالية والخزين اللاشعوري الذي تمتلكه الممثلة (سهير) في تفجير أي حالة أو موقف إذ كانت في أدائها مندمجة كلياً مع الشخصية ومتقمصة إلى حد كبير ، مما جعل المتلقي يندمج معها ويتعاطف بشكل كبير ، لاسيما ان الموضوعات التي كانت تطرحها المسرحية ، هي موضوعات وجدانية صميمية وعاطفية حياتية ، مما أدى إلى ان ينطلق أداؤها من الداخل وبشكل عميق ، لكن ليس بطريقة الأداء التعبيري وهنا جوهر الخاصية . فالطرح هو الذي قاد الممثلة إلى مثل هذا النوع من الأداء وليس آلية الأداء بحد ذاتها . لأن النص حَمّل كثيراً بالأطر الواقعية والموضوعات المباشرة القريبة من الواقع الحياتي للممثل والمتلقي ، فضلاً عن شعريته العالية ، ومن ثم حدوث هذا التزاوج في الأداء .

الفقرة الثامنة : الممثل في أدائه حامل للفكرة لا مفسر لها .

حمل الممثل (جواد) في أدائه الخاصيتين معاً ، فهو يحمل الفكرة في أثناء أدائه والمتجسدة بفكرة الرحيل والإغتراب بالمقابل هناك البقاء والوطن والأهل . لكنه في الوقت نفسه كان مفسراً لهذه الفكرة ، وقد نجح فعلاً في إبراز هذه الخاصية وتطبيقها مما يعني إنه يفهم آلية الأداء كوحدة منفردة ومن ثم آلية العرض كوحدة شاملة . وهذا التفسير للفكرة مع حملها من المتلقي لم تأت من عنده . فالرؤية الإخراجية وبنية النص تتطلب ذلك ، فالمخرج أراد في عرضه ان يكون كل شيء واضحاً وبسيطاً وصادقاً ورفض كل شيء يحتمل التأويل وإنتاج معانٍ بديلة ، توجيه خطاب مباشر يخرج من ثنايا العرض ، فضلاً عن النص الذي حمل كثيراً من خصائص الواقعية ، الا إنه في بنيته التركيبية ومعالجته للفكرة الرئيسة ، حمل خصائص النص التعبيري . وهنا لم يكن الممثل سلبياً في أدائه ، بل أضاف بعداً هو الأخر من خلال هذه المزاوجة الإخراجية والتأليفية ، بعداً أدائياً متميزا يحمل هذه الثنائية بين الخصائص الواقعية بكل مقوماتها وأشكالها وبين الخصائص التعبيرية التي تفرز على سطح الذات الإنسانية كل الصراعات الداخلية والقلق والأزمات النفسية . أما الممثلة (سهير) فقد كانت في أدائها أكثر تفسيرية منه إلى حمل الفكرة ، بسبب اعتمادها بالدرجة الأساس على الأداء الواقعي ، وتعتمد

مباشرة على عواطفها ومشاعرها التي تنبع من طبيعتها كممثلة على الصعيد الاجتماعي والنفسي ، ولحملها هذه الخصائص أكثر من الممثل الرجل والتي تتأثر بها أكثر . وكان أداء الممثلة (سهير) قريباً من منظومتها الحسية والمدركة ومن ثم تحاول ان تعطي تفسيراً مباشراً أو قريباً من منظومة المتلقي الوجدانية والعقلية . وبذلك تكون أكثر قرباً من الشخصية وأكثر إندماجاً وتقمصاً وأكثر قرباً من المتلقي ، وبالنتيجة يكون أداؤها للشخصية مفسراً لفكرتها وما تعانيه من أزمة وقلق وصراع داخلي أكثر مما يكون حاملاً للفكرة ولهذا القلق والصراع والأزمة .

الفقرة التاسعة : الممثل في أدائه ليس بطلاً تراجيدياً ولا يجسد الشخصية بل هو مترجم لحالات الروح .

حاول الممثل (جواد) جاهداً ترجمة حالات الشخصية الداخلية والصراع الروحي وأزمتها النفسية بشكل جيد . وحاول الا يجسد الشخصية بأبعاد تقليدية ، الا في مواقف يميل فيها إلى عنصر التراجيدي بفعل التراكمات الكثيرة التي تحملها الشخصية على مستوى المعاناة والألم الإنساني التي لم يستطع الممثل مقاومتها . فضلاً عن أداء الممثلة (سهير) التي تحاول سحب أدائها إلى خاصية أداء الممثل (جواد) والتي مالت به إلى التراجيدي العاطفي . وهذا لا يعد قصوراً في الأداء ، بل يتبع الحالة الوجدانية العالية والموقف المتوتر والأحداث المتأزمة ، بالإضافة إلى تفاعل المتلقي وجدانياً مع الشخصية ومع موضوع الفكرة لأنها تمسه مباشرة على الصعيدين العاطفي والعقلي . وهذا القصور في تطبيق هذه الخاصية ليس ناتجا عن عدم فهم لتقنية الأداء ، بل هو نابع من فكرة (الأنا) الجمعي التي يشترك بها جميع القائمون في العرض بما فيهم المتلقي من ناحية التأثر السريع بالعاطفة والانسجام والاتصال مباشرة بالوجدان ، وهذه طبيعة اجتماعية ونفسية . وقد يكون الممثل أحياناً لا يستطيع السيطرة عليها أو يكبح هذه العاطفة ، لأنه بطبيعته يميل إلى الناحية الوجدانية والعاطفية لا شعوريا . ويمكن القول ان الممثل (جواد) كان أكثر ترجمة لحالات الشخصية الروحية والنفسية عما هو مجسد للشخصية بحرفيتها وأبعادها التقليدية ، أو إنه بأدائه يصبح بطلا تراجيديا يثير المشاعر والعواطف ويهدف إلى حالة التطهير لدى المتلقي . على العكس منه الممثلة (سهير) فقد كانت أكثر تجسيداً للشخصية من ناحية أبعادها التقليدية وأبتعدت قليلاً عن تصوير حالة الشخصية الداخلية وأزمتها مما أعطاها صفة الفردية من حيث معاناة الشخصية ومن ثم كانت بطلاً تراجيدياً أثارت عاطفة المتلقي وأدمجته معها مثيرةً عنصر التطهير والشفقة إزاء الشخصية ومعاناتها .

الفقرة العاشرة : يعتمد الممثل على الأداء الحركي الجسدي والصوتي لبلوغ الصراع الروحي والأزمة النفسية .

كان الممثل (جواد) سلبياً في مواقف كثيرة في الأداء الحركي والصوتي والذي لم يتخذ شكلاً ومضموناً مع حالة الشخصية وأزمتها ، إذ لوقفاته المتبعة والمستقيمة ووضع اليدين على الجانبين (وضع التخصر) وفتح الساقين وترك مسافة بينهما والتي لم تكن بكليتها مطابقة لحال الشخصية أو الموقف بأي حال من الأحوال ، فضلاً عن إنتقالات حركية أخرى لم يكن موفقا فيها أيضاً كالدوران والالتفاف حول أثاث البيت المبعثر أو حول شخصية الزوجة والإنتقال معها والسرير من مكان إلى آخر . وقد غلب على هذا الأداء الحركي طابع التكرار والافتعال ، ومن ثم لم تفصح الإيماءة الحركية والصوتية عن قيمتها بشكل مؤثر ومعبر وإن كان التلوين في طبقات الصوت متوفراً في أثناء الأداء

والذي يفقد هو الأخر في أثناء تغيير الحدث والموقف أحياناً . وهذا لا يعني ان الممثل كان فقيراً أومقصراً في تطبيق هذه الخاصية ، بل كانت له إنتقالات حركية وجسدية جيدة ومدروسة ومتوازنة ، الا ان الإعياء والجهد قد بدا واضحاً في أثناء الأداء ذلك لطول مدة العرض المسرحي ، ولثقل وزن الممثل الذي فقد من خلاله جزءا من مرونته وتطويع جسده لتجسيد حالة الروح الداخلية والأزمة النفسية . أما الممثلة (سهير) فقد كانت أكثر مرونة حركية وأكثر خفة وأكثر طاقة في الإنتقال لأشغالها جغرافية المسرح وفضائه . وكان لهذا الأداء الحركي درجة كبيرة من الإفصاح وبشكل مؤثر عن حالة الروح التي تمر بها الشخصية ، وأخيراً أبرزت قيمة الإيماءة الحركية والصوتية والتي كانت جيدة في الإنتقالات الصوتية والتلوين الطبقي للصوت . الا ان الجهد الكبير والإعياء الذي أصابها هي الأخرى نتيجة طول عرض المسرحية وشعرية النص ، وضع كلا الممثلين في بعض التشنجات والتوترات ، وبطء وسرعة في الإيقاع الحركي والصوتي وفقدان التلوين في طبقات الصوت ، فضلاً عن عدم إلقاء الحوار بصورة صحيحة وفهمه من المتلقي .

الفقرة الحادية عشرة : يميل قسم من الأداء إلى الحوار الجانبي والمناجاة المنودرامية .

يميل الممثل (جواد) في مواقف معينة إلى مثل هذا الأداء والذي تطلبه الدور والشخصية ، من إلقاء حوار جانبي ومناجاة منودرامية وإن كان ليس بمدة زمنية طويلة التي يستغرقها مثل هذا الجانب من الأداء ، بل كانت على شكل شذرات سريعة ومواقف فردية تلغرافية وبرقية تتخذها الشخصية مع نفسها بقصد الرد على حوارات الشخصية الأخرى بغية عدم سماع هذا الرد إليها . لهذا لم تؤشر أو تدل تلك المناجاة المنودرامية البسيطة والسريعة ، وذلك الحوار الجانبي على قلته وسرعته إلى معاناة الشخصية الداخلية الأصيلة والرئيسة ، وإنما كان رد فعل أدائي تطلبه الدور وليس الشخصية . وإن حصل مثل هذا الأداء لدى الممثل فإن معظمه كان إلقاءاً لحوارات النص الشعرية التي لامست المنظومة الوجدانية والشعورية للمتلقي . أما الممثلة (سهير) فقد كانت اقل أداءاً للحوار الجانبي والمناجاة المنودرامية ، وإن أديت كانت قليلة وسريعة وللأسباب نفسها . ويعزو الباحث قلة تطبيق هذه الخاصية من الممثل إلى طبيعة النص أولاً الذي خلق صراعاً مباشراً ومتواتراً ومزدوجاً بين الشخصين التي لا تكاد تنفلت الا في مواقف نادرة وقليلة ، مما أعطى سرعة في الإيقاع المشهدي وفي إيقاع العرض ككل ، الا في حالة يتطلبها الموقف والحدث في حالة الاسترجاع والعودة بالماضي والذكريات بقصد تذكير الشخصية ، الشخصية الأخرى لهذه المفردات ، فضلاً عن إعطاء الممثل بعض الراحة والاسترخاء جراء الجهد الذي يبذله في أثناء الأداء وهي تقنية يستخدمها كثير من المخرجين ، ولكي لا يفلت الإيقاع من القائمين بالأداء وإعطائه حيوية أكثر ، فضلاً من كون النص أنشغل جوهرياً بالأفكار نفسها من دون الرجوع إلى مسبباتها ومرجعياتها ، وعدم الخوض في مجالات التوتر والانشغال بها وتجاوزها . ثم تأتي رؤية المخرج ثانيا في آلية الاشتغال مع النص ومع الممثل .

الفقرة الثانية عشرة : الغرابة في الأداء الذي لا يتحدد بأبعاد إنسانية ثابتة .

كان كلا الممثلين واضحين ذوا أبعاد إنسانية ثابتة في الأداء الحركي والصوتي ، حتى على مستوى التفكير ومستوى السلوك والتصرف للشخصية .

ويؤشر على مجمل الأداء الوضوح والمنطقية ويبتعد عن الغرائبية . إذ من الممكن تتبع المشاهد والمواقف وتصاعدها من مشهد إلى آخر ومن موقف إلى آخر من أي نقطة ومن أي مشهد أو موقف ،

على الرغم من تأشير الحلقة الدائرية لبنية العرض المسرحي الذي يمكن ان يبدأ العرض من أي نقطة ومن أي مشهد أو موقف ، لاسيما ان العرض قد بدأ من الأزمة والتي تقرر فيها شخصية الزوج بالرحيل والاغتراب وهي مهيأة فعلاً لذلك ، مع محاولة الزوجة له بإقناعه بالعدول عن رأيه والبقاء ، فضلاً ان الأداء قد صبغ بأبعاد إنسانية ثابتة يستطيع أي متلق تأشيره ، لأنه كان قريباً من منظومته المعرفية والوجدانية ، ولم تحقق له صدمة معينة ، بالإضافة إلى تنامي الشخصيات بفعل تأزم الصراع والحدث حتى نهاية المسرحية وتغيير مسار خط فعل الشخصية وانفراج أزمتها النفسية وصراعها الروحي .

الفقرة الثالثة عشرة : أداء الممثل قائم على علاقة مباشرة مع المتلقي دون الإندماج والتوحد والإيهام بل دعوة إلى التحليل .

أوجد الممثل (جواد) علاقة مباشرة مع المتلقي بوساطة أدائه المعبر ذي الإيقاع المتواتر والانفعالات المتوقدة المتصاعدة التي سايرت جو الحدث والشخصيات الا ان المتلقي قد تعاطف كثيراً مع الممثل والشخصية بفعل الأداء وشاعرية النص وطريقة إلقاؤه ، فضلاً عن تلك النغمات الشجية والتلوين الصوتي المعبر ، بالإضافة إلى ذلك طبيعة الموضوع الذي عالجه العرض والذي مس (الأنا) الجمعي لكل المتلقين ، من ثم إندماج هذا المتلقي وبشكل غير واعٍ مع الشخصية والحدث . وإن حدث هذا الإندماج والتوحد فإنه لم يمنع المتلقي في العرض نفسه من التحليل وأستثمار تأثيرات ومرتجعات العرض سواء على الصعيد النفسي أو العقلي . أما الممثلة (سهير) فقد كانت أكثر صلة وعلاقة مع المتلقي وإن كانت هذه العلاقة المباشرة غير محسوبة ببعد مكاني ، بل علاقة مشاعر وعواطف متبادلة . ويستطيع الباحث تحديده من خلال ذلك الشعور الموحد من خلال (الأنا الجمعي) ، كذلك من خلال ذلك الصمت الذي ساد جو قاعة العرض ، من ثم تفاعل المتلقي مع الشخصية والحدث . وهذا لا يعني ان هناك إندماجاً سلبياً ، بل كان هناك إصغاء عال ومؤثر وتحليل عميق لكل ما يجري على خشبة المسرح ومع الشخصية وأزمتها النفسية ، فضلاً عن الفكرة الأساسية التي عالجها العرض كوحدة إجمالية .

خلق الأداء لكلا الممثلين علاقة وثيقة مع المتلقي مما أفرز إندماجاً فيه نوع من التحليل . فالموضوع المعالج عميق وحساس جداً ، وكلمات النص حلقت عالياً في جو الشاعرية والعاطفة الإنسانية ، وطريقة الإلقاء معبرة ومؤثرة وشفافة ، فضلاً عن تمتع المتلقي بثقافة عالية وبعد عميق للتحليل ومتذوق جمالي عال ، بالإضافة إلى منظومته الوجدانية التي تتأثر بشكل سريع لكل ما هو عاطفي وشعوري . وإن مجمل ما طرحه العرض يمس المتلقي مساً مباشراً لأنه جزء منه وقد عاش أحداثه فعلا .

أسم المسرحية : الإنسان الطيب *

تأليف : برتولد بريخت
أعداد : فاروق محمد
إخراج : عوني كرومي
تقديم : فرقة المسرح الفني الحديث
فرقة المسرح الشعبي .

تعد مسرحية الإنسان الطيب من المسرحيات التعليمية التي أراد (بريخت) من خلالها توصيل مجموعة من القيم الاجتماعية والتربوية والأخلاقية لما تحتويه من أفكار وقيم إنسانية التي تدعو إلى تغيير جوهري في الذات الإنسانية كفرد ومن ثم التغيير الإيجابي للمجتمع . تنطلق المسرحية من فكرة فلسفية تنتصر لقيمة الإنسان وجوهره ومكانته الاجتماعية وتأسيس علاقات إنسانية قائمة على الحب والصدق والتعاون . كما تبرز المسرحية قيمة العمل ومفهومه الإنساني العميق في إعطاء هوية ومكانة لذلك الإنسان وتوثيق علاقته مع أخيه الإنسان ومع المجتمع . وفي الوقت نفسه ، تدين المسرحية كل المؤسسات والأنظمة التي تحط من قدر الإنسان وشأنه ، وتفضح كل العلاقات السلبية القائمة على الاستغلال والمنفعة الشخصية وعلى حساب الآخرين . والمسرحية في مجملها تطرح سؤالاً جذرياً ، وهو هل بالإمكان العثور أو وجود ذلك الإنسان الطيب الذي لا حدود لطيبته ، يعيش في عالم مليء بالفوضى والاستغلال والظلم ؟ . وقد أراد (بريخت) في مسرحيته طرح أبعاد اكبر من خلال تحميل أقطاب المسرحية بوساطة شخصياتها ليؤشر إلى الطبقة المستغلة المتمثلة بالرأسمالية . والقطب الآخر المتمثل بالطبقة المستغلة ، الطبقات الفقيرة والمعدمة . الا ان إخراج المسرحية وحسب ما يرتكز عليه مفهوم (بريخت) ، ينطلق من وجهات نظر مختلفة ورؤية تتبع البيئة والمكان والزمان لإخراجها ، لان (بريخت) يبعث في مسرحياته مهمة اكتشاف الأفكاروالقيم الاجتماعية الكامنة . وعلى المخرج تحديدها وكيفية تقديمها . فالمخرج (عوني) استطاع ان يحرك شخصياته المسرحية بفهم وعمق على خشبة المسرح ، باعثاً رؤية وفلسفة بريخت المسرحية التي تنطلق من كون المسرح فناً ومتعة وتفجيراً للطاقة الذهنية والعقلية ، من ثم تطهيراً للنفس ، ومهمة التغيير الإيجابي والبحث عن الأفضل تبقى قائمة من خلال ردود الأفعال التي يخلقها العرض . إذ قدم عوني عرضاً مسرحياً جاداً يضاف إلى أعماله السابقة والتي نهج فيها المفهوم البريختي ، مثل مسرحية (غاليلو غاليلي) و (رؤى سيمون ماشار) و (كريولان) . خاطب في مسرحيته الإنسان الطيب ومن خلالها المجتمع العراقي بعقل ثابت وخاطب وعيه الاجتماعي الذي يعد القاعدة المهمة والأساس لكل تقدم سواء على المستوى الاقتصادي أو السياسي . والمخرج في سعيه لخلق مسرح جاد يعالج مشاكل وأفكار قائمة تمس الإنسان مباشرة وبطريقة فنية قائمة على تقديم الفكرة والمتعة في ان واحد .

يدور المتن الحكائي للمسرحية عن نزول ثلاثة حكماء إلى الأرض التي تمثل الواقع الاجتماعي ، بحثا عن إنسان طيب الذي لا حدود لطيبته ، يتعرفون شخصية السقا ويطلبون منه إرشادهم على إنسان طيب يؤويهم ليلة واحدة في بيته . يعجز السقا في العثور على إنسان يقبل إيواء الحكماء . ثم يضطر إلى الذهاب إلى شخصية السيدة المومس التي تقبل في الأخير إيوائهم ليلة واحدة على الرغم من طبيعة حياتها ومعيشتها . في اليوم الثاني يساعد الحكماء الثلاثة هذه السيدة بإعطائها منحة مالية تساعدها على القيام بعمل شريف تعيش من جرائه ، من هذه المساعدة تفتح شخصية السيدة دكاناً صغيراً لبيع السجائر والحاجيات الأخرى وتترك مهنتها السابقة . الا أنها تقع فريسة استغلال مجموعة من أصدقائها والمقربين إليها حتى ذلك الشاب الذي أنقذته من الموت وأحبته فيما بعد بصدق وطيبة قد أستغلها أيضاً من جراء طيبتها الزائدة تستغل إلى أبعد الحدود ، إذ لم تستطع التحمل لهذا الوضع ، تتنكر بشخصية ابن العم الأكثر حزما ومواجهة الذي يضع كل شيء في مكانه . تستغل مجموعة الأصدقاء والمقربين مسألة غياب السيدة ويتهم ابن العم باختطافها وقتلها ، وبعدها يقدم إلى المحاكمة التي أدارها الحكماء الثلاثة ، وبعد تصاعد الأحداث تكشف السيدة عن شخصيتها الحقيقية التي لم تعد تتحمل بعد . قدم العرض فكرة مفادها ، ان لا وجود لذلك الإنسان الطيب الذي يحمل طيبة مطلقة لا حدود لها ، لأنه سوف يكون

* . قدمت مسرحية الإنسان الطيب ، على مسرح المنصور يوم 14 / 9 / 1985 ، من تقديم فرقة المسرح الفني الحديث وفرقة المسرح الشعبي ، ومن انتاج شركة بابل للانتاج السينمائي والتلفزيوني .

عرضة للاستغلال والظلم من الوسط الذي يعيش فيه وعليه ان يكون حازماً وجدياً في أوقات تتطلب ذلك لكي يحمي طيبته ويحمي الآخرين من الوقوع في الخطأ ، لأن الإنسان بطبيعته يحمل جملة من المتناقضات ، فهو يحمل في داخله الخير والشر ، الطيبة والخبث ، اللين والقسوة ، البساطة والغرور . ويستطيع هذا الإنسان ان يكون متوازناً وسوياً حينما يوازن متناقضاته تلك ، ومتى ما رجحت كفة أحد المتناقضات أعطت لذلك الإنسان هويته وطبعه وأخلاقه ، لذلك لا بد من الحزم مع هذه الطيبة لكي يحميها ويواصل إستمراريتها وديمومتها ويعطيها مداها وقدرتها على الفعل الإيجابي ، وبدون الحزم تفقد هذه الطيبة القدرة على المواصلة وليس بمقدورها ان تكون مثالاً أو أنموذجاً يحتذى بها . وما شخصية ابن العم التي تنكرت بها شخصية السيدة الطيبة ، الا موازنة للذات وموازنة للطيبة عن طريق الحزم ، وبذلك يعطي (بريخت) لإنسانه الطيب فرصة التحايل على طيبته أو يتجه إلى نصفه الآخر المقابل للطيبة لكي يقف نداً للشر ويضفي على طيبته بعض الحزم والقسوة ولكي يحمي طيبته تلك ، وعليه الا يكون شريراً أو قاسياً ولا يكون أبله في الوقت نفسه جراء طيبته ، إذ لابد من الموازنة وان موضوع الخير والشر موجود منذ القدم ، وبهما تتركب طبيعة الإنسان وهمومه وسلوكه وتصرفاته سواء كان منفرداً أو يعيش ضمن مجتمع . والمتلقي لديه فكرة أو موقف إيجابي مع الخير ومع الإنسان الطيب ، لكونه كائناً أجتماعياً لابد له من دافع ليبحث عن الحقيقة وعن المسببات وتشخيص الخلل للوصول الى الحل من ثم رجحان كفة الخير لأن الإنسان بطبيعته يميل إلى الخير والمحبة والطيبة .

حافظ المخرج على أفكار المسرحية وقيمها التربوية والأجتماعية من خلال رؤيته العميقة للنص المعد من المسرحية الأصلية ، إذ جعل المعد النص بسيطاً واضحاً ومباشرا لدى المتلقي العراقي معرفاً ومعرقاً لحوارته مستخدماً لغة ومفردات عامية قريبة من المنظومة المعرفية واللغوية للمتلقي العراقي ، بحيث أمتعته عقلياً وحسياً نتيجة لمحمولاتها الفكرية والعاطفية . لذا وضع المخرج نفسه في مهمة ليست يسيرة في أختياره للنص على الرغم من تجربته وخبرته في المسرح البريختي ، ذلك لما يحمله النص من مفارقات ومواقف كوميدية ومواقف فكرية عميقة ، لذا توجب عليه وضع حد فاصل بين تلك المواقف للوصول إلى حالة من الانسجام الكامل من خلال وضع حد لكل موقف ينتهي ليبدأ موقف آخر مختلف ، لاسيما ان خبرة المخرج مع المتلقي عميقة وأصيلة ، فضلاً عن خبرة الملاك التمثيلي الذي له الخبرة والتجربة والدراية العلمية الأكاديمية والثقافة العالية لمفاهيم (بريخت) وأفكار مسرحه وأهدافه .

أعتمد الإخراج الطريقة الملحمية البريختية وطريقة الأداء الخاصة بالمسرح الملحمي مع بعض الإنزياحات البسيطة بسبب ما تتيحه الطريقة من مرونة في التجديد والخلق والإبداع . إذ رفع المخرج مشاهد الراوي والتعليق على الرغم من قلتها وجزيئتها في النص لان العرض كان واضحاً ومباشرا ولا يحتاج إلى شرح أو تعليق ، كذلك أستغل بعض الإيحاءات والترميزات والأصوات بديلاً عن الحوار كتراجع الأبواب الخشبية الدالة على البيوت إلى الخلف كدلالة على رفض أصحابها إيواء الحكماء الثلاثة . كذلك اعتمد المخرج على طاقات الكادر التمثيلي الذي ضم مستويات مختلفة ، منهم أصحاب الخبرة والتجربة الطويلة ومنهم الشباب لتتجسد مقولة ستانسلافسكي (لا يوجد دور كبير ودور صغير لكن هناك ممثل كبير وممثل صغير) وليشيع مبدأ العمل بروح الجماعة والفريق الواحد وعدم السعي وراء النجومية والشهرة ، فضلاً ان هذا المبدأ من شأنه ان يحرر ويفجر الطاقات الإبداعية الكامنة لدى كل ممثل لاسيما الشباب لكي يقفوا بكفاءة أمام الممثلين الكبار . فكل الممثلين في هذا المسرح لا بد ان يحمل كفاءة في الأداء الحركي والصوتي ، وعلمية في مجمل الأداء لكي يكون قادراً على العطاء والخلق والإبداع ، فضلاً عن أختلاف تجارب الملاك التمثيلي ومستوياته نظرياً وتطبيقياً من شأنها ان تخلق وتجدد وتبدع ، في الوقت نفسه تنبذ كل الطرائق الأدائية التقليدية ، لان أساس الأداء في هذا المسرح هو وعي الممثل وفطنته في إمكانية تفجير الطاقات الإبداعية الكامنة لدى كل الممثلين وبمساعدة المخرج وأستعداده وإمكانياته في الطرح والتفسير والتحليل لإنتاج رؤى وصور واضحة وقريبة من المتلقي بحيث تكون قابلية تأثيرها أكبر وأعمق .

لم يبتعد الإخراج عن الأفكاروالقيم التي أراد ان يطرحه النص ، وهي خلق صورة ومواقف الإنسان الطيب وإمكانية تواجده تحت ظل ضغط عالم المتناقضات وضغط المستغلين . وقد كشف الإخراج بعدا فكريا عميقاً من خلال إنتاجه وتقديمه علاقات اجتماعية كشفت جملة من المتناقضات بغية تقويمها أو الإتيان بأفكار و علاقات أجتماعية إيجابية بديلة . والعرض لم يعط حلاً مباشراً للمتلقي وانما وضع جملة من الصور والأفكار والحقائق أمامه ليضع الحل من عنده بعد عملية فحص ودراسة وعملية

تفكير وتحليل ، لأن موضوع الطيبة الذي طرحه العرض ، أثار جملة من النقاش والتساؤل في ذات الإنسان وجعلته يناقش ذاته ويحاكمها ويقيس مدى طيبته إزاء الآخرين . فهذه النهاية المفتوحة وأشراك المتلقي فيها وإثارة التساؤلات ودفعه إلى البحث وإيجاد حل مناسب واتخاذ قرار صحيح ، هو هدف المسرحية وهدف العرض .

جاء ديكور العرض مناسباً وقريباً مما يتطلبه المسرح الملحمي ، إذ كان بسيطاً مجرداً ومختزلاً ذا تكثيف موح ومعبر ، ساعد في تكثيف الصورة المسرحية وتعميق فكرة الحدث والمشهد ، فضلاً عن مسايرته للإيقاع العام للعرض من خلال التنقل السريع لمفردات المناظر والقطع الديكورية ، ولم يستخدم المنظر كخلفية منظرية للحدث ، بل كان عاملاً مكملاً لبنائية الحدث والعرض . ولم يتميز المنظر بالفخامة أو التزيين ، بل كان متواضعاً وبسيطاً . وكان عبارة عن أبواب من الخشب ونافذة ودكان بقالة وحلاق وبزاز بشكل بسيط ومختزل ، وشجرة بسيطة التي أخذت من خلالها أماكن مختلفة ومتنوعة (شارع – غابة – حديقة) . واخذ المنظر صفة المشهدية المختلفة الأمكنة وبشكل بسيط ومختزل ومتغير كالأبواب والبيوت المتحركة بوساطة عجلات ، والمدينة المرسومة على السايك الخلفي ، فضلاً عن مأوى السقا الذي كان عبارة عن زورق مقلوب ، يضاف إلى ذلك مكان الحديقة ، ومصنع السجائر وقاعة المحكمة ، تلك المناظر التي تتغير بوساطة نقل وتغيير بعض القطع الديكورية والأمكنة المسرحية .

أستخدمت تقنية الإضاءة بالدرجة الأساس لتؤشر بداية ونهاية المشهد ، فضلاً عن إيحاءاتها وتفسيراتها للأحداث وبشكل عقلاني ولتساير سرعة وبطء الإيقاع لتتناغم مع طبيعة الحدث المسرحي وعلاقة الشخصيات .

أما المؤثر الموسيقي الذي رافق العرض ، وأفعال الممثلين وأداءهم فقد أعطى للعرض عمق وبعض الدلالات والترميزات للحدث ، فضلاً عن تفسيره للأفكار والحدث وبتناغم مع الشكل المسرحي وإيقاعه وجو الحدث النفسي ، هذا بالإضافة إلى القيمة الجوهرية لأبعاد النص وقيمه ودلالاته التربوية والأجتماعية والإنسانية لتحقيق مسألة تعميق وعي المتلقي وتفتيح ذهنيته بغية الوصول إلى مرحلة اكتشاف الحقائق ومعرفة الأشياء المحيطة على حقيقتها ، يضاف إلى ذلك دلالتها ومتابعتها للمشاهد والتي تتغير تبعاً لتغير المشاهد نفسها من حيث جوها وطابعها وإيقاعها ، إذ كانت معبرة وإضفاؤها إيقاعاً سليماً ومتناغماً مع الأداء الحركي والصوتي .

ومن ناحية الأداء أخذ الباحث معظم الملاك التمثيلي لعدم وجود شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية ، لتأشير مدى تطبيق أداء الممثل وبيانه في هذا العرض لخصائص الأداء في المسرح الملحمي وفقاً لفقرات استمارة أداة الملاحظة والمتعلقة بهذا المسرح * .

الفقرة الأولى : أداء الممثل غير قائم على الإندماج التام والتقمص الكامل مع الشخصية .

طبق جميع الممثلين هذه الخاصية بفهم عال ووعي عميق ، لاسيما ان معظمهم يمتلك علمية أكاديمية وثقافة عالية بماهية المسرح الملحمي وخصائصه ومقوماته والية أدائه ، فضلاً عن أهدافه ووظائفه وأفكاره . إذ لم تكن هناك حالة أندماج تام وتقمص كامل للشخصية في أثناء الأداء ، يمكن ان تؤشر بصورة واضحة ، باستثناء حالات معينة وقعت فيها الممثلة (أثمار خضر) بدور السيدة ، والتي اقتربت فيها أكثر من الشخصية واندمجت فيها ، كذلك اندماجها في الحدث ، إذ كانت أكثر رهافة واكثر شاعرية لاسيما في المشهد الذي جمعها مع شخصية الشاب التي أداها الممثل (منير العبيدي) في البستان . وفي مشاهد أخرى كان أداؤها أكثر تعبيراً وعمقاً وأكثر فهماً ودراية والأبتعاد عن الإندماج غير الواعي . أما الممثل (يوسف العاني) بدور السقا وبحكم طبيعة شخصيته التي ربط من خلالها العرض مع المتلقي مباشرة . فقد كان بعيداً عن الإندماج والتقمص للشخصية ، إذ كان مقتدراً في أدائه البريختي بفعل خبرته الطويلة ودرايته بأصول هذا المسرح ، فضلاً عن تجربته الثرة في التواصل مع متلقيه ، هذا بالإضافة لشخصيته التي أداها كان لها بعد فني ذو عمق مسرحي لما لها من دلالات وما تحمله من أفكار عميقة وكبيرة ، مما أدى إلى طبيعة أدائها القائم على اللعب المسرحي . الا انه كان يغالي في لعبه المسرحي هذا . كذلك ابتعد الممثل (سامي عبد الحميد) بدور الحلاق ، عن الإندماج الكلي مع الشخصية في مجمل ادائه الواضح والبسيط ، وإعطاء البعد الاجتماعي لشخصيته التي تملك المال وكيفية التصرف به ، كذلك علاقته مع الشخصيات الأخرى . أما شخصيات الحكماء الثلاثة التي أداها الممثل (

---

* . ينظر ملحق رقم (2) .

جعفر السعدي) والممثل (رائد محسن) والممثل (خليل شوقي) ، فكان أداؤهم نمطياً وسطحياً وان كان عدم الإندماج والتقمص قائماً . في حين كان الممثل (خليل شوقي) بدور صاحب الملك أكثر تألقا وعمقا ، مع اندماج بسيط مع الشخصية من حيث الأداء الحركي والصوتي . كذلك ابتعد باقي الممثلين في أثناء الأداء بدرجة ما عن الإندماج والتقمص منهم الممثل (عبد المرسل الزيدي) بدور النجار والممثل (عقيل مهدي) بدور الشرطي والمنادي . والممثلة (ماجدة السعدي) بدور الأرملة . والممثلة (أنعام البطاط) بدور زوجة التاجر . والممثل (جعفر السعدي) بدور التاجر . والممثل (منير العبيدي) بدور الشاب ، الذي أقترب من الشخصية أكثر وأندمج فيها قليلاً من خلال مشاهد لقائه مع شخصية السيدة والذي أدى دور العشيق . فالممثلون قدموا نماذج الشخصيات وأبعادها وعلاقاتها الشخصية وأبعادها الفكرية من دون مسألة التطابق السلبي معها . ويؤشر الأقتراب الكلي من قبل الممثل إلى الشخصية وفهمها من دون الوقوع في مسألة الاندماج والتقمص والمحاكاة . الا في بعض الحالات ولدى بعض الممثلين وفي لحظات معينة كان هناك اندماج وتقمص لاسيما الممثلة (أثمار خضر) والممثل (منير العبيدي) وبعض الأداء النمطي التقليدي لدى الممثلة (ماجدة السعدي) . وممثلي الحكماء الثلاثة .

الفقرة الثانية : يعرض الممثل في أدائه الشخصية والحدث لا ان يمثلها .

أجادت الممثلة (أثمار) تطبيق هذه الخاصية من خلال عرضها للشخصية وان كانت أكثر حساسية ورهافة حسية في الأداء . بأستثناء مشاهد معينة جمعتها مع شخصية الشاب . كذلك أجاد الممثل (يوسف) تطبيق هذه الخاصية يساعده في ذلك طبيعة شخصيته ودورها في المسرحية ، فهو لا يمثل شخصية تعاني من صراع داخلي ، أو تعاني من أنفعالات وهواجس ، بل قدم أنموذج الشخصية التي لها أفكارها وعلاقاتها وفعلها الأجتماعي ، وحلقة الربط بين شخصيات الحكماء وباقي الشخصيات فضلاً عن حلقة الربط بين الخشبة والصالة . كذلك فعل الممثل (سامي) وباقي الممثلين في عرضهم لشخصياتهم من دون تقليدها ومحاكاتها ، وإبراز سلوكها وتصرفها بالقياس إلى إبراز أفكارها وأبعادها الأجتماعية وأتجاهاتها وفعلها وفقاً لأهدافها ومصلحتها وتقويمها . فقد قدموا شخصية الحكيم والسقا والنجار والتاجر والشرطي والزوجة والأم والعشيق والشاب والسيدة الطيبة المحبة ، كل ضمن عالمه الخاص الذي يرتبط ضمنا بالعالم الأجتماعي بقوانينه ومقوماته وكان مجمل الأداء لا يحمل صفة تمثيل هذه الشخصيات ومطابقة أبعادها التقليدية ، بل أداء قائم على عرض أفكارها وصراعها ومواقفها ضمن عالمها الخاص وضمن دائرة صراع المصالح والأفكاروالمواقف والأهداف

الفقرة الثالثة : يقدم الممثل في أثناء ادائه الدور من الخارج والا يتظاهر انه يمثل الشخصية

التزم جميع الممثلين بتطبيق هذه الخاصية ، الا في لحظات معينة كانت فيها الممثلة (أثمار) تؤدي من الداخل متأثرة بعواطف الشخصية وانفعالاتها الداخلية ، لان شخصيتها بالأساس تحمل الشيء الكثير من الطيبة والإحساس العالي والرهافة والشفافية والحساسية والمشاعر العالية ، فضلاً ان الشخصية التي أدتها تحمل في طياتها تركيباً عميقاً من خلال أفكارالدور ومضمونه وما طرحه العرض . أما الممثل (يوسف) فقد كان يغالي أحياناً في أدائه على الرغم من كون هذا الأداء قائما من الخارج ، الا ان هذه المغالاة في اللعب المسرحي جعلت منه يتظاهر في انه يمثل الشخصية لا ان يقدمها ، ويمكن تأشير حالة الأفتعال وهذا لا يعد عدم فهم أو قصور أدائي ، بل هو نابع من حرصه الشديد على العمل وحبه وسعادته الذاتية في تقديم الشخصية . وقد طبق جميع الممثلين هذه الخاصية وبشكل فعال على الرغم من نمطية بعض الأداء لدى بعض الممثلين وباستثناء حالات نادرة ومعينة ، منها عرض شخصية التاجر والحكيم رقم (1) التي أداها الممثل (جعفر السعدي) والممثلة (ماجدة السعدي) بدور الأرملة . إذ كان أداؤهم أكثر قرباً من الشخصية ، لاسيما الممثل (جعفر) ، إذ بان عليه انه يمثل الشخصية حقا ولم يكن نابعاً كلياً من الخارج ، بل أضفى لأدائه بعدا داخليا ، لاسيما انه عرف بأدائه الواقعي الجاد والبسيط والواضح . وقد أبدع الممثل (عبد المرسل) و (عقيل) تطبيق هذه الخاصية في عرضهما للشخصية من خلال ذلك الأداء القائم من الخارج على الرغم من ان هناك أبعاداً ومقومات من الممكن ان تجعل الممثل ينطلق من الداخل ، منها نوع الشخصية وفكرها وأبعادها ، والتي من الممكن للممثل ان يكون قريباً منها ، لاسيما شخصية النجار السكير التي أداها الممثل (عبد المرسل) ببراعة فائقة كذلك شخصية الحلاق التي اداها الممثل (سامي) وشخصية الشرطي التي أداها الممثل (عقيل) .

الفقرة الرابعة : يستقل في الأداء كلٌ من الممثل والشخصية ويتمتعان بذاتية خاصة والاحتفاظ بمشاعرهما .

حاولت الممثلة (أثمار) تطبيق هذه الخاصية ، وقد أجادت فعلا ان تخلق فاصلا بينها وبين الشخصية ، كذلك في الشخصية الثانية التي أدتها وهي شخصية ابن العم ، لكن في شخصية السيدة كانت أحياناً تضيق هذه المسافة وتقترب أكثر من الشخصية مع عدم التحكم بهذه المسافة المفترضة نتيجة اندماجها البسيط وتقمص الشخصية وأقترابها من أبعاد الشخصية ، وأعتمادها أحياناً على الرهافة الحسية والمشاعر والدواخل النفسية ذلك بسبب تأثير طبيعة الشخصية التي أدتها وما تحمله من طيبة زائدة والتي اثرت بصورة أو بأخرى على آلية أدائها . وقد نجح الممثل (يوسف) في تطبيق هذه الخاصية من خلال استقلالية شخصيته عن الشخصية المسرحية التي أداها وبشكل واضح وملموس ، ومن الممكن ملاحظة شخصية الممثل مع شخصية الدور في كفتين متعادلتين من خلال تلك المسافة التي تفصلهما ، كذلك عدم طغيان مكانة إحدى الشخصيتين على الأخرى على الرغم من رجحان كفة شخصية الممثل على الشخصية المسرحية ذلك بسبب مغالاة الممثل في أثناء أدائه للدور بالطريقة البريختية . وقد برع الممثل (سامي) أيضاً في شخصية الحلاق ، وأجاد خلق هذه المسافة وأضاف توازناً ملحوظاً بين الشخصيتين مع الاحتفاظ بالمشاعر الخاصة لكل شخصية . والممثل (عقيل) في شخصية الشرطي والمنادي أيضاً اوجد مسافة معينة بينه وبين الشخصية التي أداها وان كان أكثر أندفاعاً وقوة في إنفعالاته وشده نتيجة ما تتطلبه الشخصية وعلى مستوى الأداء الحركي والصوتي . وكذلك فعل الممثل (عبد المرسل) ومحاولته خلق هذه المسافة وان كان مقدارها قليل نسبيا بفعل اقترابه الجاد من الشخصية وأبعادها الحقيقية التي أدت بدورها إلى اقتراب الشخصيتين و تمتعهما بذاتية واحدة مما غلب على أدائه التمثيل لا التقديم ، لكنه في الوقت نفسه أجاد تقديم الشخصية وعرض أهدافها وأفكارها وعلاقاتها على صعيد البعد الاجتماعي بشكل رائع ومثير . في حين كانت الممثلة (ماجدة) في دور الأرملة أكثر اقتراباً من الشخصية ومن ثم عدم تمتعها بذاتية خاصة وطغيان مشاعر الشخصية عليها ، أحياناً يميل أدائها إلى السطحية والنمطية . كما أجاد الممثل (منير) في شخصية الشاب في خلق هذه المسافة الا انه في مواقف يفقد هذه المسافة ويكون أكثر أقترابا من الشخصية ومن ثم استقلاليته عن الشخصية لاسيما في المشاهد التي تجمعه مع شخصية السيدة . وأفلحت الممثلة (أنعام البطاط) بدور شخصية زوجة التاجر في تطبيق هذه الخاصية بصورة دقيقة ، إذ كانت بعيدة من الشخصية من خلال إيقاع أدائها الحركي والصوتي البطيء (أداء تغريبي) والذي تتطلبه الدور والشخصية ، لذلك أبتعدت الممثلة من الشخصية .

الفقرة الخامسة : أداء الممثل قائم على أولوية الجانب العقلي على الجانب العاطفي الا في حدود التعبير عنه .

أجاد معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية باستثناءات بسيطة وقليلة . فالممثلة (أثمار) كانت بارعة ومتألقة في مواقف كثيرة في أثناء الأداء وتعتمد في تقديم أدائها الجانب العقلي على الجانب العاطفي وان حصلت بعض المواقف والحالات التي أنطلقت فيها من العاطفة والمشاعر والانفعال الداخلي ، لكن صاحب ذلك نوع من الوعي والتركيز والانتباه وعدم الانسحاب كلياً مع العاطفة العمياء لتجسيد مشاعر الشخصية وعواطفها لاسيما ان شخصيتها حملت الشيء الكثير من مشاعر الحب والطيبة والإحساس والرهافة والشاعرية العالية ، فضلاً عن طبيعة الممثلة نفسها . وبرع الممثل (يوسف) في تطبيق هذه الخاصية من خلال أجادته التامة في تقديم أفكارالشخصية ومفاهيمها مع الشخصيات ومع المحيط والبيئة التي يعيش فيها ، واعتماده على الجانب العقلي وتقديمه على الجانب العاطفي لأنه كان دائماً يخاطب وعي المتلقي ويفجر ذهنيته لاتخاذ موقف معين إزاء كل حالة أو موقف . كذلك كان الممثل (سامي) في إبراز أفكارشخصيته الاجتماعية ومعانيها بأكثر عمق وجدية . ومثله فعل الممثل (خليل) في شخصية صاحب الملك . والممثل (عقيل) والممثل (مرسل) وباقي الممثلين وحسب المستويات الأدائية ، حين قدموا مجمل أفكارشخصياتهم ومضامينها الجوهرية من دون الأعتماد على الجوانب الداخلية وان حصل بعض الأقترابات من الشخصية على صعيد صراعها الداخلي وعواطفها ومشاعرها والتي أكثر منها الممثل (منير) لاسيما مشاهده مع شخصية السيدة في مواقف الحب والغرام والعاطفة والمشاعر وان صاحبه وعي غير مكثف وتركيز وأنتباه غير عميق ، ومن ثم غلبت العاطفة على العقل أحياناً .

الفقرة السادسة : يصاحب الأداء التركيز والانتباه والأسترخاء التام ولا توتر في عضلات الجسد بكامله .

أجادت الممثلة (أثمار) تطبيق هذه الخاصية بشكل جيد ، وكان مجمل أدائها ذا تركيز وأنتباه عالٍ وأسترخاء تام ، إذ لا توتر في عضلات الجسد بكامله ، الا أنها تصاب أحياناً بالتوتر والتشنج والشد

والانفعال في لحظات تصاعد المواجهة مع مجموعة الشخصيات التي تستغلها ، لكنها سرعان ما تميل إلى الهدوء والاسترخاء وحصول هذا التوتر كان نتيجة الجهد والإعياء الذي أصابها لطول مدة عرض المسرحية والتي تتواجد في معظم مشاهدها وأحداثها . وهذا ينسحب أكثر في أدائها لشخصية ابن العم إذ تكون أكثر توتراً وشداً لاستعارتها طبقة صوتية وأداءا حركيا مما جعلها تبذل جهدا مضاعفاً أوقعها أحياناً في التوتر وعدم الاسترخاء . أما الممثل (يوسف) فقد كان أكثر هدوءاً واسترخاء من غيره ، ذلك من خلال لعبه المسرحي المرن وحركاته الرشيقة وانتقالاته المرنة غير المتوترة والمتشنجة . وكان الممثل (سامي) هو الأخر مسترخيا في أدائه وذا أنتباه وتركيز عالٍ ولم تحصل لديه أي حالة توتر أو شد ، ساعده في ذلك طبيعة شخصيته التي لم تتطلب ذلك الشد والانفعال ، كذلك لعدم انتقالاتها الكثيرة على خشبة المسرح واستقرارها في حيز مكاني محدد . كذلك فعل الممثل (عبد المرسل) إذ كان لاسترخائه وهدوءه اثر واضح في أدائه وبه كان أكثر تركيزاً وانتباهاً لحصر شخصيته وفعلها وأفكارها في موضع مسيطر عليه تماماً مما جعله يبتعد كلياً عن التوتر والأقتراب من الأداء ذي التركيز والأنتباه الشديدين . أما الممثل (عقيل) فقد كان يؤشر على أدائه أحياناً بعض عناصر الشد والتوتر وعدم الاسترخاء بفعل ما تتطلبه الشخصية والدور من شد عصبي وتوتر وانفعال وقوة وحزم ، الا انه كان ذا حضور مسرحي متميز وذا تركيز وأنتباه جيد . ويؤشر هذا الانتباه والاسترخاء والتركيز لدى أداء الممثل (خليل) لاسيما في شخصية صاحب الملك إذ كان في قمة استرخائه واتزانه على الرغم من استعارته لطبقة صوتية وأداء حركي وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الا انه لم يفقد استرخاءه وتركيزه . ومثله كان الممثل (جعفر) على الرغم من نمطية أدائه ، الا ان لخبرته الطويلة وتجربته الثرة ، جعلت منه ممثلا ذا هدوء وتركيز وانتباه واسترخاء عال لاسيما في دور شخصية التاجر . أما الممثل (رائد) وعلى الرغم من استرخائه التام والتركيز العالي في أثناء أدائه فانه أحياناً يصاب بالتوتر بغية إعطاء الشخصية بعداً كوميديا . كذلك كان الممثلون الآخرون يتمتعون بأسترخاء وتركيز وانتباه على الرغم من نمطية وتقليدية الأداء ، ومنهم الممثلة (ماجدة) بدور الأرملة ، والممثل (منير) بدور الشاب الذي أحياناً يفقد استرخائه وتركيزه وسرعان ما يستعيده لاسيما في الأداء الصوتي من حيث عدم الدقة والتركيز والاسترخاء التام في أثناء إلقاء الحوار .

الفقرة السابعة : أداء الممثل قائم على التغريب ، أداء يفقد المألوف التقليدي .

طبق هذه الخاصية اغلب الممثلين وحسب ما أملته الشخصية ودورها وحسب ما أملته الرؤية الإخراجية للعرض ، وحسب ما يمليه الأداء واليته وطبيعته من حيث أسلوب الراوي والقطع والازدواج والتعليق وتبادل الأدوار والنقل على لسان الشخص الثالث والتكلم بضمير الغائب واضطلاع الممثل لأكثر من دور وتكرار لبعض الحوارات . ويستطيع الباحث ان يؤشر وسائل التغريب في أداء الممثل والتي ألغت بدورها المنظومة الوجدانية والعاطفية ما بين دائرة العلاقات ما بين الشخصيات . فالممثلة (خولة شاكر) في شخصية الأم قد كررت حواراتها وجملها أكثر من مرة وبإيقاع سريع ، فضلاً عن حركتها السريعة والمباغتة المتسايرة مع الإلقاء الصوتي ، هذا التكرار حصل مع الشخصيات التي لها مصلحة مادية معها لاسيما مع شخصية السيدة . أيضاً حصل التغريب في أداء الممثلة (أنعام البطاط) في شخصية زوجة التاجر التي تكلمت بصوت ونبرة طفولية لا يتماشى مع كبر سنها وهي المرأة العجوز ، هذا فضلاً عن شرائها الحلويات من السيدة وكأنها تريد بالحياة ان ترجع إلى عمر الطفولة بوساطة محاكاة سلوكيات وتصرفات المرحلة الطفولية ، ويطلق عليها في مجال علم النفس بمرحلة (النكوص) وهي الرجوع إلى مرحلة عمرية سابقة .

الفقرة الثامنة : يستخدم الممثل في أثناء أدائه أسلوب الراوي للشخصية والحدث .

جسد هذه الخاصية بشكل مميز ومتفرد الممثل (يوسف) نتيجة ما أملته طبيعة الشخصية ودورها في العرض والذي انفرد تقريبا بهذه الخاصية ، من خلال إلقائه لحواراته التي وضحت بعض أفكار الشخصيات وسلوكها وتصرفها ، فضلاً عن توضيح بعض الأحداث والربط بينها ، بالإضافة إلى

التعليق عليها مباشرة والتوجه بها إلى المتلقي . وغالبا ما استخدم أسلوب الراوي في هذا العرض في بداية موقف أو حالة أو بداية مشهد ، وفي بداية المسرحية وفي نهايتها . وقد طبق هذه الخاصية بصورة غير مباشرة كلٌ من الممثلة (أثمار) والممثل (سامي) في بعض حواراتهم التي علقت على موقف أو حالة معينة والتوجه بالكلام إلى المتلقي مباشرة .

الفقرة التاسعة : يحتوي أداء الممثل على فترات القطع مع التعليق على الشخصية والحدث ومخاطبة المتلقي مباشرة .

أجاد الممثل (يوسف) تطبيق هذه الخاصية بصورة كاملة ومحكمة ، إذ كانت لتوقفاته في أثناء الأداء وتعليقاته الكثيرة على الشخصية والحدث وعلى الشخصيات الأخرى والتي توجه بها إلى المتلقي ليؤسس علاقة مباشرة معه والذي كان أكثر اتصالاً من غيره مع الشخصيات ومع المتلقي نتيجة متطلبات الشخصية ودوره الذي ربط من خلاله خشبة المسرح مع المتلقي بعلاقة صميمية ومباشرة ، في حين حدثت حالات قطع كثيرة لدى أداء الممثلين وتعليقاتهم على الشخصية والدور والحدث ، الا ان هذا التعليق لم يكن موجها إلى المتلقي بصورة مباشرة ، بل كان قطعاً سريعاً مع تعليق برقي وسريع على الحدث والموقف مما أضفى قيمة كوميدية محملة ببعد فكري وهدف نقدي ، لاسيما لدى الممثل (خليل) في شخصية صاحب الملك ، إذ كانت لتعليقاته اللاذعة والساخرة على الموقف ذات أبعاد فكرية وقيمة أجتماعية وتربوية ، فضلاً عن التغيير الحاصل في الإيقاع الحركي والصوتي . كذلك حدثت حالات قطع في أداء الممثل (سامي) وتعليقاته التي أخذت هي الأخرى طابعاً كوميدياً لاسيما استخدامه لأدوات تخص مهنته كحلاق والتي حملت عدم مألوفية منها مقص الحلاقة الكبير الذي كان يحمله ، فضلاً عن عنوان محله الذي حمل اسم (حلاقة الحلاقة) . بالإضافة إلى حالات القطع والتعليق في أداء الممثلة (أثمار) على الحدث أكثر من التعليق على الشخصية والتي كانت تتوجه به مباشرة إلى المتلقي لمشاركته إياها في الموقف وتوضيح حقيقة الأمر لهم . يضاف إلى ذلك حالات القطع والتعليق في أداء الممثل (منير) وفي كثير من مشاهده المنفردة وفي مشاهده مع شخصية السيدة واتخذت بعض تعليقاته جانب السخرية على الوضع الذي يعيش فيه واغترابه عن ذاتيته ومحيطه ، ولم يؤشر الباحث حالات قطع أخرى تكون واضحة ومركزة وذات تعليقات على الشخصية والحدث من الممثلين وبصورة مباشرة . الا أستثناءات لا تكاد تتوضح بشكل جلي ومركز لاسيما لدى الممثلين الذين أدوا شخصيات الحكماء الثلاثة .

الفقرة العاشرة : الممثل في أثناء أدائه شخص يقص أو يسرد أفعال شخص في لحظة معينة في الماضي وهو الآن يعيدها أمام المتلقي .

طبق الممثل (يوسف) هذه الخاصية بأبتعاده عن الشخصية وعدم أندماجه وتقمصه لها ، مما قادته إلى التعليق على شخصيته وما تعانيه من مشقة وألم من جراء عمله هذا في وقت يكثر فيه الماء والمطر وفي بيئة طابعها الفقر والجهل والعوز وتدني المستوى الاقتصادي والمعاشي ، كما انه في موقف معين يكشف ويعلق على شخصيته التي تعاني الأنانية في موقف ما في حالة تملكه لوحده للماء والناس تترجاه للحصول عليه . أما الممثلة (أثمار) فعلى الرغم من اقترابها أكثر من الشخصية ، طبقت هذه الخاصية من ناحية التعليق على الفعل الداخلي للشخصية وما تعانيه من طيبة مفرطة إلى حد جعل الشخصيات الأخرى تستغل هذه الطيبة ، فضلاً عن تعليقاتها على الحدث والموقف الذي كان واضحا أكثر من التعليق على الشخصية نفسها . ولم يعلق الممثلون (جعفر ، رائد ، خليل) على شخصيات الحكماء سوى انهم طيبون وعادلون باحثون عن ذلك الإنسان الطيب الذي لا حدود لطيبته وهو يعيش في وسط متناقض ، على الرغم من طغيان صفة البلاهة على طابع الشخصية أكثر من كونهم بلغاء وأصحاب تجربة وحكمة . ويؤشر الباحث ان معظم الممثلين الذين أدوا شخصياتهم لم يقصوا أو يسردوا

فعل الشخصية أو فعل شخصية أخرى في زمن ماضي وهم يعيدوها الآن ، بل كانت اللحظة وفعلها هو السائد والبارز ولم تكن هناك حالة استرجاع كامل لماضي الشخصية وفعلها ، إذ كان فعل الشخصية التي تحمل الزمن الآني الحاضر هو المتجسد على خشبة المسرح . وجاء التعليق على الشخصية أو السرد أو القص لها يكمن في ظروف الشخصية الراهنة وأفكارها وما تحمله من معاناة وأوضاع سلبية بسبب أستلابها وظروفها القاسية وتفهقر مكانتها الأجتماعية والطبقية ، ومن ثم يكون الأقتراب للشخصية من الممثل أكثر على الرغم من عدم الأندماج والتقمص لها . فلم يلحظ الباحث إلقاء حواري بصيغة الماضي أو حالة استذكار للشخصية بوساطة الممثل الذي يؤديها . لذلك كان الفعل الآني والحاضر هو المسيطر على أداء الممثل للشخصية على صعيد الأداء الحركي والصوتي فجاءت معظم حوارات الشخصيات والأداء متوافقة ومتسايرة مع فعل الممثل ، وهذا التطابق قد يبتعد عن وسائل التغريب . ولم يشعر الممثل المتلقي بان الشخصية التي يؤديها أمامه هي ليست شخصيته الحقيقية ، بل شخصية أخرى وضعت هذه الأفعال والأحداث عليها وهو الآن يعيدها أمامه . هذه الصورة لم تكن واضحة ودقيقة في أثناء الأداء . فالصورة الأدائية لمعظم الممثلين كانت وليدة اللحظة والفعل الحاضر . ولم يلحظ ذلك الأخبار أو التعليق أو القص أو السرد على الشخصية وفعلها بصيغة الماضي أو اللحظة الماضية . إذ لم يكن الممثل في أثناء أدائه للشخصية ذلك المخبر أو القاص أو السارد أو المقدم أو المعلق أو المخبر عنها وعن فعلها في لحظة الماضي وهو الآن يعيدها ويقدمها للمتلقي ، بل كان الأداء المباشر هو السائد للشخصية وفعلها وأقتراب الممثل إلى الشخصية أكثر .

الفقرة الحادية عشرة : يستخدم الممثل في أثناء أدائه صوت القارئ أو يستعير صوت الشخصية لا نبرتها بالدقة ولا سحر في أي حركة أو حالة تجسيد .

أجادت الممثلة (أثمار) في تطبيق هذه الخاصية ببراعة وتقنية عالية من خلال استعارتها لصوت الشخصية التي أدتها وقد برز بشكل واضح في شخصية ابن العم والتي أضفت لها أبعاداً وأفكاراً إضافة إلى أفكار الشخصية الحقيقية . في حين كان استعارة الصوت لشخصية السيدة كان يشوبه نبرة الحزن والألم والرهافة الحسية التي سحبت المتلقي إلى ان يتعاطف معها الا ان لأنتقالاتها الصوتية المستعارة كان له تأثير عميق وكبير في إدامة الصلة بين الممثلة والشخصية ، فضلاً عن استعارة الحركات والإشارات لكلا الشخصيتين والتي لم يؤد استعمالها أي سحر حركي أو جمالي يفقد من خلاله المتلقي وعيه وذهنه . أما الممثل (يوسف) فقد أبقى على صوت القارئ ولم يستعر صوت الشخصية ، إذ أبقى على نبرته وإيقاعه الصوتي الخاص به كممثل وحافظ عليه ، ومن ثم يكون تطبيقه لهذه الخاصية فعالا . أما من ناحية الأداء الحركي فقد كان فيه أكثر طاقة حركية ومرونة في الأنتقال ، الا انه أحياناً كان يغالي أو يفرط في بعض الحركات والأنتقالات وأتخاذ بعض الإشارات البسيطة والسريعة وبعض الإيماءات التي قد تجذب نظر المتلقي إليها بصورة اكبر بالقياس لفعله وحواره المسرحي . كذلك استعار الممثل (خليل) صوت شخصية صاحب الملك وقد أجاد فيها بصورة واضحة بحيث لفت إليها اهتمام المتلقي لتفردها مع براعة الأداء ومن ثم لم تؤثر على أدائه سلباً ، كذلك أعطى لهذه الاستعارة الصوتية الحركات والانتقالات والإشارات المثالية لها ، بحيث لم تعط أي إشارة بعدا سحريا أو جماليا بالدرجة الأساس ، بل كانت معبرة ودالة على بعد الشخصية الأجتماعي وأفكارها وأهدافها . وقد أجاد الممثل (خليل) تطبيق هذه الخاصية في حين لم يكن أكثر إبداعاً في هذه الخاصية في أداء شخصية الحكيم الثالث والذي أبقى فيه على نبرته الصوتية مع البقاء على الحركات والانتقالات والإشارات التي تتطلبها مكانة الشخصية . كذلك استعار الممثل (رائد) صوت الشخصية التي رسمها المخرج والتي أبتعدت نوعاً ما عن مكانة وبعد الشخصية الحقيقي ، فضلاً ان الممثل (رائد) قد لا يبدو متألقاً مع بعد الشخصية كحكيم من حيث حركاته وإشاراته وصوته وأعطاء الشخصية بعدا كاريكاتيريا . أما الممثل (جعفر) فقد كان محافظاً في كلتا الشخصيتين اللتين أداهما وهما الحكيم الأول و شخصية التاجر ، على طبيعة صوته مع اختلاف بسيط في طبقة ونبرة الصوت لكلا الشخصيتين ، وهو أحياناً يستعير صوت شخصية الحكيم الأول ، لكنه في شخصية التاجر يستخدم صوت القارئ ، ولم تكن حركاته وإشاراته وانتقالاته تحمل أي سحر جمالي ، بل كانت طبيعية وعادية لم تسحب المتلقي إلى حالة الاندماج أو الإيهام . أو حالة تجسيد حقيقي للانفعالات . أما الممثلة (ماجدة) في شخصية الأرملة والتي أدت دورها بتلقائية واضحة فعلى الرغم من تقليدية الأداء ونمطيته الا إنها كانت ذات حضور مسرحي جيد ، وأبقت الممثلة على صوت القارئ للشخصية ولم تستعر صوت الشخصية ولا أي شيء منها ، لا نبرة صوتها ولم تفرد حركاتها وإشاراتها ، بل كانت طبيعية جداً مما غلب على أدائها الاسترخاء والتركيز فيما أعطت الشخصية دورها

وفعلها وبعدها الحقيقي ضمن حدود العرض . كذلك فعل الممثل (عبد المرسل) و (عقيل) في الإبقاء على صوت القارئ لا صوت الشخصية واستعارته ، مع أستثناءات قليلة في تغيير نبرة الصوت لكلا الممثلين . وقد حافظوا على الإبقاء على الحركات والإشارات التي لا سحر فيها ولا تجسيد للعواطف أو الانفعالات . كذلك فعل باقي الممثلين في أدائهم للشخصيات . منهم الممثل (منير) الذي أبقى على صوت القارئ للشخصية وان استعار أحياناً نبرة صوت الشخصية الحقيقي ، فضلاً عن عدم استخدامه لحركات أوإشارات قد تسحر عقل المتلقي وتسلبه وعيه . أيضاً أبقى الممثل (سامي) على صوته ونبرته مع انتقالات بسيطة في نبرة الصوت . ولا سحر في أي حركة من حركاته والتي قد تؤثر سلبا على وعي المتلقي وذهنيته .

الفقرة الثانية عشرة : يعتمد أداء الممثل على الوسائل التغريبية في العرض . تكرار الحوار – الانتقال – القطع – التعليق – الازدواج – تبادل الأدوار – اتخاذ الممثل أكثر من دور – النقل على لسان الشخص الثالث – التكلم بضمير الغائب .

لم يحدث في أداء هذا العرض تكرار العرض بشكل كبير وواضح باستثناء تكرار بعض حوارات شخصية الأم لشخصية الشاب والتي أدتها الممثلة (خولة شاكر) في المشهد الذي جمعها مع شخصية السيدة بخصوص الشاب ، إذ أكثرت تكرار الحوار لأكثر من مرة ولأكثر من مقطع حواري . كذلك تكرار بعض حوارات شخصية السيدة من الممثلة (أثمار) ولكن كان سريعا ولمقطع حواري واحد وتكرار لمرتين أو ثلاث مرات فقط . كذلك حدث تكرار في تناوب الشخصيات في الظهور ، لاسيما الممثلين الذين ادوا أكثر من شخصية منها السيدة ، ابن العم – الحكيم الثالث ، صاحب الملك - الشرطي ، المنادي - زوجة الأخ ، الأم - الحكيم الأول ، التاجر – الحكيم الثاني ، الطفل . هذه التكرارية في تناوب ظهور الشخصيات من الممثلين ولدت تكرارا في الأداء الحركي ، لاسيما عند الممثلة (أثمار) في شخصية ابن العم من حيث استخدامها للأدوات المسرحية التي يتطلبها الدور والشخصية . هذا التكرار ولّد من آلية الانتقال من موقف إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى . وهكذا بالنسبة لباقي الممثلين الذين أدوا أكثر من شخصية . ومن ناحية التعليق ، فتركزت في أداء الممثل (يوسف) ، ذلك من خلال حالات القطع في أثناء الأداء والانتقال به إلى حالة أو موقف آخر . وغالباً ما يكون هذا القطع مفاجئا ، لكي يوجد حالة من التغريب وهذا القطع المفاجئ لا يكون أعتباطاً أو حسب رغبة الممثل ، بل لابد ان يتم في حالات ومواقف معينة ، وتحقيق عنصر المفاجأة يكون من المتلقي . وغالباً ما يساير القطع تعليقا موجها إلى المتلقي مباشرة . وهذا حدث في أكثر من مشهد في أداء الممثل (يوسف) . كذلك فعلت الممثلة (أثمار) في شخصية السيدة والتي كانت في مشاهد كثيرة تقطع حالة التواصل الأدائي مع التعليق على الشخصية والحدث التي تتوجه به مباشرة إلى المتلقي . ومثلها فعل الممثل (سامي) والذي غالبا ما يبدأ مشهده بهذا القطع في الأداء والتعليق المباشر والموجه نحو المتلقي وفي مشاهد ومواقف أخرى يحصل القطع في أثناء الأداء مع تعليق يؤشر عليه الصيغة الغنائية والتلحينية . كذلك حدث القطع لدى شخصية الأم في أثناء الأداء مع تعليق على الحدث والشخصية والتي توجهت به مباشرة إلى المتلقي على الرغم من المسافة الجغرافية الكبيرة التي تفصلها عن المتلقي ، إذ حدث هذا القطع مع التعليق وهي في موقع أعلى وسط المسرح . ولم تحصل تقنية تبادل الأدوار ما بين الشخصيات في أثناء العرض بحيث أبقى المخرج على استقلالية كل شخصية ضمن مدارها وكيانها وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى ، واحتفظ كل ممثل بشخصيته المنوطة إليه ولم يتخذ أي ممثل شخصية ممثل آخر ولا شخصية مكان شخصية أخرى ، لا في أفكارها وأهدافها ولا في أدائها الحركي أوالصوتي . وربما قد حصل هذا التبادل في أثناء التمرينات بغية التعرف الكامل ما بين الشخصيات المقدمة . ومن ناحية اتخاذ الممثل أكثر من دور ، فقد وجدت في هذا العرض وأدائه . إذ أدت الممثلة (أثمار) شخصية السيدة وشخصية ابن العم . والممثل (خليل) أدى شخصية الحكيم الثالث وشخصية صاحب الملك . والممثل (عقيل) أدى شخصية الشرطي وشخصية المنادي . والممثل (جعفر) أدى شخصية الحكيم الأول وشخصية التاجر . والممثلة (خولة) أدت شخصية زوجة الأخ وشخصية الأم . والممثل (رائد) أدى شخصية الحكيم الثاني وشخصية الطفل . الا ان هذا الاتخاذ لأكثر من شخصية من الممثل نفسه ليس من شأنه توليد تغريب في الأداء ، بل هو ضرورة إخراجية وأدائية والإفادة من قدرات الممثلين وإمكانياتهم الأدائية . إذ أدى كل ممثل لشخصيتين مختلفتين لا علاقة لواحدة مع الأخرى على صعيد الأفكار والشكل ، ولم يصاحب ذلك ان يكون الممثل نفسه هو على مستوى الشكل على الأقل في كلتا الشخصيتين لتحقيق عنصر التغريب وإبرازه وتعميقه وتوليد عنصر المفاجأة لدى المتلقي ، لكن الممثل هنا مختلف تماماً في

كلتا الشخصيتين بحيث ليس بالإمكان فرز الممثل في هذه الشخصية ومطابقتها في الشخصية الثانية ، وكأنه ممثل ثان مستقل بذاته وليس هو نفسه في كلتا الشخصيتين . إذ حدث هذا الشيء في أداء معظم الممثلين الذين أدوا أكثر من شخصية والتي كانت بعيدة ومختلفة في مجمل الأصعدة والعلاقات ولا ترتبط الواحدة بالأخرى ، ولم يكن هناك تشابه لدى الممثل لأدائه للشخصيتين . في حين كان أداء الممثلة (أثمار) لشخصيتين بدافع تعميق وسائل التغريب ، إذ لتقارب الشخصيتين كان واضحاً على الصعيد الفكري والادائي ولتقارب مستوى العلاقة الاجتماعية ، بدليل موضوع الحمل الذي بات واضحا على شخصية السيدة وهي تتنكر بشخصية ابن العم ، حتى في أزيائها لكلتا الشخصيتين كان قريباً وحاضراً على خشبة المسرح وقد تم أستبدال أزياء الشخصيتين أمام المتلقي وان كان ليس على المستوى المشهدي المباشر ، بل عن طريق حوار الشخصية نفسها ، لان الشخصيتين مقدمة من ممثلة واحدة وان المتلقي له علم مسبق بذلك وهو في الوقت نفسه أدى إلى إضعاف وسيلة التغريب لديه . ولم تتوضح تقنية النقل على لسان الشخص الثالث والتكلم بضمير الغائب لدى الممثل في أثناء ادائه الا في حالات القطع التي حدثت في أثناء الأداء مع التعليق على الشخصية والحدث . في حين طبق الممثل (يوسف) تقنية التكلم بضمير الغائب في كثير من حواراته التي توجه بها مباشرة إلى المتلقي يسعفه في ذلك طبيعة شخصيته ودوره . وحالات أخرى غير متواترة وبارزة في أداء الممثل (سامي) والممثلة (أثمار) .

الفقرة الثالثة عشرة : يحتوي أداء الممثل على الغناء – الإنشاد – الرقص -الحركات – الجوقة – التمثيل الصامت – الراوي .

لم يحتوي الأداء على عنصر الغناء والإنشاد وبشكل متفرد للتعليق أو شرح حالة أو موقف معين من جوقة من الممثلين ، بل اكتفى الممثل (سامي) بإلقاء حواري منغم اقرب ما يكون إلى الإلقاء الإنشادي والغنائي منه إلى الإلقاء الحواري وبطريقته الاعتيادية ذلك في بعض حواراته وبدرجة اقل عند الممثل (يوسف) في إلقائه لبعض حواراته التي اتسمت بطابع إنشادي وغنائي وان كان ليس بطابعه المألوف التقليدي والمعتاد عليه ، الا انه اقرب إلى ذلك . ولم يقم باقي الممثلين في أثناء أدائهم للشخصيات على التفرد بهذه الصيغة أوالقيام بها . ولم يحتوي الأداء أيضاً على جانب الرقص ، الا في أوقات معينة والتي كان يميل فيها الممثل (يوسف) إلى بعض الحركات الإيقاعية والانتقالات التي من الممكن ان تقترب إلى الرقص أو الحركة الايقاعية من تلك الحركات الرشيقة وانتقالاته المرنة وهو يحمل قربة الماء . ويمكن تسمية حركاته هذه لعبا مسرحيا . في حين ادى الممثل (منير) مع الممثلة (أثمار) بعض الحركات الراقصة المعبرة عن حالة الفرح والسعادة التي تجمعهما من خلال ذلك اللقاء الذي عبر عن طقسية الحب التي هي من طبيعة الإنسان الطيب . ولم يتوفر في الأداء عنصر الجوقة وكما هو معروف في المسرح الملحمي والتي تتألف من مجموعة من الممثلين مهمتهم التعليق أو الشرح للحدث الذي يقع خارج خشبة المسرح أو التعليق على الشخصية والحدث على خشبة المسرح . واكتفى المخرج بزج مجموعة من الممثلين الثانويين لتفعيل الحدث وتنشيطه والاشتراك فيه وليس لغرض التعليق أو الشرح ، ومن ثم لم يأخذوا مهام الجوقة ، بل كانوا ممثلين لهم أفعالهم وأبعادهم وأفكارهم وأهدافهم وحركاتهم واشاراتهم ، فهم جزء من الحدث يؤثرون فيه ويتأثرون به . ولم يحدث في الأداء ذلك التمثيل الصامت الذي يستخدمه العرض في المسرح الملحمي ، عندما تعلق أحد الشخصيات وغالبا ما تكون شخصية الراوي عن شخصية معينة أو حدث أو موقف أو فعل ما في الماضي أو الحاضر ، يرافقه أداء صامت من شخصية أخرى تترجم هذا الفعل وتوضحه . وهذا لم يستخدم في هذا العرض عموماً ، وهذا ينطلق من الرؤية الاخراجية ، فضلاً عن طبيعة النص الذي لم تتوفر فيه مثل هذه الخاصية لكي يقوم المخرج بتوضيحها ويقوم الممثل بتطبيقها . إذ كانت المباشرة واللحظة الآنية والزمن الحاضر هو السمة الغالبة في العرض والأداء . هذا وفقاً للحسابات الرياضية الزمنية ولم يكن هناك زمن ماض مؤشر وواضح ومحدد على لسان الشخصيات أو معبر عنه بفعل أو حادثة في أثناء العرض . لذلك غابت خاصية القاء الحوار وسرديته بصيغة الماضي أو بضمير الغائب والإلقاء بلسان الشخص الثالث بأستثناء بعض حوارات الممثل (يوسف) ، بل كانت المباشرة واللحظة الآنية هي الصفة الزمنية السائدة في العرض على صعيد الأداء الحركي والصوتي . أما الراوي فقد أقصاه المخرج تماماً من العرض ، لذلك لم تكن هناك شخصية راوية للشخصية أو الحدث ، وأبقى دورها ووظيفتها على شخصية الممثل (يوسف) لتكون بديلاً ناجحاً للتعليق على الشخصية والشرح والأحداث وبصورة تختلف عن أسلوب شخصية الراوي المتفردة التي تضيف بعداً ماضياً ، في حين أوجد الممثل (يوسف) ومن خلال شخصيته بعدا حاضراً بوساطة العلاقة التواصلية الآنية والحاضرة والمباشرة مع المتلقي ، ومن ثم

يكون أكثر فاعلية وحضور مع الشخصية والحدث ومن ثم مع المتلقي ، ومن ثم يكون وعيه وفكره واستجاباته عالية ومتجددة وبصورة فعالة ونشيطة .

الفقرة الرابعة عشرة : أداء قائم على الفهم الكامل للشخصية ومرجعيتها وإطارها المعرفي قبل تقديمها . مع الفهم الكامل للشخصيات الأخرى .

أجاد معظم الممثلين عملية فهم شخصياتهم مسبقا ولديهم فكرة تامة وكاملة عن مرجعياتها المعرفية وعلاقاتها وأفكارها وأهدافها ، فضلاً عن فهم الشخصيات الأخرى لاسيما ان معظم الممثلين المشتركين لديهم فهم أكاديمي ويتمتعون بثقافة عالية بمسرح (بريخت) الملحمي وشخصياته وأفكاره وأهدافه ، هذا فضلاً عن درجة وخبرة وتجربة المخرج بهذا المسرح ودراسته العلمية الأكاديمية المعمقة له ، لهذا حمل الممثل فهما عميقا لكل تفاصيل وتقنيات هذا المسرح . ومن ثم لم يكن هناك ممثل مهما كان دوره بسيطاً في العرض ، لم يفهم شخصيته ودوره وعلاقته مع الشخصيات الأخرى ، أو فهم هذه الشخصيات وعلاقاتها . لان المسرح الملحمي يعمل كوحدة واحدة ، ولم تكن هناك أدوار رئيسة وأدوار ثانوية ، بل هناك ممثلون كبار وممثلون صغار وحسب مستوى الأداء . ولم يكن هناك قصور أدائي ، وعدم فهم لدى جميع الممثلين على الرغم من أختلاف مستويات الأداء نتيجة تفاوت الخبرة وتباين التجربة لان العرض ضم ممثلين رواداً أصحاب الخبرة والتجربة مع الممثلين الشباب المليء بالحيوية والطموح والتعلم . فالممثلة (أثمار) أدت طبائع الإنسان الطيب الذي لا حدود لطيبته في وسط عالم الاستغلال . أدت في هذه الشخصية عالم الطيبة والمحبة والتعاون والمساعدة في حين مثلت شخصية ابن العم تلك الموازنة في الذات الإنسانية الطيبة ، الا وهو الحزم وموازنة الطيبة له . وعلى الإنسان ان يوازن متناقضاته لكي يستطيع الاستمرار والمواصلة . وان فُضّل جانب الخير والطيبة . والممثل (يوسف) حمل مرجعيات المجتمع وأخلاقياته وأفكاره وأهدافه ومضامينه الذي هو جزء منه . وممثلو شخصيات الحكماء (جعفر ورائد وخليل) حملوا جانب العدالة والمساعدة و الخير . في حين حملت شخصية صاحب الملك للممثل (خليل) ذلك القطب المستغل للحقوق من خلال اقتناصه للفرص لتحقيق الثراء والمال والثروة ولو على حساب مصالح ومشاعر الآخرين . في حين حملت شخصية الحلاق للممثل (سامي) أحد طبقات المجتمع التي تريد مساعدة الآخرين لقاء ثمن معين . في حين حملت شخصية التاجر وزوجته للممثلين (جعفر وأنعام) صفة الطيبة العمياء في مساعدة الآخرين وقضاء حوائجهم وعلى حساب أنفسهم ، والتي مثلت طبقة المجتمعات العاملة الفقيرة التي يسود حياتها المحبة والبراءة والصدق . وحملت شخصية الشرطي للممثل (عقيل) جانب القوة والقسوة والحزم التي تتمثل بالسلطة ، الجهة المتنفذة والمسيطرة لمصالحها . وحملت شخصية النجار للممثل (عبد المرسل) حال كثير من أفراد المجتمع من الطبقات الفقيرة التي لا تستطيع سد لقمة العيش لها ولأطفالها ، ومحاولة التنصل عن المسؤولية بفعل الكاهل الكبير الذي يقع على عاتقها ، ذلك باللجوء إلى اللهو والشرب واللاأبالية . في حين حملت مجموعة باقي الممثلين ومنهم شخصية الأرملة للممثلة (ماجدة) تلك الطبقات من المجتمع التي تقع عالة وعبئاً على الآخرين وتمشي أمورها ومصالحها على حساب الآخرين من دون القيام بعمل شريف تستطيع بوساطته مواصلة الحياة والعيش بصورة حرة وشريفة . أما شخصية الشاب للممثل (منير) قد حملت شخصية المحب والعشيق الذي يفضل مصلحته الخاصة على كل شيء وينتهز كل فرصة لتحقيق رغباته غير المشروعة ، ذلك على حساب السيدة التي أحبته وأخلصت له كثيراً والتي أنقذت حياته من الموت يوما . لذلك يؤشر الباحث في هذه الخاصية بان هناك فهماً عالياً وعميقاً وواعياً لجميع الممثلين لشخصياتهم ومرجعياتها ، فضلاً عن معرفة وفهم الشخصيات الأخرى ، لذلك جاء الأداء مترابطاً ومنسجماً لكل شخصية مع ذاتها ومع الشخصيات الأخرى ضمن دائرة علاقاتها .

الفقرة الخامسة عشرة : الفهم الكامل للممثل لكل تفاصيل العرض وجزئياته وأهدافه .

يؤشر العرض ومن خلال أدائه الذي خرج به الممثلون ، ان هناك فهما كاملا لكل تفاصيل العرض وأهدافه ولكل تقنيات العرض المستخدمة ، فضلاً عن الأهداف التي اراد العرض تقديمها ، من حيث طرحها لموضوع البحث عن ذلك الإنسان الطيب وإمكانية وجوده في عالم الاستغلال والفوضى ، بالإضافة إلى هدفه في تقديم مسرح جاد وحديث يخاطب فكر المتلقي ووعيه الاجتماعي ومن ثم النهوض به على المستويات كافة اقتصادياً وسياسياً . فالعرض قدم الفكرة إلى جانب المتعة في ان واحد . وهذا ما فهمه الممثل وقدمه ، هذا الفهم آتى بنتائج إيجابية على مستوى الأداء وعلى مستوى التلقي ، من حيث المستوى الأول كان هناك تناغم وانسجام أدائي عال ووحدة كلية محكمة . فلم تكن النجومية والانفراد

بالعرض هو هدف الممثل ، بل كان التعاون الجاد والمثمر هو أساس العمل . فالأداء ارتقى إلى مستوى العرض بفعل هذا التعاون وهذا الفهم الموضوعي لمجمل تفاصيل العرض وجزيئاته وما يتعلق بالية الأداء ومهام كل ممثل عليه القيام بها ، فضلاً عن فهم أهداف العمل ومن ثم افراز نتائجه على مستوى التلقي . إذ كان في حالة يقظة وفكر متوقد ونشيط وقادر على اتخاذ الموقف من أهداف العرض وما اتى به من أفكار. لقد طبق جميع الممثلين هذه الخاصية حرفيا ويمكن لمس ذلك بصورة واضحة ومباشرة من خلال ذلك الأداء الناضج والواعي ، ومستوى العرض الذي حمل المقومات الفكرية والإبداعية والجمالية .

الفقرة السادسة عشرة : أداء الممثل قائم على علاقة مباشرة مع المتلقي . رفع الجدار الرابع .

أوجد هذه العلاقة المباشرة مع المتلقي كل من الممثل (يوسف) والممثلة (أثمار) والممثل (سامي) والممثلة (خولة) والممثل (منير) وبشكل واضح وبارز ومباشر من خلال ذلك التوجه المباشر نحو المتلقي وإلقاء الحوار ، كذلك في حالة قطع سير الأداء والتعليق على الشخصية والحدث ، في حين كان هناك أداء قائم على رفع الجدار الرابع من جميع الممثلين ووجد من خلال تطبيقهم للخصائص الأدائية السابقة ، على الرغم من عدم وجود ذلك التوجه المباشر نحو المتلقي ، الا ان هناك علاقة صميمية ومباشرة معه ، وبذلك أوجد الممثل في أثناء أدائه ، أداءاً قائماً على رفع الجدار الرابع ، وتأسيس علاقة اتصال مباشرة مع المتلقي على الرغم من بعض حالات الأداء الذي اقترب نوعاً ما إلى مقومات الأداء في المسرح الواقعي من أنفعال وتجسيد العواطف والمشاعر . ولم يكن هناك أي قصور أدائي في تطبيق هذه الخاصية من جميع الممثلين وحسب مستوى طبيعة الشخصية ووفقاً لقابلية الممثل الأدائية .

أسم المسرحية : في إنتظار ... *

تأليف : أحمد محمد عبد الأمير
إخراج : علي رضا حسين
احمد محمد عبد الأمير
تقديم : نقابة الفنانين – فرع بابل

عالجت المسرحية موضوع الإنتظار لمنقذ البشرية من العذابات والألم ، في لحظة من لحظات الحلم ، في لحظة غفلة ، في لحظة بين اليقظة والنوم ، ولمحاسبة الذات وما اقترفته من آثام وعواقب ، وهذه الفكرة هي تناص واضح مع طروحات فكرية سابقة حملتها كثير من النصوص المسرحية والمعالجات المسرحية والخطابات الأدبية ، وان أختلفت المسميات والاتجاهات ، منها مسرحية بيكييت (في إنتظار كودو) وهذه الفكرة باتت لا تحتل مكانة أثيرية أو مغربة في طروحات تاريخ المسرح ، بل تتعدى مرجعياتها إلى كل ميادين الفكر والفلسفة والأسطورة وحقول الديانات والتقاليد والأعراف .

وفكرة الإنتظار في هذه المسرحية ، هي المسافة التي تقع بين الواقع المتأزم والحلم المتحقق ، وما يمكن ان يحدث بينهما وتصبح فكرة الإنتظار وفقاً لهذا المعنى أفتراباً لمشكلات الأنسان على مستوى التفكير الوجودي ، ووسيلة من وسائل إستبصار وقراءة الذات المنتظرة . ويمكن توبيبها في كونها محاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان وتقلقها ، ذلك من خلال بحثه المستمر والمتواصل عن معنى من معاني الوجود ، وهي محاولة اختبار في الوقت نفسه لمتانة العلائق ونوعيتها وصلاحيتها بين بعض الموجودات في دواخل الوجود الإنساني .

تقع أحداث المسرحية في ورشة تصليح للأجهزة الصوتية الكهربائية ، إذ تبدأ بصراع حوار سلطوي ما بين شخصية المعلم صاحب الورشة ، الذي مثل القوة والسيطرة والسلطة . وشخصية ظل الصبي الذي مثل العبودية والضعف . هذا الصراع سببه تأخير الصبي عن المجيء في أثناء مناداته من المعلم لكي يجلب له الشاي من المقهى المجاور وبمدة لا تتجاوز دقيقتين والا عوقب ، يغادر صوت الصبي – شخصية الصبي لا تظهر على خشبة المسرح ، بل تظهر على شكل ظل وصوت من شخصية المعلم وشخصية الغريب - ، وفي هذه الأثناء يدخل الورشة رجل غريب يتهم المعلم باللصوصية والغش والخداع وعدم الدقة والأمانة في العمل . يحاول المعلم جاهدا الدفاع عن نفسه من خلال رفعه التهمة الموجهة اليه . ونتيجة إلحاح وإصرار الرجل الغريب لاتهامه ، يعترف المعلم بهذا التقصير جراء الوسط والعالم الذي يعيش فيه والمليء بالشر والفساد الذي اضطر على أساسه القيام بتلك الأعمال السلبية . وبأعتراف المعلم بخطئه وسوء فعلته وذنبه الذي اقترفه ، يقرر الرجل الغريب ويقدم إلى محاولة تطهير العالم من الشر والفساد والرذيلة ، ذلك بتطهير الروح الإنسانية أولاً . لكنه بعد محاولات وجدل ونقاش ، يفشل في هذا القرار . ويحاول قتل المعلم والذي هو في الحقيقة جزء من كيانه الا وهو الجسد بكل نزواته وشهواته _ الشخصيتين عبارة عن شخصية واحدة قد أنشطرت إلى شخصيتين ، الجسد والروح – وبكل الوسائل والطرق ، لكنه يفشل في ذلك أيضاً ، ثم يلجأ إلى مناجاة الرب معترفاً بعدم قدرته على المواصلة والاستمرارية في إكمال واجبه كإنسان إزاء كل الضغوطات والمسببات التي تعيق هذه المواصلة وبهوية ايجابية ، مطالبا إياه الرحمة والعدالة أو الخلاص ، ولابد من منقذ يصحح أحوال البشرية التي مالت إلى الأنانية والى القتل والظلم والفساد . وبعد ان يعي عجزه في كل محاولاته في التغيير والإصلاح لذاته على الأقل ، يغادر الورشة كما دخلها . ثم يسمع صوت الصبي وهو قادم معلنا جلب الشاي للمعلم الذي غضب عليه جدا وعنفه لطول مدة غيابه وتأخره في جلب الشاي . لكن الصبي يقسم له بأنه لم يتأخر سوى دقيقتين . إذ ينظر المعلم إلى ساعته ويتأكد فعلا انه لم يتأخر سوى هذه المدة ، يستغرب في الوقت نفسه لطول الأحداث التي جرت بينه وبين الرجل الغريب في هذه المدة القصيرة جداً . يغادر صوت الصبي المسرح ، ويبقى المعلم وحيدا في ورشته ثم يقرر تحطيم كل موجوداتها

---

* . قدمت مسرحية في إنتظار .. في ثلاثة مهرجانات ، مهرجان المسرح البابلي الأولي عام 1998م التي تقيمه سنوياً نقابة الفنانين فرع بابل وحازت المسرحية على جائزة أفضل ممثل مناصفة لكلا الممثلين المشتركين ، والمهرجان الثاني في منتدى المسرح الرابع عشر عام 1999م ، وحازت المسرحية على جائزة افضل عرض مسرحي متكامل ، وجائزة رابطة النقاد المسرحيين العراقيين ، والمهرجان الثالث في مهرجان الوفاء الثاني في محافظة البصرة عام 2000م ، وحازت المسرحية على جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل .

والتي بناها من سوء أعماله وحباً لنزواته ، مقررا أيضاً ان يبدأ بالتغيير حتى بعدم قدوم المنقذ ، ليصلح أعماله ويقوي وجوده في الحياة .

ان قراءة متفحصة للنص والعرض يظهر بوضوح افتراض تشطير الشخصية الواحدة إلى اتجاهين ، ومن خلال قراءة طبيعة الشخصيات وعلاقاتها .تبرز شخصية الرجل الغريب التي تعد رمزاً للعالم الروحي والأخلاقي والمثالي . في حين اتخذت شخصية المعلم رمزا للعالم المادي بكل مقوماته وخصائصه ، الجشع والسلبي والمتكبر والمتجبر ، لتكشف حجم المكابرة والهوة العميقة التي تحيط بالواقع الإنساني وتفصله ومن ثم انقسام الذات وانشطارها بين هذين العالمين المثالي والمادي . وفي جانب آخر خلق الإنتظار جواً طقسياً ليكشف ثقل طبيعة الواقع الذي يعيش فيه الإنسان الذي يمنع الوصول إلى الاعتقاد بأنه خلاص منشود للإنسانية . وقد كشف النص والعرض تحديد زمن الأحداث والصراع بين الشخصيات والذي شغل مدة قوامها دقيقتين لتدل على عدم واقعيتها في الحساب المادي المنظور ، بل تكشف عن وقوعها ضمن حدود الأحلام المتحققة بعلاماتها ورموزها اللغوية والمتجذرة في الذات الإنسانية ، وتكشف عن جذور موضوع الإنتظار ومن ثم مواجهتها واستعراض أبعادها الفكرية والفلسفية والبعيدة عن حدود المحرمات الاجتماعية والتقاليد والاعراف . لذلك بات الزمن في هذه المسرحية لا يحسب حساباً منطقياً وأنظوت أحداث المسرحية بزمنها ضمن دراما الساعات المكسورة .

أخذت شخصية الصبي مهمة تحديد الزمن وبمقدار دقيقتين جرت فيها الأحداث . وبالنظر لعدم ظهور شخصية الصبي مرئيا أمام المتلقي واقتصر حضورها بوساطة الصوت والظل ، لذلك عد الزمن المقدر بهذه المدة القصيرة غير موجود فعلا ولا قيمة له . فمن لا زمن له لا مكان له ومن لا مكان له لا وجود له . فالأحداث برمتها لا وجود لها في الواقع الحقيقي والمادي حتى تكاد تبتعد عن كونها حلماً . وهذه الشخصية ما هي الا عبارة عن رغبات نفسية وإرهاصات لدى شخصية المعلم ، ذلك في رغبته الصارمة في التكبر والأمر والنهي والضرب والبطش والظلم على من يستطيع ذلك وكأنها عملية تعويض أو سد نقص ، وما على الأخر سوى التنفيذ وإطلاق صوت الطاعة . فالكيان البشري في حقيقته يتكون من الروح والجسد في علاقة جدلية ، كل واحد يلبي طلبات الآخر ورغباته قدر استطاعته وتعلق الأمر به ، وما النظام الطبيعي للحياة الإنسانية ينبغي ان يكون هناك من يسيطر ويوجه . فالروح وفقا للقانون الإنساني هي في مركز القيادة والسيطرة لكي يتميز الإنسان عن باقي الكائنات الحية الأخرى التي يكون الجسد هو المسيطر والموجه لكل الرغبات ، وإذا تغير هذا المركز في القيادة والتوجيه تغيرت هوية وصنف الكائن . في شخصية الغريب كانت الروح هي المركز والجسد هو التابع في حين كان العكس في شخصية المعلم ، إذ الجسد هو المركز والروح هي التابعة . في حين اخذت شخصية الصبي صوت الطاعة . طاعة الروح للجسد أو العكس . وبما ان الشخصية هي واحدة ، لذا كانت شخصية الرجل الغريب تمثل الروح وشخصية المعلم تمثل الجسد .

تكون ديكور المسرحية من سلم وضع على الجدار الخلفي للمسرح مما أعطى دلالة على الانفصال المكاني المباشر بين الروح والجسد ، بين عالم مثالي ومادي ، سفلي محمل بالخطايا والذنوب . وعلى الرغم من مباشرته المادية ، اصبح السلم رمزا لعالم غيبي . في حين انتشرت مفردات وأدوات ديكورية أخرى منها كرسيان ومنضدة في الوسط امتلأت بالأجهزة الصوتية العاطلة والتي أعطت دلالة على امتلاء العالم بالخراب والفوضى ورمزا لخوائه وسقوطه الوشيك . فهذه الأجهزة الخاوية دلت هي الأخرى على خواء العقل الإنساني من أي نشاط والذي اهتم بالماديات الحياتية وقشورها ، فضلاً عن استخدام جهاز الكومبيوتر العاطل والموضوع على كرسي ذي لون احمر ليدل على هيمنة وسيطرة عالم الأرقام والبرامجيات الذي عولم الإنسانية وتربع على عرش الوجود الإنساني بكل مادياته ، الذي فقد الإنسان روحيته وذاته لتكشف حجم الصراع القائم على انفصال الإنسان عن ذاته . كما استخدم العرض بعض المفردات ، منها المثقب الآلي الكهربائي والذي وظف ليعطي دلالة الحرب والموت والتدمير والخراب . أيضاً أخذت الكرات الصغيرة دلالة إلى أدوات الحرب والقتل والموت . في حين حملت مفردة سلة المهملات عدة محمولات دلالية وفقا للموقف وحوار الشخصية ، فهي ذات قدرة توليدية عالية الدلالة والجمال ، فهي رأس إنسان ، قبعة عسكرية ، قنبلة يدوية ، كرة ، وغيرها من العلامات الدلالية الواضحة المرجعية لمدلولاتها الحياتية ، فالديكور في مجمله ابتعد عن الواقعية في شكله الخارجي ، بل هو بسيط ومرمز وموح ذو دلالات عميقة .

قسمت الإضاءة المسرحية إلى أربعة أقسام وفي أربعة اتجاهات ، القسم الأول وضعت على أرضية المسرح حيث سلطت على الجدار الخلفي نحو الأعلى لإنارة السلم الذي استخدمته شخصية الرجل الغريب . أما القسم الثاني فقد وضع قسم من أجهزة الإضاءة في سقف المسرح لترسم وتنير أماكن الفعل المسرحي وتكشف مع إضاءة القسم الأول جدلية العلاقة بين العالم المادي والعالم المثالي أما القسم الثالث فقد وضع جهاز إضاءة جانبي في وسط المسرح وعلى يسار قاعة العرض لتشتبك هذه الإضاءة مع معمارية الديكور ومفرداته في وسط المسرح لتفرز ظلالاً وضوءاً اقتربت نوعا ما من افتراضات صور الأحلام والهلوسة ، فضلاً عن تأكيدها لوحدانية الشخصيات وحيادية مواقفها بين عالمين واسعين من بداية المسرحية حتى نهايتها . كما أكد الضوء والظل ذلك التناقض في الموقف الإنساني من حيث الضعف والقوة . أما القسم الرابع فقد اقتصر على مصباح الموجود على منضدة التصليح وكان له دور مركزي في حركة الشخصيات لاسيما شخصية المعلم الذي تعامل معه كثيراً ، في إبراز ظل شخصية الصبي بوساطة إسقاط ضوئه على الجدار والوقوف أمام هذا الضوء ليعطي ظلا للشخصية والتي اسقط ليكون ظل شخصية الصبي المفترضة ، ومن ثم تؤكد هلوسة وثورة الشخصية التي تعاني منها ، فضلاً عن عزلتها وانفصالها عن عالم الواقع الحقيقي ، بالإضافة إلى ذلك إضاءة المشعل الغازي الذي استخدم في العرض وفي المشاهد الأخيرة ، ليس لغرض الإنارة ، بل اصبح رمزا للنور المفقود وبديلا عميقا عن شخصية المنقذ ، إذ أصبح هذا الضوء مركزاً أحتفالياً لطقسية عقائدية قديمة .

وظفت المؤثرات الموسيقية فكريا في العرض ، إذ احتوى على أحدى عشرة قطعة موسيقية ابتداءاً من بداية العرض حتى نهايته ، وتنوعت مقاطعها وإيقاعاتها ، إذ كان المقطع الأول عبارة عن صوت ذبذبة الإلكترونات لتوثق مهنة شخصية المعلم كمصلح للأجهزة الكهربائية والصوتية ، وشابهت صوت الكومبيوتر لتعبر عن هيمنة الوجود المادي على طبيعة الشخصية ، أكدت الموسيقى الخاصة في لحظة نزول شخصية الرجل الغريب من أعلى السلم تلك العلاقة الروحية والمثالية المتحركة في العرض المسرحي والمتناقضة مع مادية عالم شخصية المعلم . وأكدت مقاطع أخرى الجانب العاطفي . ومقاطع أخرى عملت على رفع ايقاع الفعل المسرحي والنهوض به في أثناء العرض وأعطائه صفة الحتمية . وجسدت مقاطع أخرى الصور الحلمية والرواسب الحقيقية للذات الإنسانية . وعبرت مقاطع أخرى على تأزم الصراع وانفصال الذات الإنسانية . في حين جسدت المقاطع الأخيرة من العرض طقسية احتفالية قامت بها كلتا الشخصيتين لقدوم المنقذ ، إذ كانت لغة ناطقة ثانية في العرض بعد لغة الحوار المنطوق ، وهذا يعد نوعاً ما اقتراباً فكرياً من رؤى آبيا في الموسيقى داخل العرض المسرحي لجانبها العاطفي والتعبيري وقدرتها على خلق الانسجام مع مكونات العرض الأخرى وقدرتها على إعطاء العرض فكرته الحتمية . كذلك الاقتراب من دعوة مايرهولد من ناحية الاستخدام لتقنية المؤثر الموسيقي في العرض المسرحي لمكانته التعبيرية بغية الوصول إلى أداء منسجم مع الموسيقى .

اخذ الباحث أداء الممثلين علي رضا واحمد محمد عبد الأمير اللذين جسدا شخصيتي المسرحية كعينة لبيان مدى تطبيق أدائهما لخصائص الأداء في مسرح العبث ووفقا لفقرات استمارة أداة الملاحظة المتعلقة بهذا المسرح *.

الفقرة الأولى : يملأ أداء الممثل الشخصيات التي لا طابع لها بروحه وشخصه وبلحمه ودمه بان يكون هو نفسه .

أجاد كلا الممثلين في تطبيق هذه الخاصية ، وحسب ما أملته طبيعة الشخصيات وفي تقديمها على الرغم من تفاوت نسبة الأفكار والمعاني التي حملتها هذه الشخصيات ومن حيث الطبائع والأبعاد . الا أنها حملت في الوقت نفسه دلالات أكبر وأعمق والتي افرزها الأداء . إذ من الممكن ان تدل شخصية المعلم على ذلك الصنف البشري الذي يقدم الجوانب المادية والنزوات والشهوات على الجوانب المثالية والالتزام والتعقل وعدم التهور ، تلك الشخصية التي حملت صفة العمومية من الجنس البشري الذي يرتكب جملة من الأخطاء والمعاصي والتي هي مستقرة في كيان الإنسان وجزء منه وتفرز وتسيطر على السلوك إذا ما مسكت السيطرة والقيادة لتصرف الإنسان ، وإذا ما توفرت لها الظروف المناسبة على اقتراف ذلك الخطأ . أما شخصية الرجل الغريب ، فقد دلت على الروح والذات الإنسانية والحالة المثالية لتقابل شخصية المعلم وتوازنها والتي مثلت الجسد بكل نزواته ورغباته السلبية ، فالشخصيتان هما شخصية واحدة وقد أنشطرتا وفقا لهذه المقومات والاتجاهات . أما السيطرة والقيادة تكمن في هيمنة

* . ينظر ملحق رقم (3) .

الواحدة على الأخرى وطغيانها عليها ومن ثم تحدد هوية ذلك الكائن الحي سواء كان إيجابياً أم سلبياً . أما صوت شخصية الصبي وظله فهو حلقة الوصل بين الحلم واليقظة ، بين الخيال والواقع . لذلك ونتيجة لطبيعة هذه الشخصيات التي هي حتما لا تحمل تلك الأبعاد والصفات والطبائع ليس على مستوى ظاهرها وحسب ، بل على مستوى باطنها أيضاً ، لذا ادى كلا الممثلين هذه الشخصيات بطريقة واعية وعميقة بان يكون هم أنفسهم كممثلين مبتعدين عن محاكاة الأفعال الطبيعية لعدم وجودها أصلاً في طبيعة الشخصيات . إذ أجاد كلا الممثلين تطبيق هذه الخاصية من خلال ذلك الأداء الذي حمل صفة ملء الشخصيات بكل ما تحمله من مكانة وأفكار ومدلولات وقيم ، ومن ثم لم يقع المتلقي في صورة وهمية للشخصية على انها مشابهة للواقع من ناحية الأبعاد والطبائع ، بل طغت شخصيات الممثلين في أثناء الأداء وهم يحملون تلك الشخصيات ومعانيها وأفكارها .

الفقرة الثانية : أداء الممثل فيه نوع من الإثارة ومن ابتكار الممثل نفسه إزاء الموقف هزلياً أم مأساويا .

أجاد الممثل (علي) في تطبيق هذه الخاصية في أثناء أدائه ، ذلك في أيجاد آلية أدائية من شأنها عكس نوع من الإثارة على الصعيد الحركي والصوتي إزاء أي موقف لاسيما في المواقف الكوميدية التي كان يخلقها ، ليس على حساب كسب شخصي أو إضفاء جو هزلي للموقف وبشكل سطحي ، بل إعطاؤه عمقا ودلالة ، بعدا كوميديا ذا مدلول فكري عميق ، ذلك من خلال التعامل المتعدد والفوضوي ومبالغة في الأداء والابتعاد عن المحاكاة الطبيعية ، بغية صرف الانتباه والتركيز وسحبه نحو إغراءات متعددة لأفكار العرض ولتحقيق عنصر نقل صورة الأحلام بعيداً عن الإيهام الحقيقي . وهناك خلق ومواقف كوميدية بشكل آخر يتعلق بالأداء الحركي والصوتي المنظور والمباشر ، منها الموقف الذي ينعت الرجل الغريب فيه شخصية المعلم بأنه لص ومحتال والطريقة الأدائية التي رد بها الممثل (علي) على الممثل (أحمد) بعد ان يستدرك وقع المفردة عليه بقوله : لص ، لص ، وماذا يعني ؟ . والتي أخذت جواً كوميدياً على الرغم من وقع الموقف ونوعيته ، فضلاً عن تلك المواقف الكوميدية من كلا الممثلين لاسيما الممثل (علي) في موقف إنتظار قدوم المنقذ ، وعندما كانت شخصية الغريب تحمل شخصية المعلم وذلك الحوار والمواقف الكوميدية التي كان الممثل (علي) يجيب بها عن أسئلة شخصية الرجل الغريب والتي ابتعدت كثيرا عن فحوى السؤال ، هذا فضلاً عن أجادت كلا الممثلين في الإثارة في المواقف المأساوية لاسيما موقف الجدل عن سبب تأخير قدوم المنقذ ، وعن فائدة أو عدم فائدة قدومه ، من خلال تلك الجدلية الحوارية التي أداها وألقاها كلا الممثلين والتي حضيت باستجابة عالية من المتلقي . وقد زخر العرض في مجمله بأنواع كثيرة من الإثارة والابتكار ، بل كان الأداء برمته مثيرا ومبتكرا من كلا الممثلين سواء على تقنية الحركة أو تقنية الصوت من خلال تلك الانفعالات الحركية والصوتية التي رافقت تفاصيل العرض ، هذا فضلاً عما وفرته بعض مفردات العرض من مواقف مثيرة ومبتكرة ، منها نوعية زي شخصية الرجل الغريب في بداية العرض والتي كانت شفافة أبرزت جميع تقسيمات الجسد ، كذلك استخدام جهاز المثقب الكهربائي الكبير الذي استخدمه الممثل (علي) بآلية رائعة ليعبر ويجسد كلمات شخصية الرجل الغريب والموجه اليه بانه رجل ولا كل الرجال غني وقوي وذكي وشجاع ونجم ولا يباريه أحد من الرجال في هذه المفردات على وجه الأرض ، هذا بالإضافة إلى تلك المواقف الطارئة التي حدثت في أثناء العرض والتي لم تكن محسوبة أو متوقعة من الممثل نفسه ، منها انطفاء ضوء مصباح منضدة التصليح لشخصية المعلم والذي يستخدمه كثيرا في الأداء لاسيما في رسم ظل شخصية الصبي . كذلك عدم اشتعال المشعل الغازي والتي تداركها كلا الممثلين ، واصلح كلا الموقفين وبطريقة ذكية مع ارتجال بعض الحوار الذي لم يخرج كثيرا عن نطاق الموقف الطارئ وإصلاح الخلل الفني ، مما أعطى تقنية عالية وذكاءاً جيداً لكلا الممثلين لمعالجة هكذا مواقف وإعطاء الأداء نوعا من الإثارة والابتكار ليس على مضمون العرض ، بل لمواقف خارجية طارئة ومن ثم حصول استجابة جيدة من المتلقي .

الفقرة الثالثة : الأداء غير واقعي ولا تجسيد واندماج مع الشخصية والتعبير الحرفي لها ولأبعادها .

أجاد كلا الممثلين في تطبيق هذه الخاصية ذلك من خلال حرية التصرف الحركي والصوتي إزاء طبيعة الشخصيتين من خلال تلك الانتقالات الحركية والصوتية والقطع وفترات الصمت وفقا للموقف والتي تتغير وتنتقل بتغيره . فقد أجاد الممثل (احمد) في هذا الأنتقال والقطع الذي أكده من خلال مرونة جسده وطبقاته الصوتية التي مكنته من رصد الشخصية واعطاء التعبير المناسب لكل حالة

وموقف لاسيما مشهد التقيء الذي اراد من خلاله لفظ الجسد والانفصال عنه والذي تمثل بشخصية المعلم ، الذي اجاد بالمقابل الممثل (علي) في ترجمة هذه العملية من خلال إعطاء رد فعل ازاءها من خلال مقاومته وتشبثهه وتمسكه بالأرض رافضا ذلك اللفظ والانفصال . وحمل بعض الأداء قسما من تقنية الأداء الواقعي وبآلية عاطفية مع شيء من الاندماج في الموقف لاسيما تلك الجدلية الحوارية التي تمت بين كلتا الشخصيتين حول سبب تأخر قدوم المنقذ وفائدة أو عدم فائدة قدومه وفقا لموقف وفكر كل شخصية ، والتي استخدم فيها كلا الممثلين المنظومة الوجدانية والعاطفية والتي حضيت باستجابة حسية عاطفية من المتلقي من خلال تأثره بها وأثارة منظومته الوجدانية أيضاً . لكن كان هناك حالة انتفاظ ويقظة تخللت تلك الجدلية الحوارية بوساطة تلك الانتقالات الحركية والصوتية لكلا الممثلين السريعة و المفاجئة والتي أحدثت قطعا في مسألة الاندماج والتجسيد على مستوى الأداء والتلقي . وهذا لا يعني خلو الشخصية تماما من أي بعد أو طابع أو خلوها من أي عاطفة ، بل هي تحمل شيئا من ذلك لاسيما شخصيات هذا العرض ، إذ هي تتألم وتعاني وتفرح وتحزن وتجزع وتيأس وتنطوي وتتأثر وتؤثر ، لاسيما شخصية المعلم وان حملت صفة الأنا الجمعي لا الفردية ، الا أنها مفردات وأبعاداً وطبائع واقعية ، ومن ثم لابد من أداء من الممثل يحمل في قسم منه وفي آلية تقديمه خاصية أدائية واقعية لكن ليس لدرجة الإيهام والاندماج والتجسيد ، بل في حدود التعبير عن الحالة ، هذا فضلاً عن محمولات النص وطبيعته الحوارية والفكرية التي آلت بالأداء إلى تقديم هذه الصيغة من الأداء وفي حدود معينة ومحددة .

الفقرة الرابعة : أداء قائم على لعبة التظاهر وقائم على الزيف والاصطناع .

بالنظر لطبيعة النص في هذا العرض الذي لم يوفر لهذه الخاصية مكانا لكي يقوم الممثل بتطبيقها في أثناء الأداء ، بل هو عالج مسألة أثيرية على مستوى التفكير الإنساني المنطقي ، الا وهي فكرة الإنتظار للمنقذ ومخلص البشرية من معاناتها وآلامها والتي أخذت صوراً وأشكالاً وأنماطاً شتى بين التفكير الإنساني وللتعبير عن هذه الفكرة ، لم يستطع كلا الممثلين ان يصبغ أدائه بلعبة التظاهر والزيف والإصطناع على الرغم ما وفره بعض جوانب النص من حيث القطع والتوقف وفترات الصمت والانتقال ، فضلاً عن توفير مفردات العرض للقيام بلعبة التظاهر والزيف والاصطناع . لكن تقديم فكرة العرض من خلال أدائه لم يكن فيه نوع من التظاهر والخداع ، بل كانت القصدية والجدية هي اللعبة الظاهرة وان كانت هناك بعض أنواع التظاهر والزيف لكن ليس على مستوى تقديم الموضوع ، لكن في تقنيات العرض ومفرداته وان كانت غير محسوسة أو مفرزة بشكل واضح ومباشر ، ولكن تقع على عاتق المتلقي كشف موضوعات العرض ومضامينه ومحمولاته الدلالية الفكرية والعاطفية ، فالشخصيتان هي شخصية واحدة قد كشفتها شخصية المعلم في بداية العرض من خلال شعوره بشيء يتحرك في صدره ، هذا فضلاً عن بعض الجمل الحوارية المباشرة التي اكدت وحدة الشخصيتين :

الغريب ... آن لي ان ارمي بك من أعلى بناية في المدينة . أو ارمي بك في مجمع النفايات .

المعلم : أرجوك دعني أرجوك .. فلقد سئمت منك ومن أفكارك .

الغريب : بل أنا الذي سئمت منك . سئمت من شهواتك ومن رغباتك .سئمت مجونك ومن فسوقك . سئمت سئمت سئمت .

بالإضافة إلى مشهد التقيء لشخصية الغريب التي أراد بها الانفصال عن شخصية المعلم ، انفصال الروح عن الجسد . حتى صوت شخصية الصبي التي هي بعد ثالث للشخصية نفسها ، ولكن مع هذا لا يعد تظاهرا أو زيفا أو اصطناعاً لما هو متعارف ، بل كانت هناك القصدية في طرح هذه المسألة وأراد العرض توصيلها إلى ذهنية المتلقي بشكل أو بأخر . ولم يكن العرض وأداؤه قائماً على لعبة معينة وان حمل قسما من أبعادها . إذ تمحورت حوله مسألة الإنتظار وأساسها قائم على التثبيت وقوامها الأيمان بها بوساطة أداء قائم على الصدق والجدية والحقائق المنظورة والمتحققة القريبة منها والبعيدة ، بل حتى الحقائق المدركة قد تجسدت في أثناء الأداء لتحقيق صدق العرض وتوصيل فكرته إلى المتلقي الذي كان هو الأخر يحمل في منظومته المعرفية بعض الحقائق المحسوسة والمدركة منها ومن ثم ابتعاد الأداء بدرجة واضحة وملموسة من التظاهر والزيف والاصطناع .

الفقرة الخامسة : يدمج الممثل في أثناء أدائه مواقف تراجيكوميدية بالاتفاق مع المخرج .

طبق كلا الممثلين في قسم من الأداء هذه الخاصية لا سيما الممثل (علي) الذي يجيد الأدوار الكوميدية سواء على صعيد الأداء الحركي أو الصوتي ، إذ حمل قسم كبير من أدائه صفة الكوميديا ليس لأجل الضحك والترفيه ، بل لاجل تقديم حالة أو موقف جاد ذي دلالة عميقة ولتحقيق صدمة معينة في قراءة المتلقي للعرض ، مستعيناً في ذلك ببعض الأدوات والمكملات المسرحية ، هذا فضلاً عن تقنياته

الأدائية وهو في بداية العرض وفي اول جملة حوارية ألقاها كانت بطريقة كوميدية ذلك من خلال مناداته لشخصية الصبي لكي يجلب له الشاي من المقهى المجاور ، كذلك في موقف حملت فيه شخصية الرجل الغريب شخصية المعلم على الكتف ، وهي دلالة حمل الروح للجسد والتي نافت وناقضت بها القانون المنطقي والطبيعي من جهة ومن جهة أخرى تلك الجمل الحوارية التي نطقها الممثل (علي) بآلية كوميدية أيضاً عندما تسأله شخصية الغريب في إمكانية مشاهدته لشيء أو هناك ما يدل على قدوم المنقذ وهو في حالة تأزم وقلق وإنتظار في حين كانت شخصية المعلم تلقي بحوارتها بشكل كوميدي بعيد عن جو الموضوع والفكرة الجادة . في حين كان الممثل (أحمد) أكثر أستقراراً في هذه الخاصية ولم يحاول خلق مواقف تراجيكوميدية في أثناء الأداء ، لان طبيعة شخصيته والتي حملت صفة الروح لا تتطلب مثل هذه المواقف الأدائية ولأنها أكثر حيوية وجدية وحزماً وثباتاً من شخصية المعلم التي حملت الجسد ، هذا فضلاً ان النص لم يكن محددا لهذه المواقف ، بل كانت طبيعة الشخصية المؤداة وطبيعة تقنية أداء كل ممثل في الإثارة والإبتكار هو الذي يحدد تطبيق هذه الخاصية ، هذا بالإضافة إلى بعض الحركات الإيقاعية والانتقالية لكلا الممثلين وباستخدام بعض مفردات وأدوات العرض ، كالملقط الكبير والكرات قد أوجدت موقفاً تراجيكوميديا إلى حد ما . أي اصطبغ جزء من الأداء بصبغة كوميدية في حين كان الموقف مأساوياً ومن ثم من الممكن تقديم الموقف المأساوي بصيغة أدائية كوميدية وبالعكس . وهذا ما وجد في بعض الأداء لكلا الممثلين ، منها محاولة قتل شخصية الغريب لشخصية المعلم بوساطة الملقط الكبير والكرات الصغيرة إذ أتخذت الحركات الانتقالية والإشارات مع المؤثر الموسيقي بعداً وجواً كوميديا على الرغم من فكرة المشهد وموضوعه هو محاولة قتل .

الفقرة السادسة : يقدم الممثل في أثناء أدائه صورة الشخصية وليس الشخصية نفسها .

جسد كلا الممثلين بدرجة ما هذه الخاصية وبنسبة متفاوتة ، ذلك يرجع حسب طبيعة النص وجمله وحواراته وطبيعة الشخصيات وأبعادها التي حملت هوية ذلك النص . فالممثل (احمد) كان أكثر تطبيقا لهذه الخاصية متبعا صورة شخصيته التي اداها لاسيما إنها لا تحمل تلك الأبعاد المنظورة والمحسوسة ، بل كانت أكثر تحرراً وإدراكاً ، لان شخصية الروح تدرك أكثر ما تحس ومن ثم قدم الممثل صورة هذه الشخصية بكل أفعالها وأبعادها وصراعها مع شخصية المعلم المعبر عن الجسد والعالم المادي . وقد أجاد الممثل في تقديم صورة الشخصية من خلال ذلك الأداء الحركي الرشيق والمرن والذي لم يدل على أبعاد شخصية حقيقية ثابتة ومحددة ، ومنذ بداية المسرحية وهي تنزل من اعلى السلم الذي ربط العالم الخارجي بالعالم الداخلي ، العالم المثالي مع العالم المادي ، الروح مع الجسد ، فضلاً عن محاولات خروج الروح من الجسد ومحاورته . وهذا التقديم هو مقصود من الناحية الإخراجية ، لكنه لم يكن موفقاً إلى حد ما من رسم صورة الشخصية عن طريق الأداء الصوتي على الرغم من الانتقالات والتلوين في طبقات الصوت والذي لم يوازي به صفة الروح والمثالية التي تتطلب صوتا أكثر مرونة وشفافية وحدة في الصوت ، وان حمل صوت الممثل نبرة الحزم والشدة والجدية . وقد أجاد فعلا في تقديم صورة الشخصية بوساطة ازيائه الشفافة في بداية ظهور الشخصية على المسرح ثم ارتدائها المعطف لتنزل على ارض الواقع المادي الملموس والمرئي لتحاور الجسد . كذلك لم يستخدم الممثل ادوات المسرحية كثيراً ولم يحاول تحقيق أي تماس مباشر مع العالم المادي بكل مفرداته ، الا أدواته الخاصة والمتعلقة بشخصيته . وان أي تماس منه لموجودات ومفردات العرض المادية يعد خرقاً لطبيعة شخصيته وبذلك هي محاولة لتقديم صورة الشخصية وليس الشخصية بحد ذاتها حساً وإدراكاً ، ومن هذا لم يقدم هذا الممثل الشخصية بأبعاد حقيقية واضحة المعالم أمام المتلقي ، بل قدم صورتها وما يمكن ان تحمله من أفكار ومضامين ذهنية وعقلية . في حين كان الممثل (علي) يوازي بين تقديم الشخصية نفسها وبين تقديم صورة الشخصية ، يساعده في ذلك طبيعة النص والجمل الحوارية ، فضلاً عن تواجده أكثر على خشبة المسرح ومن كونه اقرب تماسا من طبيعة الشخصية الواقعية المتجسدة في نوعية وطرازية أزيائه التي كانت عبارة عن بدلة عمل زرقاء كذلك ملائمة أدائه الحركي والصوتي لطبيعة الشخصية ومن ثم كان أكثر قربا منها والالتحام معها وأخيراً تقديم الشخصية نفسها وليس صورتها . كذلك كان أكثر تعاملا حسيا مع مفردات وموجودات العرض ، الا انه في مواقف كان يقدم صورة الشخصية عن طريق ذلك الأداء المعبر عن فكر الشخصية وأبعادها الخاصة ، لاسيما المشاهد التي تجمع كلتا الشخصيتين والتي حملت كلتاهما صفة الروح والجسد ، العالم المثالي والمادي ، ليس على مستوى الفرد وانما صفة الأنا الجمعي وتجسيد ذلك الصراع الازلي ما بين الروح والجسد وإدانة الواحد للاخر وبيان وجهة نظر كل واحد إزاء الاخر وتبيان عيوب وتوجهات وأفكاركل قطب ومن ثم

تبيان نتائج ذلك الصراع إلى خارج نطاق الفرد . ويمكن تأشير تطبيق هذه الخاصية في أداء كلا الممثلين ذلك بالرجوع إلى طبيعة الشخصية وما حملته من أفكار ومعان وقيم ، وحسب فهم الممثل لها وطاقته الأدائية وخبرته وتجربته ، وحسب ما يفرضه الموقف أو الموضوع وما يمليه من مواقف وحالات . بذلك لم يكن الممثل في أدائه متشابها تماما مع الشخصية ومجسدا أبعادها التقليدية ، بل كان هناك نوع من الاختلاف بين الممثل والشخصية وبين تقديمها بحد ذاتها وبين تقديم صورتها على مستوى الشكل والمضمون . ويعد تطبيق هذه الخاصية أمراً ليس يسيراً نظراً للطبيعة الإنسانية للممثل ومنظومته الوجدانية والمعرفية في تقديم الأشياء كما هي بحد ذاتها وبشكل واضح وان أي شيء يخالف العقل والمنطق والمألوف يعد أمراً صعباً بعض الشيء ، لان تقديم الشيء بحد ذاته اسهل من تقديم صورة ذلك الشيء ومقارنته بالشيء الأصلي .

الفقرة السابعة : يقدم الممثل في أدائه شخصيات كارتونية كاريكاتيرية تغوص في تيار الكلمات .

لم يحتوي العرض على تلك الشخصيات الحلمية أو الكارتونية والتي تحمل طبيعة كاريكاتيرية وبذلك العمق ، ولم يحتوي النص على تلك الخصائص الحوارية التي يختص بها مسرح العبث وبصورة تفصيلية من حيث اللغة . لذلك لم يكن هناك تطبيق حرفي وعميق لهذه الخاصية من كلا الممثلين ، بل قدما شخصيات واضحة وان كانت غير مباشرة أو تحمل صفة الفرد ، بل هي شخصيات تحمل أفكاراً ومعاني عميقة رافقت ما جاء به النص من محمولات ودلالات تركزت في موضوع الإنتظار . هذه الفكرة الفلسفية التي شغلت وما تزال تشغل حيزاً كبيراً في الفكر الإنساني ، وقد التزم كلا الممثلين بتقديم شخصيات العرض وصورها والتي ابتعدت بنسبة معينة عن الصفة الكارتونية الكاريكاتيرية وهي تغوص في كلمات النص وحواراته . وان حمل هذا التقديم بعض المواقف الكوميدية ولكن ليس على حساب الشخصية وجعلها ذات صفة كاريكاتيرية ، وعلى الرغم من حمل الشخصيات بعض الضبابية وشيئا من الحلمية ، فضلاً عن جزء يسير من خصائص الحوارية لمسرح العبث كالتكرار والإعادة والقطع وفترات الصمت واللامعنى واللامنطق . وحملت الشخصيات أيضاً بعض الصفات الفكرية والفلسفية نتيجة محمولات النص نفسه والتي اتخذت من خلاله الخصائص الروحية والجسدية للإنسان بكل ما يحمله من أفكار واتجاه وميول وأهواء بكل مقوماتها وخصائصها وتناقضاتها .

الفقرة الثامنة : يحتوي الأداء على التناقض في تقديم الشخصيات من حيث عدم تطابق أبعاد الشخصية مع أبعاد الممثل .

بالنظر لعدم إتاحة النص والإخراج لهذه الخصائص والمقومات مجالا ، لذا لم تطبق هذه الخاصية من كلا الممثلين بصورة حرفية ، لان كلا الشخصيتين لم تحدد لها أبعاد وطبائع ثابتة ومحددة لكي يتم التناقض على اساسها من حيث أبعاد الممثل . فالممثل (علي) قدم شخصية المعلم وان كانت لم تحمل صفة الفرد لعدم حمل هوية خاصة أو لها اسم تنادى به وتحمل من خلاله صفة التفرد الشخصي ، وانما حملت مفهوم الإنسان بصيغة أو بأخرى الذي تتحكم الجوانب المادية فيه . فهو لم يجسد أبعادا تقليدية لهذه الشخصية بحرفيتها كليا لفقدانها هذه المقومات والأبعاد ، بل قدم صورة إنسان يعاني من الم وحزن وانهزام داخلي سببه ضغوط العصر . كذلك الممثل (احمد) قدم شخصية الرجل الغريب والتي لا تدل على شخصية متفردة لها أبعاداً ثابتة ومحددة ، بل قدم هوية الإنسان الذي تتحكم الجوانب المثالية الروحية فيه . فكلا الممثلين قدم شخصية واحدة قد انشطرت إلى اتجاهين ، المادي والمثالي ، الجسدي والروحي ، ومن ثم تقديم شخصية إنسانية تحمل صفة المجموع لا الفرد ، ومن ثم كان على كلا الممثلين ان يقدم أبعاداً تقليدية ، أبعاداً تحمل صفة المجموع من حيث طرح الموضوع ومن حيث معاناة الشخصية التي حملت معاناة الانا الجمعي وعلى المستوى الجسدي والروحي . حتى ان النص والإخراج لم يدون أو يؤشر على دلالة زمانية أو مكانية لتشير إلى هوية ذلك الإنسان الا باشارات وتلميحات ذات دلالة وبعد مكاني مفترض ومعين ومن خلال بعض حوارات النص ، فكلا الممثلين لم يكن على مستوى ذلك التناقض الظاهري في تقديمه للشخصية ولا بذلك التشابه مع أبعادها لأنه قدم شخصية من نوع الاخر ، ولعدم حمل الشخصية أي أبعاد ذات دلالات محددة وثابتة ولحملها صفة المجموع ، لذلك لم يقع كلا الممثلين في تناقض أو تشابه مع أبعاد الشخصية من حيث أبعادهم الخاصة كممثلين . ومن ثم اصبح تطبيق هذه الخاصية من زاوية أخرى .

الفقرة التاسعة : يحتوي الأداء على التناقض الحركي والصوتي لبعض المواقف والأحداث .

لم يوفر الأسلوب الإخراجي للعرض مثل هذا التناقض بشقيه الحركي والصوتي لبعض المواقف والأحداث بغية تحقيق عنصر اللامعقول واللامنطق ، وكان كلا الممثلين يوافق في أدائه الموقف والحدث سواء بالحركة أم بالصوت . ولم تكن هناك حالات أو إشارات تدل على هذا النوع من التناقض . فالحركة وافقت الحوار المنطوق مع موافقة الحركة للموقف والحدث ولم تناقضه . وموافقة الإيقاع الصوتي ومعاني الحوار ودلالته مع الموقف والحركة . لذلك حمل العرض في هذه الخاصية بعض التوازن المنطقي الواضح والمتجسد في تصرف كلا الشخصيتين باستثناء حالة لدى الممثل (علي) في تقديمه شخصية الصبي من خلال ظله وهو يضربه وكأنه يحاول ضرب جزء من كيانه أو يريد إجباره على التنفيذ وإطاعة الأمر . كذلك في نهاية المسرحية وهو يدور عكس عقرب الساعة حول منضدة التصليح ومحاولة لعن الزمن المفقود ، فضلاً عن انطواء شخصية الغريب وانكسارها التي حملت الصفة المثالية والروحية وحملت كل المعاني الإيجابية والقيم الإنسانية فهي تلعن وتهدد وتتأزم وتدعو شخصية المعلم أي الجسد إلى ان يبصق في وجه الأرض ليضع حدا بين البقاء أو الفناء أو لايجاد حل من نوع آخر بعيد عن فكرة الإنتظار . وهو أخيراً يناقض موقفه الثابت الذي يوازي طبيعة شخصيته وصفتها وما توحي إلية على مستوى المضمون الفكري لطبيعة شخصيته . لكن حقق بالمقابل عنصرا لامعقولا في هذا التناقض الفكري من خلال سرعة انهيار القيم والمعاني الإيجابية ولأسباب ضعيفة واهية . لذلك لم يهتم الأداء لكلا الممثلين بذلك التناقض الفرعي البسيط والمباشر من حيث عدم مطابقة الحوار مع الفعل حركياً أو صوتياً ، بل اهتم على متناقضات وعدم تطابق في محمولات فكرية اكبر وفي مواقف فلسفية عميقة يستطيع المتلقي ومن خلال قراءته العميقة تأشير ذلك .

الفقرة العاشرة : أداء الممثل بصريا قائم على الحركات والوضعيات والإشارات والإيماءات والصور المسرحية أكثر من الكلام .

لعدم توفير النص لبعض الخصائص الحوارية التي تحملها نصوص هذا المسرح . اعتمد كلا الممثلين على الصورة المسرحية والتكثيف الصوري الأدائي بحيث احتل العنصر البصري مجالاً واسعاً في أثناء العرض تساير مع الحوار المنطوق . وفي مواقف أخرى تفوق الأداء البصري على الحوار المنطوق لحمله دلالات ومعانٍ عميقة على الرغم من حمل الحوار هو الأخر قوة ومعنى في بعض مفرداته وجمله من خلال فلسفته العميقة ، وهذا الأداء البصري وتكثيفه ليس لغرض تحقيق عنصر اللامعقول ونقل صورة الواقع اللامنطقي وعكسها ، بل لتحقيق أفكار ومضامين ودلالات عميقة ، تحاول تعكس مضامين النص وقيمه وتقريبها من مرجعيات المتلقي ، هذا فضلاً عن تحقيق بعض النواحي الجمالية ذلك من خلال تلك الحركات والوضعيات والإشارات والإيماءات المرنة نتيجة ما يتمتع به كلا الممثلين من مرونة جسدية وطاقة وتركيز وانتباه في الأداء الحركي والانفعالي . وقد صاحب هذا الأداء البصري الحوار المنطوق ليكمل الواحد الأخر ، وتكتمل الصورة المقدمة والعقل والمعنى . الممثل (علي) في شخصية المعلم وفي بداية المسرحية كثف من الأداء البصري ليطالع المتلقي بحيويته وحقيقة عمله وهي مهنة تصليح الأدوات والأجهزة الكهربائية والصوتية ، وهي قد تبدو مباشرة على مستوى الفهم الخارجي السطحي ، وهي قد تعني أشياءاً أخرى قابلة للتصليح أو غير قابلة . وقد تكون هذه الأجهزة عدداً من البشر ، كل واحد له عيوبه ونقائصه الخاصة به . كذلك المشهد البصري الذي تم بين شخصية المعلم وظل شخصية الصبي ، ومحاورته إياه وكأنه جزء من كيانه الذي مهمته التنفيذ وإطاعة الأوامر . كذلك في حالة توبيخه وضربه ومحاولة خنقه بسبب تأخره عندما ناداه وتعنيفه مرة ثانية بألا يتأخر في العودة في جلب الشاي من المقهى المجاور. ثم ذلك المشهد البصري الذي تمجد فيه شخصية الرجل الغريب شخصية المعلم بأنه مصلح وذكي وقوي وغني ونجم ورجل ولا كل الرجال ، من خلال تلك الحركات والتكوينات الجسدية والإشارات والإيماءات التي ترجمت تلك الصفات المفترضة فيه مستعينا ببعض الأدوات المسرحية لاسيما المثقب الكهربائي الكبير وأستخدامه بعدة أشكال وأوضاع ، كسلاح القتال الذي يمكن ان يجعله قوياً مدمراً ، مستنداً على تاريخه المطبوع والمدون على الأشرطة الصوتية المسجلة والأشرطة المرئية التي مثلت حقيقة تاريخ الإنسان والبشرية الذي لا يمكن ان يمحى أو يتلف بإيجابيته وسلبياته مهما كانت أماكن الخزن والحفظ لها مختلفة ومتنوعة ، ثم تلك الصورة التي حملت فيها شخصية المعلم على كتف شخصية الرجل الغريب ، وهما يحاولان النظر إلى كل الاتجاهات من الفضاء للتأكد من قدوم المنقذ أو عدم قدومه ، وقد أتخذت هذه الصورة محمولات وصور جمالية بحد ذاتها . فقد تقاربت والتصقت الشخصيتين في شخصية واحدة وهي في الأصل كذلك ، لكن التركيب المنطقي والقانون الطبيعي للأشياء كان معكوسا الا وهو حمل الروح للجسد وليس العكس ، أي بحمل

شخصية الرجل الغريب (الروح) لشخصية المعلم (الجسد) . كذلك أتخذ الممثل (علي) وهو على كتف الممثل (احمد) صورة أخرى وكأنها نسر يحلق في الفضاء من خلال حركة ذراعيه وكأنها جناحا طائر . وهناك أداء بصري آخر لهذا الممثل في نهاية المسرحية ، وهو حمل المشعل الغازي وهو يلوح به إلى الأعلى لعل المنقذ يراه ، وبعد ان يعجز ويبأس من قدومه يدور حول منضدته وبعكس عقارب الساعة وكأنه يريد إرجاع الزمن المفقود وهو يلعنه ويلعن تاريخه وحياته من خلال تحطيمه لكل الأدوات والمفردات التي تقع أمامه محطماً ورشته التي بناها بالغش والخداع والسرقة . أما الممثل (احمد) فقد كان هو الأخر قد أوجد بعض الصور الأدائية لاسيما انه يتمتع بجسد مرن جدا . فهو يطالع المتلقي من بداية المسرحية بنزوله من أعلى السلم بتلك الحركات المرنة وهو يرتدي أزياؤه الشفافة جداً التي عبر من خلالها على شخصية الروح والعالم المثالي . وهو ينتقل إلى صورة أدائية أخرى خلال ارتدائه للمعطف ، وفي مواقف أخرى يجسد بحركاته وانتقالاته وإشاراته وإيماءاته ، تلك الحركات العسكرية المختلفة باختلاف هوية الدول والمعسكرات الحربية . كما أدى الممثل (أحمد) بعض التشكيلات الأدائية الصورية الفردية ، منها جلوسه ووضع احدى ساقيه على الأخر وكأنه جالس على كرسي فعلا ، لكنه في الحقيقة جالس في الهواء مستندا على رجليه فقط ، ثم قدم تلك الصور الأدائية التي جسدت مشاهد القتل بأدواته الخاصة (الملقط الكبير ، الكرات الصغيرة) ، من خلال تلك الحركات الإيقاعية مع المؤثر الموسيقي ، وتلك الانتقالات المرنة ، وهو يحاول ضرب شخصية المعلم أو قنصها بوساطتها وكأنها لعبة القتل والحرب . وقد حملت بعض الصور الأدائية والحركات طابعا رمزيا ذا دلالة وفكر عميق ، كحركة الممثل (أحمد) وهو يؤدي شخصية الغريب المعلقة تحت سقف شرفة قاعة العرض مؤدياً حركة من يحمل السقف فوق كتفه مما أعطى صورة هيروغلوفية لمعاناة الشخصية وعذاباتها والتي دلت على صورة ذلك الإنسان المعذب (سيزيف) في الأسطورة اليونانية القديمة ، لخطيئة قد ارتكبها فعبرت تلك الصورة عن دواخل الشخصية وأبعادها غير التقليدية . فهذه الأدوات البصرية قدمت من الممثل على انفراد أو معا في علاقة عميقة وفقا للموقف ، وقد رافق معظم هذه الأداءات البصرية الحوار وان لم يطغ عليه ، فضلاً عن مرافقة المؤثر الموسيقي لكثير من هذه الصور البصرية .

الفقرة الحادية عشرة : يتحول الممثل في أثناء أدائه من شخصية إلى أخرى ، وقد تتحول الشخصية نفسها من موقف إلى آخر .

لم يحمل أداء عرض مسرحية في إنتظار أي تحول من شخصية إلى أخرى نتيجة تحديد العرض والنص بشخصيتين ثابتتين هما شخصية المعلم والرجل الغريب ، وقد التزم كلا الممثلين بهاتين الشخصيتين ولم يغادرهما حتى نهاية المسرحية ، لكن التحول حدث في الشخصية نفسها ومن موقف إلى آخر . الممثل (أحمد) في بداية العرض خرج بصورة شبه عارية كدلالة واضحة على الروح التي لا تزال معلقة في عالم المثاليات والروحانيات المدركة ، ولكن بارتدائه المعطف تحول إلى العالم المادي ، فضلاً عن تغير الأداء الحركي والصوتي له ، وبه انتقلت الشخصية إلى العالم المحسوس والمدرك فهو يتحرك ويتكلم بلغة أرضية واضحة ومباشرة ، لغة مادية مع شخصية المعلم وحدثت عدة انتقالات في الشخصية مع كل موقف وجدل وحوار بين الشخصيتين . فالشخصية تتحول في أثناء الأداء من تلك الروح الشفافية التي تملك فضاءاً أوسع إلى شخصية جافة وقاسية تلعب لعبة القتل والتهديد من خلال تلك الكرات الصغيرة التي استخدمها كمحاولة دالة على عملية القتل التي ترتكب بحق البشرية عامة باستخدام أدوات مختلفة . وهو في موقف آخر تنتقل الشخصية إلى منطق الفكر والفلسفة وهي تقدم جملة من المفاهيم التي تمجد شأن الإنسان ومكانته ووجوده وضرورة التعامل بصدق ومحبة ، وفي موقف آخر تنتقل الشخصية إلى موقف رجل الدين والكهنوتية وهي تطالب الآخرين بالعدالة وتحقيق الحرية والأمن والراحة الأبدية من خلال إنتظار المنقذ ، وهي في النهاية تنتقل إلى حالة من الانكسار والانهزام الداخلي ، وان حققت تغييراً جذرياً وعميقاً في عقلية شخصية المعلم وفكرها ، لكن على حساب البصق على وجه الأرض التي حملت كل المواقف ، وهي بذلك تناقض مضامين الشخصية الحقيقية وأفكارها وقيمها الأصلية ، لذلك كان الممثل ينتقل ويتحول في أثناء أدائه بتحول الشخصية وانتقالاتها من حال إلى آخر ومن موقف إلى آخر ، ولم يكن هناك تحول أو انتقال للممثل إلى شخصية أخرى في أثناء الأداء وبصورة واضحة ومباشرة . أما الممثل (علي) فلم يحدث تغييرات جذرية أو انتقالية في شخصيته ، لان فعل التغيير يقع عليها من قبل شخصية الرجل الغريب ، وليس من المعقول ان يحدث هذا التغيير في مرحلة متقدمة من العرض . فالممثل رافق الشخصية وثباتها والحفاظ على منطقها وأرادتها ومبادئها .

لكي يتم التواصل في خط توازي الشخصيتين المتناقضتين حتى نهاية المسرحية التي حدث فيها التغيير الجذري على نطاق الشخصية ومراجعة ذاتها وأفعالها وتاريخها ومحاسبتها ومن ثم الانتقال إلى الجانب الإيجابي بعد كل السلبيات التي اقترفتها الإنسانية والمتجسدة في شخصية المعلم التي حملت الجانب المادي وبفعل ضغوطات العصر والمجتمع الذي تعيش فيه وبعد يأس هذه الشخصية من الإنتظار الذي تجسد في رفع المشعل الغازي في نهاية المسرحية بعد ان طال وقت الإنتظار في مراحل سابقة عندما كانت كلتا الشخصيتين تنتظر ذلك المنقذ وفي اللحظة الحلمية المتحققة . والشخصية هنا في لحظة الواقع المتأزم ترفع ذلك المشعل الغازي لتواصل ذلك الإنتظار وبعد ان تحدث تغييرا جذريا في سير حياتها من خلال تحطيم الورشة وأدواتها التي بنيت على الغش والخداع ، ودورانه حول المنضدة بعكس عقارب الساعة وكأنه يريد بالشخصية الرجوع بها إلى الوراء ومحاولة إرجاع التاريخ برمته إلى الوراء أو يريد ان يعكس دوران الزمن من خلال تلك الصحوة التي آفاق منها بعد مجيء الصبي بالشاي في نهاية المسرحية والتي كانت عبارة عن حلم متحقق حوسب فيه الجسد والرغبات والنزوات من الروح والذي دام لمدة دقيقتين في القياس الواقعي ، لكنه كان أكثر زمناً في القياس الحلمي الذي استغرقه وقت عرض المسرحية ، ومن ثم لابد من التغيير الجذري والإيجابي للذات وإنقاذها حتى بعدم قدوم المنقذ .

الفقرة الثانية عشرة : يحتوي أداء الممثل على حالة القطع والتوقف وفترات الصمت وعدم التواصل بين الشخصيات وعلى التكرار في الحركة والحوار والموقف .

لم يوفر النص والرؤية الإخراجية فرصة لإظهار كل تلك المفردات بصورة واضحة ومركزة ومباشرة ، فالممثل في أثناء أدائه أتبع حوارات النص وما يمكن ان يحمله من قطع وانتقال لكثرة المواقف والموضوعات والأفكار الثانوية التي طرحها . فهذه الانتقالات موجودة في نطاق المضمون وليس على نطاق الأداء بحد ذاته ، فضلاً ان الموقف ينتهي ثم يأتي موقف آخر ينتقل إليه ، أي لا يوجد هناك قطع مباشر وواضح ، مما حمل صفة الاستمرارية والتواصل ، ليس على حساب الأحداث وتناميها ضمن سلسلة منطقية ، بل هناك انتقالات في المواقف . ولا يتخلل الأداء أي توقف في المشهد أو الموقف أو يتخلله قطع ثم انتقال ثم العودة إلى الموقف الأول الا في حالة واحدة ، عندما تتهم شخصية الغريب شخصية المعلم بالسرقة والخداع ثم الانتقال إلى موقف آخر ثم العودة إلى موضوع السرقة والخداع نفسه . ولم يتخلل الأداء فترات الصمت الا في مواقف سريعة وبسيطة والتي غالبا ما ترافق حالات القطع السريعة والانتقال من موقف إلى آخر . وقد تواصلت شخصيات العرض فيما بينها ولم تقع في حالة قطع أو انتقال أو عدم تواصل في الأفكار والطرح والجدل ، بل حتى في رد الفعل الحركي والصوتي ولم تعش كل شخصية في عالمها الخاص بها والمغترب الا في بداية المسرحية وفي نهايتها . قبل دخول شخصية الرجل الغريب إلى المسرح وبعده . فالممثل (علي) كان لوحده في بداية المسرحية وهو منشغل بالتصليح ثم مناداته على الصبي لجلب الشاي . ثم دخول شخصية الرجل الغريب وبداية الحلم حتى نهاية المسرحية بخروجه ثم بداية الواقع مرة ثانية برجوع الصبي بالشاي لتكمل المسرحية حلقتها الدائرية . ومن ثم انجلاء الشخصيات وبقاء شخصية المعلم لوحدها وهي تعاني هلوستها واضطراباتها بفعل ما أحدثه ذلك الحلم المتحقق الذي ترسبت أثاره فيه . وما هو الا تأثير الروح على الجسد . وقد تواصلت الشخصيات مضموناً مع ما حملته من توجهات وأفكار وقيم كل حسب اتجاهها وأهدافها ، وعلى نحو وثيق من خلال ذلك الموقف الذي طرحته شخصية الرجل الغريب عندما أراد ان يتقيء جسده رافضاً إياه لامتلائه بالخطايا والذنوب ، ولم يستطع ذلك من خلال استمرارية التلاصق والاستمرارية ما بين الشخصيتين على الرغم من انفصالهما شكلياً وتعارض أفكارهما وتوجهاتهما . فشخصية المعلم تحاول الالتصاق والتثبيت والبقاء مع شخصية الرجل الغريب من خلال ذلك الرد المقابل إزاء عملية التقيء وعدم قبولها الخروج والانفصال عن الروح جراء تلك العملية . فالتواصل موجود على المستوى الفكري والباطني وعلى المستوى الشكلي المشهدي المرئي . الا في نهاية المسرحية وبعد التغيير الجذري الذي حصل لاتجاهات كلتا الشخصيتين وأفكارهما وقيمة تفكيرهما ، فشخصية الرجل الغريب عادت من حيث أتت رافضة كل القيم والأفكار ومن ثم ناقضت أفكارها واتجاهها الحقيقي ، مما دلّ على انهيارها وعدم قدرتها على المواصلة والاستمرارية تحت ظروف صعبة وقاهرة ربما لمثاليتها ، وشخصية المعلم أرادت تصحيح حياتها وأفكارها نتيجة فعل التأثير لشخصية الرجل الغريب ويأسه من قدوم المنقذ . ومن ناحية التكرار ، لم يتم على مستوى الحركة ، إذ لم تتكرر أي حركة أو إنتقالة أو وضعية جسدية بصورة مقصودة أو غير مقصودة وحدث تكرار في المواقف لكن بالية مختلفة ، وهي مواقف القتل التي أداها الممثل (أحمد) بوساطة الملقط الكبير والكرات الصغيرة ، أما الأحداث

والمواقف الأخرى كان فيها تدرج وتنام نوعاً ما على الرغم من الانتقالات الكثيرة ، إذ كان يربطها وحدة الموضوع والفكرة . وقد حدث تكرار في الحوار لبعض جمل النص ليس بقصد الإعادة ، بل لأجل التأكيد وتقوية حالة معينة أو موقف ما ، منها (ماذا يكون ، ماذا يعني) وبعض المفردات والجمل الحوارية الأخرى . ان عدم تطبيق كلا الممثلين لبعض هذه المفردات المتعلقة بهذه الخاصية وبشكل واضح ومباشر ، لم يكن تقصيرا أدائياً من الممثل ، بل كانت نسبة التطبيق لها تحددها طبيعة النص وما يمكن ان يتيحه والأسلوب الإخراجي وتقنياته من فرصة ومجال لتحقيقها .

الفقرة الثالثة عشرة : يحتوي أداء الممثل التضاد واختلاف الأدوار وتبادلها بين الشخصيات والتضاد في الشخصية نفسها .

عالجت مسرحية في إنتظار بخطابها النصي والرؤية الإخراجية فكرة معقولة جدا ومتداولة بين العرف الاجتماعي والمعرفي وفي التقاليد والأعراف ، لكن الأسلوب الإخراجي وعلى مستوى الشكل وتقنية الأداء الحركي حمل صفة مسرح العبث على الرغم من عدم إفرازها بصورة مركزة ومعمقة ومباشرة في أثناء الأداء ، فكلا الممثلين حمل شخصيته من البداية حتى النهاية دون تحقيق أي تضاد أو اختلاف الا في مواقف على مستوى المضمون الفكري وليس على مستوى الشكل وهذا يتبع الرؤية لكاتب النص والرؤية الاخراجية للعرض . ولم يتم تبادل في أدوار الشخصيات مطلقاً ، إذ احتفظ كلا الممثلين بشخصيته وخصوصيتها على الرغم من انهم شخصية واحدة ، أي احتفظ كل ممثل باتجاه معين من الشخصية الواحدة . وقد أدى الممثل (أحمد) صوت شخصية الصبي بصورة غير مباشرة أو معلنة ليس بقصد تحقيق أو كسب مضمون فكري أو أداء يحمل شيئا من اللامعقول لاتخاذ الممثل أكثر من شخصية في آن واحد ، بل هو لضرورة أدائية خارجة عن نطاق العرض وعن مسرح العبث ، وقد أدى الممثل صوت شخصية الصبي من خلال تغيير نبرة الصوت مع تغير سرعة إيقاعه . وقد أضحت شخصية الصبي والمرمزة عنها بخيال الظل على الجدار ، بعدا ثالثا لشخصية واحدة . ولم يحدث أي تضاد في الشخصية بشكل مركز باستثناء شخصية الرجل الغريب التي دخلت بأكثر عقلية وتفكير ورزانة في معالجة الأمور والمواقف لكنها سرعان ما تنهار وتسأم وتتأزم لاسيما في نهاية المسرحية نتيجة موقفها من الموضوع وسأمها وقنوطها من قدوم المنقذ ، وتمردها ولعنتها على هذا الحال والتي ناقضت عقليتها وتفكيرها ورزانتها ، حتى في موقف محاولتها لقتل شخصية المعلم ، أي لقتل الجسد حتى وان اقترف الذنب والخطأ ، فعليها الا تفكر في ذلك وتلجأ إلى حل آخر . وأيضاً كيف تدعو إلى التفكير والصواب والعدل والمنطق ، وهي تدعو شخصية المعلم بان تضع حداً لبقائها ، وان تبصق في وجه الأرض التي حملت كل هذه الترهات والمواقف . وهو حل غير منطقي أو جذري يتوازى مع منطقها وفكرها ، لا لشيء الا لعدم قدوم المنقذ وعدم تحمل استمرارية ومواصلة الإنتظار الذي ملت منه ، بالمقابل لم تحمل شخصية المعلم ذلك التضاد الا في صورتها الكلية وعندما تفيق من ذلك الحلم المتحقق طوال مدة العرض وبين الواقع الذي تجسد في بداية المسرحية وذهاب شخصية الصبي لجلب الشاي ورجوعه به والذي استغرق دقيقتين في واقع الحال ، لكنه كان أكثر من ذلك بالقياس إلى الحلم الذي مرت به الشخصية ، فضلاً عن تمازج الحلم مع الواقع من خلال ترك بعض آثاره ومفرداته . فالمشعل الغازي الذي استخدم في الحلم ظل موجودا في الواقع هذا ، فضلاً عن الآثار الذي خلفته أحداث هذا الحلم من بعثرة لمفردات وأدوات الورشة قد بقيت هي الأخرى موجودة بعد انتهاء الحلم ، وكأن هناك تواصلا للحلم ولكن بآلية حية حقيقية . فشخصية المعلم حملت تضادا نوعاً ما من خلال الأثر الذي تركته شخصية الرجل الغريب فيها والذي كان عكس المتوقع من سلوكها والتي كانت أكثر تمرداً وتأزماً وحباً للرغبات مما كانت عليه في البداية ، وهو يبصق على وجه الأرض ودورانه بشكل دائري حول منضدته عاكساً الزمن ومن ثم حدوث ذلك التضاد الفكري للشخصية ذلك بسبب الإنتظار الطويل لقدوم المنقذ وكان من الأفضل ان يتم إكمال صورة ذلك التأثير لشخصية الرجل الغريب عليها وفعلها ، لاسيما انه طلب من شخصية الصبي الا يبصق على وجه الأرض مرة ثانية ، والا لماذا فعل ذلك ، هذا فضلاً عن ثورة الشخصية في تحطيم الورشة وأدواتها ما هي الا عملية تطهير وانقلاب في التفكير والسلوك . وبالمقابل انقلاب شخصية الرجل الغريب وكأنها تحولت من الروح إلى الجسد ومن العالم المثالي إلى العالم المادي ، في حين ظلت شخصية المعلم قلقة وغير متوازنة بين الحال التي هي عليه في بداية المسرحية وما آلت إليه في النهاية بفعل التأثير الحلمي ولفعل شخصية الرجل الغريب ، فالتضاد لم يحدث في أثناء الأداء على المستوى الحركي أو الصوتي ، بل كان تضاداً في المضمون الفكري وما حملته كلتا الشخصيتين من توجهات وأفكار وما جاءت بها من بداية المسرحية وما آلت إليه في نهاية المسرحية

والتي كانت سلبيتين في التفكير والسلوك نوعا ما بسبب تأزمها ومعاناتها وعدم قدرتها على المواصلة والاستمرارية ولابد من وجود منقذ ينتشلها وينقلها إلى عالم مثالي آخر .

الفقرة الرابعة عشرة : قد يؤدي الممثل في أثناء أدائه بآلية عاطفية وأداء واقعي من دون خلق حالة الإيهام والاندماج التام والتقمص الكامل للشخصية .

حمل قسم من أداء كلا الممثلين أداءاً واقعياً فيه نوع من العاطفة الشعورية والصراع النفسي والداخلي ، لاسيما في المشهد الذي جمع كلتا الشخصيتين وهما يتحاوران في مسألة قدوم المنقذ وهويته وسبب تأخيره كل هذه المدة . وبالرغم من اقتراب الأداء في هذا المشهد من الأداء الواقعي وعلى مستوى الأداء الحركي والصوتي ، لكنه ابتعد عن الإيهام والاندماج والتقمص للشخصية ومن ثم ايهام المتلقي وإدماجه في الشخصية والموقف والذي تتطلب وعياً وتركيزاً وانتباهاً كاملاً للقائم بالأداء والمتلقي ، وكان اقتراب الممثل إلى الموضوع أكثر من الشخصية ، ذلك نتيجة للحوارات الفلسفية العميقة والجمل الفكرية لذلك المشهد ، وعلى الرغم من واقعية الأداء وتفجير المنظومة والخزين اللاشعوري والانفعالي لكلا الممثلين ، لم يحدث هناك أي اندماج أو تقمص غير واع . وبالنظر لحلم المسرحية المتحقق ، وبالنظر لما حملته الشخصيات من أبعاد مألوفة وغير مألوفة في الوقت نفسه ، لاسيما شخصية المعلم . ظهر قسم من الأداء فيه تطبيق هذه الخاصية ، ونتيجة لما حمله النص من فلسفة عميقة بعيدة عن المنظومة الوجدانية نوعا ما واقترابها أكثر من المنظومة الفكرية . بالمقابل كان هذا التزاوج في أثناء الأداء ، فالأداء محمل بمنظومة فكرية وعاطفية في آن واحد ونتيجة لسرعة إيقاع المشهد أو الموقف وقصر طول المشهدية للصورة المعروضة نتيجة الانتقالات الكثيرة للحالات والمواقف ، لذلك لم تؤشر حالة الاندماج للشخصية وتقمصها ، أوتتيح فرصة لذلك وان قدم بعض من الأداء بصورة عاطفية لكنه بعيدة عن الاندماج والإيهام . كذلك لم يلحظ ذلك من خلال الاستجابة الحية والواعية للمتلقي وعدم اندماجه هو الآخر مع الأداء المقدم والذي حمل جزءاً من العاطفة والاندماج الواعي ، وقد تجسد الأداء البعيد عن الواقع الحرفي مع شيء من الاقتراب إلى الشخصية هو ذلك التناقض في التقديم بين شخصية المعلم وشخصية الصبي وما جرى بينهما . وفي نهاية المسرحية أيضاً يبصق الأخير على الأرض في أثناء مغادرته ، هذا فضلاً عن تحقيق جزء من حلم المسرحية إلى الواقع من خلال الآثار والموجودات التي تركها وخلفها وراءه . المشعل الغازي ، تبعثر المفردات وأدوات الورشة ، ويؤشر على كلا الممثلين في هذه الخاصية ، الأداء بآلية عاطفية فيه نوع من الاندماج ، ولكن سرعان ما يتم فض هذا الاندماج وكسر حالة الإيهام ليعودوا إلى تلك الآلية الأدائية البعيدة عن الواقع والاندماج والإيهام من خلال حركتهما وهلوستهما وانتقالاتهما ، مع الاقتراب أكثر إلى الفكرة المطروحة والتفاعل عاطفياً معها أكثر من الشخصية نفسها .

الفقرة الخامسة عشرة : خلق مسافة بين الممثل والمتلقي في أثناء الأداء .

استطاع كلا الممثلين تطبيق هذه الخاصية من خلال أيجاد وخلق تلك المسافة الفاصلة بينهم وبين المتلقي في أثناء الأداء ، وان مست فكرة التقديم منظومة المتلقي المعرفية والوجدانية لكن لم يحدث ذلك الاندماج والإيهام لدى المتلقي من خلال استجابته الواعية ، بل كان هناك حضور دائم وتواصل فعال ومتيقظ نتيجة الطرح وتقنية الأداء البعيدة عن الاندماج والتقمص ، ومن ثم ابتعد بها كلا الممثلين عن التقرب إلى الشخصية أكثر ، ومن ثم إدماج المتلقي ، الا في حالات استثنائية ونادرة مع حضور الوعي والتركيز والانتباه ، هذا فضلاً عن تقنيات المسرحية المستخدمة والأدوات والمكملات المسرحية التي حالت دون حدوث حالة الاندماج وساعدت الممثل في أيجاد وخلق تلك المسافة مع المتلقي ، فالمسرحية عبارة عن حلم متحقق أكثر ما هي عالم واقعي . وما صراع شخصية المعلم مع ظله الذي دل على شخصية الصبي الذي كان جزءاً من منظومته وكيانه الشخصي . وما شخصية الرجل الغريب الا تمثيل للروح . وبتكامل الجسد مع الروح يتكامل الإنسان مع كل ما يحمله من منظومات فكرية وعاطفية . وهكذا طرح الأداء تقنية من شأنها ان تولد وتخلق مسافة واعية تفصل الممثل عن المتلقي وتسحبه إلى حالة من التحليل واليقظة والوعي البعيد عن الإيهام ، ومن ثم تحليل الموقف لأنه جزء منه . ومن خلال تلك الصدمات التي تلقاها نتيجة طرح هكذا موضوع ونتيجة تقنية الأداء ، فضلاً عن الأدوات والمكملات المسرحية الأخرى التي فجرت وعي المتلقي وجعلته يقظا مبتعدة به عن أي حالة من الاندماج غير الواعي والإيهام السلبي .

الفقرة السادسة عشرة : غياب الترابط والانسجام المنطقي في الأداء التمثيلي كوحدة كلية .

لعدم إتاحة النص والأداء والأسلوب الإخراجي مجالا لإظهار تطبيق بعض الخصائص من فترة صمت وقطع وانتقال وتبادل الأدوار والتضاد والتناقض والتكرار والإعادة وبشكل مركز ومباشر ، جعلت من أداء العرض ان يكون مترابطاً نوعاً ما ، حيث التسلسل المنطقي في الأداء ، بل كان وحدة كلية مترابطة ومنسجمة وان تخلله بعض الأداء غير المترابط من حيث كون العرض كله عبارة عن حلم داخل واقع قوامه دقيقتان ، المدة الزمنية التي استغرقتها ذهاب شخصية الصبي لجلب الشاي إلى المعلم ، واستعادة وعيه ويقظته في أثناء ذلك . ومن ناحية عدم الانسجام المنطقي تم في لحظة توبيخ شخصية المعلم لشخصية الصبي وتعنيفه بوساطة الظل المنعكس على الجدار الذي هو ظل شخصية المعلم بالأساس . كذلك لحظة التقيء من شخصية الرجل الغريب للفظ وإخراج شخصية المعلم من داخله بوساطة تلك الصرخات والتأويهات من قبل شخصية الرجل الغريب ، قابلها رد فعل عنيف من شخصية المعلم للتشبث وعدم الخروج والانفصال عنه . ويؤشر على مجمل أداء العرض انه كان مترابطاً ومنسجماً ومنطقياً على الرغم من وجود استثناءات في مواقف سريعة وغير مركزة لم تؤثر على هوية الأداء بصورته الكلية ، وتركزت على مستوى المضمون لا على مستوى الشكل الظاهري للأداء كوحدة كلية .

احتوى الأداء والعرض أيضاً بعض الخصائص الأخرى ، منها اتخاذ الشكل الدائري ، ذهاب شخصية الصبي في بداية المسرحية لجلب الشاي ورجوعه به في نهاية المسرحية . شمل الأداء أيضاً على الصراخ والأصوات والحركات الإيقاعية والرقص خاصة في مشهد إنتظار وقدوم المنقذ من كلا الممثلين ، فضلاً عن التكلم مع المتلقي بصورة مباشرة لخرق الحاجز الفاصل بين العرض والمتلقي خاصة في شخصية الرجل الغريب الذي وجه بعض حواراته مباشرة إلى المتلقي ليشركه في فكرة المسرحية ، بالإضافة إلى احتواء العرض على المناجاة التي أداها الممثل (أحمد) في شخصيته ليعبر عن قلقها وخوفها ومعاناتها وعذاباتها من الواقع المرير الذي تعيشه وضرورة قدوم المنقذ .

اسم المسرحية : إنها أمريكا . . قارة الرعب والموت والجوع *

سيناريو العرض والمعالجة : قاسم محمد
الإخراج : جماعـــــي
تقديم : الفرقة القومية للتمثيـــل

كرست مسرحية إنها أمريكا موضوعها في عدة اتجاهات ومحاور فضحت فيها وجه أمريكا داخلياً وخارجياً من حيث الجرائم والقتل والتمييز العنصري والفساد واللاأخلاقية بكافة صورها وأشكالها ومستوياتها ، فضلاً عن تقديم صور الفقر والعوز والبطالة ، وطرق المتاجرة الرخيصة والبذيئة التي تمارس في أثناء الحرب ، حيث المتاجرة بالصحة وبيع الدم ، بالإضافة إلى تفشي المخدرات وتعاطي مادة الهيروبين ، يضاف إلى ذلك فضح زيف الدعاية والإعلان الأمريكي الأمبريالي ومقولاته التي لا تستند إلى الحقائق والبراهين . كما كرست المسرحية جانباً من نضال الشعب الأمريكي من الطبقات الفقيرة المعدمة والمستغلة ، فضلاً عن الجنس الملون بأصنافه كافة ضد هذا النظام الذي لا يقيم أي اعتبار للحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان ، بل كان البطش والقتل والتحقير من سمات النظام الأمريكي الأمبريالي في التعامل مع أفراد المجتمع الأمريكي الفقير .

اعتمد معد المسرحية وصاحب سيناريو العرض والمعالجة (قاسم محمد) في بنائه للنص على معلومات ووثائق قد تبدو محدودة وقليلة وغير متنوعة المصادر بالقياس إلى ما يتطلبه النص في المسرح التسجيلي . إذ كان (لفايس) مؤسس هذا المسرح ومنظره على الصعيد الدرامي ، أكثر من ستين ملفاً مختلفاً ومتنوعاً فيه الكثير من المعلومات والوثائق والبيانات والأرقام لموضوعات مسرحياته . أما مصادر وملفات (قاسم محمد) فقد اعتمدت وكما جاء في مصادر العرض المسرحي والمثبتة في النص الأصلي للمسرحية على ستة مصادر ، منها تسعة أعداد مختلفة لجريدة الجمهورية – البغدادية – وهما : العدد (1462) بتاريخ 7 / 8 / 1972 – والعدد (1475) بتاريخ 22 / 8 / 1972 – والعدد (1479) بتاريخ 26 / 8 / 1972 _ والعدد (1484) بتاريخ 1 / 9 / 1972 – والعد (1751) بتاريخ 9 / 12 / 1972 – والعدد (1583) بتاريخ 23 / 12 / 1972 – والعدد (1718) بتاريخ 30 / 5 / 1973 والعدد (1886) بتاريخ 8 / 12 / 1973 – والعدد (1915) بتاريخ 15 / 1 / 1974 . أما المصدر الثاني فكان مجلة ألف باء العدد (248) بتاريخ 30 / 5 / 1973 . والمصدر الثالث مقطع من مسرحية (نحن والولايات المتحدة) لبيتر بروك ، ترجمة فاروق عبد الستار . والمصدر الرابع كان مقاطع من كتاب المسرح السياسي لعبد العزيز حمودة . والمصدر الخامس مقطع من مسرحية (حديث عن فيتنام) لبيتر فايس ، ترجمة إبراهيم وطفي . والمصدر الأخير مقاطع من قصائد الشاعر الأمريكي (لانكستون هيوز) ، ترجمة محمد باقر العلوان . هذا فضلاً عن بعض قصائد بريخت [1]. بالإضافة إلى مصادر أخرى منها ، قصيدة (الحزن والفراق) للشاعرة الأمريكية الزنجية (جوينـد ولـين بـروكس) ، وقصيدة (مـوت فـي نيويـورك) للشـاعر الزنجـي (كوينسي تروب) ، وقصيدة (قارة الرعب) للشاعر (علي جعفر العلاق) .

اخذ سيناريو العرض والمعالجة ، شكل المحكمة في عرض المسرحية ، مقدما مجمل الحالات والمواقف والصور التي تفضح الدجل والزيف والنفاق وكل الادعاءات والأكاذيب الأمريكية العنصرية بوساطة دعاياته وإعلامه الذي يروج لأهدافه وأفكاره ويغطي كل جرائمه وفضائحه ويقدم سيناريو العرض أيضاً عنصر النقد والجدل والنقاش والمحاججة بالاعتماد على المعلومات والأدلة والحقائق المسندة بالأرقام والوثائق ، كما أستثمر سيناريو العرض تقنية مسرح الجرائد ، إذ أضحى قسم منه اقرب ما يكون إلى جريدة ممسرحة ، إذ يطالع العرض المتلقي بالأخبار والمعلومات والإعلانات والصور والأرقام والبيانات التي أبرزت جميعها الصورة الداخلية الحقيقية لأمريكا ، حيث الجوع والرعب والخوف ، في حين أخذت نهاية المسرحية وخاتمتها التطلع نحو التغيير وهدم بنيان أرضية كل المفاهيم والأفكار القائمة على الكذب والزيف والفساد والاستغلال والظلم والدعوة إلى التغيير الجذري بوساطة القيام بالعمل الجاد الصالح والمثمر لعودة الأمن والحرية والديمقراطية

---

* .قدمت مسرحية إنها أمريكا على مسرح الرشيد بتاريخ تشرين الأول عام 1990م من الفرقة القومية للتمثيل . وعرضت في عدد من محافظات القطر .

[1] .محمد ، قاسم ، إنها أمريكا ، (بغداد :مكتوبة على الآلة الطابعة ، 1972– 1974) ، ص2 .

احتوى سيناريو العرض والمعالجة على عدة لوحات ومشاهد متنوعة ومختلفة عالج فيها موضوعات وحالات ومواقف كثيرة ومتنوعة عبر الانتقالات من لوحة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر والتي فضح فيها كل الممارسات اللاأخلاقية والجوهر الحقيقي السلبي للنظام الأمريكي المعادي للشعوب والإنسانية ، حتى شعب أمريكا قد نال قسماً من هذه الممارسات اللاأخلاقية ، حيث القهر والقتل والاستلاب والتمييز العنصري للملونين الذين تعرضوا للقتل والإبادة والتشريد والابعاد ومسخ الشخصية والهوية . هذه الفئة من الجنس لا تلقي نصيب الرجل الأبيض الغني والمفضل من الحرية والتعليم والعمل والعلاج الصحي والضمان الاجتماعي ، كما شمل هذا التمييز كل الملونين الذين لا ينتمون إلى أمريكا لكنهم يعيشون فيها ، ومنهم بالتحديد الجنس الأصفر ، لأن القانون الأمريكي قائم على هذا التمييز العنصري ويفرق بين كل العلاقات العائلية التي تربط سكان أمريكا الأصليين مع الملونين ، لأن لا عيش لهم وسط أمريكا . كذلك فضح سيناريو العرض موضوعا أساسياً في المجتمع الأمريكي المتناقض الا وهو موضوع الفقر والبطالة والجريمة ، والاحتكارات والربح السريع غير المشروع لطبقات الرأسمالية المستغلة على حساب الطبقات الفقيرة والمستغلة . إذ ادت موجة الفقر والبطالة والعوز إلى ابسط متطلبات العيش ومن ثم اللجوء إلى الجريمة كرد فعل ودافع سلبي للإنتقام ومن ثم الاستمرارية والبقاء . كما فضح سيناريو العرض الوسائل الإعلامية والدعائية المغرضة والتي تروج للنظام الأمريكي بأنه سيد الحريات وراعي حقوق الإنسان . تلك الحملة الدعائية المزيفة التي تحاول طمس الحقائق وتزويرها ، ثم عالج العرض الموضوعات التي تفضح وتكشف حقائق النظام الأمريكي ليس على مستوى الداخل وإنما على المستوى الخارجي ، حيث الحروب مع الدول الأخرى لا لشيء الا لمصالحها الاقتصادية والسياسية ، وقمع كل محاولة لشعب ان يبني نفسه بنفسه ويطالب بحريته واستقلاله ، هذا فضلاً عن تصدير أفكارها وثقافتها المسمومة إلى كل دول العالم . والحرب الفيتنامية هي أكبر دليل على الجرائم التي ارتكبتها أمريكا بحق الشعوب والبشرية بشكل عام . وقد حاولت المعالجة الإخراجية بإنشاء محكمة تدين فيها كل الممارسات اللاأخلاقية التي اقترفتها أمريكا بحق شعبها أولاً بكافة أجناسه وشرائحه وبحق شعوب العالم الذين وقعوا ضحية المؤمرات والحروب . كما ابرز العرض فكرة نضال الشعب الأمريكي ضد هذا النظام المعادي للحرية والسلام ، وكشف وفضح إعلاناته ودعاياته وتفنيد كل الأكاذيب والأباطيل التي تروج لهذا النظام من الداخل والخارج ، ومناداة هذا الشعب بمطالبه المشروعة في العيش بسلام وحرية وكرامة وديمقراطية والمناداة ببناء أمريكا جديدة قائمة على هذه الأسس . فالمسرحية جسدت نضال الشعب الأمريكي بطبقاته الفقيرة والمستغلة من زنوج وهنود حمر وفقراء بيض وملونين ، ضد جرائم التمييز العنصري والفقر والبطالة والجريمة وقهر الحريات والاستلاب الإنساني وحروب . المسرحية قدمت محكمة كان طرفاها أمريكا بنظامها الرأسمالي الأمبريالي ، تاجرة الحروب والمخدرات والفساد . والطرف الآخر الذي ناضل ويناضل ضد هذا النظام وضد التمييز العنصري والفقر والفساد والحروب . وقد جاء النص والعرض ليستطلع الحالات السلبية والسلوك الأمريكي داخلياً وخارجياً بوساطة الأحالة من أمثلة ونماذج حية من داخل أمريكا ، هذا فضلاً عن الخطابية المباشرة لتعرية النظام الأمريكي وأدانته بعد أنهياره مادياً وأنسانياً ، يضاف إلى ذلك المصير الذي سيؤول بهذا النظام مستقبلاً وهو السقوط في الهاوية .

اتخذ الأسلوب السياسي والتسجيلي الوثائقي في تقديم كل البيانات والوثائق والمعلومات التي تدين فيها نظام الرأسمالية واتخاذ العرض شكل المحكمة ومسرح الجريدة ليقدم كل من شأنه تعرية وفضح الممارسات اللاأخلاقية . كما أتخذ العرض صيغة العمل الجماعي في عملية الإخراج ليضع كل ممثل على عاتقه مهمة الإبداع والخلق والابتكار ، إذ بات عليه ان يفكر ويبدع ويضيف ، فجاء العرض وحدة جماعية قوامها الحب والالتزام والإنتصار للقضية التي تم عرضها والتي قاموا بأدائها وتقديمها .

اعتمد العرض المسرحي على مفهوم الشرطية الذي يعتمد على مبدأ المسرحة وهي سمة تجريبية لدراسة المعد وصاحب السيناريو لهذا الموضوع والتي أساسها الواقعية إضافة إلى الخيالية والتي نادى بها المخرج الروسي فاختانكوف والمخرج الروسي مايرهولد الذي كرسّ المبدأ نفسه في مسرحه لكن ليس عبر مبدأ الواقعية والخيالية ، بل عبر مبدأ تدريب الممثل (البيوميكانيك) ، أي الحيوية أو الآلية . والشرطية في جوهرها وحسب قول فاختانكوف ، ان كل ما في المسرح ينبغي ان يكون ممسرحاً . أي تجريبياً .

جاء ديكور مسرحية إنها أمريكا بسيطا غير مكلف و أدى وظائفه وأهدافه ومهماته في تقريب صورة المكان الذي يجري فيه الحدث والموقف ، من ذهنية المتلقي . إذ استخدمت مجموعة من الألواح الخشبية والمكعبات والمستويات واللافتات والأدوات المسرحية المكملة والتي هيأت بشكل أو بأخر ، أرضية وبيئة الحدث وزمانه ومكانه .

مالت الأزياء إلى الطرازية حيث اقتربت وبصورة شبه كاملة من الأزياء الأمريكية العامة ، من حيث طرازية أزيائها ونوعيتها ومادتها ، ذلك حسب الجنس والفئة والطبقة الاجتماعية ، فضلاً عن المكملات والإكسسوارات الملحقة لها .

صاحبت الموسيقى الموقف والحدث وعبرت عنه بصورة جيدة وسايرت إيقاع العرض ، إذ استخدم قسم منها ضمن عرض المسرحية وعلى يد أحد الممثلين القائمين بالأداء وهو الممثل (جلال كامل) باستخدامه آلة الجيتار ، فضلاً عن الموسيقى الغربية التي لائمت ووافقت الجو البيئي للحدث ، بالإضافة إلى استخدام بعض الإيقاعات بوساطة الضرب على المكعبات المستخدمة التي استخدمت في نهاية المسرحية حيث الإيقاع المنتظم والمتواتر والمتصاعد وكان ذا دلالة على شحن الموقف وتفجيره والتهيؤ للقيام بعملية المواجهة والتصدي والتغيير الجذري لكل الأنظمة الفاسدة والمزيفة ، هذا على نطاق الشخصيات المسرحية ، و من جهة المتلقي ، هي دعوة للثأر والتحدي وتفجير وإثارة الأنا الجمعي تجاه هذا النظام الفاسد القائم على الرعب والموت والجوع واتخاذ موقف حازم ضده ومحاربته بشتى الوسائل إعلامياً و ثقافياً ومبدئياً .

من ناحية الأداء اخذ الباحث معظم الممثلين الذين أدوا شخصيات العرض كعينة لهذه المسرحية ومن ثم بيان مدى تطبيق أدائهم لخصائص الأداء في المسرح السياسي والتسجيلي الوثائقي ذلك لعدم وجود صفة الممثل الرئيس لأن جميع الممثلين هم ممثلون رئيسون ، ووفقاً للخصائص الأدائية المتعلقة لهذا المسرح كما وردت في استمارة أداة الملاحظة * .

الفقرة الأولى : يقترب الأداء من أداء المسرح الملحمي . أداء روائي وضعي سردي تقريري قصصي .

كان نصيب الممثل (صادق علي شاهين) الحصة الأكبر في تطبيق هذه الخاصية من حيث طبيعة شخصيته ودوره الذي قام بأدائه ، وهو دور المعلق على الأحداث التي تعرض ، فضلاً عن رواية قسم منها وأتخاذه لشخصية رئيس الولايات المتحدة أحياناً للرد والتعليق على محاور الموقف والاتهامات الموجهة لسياسته والمقدمة على خشبة المسرح ، وقد أدى الممثل في مجمل أدائه بطريقة السرد والرواية لمعظم حواراته ، فضلاً عن إنعزاله في جهة قد تكون خارج حدود خشبة المسرح . كذلك طبق بعض الممثلين هذه الخاصية من الأداء ، حيث السرد التقريري والقصصي للحوار والتعليق على الشخصية والموقف والموضوع المقدم ، فضلاً عن التعليق على الشخصيات الأخرى ومواقفها ومواضيعها . فالممثل (نزار السامرائي) والممثل (حسين اللامي) والممثل (شهاب أحمد) على سبيل المثال اتخذوا هذا الأسلوب في قسم كبير من أدائهم ووفقا لما يمليه النص والموقف وطبيعة الموضوع والحالة التي تعالج . فهو يعلق على حدث أو حالة حدثت في الماضي لشخص ما وهو يعيدها الآن بطريقة روائية قصصية سردية مع استمرارية الحالة أو الموقف الذي هو فيه الآن في الوقت الحاضر ، ثم ينتقل إلى حالة وموقف آخر . ذلك من شأنه تبيان الحالة التي حدثت وما زال تأثيرها مستمراً ، وتقديمها إلى المتلقي . وقد أحتوى العرض على الكثير من هذه المواقف والتي أداها الممثل بصيغة السرد والوصف . وقد أدى معظم الممثلين هذه الخاصية بالتناوب وحسب الدور المسند إليه ، والذي أتخذ قسم منهم أكثر من دوراً مع الأخذ بنظر الاعتبار القدرات الأدائية والأبعاد الطبيعية لكل ممثل ومدى اقترابه من الشخصية والدور على صعيد الشكل . وقد أجاد معظم الممثلين في أثناء أدائهم وفي تطبيق هذه الخاصية ، لأنهم يعرفون بأي أسلوب إخراجي يؤدون وبأي نوع من الأداء يمثلون ، ومن ثم هناك مبدأ القصدية في تطبيق الخاصية ، فضلاً عن هوية وطبيعة النص وتركيبته البنائية وما يضم من معلومات ووثائق وبيانات تتطلب في تقديمها أداءاً قائما على السرد والوصف والحكاية لا نوع آخر واعتماده أداء الممثل وحيويته عنصراً أساسياً فيه .

الفقرة الثانية : لا يقوم الأداء على الإندماج والتقمص الكامل للشخصية وإدماج المتلقي مع العرض .

---

* . ينظر : ملحق رقم (4)

أجاد الممثل (صادق) تطبيق هذه الخاصية من خلال أدائه الذي ابتعد به كليا عن الإندماج والتقمص للشخصية وعلى الرغم من ان الشخصية التي أداها وأبعاد دوره الذي اسند اليه كان يساعده بالابتعاد عن صيغة الإيهام والإندماج . وتخلل بعض أدائه حالات استثنائية كان الممثل ينفعل ويتوتر قليلا ذلك في أثناء تقديمه لشخصية المعلق من خلال حواراته المنفعلة والمتوترة بخصوص الموقف . وأحياناً يقوم بأداء إنفعالي واقعي نتيجة لما حمله الحوار من إنفعال وتوتر لاسيما الذي يتعلق بدور شخصية رئيس الولايات المتحدة واقترابه قليلاً من الشخصية على صعيد الشكل . كذلك وقع الممثل (نزار) في شخصية الجندي في صيغة الإندماج والتقمص في حالة واحدة في أثناء توتره وإنفعاله الزائد وهو يتدحرج ويتقلب على أرضية خشبة المسرح لتجسيد موقف أو حالة معينة في موضوعة الحرب ومخلفاتها ، وبشكل فيه نوعاً من المبالغة بحيث لا تتطلب هذه الحالة في أداء هذا المسرح بكل هذا الإنفعال والتوتر . في حين أجاد الممثل تطبيق هذه الخاصية في مواقف أخرى الذي ابتعد بأدائه عن صيغة الإندماج والتقمص للشخصية . كذلك فعلت الممثلة (سناء سليم) في موقف شخصية ألام الزنجية التي فقدت ابنها بسبب نقصان الدم والعلاج اللازم ، إذ أدت الموقف بعاطفة وحزن مبالغ فيه نوعا ما ساعدها في ذلك طبيعة الموقف ونوعيته . كذلك الممثلة (عواطف السلمان) في شخصية الأم البيضاء الفقيرة ، في حالة فقدانها لابنها بسبب عدم مقدرتها على دفع تكاليف العلاج . والممثل (حسين اللامي) أيضاً وقع في هذه الصيغة التي كان فيها يميل في بعض مواقف أدائه إلى الإيقاع الواقعي في تقديم الشخصية والدور كفقير وجائع . كذلك هناك حالات ومواقف يقدم فيها الممثل حالة من الإندماج والتقمص للشخصية وبقدر معين ، ومن ثم يسحب المتلقي معه إلى حالة من الإيهام ، لأن الممثل هنا اعتمد على العاطفة أكثر في ترجمة وتقديم الموقف الذي حمل كثيراً من المنظومة الوجدانية والتي كانت قريبة جدا في بعض الأحيان من منظومته الوجدانية والحسية لاسيما ان المزاج والوضع النفسي للممثل العراقي مهيأ للإثارة والتحفيز العاطفي والوجداني والنفسي لاسيما في أداء الممثل (عبد الجبار الشرقاوي) في شخصية الزنجي الضامر . وهذا المسرح لا ينكر تماماً صيغة الإندماج والتقمص بقدر اهتمامه في تقديم جوهر الحالة أو الموقف . وبالنظر لقصر المشاهد والحالات والمواقف الكثيرة التي قدمها العرض ، وقد تبدو سريعة ومتنقلة بحيث لا تبدو صيغة الإندماج والتقمص للشخصية من الممثل مهيأة أو حاضرة وملموسة بشكل واضح ومباشر ، لأن الممثل ينتقل من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ومن موضوع إلى آخر مختلف . أيضاً تختلف أنواع الشخصيات والأدوار التي يؤديها ، فضلاً ان هذه المواقف تكون معززة بالأرقام والشواهد والمعلومات والتي تقدم بصيغة السرد والوصف والحكاية ، ومن ثم ترغم الممثل على الابتعاد عن صيغة الإندماج والتقمص ، ولم تؤشر بصورة مركزة أو قصدية الا في حالات نادرة ، كان الممثل فيها أكثر توتراً وإنفعالاً ، ومن ثم اقترب نوعا ما من صيغة الإندماج والتقمص بدرجة معينة ولو بشكل بسيط وغير مباشر .

الفقرة الثالثة : يحتوي الأداء على تقنية مسرح داخل مسرح .

ظهر هذا النوع من الأداء في كثير من حوارات شخصية المعلق للممثل (صادق) الذي كان يصف الحالة ويعلق على الموقف الذي استند في تقديمه على المصادر والملفات التي غالبا ما كانت معززة بالأرقام و المعلومات ، حيث يقوم ممثل آخر بترجمة هذه الحالة أو الموقف الذي قام بها المعلق بإلقائها حوارياً سردياً لاسيما بعض أداء الممثل (حسين اللامي) والممثل (مناف طالب) والممثل (نزار) وباقي الممثلين في ترجمتهم لمواقف وحالات شخصية من المجتمع الأمريكي الذي ناله الظلم والقهر والاستلاب ، هذا فضلاً عن اشتراك بعض الممثلين في أثناء أدائهم مع المعلق بسرد بعض الحقائق والوقائع والوثائق وعرضها وتقديمها لتعزيز وتقوية الموضوع أو الموقف والحالة التي قدموها لاسيما التقارير ذات الأرقام التي قدمها الممثلون أمثال (مناف طالب) والممثل (ستار خضير) والممثل (عبد الجبار الشرقاوي) والممثل (شهاب أحمد) وغيرهم والتي أدانت سياسة أمريكا الداخلية والحالة الاجتماعية والنواحي المتردية العميقة التي يعيشها الفرد الأمريكي ، فضلاً عن القتل والأغتصاب والسرقة التي تزايدت معدلاتها ، كذلك حدث مثل هذا الأداء في مشهد التمييز العنصري ، إذ قام الممثلون الذين ادوا شخصيات الرجال البيض منهم (غانم حميد) والممثل (ستار خضير) والممثل (رضا ذياب) مع شخصية الرجل الزنجي (عبد الجبار الشرقاوي) الذي رام دخول حديقة (بارك افينو) وجسد هذا المشهد بتقنية مسرح داخل مسرح ، إذ قدم عند الحديث في مسألة التمييز العنصري والذي تجلى بأعلى صوره في هذا المشهد ومشاهد اخرى ، تلك الحديقة التي يسمح بدخول الكلاب ولا يسمح بدخول الزنوج إليها ، وعلقت شخصية المعلق على مسألة التمييز العنصري الذي لم

يشمل الزنوج فقط ، بل شمل الهنود الحمر والملونين الآخرين ، لاسيما اليباني الأصفر الممثل (كريم رشيد) الذي أرغم على طلاق زوجته الأمريكية البيضاء وإغلاق متجره والابتعاد عن أطفاله ومغادرته البلاد ، لأنه لا سبيل للعيش له وسط أمريكا . لقد طبق العرض من خلال أداء بعض الممثلين هذه الخاصية في كثير من المواقف والحالات التي عالجها العرض في تقديم صورة مرئية تقدم أمام المتلقي مقرونة بالأرقام والأدلة والمعلومات والتي تدين فيها مباشرة النظام الأمريكي وتفضح أساليبه اللاأخلاقية في التعامل مع الشعب أولاً ومع الإنسانية ثانياً .

الفقرة الرابعة : يبتعد الأداء عن الإيحاء والرمز والتجريد .

تبعا لمعطيات النص وتقنيات العرض المستخدمة وطبيعة الموضوع المقدم والأسلوب الإخراجي المستخدم ، ابتعد الأداء في هذا المسرح عن كل ما يتعلق بالإيحاء والرمز والتجريد ، بل هو أداء قائم على الوضوح والبساطة والمباشرة ، فضلاً عن القصدية في الأداء من حيث مفهومه وآليته الأدائية ، إذ لم يحتوي الأداء أي ترميز وإيحاء لتوحي إلى دلالة معينة أو موقف ما ، ولم يكن هناك تجريد أو اختزال ليعبر عن شيء معين يريد الممثل تقديمه ، بل كان الأداء في مجمله واضحا وبسيطاً ومباشراً يدخل إلى المنظومة المعرفية للمتلقي بشكل مباشر وبدون عائق ، ولم يقع هذا المتلقي في حالة من التأويل أو حل رمز أو أيجاد علاقة بين الشيء المقدم وما يوحي إليه بوساطة أداء الممثل وأدواته المستخدمة ، فالممثل استخدم قدر إمكانه في أثناء الأداء كل ما من شأنه تقريب الحالة أو الموقف أو الموضوع إلى المتلقي سواء كان عن طريق الأداء الحركي أو الصوتي ، أو عن طريق الصورة المسرحية المرافقة للحوار . فقدم العرض من خلال أداء ممثلية كل الصور والمواقف والحالات بصورة واضحة وبسيطة ومباشرة بوساطة الصورة الحوارية بالدرجة الأساس ومن ثم تهيئة الصورة المرئية للموقف والحالة ، يعينهم في ذلك الأدوات المستخدمة فضلاً عن تقنية الأزياء التي ساعدت كثيرا في تقريب الصورة المقدمة عن الموقف ، إذ أخذت الأزياء الطرازية الأمريكية لمجمل الشخصيات التي قدمها الممثل ، إذ يتم التغيير والانتقال من شخصية إلى أخرى بوساطة تغييرات بسيطة على شكل الممثل الخارجي عن طريق أدوات ومكملات وإكسسوارات مسرحية بسيطة ، يضفيها الممثل إلى أزيائه وينزع القسم الأخر . الا ان العرض لم يستغن تماماً عن الإيحاء والرمز والتجريد في مجمل أدائه ، لأنه لا يقدم في الوقت نفسه عرضاً واقعياً كلاً بتقنياته من منظر وإضاءة وأزياء ومؤثرات ، بل اكتفى ببعض المكملات المسرحية وبعض الأدوات والمفردات لبناء منظر مجرد الذي دل بصورة أو بأخرى على بيئة الحدث ، كذلك لباقي تقنيات العرض . كذلك لاعتماد صاحب سيناريو العرض والمعالجة على مفهوم الشرطية أو المسرحة والتي تعتمد على أداء الممثل وحيويته . لذلك لابد للممثل في أدائه ان يلجأ إلى الترميز والإيحاء والتجريد ليس بقصد تضليل المتلقي أو جعله في حالة تأويل وفك رموز وشيفرات تعامل الممثل في أثناء أدائه ، بل لأجل تقنية أدائية ولتكميل الصورة المسرحية والأدائية التي تتطلب من الممثل القيام بها ، فضلاً عن الاستعاضة عن كل ما هو زائد وغير ضروري من المكملات والأدوات واستبدالها بحركات وتكوينات أدائية معبرة من الممثل سواء على صعيد الأداء الحركي أو الصوتي ، وقد استخدم الممثلون أدوات ومفردات ومكملات ديكورية عبارة عن ألواح خشبية ومستويات ومكعبات في تشكيل وبناء عدة أماكن وبيئات وبشكل مجرد ومختزل خدمت العرض في تقديم صورة بسيطة وواضحة في منظومة المتلقي المعرفية من دون الإفراط في التجريد والرمز والإيحاء ، ومن ثم ضم الأداء بعض الإيحاء والرمز والتجريد نتيجة هذا الاستخدام من حيث التعامل معه لتكميل الصورة المسرحية وليس لأجل الأداء بحد ذاته والاستغراق في الرمز والإيحاء . وبالرغم من كل الحالات والمواقف التي قدمها الممثلون بشكل إيحائي بسيط ومرمز . فهي تحتوي شيئاً من المباشرة والوضوح والبساطة لدى المتلقي من حيث البيئة المنظرية التي بناها الممثل أو في التعامل معها ترميزاً وإيحاءاً وتجريداً ، فضلاً عن آلية الأداء التي اتبعها فدلالة الممثل (صاحب) مثلا في حركته وتكوينه الجسدي وهو يعتلي مجموعة المكعبات والمستويات التي كونت مرتفعاً بسيطاً وهو يلوح بيده ببعض الحبال ، كدلالة واضحة على رجل الكابوي الأمريكي ، ولا تحتاج إلى حركته وتكوينه الجسدي إلى قاموس تفسيري من المتلقي ليحل شيفرة هذه الصورة المسرحية ، فهي قريبة من مرجعيته المعرفية ، وهكذا الأمر لدى الرجل الزنجي أو الهندي أو الأحمر أو الرجل الأصفر . أما الممثلون فقد أدوا شخصيات الرجل الأبيض من حيث تقنية أدائهم المباشر أو باستخدام أدواتهم ومكملاتهم المسرحية التي اقتربت كثيرا من طبيعة وتكوين شخصية الرجل الأبيض الأمريكي بشرائحها وأنواعها كافة التي دلت على عدم المسؤولية واللاأبالية مع مهمة تحقير الجنس الأخر من ملونين وفقراء ، هذا فضلاً عن المتلقي الذي

تمتع بذائقية جمالية ومعرفية جيدة ، وإن قدم له شيئاً من الأداء فيه نوع من الترميز والإيحاء والتجريد ، فإنه استطاع ان يجد العلاقة المباشرة بين الصورة المسرحية والموضوع أو الحالة والموقف بغض النظر عن تفسيرية الحوار ، لأنه من غير الجائز تقديم كل شيء جاهز وبسيط وواضح ومباشر للمتلقي ومن ثم استلاب وعيه ومكانته في التحليل والنقد والموضوعية .

الفقرة الخامسة : يفضل في الأداء استخدام عدة أساليب أدائية في ان واحد ، دون أفضلية أداء على آخر .

ضم أداء العرض عدة أساليب أدائية ، منها اندماج الممثل (نزار) أحد المشاهد مع الشخصية إلى درجة سحب المتلقي وشده إزاء أدائه وليس الموقف التي كانت تمر به الشخصية . كذلك الممثلة (سناء) حدث لها في أثناء أدائها نوع من التقمص للشخصية ، ذلك بفعل المشهد المؤثر نفسه الذي حمل نوعاً من الانفعال والعاطفة . في حين ضم الأداء نوعاً من الأداء الملحمي من حيث وضع مسافة بين الممثل والشخصية مع عدم الإندماج والتقمص للشخصية ، وسرد الحوار لدى بعض الممثلين بصيغة الضمير الغائب وبالزمن الماضي ذلك في حالة استخدام تقنية مسرح داخل مسرح ، وفي مواقف وحالات أخرى . وحدث هذا لدى أداء الممثل (صادق) لكثرة حواراته السردية . الا ان سمة الأداء في هذا العرض كان يقدم بصيغة السرد والرواية مع تقنية مسرح داخل مسرح ، إذ يشهد المتلقي حدثين أو موقفين في ان واحد ، الأول يسرد أو يعلق على الحدث أو الموقف والثاني يقدمه ويعرضه بصورة مرئية وحوارية ، هذا فضلاً عن بعض الخصائص الأدائية للمسرح الواقعي من خاصية الإندماج والانفعال ودواخل نفسية . بالإضافة إلى خصائص أدائية تحمل الرمز والإيحاء والتجريد . أداها الممثل وفقاً للموقف .

الفقرة السادسة : يحتوي أداء الممثل على أسلوب القطع لأداء موقف آخر ثم الرجوع إلى الموقف الاصلي .

لم تطبق هذه الخاصية من الممثل في أثناء أدائه ، ليس لقصور أدائي ، بل لطبيعة النص الذي لم يوفر لهذه الخاصية مجالا لتطبيقها حرفيا . ويوجد هناك حالات قطع في أثناء الأداء من الممثل وفي بعض المشاهد والمواقف لاسيما عند التعليق على الأحداث والمواقف ، لاسيما لدى أداء الممثل (صادق) ، الا ان الحدث يستمر حتى نهايته ، ومن ثم الإتيان بموقف آخر . وقد يأتي القطع أحياناً في منتصف الحدث أو الموقف والإنتقال إلى موقف آخر مغاير ، وفي مدة لاحقة ومتأخرة يأتي التطرق إلى هذا الموقف الأصلي . وهذا يعد توقفا لمدة وليس حالة قطع جذري ، وكأن الأداء هنا يريد تكملة نتائجه وتبيانها ، أو لتساوقه مع حدث لاحق يتم تقديمه وعرضه في هذه اللحظة . وهذا ما حصل في مواقف عديدة في أداء الممثلين . فهناك سبب ونتيجة وليس قطع وإنتقال ثم الرجوع إلى الموقف الأصلي . فالممثل (شهاب) في شخصية مستر (بوندوس) يرفض دفع أبنائه إلى الحرب . وفي موقف لاحق تظهر نتائج مصير هؤلاء الأبناء جراء الحرب . وهناك حالات قطع في الموقف لكن الرجوع يتم إلى الموقف نفسه لتكملته . وهذا ما حصل في أداء الممثلة (عواطف) بدور شخصية زوجة ديك مبسون . وأداء الممثل (صاحب) بدور ديك مبسون، والقطع من شخصية المعلق للممثل (صادق) لتأكيد وتعميق ما جاءت به كلا الشخصيتين من موضوع وحدث . وقد أجاد معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية بصورة فعالة وجيدة وفقاً لما املاه النص وطبيعته وما جاءت به الرؤية الإخراجية التي قام عليها العرض ، ووفقاً لطبيعة الموقف والحدث ، وما تطلبه الدور .

الفقرة السابعة : ينتقل الممثل في أثناء أدائه من شخصية إلى أخرى والإنتقال في الشخصية نفسها ، ويؤدي الممثل عدة شخصيات .

قدم اغلب الممثلين عدة ادوار من خلال إنتقالهم لأداء عدة شخصيات مختلفة وبتغير بسيط في تقنية الأزياء العائدة لكل شخصية ومكملاتها المسرحية وأكسسواراتها لكي لا يقع المتلقي في حيرة وارتباك ، ويساعد الممثل في أداء ذلك طبيعة حوارية كل شخصية ونوعية موقفها وحالتها . الممثل (نزار) أدى أكثر من شخصية (الجندي ، المصور ، جوقة) وقد أجاد في هذا الإنتقال وأجاد أداء كل الشخصيات وإن كان الإنتقال يتم بسرعة ذلك تبعا لطول عرض المشهد أو الموقف . كذلك الممثل (صاحب) وأجادته في الإنتقال وأداء عدة شخصيات مختلفة ومتنوعة وقد تبدو سريعة هي الاخرى نتيجة قصر الدور وما يمليه الحوار والموقف باستثناء شخصية ديك مبسون التي تمتعت بخصوصية وطول مدة أدائها . كذلك أجادت الممثلة (عواطف) في أدائها لعدة شخصيات مختلفة وأجادت الإنتقال فيها ، فضلاً عن الإنتقالات التي حدثت للشخصية الواحدة نفسها لاسيما شخصية زوجة ديك مبسون ،

متخذة كافة التعبيرات الأدائية الحركية والصوتية التي عبرت من خلالها على إنتقالات الشخصية بتغير حال شخصية زوجها جراء تجارته بالدم أثناء الحرب ، هذا فضلاً عن تعبيرات الشخصيات الأخرى منها شخصية الأم البيضاء الفقيرة . كما أجاد باقي الممثلين تطبيق هذه الخاصية من خلال إنتقالاتهم المختلفة والمتنوعة ما بين الشخصيات التي أدوها ، من شخصيات رجال البيض أو ملونين ، ومن أباء وأمهات وأبناء وممثلين وجوقات ومعلق والأب البروفيسور وغيرها من المواقف الجماعية كالمؤسسة الطبية والبعثة التلفزيونية ، والتي قام بها الممثلون (مناف وشهاب وحسين وسناء وعبد الجبار وستار وغانم ورضا وجلال) ، هذا فضلاً عن إجادتهم الإنتقال في الشخصية الواحدة . في حين التزم الممثل (صادق) بفردية الشخصية وهي المعلق وإن اتخذ في حواراته وتعليقاته هيئة رئيس الولايات المتحدة .

الفقرة الثامنة : لا يجسد الممثل في أدائه شخصيات لها أبعاد محددة ولا تحمل صفة الفردية والاستمرارية .

اقترب أداء معظم الممثلين نوعاً ما من التجسيد لشخصيات لها أبعاد قد تبدو واضحة لدى المتلقي ، فهناك شخصيات واضحة المعالم والأبعاد تحمل أسماءاً ذات صفة فردية وإن دل حالها وموقفها على صفة المجموع ، وهي بذلك تقترب من معرفة المتلقي بهويتها ، ومن ثم حملت أبعاداً معينة لكن ليس بالقدر الذي ينتهجه المسرح الواقعي من ناحية الأبعاد الثلاثة . لكن الممثل في أثناء أدائه في هذا العرض لم يهتم كثيرا في هذه الأبعاد قدر اهتمامه بمواقف وحالات الشخصية وموضوعها ، فضلاً عن سقوط اغلب هذه الشخصيات في منتصف الطريق وانتهائها بعد ان قدمت موضوعها ومعاناتها . وإن حدث بعض الاقترابات للشخصية والاهتمام بأبعادها . وقد حدث هذا الاقتراب لدى الممثل (صادق) باقترابه نوعا ما من هيئة شخصية رئيس الولايات المتحدة شكلاً ومضموناً ومن ثم تجسيد أبعاده بدرجة معينة ، في حين ابتعد باقي الممثلين نوعا ما عن تجسيد الأبعاد المحددة لكل الشخصيات التي أدوها ، والتقرب منها على مستوى الشكل الظاهري لإيجاد نوع من العلاقة الحسية بين الممثل القائم بالأداء وتلك الشخصية ، ذلك من الأزياء والإكسسوارات والمكملات المسرحية ، هذا فضلاً عن بنائية المشهد المنظري ، بالإضافة إلى بعض تقنيات الأداء الحركي والصوتي ، وإن حدث هناك خرق لدى بعض الممثلين وتجسيد بعض أبعاد الشخصيات ، ولكونها لم تحمل صفة الفردية والاستمرارية لم تظهر بصورة واضحة ودقيقة ومركزة . ولكن التجسيد في حالات ومواقف معينة كان موجوداً في أثناء الأداء لاسيما لدى أداء الممثلين (نزار وعواطف وسناء وشهاب وحسين وعبد الجبار) . وقد أجاد معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية في عدم استمرارية الشخصية وعدم التمتع بفرديتها ، بل كانت تنتهي بإنتهاء الموقف أو الحالة وعلاقاتها بالموضوع المقدم ، فضلاً عن حملها صفة المجموع لا الفردية . الا ان الممثل في قسم من أدائه كان يميل إلى تجسيد شخصيات ذات أبعاد معينة ذلك حسب ما فرضه النص في تقديمه لهذا النوع من الشخصيات والتي حملت صفة الموضوعية والواقعية نوعاً ما ، وبما ان هذه الشخصيات المقدمة هي حية وآدمية لها معاناتها وصراعها ، لذا كان لزاماً على الممثل ان يؤدي بهذه الصيغة ومن ثم اصطباغ أدائه بمثل هذا النوع من التجسيد ولو بدرجة معينة ، فضلاً عن كونه ممثلا يروي ويسرد حواراته ، وتجسد ذلك في أداء معظم الممثلين وبدرجات مختلفة ومتفاوتة حتى الممثل (صادق) وأن التزم بصيغة السردية والتعليق في مجمل أدائه .

الفقرة التاسعة : أداء يعتمد على حركة الجسد والكلمة والصورة المسرحية في توصيل المعاني والأفكار وتجسيد الفعل دون مبالغة أو تهويل .

أعتمد الأداء في هذا العرض بالدرجة الاولى على الكلمة من خلال الحوار الذي حملته الشخصيات والذي ألقاه الممثلون بصيغة السرد التقريري في معظمه ، وتقديم الباقي منه وعرضه في شكل صور مسرحية . وقد حملت الكلمة والحوارات معلومات ووثائق وبيانات وأرقاماً فضحت سياسة أمريكا داخلياً وخارجياً وبشكل واضح ومباشر ، فضلاً عن الموضوعات الأخرى التي عالجها العرض . في حين أتت الصورة المسرحية ثانيا بعد الكلمة لأن الأخيرة أسرع تقديماً وعرضاً وأوقع تأثيراً لدى المتلقي من الصورة المسرحية التي تحتاج إلى جهد ووقت واستعداد وتنظيم في تقديمها وعرضها ، وفي الوقت نفسه لا تقل هذه الصورة المسرحية تأثيراً وأهميةً ، لاسيما إذا ما رافق هذه الصورة المسرحية حوار يدعمها ويعمقها ويجسدها ، إذ قد تتفوق على الكلمة لما توقعه من تأثير عميق ومباشر على المستوى المرئي إزاء المتلقي وبقاء تأثيرها مدة اطول من تأثير الكلمة ، فضلاً عن إفرازها وتقديمها الناحية الجمالية لعناصرها كافة ومن ثم تلفت إنتباه المتلقي إزاءها . أما حركة الجسد فقد كانت في المرتبة الثالثة ، لأنها اقل تأثيراً ووقعاً من الكلمة والصورة المسرحية وإن كانت لا تقل أهمية .

امتلك معظم الممثلين طاقة حركية جسدية جيدة ومرونة وطواعية في الإنتقال من شخصية إلى أخرى سواء على صعيد الأداء الحركي أو الصوتي . حيث يؤشر للممثل (نزار) إنه أكثر الممثلين نشاطاً وأكثرهم حركة جسدية من خلال إنتقالاته المرنة . في حين اعتمد الممثل (صادق) على الكلمة أكثر من الصورة المسرحية والحركة الجسدية ، لكون طبيعة الشخصية التي أداها تتطلب منه الثبات وراء منصة من إحدى جهات المسرح الجانبية وعدم مغادرتها . في حين اعتمد الممثل (صاحب) والممثلة (عواطف) والممثلة (سناء) على الصورة المسرحية في كثير من المواقف والمشاهد في توصيل المعاني والأفكار والمعلومات للشخصيات التي أدوها ، وإن كان تأثير فعل الكلمة حاضراً . كذلك فعل الممثل (شهاب) والممثل (حسين) باعتمادهم الصورة المسرحية مضافا إليها الحوار الذي عمق معاني الصورة المسرحية وشخصياتها وأفكارها بالاعتماد أيضاً على الحركة التي كانت أقل استخداماً وتأثيراً ، هذا فضلاً عن اعتماد باقي الممثلين مثل (ستار ، مناف ، غانم ، عبد الجبار) على الكلمة والصورة والحركة وبنسب متفاوتة في تقديم فكرة المواقف والمشاهد التي أدوها ، حيث التزاوج ما بين الكلمة والصورة كان واضحاً ومباشراً لدى المتلقي . لاسيما مشاهد ومواقف المؤسسات الطبية وتعاملها مع الناس ، والبعثات التلفزيونية ومشاهد الفقر والأستلاب وشوارع الدهس ومأساة سحق الطفولة والسوق الى ساحات الحرب ، فضلاً عن مشهد المتاهة في عرض الصحراء وغيرها .

تظل الكلمة هي المحور الأساس والرئيس في مجمل الأداء ثم الصورة المسرحية التي رافقت الكلمة وعمقتها وقربتها ثم الحركة ، لأعطاء بعض الجوانب الفنية والجمالية ، في هذا العرض الذي حمل التزام جميع الممثلين في تقديم عنصر يليق بالموضوع المعالج ، سواء عن طريق الكلمة أو الصورة المسرحية أو الحركة . إذ كان كل ممثل وحسب طاقته وامكانيته الأدائية وتجربته وخبرته ، يسعى إلى ان يقدم مجمل أفكار الشخصيات ومعانيها التي أداها بالاعتماد على هذه الجوانب الثلاثة ، وإلى تقديم أفكار العرض بكامله وطروحاته أو حسب الإمكانية الإبداعية والابتكارية لما يتيحه النص من إمكانية الإبداع وما تحمله الشخصيات والأدوار في أثناء الأداء من إمكانية الخلق والتجديد ، فضلاً عما تفرضه الشخصية نتيجة ما تحمله من موقف ومعنى .

الفقرة العاشرة : يحتوي الأداء على الجوقة ، الإنشاد ، الرقص ، التمثيل الصامت ، تنوع المشاهد ، الحوار الجانبي مع المتلقي .

ضم العرض في أدائه عنصر الجوقة بشكل مجموعة من الممثلين وهي تلقي ببعض الحوارات التي غالباً ما أخذت شكل الهتافات والبرقيات المعلوماتية التي تدين وضعاً ما أو تنتقد موقفاً معيناً . ان تخلل هذه الحوارات من مجموعة من الممثلين خلال سياق الحدث والموقف وفي كثير من الأحيان ، تأخذ دور التعليق على الموضوع نفسه . في حين لم يشهد العرض في أدائه إنشاداً منفرداً ومفرزاً الا في حالات نادرة من الممثل (جلال) من خلال تحويله لبعض حوارات المسرحية والأشعار والقصائد إلى أداء غنائي ، وكان موفقاً في التلحين والأداء ، فضلاً عن محدودية عنصر الرقص لدى معظم الممثلين ، بسبب خلو النص وتركيبته من هذا العنصر أو في الرؤية الإخراجية ، الا في حالات نادرة أيضاً وغير مباشرة لدى أداء الممثل (صاحب) والممثلة (عواطف) . أما التمثيل الصامت فقد كان هو الآخر قليلا بالقياس إلى ما يمكن ان يحمله العرض في كثير من المواقف التي من الممكن تقديمها بأداء صامت لاعتماد العرض على الكلمة بالدرجة الأساس ، واكتفى الأداء ببعض الإيحاءات والإشارات والحركات البسيطة للدلالة أو الإشارة لبعض المواقف والحالات وبمساندة اللافتات الخشبية البسيطة والصغيرة التي كان يرفعها قسم من الممثلين أمثال الممثل (شهاب) و (حسين) . هذا نتيجة لإيقاع العرض الذي اتسم بالسرعة أحياناً ، بحيث يكون من الصعوبة تطبيق هذا الأداء الصامت بشكل منفرد ومفرز ومباشر ، لأنه يتطلب إيقاعاً أبطء إلى درجة ما ، بل اعتمد الأداء بالمقابل على الكلمة المنطوقة والصورة المسرحية والحركة الجسدية المعبرة والمجسدة والمتوافقة مع الفعل والكلمة ، بشكل أكثر وقعاً واعمق تأثيرا في توصيل الرسالة أو الفكرة الكائنة وراء كل موقف أو مشهد . ولو قدمت بأداء صامت لتطلب من المتلقي ذهنية أكبر وقابلية أكثر على التواصل واستلام رموز هذا الأداء الصامت وما يريد ان يوصله . وأداء التمثيل الصامت في هذا المسرح وفي حالة استخدامه لابد ان يكون صورة معبرة عن حالة مركزة وواضحة ومباشرة قد تكون نتيجة لسبب أو لموقف معين ، بحيث يكون وقعها أكبر تأثيرا ولا تحتاج إلى التعليق عليها سواء أدت من ممثل واحد أو عدة ممثلين . ومن حيث تنوع المشاهد ، فقد زخر العرض بكثرة المشاهد وتنوعها بتنوع الحالات والمواقف التي عالجها ، حيث مشاهد التمييز العنصري للزنوج والملونين والفقراء من البيض ، ومشاهد الفقر والبطالة

والجريمة و مشاهد ومواقف الحرب وويلاتها ومخلفاتها ، ومشاهد المتاجرة الرخيصة بالدم والربح السريع التي يمكن ان توفرها أجواء الحرب ، وغيرها من المشاهد . وقد أجاد معظم الممثلين أداء مجمل هذه المشاهد والمواقف المختلفة والمتنوعة بصورة جيدة وطواعية عالية في الإنتقال من مشهد إلى آخر ومن موقف إلى آخر وحسب طبيعة ذلك المشهد أو الموقف والذي استخدم الممثل في أثناء أدائه عدة خصائص أدائية من جراء تنوع هذه المشاهد ، هذا فضلاً عن الإنتقال ما بين الشخصيات التي تتطلب إنتقالاً في آلية الأداء سواء على الصعيد الحركي أو الصوتي ، إذ تمتع معظم الممثلين برد فعل سريع وقدرة على اتخاذ الموقف المناسب وفقا لطبيعة المشهد وطبيعة الشخصية و بلياقة عالية واستجابة سريعة دلت على فهم العرض ومحتواه وأهدافه والفهم الدقيق لكل تفاصيله وجزيئاته ومفاصله ومشاهده المختلفة والمتنوعة وبتركيز وإنتباه عاليين . أما الحوار الجانبي ومخاطبة المتلقي مباشرة ، فذلك لم يحدث بصورة مركزة أو منفردة وبصورة مباشرة ، ذلك تبعا لطبيعة النص والرؤية الإخراجية . وبالرغم من كثرة الحوارات والتعليقات والسرد والمباشر الوصفي والتقريري الذي من الممكن ان يتيح للممثل فرصة للحوار الجانبي ومخاطبة المتلقي مباشرة ، لكن ذلك لم يحدث بسبب ان هذه الحوارات لم تكن جانبية تخص فردانية الشخصية وصراعها الشخصي ، بل العكس هي تريد إشراك الجميع معها ، وبذلك كانت معظم الحوارات التي ألقاها الممثل عن الشخصية والموقف في أثناء الأداء حتى السردية المباشرة منها ، لم تقم على أساس انفرادي جانبي الغرض منها مخاطبة المتلقي مباشرة ، بل كان يتم إلقاؤها عبر محاور مرتبطة بنوعية العلاقة بين الشخصية والمشهد وموضوعه ، ومع نوعية علاقتها بالشخصيات الأخرى المشتركة في المشهد نفسه ، ومن ثم نوعية العلاقة التي تربطها بالمتلقي التي هي بالأساس غير قائمة على التوحد والإيهام ، ومن ثم لم يتجاوز معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية ، لإهمال قسم من مفرداتها نتيجة لطبيعة النص والرؤية الإخراجية التي حالت من دون تطبيق قسم منها في أثناء الأداء وليس قصوراً أدائياً من قبل الممثل بحد ذاته .

الفقرة الحادية عشرة : تعامل الممثل الدقيق مع عناصر العرض المستخدمة من وثائق ولافتات وسلايدات وسينما وغيرها .

على الرغم من عدم استخدام العرض لكثير من هذه المفردات باستثناء الوثائق واللافتات التي حملها الممثل في أثناء أدائه والتي دلت عناوينها على حالة الشخصية أو ما تريد ترحيله سواء لمفاهيم شخصية أو تهم المجموع ، وغالباً ما تمحورت على موضوع الجوع والعمل والطعام والتمييز العنصري ومعاداة الحرب والمناداة بالسلام ، وهي تصارع بالمقابل فرط التخمة والغنى والرفاهية والاستثمار غير المشروع ، كذلك استخدمت بعض اللافتات دلالة على عنوان المكان الذي يجري فيه الحدث أو الموقف لا غير ، لذلك كان تعامل الممثل مع هذه المفردات محدوداً لمحدودية استخدام العرض لهذه المفردات ، والتي أديت في حالات محددة واقتصرت على التركيز والتكثيف على نطق الوثائق والمعلومات المعززة بالأرقام لتدين وتفضح سياسة القهر والاستلاب والجوع والظلم والفقر والموت في المجتمع الأمريكي ، من بعض الممثلين ، منهم الممثل (ستار ، شهاب ، حسين ، مناف ، وغيرهم) ، واقتصر الاستخدام على اللافتات التي حملت عناوين مختلفة أما للدلالة المكانية أو قسم منها يدين كل نوع من العدوان والظلم من اجل المصالح الفردية والاستغلال الطبقي ونهب ثروات الشعوب واستعمارها من اجل كسب مادي ومعنوي ، ومن ثم قهرها واستلاب حريتها ومواردها ومسخ هويتها وشخصيتها ، فضلاً عن بعض اللافتات البسيطة التي حملها بعض الممثلين على أجسادهم وهي تطالب بأبسط حقوقها في العمل وتوفير الطعام والعيش ، ومن ثم كان تعامل الممثل معها محدوداً وغير مركز لمحدودية استخدامها وغياب بعض المفردات ، مثل السينما والفانوس السحري والسلايدات ومن ثم لم يكن هناك تعامل دقيق من الممثل إزاءها . ومن أهم عبارات هذه اللافتات التي أستخدمت في العرض هي ، ليمت الزنجي لأنه أسود . ليمت الأبيض إذا لم يدفع . لتتعهر الفقيرة الأمريكية كي تغنى . السلام أغلى من النفط . أنسحبوا من الخليج . السلام السلام وليس النفط . فكروا بالدواء لا النفط . لا نريد فيتنام جديدة . ممنوع دخول الكلاب والزنوج .

الفقرة الثانية عشرة : يتلائم الأداء ويتوافق مع تقنيات العرض المستخدمة .

تفرض تقنيات العرض المستخدمة صيغة الأداء وتحددها من ناحية تقنية الديكور والأزياء والإضاءة والموسيقى ، وبما ان تقنية الديكور المستخدمة في العرض كانت بسيطة ومجردة ومختزلة الا من بعض الألواح الخشبية والمستويات والمنصات والمكعبات ، لذا بات على الممثل في أثناء أدائه ان يبني صورة بيئية تقريبية للمكان الذي يجري فيه الحدث أو الموقف بشكل واضح ومباشر وسريع

مستعيناً بكل ما هو متوفر أمامه من مكملات وأدوات وإكسسوارات مسرحية . وقد استخدم الممثل وبشكل جيد وفعال كل ما متوفر على خشبة المسرح واستثمارها في بناء صورة تقريبية لبيئة الحدث ، فضلاً عن استعانته باللافتات المكتوبة كدلالة حية ومساعدة لأعطاء هوية المكان وعنوانه . لذلك بات على الممثل ان يلائم أداءه ويوافقه كلياً ويستثمر هذه التقنية المجردة والمختزلة في التعبير وتقديم شخصيته كما هو مطلوب منه أو من حيث تعامله مع كل مفردة وأداة مهما كانت بسيطة ومجردة ومختزلة بشكل جيد وفعال ليس لتقوية دور شخصيته ، بل في مساعدة الممثلين الآخرين في أداء شخصياتهم وأعطائهم رد الفعل المناسب والاستجابة المناسبة ، ولكي يكون الممثل الآخر بالمقابل على استعداد كامل لأداء شخصيته ودوره . فالممثل (صادق) في شخصية المعلق تعامل بشكل جيد مع المنصة التي أمامه ومع (المايك) والذي دل بصورة واضحة على شخصية رئيس الولايات المتحدة ، وهو يعلق ويلقي بحواراته من البيت الأبيض ، كذلك توضيح بيت شخصية ديك مبسون التي اداها الممثل (صاحب) وشخصية زوجته التي ادتها الممثلة (عواطف) والمبني من الالواح الخشبية والمصاطب وبعض المستويات والمنصات والمفردات والأدوات والمكملات المسرحية ، وبالرغم من ضيق المساحة الجغرافية التي شغلها ، فضلاً عن معمارية الشكل الذي أخذه ، بالإضافة إلى بعض المفردات والإكسسوارات التي ضمها ، فرض نوعا ما طبيعة الأداء وحدده لاسيما في ناحية الإنتقال الحركي وأتخاذ الوضعيات والوقفات ، فضلاً عن استخدام المفردات والمكملات الملحقة بالبيت المجرد وكيفية التعامل معها والتي وافقت طبيعة المجتمع الأمريكي والغربي وهذا بدا واضحاً في استخدام شخصية ديك مبسون وطريقة تعاملها مع المبولة الغربية وآلية قضاء حاجته ، بالإضافة إلى التعامل والتوافق مع الأرائك ذات الاهتزاز والمصاطب الموضوعة بشكل مائل التي ارتمت عليها شخصية ديك مبسون وزوجته من خلفه وهي تدلك ظهره ، كذلك في (بارك افينو) وغيرها من البيئات المكانية المختلفة والمتنوعة التي تضمنها العرض والتي بنيت بشكل سريع وبسيط ومرمز ومن ثم أنسحب الأداء من الممثل تبعا لهذه الآلية من ناحية استخدام المفردات الديكورية وكيفية بنائها وآلية التعامل معها لاسيما على الصعيد الحركي ، لذلك لم يكن الممثل مؤدياً فقط ، بل وقع عليه بناء المكان المسرحي الملائم للحدث ولو بشكل سريع وبسيط ، وغالباً ما يكون العمل في بناء المنظر من الممثل القائم به ، فضلاً عن مساعدة الممثلين الآخرين ، إذا تطلب الأمر ذلك ، وغالباً ما يتم بناء المنظر ليس بنقل الأدوات الديكورية وتغييرها ، بل قائم على تغيير بسيط في وضعية بعض الألواح الخشبية والمستويات وبعض المكعبات ووضعها بعلاقة مع بعضها لتكوّن بيئة حديثة للموقف ، إذ كان للألواح الخشبية والمستويات والمكعبات دور كبير في هذا البناء الديكوري بشكل سريع وبسيط ومباشر نتيجة مرونتها في الاستخدام وسهولة في النقل والتغيير لخفة وزنها ، فضلاً عن بعض اللافتات التي أدت مهامها في تقريب هوية وعنوان البيئة التي يجري فيها الحدث أو الموقف بصورة مباشرة وواضحة . فالمحكمة ومنصة الرئيس وبيت ديك مبسون وبارك افينو والمستشفى كلها واضحة ومباشرة لدى المتلقي ، ومن ثم جعل الموقف برمته واضحا ومباشرا من حيث مكانية وقوعه . وقد أدى الديكور عدة وظائف وأصبح ذا نظام علاماتي ، ذلك من خلال ما أفرزه من إمكانية تغيير البيئة المشهدية بوساطة حركات بسيطة متضادة ومتنافرة ليبعث ديكوراً مقتصداً ورشيقاً ، وقد دلت المستويات والمصاطب والمكعبات والمنصات وبتغيير بسيط على عدة أمكنة منها ، الخيام والتوابيت والأسرة والنعوش والصلبان وقفص الأتهام والسجن والحدائق والبيوت والعمارات والبوارج الحربية وواجهات البار ومبنى الأمم المتحدة وغيرها من الأماكن .

ولم تكن الإضاءة بالمرونة والطواعية نفسها في التقديم وتحديد هذا الأداء ، بل اقتصرت على وظيفتها في مسايرة الأحداث والمواقف والحالات ورافقت إيقاعها وجوها العام بشكل متناغم ومتواتر لتعزز الحالة أو الموقف وتقويته بغض النظر عن وظيفتها الأساسية في إنارة خشبة المسرح ومتابعة الممثلين في تنقلاتهم ، الا إنها أبرزت وقوت الجو النفسي العام للعرض ومن ثم أعطت درجة معينة في تحديد صيغة الأداء وملائمته من حيث إيقاعه الحركي والصوتي بغض النظر عن تقنية أو آلية الأداء نفسه ، وقد توافق معظم أداء الممثلين مع تقنية الإضاءة وما أفرزته من أجواء عامة بحيث لم يحدث أي فتور أو نشوز مع عدم موافقة في الأداء اتجاهها .

أما تقنية الأزياء فقد كانت أكثر تحديداً لصيغة أداء الممثل وفقا لكل شخصية ودورها ، من حيث تلك الطرازية لمعظم الشخصيات واقترابها من شخصيات أمريكية حقيقية واقعية ، والتي اتخذها الممثل واعتمد عليها في أثناء الأداء ومن ثم أخضعت كل ممثل وحسب شخصيته ودوره إلى تحديدات أدائية

حركية وصوتية وفقا لما تحمله من مواقف وحالات ، هذا فضلاً عن بعض الأبعاد التقليدية التي حملتها من بعد طبيعي واجتماعي ونفسي . فالممثل (صادق) قد حددت حركته في أثناء الأداء وفقاً لطبيعة شخصيته وطرازية الزي الذي اعتمده وهي البدلة الكاملة مع ربطة العنق . في حين كان الممثل (نزار) أكثر حركة وإنتقال بفعل شخصية الجندي العسكري التي أداها وهو يرتدي البنطلون العسكري والفانيلة البيضاء . أما الممثلة (عواطف) في شخصية الزوجة ، فقد لائم أداؤها مع طبيعة الشخصية وما ارتدته من ازياء التي كانت عبارة عن بنطلون وقميص غامق بنصف كُم . أما الممثل (صاحب) في شخصية ديك مبسون تاجر الدم فقد كان أكثر حركة وإنتقال وخفة وفقا لطبيعة الشخصية وما ارتدته من بنطلون جينز وتي شيرت غامق ، والتي نحت إلى الربح السريع والرفاهية والجاه على حساب الآخرين . وهكذا باقي الشخصيات التي اقترب الممثل بوساطة ازيائها إلى نوع من الشخصيات الأمريكية الواقعية ، ومن ثم اتخذ الأداء الحركي والصوتي مواصفات تلك الشخصية وأبعادها إلى درجة ما ، لكن ليس الاقتراب إلى صيغة الإندماج والتوحد ، بل لتقديم صورة قريبة لتلك الشخصية وأبعادها التي وقع عليها الفعل ، فشخصية الزنجي والهندي الأحمر والرجل الأبيض من الفقراء والملونين كلهم ارتدوا أزياءهم القريبة ومن ثم حددت نوعا ما أبعادهم الاجتماعية ومن ثم حددت بدرجة ما الأداء الحركي والصوتي لأداء الممثل إزاء كل شخصية .

حدد المؤثر الموسيقي شيئا في صيغة الأداء ، ذلك بتقريب الجو النفسي لبنية الحدث ، حيث الموسيقى الغربية والعزف الحي على آلة الجيتار من الممثل (جلال) والتي كانت مناسبة للحدث والموقف والموضوع ، ومن ثم رافقت وتطابقت مع الأداء الحركي والصوتي لمعظم أداء الممثلين الذين كانوا لهم علاقة مباشرة بالحدث أو الموقف المعروض لاسيما الممثل (جلال) الذي أدى قسما من ادائه بمصاحبة آلة الجيتار ليحدد تقنية أدائه الحركي والصوتي وفقاً لما يمليه العزف من جو نفسي . كذلك بعض مشاهد الممثل (صاحب) والممثلة (عواطف) التي تخللها بعض المؤثرات الموسيقية الغربية .

طبق معظم الممثلين هذه الخاصية وحسب أدوارهم وعلاقاتهم وفقاً للتقنيات المستخدمة ومدى العلاقة القائمة بين الشخصية وبين هذه التقنيات ، فجاءت الحركات والطبقات الصوتية ملائمة معها ومتوافقة مع كل تقنيات العرض التي استخدمت ، ومع الإيقاع العام والجو النفسي العام لها . ومن ثم لم يحدث أي نشوز من أي ممثل في أثناء أدائه للشخصية مع أي مفردة من مفردات العرض وتقنياته . لذلك جاء الأداء ملائماً مع هذه التقنيات ومتوافقاً مما طبع أداء الممثل بالوحدة الكاملة والمترابطة مع تقنيات العرض مهما كانت نسبة استخدامها في العرض وفقاً لمهمتها التي قامت بإنجازها ، ومن ثم كان هذا الأداء وحدة مكملة في أداء الوظيفة التي تقوم بها كل تقنية في إتمام العرض من ديكور وإضاءة وأزياء ومؤثرات موسيقية ، فضلاً عن الخطاب الأدبي والخطاب الفني .

الفقرة الثالثة عشرة :ينقل الممثل في أدائه ودوره إنفعالاته وجهده ونضاله في الواقع إلى خشبة المسرح ويحيلها إلى واقع مليء بالحماسة والحيوية .

أفاد معظم الممثلين القائمين بالأداء في هذا العرض من واقعهم الحقيقي المعيش وطبقوه حرفيا في مجال هذه الخاصية ، لأن الموضوع الذي عالجته المسرحية هو من صميم الصراع الذي يعيشه الممثل في واقعه ويمسه مباشرة ضد الطاغوت الأمريكي ، ولكونهم طرفاً في هذا الصراع ، لاسيما ان وقت عرض المسرحية كان في أوج الصراع وتأزمه أبان العدوان الأمريكي والاستحضار له ، وبذلك اكتسب الممثل طاقة وخزينا هائلا في التعبير ناقلا به صراعه وجهده ونضاله وإنفعالاته التي يعيشها جراء ضغوط هذا الصراع وعدوانيته ليحيلها إلى خشبة المسرح بجو مليء بالحماسة والتحدي والصراع ، ليكون على استعداد تام للتصدي لكل أنواع العدوان من خلال فضح الأكاذيب والزيف والدجل الأمريكي وتعريته تماماً من خلال كشف الحقائق وتثبيتها والاستعداد للمواجهة والتصدي لهذا النوع من العدوان الذي يحاول مسخ هويات الشعوب وحضاراتها وتاريخها ، ومن ثم يكون هذا الممثل في أثناء أدائه قادراً على المقاومة والاستمرارية في البقاء من خلال تعرية كل أركان النظام الأمريكي الفاسد . إذ كان معظم الممثلين في أدائهم واعين وفاهمين لطبيعة هذا الصراع وأقطابه وأهدافه المتمثلة بالهجمة الأمريكية الشرسة ، واتخاذ ذلك الموقف الشجاع بوجه كل القوى الاستعمارية الطامعة ، فالمسرح هو سلاح فعال لمقاومة الظلم والاستعمار بكل أنواعه عن طريق الإبداع والخلق والابتكار سواء كان على صعيد الخطاب الأدبي أو الفني وبكل أنواعه ومصادره ليكون المسرح بذلك سلاحاً مضاداً وفعالاً ضد كل التآمر الخبيث من خلال فضح وتعرية النظام الداخلي لهذه الأنظمة الرجعية وتقويضها ، فالممثل في هذا العرض قد حمل مقومات الصراع والإنتماء لهذا الوطن ولهذا الواقع ، وقد

نقل الممثل فعلاً كل نضاله وجهده وإنفعالاته في الواقع إلى خشبة المسرح بحيوية وحماسة وبمقدار لاحدود له ، وكانه جندي من طراز آخر يدافع ويضحي من اجل وطنه ومقدساته وذكرياته فكان العرض المسرحي ومن خلال أدائه بالدرجة الأساس ضربة موجه نحو الطاغوت الأمريكي من خلال طروحاته الموضوعية التي قدمها والتي فضح فيها كل الأكاذيب والزيف الدعائي الذي يطلقه زيفاً وكذباً لتمرير سياسته الداخلية والخارجية إلى جميع شعوب العالم والقائمة على الاستغلال والاستلاب بكل أنواعه ، فالعرض ومن خلال أداء ممثليه فضح الزيف الأمريكي في التمييز العنصري والجريمة والفقر والبطالة والجريمة والمتاجرة غير المشروعة بالصحة والدم بقصد الربح السريع ، فضلاً عن الدجل والزيف الإعلامي والدعاية الأمريكية الفارغة . كل هذه المقومات وضعها الممثل نصب عينيه أثناء الأداء وبفعل ما يريد هذا النظام تمريره إلى كافة الشعوب واستغلالها من خلال العدوان المباشر أو غير المباشر عليها ، ولكي يكون هذا الممثل قادرا على المواجهة والتحدي ونقل واقعة وجهده ونضاله إلى خشبة المسرح بطريقة مليئة بالحماسة والحيوية ، ولأن الممثل كائن اجتماعي يعيش في مجتمع يتأثر ويؤثر فيه ، وبما ان القضية تمسه مباشرة وتأثر بها سلباً وإيجاباً ، لذلك قد أجاد معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية بصورة فعلية وبآلية عالية في الكلمة والصورة المسرحية والحركة الجسدية ، حتى الممثلون الذين ادوا الشخصيات التي جسدت اقطاب النظام الأمريكي السياسي والعسكري ، كانوا فعلاً بمستوى المواجهة والتصدي داخلياً من خلال الصراع الداخلي الذي يعيشه الممثل وليس الشخصية في اتمام بناء صورة التصدي والمقاومة والتي تجسد في صورة ذلك الأداء المعبر من جميع الممثلين .

الفقرة الرابعة عشرة : أداء قائم على العمل الجماعي لا على الأداء الفردي .

ألتزم جميع الممثلين بتطبيق هذه الخاصية .فلم يكن هناك ممثل نجم أو بطل أنفرد بالأداء في أثناء العرض ، بل كانوا جميعا أبطالاً ونجوماً ، وعملوا كخلية واحدة يجمعهم في ذلك المعد وصاحب سيناريو العرض والمعالجة (قاسم محمد) ،الذي ركز على فكرة العرض لا الأداء بشكل رئيس ومباشر ، وإبراز الطاقة الأدائية من الممثلين التي لم يهملها كلياً ، بل رافق الأداء فكرة العرض وعمل علىتقديمها بآلية فنية جيدة ، إذ كان الإبداع والخلق والابتكار والتفكير وروح التحدي والمواجهة من حق كل ممثل في بناء شخصيته ودوره ومن ثم أدائه دون المساس بالعمل الجماعي ، فكل ممثل يؤدي ويعمل ويجيد ضمن دائرة شخصيته ودوره ، والابداع فيهما خدمة للعرض كوحدة كلية وليس لمصلحة فردية ولم يكن هناك أي دافع من أي ممثل يدعوه إلى الانفراد والظهور في أثناء الأداء ، أو هناك أي إفراز لحالة ذاتية ولكسب الشهرة والمجد الشخصي ، بل كانت روح الجماعة والتفاني والالتزام والتعاون هو السمة البارزة في الأداء ،لاسيما ان الموضوع المقدم كان في غاية الأهمية والخطورة ، وفي الوقت نفسه ذا حساسية بالغة ويمس الأنا الجمعي بما فيهم الممثلون ، فالهجمة الأمريكية الشرسة وتهيئة عدوان عالمي قد بوشر به فعلا ، وبذلك لم يكن هناك مجال للأنانية الفردية والسعي وراء الشهرة والمجد والنجاح الشخصي ، فضلاً عن فكرة العرض القائمة والموجهة في عملية فضح هوية أمريكا وسياستها العدوانية على الصعيد الداخلي والخارجي ، وكشف زيف ادعاءاتها بمناداة الحرية وحقوق الإنسان والديمقراطية ، في حين إنها لم تقم وزناً لهذه الحقوق والحريات على مستوى شعبها في الداخل ، فهذا الموضوع لا يمكن ان يقوم على عاتق ممثل واحد أو يؤدي كل ممثل وفقاً لمزاجه وأهدافه الشخصية لأن الموضوع والصراع المباشر قد جعل الممثل ان يفني ذاته وشخصيته في العرض لإنجاحه وتقديم عرض مسرحي يدين الأمبريالية الأمريكية وفضح دعايتها وأكاذيبها ، من خلال أداء قائم على روح الجماعة والتعاون المثمر الجاد والملتزم ، إذ لا وقت للمصالح الشخصية الذاتية وكسب الشهرة والنجومية ، والتي ابتعد الممثلون عنها كلياً وعن التفكير فيها ، فلا فرق في الأداء بين جميع الممثلين ، فالكل نجوم العرض وأبطاله بما فيهم المعد وصاحب سيناريو العرض والمعالجة التي فضح فيها وبكفاءة عالية الدجل والزيف الأمريكي بصوره وأشكاله كافة ، وبذلك أتم دائرة التكامل في العمل الجماعي لذلك كانت فكرة العرض المطروحة هي الأساس والشيء الرئيس والأهم والأجدر من كل مصلحة شخصية لكل ملاك العمل ، والعرض كله قد أقيم على استثارة مشاعر الممثل ومواقفه وجهده ونضاله وإنفعالاته الأصيلة والتي آمن واقتنع بها وأحالها إلى خشبة المسرح وبجو مليء بالحيوية والحماسة لكي يكون قادراً على مواجهة العدوان في مجمل صوره وأنواعه ، بروح الجماعة والتعاون والالتزام .

الفقرة الخامسة عشرة : التعامل التقني المدروس لأماكن العرض غير التقليدية في أثناء الأداء .

قدم عرض مسرحية إنها أمريكا في مسارح العلبة التقليدية ، لذلك لم يتوضح تطبيق هذه الخاصية من الممثلين في أثناء أدائهم ، ومن ثم إنتفت هذه الخاصية ، وهنا يؤشر الباحث ان ملاك العرض قد تكيف في معظم المسارح التي قدمت فيها المسرحية وإن كانت مسارح تقليدية ، والاستخدام الأمثل لتقنياتها كافة ، لاسيما التي تشكو فقراً تقنياً فيها ، من حيث سعة وكبر خشبة التمثيل ، لاسيما العرض الذي قدم في محافظة بابل ، والذي افتقد مكان العرض في حينه بعض تقنيات العرض ، وعلى الرغم من تقليدية المكان من كونه مسرح علبة ، الا ان الملاك قد هيأ كل مستلزمات العرض من التقنيات المتوفرة أو إصلاح قسم منها من اضاءة ومستلزمات ديكورية ومؤثرات موسيقية ، ومن ثم التعامل الجيد مع ما وفره هذا المكان من تقنيات ومستلزمات ، مما أكد حرص الملاك في تهيئة أرضية صالحة للعرض والتعامل الدقيق من الممثل في أثناء أدائه لكل أماكن العرض المختلفة ،بغية تقديم عرض مسرحي موجه إلى أكبر شريحة من المتلقين وبكافة مستوياتهم وشرائحهم .

الفقرة السادسة عشرة : أداء الممثل ذو علاقة اتصال مباشرة مع المتلقي بوساطة حوار صامت ، وغير قائمة على الإندماج والإيهام .

أقام معظم الممثلين القائمين بالأداء على تأسيس هذه العلاقة مع المتلقي ، علاقة قائمة على تقديم المعلومات والصور والمواقف التي تدين الموقف الأمريكي داخلياً وخارجياً ، وإزاء هذا التأثير كانت هناك استجابات المتلقين فعالة وعميقة ، لأن الموضوع المقدم يخصه ويمسه مباشرة ، لأنه جزء منه ومن ثم خرج هذا المتلقي بجملة من الأفكار والمواقف إزاء هذا الموضوع ، هذا فضلاً عن طبيعة الفرد والمجتمع العراقي الذي يميل إلى العاطفة والمشاعر ، لذلك قد تأثروا وجدانياً لبعض المواقف والحالات التي قدمها العرض أيضاً بآلية وجدانية نوعاً ما ، لتصور معاناة الفقراء والملونين من الشعب الأمريكي ، الا إنه في مواقف أخرى اتخذ استجابات من نوع آخر ، استجابة التحدي والتصدي والمواجهة والمواصلة ضد الظلم والقهر والاستلاب الذي مثلته أمريكا عدوة الشعوب ، ومحاولة تقوية الإنسان العراقي من الداخل وتعميق أواصر الوحدة والمحبة والتعاون وتعميق الوعي والتصدي لكل المحاولات التي تريد المساس بالوطن ، ولكي يكون هذا المتلقي قادراً على الاستمرارية والبقاء . أجاد معظم الممثلين إنشاء هذه العلاقة مع المتلقي من خلال ذلك الأداء الذي أثار كل الاستجابات والتأثيرات في ذهنية المتلقي العراقي ونفسيته ، بعيداً عن حالة الإندماج والإيهام السلبي ، ذلك بخروجه بنتيجة واحدة على الرغم من تباين مستويات وشرائح المتلقين ، لأن الموضوع المقدم قد مس ألانا الجمعي مباشرة ، ومن ثم اتخاذ الموقف الواحد ، ليس لغرض التغيير الجذري ، بل لتعرية وإدانة السياسة الأمريكية ومواجهة أحقادها وأطماعها بشتى السبل والوسائل وإفشال كل المحاولات التي تريد النيل من الوطن والإنسانية .

النتائج ومناقشتها :

1. مسرحية : قصة حب معاصرة

أ. تزاوج أكثر من أسلوب أو طريقة أدائية في عرض هذه المسرحية ، ذلك نتيجة لما حمله النص وتركيبته البنائية من تزاوج في الأسلوب الكتابي للنص المسرحي ، هذا فضلاً عن الرؤية الإخراجية التي حالت إلى حدوث هذا التزاوج في الأداء ، وليس ناتجاً عن عدم فهم أو تقصير أدائي .

ب. تأثر الأداء بطبيعة النص ومفرداته ومشاهده ومواقفه الذي مال إلى الاتجاه التعبيري وخصائصه ، فضلاً عن الأسلوب الإخراجي ، ومن ثم رجحان الأداء التعبيري ، والتطبيق الحرفي لخصائص الأداء الخاصة بهذا المسرح ، بصورة عفوية غير قصدية .

ج. لم يكن هناك فرز أو تبويب لخصائص الأداء في هذا المسرح من المخرج أو كلا الممثلين ، وتطبيق الخصائص كان وفقاً للحالة النفسية التي انتابت كلا الممثلين نتيجة معاناة الشخصية وصراعها وأزمتها ووفقاً للحدث والموقف وطبيعة النص والرؤية الإخراجية .

د. اعتمد أداء كلا الممثلين على الموهبة والخبرة والكفاءة والتجربة والحالة المزاجية والوجدانية والشعورية الآنية للممثل في أثناء الأداء ، بالاستعانة المباشرة على النص المسرحي وموضوعه المقدم ، والرؤية الإخراجية للعرض .

ه. لم يتعرف كلا الممثلين الأسلوب الإخراجي بصورة حرفية ، ومن ثم لم يتعرف الخصائص الأدائية بهذا المسرح وتطبيقها بصورة قصدية إذ لم يكن هناك تشخيص واضح ومركز ومباشر لأسلوب الأداء التعبيري المتخصص والمتفرد .

2. مسرحية الإنسان الطيب

أ. تكامل العرض المسرحي بمفرداته ومقوماته كافة ، لاحتوائه متطلبات المسرح الملحمي كافة من نص وأسلوب إخراجي وأداء ممثل ، فضلاً عن التقنيات المسرحية الأخرى التي يستخدمها هذا النوع من المسارح .

ب. معرفة الممثل لآلية أدائه وخصائصه التي طبقت منه بصورة قصدية ، لأنه يعرف الأسلوب الإخراجي الذي يعمل على أساسه ، وفهم النص المسرحي وكل تفاصيل العرض وجزيئاته .

ج. تمتع الممثلون القائمون بالأداء بخبرة أكاديمية وثقافة عالية وفهم كاف بالمسرح الملحمي وأهدافه ومقوماته وآلية أدائه بالرغم من اختلاف التجربة والخبرة والكفاءة ، هذه فضلاً عن تخصص مخرج المسرحية بهذا المسرح الذي درسه وفهمه بصورة أكاديمية معمقة ، ومن ثم تقريب صورة العرض للقائمين بالأداء لكل جزيئاته وتفاصيله .

د. تحدد أداء الممثل بخصائص ومفردات ومقومات النص المسرحي الملحمي والأسلوب الإخراجي له ، ولم يخرج عن نطاقهما ، ومن ثم حمل الأداء صفة وخصائص الأداء في المسرح الملحمي .

ه. لم يقع على عاتق الممثل في أثناء أدائه تطبيق جميع الخصائص الأدائية الخاصة بهذا المسرح ، لأن الشخصية لم يسمح لها بذلك ، ومن ثم تم تطبيق الخصائص الأدائية حسب طبيعة الشخصية وموقفها وموقعها في المسرحية ، فالممثل يوسف العاني إنفرد بتطبيق أسلوب الراوية ، وهكذا لبقية الممثلين ، ومن ثم تطبيق معظم الخصائص الأدائية من جميع الممثلين وليس على نطاق الممثل الواحد وبما أتاحه النص والإخراج .

و. القصدية في تطبيق الخصائص الأدائية وليس الصورة العفوية أو المزاج أو الموهبة ، من جميع الممثلين ، لأنهم على علم ودراية بالأسلوب الإخراجي وبآلية الأداء وبكل تفاصيل العرض وجزيئاته .

3. مسرحية في إنتظار ..

أ. حدد النص أداء الممثل من ناحية عدم تطبيق بعض الخصائص الأدائية الخاصة بمسرح العبث ، وبصورة حرفية لعدم توفرها جذرياً في ثنيات النص من حيث طبيعة اللغة وخصائصها ومن حيث طبيعة الشخصيات وأبعادها وطبائعها والذي يختص به هذا النوع من النصوص المسرحية .

ب. القصدية في تطبيق الخصائص الأدائية والتمكن من تطبيقها بآلية أدائية جيدة وبتركيز عال ، لأن كلا الممثلين يعرف الأسلوب الإخراجي وطبيعة الأداء الذي يعملون على وفقه ، ساعدهم في ذلك الرؤية الإخراجية والأسلوب الإخراجي .

ج. عالج العرض فكرة معقولة (فكرة الإنتظار) بإطار غير معقول من حيث الأسلوب الإخراجي وتقنيات العرض ومفرداته المستخدمة . لذلك جاء الأداء في مجمله حاملاً لخصائص الأداء في مسرح العبث ، وإن لم يطبق قسم منها .

د. لم يتقبل أو يتسلم المتلقي العربي والمسلم موضوعات مسرح العبث وطروحاته وآلياته ، لاختلاف الفكر الفلسفي والعقائدي له ، لذلك جاء الأداء مقنناً ومتوازناً ومتوافقاً لاسيما على مستوى الطرح لأفكاره وموضوعاته التي لم تخرج عن نطاق القوانين والأعراف ، ومن ثم اعتمد العرض على الشكل اللامعقول بينما كان المضمون معقولا قدر الإمكان ، وبذلك تحدد الأداء نوعاً ما واقترب إلى اللامعقول الشكلي ليقدم فكرة معقولة .

4 مسرحية إنها أمريكا .. قارة الرعب والموت والجوع .

أ. اتبع الأداء طبيعة النص التسجيلي الوثائقي والسياسي ورؤية المخرج والأسلوب الإخراجي ، من حيث توفر معظم مفردات النص وخصائصه ومقوماته في هذا المسرح ، فضلاً عما وفره سيناريو العرض والمعالجة ، الذي اعتمد تقنيات الإخراج في المسرح التسجيلي وإن لم يستخدمها جميعاً .

ب. القصدية في تطبيق الممثل في أثناء أدائه للخصائص الأدائية الخاصة بهذا المسرح ، وحسب طبيعة الشخصية والدور المسند لكل ممثل .

ج. لم يطبق الممثل في أثناء أدائه جميع الخصائص الأدائية ، بل طبق كل ممثل الخصائص الأدائية حسب الشخصية والدور بنسب متفاوتة ، نتيجة تفاوت الخبرة والتجربة والكفاءة في الأداء .

د. تعرف جميع الممثلين للأسلوب الإخراجي والرؤية الإخراجية وطبيعة النص وتفهمه ، ومن ثم الفهم العميق لآلية الأداء ، وأخيراً التطبيق المركز والواضح والمباشر وبعملية أكاديمية وتركيز عال من جميع الممثلين .

ه. أعتمد الأداء على الكلمة والصورة المسرحية والحركة الجسدية . والممثل راوٍ ومؤدٍ في ان واحد .

نتائج عامة اشتركت فيها جميع العروض .

1. لم يعط مخرجو المسرحيات قدراً من الاهتمام والقصدية المباشرة والعالية للخصائص الأدائية المتعلقة لكل مسرح ، من ناحية افرازها وتطبيقها من الممثل ، وإن كان هناك تطبيق قصدي لبعض الخصائص الأدائية في بعض العروض ، لأنها لم تعط الاهتمام نفسه والقصدية المعطاة للرؤية الإخراجية التي تقع مهمة تنفيذها وتوصيلها على الممثل الذي ينشغل فكرياً بها .
2. تأثر الأداء وتحدد بدرجة كبيرة بطبيعة النص وبنائيته وخصائصه ومقوماته ومفرداته ، فضلاً عن الرؤية والأسلوب الإخراجي وتقنيات العرض المستخدمة .
3. اتبع الأسلوب الإخراجي إلى درجة كبيرة هوية النص وأسلوبه الكتابي ، وإن كان هناك استثناء يكون على مستوى التقنيات المسرحية المستخدمة . أما الأداء فقد اتبع أسلوب النص والرؤية والأسلوب الإخراجي .
4. عدم معرفة بعض الممثلين في أثناء أدائهم للخصائص الأدائية على الرغم من معرفتهم للأسلوب الإخراجي ، وتطبيق الخصائص بصورة عفوية لا قصدية .
5. تزاوج خصائص أدائية في العروض المسرحية وبأساليب مختلفة ومتنوعة ، يستثنى عرض مسرحية إنها أمريكا لأنه من أحد خصائص الأداء في أسلوب تقديمها .
6. القصدية والعفوية في تطبيق بعض الخصائص الأدائية من بعض الممثلين في أثناء الأداء مع عدم الاستمرارية والمواصلة في تطبيقها .
7. طبق بعض الممثلين خصائص أدائية من دون دراية أو وعي علمي أو فهم أكاديمي وإن كان هناك قصدية في التطبيق الذي تم غالباً عن طريق الموهبة أو الاجتهاد أو الفطرة أو حسب مزاج الممثل أو تكليف من المخرج .
8. عدم الاهتمام والأخذ بنظر الاعتبار الخصائص الأدائية في كل أسلوب إخراجي من الممثل والمخرج وفرزها وتبويبها وتطبيقها ، باستثناء عرض مسرحية الإنسان الطيب ، ونوعاً ما عرض مسرحية إنها أمريكا . وإن وجد فهو غالباً غير قصدي محكوم بدراسة علمية أكاديمية .

الاستنتاجات

1. اختلاف أداء الممثل باختلاف أهداف المسرح وبنية النص المسرحي وطبيعته واتجاهه ، فضلاً عن الرؤية والأسلوب الإخراجي للمسرحية وعلاقة الممثل بالتقنيات المسرحية المستخدمة ونوعية علاقته بالمتلقي .

2. انحسر أداء الممثل بفكرة النص ورؤية المخرج وأسلوبه الإخراجي .
3. الممثل في أثناء أدائه ذاتي أكثر مما هو موضوعي .
4. الارتباك وعدم الوضوح الأدائي لقسم كبير من الممثلين نتيجة قصور في الفهم العلمي الأكاديمي للأسلوب الإخراجي للعرض والدراية العلمية الدقيقة لخصائص الأداء مع بعض الاستثناءات .

التوصيـــات

يوصي الباحث بما يأتي :

1. عرفة مخرجو العروض المسرحية الخصائص الأدائية لكل أسلوب إخراجي وفرزها وتبويبها والاهتمام بها وفهمها وتعريفها وتوصيلها إلى الممثل ليتم تطبيقها بصورة قصدية وبعلمية أكاديمية خدمة للعرض .
2. الفرز في تقنيات الأساليب الإخراجية وحسب آليتها ومفرداتها وخصائصها ومقوماتها ، ومن ثم فرز وتبويب خصائص الأداء الخاصة بكل أسلوب إخراجي ، لتفادي التزاوج والخلط فيما بين الخصائص الأدائية باختلاط وتزاوج الأساليب الإخراجية للعرض المسرحي الواحد .
3. فهم ملاك العرض النص المسرحي وأهدافه وطروحاته والرؤية الإخراجية والأسلوب الإخراجي وحرفياته وتقنياته وتفاصيله وأجزائه .
4. الدراسة العلمية والفهم الأكاديمي الدقيق من المخرج لحرفيته ، والممثل لكل ما يتعلق بأدائه
5. أرشفة العروض المسرحية وتسجيلها فيديوياً أو بأي طريقة أخرى ، لأجل العودة إليها لغرض البحث والدراسة والتحليل ، وللحفاظ عليها من كونها تعد تراثاً ثقافياً وجهداً فنياً لا ينتهي بإنتهاء عرضها .
6. التواصل في إقامة المهرجانات المسرحية المحلية واستمراريتها لفسح المجال لإنضاج ملاكات فنية متقدمة على صعيد الإخراج والتمثيل المسرحي ، والاشتراك في المهرجانات العربية والعالمية خدمة لمسيرة المسرح العراقي الجاد وإبراز مكانة المخرج والممثل العراقي .

المقترحـــات

1. دراسة أداء الممثل في الأساليب الإخراجية المعاصرة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية .
2. دراسة الأساليب الإخراجية المعاصرة وتطبيقها في العروض المسرحية العراقية .

ثبت المصادر والمراجع

الكتب

القرآن الكريم

1. إبراهيم (حمادة) . المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع . القاهرة : دار الفكر العربي ، 1977 .
2. إبراهيم (ريكان) . رؤية نفسية للفن . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1977 .
3. إبن منظور . لسان العرب المحيط . المجلد 1-2-3 . أعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي . بيروت : دار لسان العرب ، 1970 .
4. الأحمد (سامي سعيد) . سلالة بابل الحديثة . في كتاب : العراق في التاريخ . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1983 .
5. آرتو (انتونان) . المسرح وقرينه . ت : سامية أحمد أسعد . القاهرة ، نيويورك : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1973 .
6. أردش (سعد) . المخرج في المسرح المعاصر . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1979 .
7. أستون (إلين) وجورج سافونا . المسرح والعلامات . ت : سباعي السيد . القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1996 .
8. أسلين (مارتن) . دراما اللامعقول . ت : صدقي عبد الله خطاب . الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء ، 1970 .
9. ـــــ . تشريح الدراما . ت : يوسف عبد المسيح ثروت . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1978 .
10. أصلان (أوديت) . فن المسرح . ج2 . ت : سامية أحمد أسعد . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1973 .
11. أيفانز (جيمس روس) . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم . ط1 . ت : فاروق عبد القادر . القاهرة : دار الفكر المعاصر ، 1979 .
12. بارت (رولان) . مقالات نقدية في المسرح . ت : سهى بشور . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1987 .
13. باندولفي (فيتو) . تاريخ المسرح . ج1 . ت : الأب الياس زحلاوي . دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1979 .
14. باورز (فوبيون) . المسرح في الشرق . ت : أحمد رضا محمد . القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د. ت .
15. ـــــ . المسرح الياباني . ت : سعد زغلول نصار . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1964 .
16. برونكو (ليونارد كابل) . مسرح الطليعة . المسرح التجريبي في فرنسا . ت : يوسف أسكندر . القاهرة : دار الكاتب العربي ، 1967 .
17. بريخت (برتولد) . نظرية المسرح الملحمي . ت : جميل نصيف التكريتي . بيروت : عالم المعرفة ، د . ت .
18. بياتي (قاسم) . دوائر المسرح . ط1 . بيروت : دار الكنوز الأدبية ، 1998 .
19. بينار (ر) . تاريخ المسرح . ت : أحمد كمال يونس . القاهرة : دار النهضة العربية ، 1963 .
20. بينتلي (إريك) . المسرح الحديث . ت : محمد عزيز رفعت . بيروت : مؤسسة أيف للطباعة والتصوير ، 1964 .
21. تشيني (شلدون) . تاريخ المسرح في ثلاثة الآف سنة . ت : دريني خشبة . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1983 .
22. التكريتي (جميل جاسم) . قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1986 .
23. تيلر (جون رسلر) . الموسوعة المسرحية . ج1 . ط1 . ت : سمير عبد الرحيم الجلبي . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1990 .

24. ـــــ . الموسوعة المسرحية . ج2 . ط1 . ت : سمير عبد الرحيم الجلبي . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1991 .
25. ثروت (يوسف عبد المسيح) . الطريق والحدود . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1978 .
26. جاسكوين (بامبر) . الدراما في القرن العشرين . ت : محمد فتحي . القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د . ت .
27. جبران (مسعود) . رائد الطلاب . مجلد واحد . بيروت : دار العلم للملايين ، 1967 .
28. ـــــ . الرائد . ج1 ، ج2 . ط4 . بيروت : دار العلم للملايين ، 1981 .
29. جراي (رونالد) . بريخت . ت : نسيم مجلي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 .
30. الجرجاني (علي بن محمد بن علي) . التعريفات . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 .
31. جلال (زياد) . مدخل الى السيمياء في المسرح . عمان : منشورات وزارة الثقافة ، 1992 .
32. جويشارنود (جاك) . يوجين يونسكو . في كتاب : مسرح العبث . ت : سمير سرحان . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 .
33. حاوي (إيليا) . اسخيلوس والتراجيديا الإغريقية . بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1980 .
34. الحكيم (فائق محمد علي) . تاريخ المسرح .بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، 1979 .
35. حمودة (عبد العزيز) . المسرح السياسي . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1971 .
36. خشبة (دريني) . اشهر المذاهب المسرحية . القاهرة : المطبعة النموذجية ، 1961 .
37. الخطيب (إبراهيم) واخرون . فن التمثيل . الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 1981 .
38. خفاجة (محمد صقر) . دراسات في المسرحية اليونانية . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت .
39. دارون (تشارلز) . اصل الانواع . ت : اسماعيل مظهر . بيروت ، بغداد : مكتبة التهضة ، 1973 .
40. دريوتون (أتين) . المسرح المصري القديم . ت : ثروت عكاشة . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1967 .
41. ديوكسي (أشلي) . الدراما . ت : محمد خيري .القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، د . ت .
42. الرحيم (أحمد حسن) . الفلسفة في التربية والحياة . النجف : مطبعة الاداب ، 1977 .
43. رشاد (رشدي) . نظرية الدراما من أرسطو الى الآن . ط2 . بيروت : دار العودة ، 1975 .
44. رشيد (فوزي) . المسرح في بلاد وادي الرافدين . في كتاب : أبحاث في التراث الشعبي . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 .
45. ريد (هربرت) . النحت الحديث . ت : فخري خليل . بغداد : دار المأمون ، 1994 .
46. زكي (أحمد) . المخرج والتصور المسرحي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988 .
47. زوندي (بيتر) . نظرية الدراما الحديثة . ت : أحمد حيدر . دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1977 .
48. ستانسلافسكي (قسطنطين) . أعداد الممثل . ت : محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي . القاهرة : دار الهنا للطباعة ، 1973 .
49. سرحان (سمير) . دراسات في الأدب المسرحي . بغداد : دار الشؤون الثقافية ، د . ت .
50. ـــــ . تجارب جديدة في الفن المسرحي . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، د . ت .
51. سعيد (نزار) . في المسرح الصيني . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1973 .
52. سلام (محمد زغلول) . المسرح والمجتمع في مائة عام . الإسكندرية : منشأة المعارف الفنية للطباعة والنشر ، د .ت .

53. السوداني (موسى) . دراسات في المسرحية الحديثة . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1975 .
54. سيرو (جنفبيف) . تاريخ المسرح الحديث . ت : بدر الدين القاسم . دمشق : مطبعة جامعة دمشق ، 1974 .
55. شانصوريل (ليون) . تاريخ المسرح . ت : خليل شرف الدين ونعمان أباظة . بيروت : منشورات عويدات ، 1961 .
56. صالح (محمد صبري) . المسرح العراقي القديم . بغداد : مطبعة المعارف ، 1991 .
57. صدقي (عبد الرحمن) . المسرح في العصور الوسطى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1969 .
58. طليمات (زكي) . فن الممثل العربي . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
59. عبد الرزاق (أسعد) وسامي عبد الحميد . فن التمثيل . بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، 1979 .
60. عبد الرزاق (أسعد) وعوني كرومي . طرق تدريس التمثيل . بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1980 .
61. عتمان (أحمد) . الشعر الاغريقي . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984 .
62. ـــــ . الأدب اللاتيني ودوره الحضاري . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1989 .
63. عثمان (عبد المعطي عثمان) . عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي . القاهرة : الهئية المصرية العامة للكتاب ، 1996 .
64. العشماوي (محمد زكي) . المسرح أصوله وأتجاهاته المعاصرة . بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، د . ت .
65. عطية (نعيم) . مسرح العبث ، مفهومه وجذوره وأعلامه . القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، 1970 .
66. عمر (محمد فرحات) . فن المسرح . القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
67. عيد (كمال) . دراسات في الأدب والمسرح . القاهرة : الدار المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1966 .
68. ـــــ . فلسفة الأدب والفن . ليبيا ، تونس : الدار العربية للكتاب ، 1978 .
69. ـــــ . المسرح بين الفكرة والتجريب . طرابلس : دون نشر ، 1982 .
70. فارجاس (لويس) . المرشد الى فن المسرح . ت : أحمد سلامة . بغداد ، القاهرة : دار الشؤون الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د . ت .
71. فام (لطفي) . المسرح الفرنسي المعاصر . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، د . ت .
72. فرابيه (جان) وجوشار . أ . م . المسرح الديني في العصور الوسطى . ت : محمد القصاص . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د . ت .
73. فرج (الفريد) . دليل المتفرج الذكي الى المسرح . القاهرة : دار الهلال ، 1966 .
74. فريد (بدري حسون) وسامي عبد الحميد . مبادئ الإخراج المسرحي . الموصل : مطابع مؤسسة الكتب للطباعة والنشر ، 1980 .
75. فريزر (جيمس) . أودنيس أو تموز . ط2 . ت : جبرا إبراهيم جبرا . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1979 .
76. فكري (محمد) . قصة الدراما الهندية . القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د . ت .
77. فولتون (ألبرت) . السينما آلة وفن . ت : صلاح عز الدين وفؤاد كامل . القاهرة : المركز العربي للنشر ، مكتبة مصر ، 1962 .

78. فيشر (أيرنج) . برتولد بريخت والسياسة . في كتاب : برتولد برشت .. النظرية السياسية والممارسة الأدبية . ط1 . تحرير : بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هانين . ت : كامل يوسف حسين . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 .
79. فيشمان (موريس) . تدريب الممثل . ت : نور الدين مصطفى . القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، المطبعة العربية ، د . ت .
80. كارلسون (مارفن) . فن الأداء . ت : منى سلام . القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1999 .
81. كاكيه . بريخت مسرح الشرق الأوسط وحضور الممثل .في كتاب : طاقة الممثل . أوجينو باربا وآخرون . ت : سهير الجمل . القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1999 .
82. كرانت (ديمين) . الواقعية . ت : عبد الواحد لؤلؤة . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1980 .
83. كليرمان (هارولد) . حول الإخراج المسرحي . ط1 . ت : ممدوح عدوان . دمشق : دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر ، مطبعة الشام ، 1988 .
84. كونتينو (جورج) . الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور . ت : سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1979 .
85. كياريني (ل) وباربارو . فن الممثل . ت : طه فوزي . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، د . ت .
86. لافر (جيمس) . الدراما أزياؤها ومناظرها . ت : مجدي فريد . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، 1963 .
87. المحامي (محمد عبد الرحيم عنبر) . المسرحية بين النظرية والتطبيق . القاهرة : المؤسسة المصرية ، 1966 .
88. المقداد (قاسم) . هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي . ط1 . دمشق : دار السؤال للطباعة والنشر ، 1984 .
89. مكاوي (عبد الغفار) . التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
90. ـــــــ . علامات على طريق المسرح التعبيري . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .
91. موسى (فاطمة) . وليم شكسبير شاعر المسرح . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د . ت .
92. ميليت (فردب) وجيرالدايس بنتلي . فن المسرحية . ت : صدقي حطاب . بيروت : دار الثقافة ، 1966 .
93. نيكول (الاردايس) . المسرحية العالمية . ج1 . ت : عثمان نويه . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت .
94. ـــــــ . المسرحية العالمية . ج4 . ت : شوقي السكري . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، د . ت .
95. نيملز (هيننج) . الإخراج المسرحي . ت : أمين سلامة . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1961 .
96. هاورز (أرنولد) . الفن والمجتمع عبر التاريخ . ج2 . ت : فؤاد زكريا . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
97. هبنر (زيجمونت) . جماليات فن الإخراج . ت : هناء عبد الفتاح . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 .
98. هنجلف (أرنولد . ب) . اللامعقول . في موسوعة المصطلح النقدي . ت : عبد الواحد لؤلؤة . بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1982 .
99. هوايتنج (فرانك . م) . المدخل إلى الفنون المسرحية . ت : كامل يوسف وآخرون . القاهرة : دار المعرفة ، 1970 .

100. هوراس . فن الشعر . ت : لويس عوض . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 .
101. هيجل . فن الشعر . ط1 . ت : جورج طرابيشي . بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1981 .
102. والتون (ج . مايكل) . نظرة جديدة إلى التراجيديا .. المفهوم الإغريقي للمسرح . ت : محسن مصيلحي . القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، 1998 .
103. اليسوعي (لويس معلوف) . المنجد في اللغة والأدب والعلوم . ط17 . بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، 1960 .
104. يوسف (عقيل مهدي) . في بنية العرض المسرحي . بغداد : دون نشر ، د . ت .
105. ـــــ . نظرات في فن التمثيل . الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، 1988 .
106. ـــــ . جماليات المسرح الجديد . ط1 . أربد :دار الكندي للنشر والتوزيع ، 1999 .
107. ـــــ . متعة المسرح . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 2000 .

المعجمات

108. الجلبي (سمير) . معجم المصطلحات المسرحية . بغداد : دار المأمون ، 1993 .
109. جماعة من كبار اللغويين العرب . المعجم العربي الأساس . تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1989 .
110. حمادة (إبراهيم) . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . القاهرة : مطبوعات دار الشعب ، 1971 .
111. رضا (أحمد) . معجم متن اللغة . المجلد 5 . بيروت : منشورات دار مكتبة الحياة ، د . ت .
112. عبد النور (جبور) . المعجم الأدبي . ط1 . بيروت : دار العلم للملايين ، 1979 .
113. اللبدي (محمد سمير نجيب) . معجم المصطلحات النحوية والصرفية . ط1 . بيروت : مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفرقان ، 1985 .
114. وهبة (مجدي) . معجم مصطلحات الأدب . بيروت : مكتبة لبنان ، 1974 .

الدوريات

115. الأعرجي (نازك) . قصة حب معاصرة ، مسرحية الفصل الثالث . في : مجلة آفاق عربية . العدد (5) . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1993 .
116. بارت (رولان) . مسرح الطليعة الفرنسي . ت : رشيد بناني . في : مجلة الثقافة الاجنبية . العدد (2) . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989 .
117. بريخت (برتولد) . حوارية (شراء النحاس) المسنكاوف . ت : عبد الله عويشق . في : مجلة الحياة المسرحية . العدد (4 – 5) . دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978 .
118. حسن (ألهامي) . الملابس والاقنعة في : مجلة المسرح . العدد (33) . القاهرة : مسرح الحكيم ، 1966 .

119. حفار (نبيل) . المسرح الالماني الغربي في السبعينات . في : مجلة الحياة المسرحية . العدد (7 - 8) . دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، 1979 .
120. الزبيدي (حميد علي حسون) وهشام عبد الستار حلمي . بعض الملامح الدرامية في الاعياد البابلية . في : مجلة جامعة بابل . المجلد (1) . العدد (1) . بابل ، 1996 .
121. ساندل (رولف) . مفهوم الأسلوب . ت : لمياء عبد الحميد العاني . في : مجلة الثقافة الأجنبية . العدد (11) . بغداد : دار الجاحظ للنشر ، 1982 .
122. سرحان (سمير) . بيتر فايس يفشل فشلا ذريعاً . في : مجلة المسرح . العدد (35) . القاهرة : مسرح الحكيم ، 1966 .
123. ـــــ . المركيز دي صاد .. ووجه عصرنا . في : مجلة المسرح . العدد (37) . القاهرة : مسرح الحكيم ، 1967.
124. ـــــ . لماذا ترك بيتر فايس السينما الى المسرح ؟ . في : مجلة المسرح . العدد (41) . القاهرة : مسرح الحكيم ، 1967 .
125. عبد الوهاب (فاروق) . يوجين أونيل .. الأقنعة المسرحية . في : مجلة المسرح . العدد (14) . القاهرة : مسرح الحكيم ، 1965 .
126. العشري (فتحي) . المسرح الجديد في فرنسا . في : مجلة المسرح . العدد (41) . القاهرة : مسرح الحكيم ، 1967 .
127. ـــــ . موليير الكلاسيكي ويونسكو الطليعي على خشبة الأوبرا . في : مجلة المسرح . العدد (71) . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 .
128. عواد (علي) . تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي . في : مجلة الدراما . العدد (1) . عمان : مسرح الفوانيس ، 1996 .
129. عيد (كمال) . مدرسة إيرفين بيسكاتور المسرحية . في : مجلة المسرح . العدد (30) . القاهرة : مسرح الحكيم ، 1966 .
130. كرومي (عوني) . أطروحة في المسرح العراقي القديم . في : مجلة الأقلام .العدد (6) . بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1979 .
131. محمد (حياة جاسم) . مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي . في : مجلة الأكاديمي . العدد (4) . جامعة بغداد . أكاديمية الفنون الجميلة ، 1981 .
132. مري (ج . مدلتون) . معنى الاسلوب . ت : صالح حافظ . في : مجلة الثقافة الأجنبية . العدد (11) . بغداد : دار الجاحظ للنشر ، 1982 .
133. موزينديس (تاكيس) . وجهة نظر في المسرح الطليعي . ت : محمود مكي . في : مجلة المسرح . العدد (68) . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 .
134. ـــــ . الممثل في المسرح القديم . في : مجلة المسرح . العدد (70) . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
135. ميتاكية (شوتارو) . مسرح الكابوكي الياباني . ت : توفيق الاسدي . في : مجلة الحياة المسرحية . العدد (1) . دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1977 – 1978 .
136. ياكوبسون (ب) . حول التعبيرية في فن التمثيل . ت : نزار عيون السود . في : مجلة الحياة المسرحية . العدد (6) . دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978 .

النصوص المسرحية

137. فايس (بيتر) . مارا – صاد . ترجمة وتقديم : يسري خميس . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1967 .
138. ـــــ . أنشودة انجولا . ترجمة وتقديم : يسري خميس . القاهرة ، الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء ، 1970 .
139. محمد (قاسم) . انها أمريكا . بغداد : مكتوبة على آلة الطابعة ، 1972 – 1974 .
140. يونسكو (أوجين) . مسرحيات يونسكو . ترجمة وتقديم ودراسة : محمد جمعة ومحمود حجازي . القاهرة : دار الفكر ، دار الثقافة العربية للطباعة ، د . ت .

المحاضرات

141. عبد الحميد (سامي) . محاضرات نظريات تمثيل لطلبة الدراسات العليا . جامعة بغداد . كلية الفنون الجميلة ، 1990 .

المصادر الأجنبية

142. Duerr, Edwin . The Length and Depth of Acting.N.Y: Holt, Rineharrt and winst . 1962 .
143. J.A. Cuddon . A Dictionary of literary Terms. London : penguin Books, 1977 .
144. J. L. Styan. Modern dram in theory and practice . Cambridge University press , 1981 .
145. Marsall , Norman . th pravcer and the play . London : Macdanld , 1962 .
146. Schreck , Everettm . principles and styles of Acting .London:1967.
147. Toby, Cole and Helen krich chinoy . Directors on Directing.U.S.A.: The Bobb Merrill co . Inc . 1979 .
148. Willett , John . Brecht on theatre , Hilla wang . N. Y., 1964 .

ت	خصائص أداء الممثل في المسرح الواقعي	صالحة	غير صالحة	التعديل أو الإضافة
1	الممثل وأداؤه العنصر الاول والرئيس في العرض المسرحي .			
2	أداء الممثل قائم على المطابقة الواقعية الحياتية .			
3	بقدم أداء الممثل داخل إطار بيئي واقعي والتعامل والاستخدام لأدوات حقيقية .			
4	يقدم الممثل في أدائه شخصيات واقعيةذ حقيقية لها زمانها ومكانها وفعلها .			
5	أداء الممثل قائم على الاندماج التام والتقمص الكامل للشخصية بكل أبعادها طبيعية ، اجتماعية ونفسية .			
6	أداء الممثل قائم على تماثل هيئته مع هيئة الشخصية من ناحية الحركة والصوت .			
7	أداء الممثل قائم على دراسة تفاصيل كل عنصر من عناصر العرض وكيفية التعامل معها .			
8	أداء الممثل قائم على الانفعالات النفسية الداخلية واعطاء الهيئة الجسدية الخارجية المناسبة لها .			
9	يخلق الممثل في أدائه الشخصية الحقيقية الممثلة لا شخصيته هو ممثلا .			
10	لكل حركة وتعبير في الأداء لها ما يسوغها داخليا .			
11	الاقتناع والايمان الكامل والعميق للممثل في أدائه لكل تصرفاته وسلوكه .			
12	أداء قائم على تجسيد الشخصية على المستوى الداخلي أولا ثم الخارجي (أداء من الداخل الى الخارج) .			
13	الاهتمام والتركيز للممثل في أدائه لكل تفاصيل الدور من حركة وحوار كما لو أديت او قيلت لأول مرة .			
14	تركيز الانتباه والاسترخاء التام للممثل في أدائه داخليا وخارجيا			
15	الاستعداد التام والمخيلة الواسعة للممثل في أدائه .			
16	توافق أداء الممثل مع ما يحيط به من دون الاحساس بالاصطناع والزيف.			
17	إثارة الخزين اللاشعوري للمثل في أدائه .			
18	التمتع بلياقة ومرونة جسدية وصوتية عالية للممثل في أدائه .			
19	القدرة على حفظ الدور بكل تفاصيله وابعاده واتخاذ التعابير الداخلية والخارجية المناسبة .			
20	تتم انتقالات الممثل وتعبيراته في الأداء وفق وحدة زمنية محسوبة . التوزيع المتنوع لمجمل أداء الممثل على خشبة المسرح وفضائه .			
21	يبتعد أداء الممثل عن الإلقاء الخطابي المباشر والسرد التقريري			
22	لكلمات النص . الأداء قائم على وجود الجدار الرابع .			
23	الأداء قائم على العمل الجماعي لا على الأداء الفردي .			
24	أداء قائم على الاتصال الوجداني والتنسيق مع الشخصيات الاخرى .			
25	أداء الممثل قائم على استيعاب شخصيته وتوصيل أفكارها ومشاعرها			
26	الى زميله واستيعاب شخصية زميله وتسلم افكارها ومشاعرها . يبتعد الأداء عن المبالغة والأداء الميكانيكي المفتعل ذو كليشهات جاهزة وثابتة .			
27	تعامل الممثل في أدائه على اشياء ومواقف كما هي موجودة فعلا على خشبة المسرح .			

28	أداء الممثل قائم على الإخضاع الكامل لكل التصرفات الى المواقف المسرحية .			
29	التوافق في الأداء بين الفعل الداخلي وجهة الانتباه والتركيز .			
30	أداء الممثل قائم على معرفة خط انتباه الشخصية المتصل والتحول من موقف الى آخر دون انقطاع او إحداث تغييرات فيه .			
31	يدعو أداء الممثل الى إدماج المشاهد مع الشخصية ومع خشبة المسرح .			
32	أداء الممثل قائم على تقسيم الدور الى وحدات واهداف وفهم الهدف الأعلى للمسرحية .			
33				

ت	خصائص أداء الممثل في المسرح التعبيري	صالحة	غير صالحة	التعديل أو الإضافة
1	أداء الممثل قائم على محاولة رسم صورة داخلية معبرة عن الصراع الروحي للشخصية وأزمتها النفسية .			
2	أداء الممثل ليست صورة تقليدية او تشبيهية تحاكي الواقع .			
3	يبقى الممثل الذي يؤدي الشخصية الرئيسة على خشبة المسرح طوال عرض المسرحية ولا يغادرها وينتقل عبر محطات ولوحات ومناظر مسرحية متنوعة ومختلفة .			
4	يستمد الممثل في أدائه للشخصية الرئيسة مساعدة الممثلين للشخصيات الثانوية .			
5	يكشف أداء الممثل الأعماق النفسية للشخصية وابرازها وتصوير تجارب العقل الباطن ويبتعد الأداء عن المظاهر الجسدية الخارجية .			
6	تحدد وتُكمّم حركة الممثل وتصرفه في الأداء وتؤدى حسب الانفعالات والهواجس النفسية والعقلية .			
7	الأداء غير مترابط ، متطرف ، تدرج في نبرة الصوت .			
8	تتم حركة الممثل في أدائه وفق مثيرات الشخصية الداخلية ، فالحركة قلقة وغبر ساكنة او ثابتة وغير متوازنة .			
9	يشمل أداء الممثل انتقالات حادة من حالة الى أخرى ومن موقف الى آخر وحسب الحالة النفسية .			
10	تتم في أداء الممثل انتقالات مفاجئة وحادة في سرعة وبطء الإيقاع الحركي والصوتي .			
11	أداء الممثل ذو سمة إيحائية رمزية وسحرية بوساطة الأصوات وحركات الوجه وتعبيراته .			
12	الأداء غير واقعي يميل الى الإيحاء والرمز والتجريد من حيث التعامل مع الموقف وتقنيات العرض .			
13	يكسر الممثل في أدائه حالة الاندماج التام والتقمص الكامل مع الشخصية ومع المشاهد .			
14	يشغل الممثل في أدائه فراغات خشبة المسرح وفضائه نتيجة التجريد بحركاته وتعبيراته .			
15	يميل أداء الممثل للشخصية الرئيسة الى العزلة عن العالم الخارجي وعن الشخصيات الأخرى .			
16	يتحدد إلقاء الممثل في أدائه بخصائص النص التعبيري .			
17	يميل أداء الممثل الى صفة الشمولية من حيث الجمع بين الكلمة والحركة والإشارة والإيماءة والوضعية وطريقة الإلقاء ونبرة الصوت والنغم والرقص والصراخ والبكاء والصياح والتمتمة			

	والنظرات والتعبير الجسدي والتمثيل الصامت .			
18	يستخدم الممثل في أدائه أدوات مسرحية واقعية لاجل الاتصال المباشر بالحدث .			
19	يرتدي الممثل في أدائه الأقنعة والأزياء الغريبة .			
20	يعتمد الممثل في أدائه على حرية حركة الجسد بكل أجزائه .			
21	يحتوي أداء الممثل على التركيز والتكثيف وجهد جسدي ونفسي كبيرين .			
22	الممثل في أدائه حامل للفكرة لا مفسر لها .			
23	الممثل في أدائه ليس بطلا تراجيديا و لا يجسد الشخصية بل هو مترجم لحالات الروح .			
24	يكون أداء الممثل خارجيا (جسديا) بالدرجة الأولى ويبرز في الوقت نفسه الحالة النفسية الداخلية . وتكويناته ووضعياته الجسدية ذات قيمة فنية وجمالية .			
25	يبعث أداء الممثل قيمة الجسد (الإيماءة الحركية والصوتية) .			
26	يحتوي الأداء على بعض الحركات والإيماءات كما لو كانت صادرة عن إنسان آلي .			
27	يميل بعض الأداء إلى الحوار الجانبي والمناجاة المونودرامية.			
28	الأداء غرائبي ولا يتحدد بأبعاد إنسانية ثابتة .			
29	يؤدي الممثل في أدائه تعبيرات نفسانية وليس ساردا قصصيا يواجه المشاهد .			
30	أداء الممثل قائم على علاقة مباشرة مع الصالة دون الاندماج والتوحد والإبهام بل دعوة إلى التحليل .			

ت	خصائص أداء الممثل في المسرح الملحمي	صالحة	غير صالحة	التعديل أو الإضافة
1	أداء الممثل غير قائم على الاندماج والتقمص مع الشخصية .			
2	أداء الممثل قائم على علاقة مباشرة مع المشاهد – رفع الجدار الرابع .			
	لا يندمج الممثل في أدائه في وسائل العرض والحدث .			
3	يرتدي الممثل في أدائه ازياءه ويغيرها حسب موقف الشخصية			
4	يغير الممثل في أدائه المنظر المسرحي وينقل القطع الديكورية			
5	والادوات امام المشاهد .			
	يكون الممثل في أدائه عنصرا ديكوريا أحيانا .			
6	يعرض الممثل في أدائه الشخصية والحدث لا ان يمثلها .			
7	أداء الممثل قائم على التغريب ، أداء يفقد مألوفيته التقليدية .			
8	يستخدم الممثل في أدائه أسلوب الراوي للشخصية والحدث .			
9	يشمل أداء الممثل على فترات القطع مع التعليق على الشخصية			
10	والحدث ومخاطبة المشاهد مباشرة .			
	يخلق الممثل في اثناء أدائه مسافة بينه وبين الشخصية ، والمشاهد			
11	والممثل .			
	لا يقدم المثل في اثناء أدائه كلية الاشياء او يقدم شيئا جاهزا للمشاهد			
12	عن طريق الاغراب .			
	لا يقدم المثل في اثناء أدائه شخصيات بكامل سلوكها .			
13	يقدم المثل في اثناء أدائه الدور من الخارج والا يتظاهر انه يمثل			
14	الشخصية .			
	الممثل في اثناء أدائه شخص يقص او يسرد افعال شخص اخر في			
15	لحطة معينة في الماضي وهو الان يعيدها امام المشاهد .			
	لا يتاثر الممثل في اثناء أدائه بالشخصية إلى حد تنتقي فيه صفة			
16	التمثيل من الأداء.			

	لا يبتعد الممثل في اثناء الأداء كليا عن الشخصية بل الابتعاد عن				
17	الاندماج والتقمص والابهام .				
	يستقل في الأداء كل من الممثل والشخصية ويتمتعان بذاتية خاصة				
18	والاحتفاظ بمشاعرهما .				
	يقدم الممثل الشخصية بمعزل عنها ولا يذوب في ابعادها بل يقف إلى				
19	جوارها ويتخذ موقف ازائها.				
	الممثل في أدائه مخبر ومعلق عن الشخصية والحدث وعن الفعل				
20	المسرحي .				
	الممثل في أدائه محاضر ومقدم وناص ومعلق وسارد ومبلغ ومؤد في				
21	آن واحد .				
	يستعير الممثل في أدائه صوت الشخصية واشاراتها والابتعاد عن				
22	صفة التجسيد للعواطف والانفعالات .				
	قد يؤدي الممثل في أدائه وفي مواقف معينة عواطف وانفعالات				
23	الشخصية مع الوعي الكامل والاحتفاظ بمشاعره واحاسيسه ووعيه .				
	أداء الممثل قائم على اولوية الجانب العقلي على الجانب العاطفي				
24	الانفعالي .				
	يعتمد أداء الممثل على الوسائل التغريبية في العرض من تكرار				
25	الحوار-الانتقال-القطع-التعليق-الازدواج-تبادل الادوار-اتخاذ الممثل اكثر من دور-مخاطبة المشاهد .				
	أداء الممثل قائم على النقل على لسان الشخص الثالث وبالزمن				
26	الماضي وقراءة الدور إلى جانب التعليقات .				
	يميل الأداء الى سرد الحوار وبضمير الغائب وبالزمن الماضي يقابله				
27	أداء ممثل اخر يترجم الحوار بصورة صامتة .				
	لا يهتم أداء الممثل بالدواخل النفسية للشخصية الا في حدود التعبير				
28	عنها .				
	يتم في أداء الممثل تحويل الافعال والحوار للتعليق على الشخصية				
29	والحدث إلى الكلام غير المباشر يصاحبه تناقض ما بين نبرات الصوت وتقنية الحركة .				
	يصاحب الأداء التركز والانتباه والاسترخاء التام ، ولا توتر في				
30	عضلات الجسد بكامله .				
	التمكن من الأداء من حيث اعداد الدور وتعرف النص والشخصية				
31	والمعايشة والنظر إلى الشخصية من الخارج .				
	يتطلب الأداء طاقة جسدية وصوتية عالية .				
32	يحتوي أداء الممثل على الغناء-الانشاد-الرقص-الحركات-الجوقة-				
33	التمثيل الصامت،الراوي-التعامل مع الفضاء المجرد والمرمز والادوات المتنقلة والمتغيرة بوساطة الممثل نفسه .				
	يستخدم الممثل في أدائه صوت القارئ لا صوت الشخصية ونبرتها				
34	بالدقة ولا سحر في أي حركة .				
	أداء قائم على الجست الصوتي والجسدي .				
35	الممثل في أدائه غير ملزم بتجسيد الشخصية ولو للحظة واحدة .				
36	الفهم الكامل للممثل في لكل تفاصيل العرض وجزئياته واهدافه.				
37	الفهم الكامل عن الشخصية ومرجعياتها واطارها المعرفي قبل تقديمها				
38	مع الفهم الكامل للشخصيات الاخرى المشاركة في العرض .				
	أداء الممثل حركي مرئي من شانه توليد أفكار ومعانٍ .				
39	أداء الممثل تقديميا خارجيا وليس تمثيليا .				
40	التعامل الايحائي في اثناء الأداء مع الاشياء والادوات المرمزة والبديلة				
41	في المنظر المسرحي بوساطة حركته المجردة الموحية .				
	لا عزل للمثل في أدائه عن الممثلين الاخرين ولا اقتراب كثيرا منهم				
42	لا يجوز الصراخ عند الكلام السريع ولا يجوز الانفعال عند الكلام				
43	العالي في اثناء الأداء.				

44	لا يكون الممثل في أدائه مستثير العواطف في حالة تحريك او استثارة عواطف المشاهد .			
45	الابتعاد ومقاومة الخصائص الآتية أثناء الأداء. أ- التوجه إلى منتصف المسرح . ب- عزل الممثل لنفسه لكي يقف وحيدا منفردا . ج- الاقتراب من الشخصية التي يوجه الحوار اليها . د- النظر دائما الى الشخصية التي يوجه الحوار اليها . ه- عدم النظر إلى الشخصية التي يوجه الحوار اليها . و- الوقوف دائما بشكل موازٍ لمقدمة خشبة المسرح . ز- ارتفاع نبرة الصوت عند الإسراع في الحركة . ح- أداء المقطع الحالي من المقطع السابق بدلا من أدائه بشكل منفصل			

ت	خصائص أداء الممثل في مسرح العبث	صالحة	غير صالحة	التعديل أو الإضافة
1	يملأ أداء الممثل الشخصيات التي لا طابع لها بروحه وشخصه وبلحمه ودمه بان يكون هو نفسه .			
2	الأداء فيه نوع من الإثارة ومن ابتكار الممثل نفسه ازاء الموقف هزليا ام مأساويا .			
3	يقدم الممثل بادائه شخصيات ليس لها أبعاد تتيح له حرية التصرف ازاء حركته وحواره .			
4	يدمج الممثل بادائه مواقف تراجيوكوميدية بالاتفاق مع المخرج .			
5	أداء الممثل قائم على الإيهام ان ما يؤديه من أقوال وافعال هو الصورة الحقيقية لدافع الحياة غير الخاضع للموقف والمعنى .			
6	أداء الممثل مختلف وغير متشابه مع الدور والشخصية .			
7	يقدم الممثل بأدائه شخصيات كارتونية كاريكاتيرية تغوص في تيار الكلمات .			
8	يتحول الممثل في أدائه من شخصية إلى اخرى وقد تتحول الشخصية نفسها من موقف إلى اخر .			
9	يحتوي الأداء على عدة حركات وافعال روتينية وتقليدية ، وحركات وافعال مدروسة مع الحدث والموقف .			
10	يحتوي أداء الممثل على حالة قطع وتوقف وفترات صمت وعدم تواصل بين الشخصيات وترددا وقطعا في الحركة .			
11	يميل أداء الممثل إلى التكرار في الحركة والكلام والمواقف .			
12	أداء الممثل بصريا قائم على الحركات والوضعيات والإشارات والإيماءات والصور المسرحية اكثر من الكلام .			
13	الأداء غير واقعي ولا تجسيد واندماج مع الشخصية والتعبير الحرفي لها ولابعادها .			
14	أداء الممثل يقدم صورة للشخصية وليس الشخصية نفسها .			
15	يحتوي الأداء تناقض في تقديم الشخصيات من حيث عدم تطابق أبعاد الشخصية مع أبعاد الممثل .			
16	أداء الممثل قائم على إدراك الجو الذي تعيشه الشخصيات وتصويره			
17	يقدم أداء الممثل الموقف الهزلي بشكل مأساوي والموقف المأساوي بشكل هزلي .			
18	يحتوي الأداء على التناقض الحركي والصوتي للموقف والحدث .			

19	يحتوي أداء الممثل التضاد واختلاف الأدوار وتبادلها بين الشخصيات والتضاد في الشخصية نفسها .			
20	قد يؤدي الممثل في أثناء أدائه فعلا بالية عاطفية وأداء واقعي ومن دون خلق حالة الإيهام والاندماج والتقمص الكامل والتام مع الشخصية .			
21	الأداء خيالي يعتمد على آلية فن ديناميكية فعالة .			
22	المسرح بصري يعتمد على الكثافة الصورية الادائية .			
23	يقترب الأداء من تقنية الاغراب من حيث وظيفة المشاهد وإيقاظه وعدم اندماجه مع الممثل .			
24	إيجاد وخلق مسافة بين الممثل والمشاهد في الأداء .			
25	أداء قائم على لعبة التظاهر وقائم على الزيف والاصطناع .			
26	غياب الترابط والانسجام المنطقي في الأداء كوحدة كلية .			
27	يحتوي الأداء على أصوات - حركات – إيماءات – إشارات –ألوان – صراخ – ضوضاء – رقص - العاب بهلوانية – شعر – جوقات – فن الحواة - تمثيل صامت – ملاهي – سينما - وسائل تهريجية - العاب سيرك - مسرح داخل مسرح - التكلم مع المشاهد بوساطة المذياع - واستخدام الوسائل والتقنيات الفنية المبالغ فيها وتضخيمها وتهويلها .			
28	يرتدي الممثل في أدائه الأقنعة والأزياء الغريبة والتي لا تحمل طرازية معينة ، ويستخدم صوت تتميز به الشخصية الرئيسة .			
29	لا يعتمد أداء الممثل كليا على الكلمة المنطوقة وان لم يهملها كليا .			
30	يظهر الممثلون في أثناء الأداء من أماكن غير متوقعة بالنسبة للمشاهد .			
31	ينطلق الأداء من شكل النص الدرامي اللامعقول ومضمونه .			

ت	خصائص أداء الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي	صالحة	غير صالحة	التعديل أو الإضافة
1	يتم الأداء بعناية فائقة واهتمام عالٍ .			
2	يقترب الأداء من أداء المسرح الملحمي . أداء روائي وصفي سردي تقريري نصصي .			
3	الأداء غير واقعي ولا يقوم على الاندماج والتقمص التام مع الشخصية واندماج المشاهد مع الخشبة .			
4	يحتوي الأداء أسلوب مسرح داخل مسرح .			
5	تعامل الممثل الدقيق في أثناء أدائه مع الأعلام واللافتات والفانوس السحري والسينما المستخدمة في العرض .			
6	الأداء قائم على العمل الجماعي من الممثلين لا على الأداء الفردي .			
7	الأداء قائم على استثارة مشاعر الممثل ومهمة اقتناعه بأفكار المسرح السياسي .			
8	يبتعد الأداء عن الإيحاء والرمز والتجريد بل هو أداء واضح ومفهوم القصد .			
9	يتلاءم الأداء ويتوافق مع تقنيات العرض المستخدمة .			
10	يرتبط أداء الممثل بمكانته ومهمته الموكلة إليه مثل الإضاءة والمنظر والكلمة .			
11	يفضل في الأداء استخدام عدة أساليب أدائية في آن واحد دون أفضلية أداء على آخر .			
12	يحتوي الأداء على الجوقة ، الغناء ، الإنشاد ، الرقص ، التمثيل الصامت ، تنوع المشاهد ، الحوار الجانبي مع المشاهد ، مسرحا داخل			

	مسرح .				
13	يحتوي أداء الممثل أسلوب القطع لأداء موقف درامي آخر ثم الرجوع إلى الموقف الأصلي .				
14	يتنقل الممثل في أدائه من شخصية إلى أخرى ويؤدي عدة شخصيات والانتقال في الشخصية نفسها .				
15	لا يجسد الممثل في أدائه شخصيات لها أبعادا محددة ولا تحمل صفة الفردية والاستمرارية .				
16	المرونة والمطواعية في الانتقال من دور إلى اخر ومن موقف إلى آخر ومن شخصية إلى اخرى .				
17	يرتدي الممثل في أدائه أزياءً عامة والأقنعة التي لا توحي بمبدأ فني وجمالي ولا استخدام للماكياج .				
18	أداء الممثل ذو علاقة اتصال بالمشاهد بوساطة حوار صامت .				
19	يؤدي الممثل في أدائه مشاهد العنف بأسلوب هادئ .				
20	أداء يعتمد على حركة الجسد والكلمة والصورة المسرحية في توصيل المعاني والأفكار وتجسيد الفعل من دون مبالغة وبهرجة وتهويل . التعامل التقني المدروس لاماكن العرض غير التقليدية في الأداء .				
21	ينقل الممثل في أدائه ودوره وانفعالاته وجهده ونضاله في الواقع إلى				
22	خشبة المسرح ويحيلها إلى واقع مليء بالحماسة .				