توظيف المجاميع
في
العرض المسرحي العراقي

رسالة ماجستير
مقدمة الى مجلس كلية التربية الفنية – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في التربية المسرحية

من قبل
وسن عبد الامير حسين

اشراف
الاستاذ المساعد
الدكتور احمد سلمان عطية

1425هـ 2004م
بابـــل

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن اعضاء لجنة المناقشة اننا اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة (**توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي**) وناقشنا طالبة الماجستير (**وسن عبد الامير حسين**) في محتوياتها وفيما له علاقة بها . ونرى انها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية المسرحية ..

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. صاحب نعمه مرعي
التاريخ :
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. عباس محمد ابراهيم
التاريخ :
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.م.د. احمد سلمان عطية
التاريخ :
مشرفاً

التوقيع :
الاسم : أ.د. سمير شاكر عبد الله
التاريخ :
رئيس اللجنة

مصادقة مجلس الكلية

صادق مجلس كلية التربية الفنية في جامعة بابل على هذه الرسالة

التوقيع :
الاسم : أ.د. عباس جاسم حمود
التاريخ :
عميد الكلية

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَراً)

صدق الله العظيم
(الزمر: من الآية73)

الاهـــــداء

الـــى

ابـــي ... وأمـــي

بـــراً وعـــرفاناً

الباحثة

شكـــــر وتقدير

انطلاقاً من المبدأ الإلهي لقوله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم (وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ)صدق الله العظيم (ابراهيم : الاية 7)، تتجه الباحثة بالشكر مع صلاة الشكر الى الله سبحانه وتعالى طمعاً في رضاه ورحمته وفضله ، فله الحمد والثناء في السكينة والبلاء وهو قبل هذا يستحق من عباده العبادة ، ثم الشكر في السراء والضراء . و اشكر الرسول الكريم محمداً (صلى الله عليه وآله وسلم) وآل بيته الطاهرين الطيبيين واشكر الامام علياً (عليه الصلاة والسلام) وذريته الاشراف وآل بيته الاطهار ، فبالشأن الذي لهم عند الله اسأله به .

و اتقدم بتقديري الى عائلتي التي قدمت لي الدعم ، فضلاً عن تقديري للسيد المشرف **الاستاذ المساعد الدكتور احمد سلمان عطية** لتوجيهاته ومتابعته العلمية للرسالة . فضلاً عن تقديري لاساتذتي الذين اسدوا لي النصح العلمي في قسم المسرح / كلية التربية الفنية .

و اتقدم بتقديري الى دائرة السينما والمسرح ، وشركة بابل للانتاج السينمائي والتلفزيوني . واتقدم بتقديري الى موظفات مكتبة كلية التربية الفنية والمكتبة المركزية في الوزيرية والى موظفة الحاسبة فيها ست ايمان وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

واتقدم بتقديري الى موظفات الانترنيت في جامعة بابل وموظفات المكتبة المركزية في الجامعة ذاتها وموظفات المكتبة المركزية العامة في الحلة .

ثبت المحتويات

الاهـداء ---------- أ
شكر وتقدير ---------- ب
ثبت المحتويات ---------- ج ، د
ملخص البحث ---------- هـ ، و
الفصل الاول (الاطار المنهجي) : ---------- رقم الصفحة
مشكلة البحث ---------- 2
اهمية البحث والحاجة اليه ---------- 3
هدف البحث ---------- 3
حدود البحث ---------- 3
تحديد المصطلحات ---------- 4
الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) ---------- 7
اولاً : الاطار النظري ---------- 7
المبحث الاول : اصول المجاميع في المسرح العالمي ---------- 8
- **من الاغريق الى القرن التاسع عشر ---------- 9**
- **المسرح الاغريقي ---------- 9**
- **المسرح الروماني ---------- 20**
- **مسرح القرون الوسطى ---------- 21**
- **المسرح في عصر النهضة ---------- 22**

المبحث الثاني : استخدام المجاميع عند ---------- 26
المخرجين المسرحيين عالمياً
- **دوق ساكس ميننجن . ---------- 27**
- **ادورد جوردون كريج . ---------- 29**
- **ماكس راينهاردت . ---------- 33**
- **فسيفولود مايرخولد . ---------- 36**
- **يوجين فاختانكوف . ---------- 43**
- **نيكولاي اوخلوبكوف . ---------- 45**
- **جاك كوبو . ---------- 48**
- **اروين بيسكاتور . ---------- 50**
- **برتولد بريخت . ---------- 53**
- **بيتربروك . ---------- 59**
- **ما اسفر عنه الاطار النظري . ---------- 61**

ثانياً : الدراسات السابقة . ---------- 62

الفصل الثالث (اجراءات البحث) ---------- 63
1. مجتمع البحث . ---------- 64
2. عينة البحث . ---------- 64
3. جمع المعلومات والبيانات . ----------65
4. طريقة تحليل عينة البحث . ---------- 65
5. تحليل العينة . ---------- 67
الفصل الرابع : ----------85
نتائج البحث ---------- 86
الفصل الخامس ---------- 88
الاستنتاجات ---------- 89
التوصيات والمقترحات ---------- 90
ثبت المصادر والمراجع ---------- 91
الملاحق ---------- 98
ملخص البحث باللغة الانكليزية

« ملخـــــص البحـث »

يتلخص البحث في خمسة فصول ، يتضمن الفصل الاول الاطار المنهجي الذي يشتمل على مشكلة البحث المتمحورة في السؤال الآتي : (ما توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي ؟) . بينما تنبع اهمية البحث من آلية عمل المجاميع في العروض المسرحية الى جانب الادوار الانفرادية للمستوى الذي تحقق فيه حضوراً مميزاً يتأسس على اعطاء توظيف معين لهذه المجاميع على خشبة المسرح العراقي . اما هدف البحث فيهدف البحث الى تعرف توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي . ويتحدد البحث بالعروض المسرحية العراقية التي اشتركت فيها المجاميع للفترة من عام 1977-2003 ، ولجهات انتاج مختلفة في بغداد وكالاتي : الفرقة القومية للتمثيل ، كلية الفنون الجميلة ، نقابة الفنانين العراقيين ، معهد الفنون الجميلة ، فرقة المسرح الحر . فضلاً عن تحديد المصطلحات التي وردت في عنوان الرسالة .

ويتناول الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة ، ويتكون الاطار النظري من مبحثين يتضمن المبحث الاول اصول المجاميع في المسرح العالمي ابتداءً من المسرح الاغريقي ومروراً بالمسرح الروماني ومسرح القرون الوسطى والمسرح في عصر النهضة ، وما تضمنه مسرح عصر النهضة من ابرز الكُتاب المسرحيين الذين تناولوا المجاميع في اعمالهم المسرحية ومنهم : شكسبير ، موليير ، دفيجا ، لابركا ، ديدرو ، جوته . اما المبحث الثاني فيشمل استخدام المجاميع عند المخرجين المسرحيين عالمياً ومنهم : دوق ساكس مينجن ، ادوارد جوردون كريج ، ماكس راينهاردت ، فسيفولود مايرخولد ، يوجين فاختانكوف ، نيكولاي اوخلوبكوف ، جاك كوبو ، اروين بيسكاتور ، برتولد بريخت ، بيتر بروك . ويضم هذا الفصل ايضاً ما اسفر عنه الاطار النظري .

ويتحدد الفصل الثالث في اجراءات البحث ومنها : مجتمع البحث ، وعينة البحث ، وجمع المعلومات والبيانات ، وطريقة تحليل عينة البحث . حيث اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي كطريقة لتحليل العينة ، واستخدمت الباحثة العينة القصدية ، وتكونت العينة من (5)عروض مسرحية عراقية وكالاتي :

1- كلكامش : اعداد واخراج سامي عبد الحميد عام 1977 / كلية الفنون الجميلة.
2- عطيل : تأليف وليم شكسبير واخراج فخري العقيدي عام 1984 /معهد الفنون الجميلة .
3- رسالة الطير : اعداد واخراج قاسم محمد عام 1988 / الفرقة القومية للتمثيل .
4- الف رحلة ورحلة : تأليف فلاح شاكر واخراج عزيز خيون عام 1988/ نقابة الفنانين العراقيين .
5- الحسين ومن جديد : تأليف عبد الرزاق عبد الواحد واخراج اسعد الهاجر ورشدي الفتلاوي عام 2003 / فرقة المسرح الحر .

اما الفصل الرابع فيمثل نتائج البحث والمعتمدة على تحليل العينة . ويشمل الفصل الخامس الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات . مع ثبت بالمصادر والملاحق .

The function of groups in the Iraqi theater Assemblance

M.Sc.

To / Consult of Art college - Babylon University

It's part from the requirement to the **M . SC** . mark

By

Wasan Abd Al" Ameer Husain

Supervisor
Assistant professor

Dr. Ahmed Siman Atia.

2004 1425

The summary of the search

The search is summary with five chapter , the first deal with the frame adjective that's have a problem of the search when its precise by following question:

((What the function of groups in the assemblance in the Iraqi theater)) .

The search aim is to know the function of the groups in the assemblance of the Iraqi theater . Add to important of the search and the need for it and the limit of the search and the terminologies.

The second chapter deal with the theoretical frame and the previous studies , the theoretical frame two search , the first search deal with origin of the groups in worldly theater . the second search deal with using the groups with the theater directories in the world , and this chapter have also the result of the theoretical frame.

The chapter three limited by the procedures of the search: The association of the search , the sample of the search ,summation the information and the data , and the sample search analysis method . and chosen the searcher theater adjectives to deferent product sides , and content this chapter also analysis for the samples.

The chapter five deal with the conclusion and the recommendation and the suggestion with fixed sources and indexes.

This some of the conclusions:

1- the groups function had been divided according to core of the adjective theater . and the director vision , which across far groups function with the grees.
2- Some adjectives Leeds to make the groups have beauty meaning ,as well as its purpose in lift the dramatic action and make great happens.

3- The function of groups be many types in side the one adjective and taking a grees's pbst time and beauty art in other time , as well as the political and the social post.
4- Many type of the level of attend and absent the groups between its work in the theater space , or the mutual by soundly denotations which leeds to attend it in the theater adjective.
5- The groups become part from the complete theater adjective and the better director vision , and the attend of the theater groups in the show , had been under attention of the community and interpretation of the play .

الفصل الأول

الإطـار المنـهجـي

1. مشكلة البحث .
2. أهمية البحث والحاجة اليه .
3. هدف البحث .
4. حدود البحث .
5. تحديد المصطلحات .

بسم الله الرحمن الرحيم
" الفصل الأول "
الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

يستطيع العرض المسرحي ان يساهم في تنشيط الإحساس بالانتماء إلى المجتمع وأن يشارك في الارتقاء به حيث يقوم بعرض الصراعات والقضايا التي لها علاقة بالمجتمع . وتتخذ انشطة مسرح المجاميع هذا الطابع .

وتساهم مشاهد المجاميع أحياناً في بناء الأحداث المسرحية وإيصالها إلى مستوى الذروة في العرض المسرحي[1]. وهذه المساهمة تأتي من الوظيفة المعطاة لهذه المجاميع.

ولم تكن مشاهد المجاميع حديثة العهد في المسرح سواءً في العرض المسرحي أو النص الدرامي، بل أن المجاميع لها أصول قديمة تعود إلى الجوقات الأغريقية التي تعد من أهم ما يميز المسرح الأغريقي، وما تلا هذا المسرح من نشاطات مسرحية امتدت من بعده.

وفي المسرح العالمي الحديث أبتداءً من القرن التاسع عشر فصاعداً، نجد أن بعض المخرجين العالميين أهتموا بمشاهد المجاميع أهتماماً واضحاً ونذكر منهم: المخرج جورج الثاني (دوق ساكس مينجن) وأدورد جوردن كريج وماكس راينهاردت وفيسيفولود ماير خولد ويوجين فاختانكوف وأوخولو بكوف وجاك كوبو واروين بيسكاتور وبرتولد بريخت وبيتر بروك . وقد أعطى كل منهم وظيفة معينة للمجاميع في العرض المسرحي بعد أن قام المخرجون باستخدام فكرة إدخال المجاميع وعلى وفق اصولها في المسرح الاغريقي أو بأدخال وظائف جديدة لها، فعلى سبيل المثال أراد المخرج الروسي (مايرخولد) من خلال مشاهد المجاميع في مسرحه أن يقوم بأيصال الوظيفة الثورية في إطار جمالي . وهكذا نجد بقية المخرجين المسرحيين يعملون على إيجاد وظائف جديدة ومتنوعة للمجاميع.

وفي العرض المسرحي العراقي يضطلع بعض المخرجين العراقيين بأخراج مشاهد المجاميع في بعض عروضهم المسرحية. وسواء كانت المجاميع موجودة أصلاً في النص الدرامي أو أن المخرج هو الذي يستحدثها في العرض، فأنه في كلتا الحالتين يكون لهذه المجاميع توظيفاً معيناً يحدده المخرج، ومن هنا جاءت مشكلة البحث التي تتمحور في السؤال التالي :

ماتوظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي ؟

اهميه البحث والحاجة اليه :

1. تنبع اهميه البحث من آلية عمل المجاميع في العروض المسرحية الى جانب الادوار الانفراديه للمستوى الذي تحقق فيه حضورا" مميزا" يتأسس على اعطاء توظيف معين لهذه المجاميع على خشبة المسرح العراقي . أذ يتطلب

(1) ينظر : لين أكسنفورد ، تصميم الحركة، ترجمة سامي عبد الحميد، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1981، ص72.

حضورها اعداد التوزيع الجمالي لها والذي يعكس وظيفتها على اساس ان الشكل يعبر عن المضمون او يعكسه او يفصح عنه .

2. ويمكن حصر مسوغات الحاجه الى البحث في انه يفيد المتخصصين في المجال المسرحي . ويشكل البحث توثيقا" لعروض المسرح العراقي التي تناولت المجاميع فيها . فضلا" عن انه يعطي صورة واضحه لما توصل اليه المخرج المسرحي العراقي في استخدام المجاميع واستحداث وظائف جديده لها .

هدف البحث :

يهدف البحث الى تعرف توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بـ :

1. الحد المكاني : بغداد : الفرقة القوميه للتمثيل ، كلية الفنون الجميله ، نقابة الفنانين العراقيين ، معهد الفنون الجميلة ، فرقة المسرح الحر .
2. الحد الزماني : للفتره من عام 1977 – 2003 .
3. الحد الموضوعي : العروض المسرحيه التي اشتركت فيها المجاميع .

تحديد المصطلحات لغويا" واصطلاحيا" واجرائيا" :

التوظيف لغوياً :

عرفه ابن منظور :

" وظف : الوظيفة من كل شيء ، وجمعها الوظائف والوظف ، ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً الزمه اياه . وجاء يظفه أي يتبعه "[1] .

ويرى البستاني ان معنى :

" استوظف الشيء : استوعبه " [2].

التوظيف اصطلاحياً :

" التوظيف : استثمار او استخدام . " [3]

وتبنت الباحثه هذا التعريف لانه يتلائم مع هدف البحث .

---

(1) ابو الفضل جمال الدين بن مكرم الافريقي المصري ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، ج 9 ، بيروت ، ب ت ، ص358 .

(2) فؤاد افرام البستاني ، منجد الطلاب ، ط5 ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1963 ، ص 927 .

(3) نجيب اسكندر ، معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من اسماء وافعال وادوات تعبير ، مطبعة الزمان ، بغداد ، 1971 ، ص102 .

المجاميع لغويا" :

عرفها بدوي :

" جوقة : اجواق . 1. الجماعة من الناس 2 . الفريق من الناس يؤدون عملا" فنيا" غنائيا" موسيقيا" مشتركا" : جوق غناء او انشاد ." [1] .

المجاميع اصطلاحيا" : Chorus:

عرفها حمادة :

" مجموعة من المغنين او الراقصين ، او الصامتين ، او المعلقين تؤدي وظيفتها مجتمعة او تفاريق . وتشترك الجوقة في التمثيل : بتعليقها على الاحداث ، او بتحاورها مع الممثلين ، او بصمتها المعبر . " [2]

وعرفها الجلبي :

"1 . مجموعة مغنين وراقصين يشكلون وحدة في عرض موسيقى او عرض فخم او مجموعة مغنين اوبرا .

2 .في الدراما الاليزابيثيه: ممثل يشرح او يعلق على احداث المسرحية لفائدة الجمهور .

3 . في الدراما الاغريقيه : مجموعة ممثلين يمثلون دورا" اساسيا" .

في المسرحيه او مواطنون او نساء 000 الخ يعلقون على الحبكه ويسهمون في تطويرها . ولا يعرف اذا ما كانوا يتكلمون معاً وان كان بعض المخرجين يصر على ذلك في الاعمال المسرحية الحديثة . ويطلق اسم العنصر الذي تمثله الجوقة (الطيور ، الضفادع 00 الخ) على ملاهي اريستو فانس . " [3]

المجاميع اجرائيا" :

هي مجاميع او مجموعة من الشخصيات التي يتعامل معها المخرج المسرحي والتي لها وظيفة معينة او عدة وظائف في العرض المسرحي والتي ترافق الممثلين الرئيسين .

---

(1) احمد زكي بدوي ، صدّيقه يوسف محمود المعجم العربي المسير ، ط1 ، القاهره ، دار الكتاب المصري ، 1991 ، ص296 .

(2) ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهره ، دار الشعب 1971 ، ص124 .

(3) سمير عبد الرحيم الجلبي ، معجم المصطلحات المسرحية ، بغداد ، دار المأمون للترجمه والنشر ، 1993 ، ص 42 ، 43 .

الفصل الثاني

الاطار النظري
والدراسات السابقة

اولاً – الاطار النظري :

- **المبحث الاول : اصول المجاميع في المسرح العالمي .**
- **المبحث الثاني : استخدام المجاميع عند المخرجين المسرحيين عالمياً .**

المبحث الاول

- اصول المجاميع في المسرح العالمي .
- من الاغريق الى القرن التاسع عشر .
- المسرح الاغريقي .
- المسرح الروماني .
- مسرح القرون الوسطى .
- المسرح في عصر النهضة .

من الاغريق الى القرن التاسع عشر

- **المسرح الاغريقي :**

تعد الجوقات * في المسرحيات الاغريقية ، المعبرة عن مشاعر المجتمع الاغريقي ولا سيما في المناسبات العامة في المدن الاغريقية ، اذ كانت تقوم بانشاد الشعر واداء الرقصات ، ترافقها الموسيقى عند اشتراكها في هذه المناسبات[1] .

فالجوقات بشعرها تشكل رمزاً لوحدة الجماعة ذات الروح العامة المتعاونة والمتفقة وطنياً ودينياً حيث كانت الجوقات تشكل دائرة في اعياد ديونيسيوس (اله الخمر والتكاثر) وتقوم بالانشاد تمجيداً لهذا الاله وكجزء من تلك الطقوس وبصوت عال بحيث تغير الجوقات نبراتها على وفق المواقف المطلوبة .

وللجوقات واناشيدها ترجع نشأة التراجيديا الاغريقية اذا كانت الجوقات تؤدي هذا الانشاد وهي تتألف من خمسين فرداً يرتدون جلود الماعز في اثناء احتفالاتهم باعياد الاله ديونيسيوس[2] .

والجوقات وما تنشده من انشاد يعد من اهم الوان الزينة اللغوية في التراجيديا الاغريقية وذلك لما له تأثيره في مشاعر الجمهور [3].والذي اطلق عليه الديثرامب ** . وتنسب اليه النشأة الدينية للتراجيديا في المسرح الاغريقي ففي هذا الوقت كانت الجوقة تؤلف العرض المسرحي كله ويعود الفضل الى (آريون الكورنثي)* . في قيام الجوقة بانشاء الديثرامب ، والتي قد وصفها الفيلسوف المثالي (افلاطون)** بانها اغنية بخصوص ولادة ديونيسيوس (باخوس)[1] .

---

* للمجاميع مسميات عدة هي : الجوقات ، الكوزس ، الكورال ، الحشود . الباحثة .

(1) ينظر : محمد غّلاب ، الادب الهيليني ، ط1 ، ج2 ، دار احياء الكتب العربية ، 1952 ، ص23 .

(2) ينظر : اسماعيل فهد اسماعيل : الفصل الدراسي ونقيضه ، بيروت ، دار العودة ، ط1 ، 1981 ، ص30 .

(3) ينظر : دريني خشبة ، اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة ، مكتبة الاداب ومطبعتها بالجماهير ، ص5 .

** الديثرامب: ترتيلة نظمية ، دينية كانت تنشدها الجوقة الاغريقية المكونة من خمسين رجلاً مقنعين تمجيداً للاله ديونيسيوس . ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مصدر سابق ، ص161.

* آريون : هو شاعر لسبوسي عاش في النصف الثاني من القرن السابع ، ولا يعرف المؤرخون عنه اكثر من انه كان تلميذاً لـ " ألكمان " وانه ارتحل في شبابه الى اسبرطا واقام بها زمناً ثم غادرها الى كورنثا ، وفيها سما بالجوقة فيما يحدثنا هيروذوتوس – الى حد لا عهد للاغريق به من قبل . وبعد ذلك ارتحل الى ايطاليا ، وفي هذه الرحلة وفق الى جمع مبلغ كبير من المال وتروي لنا احدى الخرافات انه في اثناء عودته من هذه الرحلة يهم بحارة السفينة لقتله ليستولوا على ثروته فيتوسل اليهم ان يدعوه يودع الغناء الوداع الاخير ، وحينئذ يجيبونه الى سؤاله فيترنم بصوته الرخيم ثم يرمي بنفسه فجأة في البحر فتلتقطه سمكة كانت قد اعجبت بصوته وتحمله الى الشاطئ فيعود الى كورنثا ويطلب من حكامها معاقبة البحارة فيتم له ما يريد . اما مؤلفاته فهي كثيرة ، بعضها في النوموس واكثرها في الديثرامبوس ، ولكنها فقدت جميعها ولم يبق منها الا شذرة واحدة يشك في صحة نسبتها اليه ، وايا ما كان فانه هو العامل الاساس الاول في تقدم الديثرامبوس وسيره نحو الكمال وانه هو الذي ابتكر وضع الشعر الذي يتلى تلاوة لاغناء ، وعين من يقوم بتلاوته من بين افراد الجوقة وحدد الوقت الذي تجب فيه تلاوته . محمد غّلاب ،المصدر السابق ، ص 112 ، 113 .

** افلاطون :(427 - 347) ق.م فيلسوف اغريقي ، من اقدم الفلاسفة الذين عنوا بالتربية وكتبوا عنها ، فقد كتب في جمهوريته عن النظام الذي يختاره للمدينة الفاضلة . وبين ان الغرض من التربية هو((ان يصبح الفرد عضواً صالحاً في المجتمع)) وعنده ((ان تربية الفرد ليست غاية لذاتها ، وانما هي غاية بالنسبة للغاية الكبرى ، وهي نجاح المجتمع وسعادته)) وهو يرى ان صلاح الفرد لا يكون الا بمعرفته الخير ، وتقديره اياه . وعلى هذا فلا يكون الفرد عضواً صالحاً الا اذا كان عارفاً بالخير ، لان معرفة الخير فضيلة . ولد افلاطون في اثينا ، منهجه في الفلسفة هو التوفيق والتنسيق ، اوجد نظرية المُثل ، المثال هو الشيء بالذات ، والجسم شبح المثال . ينظر :

ولم يعد العرض مجرد جوقة ، فبعد ذلك ظهر الممثل الاول في العرض المسرحي الاغريقي ، وكان قائد الجوقة يحاور هذا الممثل الذي يدعى (ثيسبس)والذي عاش حياته شاعراً وممثلاً والذي كان يقوم بكافة الادوار فهو يعد اول ممثل وقيل عنه انه جمع بين الكتابة المسرحية والتمثيل [2] .

والجوقة عند الاغريق تتكون من ثلاث فرق للغناء الجماعي :

الاولى : من الاطفال وتدعى جوقة ابولون .

الثانية : من الشباب وتسمى فرقة آلهة الفنون .

الثالثة : من الرجال بحيث تتراوح اعمارهم بين الثلاثين والستين عاماً وتدعى جوقة ديونسيوس . وهذه الاخيرة – جوقة ديونيسيوس – لها وحدها الحق في الغناء امام الجمهور لان ((الحكمة والسن)) هما امران مهمان وضروريان في مسألة مهمة هي اقناع الجمهور .

لذلك فانه تبنى آمال كبيره على تأثير الجوقة في الجمهور فقد تم التأكيد على افراد الجوقة بضرورة المعرفة الواسعة بالوزن والتوافق الموسيقي وان يكون لديهم القابلية على انتقاء ما يدعو النفس البشرية الى الخير [3] .

وكان الشاعر يضطلع بمهمة تدريب الجوقة فاسخيلوس (525-456 ق.م) يعزى اليه تدريب الجوقة على رقصات عديدة .

ان المسرحيات الاغريقية كانت ذات طابع ديني ، وكان دور الجوقة فيها واضحاً اذ انها تدخلت كثيراً في الحدث ، بل في بعض الاحيان مارست دور البطولة كما نجده في مسرحية (الضارعات)لاسخيلوس . وتسعى الجوقة في مسرحية (سبعة ضد طيبة)لاسخيلوس الى اثارة عواطف حب الوطن فضلاً عن مسرحية (الفرس) التي عبر فيها اسخيلوس عن مشاعره الوطنية والتغني بالوطن والشعب . فهاتان المسرحيتان ، على الاقل ، تعكسان آراءه السياسية والاجتماعية[4] .

اما اذا اردنا التعرف على دور الجوقة في بناء المأساة الاغريقية ، فيجب علينا التطرق الى تفاصيل هذه المأساة واقسامها ، على وفق ما جاء هذا التقسيم عند (ارسطو 384-322 ق.م) فالمأساة تبدأ بالمدخل (الافتتاحية) او (الاستهلال) أي القسم الذي يسبق دخول الجوقة ، والدخيلة وهي القسم الذي يقع بين نشيدين للجوقة ، ومخرج وهو القسم الذي لا يأتي بعده نشيد للجوقة . ويتألف نشيد الجوقة من المجاز

صالح عبد العزيز ، عبد العزيز عبد المجيد ، التربية وطرق التدريس ، ط9،ج1،القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ص36 .

ينظر : ايضاً يوسف كرم ، الفلسفة اليونانية ، بيروت ، دار القلم ، ص72-75 .

(1) ينظر : جميل نصيف التكريتي ، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ص83 .

(2) ينظر : محمد صقر خفاجة ، دراسات في المسرحية اليونانية ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص60 .

ينظر ايضاً : فردب ميليت ، جير الدايدس بنتلي ، فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب ، بيروت، دار الثقافة ، ص53

(3) ينظر : عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، 1960 ، ص93 .

ينظر ايضاً : محمد صقر خفاجة ، المصدر السابق ، ص66 .

(4) ينظر: جميل نصيف التكريتي ، مصدر سابق ، ص 94 ، 157 ،158 .

أي اول اغنيـة تلقيهـا الجوقـة بعـد مغادرتهـا الاوركسـترا* وعبورهـا ودخولهـا الـى المسرح ، والمقام أي غناء للجوقة تغنيه وهي في الاوركسترا تعقيباً على اثر الدخيلة ** التي تسبق المقام بعد مغادرة الجوقة للمسرح ورجوعها الى مكانها الاوركسترا الذي تركته لالقاء المجاز بعد الافتتاحية . اما المناحة فهي رثاء يصدر من الجوقة والمسرح سوية . فالمآسي كلها تشترك في هذه الاقسام ولكن اناشيد المسرح والمنائح فتخص بعض المآسي فقط أي ان المآسي تشترك كلها بمدخل ودخيلة ومخرج [1] .

ويرى (ارسطو) ان الاحداث التي تم وقوعها في الماضي سواء القريب او البعيد فانها ترويها الجوقة او تعلق على حوادث الموضوع الذي يجري على السنة الشخصيات [2].

ولم يحاول (ارسطو) الحديث عن تكوين الجوقة ، ولم يفرض عمراً معيناً لافراد تلك الجوقة التي تقوم بوظيفتها في التراجيديا ، بيد انه ترك هذا الامر من دون تحديد او اشارة اليه فهو يريد ان يترك الحرية الكاملة لمن يقوم مقام مخرج المسرحية في الاختيار على وفق ما يفرضه عليه رأيه في المشهد المسرحي [3] .

ويشير (ارسطو) الى ان التضييق على دور الجوقة ومواصلة هذا التضييق سيؤدي الى تطور المسرحية في المستقبل وذلك عندما ادخل (اسخيلوس) الممثل الثاني ، فهذا من شأنه ان يطور المسرحية حيث ان زيادة عدد الممثلين والتقليل من الجوقة له اهمية في زيادة دور الحوار في المسرحية وبالتالي نضجها [4] . وكذلك عندما قام (سوفوكليس 495-405 ق.م) بزيادة في عدد الممثلين فرفعهم من اثنين الى ثلاثة ممثلين . لكنه في الوقت ذاته لم يقلل من اهمية الجوقة اذ ان (سوفوكليس) تمكن من الافادة من الجوقة المنشدة وذلك ابتغاء تجسيد فعل درامي يتصف بطابع تراجيدي [5] .

واسند (سوفوكليس) الى الجوقة مهمة تمثيل الرأي العام الذي يقرر مثلاً تنصيب اوديب كملك على مدينة طيبة .

---

* كانت الاوركسترا والمسرح في المستوى نفسه مما ادى الى ان يكون الاتصال سهلاً بين الجوقة والممثلين . ويوجد وسط الاوركسترا تمثال الاله . وقد انفصلت الاوركسترا عن المسرح فيما بعد .

ينظر : علي حافظ نقلاً عن : سوفوكليس ، اوديب ملكاً ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، العدد 52، 1967 ، ص120.

ينظر ايضاً : محمد مندور ، الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ص57 .

** الدخيلة : ولعل معناها في الاصل ((دخول الممثل ليعلن شيئاً للجوقة)) ، ثم اصبح معناها المناظر والفصول التي يشترك فيها ممثل او اكثر مع الكورس ويمكن للدخيلة ان تتضمن فصولاً غنائية ومناجيات واغاني عارضة .

ارسطو طاليس ، من الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، 1953 ، ص33 .

(1) ينظر : المصدر نفسه ، ص 33 ، 34 .

ينظر ايضاً : دريني خشبة ، اشهر المذاهب المسرحية ، مصدر سابق ، ص5،6 .

(2) ينظر : دريني خشبة ، مصدر سابق ، ص5 .

(3) ينظر : عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، مصدر سابق ، ص137 .

(4) ينظر : جميل نصيف التكريتي ، مصدر سابق ، ص93 .

(5) ينظر : اسماعيل فهد اسماعيل ، مصدر سابق ، ص63-145 .

وقام (سوفوكليس) بزيادة عدد الجوقة من اثني عشر فرداً الى خمسة عشر فرداً والتي ادت هذه الزيادة الى حصول امتناع للعين نتيجة الرقصات فضلاً عن بهجة الاناشيد الاكثر عظمة . وكان (سوفوكليس) يطلب من الجوقة ان تتدخل تدخلات مباشرة بحيث تسمح هذه التدخلات المباشرة بسهولة حركة الممثلين ، اما المصطلحات الدينية المبهمة العميقة فلم يكن لها موضع لان الجوقة كانت تبين بوضوح في كل فصل وبكل صراحة ما تتناوله المسرحية من عواطف في كل لحظة وما تقترحه الجوقة ازاء كل موقف ومخاوفها وطموحها . وفي بعض الاحيان اعجابها فضلاً عن اعتراضها على الافعال الجريئة التي تراها . وبصورة عامة كانت الجوقة تضطلع بدور الاشفاق الكبير على ضعف الانسان مصحوباً بايضاح الجوانب الدينية لغيرة الآلهة ، وبهذا فان الجوقة تمد الشاعر بتناقض لما يفعله بطل المسرحية من تهور ومخاطرات . وكانت اناشيد الجوقة عند سماعها من قبل الشعب الاثيني سبباً في الشعور بالسرور والاستمتاع ، اذ ان اتصال الجوقة بسير احداث المسرحية كان وثيقاً [1] .

لذلك تعد الجوقة بوصفها احد الممثلين جزءاً من الكل لانها تساعد على تطور الحدث المسرحي [2] .

اما (يوربيدس 475-406 ق.م) فيرى ان الجوقة تمنع سير احداث المسرحية وتوقف حركتها ، فجعل دور الجوقة هامشياً بحيث كانت وظيفة الجوقة عبارة عن مجرد اناشيد تلقى لكنها في الحقيقة لا ترتبط ولا تتصل بموضوع المسرحية وذلك لاهتمامه بالتراجيديا الاجتماعية . وقد ترك (يوربيدس) تعليم الجوقة وتدريبها الى متخصصين وهم جماعة من المعلمين [3] .

ان للجوقة تأثيراً ودوراً مهماً في المأساة اليونانية ، اذ انها تعد العنصر الغنائي الراقص في المأساة ، ويعد الغناء والرقص جزئين رئيسيين لا يتجزءان عن البناء العام للمسرحية اليونانية بحيث ان اتصال هذين الجزئين لم يأت بصورة عرضية . وعلى عاتق الجوقة تقع مسؤولية رفع الكلام الشعري من حين لاخر الى مستوى الموسيقى مما يؤدي هذا بالتالي الى تقوية العنصر الوجداني للمأساة [4] .

وتعد الجوقة بمثابة همزة وصل تربط بين الجمهور والممثلين كما في مسرحية (انتيجونا)، وان أي تدهور فيها يؤدي الى ان تنفصل الدراما عن الطقوس الدينية ، وعند اختفائها تماماً يسود جو صوفي في المسرح بين الجمهور والممثلين

---

(1) ينظر : امين سلامة ، سوفوكليس ، دار الفكر العربي ، ص16،17 .

(2) ينظر : ارسطو طاليس ، فن الشعر ، مصدر سابق ، ص53 .
ينظر ايضاً : سوفوكليس ، اوديب ملكاً ، مصدر سابق ، ص120 .

(3) ينظر : ايليا حاوي ، يوريبيدس والمسرح الاغريقي ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني، 1980، ص340
ينظر ايضاً : انطوان معلوف ، المدخل الى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأساوية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1982 ، ص84 .
ينظر ايضاً : محمد صقر خفاجة ، مصدر سابق ، ص60 .

(4) ينظر : محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي ، دار الكتب الجامعية ، ص48،49 .

الى ان تبلغ في النهاية تعبيرها النهائي على شكل دائرة الاوركسترا التي في المستوى ذاته مع المسرح [1] .

ويرى البعض ان التساوي المطلق بين الفنون يتركز في الجوقة حيث ان الجوقة " توجد تساوياً مطلقاً ما بين اللغات والفنون التي تؤلفها . وكان الموسيقى والحركة تلغي الحدود ما بين الكلام والاغنية والصراخ " [2] .

وهناك من يعد الجوقة في المأساة اليونانية بمثابة المتفرج المثالي الذي يقوم بتفسير رسالة الكاتب الى الجميع [3] .

وهناك من يعدها (أي الجوقة) جداراً حياً ، تقوم التراجيديا برفعه حول ذاتها لكي تنعزل عن عالم الواقع ، محافظة على جانبها المثالي وحريتها الشاعرية [4] .

والجوقة لها حضورها الذي يقرر اهميتها في العرض المسرحي الاغريقي ، فلها يعود الفضل في تثبيت اساس نشأة التراجيديا اذ ان " التراجيديا الاصلية تقتصر على حضور الجوقة الغنائي ، ويظل العنصر الدرامي غريباً عنها " [5] .

وترى الباحثة ان الجوقة تعد الحجر الاساس الذي يرتكز عليه العرض المسرحي الاغريقي فمن الجدير بالذكر ان الفصول الدرامية من المأساة اليونانية وبدون تدخل الجوقة يدفع الى الرغبة في انعدام الارادة ، وهذا يسمى الجانب المأساوي البحت من المأساة اليونانية . اما الرقص والاناشيد اللذان تؤديهما الجوقة فيسمى الجانب الاحتفالي والذي هو بمثابة الوسيط بين المأساة والجمهور .

لذلك يمكن ان نقول ان المأساة بدون جوقة تسبب اثارة انفعالات الخوف والشفقة فينا ، ووجدت الجوقة لتطهرنا من تلك الانفعالات حيث ان الكاثارسيز (التطهير) متوقف على الجوقة فقط . لكن يبقى هذا الكلام كلاماً نظرياً لانه لا توجد مأساة يونانية بدون جوقة فضلاً عن ان الجوقة بدون الجانب الدرامي تؤلف احتفالاً مأساوياً حالها حال الديثرامبوس بدون مأساة اذن نستنتج ان هناك التحاماً بين الجوقة والجانب الدرامي لا يمكن فصله الا في المجرد الذهني وخصوصاً عندما نذكر ان الجوقة تعد بمثابة فرد ضالع المأساة ، وان هذين العنصرين (الجوقة والجانب الدرامي) يكوّنان المأساة التي تشحن نفوس الجمهور بانفعالات الرحمة والخوف .

في الحقيقة انه ليس هناك جوقة ذات ماهية (جوهر) واحدة تتكرر في جميع المآسي الاغريقية المختلفة ، انما توجد انواع من الجوقة بعدد تلك المأسي . اذ بالرغم من ان الجوقة دائماً قائمة على عنصري النشيد والرقص ، لكنها مرة تعبر عن رأي الشاعر كما في مسرحية (الفرس)، او تعبر عن انفعالات الجمهور (التطهير) كما في مسرحية (اغاممنون) وتطرح الاسئلة بدلاً عنهم وفي بعض الاحيان توجه انفعالات

---

(1) ينظر : جيمس لافر ، الدراما ازياؤها ومناظرها ، ترجمة مجدي فريد ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ، مطبعة مصر ، ص13 .

(2)عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الحديد ،ط1، الاردن،دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999،ص61

(3) ينظر : اشلي ديوكس ، الدراما ، القاهرة ، عالم الكتب ، ص145 .

ينظر ايضاً : فيتو باندولفي ، تاريخ المسرح ، ترجمة الاب الياس زحلاوي ، ج1 ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، 1979 ، ص34 .

(4) ينظر : فيتو باندولفي ، المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(5) فيتوباندولفي ، المصدر نفسه ، ص34،35 .

الجمهور الوجهة الصحيحة ، وتارة تعبر عن الرأي السائد كما في مسرحية (اوديب ملكاً) . ولكنها قبل أي شيء تؤدي الرقص والغناء والموسيقى بحيث تعطينا عروضاً احتفالية تحفظ للمأساة جوها الاحتفالي فهي تربط الجمهور بجو الاحتفال . فالجوقة هي العنصر الرئيس الباقي عن المأساة الاغريقية [1] .

وتجسد الجوقة المبدأ الديونيسي حيث تندمج في النشوة من خلال الرقص والغناء والموسيقى ، وتعرض الألم . فهذا المبدأ الديونيسي الذي تجسده الجوقة لا يعد وحده كافياً لنشأة التراجيديا اذ لا بد من المبدأ الابولوني المعبر عن الحلم (العقل) مضافاً الى الجوقة (المبدأ الديونيسي) المعبر عن النشوة [2] .

ويذهب البعض الى اكثر من ذلك معطياً للجوقة الصدارة في نشأة التراجيديا اذ قيل في حق الجوقة " ان التراجيديا لم تكن في الاصل سوى جوقة ولا شيء غيرها " [3] .

اما عن الجوقة في الملهاة القديمة كما في (الطيور) لـ(ارستوفانيس 450-385 ق.م) فتجسد دوراً واضحاً في الاحداث على العكس من جوقة الملهاة الحديثة لـ(ميناندر) فقد كانت الجوقة تشارك فيها احياناً كترويح موسيقي لا صلة لها بالملهاة [4] . اما جوقة الملهاة الوسطى التي تقع بين الملهاة القديمة والملهاة الحديثة فقد الغيت الجوقة منها [5] .

ومن وظائف الجوقة هي :

1. تقوم الجوقة في اغلب الاحيان بدور المواطن المخلص لوطنه.
2. اظهار عظمة الكاتب المسرحي من خلال التأثير الدرامي القوي الذي تؤديه الجوقة .
3. تحقق التأثير الدرامي المطلوب من خلال تقسيم الجوقة الى فريقين : موافق ومعارض كما في مسرحية (الضفادع).
4. تشترك الجوقة احياناً مع ممثل او اكثر في حوار غنائي يطلق عليه (الكوموس) ، يساعد على اعطاء اهمية اكبر لدور الجوقة الدرامي ، مع عدم التقليل من اهمية الممثلين ، أي ان الجوقة لها وظيفة غنائية كما في (اغاممنون) مثلاً.
5. ترافق الجوقة بعض الممثلين في مهمة تتلخص في ان يقصوا على الجمهور بعض الاحداث التي جرت في الماضي أي من قبل ابتداء المسرحية والتي لها علاقة باحداثها كما في (حاملات القرابين) مثلاً.
6. تقوم الجوقة بشرح اقوال الممثلين او تعليقها على مجرى الاحداث او اعانة الجمهور على ادراك بواعث الحدث او نتائجه كما في (انتيجونا) مثلاً.
7. تقوم الجوقة بوصف مظهر الشخصيات التي تظهر لاول مرة على المسرح .

---

(1) ينظر : معلوف انطوان ، مصدر سابق ، الصفحة 83 .

(2) ينظر : اميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، القاهرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1983 ، ص145،144 .

(3) محمد حمدي ابراهيم ، دراسة في الدراما الاغريقية ، القاهرة ، ص161 .

(4) ينظر : جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ترجمة سمير عبد الرحيم ، ج1 ، بغداد ، دائرة الاعلام – سلسلة المأمون ، 1990 ، ص235 .

(5) ينظر : فيتوباندولفي ، تاريخ المسرح ، مصدر سابق ، ص48 .

8. تقوم الجوقة في بعض الاحيان بمزج الجانبين الحسي والمعنوي فتصف مظهر الشخصية الخارجي ثم تفسر الحالة النفسية للشخصية بمظهرها كما في (بروميثيوس في الاغلال) مثلاً .
9. عبارات الجوقة وحركاتها – في معظم الاحيان – تشبه دور الموسيقى التصويرية في مسرحنا الحديث والتي ترافق الاحداث الجارية وراء الكواليس كما في (اوديب ملكاً) مثلاً .
10. تعلن الجوقة عن مجيء بعض الشخصيات المهمة وظهورها لمساعدة الجمهور على معرفة الشخصية التي سوف تظهر على المسرح .
11. كانت اناشيد الجوقة (الستاسيما او الفواصل *) تربط – ولا تفصل – بين فصول المسرحية المتباينة ،في القرن الخامس قبل الميلاد ،فهي تمنع الانقطاع المفاجئ الذي يحول دون اتصال الحدث .
12. تقوم الجوقة بوظيفة الترويح (التخفيف) عن الجمهور بين فصول المسرحية المختلفة .
13. تعطي الجوقة فرصة للممثل لكي يغير ملابسه ويجهز نفسه ليقوم بدور شخصية اخرى .
14. كانت الجوقة وسيلة تحول دون خلو المسرح من الممثلين بين فصول المسرحية حتى ولو كانت لفترة قصيرة ،وذلك لعدم وجود ستار يسدل بين الفصول كما في (ميديا) مثلاً.
15. تعبّر الجوقة في بعض الاحيان عن افكار الشاعر وآرائة كما في (الفرس) مثلاً .
16. تلقي الجوقة في نهاية المسرحية تعليمات عابرة واشارات تم صياغتها في عبارات مركزة لكي تبقى عالقة في اذهان الجمهور بعد انتهاء العرض المسرحي كما في (الكترا) مثلاً .
17. لم تقتصر وظيفة الجوقة على الاغاني والحوار فقط انما على الرقصات التعبيرية المصاحبة للعرض المسرحي . ومن هذه الرقصات التعبيرية هي رقصة(الاميليا) ، وحركات هذه الرقصة ذات وقار ورزانة . وهناك نوع اخر

---

* الفواصل : ثلاثة أنواع : فواصل حوارية ، فواصل هيبورخيمية ، وفواصل عادية . الفواصل الحوارية : طور (سوفوكليس) الحوار الغنائي بين الممثلين وافراد الجوقة (وهو ما يعرف بالكوموس) الى حد جعل من الصعب احياناً تحديد الفصول المختلفة للمسرحية . لهذا ظهرت مسرحية (سوفوكليس) في صور وحدات درامية متماسكة . وكان نظم الحوار غنائياً بين الممثلين وافراد الجوقة ووضعه بدلاً من الاناشيد الغنائية العادية في المسرحية اليونانية من الحيل الفنية التي منحت (سوفوكليس) شهرة واسعة كشاعر مسرحي واضافت عنصراً جديداً الى عناصر المسرحية تربطها الجوقة والموسيقى بالحوار نفسه . اما الفواصل الهيبورخيمية ((هيبورخيما)) (وهي نوع من الرقصات المسرحية) فهي تجديد أتى به (سوفوكليس) . وكان ميله الى استخدام السخرية الدرامية فهو يستخدمها بصفة اساسية ليخدع المتفرج الاثيني وليمهد ببراعة لتغيير مصير البطل في المسرحية . كما استخدمها ايضاً ليضخم التأثير الذي اراد ان يبرزه في المنظر السابق وليخلق (ليعمل) تضاداً مفاجئاً للتأثير الذي سينتجه المنظر اللاحق . اما النوع الثالث من فواصل الجوقة عند (سوفوكليس) فهي اناشيد جوقية عادية وبصفة عامة لم تكن الفواصل الجوقية السوفوكلية تتعارض مع تطورات الحدث فمثلا كانت الجوقة في هذه الفواصل تعلق على الاحداث التي مرت في المنظر السابق او تمهد للاحداث التي ستمر في المنظر اللاحق ، او كانت تعلق وتمهد في نفس الوقت وفي فاصل واحد . واحياناً كان (سوفوكليس) يجعل الجوقة تتناول موضوعاً عاماً او فكرة معينه قد اثيرت في المنظر السابق .
سوفوكليس ، اوديب ملكاً، مصدر سابق ،ص122،123 .

من الرقصات التعبيرية يطلق عليها رقصة (الهيبورخيما) وحركاتها ذات خفة ومرح وترافقها الحان سريعة عنيفة ، وتعد هذه الرقصة تجديداً لصالح (سوفوكليس).

18. كانت حركة الجوقة بصورة دائمة حيث كانت الجوقة تتحرك بصورة متعرجة في اثناء سيرها يميناً ويساراً على جوانب الممر الذي يؤدي الى مكانها وهو الاوركسترا وثم تقوم بحركة دائرية لالقاء المجاز في المسرح وتعود لتستقر في الاوركسترا لالقاء المقام بعد الدخيلة ، وهي ايضاً ذات حركة دائمة في فصول المسرحية ونهايتها . وعندما كان المنظر يعبر عن حالة فرح أوفزع فان الجوقة يتوجب عليها المساهمة في اظهار الصورة المعبرة وان تعكس حركات الممثلين وتعبر عن انفعالاتهم ومشاعرهم على شكل حركات ايقاعية فنية .اما في الفواصل فتعددت حركات الجوقة ففيها : رزانة أو خفة ، سرعة أوبطء ، وقار أو مرح وذلك حسب احتياجات الحدث أوحسب كلمات الانشودة.

19. كانت الجوقة لاتبدأ بالغناء الا بعد ان يعطيها عازف الناي اشارة البدء وذلك عندما يضرب ارض الاوركسترا بواسطة كعب حذائه ، حيث كان عازف الناي الذي يقود الجوقة يعزف المقام الفريجي [1] كما في (اوديب ملكاً) مثلاً.

المسرح الروماني :

اما في المسرح الروماني فللجوقة وظائف حددها (هوراس) حيث : ينبغي على الكورس (الجوقة) ان يدعو الى الخير وان يقدم النصح السديد وان يحكم ذوي الشهوات وان يعتز باولئك الذين يخشون فعل الشر ويجب عليه كذلك ان يمتدح عدم الاسراف في الطعام وان يشيد بالعدل والقوانين والسلام بابوابه المفتوحة على مصراعيها ولابد ان يخدم الاسرار ويضرع الى السماء ان تنعم بالرخاء على المساكين وان تمنعه على المتكبرين [2] .

وكانت الجوقة تقوم بالانشاد الا ان اناشيدها الجماعية بصورة عامة لا ترتبط الا قليلاً مع مجريات الاحداث الرئيسية ، فالجوقة كانت هادئة الحركة ومتأملة . ومع ذلك اصبحت الجوقة فيما بعد اداة تقوم بشغل الفواصل التي تربط بين الاحداث [3] . وعلى عاتق الجوقة تقع مهمة انشاد نص موضوع البانتومايم وبمرافقة راقص عرض البانتومايم " فالجوقة - وبمصاحبتها آلات وترية وآلات نفخ – تنشد نصاً " [4] .

كادت الجوقة ان تختفي في عهد المسرح الروماني لولا (سنيكا) الذي كان المسؤول عن وجودها في المسرح الروماني .

مسرح القرون الوسطى :

---

(1) ينظر : سوفوكليس ، اوديب ملكاً ، المصدر السابق ، ص120-124 .

(2) ينظر : هوراس ، فن الشعر ، ترجمة لويس عوض ، ط2 ، القاهرة ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 ، ص187 .

(3) ينظر : الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نوية ، ج1 ، ص193-195 .

(4) جميس لافر ، مصدر سابق ، ص37 .

اتخذت الكنيسة في بادئ الامر موقفاً معادياً من المسرح ، حيث كانت الكنيسة - بعدائها للمسرح على مختلف اوضاعه ابان المسرح الروماني "قد نجحت في قضائها على الدراما ... ولم تهدم الكنيسة المسرح لسبب تدهوره اخلاقياً فحسب ، فضلاً عن هذا كان المسرح يمثل موقفاً وثنياً حيال الحياة ، ... كانت تكمن خلف الدراما نظرة ما للقدر ولدور الآلهة في شؤون الناس تتعارض مع العقيدة المسيحية في الدنيا والناس" (1) .

وبعد حالة الانقطاع هذه يظهر المسرح من جديد من داخل الكنيسة بوصفه ضرباً من العبادة ، كنشأته من الطقوس الدينية اليونانية ، حيث " نجد ان مسرح القرون الوسطى يبعث ثانية في الشكل الديني ، وفي شكل له تقاليده ولوائحه الفنية من جديد" (2) .

كانت الطقوس دينية بطابعها في بداية الامر . فمثلما ان الدراما الاغريقية جاءت من الطقوس الدينية للآله ديونيسيوس فان الدراما المسيحية جاءت نتيجة لعبادة الآله المخلص . ان الدراما المسيحية المقدسة الاولى كانت محاولات لتمثيل احداث من حياة المسيح من قبل القساوسة .

وكان المرتلون او المصلون يقومون بالانشاد بطريقة المجاوبة التي تتلخص في ان تنشد جماعة السؤال وترد عليها الجماعة الثانية الجواب أي بطريقة تناوبية (3) . فكان الجزء الاول القداس يتم فيه انشاد المزامير بشكل متناوب مع تلاوة النصوص وكان المرتلون يقومون – وفي صورة جوقة – بترديد الاجزاء الختامية .

وقد استطاع رجال الدين المسيحي في القرون الوسطى ان يحولوا الاشكال المسرحية البدائية الى اشكال تمثيلية ضخمة ومنها مسرحيات الاسرار .

ولم تقتصر المسرحية على الكنيسة وانما تجاوزت ذلك ، حيث ان : "اولى مسرحيات الاسرار قد مثلت داخل الكنيسة الا ان الدراما الحديثة المتولدة عنها سرعان ما اعتادت ان تعبر جدرانها" (4) .

وقد انتقلت الدراما الى خارج الكنيسة في نهاية القرن الرابع عشر ، حيث حلت في الميادين وفي ساحات الاسواق .

المسرح في عصر النهضة :

ان عصر النهضة اوجد مسرحاً جديداً يختلف عن مسرح القرون الوسطى ،اذ اتسمت العروض المسرحية بالسمة الدنيوية .وظهرت احتفالات تسمى (احتفالات النصر) وهي تظاهرات شعبية مسرحية تحتوي على الدراما والموسيقى والتمثيل الصامت ، وكانت تقدم في المناسبات الملكية الرسمية وهي ذات فخامة تتناسب ومكان تقديمها (5) .

---

(1) جميس لافر ، مصدر سابق ، ص41 .

(2) زيجمونت هبنر ، جماليات فن الاخراج ، ترجمة هناء عبد الفتاح ، الهيئة المصيرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص67 .

(3) ينظر : فردب ميليت ، فن المسرحية ، مصدر سابق ، ص85 .

(4) جيمس لافر ، مصدر سابق ، ص46 .

(5) ينظر: زيجمونت هبنر ، مصدر سابق ، ص73،72 .

ويعد الكاتب المسرحي الانكليزي الشهير(وليم شكسبير) (1564-1616) من ابرز مسرحيي عصر النهضة وهو الممثل الاول في الفرقة المسرحية وعلى عاتقة تقع مسؤولية تنظيم العرض المسرحي ومهمة توجيه المجاميع وتنظيمها. ومثله فعل (موليير) في فرنسا أي قام بنفس هاتين المهمتين .

ان مشاهد المجاميع الملفتة للنظر عند (شكسبير) تتسم بعضها بالعنف، ففي ((يوليوس قيصر)) يوجه انطونيو خطبة للمجاميع فيؤدي ذلك الى الهاب مشاعرها وينتهي الامر بالتدمير والحرق للشاعر(سيّنا) الذي تعتقدة المجاميع انه احد المتامرين . اما في مسرحية ((ترويلاس وكريسيدا)) فتقوم مجاميع الزبانية الرهيبة بعملية اعدام هكتور بطريقة تبعث الرعب والارهاب ، على الرغم من انها كانت بطريقة باردة ، لكنها اكثر رعباً. فضلاً عن مشاهد المعارك الحربية (المبارزة) التي تعتمد على الحركة الجماعية المنتظمة المحكمة فمثلاً المشاهد الختامية في مسرحية ((ريتشارد الثالث)) أو المشاهد الحربية في الفصل الرابع من مسرحية ((انطونيو وكليوباترا)). [1]

وهناك مشاهد اخرى للمجاميع عند شكسبير لاتتصف بالعنف ،فمثلاً الموكب المهيب الذي يتكون من المجاميع عند دخول الملك لير الى بلاطه على خشبة المسرح ، حيث تتسم هذه المشاهد بهالة من الاجلال والعظمة . فهي ذات اعداد كثيرة وفخامة في الملابس تبعث على الشعور بالوقار ازاء الملك وازاء المشهد الذي يرفع من مكانة الملك .وعلى العكس عندما ينهار الملك لير نجد ان هذه المجاميع تتناقص من حوله تجسيداً من (شكسبير) لهذا الانهيار، فهي صورة ذات تأثير بالغ. فضلاً عن ذلك هناك مجاميع تظهر بشكل مواكب في المناسبات السعيدة مثل مناسبات الزواج والمواكب الجنائزية التي تختتم مسرحية (هملت) مثلاً [2] .

اما الكاتب المسرحي الاسباني (لوب دفيجا) ، فيتميز بالخاصية الشعبية او الجماعية فهو يستخدم التصوير الجماعي في مسرحياته التي تعبر عن الناحية القومية او الشعبية للحياة الاسبانية .

ويلجأ الى الحكايات الشعبية في تصويره للمواقف ،حيث يصل الى ابلغ مراتب الوطنية ، لكي يتمكن من الوصول الى توضيح عميق للمشاعر الشعبية .ويستطيع ان يعرض مشاكل شعبة بصورة صادقة ، ومثال ذلك مسرحيته (فوينتي أُبيخونا) او(ثورة الفلاحين) وغيرها من مسرحياته ،حيث يقوم بتوزيع المشاهد المتنوعة والكثيرة المليئة بالحركة اذ يستغرق عرض حوادثها ثلاثة ايام .وهي حافلة بالحشود البشرية وعواطفهم . وتغلب المشاركة الجماعية للشخصيات والروح الشعبية على مسرحيات (دفيجا) بحيث يتعذر وجود شخصية رئيسة لان مسرحه على العموم ليس مسرحاً للابطال وانما مسرح للمجاميع . ولان شخصيات هامة كثيرة تشترك فيه بحيث يصعب ان يتركز الانتباه على احداها.

ففي مسرحية (ثورة الفلاحين) التي كُتبت في بدايات القرن السابع عشر والتي تقوم احداثها في الاساس على واقعة تاريخية حقيقية جرت في القرن الخامس عشر، نجد

---

(1) ينظر : جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي ،ترجمة نهاد صليحة ،2001 ،ص204، 205 .

(2) ينظر : المصدر نفسه ،ص205 .

ان الشعب كله بمثابة بطل المسرحية وبالتالي فهي تحمل فكرة (الشعب البطل) او (الاتحاد قوة) او(الجماعة الثائرة) لهذا تصور لنا المجاميع وهي تمثل بطل المسرحية [1] .

اما (كالدرون دي لابركا)(1600-1681) فقد تميز ايضاً بالخاصية الشعبية او الجماعية في المسرح الاسباني .ولعل مسرحية ((عمدة زالاميا)) تعد من افضل مسرحياته، وهذه المسرحية تشبه الى حد كبير قصة مسرحية ((ثورة الفلاحين))لـ(لوب دفيجا) لانها تصور لنا مرة اخرى موقف الفلاحين الاسبان النابع من احساسهم بالشرف ، ودفاعهم عنه ضد الذي اراد باهلهم سوءاً من بين رجال الطبقة النبيلة . لكن المجاميع المتكونة من الفلاحين في مسرحية (عمدة زالاميا) لا تمثل الشخصية الرئيسة كما في مسرحية (ثورة الفلاحين) ، بل انها تمثل شخصية ثانوية تقف بجانب شخصية (كرسبو) وهو عمدة زالاميا الذي يمثل الشخصية الرئيسة في المسرحية والذي يكتشف ان ابنته اغتصبها قائد المنطقة . لذلك تقف المجاميع التي تتألف من الفلاحين بجانب عمدة زالاميا وضد قائد المنطقة .

اما بقية اعمال (كالدرون) فهي كأعمال (لوب دفيجا) تدور حول مواضيع الشرف وتقدم اثارة شعبية كبيرة [2] .

وفي القرن الثامن عشر اشار الكاتب المسرحي الفرنسي (ديدرو*) في كتاباته الى فكرة عامة تؤكد تفاهماً بين الكاتب المسرحي ومفسريه والنهج الذي يكون قريباً لتمثيل المجاميع في الاخراج المسرحي [3] .

اما الكاتب المسرحي الالماني جوته (1749-1832) ، فتناول في مسرحيته (فاوست) فكرة المجاميع . ففي الجزء الاول ـ مثلاً ـ من هذه المسرحية يسمع فاوست رنين اجراس وظهور مجاميع على ثلاثة انواع : مجاميع ملائكة ومجاميع نساء ومجاميع الحواريين . وكان كل نوع ينشد عزاءً حول رفع المسيح وبحوار يختلف

ولد (دفيجا) عام (1562) في 25 ديسمبر (كانون الاول) منه وتوفي في 25 اغسطس (اب)عام(1635)م في مدينة مدريد .

(1) ينظر : لوب دفيجا ، ثورة الفلاحين ، ترجمة حسين مؤنس ،العدد 48 ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ،1967 ص35-58 .

(2) ينظر : فرانك هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحي ، ترجمة كامل يوسف واخرون ، القاهرة – نيويورك ، دار المعرفة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1970 ، ص54،55 .

انتج (كالدرون) (70) مسرحية دينية و(111) مسرحية اخرى .

* ديدرو : هو دنيس ديدرو (1713-1784) فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي ، وان كتاباته في المسرح ما تزال ذات اهمية ولعل اهمها (مفارقة عن ممثل) وكتب ايضاً (مقالة في الشعر المسرحي) عام (1767) . وكان من اكثر المواضيع التي اهتم بها ديدرو في كتاباته هي : النظرية بين الممثل ودوره .

ومن تنظيرات ديدرو في فن الممثل : ان يكون الممثل كثير الذكاء وان يكون بصيراً بالامور وعديم الاحساس وان يمتلك قابلية على اداء جميع الادوار وان يتقمص جميع الشخصيات ، اذ كان ديدرو يقول : (كلما كان الممثل بليد الاحساس غير قابل للتأثر ، كان قادراً على حمل المتفرج على الانفعال) ويقول الاحساس صفة لا يتميز بها الممثل العبقري .

ينظر : جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ج1 ، مصدر سابق ، ص164،165 .

ينظر ايضاً : عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، بغداد ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، 1988 ، ص44 .

(3) ينظر : جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ج1 ، مصدر سابق ، ص165 .

عن حوار بقية المجاميع الاخرى [1] اما في مشهد الكاتدرائية حيث المجاميع المنشدة وجرتشن (احد ابطال المسرحية) فان المجاميع تتركز وظيفتها في ان تعكس الألم الذي اصاب جرتشن . وكانت المجاميع في المشهدين السابقين مجاميع (مرئية) ، اما في مشهد غرفة الدراسة حيث فاوست ـ مفستوفيلس (الشيطان) فكانت (غير مرئية) تمثل اصوات ارواح وظيفتها تحريض فاوست لانها من اتباع الشيطان .

المبحث الثاني

- **استخدام المجاميع عند المخرجين المسرحيين عالمياً .**
- **دوق ساكس ميننجن .**
- **ادورد جوردون كريج .**
- **ماكس راينهاردت .**
- **فسيفولود مايرخولد .**
- **يوجين فاختانكوف .**
- **نيكولاي اوخلوبكوف .**
- **جاك كوبو .**
- **اروين بيسكاتور .**
- **برتولد بريخت .**
- **بيتر بروك .**

دوق ساكس ميننجن :

(1) ينظر : جيته ، فاوست ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ج2 ، العدد 233 ، الكويت ، وزارة الاعلام ، ص22-35-37 .

اهتم المخرج (جورج الثاني*) دوق ساكس مينـنجن بالمجاميع وحركات افرادها وتفاصيل المشهد ، وبما يشابه ما يحدث في الحياة ، ويعد جورج الثاني من الذين وضعوا نظام المجموعة حيث يعمل افرادها وفق حقوق وواجبات وبشكل متساوٍ [1] .

ويذكر (لي سيمونسن) في وصف عمل المجاميع عند الدوق خلال تقديمها لمسرحية (عذراء اورليانز) لشيللر قائلاً : "ان المجموعة تضع مكعباً مسطحاً لكي تصعد عليه تحت باب كاتدرائية رايمز ، وكان المسطح صغيراً بحيث لا يستوعبهم جميعاً ، وكانوا يختفون خلف الجماهير ويتدافعون مع الجنود ويتسلقون فوق ظهور البعض من الممثلين ، وكانوا يقفون على رؤوس الاصابع ويستندون الى عتبات النوافذ فوق اكتاف بعضهم البعض" [2] .

ويوضح (الكسندردين) انه في عام (1874) قدم الدوق فرقته المسرحية في برلين بحيث كانت تركز على فكرة المشاهد الجماعية في اغلب الاوقات [3]

فضلاً عن ان اطار المجموعة التي اكد الدوق على العمل بموجبه يمثل فكرة جديدة وناجحة وهي تقع ضمن مسؤولية المخرج ، وبالرغم من ان مشاهد المجاميع كانت تترك تحت رحمة النكران الا ان الدوق كان يحيطها بجهود كبيرة [4] .

وفي عرض مسرحية (يوليوس قيصر) ـ صورة رقم (1) ـ عام (1881) في لندن ، والذي شهده المجمع العلمي في لندن ، عدّ هذا المجمع ان تمثيل المجاميع كان تمثيلاً مذهلاً مما ادى لان يكون العرض عملاً مسرحياً رائعاً . وعد المجمع العلمي ايضاً ان هذا العرض هو الانتاج المسرحي الاول الذي تميز بالدقة التاريخية في الازياء والديكور . حيث كانت التصاميم من قبل المصمم (فزكونتي) المسؤول عن المتحف الاثري .

وعندما قامت مجموعة (مينـنجن) عام 1890 بزيارة الى موسكو ، فان المخرج الروسي (ستانسلافسكي) لم يترك أي عرض من عروضها دون مشاهدة منه ، وكان الممثلون المسرحيون لهذه المجموعة في مسرح (منينجن) قد غيروا قليلاً من الطريقة القديمة في التمثيل . وكان تدريبهم متقناً بصورة كبيرة ، حيث تم الاعتماد في تدريب المجموعة في مسرح (مينتجن) على المخرج المسرحي (كرونك) وتحت اشراف الدوق [5].

---

* جورج الثاني : هو الالماني جورج الثاني ، دوق ساكس مينـنجن (1826-1914) الذي اسس فرقة مسرحية باسمه اثرت باتجاهاتها الفنية على كثير من الفرق المسرحية الاوربية يومذاك ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مصدر سابق ، ص233 .

(1) ينظر : خالد احمد مصطفى ، اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1992 ، ص47 .

(2) نقلاً عن : ضياء كريم رزيج المشهداني ، التجريب واثره في تطور العرض المسرحي في العراق ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص39 .

(3) ينظر : الكسندردين ، اسس لاخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1983 ، ص41 .

(4) ينظر : فرانك هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص203-205 .

(5) ينظر : Edward Brown , The Director and the Stage , P12-14

ادورد جوردون كريج *

اكد (كريج) على اهمية المخرج واوصاه ان يكون مهيمناً على العمل المسرحي كله بجميع عناصره ومن ضمنها الممثل والمجاميع التي كان يتعامل معها (كريج) فضلاً عن فرض هيمنته على مؤلف النص الدرامي [1] .

لم يعتمد المخرج (كريج) على النص الدرامي الا بقدر ما كان يوحي اليه هذا النص بالمعنى العام ، وما امكن ان يستنتج او يستلهم منه افكاراً جديدة تفيد عمله مع الممثل والمجاميع . حيث استعان بقدر قليل من الكلمات ، مركزاً على حركة الممثل او حركة المجاميع وانسجاماً مع قطع الديكور والوانها . وهو بذلك يسير بفنه نحو فن التمثيل الصامت (البانتومايم**) الذي ينطق بالحركة دون الكلام [2] .

يتضح من هذا ان (كريج) كان بمقدوره الاستغناء عن النص الدرامي مؤكداً على استخدام حركة الممثل او حركة المجاميع اكثر من النص .

يشير (كريج) الى انه يجب "ان تعالج المجموعات بوصفها جماعات ، وذلك كما كان رامبراند Rambrandt يعالج رسوم الجماعة في تصويره ، وكما كان باخ وبيتهوفن يعالجان الالحان الجماعية في موسيقاهما ، اما التفصيل فلا شأن له بالجماعة ، وان يكن شيئاً جميلاً في ذاته وفي موضعه ، ولن تستطيع ان تحدث طابعاً جماعياً في اذهان الناس بعمل جماعي تحشد فيه قدراً من التفصيلات بعضه الى جانب بعض ، ولن يعتمد على التفصيلات الدقيقة في عمل جماعي الا المتحذلقون" [3] . ويؤكد (كريج) انه من الاسهل ان يتم اظهار مجموعة من التفصيلات حول انشاء مجاميع اذ يشير الى ان الافضل من ذلك هو انشاء مجاميع يتوافر فيها عنصر الجمال الذي يبعث البهجة . كما يوضح (كريج) ان تكون المجموعة متتابعة أي بمعنى ان تقوم باتباع اكثر الوان التمثيل تأثيراً في الجمهور واقربها الى قلوبهم ، فهذه هي الوسيلة التي يستطيع المخرج من خلالها انشاء مجاميع تملأ المسرح . فمثلاً تملأه وهي تهتف او تلوح او تؤلف زحمة كبيرة في عددها اشارة الى ان هناك حادثاً

---

* ادورد جوردون كريج : (1872-1966) مخرج انجليزي ومصمم ديكور ، له تنظيرات في فن المسرح وهو من الذين يمتلكون شاعرية في اخراج مسرحياتهم . الباحثة . ولد في 16 يناير ، ابوه الممثل الكبير ادورد وليم ، امه اليانور أليس .. او الن تري فهي اعظم ممثلات المسرح الانجليزي في جميع عصوره . كان يصحب امه في معظم رحلاتها بامريكا واوربا مما جعله واسع الاطلاع على امكانيات المسارح فيها ، ظهر على خشبة المسرح لاول مرة وهو في الثانية عشر من عمره في شيكاغو ، مات ابوه وهو في الرابعة عشر من عمره ، احترف مجال التمثيل وهو في السابعة عشر واخذ عقداً بخمسة جنيهات في الاسبوع ، تخصص في معظم بطولات (شكسبير) ولاسيما روميو وهاملت وبتريشيو ، نبغ في فنون النحت على الخشب . انشأ مجلة (الماسك) أي القناع فكانت اولى المجلات المسرحية . شهدت له اوربا كلها وامريكا ، وتسابقت مسارحها الى الانتفاع بفنه في الاخراج وبثقافته المسرحية . أ.جوردون كريج ، في الفن المسرحي ، ترجمة دريني خشبة ، ط2 ، مصر ، مكتبة الاداب ومطبعتها بالجماهير ، 1960 .

(1) – ينظر : فرانك م هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص203 .

** منذ عام (1904) اهتم المخرج (كريج) اهتماماً واضحاً بالبانتومايم ، وتوقع ان زمن الحوار المكتوب سيتلاشى وتحل محله حركة الممثل او حركة المجاميع التي تنطق دون حوار . ينظر : احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1996 ، ص33 .

(2) ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) أ.جوردون كريج ، في الفن المسرحي ، المصدر السابق ، ص54 .

من حوادث الاصابة ، وهذا الاحتشاد لهذه المجاميع يدل على هذا الحادث . وان دلالة الحركة التي تقوم بها الجماعة تختلف عن الحركة التي يقوم بها الممثل منفرداً [1] .

ان (كريج) كان يفضل الحركات الايمائية للمجاميع ، ويوصل بين هذه المجاميع عن طريق تنظيم الاعمدة والشرائط في شكل يشبه وردة (ميبول) حيث يكون كل فرد من افراد المجاميع على اتصال وثيق بالمركز اشبه بذراع العجلة . فمعالجته هذه للمجاميع تضفي الهيبة والاستقامة على جو مشاهد المجاميع في العرض المسرحي [2]

لقد تمنى (كريج) ان يستبدل مجاميع الممثلين بدمى ناطقة لها القابلية على القيام بكل الافعال التي يريدها المخرج (كريج) منها والصادرة عن مخيلته وابداعه وعبقريته هو وبدون أي اعتراض او مجادلة لان سوء الاخلاق واللامبالاة كانت من صفات ممثليه او المجاميع في عروضه المسرحية [3] .

ولقد ادرك (كريج) وحدة الاخراج المسرحي في الديكور والاضاءة والازياء ككل متكامل وعدّها اجزاء مترابطة مع بعضها ومع المجاميع وحركتها ، ولم ينظر اليها ككيانات منفصلة غير متماسكة . ويقرر المخرج في مشاهد المجاميع عدد الاشخاص بنفسه في هذه المجاميع لكي تتناسب مع حجم المناظر المستخدمة [4] .

كانت لدى (كريج) فكرة تنظر الى ابداع المناظر بصورة تتناسب والمجاميع لقد كان عبارة عن تحليل للمسرحية في المذهب والمزاج ، لم يهدف منه الى ابداع صورة منقولة عن الواقع ووضعها في منظور ملون ، وانما صنع عمل يتصف بصفات الانتقاء والتناسب والتنسيق (أي اعادة الترتيب) والتكثيف (او التركيز) والتأكيد ، وكلها من شأنها ان تظهر سمات المجاميع التي تنطوي عليها المسرحية اساساً . ولم تكن المناظر وحدها هي التي صممت لتتناسب معها مشاهد المجاميع وانما الاضاءة والازياء كذلك بحيث ان كلاً منهما له ارتباطه المتماسك تجاه العنصر الاخر ، على الرغم انه كان لكل منها وحدته الفنية الخاصة به [5]

وفي الفترة ما بين عامي (1900-1903) اخرج (كريج) ستة عروض مسرحيه تميزت ببساطتها اذ استغنى عن المنظر المرسوم "فبدلاً من المنظر المرسوم على قماش الخلفية استعمل (كريج) ستائر فضفاضة ملونة ، ولم يضع أي شيء على المنصة ذو اهمية للفعل المسرحي . أزياؤه كانت بسيطة جداً في الخطوط والتفاصيل ، ولكن بالوان جريئة ومعقولة .

واستعمل الاضاءة على شكل حزم تتحرك لابتكار جو بدلاً من التقليد الواقعي" [6] .

---

(1) ينظر : المصدر نفسه ، ص55-57 .

(2) ينظر : اريك بيتلي ، نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد – وزارة الاعلام ، ص137، 138 .

(3) ينظر : فرانك م هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص203 .

(4) ينظر : الكسندر دين ، اسس الاخراج المسرحي ، مصدر سابق ، ص41 ، 245 .

(5) ينظر : المصدر نفسه ، ص42 .

(6) نقلاً عن : ضياء كريم رزيج المشهداني ، التجريب واثره في تطور العرض المسرحي في العراق ، مصدر سابق ، ص70 .

ان الستائر الفضفاضة التي استخدمها (كريج) ذات حجم كبير بحيث يتطلب ذلك ان يتناسب حجم مشاهد المجاميع مع هذه الستائر فضلاً عن استخدامه للبساطة في ازياء المجاميع لكي يؤكد على حركتها اكثر من الاهتمام بطراز الازياء ، زد على ذلك استعماله لحزم الاضاءة التي تعطي لمشاهد المجاميع جواً جديداً .

لقد تأثر (كريج) بالموسيقي الرومانتيكي (فاجنر) ، ونادى بان يكون لفن المسرح استقلالية ، وان الفنان المسرحي الحقيقي له القابلية على توحيد كلمات قليلة مع فعل المجاميع مع الوانها مع ايقاعها ـ مثلما يقوم به المؤلف الموسيقي تماماً ـ ليعطينا ايقاعاً للمسرحية ككل من غير ان يستند على احد هذه العناصر ، حيث جاء فعل الممثلين والمجاميع جزءاً من موحد .

استند (كريج) في تعامله مع المجاميع في مسرحه على الاسس التالية :

1. وجهه نظره عن المخرج اذ ان (كريج) يعد المخرج مؤلفاً جديداً للنص الدرامي* فيعيد بناءه على وفق ابداعه كمخرج وبما يتلائم مع حركة المجاميع ، فهو يرى ان المخرج فنان متمرس خاص بذاته .
2. استعمل (كريج) الكواليس المتحركة التي تتناسب حركتها مع حركة الممثلين او حركة المجاميع .
3. كان يريد ان يكون المنظر المسرحي منظراً واحداً ومعبراً عن روح العمل المسرحي كله ولم يستخدم المنظر المتغير ، وقام بتوحيد الديكور والاضاءة ، والازياء في وحدة واحدة ، واستعمل الموسيقى . فكانت المجاميع المتحركة بمرونة مه هذه العناصر تعكس الجو العام للعرض المسرحي.

ماكس راينهاردت *

كان (راينهاردت) يرى ان المخرج فنان خارق له ذات بعيدة عن المؤلف وعلى وفق هذه الرؤية تعامل مع النص الدرامي بموجب ايحاء النص للمخرج بافكار جديدة بحيث يقوم المخرج بترجمة هذه الافكار الجديدة الموحية له الى حركات تتعلق بالممثلين والمجاميع وكيفية تحريكها على خشبة المسرح .

وقد اكد على حركة الممثلين والمجاميع مقللاً بذلك من سيطرة العبارة المنطوقة . فمثلاً اخراجه لمسرحية (المعجزة) The Miracle عامي (1911،1924) كان خالياً من الحوار اذ اعتمد في اخراجه على مجاميع هائلة يبلغ

---

* ان النص الدرامي سيتحول ، بعد مروره برأي المخرج وابداعه ، الى نص مسرحي عند عرضه على المسرح حيث يتلقاه الجمهور وبمختلف مستوياتهم الذوقية والثقافية ، فثمة اختلاف بين النصين اذ "ان النص المسرحي يختلف عن النص الدرامي جذرياً في كون رسالته موجهه لا الى (ذوات) Subjects منفردة ومستقلة في المكان والزمان ، بل الى (ذوات) جمعية ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (نحن / الآن /هنا)" . اكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ط1 ، دمشق ، دار مشرق – مغرب ، 2000 ، ص90 .

* - ماكس راينهاردت : MAX REINHARDT (1873-1943) : مخرج مسرحي نمساوي ولد في مدينة بادن BADEN بالقرب من العاصمة النمساوية (فينا) . بدأ حياته الفنية ممثلاً مسرحياً في المسرح الالماني DEUTSCHES THEATER ، تعلم كثيراً من استاذه المخرج الالماني (اوتوبراهم) OTTO BRAHM . عمل مخرجاً اول ومديراً فنياً للمسرح الالماني في برلين . منظم ومبرمج مسرحي من الدرجة الاولى . عام (1906) دعا الى انشاء المسارح الصغيرة في اوربا . ادار ونشر المهرجانات المسرحية العديدة امام الاثار المعمارية في سالسبورج في النمسا ، وفي ميونيخ في المانيا . فضلاً عن ادارته لثلاثة مسارح في المانيا وحدها . سافر الى امريكا هرباً من النازية ، توفي في هوليوود عام 1943 .
ينظر : احمد سلمان عطية ، المصدر السابق ، ص39 .

عددها (700) ممثل بحيث كانت الغلبة فيها لحركات هذه المجاميع [1] . صورة رقم (2) .

وان عدد المجاميع الكبير المشارك في تقديمه لهذه المسرحية جعله ينظر الى عرضها امام بوابة احدى الكاتدرائيات فضلاً عن ان (راينهاردت) كان يفضل تغيير مكان العرض التقليدي ، فقد امتاز (راينهاردت) باجراء التغيرات الفيزيقية على بناية المسرح في كل انتاج وقدم مسرحية ((اوديب الملك)) ـ صورة رقم (3) ـ لسوفوكليس على مسرح (سيركس ـ شومان) اذ جعل خشبة المسرح تمتد الى الصالة . وقد كان المخرج (راينهاردت) يتدخل في كل كبيرة وصغيرة ، اذ كان موجهاً لحركات المجاميع وتعبيراتهم وايماءاتهم . ويجدر بالذكر ان اولى محاولات المسرح الشامل اتضحت في عروضه المسرحية . ان (راينهاردت) من خلال مسرحه الذي يستوعب خمسة آلاف مشاهد ، عمل على ايجاد الكمال في عروضه المسرحية ، فتميزت عروضه المسرحية بتوحيد المسرح مع الصالة [2] .

ان عروض (راينهاردت) المسرحية كانت تجمع بين الابهار والتأثير المسرحي . فالمجاميع هي احد عناصر الابهار التي يسعى (راينهاردت) الى اظهاره جاهداً من خلال استخدامه لهذه المجاميع في عروضه .

وحينما اخرج مسرحية (كل حي) "لجأ (راينهاردت) الى ايراد صوت الله من داخل الكاتدرائية ، ثم جعل الموت يظهر من خلف التماثيل ومن وسطهم كأنه واحد منهم ... ولما دنت الساعة ونشر الغروب ثوبه على المدينة ثم بعده بلحظات انتشر الضوء داخل الكاتدرائية علامة على صعود روح (كل حي) الى جنة الله وهنا تفتح ابواب الكاتدرائية وتعزف الموسيقى مع اصوات الكورال (المجاميع) حين يختلط بأجراس الكنائس" [3] . حيث تم دمج اصوات المجاميع في هذه المسرحية مع الموسيقى ومع اجراس الكنائس في صورة مسرحية اظهرت الجو الكنسي لهذه المسرحية .

ان (راينهاردت) من المخرجين الانتقائيين ومن المخرجين الذين لم يعادوا الواقعية ، لانه اخرج مسرحيات واقعية ولم يتمسك بمذهب واحد ، لذلك فانه لم يوضع بجانب الذين ثاروا على الواقعية وقد عرف عنه بأنه اخرج عروضاً مسرحية من مختلف المذاهب ، لاعتقاده بأن لكل نص درامي طريقته الخاصة في الاخراج ، وسعياً وراء تحقيق العلاقة المناسبة بين المجاميع والجمهور . لذا فقد سعى الى البحث وراء الاتصال الوثيق بين الصالة والمسرح واتخذ صيغاً عديدة ومختلفة لتحقيق ذلك [4] .

---

(1) ينظر : فرانك م هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص204 . ينظر ايضاً : احمد سلمان عطية ، المصدر السابق نفسه ، ص41،40 . ينظر ايضاً : Toby Cole, Helen Krich Chinoy Directors on Directing, London : peter own LTD, 1964, p296 .

(2) ينظر : سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد ، مبادئ الاخراج المسرحي ، جامعة بغداد ،1980 ص70 ، 71 .

(3) نقلاً عن : يوسف رشيد جبر السعدي ، عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص53،52 .

(4) ينظر : : يوسف رشيد جبر السعدي ، مصدر سابق ، ص52 .

حدد (راينهاردت) في نسخة الاخراج (السكربت) حركة الممثلين والمجاميع مسبقاً ، وفرض عليهم اتباع توجيهاته بدقة تامة ، ولم يعتمد (راينهاردت) على النجوم من الممثلين اذ كان يعامل الممثلين على اساس ترتيبهم كمجاميع وليس كونهم افراداً ، حيث عاملهم بوصفهم فرقة اوركسترا ، فقام بتوزيع الممثلين على شكل مجاميع صغيرة ووزع الحوارات ـ وبعبارات مختلفة ـ على تلك المجاميع الصغيرة لتلقيها بمثابة شخص واحد . وان كثرة المجاميع التي استخدمها المخرج في مسرحياته ادى الى ان يتم عرض مسرحياته في اماكن واسعة . لذلك اتسمت عروض (راينهاردت) بضخامة اعداد الممثلين والمجاميع ، ولا ريب ان ادارته للمجاميع على خشبة المسرح كانت بصورة متقنة [1] .

ولقد سعى (راينهاردت) الى استثمار الاكتشافات الميكانيكية المتوفرة حيث استعمل الاضاءة في عروضه ، واثمن الاقمشة للازياء لكي يرتديها الممثلون والمجاميع فضلاً عن استخدامه افخر الاكسسوارات سعياً وراء كسب رضا واعجاب الجمهور بعروضه المسرحية .

واخرج مسرحيته اخرى بعنوان (جيدرمان) ـ وهي احد النصوص الدينية حيث تعود فترتها الى العصور الوسطى ـ استخدم المخرج كل الشوارع المحيطة بالكنيسة وذلك للاعداد الضخمة من المجاميع التي استخدمها في هذه المسرحية وقدم عمله هذا على المدرج الخارجي لكاتدرائية سالزبورج فقد اوصل حركة المجاميع الى المذبح مستعملاً الادوات الخاصة بالطقوس . وكان ذا رغبة في استعراض مواهبه من خلال التنوع في عروضه الناتج من التنوع في منهجه وخطته ، فكانت عروضه توصف بأنها تشبه المهرجانات المسرحية والاعياد وهذا يُعزى الى استخدامه الاعداد الضخمة من المجاميع [2] .

اخرج (راينهاردت) مسرحية ((اغلافينا)) لميترلينك* اذ اخذ يوزع المجاميع على خشبة المسرح بذوق المصور وقد غادر (راينهاردت) خشبة المسرح التقليدي عند اخراجه لبعض المسرحيات حيث اخرج مسرحية (فاوست) ومسرحية (كل حي) في اماكن عامة ، وجعل كلاً من الممثلين والمجاميع يجلسون في قاعة العرض عند اخراجه لمسرحية (دانتون) وكان المخرج يوحد بين عدة عناصر وبأسس جديدة فقد استخدم الموسيقى والاضاءة والرقص وفن الرسم ووحدها مع حركة المجاميع في عرض مسرحي معاصر [3] .

---

(1) ينظر : جون رسل تيلر ، ج2 ، مصدر سابق ، ص473 .

(2) ينظر : سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص120،119 .

* ميترلينك : ان مسرحيات الكاتب ميترلينك هي على الاغلب صفاء وتطهير للارواح . ان نصوصه الدرامية مجاميع ارواح تنشد بصوت خافت عن الالم والحب والجمال والموت . انها ببساطة تحمل الانسان من الارض الى عالم التأملات ولحن يشيع في النفوس السكينة والسعادة الروحية . أي ان مجاميعه تنقل الانسان الى عالم المثل .

ينظر : فسيفولود مايرخولد ، في الفن المسرحي – الكتاب الاول ، ترجمة شريف شاكر ، بيروت ، دار الفارابي ، 1979 ، ص74 .

(3) ينظر : برتولد برخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف ، لبنان ، عالم المعرفة ، ص 108 ، 109 . ملاحظة : اعتمدت الباحثة طبعة لبنان ولم تعتمد طبعة بغداد .

فسيفولود مايرخولد**

كان يؤمن (مايرخولد) بأن المخرج هو سيد العرض المسرحي الذي يقوم

بانتاجه كله ، حيث كان يبين ان العرض يجب ان يكون من ابداعه هو [1] .

كان موقف (مايرخولد) ازاء النص الدرامي ان للمخرج الحق في التصرف بالنص وتكييفه من خلال الحذف او الاضافة او اعادة ترتيب البناء الدرامي ، لكن الشيء الاهم هو النظر الى النص بوصفه اساساً للحركة الجسدية للممثل او المجاميع فهو يعد حركة المجاميع من اكثر وسائل التعبير على خشبة المسرح . وكان يرى ان عرضاً مسرحياً معيناً يحتاج فيه الى مجاميع ، في حين لا يحتاج عرض مسرحي اخر الى ذلك . لذلك اهتم بالحركة اكثر من اهتمامه بالنص [2] .

وهو يرى ان حوار الممثلين والمجاميع ليس كل شيء ، ولا يقول كل شيء . ويجب ان يتم اكمال المعنى بالحركة الجسدية بحيث يشترط الا تقتصر الحركة على ترجمة الحوار فقط اذ ان الاشارات ولحظات الصمت والاوضاع الحركية التي يتخذها الممثلون والمجاميع فضلاً عن التنوع بالايقاع المتعلق بالحركة والصوت ، كل ذلك يقرر حقيقة العلاقات بين الشخصيات [3] .

وبالرغم من ان المخرج (مايرخولد) هو احد تلامذة المخرج الروسي (ستانسلافسكي) بيد انه لم يكن من مقلديه ، فـ(ستانسلافسكي) اكد على الابداع الذاتي من قبل الممثل اما (مايرخولد) فقد اراد من الممثل والمجاميع ان يكونوا كالدمى فلديه مقولة هي : "راقب ما افعل وقم بمحاكاتي" [4] .

ويوضح (مايرخولد) ان اليوم الاول للعرض المسرحي عندما يقف الممثل أو المجاميع في مواجهة الجمهور ، يعد بداية للتمرينات الحقيقيه للمخرج والممثل او المجاميع . اما التمرينات السابقة فهي بمثابة تعارف مشترك وضبط لعناصر العرض

** فسيفولود مايرخولد : (1874-1940) ولد مايرخولد في 10 شباط ، بمدينة بنزا الروسية ، في اسرة رجل اعمال الماني الاصل . وعام (1895) انهى دراسته الثانوية ، والتحق بكلية الحقوق في جامعة موسكو . بيد انه سرعان ما تخلى عن دراسته فيها ، وانتسب الى معهد الفيلهارمونيا الذي كان يترأسه دانتشنكو ، حيث تم قبوله في السنة الثانية . وبعد انهائه المعهد نراه ينضم الى فرقة مسرح موسكو الفني فور تأسيسه عام (1898) ، ويترك مايرخولد المسرح الفني عام (1902) ليبدأ نشاطه الاخراجي المستقل بترؤسه جمعية الدراما الجديدة ، حيث يباشر اخراج مسرحيات بروح مبادئ المسرح الفني ، ثم يتحول عنها تدريجياً الى مبادئ المسرح الشرطي ، وذلك بتأثير المذهبين الرمزي والانطباعي السائدين في الادب آنذاك ، تم اغلاق مسرحه عام (1938) ، واعتقاله عام (1939) ، توفي عام (1940) . ويعد من المخرجين الذين لهم صدى كبير في عالم المسرح ، صاحب كتابي (في الفن المسرحي) الجزء الاول والجزء الثاني ، وضع نظريته فيهما . وشق لنفسه طريقاً في الاخراج يعكس شخصيته . الباحثة .

ينظر : فسيفولود مايرخولد ، في الفن المسرحي – الكتاب الاول ، المصدر السابق ، ص12،7،6 .

(1) ينظر : فرانك م هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص205 .

(2) ينظر : كاترين بليزايتون ، مسرح ميرخولد وبريخت ، ترجمة فايز قزق ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، 1997 ، ص7،6 .

ينظر ايضاً : عقيل مهدي ، في بنية العرض المسرحي ، بغداد ، مطبعة اسعد ، ص44 .

(3) ينظر : سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص234 .

(4) ينظر : فرانك م هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص205 .

المسرحي . وعلى الممثل او المجاميع ان يدركوا ان منزلتهم في العرض تكمن في قابليتهم على تطوير كل جزء في هذا العرض ، وكان (مايرخولد) يطلب من الممثل او المجاميعٍ ان يقوموا بايصال التوتر والانفعال الداخليين الى اقصى حد مع الاحتفاظ بالالقاء البارد الذي يعطي هدوءاً ظاهرياً يناقض الانفعال الداخلي [1] .

واتسم (مايرخولد) بقابليته ـ ومن خلال استخدامه للمجاميع في عروض كثيرة ـ على توحيد افكار جمالية وقام بنقلها الى مسرحه وبنجاح . حيث عمل (مايرخولد) على ايجاد الكمال من خلال مسرحه (مسرح الثورة) . [2]

وقام (مايرخولد) بتدريب مجموعة من الممثلين في عام 1921 على "البيو-ميكانيكية" * التي تعد النظرية التي ارساها في اخراجه للمسرحيات بعد هذا العام ، ففي عروضه المسرحية الجديدة وضع (مايرخولد) الممثلين والمجاميع كلاً منهم في مكان محدد واخذ يحركهم كأنهم دمى او عرائس [3] .

اراد (مايرخولد) من الممثل والمجاميع ان يكونوا كالعامل الماهر الذي يجب ان يتميز بعدم وجود حركات اضافية غير منتجة فضلاً عن الايقاعية في الاداء وتوافر مركز صحيح للجسم وتوافر عنصر الثبات ، بحيث ان حركات الممثل والمجاميع يجب ان تبنى على هذا الاساس الذي يشبه الحركات الراقصة فيجب ان تتوافر لدى الممثل والمجاميع قابلية على تنظيم الجسد أي القيام بتوظيف اعضاء الجسد بصورة معبرة وسليمة وهنا تبرز الحاجة الى ان يكون الجسد مطواعاً بحيث يستجيب بسرعة كبيرة للاوامر التي تصدر من المخرج ومن الممثل او المجاميع انفسهم . اذن وظيفتهم تتمثل في تنفيذ مهمات محددة ويجب عليهم الاقتصاد في وسائل الجسد المعبرة بحيث يمتازون بالدقة في الحركة والقابلية على التنفيذ اللحظوي لتلك المهمات [4] .

اما بالنسبة للديكور المسرحي فلم يعتمد (مايرخولد) على ديكورات واقعية عند تعامله مع المجاميع بل قام بـ"استعمال مسطحات هندسية من اشكال مختلفة ،

---

(1) – ينظر : ضياء كريم رزيج المشهداني ، مصدر سابق ، ص78-80 .

(2) – ينظر : كاترين بليزايتون ، مسرح ميرخولد وبريخت ، مصدر سابق ، ص165.

ينظر ايضاً: سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد ، مبادىء الاخراج المسرحي ،مصدر سابق ، ص70 .

* البيو- ميكانيكية : وهو نوع من التدريب يهدف الى تطوير قابليات الممثلين وهذه التدريبات هي لون من الوان الرياضة البدنية التي تعتمد على :

-الاستعداد للفعل – توقف .

- الفعل نفسه – توقف .

-رد الفعل الموازي .

لذلك يقتضي ان يكون الممثلون رياضيين ولاعبي اكروبات وآلات حية في الوقت نفسه .

وهدفه من ذلك هو تنظيم الاستجابات الانفعاليه والعضلية للممثل ، وكما يحدث بالنسبة للراقصين ، يجب ان تكون كل حركة او ايماءة محسوبة ومنظبطة وغير تلقائية . كما يتم تدريب الممثل ايضاً على استخدام المكان من حوله ، وان يلتزم تحديد علاقات مكانية بينه وبين زملائه الممثلين ، وبينه وبين الموضوعات التي من حوله . وان مايرخولد طالب ممثليه بان يستبعدوا تماماً كل المشاعر الانسانية ، وان يضعوا نظاماً يقوم على قوانين ميكانيكية .

ينظر : جميس روس – ايغانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، ص30 .

(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص30،31 .

(4) ينظر : فسيفولود مايرخولد ، في الفن المسرحي – الكتاب الثاني ، ترجمة شريف شاكر ، بيروت ، دار الفارابي ، 1979 ، ص30،31 .

تعطي قيمة تشكيلية للتجمعات الكبيرة على المسرح" [1] ، حيث كان (مايرخولد) يستخدم خشبة دوارة تتلائم حركتها مع حركة المجاميع حيث تنقسم هذه الخشبة الى عدة قطع تتحرك وحدها مما ساعد على سهولة حركة الاعداد الضخمة من المجاميع بعد ان تم تقسيم هذه المجاميع على عدد قطع الخشبة . فكان (مايرخولد) يهدف الى صنع نوع من الاستمرارية على الخشبة اشبه باستمرارية السينما . زد على ذلك استخدامه للافلام في عروضه المسرحية ـ صورة رقم (4) ـ فضلاً عن استخدامه جدران متحركة وتصميمات متحركة وستائر يمكن تدويرها من خلال وضعها على محاور بحيث تخدم جميعها حركة المجاميع[2] .

فالمجاميع وتوزيعها عند المخرجين وتنسيق حركتها والقوة التعبيرية لهذه المجاميع له اهمية في الناحية التصويرية للعرض المسرحي المعاصر[3] .

اما عن الاضاءة المسرحية فقد اكد (مايرخولد) على استعمال تقنية الاضاءة التي تعد من المنجزات التي تعطي اشكالاً معبرة تتلائم مع المضامين ، فكلما كان المضمون معقداً تطلب ايجاد شكل معبر قوي يحتم استخدام تقنية الاضاءة التي تعطينا عند التحامها مع حركة المجاميع وحدة متكاملة ذات ناحية جمالية [4] . فضلاً عن ايصالها زمكانية الاحداث المسرحية .

وتعامل (مايرخولد) مع الازياء المسرحية على اساس ان تكون هذه الازياء مصممة بشكل خاص ، اذ ان بدلة العمل الزرقاء هي الازياء التي خصصها (مايرخولد) لكل ممثل وممثلة وللمجاميع لكي يرتدوها وذلك تشبهاً بالعامل المتواضع[5] .

ويمكن ان نستنتج من ذلك ان استخدامه لهذه الازياء بالتحديد هو لكي تساعد الممثل والمجاميع على سهولة الحركة في العرض المسرحي ، والتعريف بهوية كل منهم .

ويقول (مايرخولد) بصدد المكياج المسرحي : "لا احب الماكياج ، ولم ولن احبه في يوم من الايام . وعندما يجادلني الممثلون (الممثلون والمجاميع) في هذا الصدد فانني التزم الصمت ، لاني اعرف انه سوف يأتي يوم يكرهون فيه الماكياج هم ايضاً ... فلسوف نحاول توزيع الادوار بحيث يجتمع فيها ، بصورة متناوبة ، السمين والطويل والنحيل والممتلئ والقصير والاطول والاقصر . ولسوف يكون التكوين في هذه الحالة ناجحاً ، ولن يحتاج الامر الى وضع ماكياج خاص ، او الى لصق انوف ورقاب وآذان . سنكتفي باعطاء تسريحة من شأنها ان تعبر عن كل ما نحتاج اليه" [6] ، ويقول (مايرخولد) ايضاً : "يجب ان لا نقتل ساعة ونصف او ساعتين في وضع الميكياج ... ان ممثل المستقبل سوف يعمل دون ميكياج مرتدياً ملابس انتاجية خاصة تتلائم مع الحركات (حركات الممثل او المجاميع) والمهمات

---

(1) سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص241 .
(2) ينظر : جيمس روس – ايفانز ، مصدر سابق ، ص31،30 .
(3) ينظر : فسيفولود مايرخولد ، في الفن المسرحي – الكتاب الاول ، مصدر سابق ، ص133 .
(4) ينظر : عقيل مهدي ، في بنية العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص45-46 .
(5) ينظر : سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص240 .
(6) فسيفولود مايرخولد ، في الفن المسرحي – الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص51-52 .

التي يقوم بادائها على خشبة المسرح ، ويمكن استخدامها في الوقت نفسه في حياته اليومية" [1] . ولكن بعد عرض مسرحية (موت تاريلكين) التي اخرجها (مايرخولد) اكتشف بنفسه مؤخراً ان الاستغناء عن ماكياج الممثل او المجاميع يعد من العيوب التي يجب تلافيها مستقبلاً . لذلك سوف يضع الممثلون او المجاميع ماكياجهم مستقبلاً ، يقول مايرخولد : "يقع تحت تصرفنا ما يسمى بالخلوات التي سوف يضع فيها الممثلون (الممثلون والمجاميع) ماكياجهم"[2] .

واستخدم (مايرخولد) علامات موسيقية في خطته الاخراجية . اذ كان متأثراً بـ(فاجنر) الموسيقي الرومانتيكي ، واتضح تأثره هذا بتوظيف المجاميع واستعمال اللحن (الميلوديا) . اذ ان (مايرخولد) لم يتعامل مع نماذج بشرية محددة (ممثلين محددين) انما تعامل مع مجاميع . ووضح (مايرخولد) ان حركة الاجساد البشرية (المجاميع) امتزجت معها الاصوات الصادرة سواء من المجاميع او من الموسيقى والمؤثرات الصوتية او من جميعها ، بحيث كانت النتيجة الحصول على وحدة متكاملة[3] .

وشبّه (مايرخولد) حركة الممثل والمجاميع بانها موسيقى بلاستيكية او رسم خارجي يوضح الحدث الداخلي لان (مايرخولد) حاول ايجاد الروح الداخلية الضائعة بين السطور بتجسيدها على صيغة حركة . فهو يرى ان حركة الممثل والمجاميع هي موسيقى توازي الموسيقى المستخدمة على خشبة المسرح التي تتناغم مع موسيقى حركة اجساد المجاميع بحيث تعطي شاعرية للعرض المسرحي نتيجة الالتحام بينها ، فلا يجد (مايرخولد) اجدر من الموسيقى معبراً ومتناغماً مع حركة اجساد المجاميع[4] .

ولقد اتسمت عروض (مايرخولد) المسرحية بتأسيس علاقة بين الممثل او المجاميع وبين الجمهور فكانوا غالباً يخاطبون الجمهور وبشكل مباشر مما دعا الى توحيد خشبة المسرح بالصالة .

ففي عرض مسرحية (الاخت بياتريس) - صورة رقم (5) - حاول (مايرخولد) ان يصنع تقارباً بين المجاميع والجمهور ، وجعل المجاميع تتحرك في كتلة واحدة منسجمة اذ لم يحدد ملامحها الفردية . وقد درب المجاميع على القاء حوارها بصيغة ملحنة وبثلاث درجات موسيقية ، وكانت حركة المجاميع على نحو كهنوتي بطيء بحيث ينتمي الى العصور الوسطى لكن المساحة التي حرك (مايرخولد) المجاميع فيها كانت ضيقة . وجعل الممثلين والمجاميع يتحركون في الممرات بين الجمهور رغبة منه في تحطيم الفاصل بين خشبة المسرح والصالة اذ استطاع (مايرخولد) ان يجعل تمثيلهم يدور في مسرح اشبه بالحانة التي يجلس افرادها حول الموائد للشرب وكأنهم اشبه بنادٍ ليلي[5] .

---

(1) فسيفولود مايرخولد ،في الفن المسرحي – الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص31 .
(2) المصدر نفسه ، ص184 .
(3) ينظر : عقيل مهدي ، في بنية العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص45 .
(4) ينظر : المصدر نفسه ، ص42 ، 43 .
(5) ينظر : فرانك م هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، 205 .

مما تقدم ترى الباحثة ان المخرج (مايرخولد) قد اولى اهتماماً كبيراً بالمجاميع في عروضه المسرحية .

ينظر ايضاً : جميس روس – ايفانز ، مصدر سابق ، ص25-27 .

يوجين فاختانكوف* :

يؤكد (فاختانكوف) على الاهتمام بحوار النص الدرامي واحترام المؤلف مشيراً الى عدم الاضافة او التغيير او الحذف من قبل الممثل او المجاميع ، فيجب ان تلفظ الكلمات كما هي . لقد كان (فاختانكوف) يطلب الدقة في فهم ونطق الحوار واحترامه بدرجة عالية [1] . فهو يوضح ان المسرح هو "لعبة قائمة على الابداع واستعمال المهارات الفنية عند مجموعة الممثلين بقصد ابراز موقفهم الانساني والفكري من معطيات النص . وهذا بطبيعة الحال لا يتم اذا لم يستوعب الممثلون المعاني الدقيقة للكلمات التي ينطقون بها" [2] .

يتضح من ذلك ان (فاختانكوف) كان امينا على النص الدرامي الذي ينطق الممثلون او المجاميع حواراته .

ان كل المخرجين المسرحيين البارزين مثل (فاختانكوف) ، كانوا يعطون اهمية كبيرة لتهذيب سلوك الممثل او المجاميع . باعتبار ان التربية السلوكية جزءاً مهماً من التربية الحرفية . ويقول (فاختانكوف) : ((لا يمكن ان يكون الانسان انساناً رديئاً وممثلاً كبيراً)) [3] .

ويؤكد (فاختانكوف) ايضاً ان الممثل او المجاميع لا يستطيعون ان يجسدوا ادوارهم على خشبة المسرح اذا لم يرافق هذا التجسيد توافر الترابط الروحي بينهم

---

* يوجين فاختانكوف : (1883-1922) مخرج روسي ، كان يسعى الى وضع وسط فيرتكز في عمله على الصدق الداخلي العميق في التمثيل ، وهو من مميزات اعضاء مسرح موسكو الفني ، ثم يعهد الى دعم هذا الجانب وتقويته ببعض اللمسات المسرحية التي اشتهر بها مايرخولد . وقد اسفرت اعمال فاختانكوف عن نتائج مدهشة وبالرغم من انه توفي في عام 1922 عن 39 عاماً الا ان مسرحه مايزال مستمراً – وباسمه – كواحد من خيرة المسارح في روسيا . ويبدو ان هذا الحل الوسط الذي ارتضاه فاختانكوف يعد علامة مميزة لدى صفوة المخرجين المعاصرين في كل مكان .

تتلمذ على يد المخرج الروسي (ستانسلافكي) واصبح عام 1914 مديراً لأستوديو مسرح الفن في موسكو ، ثم شق طريقه في العمل المسرحي كمخرج . وان اهم ما اخرجه المخرج (فاختانكوف) هو عرض مسرحية (توراندوت) لـ(شللر) حيث حاول في هذا العرض ان يعيد مبادئ كوميديا الفن (كوميديا دي لارتا) مرة اخرى وتوقع المخرج (فاختانكوف) انتصار الفن الذي يمتزج فيه عمق الحياة وصدقها مع الشكل المسرحي المتوهج ، والتماع التكنيك العالي لحرفة التمثيل والاخراج . حيث كان يضع المخرج فاختانكوف السؤال الآتي : الا يمكن ابداع فن يكون – في آن واحد – جميلاً وعميقاً ، مؤثراً وقوياً ؟ له مضمون كبير وشكل ممتع ؟ ويؤثر على بصر الانسان وسمعه ، وعلى روحه ايضاً ؟ وباختصار فن يفتن المتفرج ويهزه في آن واحد ؟ أيستحيل ذلك ؟ لماذا هذه الـ(اما ... واما) ؟ لماذا لا يكون (هذا وذاك) ؟ صعب ؟ نعم صعب جداً . لكنه ليس مستحيلاً . هذا هو المركب – مركب التشخيص والتقمص او الشكل والمضمون – الذي يسعى اليه الفن المسرحي الروسي ، وعلى الاقل الاتجاهات التقدمية منه . لقد تم تحقيق هذا المركب عملياً في اعمال فاختانكوف الذي كان يسعى – بوعي الى هذا المركب .

ينظر : فرانك م هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص206 .

ينظر ايضاً : اوديت اصلان ، ج2 ، مصدر سابق ، ص732 .

ينظر ايضاً : بوريس زاخوفا ، فن الممثل والمخرج ، ترجمة عبد الهادي الراوي ، المملكة الاردنية الهاشمية ، عمان ، 1996 ، ص54-56 .

(1) ينظر : بوريس زاخوفا ، المصدر نفسه ، ص74،75 .

(2) احمد سلمان عطية ، دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1987 ، ص134 .

(3) ينظر : بوريس زاخوفا ، المصدر السابق ، ص65،66 .

وبين المشهد من خلال التخلص من الشعور الذي يشغلهم اثناء ذلك التجسيد كي لا يسبب ضياع التعبير المنطقي عن حياة المشهد المعطي لهم [1] .

وتتميز طريقة (فاختانكوف) بالآتي :

- "المسرح ـ مسرح .
- ((كيف)) بدلاً من ((ماذا)) .
- مزيداً من التكوين .
- مزيداً من الابداع والخيال" [2] .

اذ تأملنا العروض المسرحية التي قدمها المخرج (فاختانكوف) لرأينا انه اغنى خشبة المسرح بالوسائل المعبرة ، ومن هذه الوسائل " دراما كورالية كاملة "[3] .

ومن ذلك نستنتج ان (فاختانكوف) اعطى المجاميع (الكورال) اهمية واضحة . كما انه اشرط على هذه المجاميع ان تفهم فكرة النص الدرامي وتحفظه ، وتنطقه عن فهم ، فهو على خلاف غيره من المخرجين – كمايرخولد مثلاً – لا يتصرف بالنص مثلما يشاء ، وبالتالي فهو امين على فكرة المؤلف وترى الباحثة ان الابداع يكمن في توزيع العرض المسرحي . فحوار المجاميع يعطينا المضمون ، وتوزيع المجاميع يعطينا الشكل وبالتالي نحصل على مركب (الشكل والمضمون) الذي نادى به (فاختانكوف) في العرض المسرحي .

ان استخدام المجاميع ادى الى ان تكون عروض (فاختانكوف) متميزه ، فضلاً عن مزجه بين الحقيقة السيكولوجية والوعي بظاهرة التمسرح [4] . حيث اعتمد على الواقعية الخيالية ، لذلك نجد ان استخدامه للمجاميع اعطى الجو العام للعرض المسرحي اتجاهاً شعرياً ولكن من دون الدقة الرومانسية الزائدة اذ " كان اتجاه فاختانكوف نحو المسرح اتجاهاً شعرياً في جوهره ، ... بعيداً عن تلك الحيل التكنولوجية التي استخدمها سواه من المخرجين " [5]

نيكولاي اوخلوبكوف:*

كان المخرج المسرحي (اوخلوبكوف) غالباً ما يقوم باعداد النصوص الروائية ليجعل منها نصوصاً درامية ، فمثلاً قام باعداد رواية ((الأم)) لمكسيم غوركي ليعطينا عرضاً مسرحياً تتحدث فيه الام مع الجمهور مباشراً [1] .

---

(1) ينظر : مهند طابور ، الواقعية في المسرح ، بغداد ، مطبعة الامة ، 1990 ، ص172 .
(2) برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص169 .
(3) برتولد برخت ، نظرية المسرح الملحمي ، المصدر نفسه ، ص109 .
(4) ينظر : جيمس روس – ايفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، مصدر سابق ، ص37.
(5) جيمس روس – ايفانز ، المصدر نفسه ، ص38 .

* نيكولاي باخلو فتش اوخلوبكوف : مخرج روسي ، ولد عام 1900 ، احد تلامذة (مايرخولد) ، وقدم اول عروضه عام 1920 في الميدان الرئيس للمدينة التي ولد فيها ، مستخدماً منصة رئيسة بدل الخشبة ، في حين كان الجمهور جزءاً من مجموعة الممثلين . وفي عام 1925 ذهب الى موسكو ليدرس على يد المخرج (مايرخولد) ، وفي عام 1932 عين مديراً فنياً ((للمسرح الواقعي)) في موسكو ، وسرعان ما اصبحت عروضه معروفة على نطاق العالم كله . وقد يمكنك ان تنسى ساعات وساعات من الحوار مع هذا الانسان ، ممثلاً ومخرجاً ومديراً ، لكن المشهد والتأثير لا يمكن نسيانهما .
ينظر : جيمس روس – ايفانز ، المسرح التجريبي من استانسلافسكي الى اليوم ، المصدر نفسه ، ص70

وهذا يدل على ان المخرج (اوخلوبكوف) اهتم بالنص الدرامي كأحد عناصر الاخراج ، على العكس من استاذه (مايرخولد) الذي اكد على الحركة دون الحوار ، اذ ان (اوخلوبكوف) بالرغم من انه تتلمذ على يد المخرج (مايرخولد) الا ان (اوخلوبكوف) كانت له وجهة نظر اخرى ازاء تعامله مع النص تؤكد على اهتمام المخرج بالنص وتقييد الممثل او المجاميع بهذا النص .

وكانت عروض (اوخلوبكوف) ذات مضمون اشتراكي ومذهب طبيعي [2] اذ كانت المجاميع تساهم في اظهار المضمون الاشتراكي .

وكان للمخرج (اوخلوبكوف) وجهة نظر حول تصميم المنظر المسرحي تختلف عن غيره من المخرجين ، اذ اراد اخراج مشاهد المجاميع في عروضها المسرحية بحيث تتميز بشكل خاص وتختلف في تصميم منصة المسرح عن نوع تصميم خشبة المسرح في عروض المخرج (بيسكاتور) والمخرج (بريخت) [3] . لذلك ابعد (اوخلوبكوف) البرواز المسرحي ، فتم نقل الحدث المسرحي الذي يتعلق بالممثلين وتلك المجاميع الى مكان الصالة التي تحوي الجمهور اذ جعل الممثلين او المجاميع يحيطون بالجمهور ، او بالعكس من ذلك جعل الممثلين او المجاميع في الوسط ويحيط بهم الجمهور . وفي بعض الاحيان جعل (اوخلوبكوف) الممثلين او المجاميع ، الذين يقودون الحدث المسرحي ، على خشبات بارزة فوق رؤوس الجمهور .

وقد استخدم (اوخلوبكوف) الموسيقى التي صممت خصيصاً للعرض المسرحي وذلك لكي يصنع جواً مناسباً يتلائم مع الحدث الذي يقوده الممثلون او المجاميع ، وقد وصف (اوخلوبكوف) مسرحه بانه مسرح دراما موسيقية .

وفي نهاية كل عرض مسرحي من عروض (اوخلوبكوف) يحدث تداخل بين المجاميع والجمهور حيث كانت هناك تحية متبادلة بين الممثلين او المجاميع وبين الجمهور . وان المخرج (اوخلوبكوف) جعل الجمهور جزءاً من مشهد مسرحي حيث اجلسهم على خشبة المسرح في احد عروضه المسرحية في موسكو[4]

وتحدث (آندريه فان جوسيجيم) في كتابه ((المسرح في روسيا السوفتية ، 1943)) عن احد عروض (اوخلوبكوف) المسرحية ، حيث كان (اندريه فان جوسيجيم) يقف مع صديقه ينتظر ان تفتح ابواب المسرح وفجأة تم فتح ابواب الصالة فدخل الاثنان مع الجمهور الى المسرح لكن العرض كان عبارة عن مسرح يعج بالاصوات الضجيجة اكثر من ضجيج الجمهور المنتظرين قبل دخولهم المسرح ، ومجموعة من النساء يتحدثن بصوت صاخب ومجموعة من الاطفال يصرخون ومجموعة رجال يقمون باصدار الاوامر ومجموعة رجال يقوم بالغناء وعلى ايقاع هارمونيكا . كان يوجد بعض المقاعد لكنه وضعت بطريقة خاطئة ولم تكن هناك خشبة مسرح بل تم بناء احد جوانب الصالة الكبيرة على شكل ضفة نهر مرتفعة

---

(1) ينظر : جيمس روس – ايفانز ، المصدر نفسه ، ص71
(2) ينظر : جيمس روس – ايفانز ، مصدر سابق ، ص73
(3) ينظر : برتولد برخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص186
(4) ينظر : برتولد برخت ، المصدر نفسه ، ص109

وغير مستوية تعلو بمقدار خمسة اقدام تقريباً ، اما في وسط الصالة فكان هناك بناء ضخم وجلس الجمهور بين هذين البنائين ، وكانت الاضاءة قوية ولكن عندما تم تخفيض الاضاءة اكتشفوا بانهم وسط جماعة من جماعات الفدائيين التي تحارب في الجبهة الروسية خلال الحرب الاهلية . كان العرض المسرحي يدور حول جماعة مقاتلة من الفدائيين قد انعزلت عن المجموعة الرئيسة . وعلى هذه الجماعة من الفدائيين ان تخترق مدينة معادية ، اذ تشق طريقها بصعوبة وبطء للانضمام اخيراً بالمجموعة الرئيسة ولكن بعد مناوشة مع العدو وكانت المجموعة كلها تتحرك بصورة متدفقة نحو الدرجات الحجرية ، والاخبار كانت تؤدي دوراً في تصاعد الاثارة لدى المجموعة ، فكانت المجموعة تنظر الى الافق البعيد ، ويتصايحون وبعدها يتدافعون حتى يقدموا التحية للجمهور الذين اصبحوا الآن رفاقهم . هكذا تتحرك المجاميع في هذا المسرح وبشكل متدفق محطم كل الحواجز بينها وبين الجمهور حيث يتم التصافح بين المجاميع وبين الجمهور فيحي الرجال الرجال وتحي النساء النساء ويتقافز الاطفال ذوو صيحات الفرح ويلقون باجسادهم في احضان الجمهور ، ليصبح الجميع كلاً واحداً [1] .

جـــاك كوبو* :

كان (كوبو) مفسراً للنص الدرامي بحيث يستنتج منه حركة الممثل وحركة المجاميع وبصيغة تبنى على معرفة النص وما وراء النص ، حيث ان كوبو كان لديه "احساس مرهف بضبط الحركة مع النغمة ، لكن هذا لم يكن مفروضاً من الخارج ، بحيث يبدو عمل مخرج استعراضي موهوب ، لكنه كان يتطور عن النص تطوراً عضوياً . كان كوبو يقول لطلابه : ((ان الاصالة الوحيدة في التفسير – والتي لا

---

(1) ينظر : جيمس روس – ايفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، مصدر سابق ، ص71 -73

* جاك كوبو : (1878-1949) مخرج مسرحي فرنسي ، اسس مسرح (الفييى-كولومبي) عام 1913 ، كان المخرج (جاك كوبو) متمرداً على المذهب الطبيعي للمخرج الفرنسي (اندريه انطوان) ومسرحه الحر . اذ يقول (كوبو) في بيان له بعنوان (مقال فيتجديد الدراما) : ((نحن لا نشكل مدرسة [مذهب] ولسنا مسلحين بصياغة ما ، نعتقد ان مسرح الغد لابد ان ينبثق منها . وهنا يكمن الفرق بيننا وبين المؤسسات المتشابهة التي سبقتنا . اننا لا ننتقص من منزلة ما انجزه مخرج المسرح الحر (اندريه انطوان) الذي له فضل كثير علينا لكننا نعتقد انه وقع في خطأ تحديد مجال عمله ببرنامج ثوري . اننا لا نعرف ما سيكون عليه مسرح المستقبل لكننا نرى في مسرح (الفييى-كولومبي) ما يلبي طموح الغد)) . وكتب كوبو قائلاً : ((ان هؤلاء الذين يهتمون في الطرق الجانبية الهينة مثل الاهتمام بالديكور وزركشة الاضاءة تحت زعم (الفن الشامل) انما يضربون في الطريق الخاطئ)) . مارس (كوبو) الاخراج متأخراً ، فقد قضى طويلة يعمل بالنقد المسرحي ، ولم يبدأ الاخراج الا بعد ان بلغ الخامسة والثلاثين . ولم يبق مسرح (الفييى-كولومبي) زمناً طويلاً تحت ادارة (كوبو) سوى سبع سنين وسبعة اشهر ، للفترة ما بين 1913-1924 . وبالرغم من هذه الفترة القصيرة فقد كان تأثير (كوبو) على المسرح تأثيراً بالغاً ، اذ قيل في حقه عندما مات : ان (كوبو) هو البذرة التي نمونا منها جميعاً ، ليس المسرح الفرنسي فقط بل والمسرح في اوربا وامريكا . في عام 1922 زار (كوبو) المخرج (ستانسلافسكي) وفرقة مسرح الفن التي قدمت عروضها على مسرح (الشامب – ايلزية) وذهب كل ممثلي (كوبو) ليشاهدوا الفرق الروسية الشهيرة . وفي عام 1929 اعتزل (كوبو) العمل في المسرح وقد فاجأ الجميع بقراره هذا ، واصبح ابن اخيه (ميشيل سان دنيس) مسؤولاً عن ممثلي (كوبو) واختار منهم اثني عشر فرداً مكوناً فرقة (الاثنا عشر) عام 1931 . توفي (كوبو) في 24/اكتوبر/عام 1949 .

ينظر : جيمس روس – ايفانز ، المصدر السابق ، ص53-58 .

تكون لغواً بلا معنى – هي تلك التي تنمو عن معرفة شاملة بالنص)) . كان يحس احساساً عميقاً بالايقاعات الكامنة وراء النص" [1] وفي عام 1924 استغنى كوبو عن النص وذلك عندما ذهب الى الريف بعد ان قام باغلاق مسرحه ، فبدأ (كوبو) مع المجاميع العمل على موضوعات من دون نصوص . واهتم (كوبو) بدلاً من النص بالارتجال والمهارات الجسدية عند الممثل او المجاميع واعطائهم الحرية في ان يستخدموا الرقص او الاداء الصامت او الحركات الاوكرباتية لمسرح النو الياباني . اما مكان عملهم هذا في الريف فكان صالة واسعة – كانت في السابق مخزناً للبراميل – ولم يجعل (كوبو) فاصلاً بين الصالة والخشبة واستخدم الصالة لخدمة عملهم اذ اتاحت لعملية الاخراج نوعاً من الانسجام بين المجاميع [2] .

اشرف (كوبو) – بعد اعتزاله – على فرقة الاثنى عشر التي قدمت عرض مسرحية (معركة مارنى) ، ففي احد مشاهدها كانت المجموعة تؤلف مجموعة قليلة من الجنود رمزاً لانسحاب جيش كامل اذ كانت هذه الجريمة تزحف على الخشبة وعلى ارضية منحدرة لكي تسمح لهذه المجموعة بالحركة على مستويات مختلفة ، وكانت هناك مجموعة من النساء متجمعات للايحاء بتقدم جيوش فرنسا من خلال عيونهن ، وهناك فرقة موسيقية عسكرية تعزف بعيداً عن الخشبة . استطاعت المجموعة في العرض ان تعبر عن عواطف امة بكاملها [3]

اروين بيسكاتور * :

يرى (بيسكاتور) انّ على المخرج المسرحي ان يكون مهتماً بالسياسة اكثر من اهتمامه بالفن اذ قال : " لقد طردنا من برنامجنا كلمة (فن) بشكل جذري وكانت مسرحياتنا نداءات اردنا من خلالها ان نؤثر على الاحداث الراهنة ، اردنا ان

---

(1) جميس روس – ايفانز ، المصدر نفسه ، ص55 .
(2) ينظر : جيمس روس – ايفانز ، المصدر السابق ، ص55 ، 56، 69 .
(3) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص57 .
* اروين بيسكاتور : (1893-1966) مخرج وناقد مسرحي الماني . ويعد المخرج (بيسكاتور) مؤسس المسرح السياسي والمسرح الوثائقي والمسرح التسجيلي والمسرح الملحمي . تتلمذ (بيسكاتور) على يد المخرج (راينهاردت) ، وان العروض التي اخرجها (بيسكاتور) هي عروض تسجيلية حيث تشرح هذه العروض للجمهور ، عن طريق التعليق وعرض الافلام ، الاحداث الحقيقية المماثلة للمسرحية المعروضة .
ينظر : اوديت اصلان ، فن المسرح ، ترجمة سامية احمد ، ج2 ، القاهرة – نيويورك ، مكتبة الانجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1970 ، ص740 .
ينظر ايضاً : برتولد بريخت ، شفيك في الحرب العالمية الثانية ، تعريب نبيل حفار ، بيروت ، دار الفارابي ، مطبعة الرأي الجديد ، 1975 ، ص3 .

نمارس السياسة".[1] . ولم يعتمد (بيسكاتور) غالباً على نص درامي لكاتب معين ، وذلك بسبب عدم وجود نص درامي مناسب لما أرادهُ حيث يقول : "ربما نشأ مجمل ذلك النوع الاخراجي الذي ابتكرته عن عجز في الانتاج الدرامي ، وبالتاكيد لم يكن ليظهر بهذه الروعة ، لو انني وجدت مسبقاً انتاجاً درامياً ملائماً " [2] . اذ كان يكتفي ان يجمع مادته من الوثائق والمستندات وقصاصات الصحف والمجلات لعرضها على خشبة المسرح مستعيناً بالرسوم البيانية والتوضيحية والاحصاءات والشروح المكتوبة والشعارات والتعليقات على لافتات ، وعروض الفانوس السحري ، والافلام السينمائية . وبهذا كّون نصاً يتلائم مع افكاره السياسية ويتناسب مع وظيفة المجاميع التي يتكون منها مسرحه العمالي. وبعد أن كوّن (بيسكاتور) نصاً، قام بتحشيد مجاميع مغنين[3] . لتقوم بوظيفة ترديد الشعارات على خشبة المسرح لكي تثير حماس الجمهور.

ويرى (بيسكاتور) ان قضية المجاميع وقضية الجمهور هي قضية واحدة ، اذ ان كليهما من الطبقة العاملة ، حيث كانت المجاميع من الطبقة العاملة ، وكان الجمهور من الطبقة العاملة ايضاً وكان لابد من حدوث التحام فكري بين مجاميع الممثلين وبين الجمهور انقاذاً لمعاناتهم المشتركة ، فمسرح (بيسكاتور) مسرح ثوري [4] .

ومن خلال استخدام (بيسكاتور) للمجاميع الثائرة على خشبة المسرح ، اراد ايضاح ما يأتي :

1. محاولته التعبير الايديولجي (الفكري او السياسي) عن محتوى الفكر الماركسي في تبني قضايا الطبقة العاملة وتحليل الاحداث طبقياً و أعطائها مضموناً مادياً، واحالة الصراع الاجتماعي الى جذوره الاقتصادية مما قاده الى الهتافية .
2. اضفاء الطابع السياسي على المشكلات الانسانية التي يعرضها على مسرحه وبشكل سائغ وملتزم ، اذ يقوم (بيسكاتور) بادخال الانسان في علائق سوسيولوجية (اجتماعية) محددة مسبقاً . وينظر الى الانسان من حيث موقفه من المجتمع والمشاكل الاجتماعية السائدة في عصره أي من حيث انه كائن سياسي نتيجة لانعدام الانسجام في الاوضاع الراهنة .
3. ان الانتماء للواقع من وجهة نظر ايديولوجية (فكرية أو سياسية) جعلت (بيسكاتور) يفقد امكانية وضع الشخصية ككيان قائم بذاته وانما كانت تعبر عن طبقات وفئات معينة . ولذلك استخدم المجاميع لتعبر عن ذلك.
4. ساعد مسرحه على التحركات العمالية الثورية سعياً وراء الديموقراطية الاشتراكية ، مما ادى الى الارتقاء بالفئات العاملة . فكان مسرحه مصدراً للاشعاع الفكري .

---

(1) عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق ، ص194 .
(2) منصور نعمان نجم الدليمي، اشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح ، الاردن ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، 1998، ص104 .
(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص104 .
(4) ينظر عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق ، ص193 .

5. ان اهتمامه بالعرض المسرحي الاعلامي ابعده عن ايجاد شخصية مسرحية خالدة بسبب اعتماده على المسرحيات الحماسية التي تفوق – من وجهة نظره – الدراسة المتعمقة للشخصية.
6. ابتعاده عن جمالية العرض المسرحي واهتمامه بالوظيفة الايديولوجية التي تستدعي تحشيد اعداد كثيرة من المجاميع . [1]

وساعد الديكور في تسهيل حركة المجاميع ، فاستخدم (بيسكاتور) الديكورات المتحركة طولاً وعرضاً وعمقاً على خشبة المسرح ، والمسارح المنزلقة ، ومسارح المصاعد ، والديكورات الدوارة ، ويتعدى ذلك الى توظيف السينما في العرض المسرحي . [2] -صورة رقم (6) –والتي غيرت المؤخرة الجامدة للمسرح وحولتها الى مساهم جديد في احداث العرض ، بحيث اصبح من السهل على المخرج (بيسكاتور) ان يعرض للجمهور وباسلوب ملحمي ذهاب الجندي الشجاع (شفيك) للحرب [3] .

واستثمر (بيسكاتور) تكنولوجيا العصر ، فاستخدم الاضاءة الكهربائية الحديثة في مسرحه المحتشد بالمجاميع وقام بتسليطها عليهم .

اما الجمهور فوفر لهم (بيسكاتور) فرصة مشاهدة احداث محددة وذلك من اجل تحقيق هدف (بيسكاتور) تحريض الجمهور على وضعهم الراهن اذ " اتيح للمُشاهد امكانية النظر بصورة مستقلة في احداث معينة تهيء الظروف الضرورية لاتخاذ القرارات من قبل الشخصيات ، كما اتيح للمُشاهد نفسه امكانية ان يرى هذه الاحداث من زاوية اخرى غير الزاوية التي يراها الابطال الذين تحركهم هذه الاحداث نفسها ".[4]

ومن خلال العرض ولاسيما المجاميع طرح المخرج (بيسكاتور) على خشبة المسرح المشكلات المتعلقة بمجتمع الطبقة العاملة لكي تثير تفكير الجمهور ومناقشتهم ، فهذه المشكلات تنتظر الحلول منهم . فعمل (بيسكاتور) على تحويل الصالة الى حلقات نقاش بدلاً من مكان للمشاهدة فقط ، ليحصل على قرار عملي من الجمهور . [5] .

برتولد بريخت :*

(1) ينظر : ياس عوض علي ، كيفيات تحقق التغريب في الدراما التلفزيونية دراسة تحليلية لاعمال اسامة انور عكاشة ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1999 ، ص8-10 .
(2) ينظر : ياس عوض علي ، المصدر نفسه ، ص10 .
(3) ينظر : برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص113 .
(4) برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص53 .
(5) ينظر : برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص113، 114 .
* برتولد بريخت : (1898-1956) مخرج مسرحي الماني له صداه الواسع ومكانته في تاريخ الاخراج المسرحي . اسس (برتولد بريخت) فرقة (البرلينر انسامبل) وكتب مسرحيات تعليمية ووضع نظرية في المسرح الملحمي ، قدم للمسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية ومن هذه المسرحيات : (غابة المدن) و (اوبرا القروش الثلاثة) و (الام) و (الام الشجاعة) و (دائرة الطباشير القوقازية) و (الانسان الطيب من ستشوان) و (جاليليو جاليلي) وغيرها ، جمع (بريخت) في اخراجه جمعاً وثيقاً بين عمل الممثلين ومصممي الديكور والازياء والرقصات والموسقيين وأولى اهمية كبرى للموقف العام والموسيقى التصويرية ، يسهم كل عنصر في العرض – من نظره

تعامل (بريخت) مع النص على اساس ان يتخذ ازاءه موقف غير العارف ، اذ لا يريد معرفة ما هو مكتوب انما يتوجب على الممثلين والمجاميع القيام بعرضه على خشبة المسرح . واذا تساءلوا أيجب ان نتوقف عند هذه الجملة ؟ فتكون اجابة (بريخت) دائماً هي رده التقليدي بهاتين الكلمتين : لا اعرف . ان (بريخت) في الحقيقة لا يعرف بل يكتشف فقط في اثناء التمرين فهو يبحث سوية مع الممثلين والمجاميع عن الحكاية التي يحكيها هذا النص [1] .

اما النصوص الدرامية الدرامية التي كتبها (بريخت) فانها – على حد تشبيه (بريخت) – اشبه بالنسخة التي يقرأها الملقن ، فهي لا تثير عند قراءتها أي استمتاع . لكن العبقرية الحقيقية لبريخت لا تظهر الا بعد اعادته تنقيح المسرحية ، حيث ان ذلك يتم في ضوء تجارب العرض وليس قبل ذلك . اذ ان اكتمال عمل (بريخت) المسرحي متوقف على تجارب العرض فمنذ ايامه الاولى اعتاد على اضافة بعض المشاهد الجديدة للمسرحية وتغيير سطور معينة وذلك حسب ما يراه هو ، بل انه يقوم بتغيير سطور جديدة في الدقائق الاخيرة قبل العرض . كما ان كثيراً من التفاصيل التي تشرحها الايماءات والتي يقوم بها الممثلون والمجاميع لا توجد في النص اصلاً [2] .

وقام (بريخت) باظهار المجاميع في عروضه المسرحية على حساب البطل او الشخصية الفردية حيث "اختفى البطل التراجيدي تماماً لان المأساة الفردية تصرف النظر عن الاهداف الطبقية ولان التراجيديا عامة تخلق توتراً في نفوس المتفرجين (المتلقين) مما يعوق عملية التثقيف الايديولوجي" [3] .

كانت المجاميع عند (بريخت) بحضورها الفاعل في العرض المسرحي تساهم في الترفيه والتفاؤل حيث ان (بريخت) لم يؤكد على الوعظ اذ "اختفت ايضاً الملامح الطقسية والوعظية والجو الاخلاقي الوقور ، فالمسرح في رأي (بريخت) ايضاً ليس مكاناً للوعظ والارشاد ، بل مكان للترفيه والمتعة يسترخي فيه المتفرجون دون كلفة ويدخنون ويتناولون المشروبات ويشعرون بالالفة وكأنهم في بيوتهم تماماً . اما الاعمال المعروضة فمن الافضل ان تكون متفائلة في طبيعتها فذلك يحسن الروح المعنوية لدى المتفرجين (المتلقين) ويشجعهم على المشاركة في المعركة الايديولوجية الكبيرة التي يشكل العرض جزءاً منها" [4] .

واشترك في تكوين المجاميع عدد من الرجال والنساء في عرض اوبرالي ، اذ اخرج (بريخت) اوبرا بعنوان "اوبرا ((مسرحية بادن التعليمية)) المعروضة عام 1930 فقد كتبت لتؤدى من قبل كورس رجالي ونسائي" [5] .

– في بلوغ هدف واحد : تأليف ملحمة زماننا الاجتماعية . اراد (برخت) ان يستخدم على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره .
ينظر : قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، دار ابن رشد ، 1978 ، ص3 .

(1) ينظر : قيس الزبيدي ، المصدر نفسه ، ص88،87 .
(2) ينظر : رونالد جراي ، بريخت ، ترجمة نسيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 ، ص45 .
(3) جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص285،284 .
(4) المصدر نفسه ، ص285 .
(5) برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص101،100 .

واستخدم (بريخت) اعداداً كبيرة من المجاميع في مسرحه ، فمثلاً اخراجه لمسرحية (المؤسسة) "ساهم في عرضها عدد من الممثلين المشهورين ، اما الكورس الموحد لعمال برلين فقد بلغ عدد المشتركين فيه الاربعمائة انسان تقريباً" [1] .

وللمجاميع عند (بريخت) وظائف عديدة تقوم بها خلال العرض المسرحي منها تحديد الزمان والمكان ، وتقديم فكرة عن طبيعة الاحداث ، وتعترض الاحداث من خلال قطع الفعل المتصاعد ، وتعلق على الاحداث ، وتكشف عن الاسباب التي تكمن خلف الاحداث ، وتعلن عن نتائج كل مشهد سلفاً [2] .

كما اكد (بريخت) على ضرورة تحقيق عنصر الجمال عند توزيع المجاميع وتحريكها ، اذ قال : "من الضروري ونحن نوزع الشخصيات الى مجاميع على خشبة المسرح ، ونحن نحرك هذه المجاميع ، من الضروري ان نحقق الجمال بصورة رئيسة عن طريق الاناقة في المعالجة وفي الكشف عن مجمل منظومة الحركات امام المشاهد" [3] . لذلك يمكن القول ان المخرج (بريخت) يختلف عن المخرج (بيسكاتور) بوصفه يؤكد على جمالية العرض المسرحي ولاسيما معالجة المجاميع .

وفي مسرحية (محاكمة جان دارك) التي عرضها (بريخت) مع فرقته (البرلينر انسامبل) وفي المشاهد الجماعية في هذا العرض ، تتحول المجموعة على خشبة المسرح والتي هي جزء من الكل وتمثل الجماهير ، تتحول الى مجموعة عشوائية حقيقية من البشر مقطوعة عن الجماعة ، تحمل آراء ووجهات نظر حول مسألة معينة . ويمكن ان نرى مثل هذه المجموعة من البشر في الحياة العامة [4] .

ويشير (بريخت) الى ان كل عرض مسرحي جديد من عروضه يتطلب بالتأكيد اعادة بناء خشبة المسرح بصورة شاملة ، أي نصمم الديكور في كل مرة ليشمل عمق المسرح كله ، لكي نتمكن من فسح المجال امام تلك المجاميع لتؤدي دورها في مسرح بريخت ذات الوظيفة الملحمية الاجتماعية والايديولوجية . ويتطلب ان يستعين مصمم المناظر المسرحية بالنقالة ، حسب الظروف ، بدلاً من الارضية . والشاشة بدلاً من مؤخرة المسرح لعرض اشياء حقيقية تؤكد الاحداث التي يقودها الممثلون والمجاميع في العرض . ويتطلب ايضاً من مصمم المناظر المسرحية ان يقوم بتحويل سقف المسرح الى قطعة متحركة وان ينقل مكان تمثيل الممثلين والمجاميع الى وسط الصالة [5] . ويمثل الديكور جزءاً من شكل مشهد المجاميع في العرض زد على ذلك الاضاءة والازياء والموسيقى .

---

(1) برتولد برخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص101 .
(2) ينظر : سلام مهدي الاعرجي ، كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص41 .
(3) برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص247 .
(4) ينظر : برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص174،173 .
(5) ينظر : برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص187،186 .

ويتطلب عند تجسيد مشاهد المجاميع ان يكون المخرج قد حدد شكل مشهد المجاميع ، لان الشكل في حالة مشهد المجاميع يعد من الامور الاولوية التي يلزم تحديدها [1] .

اما الاضاءة فقد استخدم (بريخت) اجهزة الاضاءة الفيضية لغرض التغريب [2] . حيث قام بتسليطها على الاوركسترا وذلك في عرض مسرحية ((اوبرا القروش الثلاثة)) عام 1928 ، ولعل هذا العرض المسرحي يعد من اكثر عروض (بريخت) المسرحية نجاحاً . فاحتلت المجاميع مكاناً بارزاً على المسرح لاداء الاغاني بينما عرض الفانوس السحري اسماء الاغاني التي تغنيها هذه المجاميع اما الممثلون فقد صعدوا على خشبة المسرح لاداء القطع الموسيقية ذات المضمون الفلسفي . وكان اهم ما يميز هذا العرض هو اغاني المجاميع الختامية والقطع الموسيقية التي يؤديها الممثلون والاضاءة بوصفها احد عناصر الاخراج [3] .

اما ازياء المجاميع فقد استخدم (بريخت) ازياءً عصرية تعكس الواقع ، ففي عرض مسرحية ((كوريولانس)) لم يستخدم (بريخت) ازياءً غريبة او ازياء تعود لفترة معينة من فترات التاريخ بل استخدم ازياءً تحمل لمسات الحياة اليومية [4] .

استخدم (بريخت) اوركسترا تتألف من عدد كبير من العازفين ، وكانت هذه الاوركسترا تحتل مكاناً خاصاً وتوجد في داخله بحيث ان صدى العزف يتردد بصورة منخفضة في ارجاء المسرح . ويؤدي الممثلون والمجاميع ادوارهم بايماءات (او ما تدعى بالجست*) يغلب عليها السيطرة على النفس وتحاشي النبرة في التصاعد التدريجي للصوت قدر الامكان . ثم تأتي بعد ذلك الاناشيد التي تؤديها المجاميع فوق خشبة المسرح ولاسيما في مقدمة الخشبة ، وفي الوقت ذاته تتوقف الحركة على الخشبة . واحياناً يمكن ان يستمد الايقاع المرافق للاناشيد مباشرة من ارغون يدوي [5] .

وان اداء المجاميع للقصائد الغنائية وبمصاحبة الموسيقى كان له تأثير واضح في العرض المسرحي ، ففي عرض مسرحية (الام**) فان المجاميع الختامية في مشهد (المجد للديالكتيك) كادت ان تشير الانفعال لولا وجود الموسيقى التي حافظت عليها في مخاطبتها للعقل . اذ كانت هذه المجاميع الختامية تؤدي اغنية الانتصار [6] .

---

(1) ينظر : الكسندردين ، اسس الاخراج المسرحي ، مصدر سابق ، ص246 .

(2) ينظر : بيتربروك ، المكان الخالي ، ترجمة سامي عبد الحميد ، بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ، 1983 ، ص77 .

(3) ينظر : برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص203 .

(4) ينظر : بيتربروك ، المصدر السابق ، ص86 .

* الجست : الاشارة الحركية الدالة في ذاكرة الوجدان الجمعي .

(5) ينظر : قيس الزبيدي ، مصدر سابق ، ص81 .

ينظر ايضاً : محمود اسماعيل بدر ، مفهوم الاشارات المسرحية في العرض المسرحي ، الرافد مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام – الشارقة ، العدد 61 ، (سبتمبر) ، 2002 ،ص77 .

** اعدّها (بريخت) عن رواية (الام) لمكسيم غوركي . الباحثة .

(6) ينظر : برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص209 .

ومن ضمن ايقاف حالة اثارة الانفعال او العاطفة وابقاء حالة اثارة العقل كان (بريخت) يعتمد على المجاميع .

اما المتلقين* فكان يخاطبهم الممثلون مباشرة ، وكانت هذه المخاطبة ووظيفة المجاميع تقومان بعملية التوضيحات الخاصة بعرض مسرحي معين للمخرج (بريخت) [1] .

وفي العرض المسرحي لمسرحية ((الام شجاعة)) التي اخرجها (بريخت) كان هذا العرض هو الوحيد من بين عروضه الذي اثار عطف المتلقين اكثر من مخاطبة العقل . فبالرغم من استخدامه للمجاميع وبالرغم من محاولاته في تغيير المسرحية نحو مخاطبة العقل ، الا ان هذا العرض بقي محركاً للعواطف اكثر من العقل وبدون قصد من المخرج (بريخت) حيث "اعاد بريخت كتابة مسرحية ((الام شجاعة)) لان شخصية الام اثارت عطف المتفرجين (المتلقين) حين عرضت المسرحية للمرة الاولى ، لكن ذلك لم يغير من الامر شيئاً ، ومازال الجمهور (المتلقين) يتعاطف معها رغم كل محاولات بريخت ولا يملك الا ان يشعر بالشفقة تجاهها وهي تمضي وحيدة في المشهد الاخير تجر عربتها الثقيلة خلفها" [2] .

* لم يكن لدى المخرج (بريخت) جمهور متفرج وانما كان لديه متلقين لان العرض المسرحي عند (بريخت) هو لبث رسالة ايديولوجية واجتماعية بهدف تغير الواقع من قبل المتلقين . الباحثة .

(1) ينظر : اريك بينتلي ، نظرية المسرح الحديث ، مصدر سابق ، ص83 .

(2) جوليان هلتون ، نظرية العرض لمسرحي ، مصدر سابق ، ص285 .

بيتـربـروك* :

تعامل (بروك) مع النص الدرامي على اساس حرية المخرج في اعادة قراءة النص بشرط ان يؤدي الى نتيجة مقنعة في اخراج المسرحية ، حتى وان كان النص من تأليف (شكسبير) اذ يقول (بروك) : "انا لا اعترض قط على مبدأ اعادة كتابة (شكسبير) طالما ان الامر لا يصل الى حرق النص الاصلي . ويستطيع أي شخص ان يعمل ما يحلو له مع النص وما يراه ضرورياً للعمل فليس من احد يبالي بذلك – المهم النتيجة" [1] . ولكن في عرض مسرحيته (يو.أس.أي) لم يتوافر للمخرج أي نص مكتوب بل اعتمد على بعض من مشاهد المجاميع التي تعكس الحرب الفيتنامية ، واعتمد ايضاً على الاتصال المباشر مع الجمهور في مسرح الدويج في لندن عام (1966) [2] .

وهناك ما يسمى بالتمثيل الجماعي الذي اوجد المخرج (بروك) والذي يعتمد على تمثيل الممثلين سوية وبشكل مجموعة ، ففي اخراج (بروك) لمسرحية بعنوان (الشرفة) في باريس خلط المخرج الممثلين المختلفين في اصول تدريبهم فبعضهم تدرب على الباليه وبعضهم تدربوا تدريباً كلاسيكياً وبعضهم في السينما وبعضهم من الهواة ، وكون (بروك) منهم مجموعة مختلطة واوجد طريقة لتبادل الاستجابات بينهم . وتقوم مجموعة الممثلين بتمثيل مشاهد مختلفة من غير ان تتكلم سوية [3] .

وقد استطاع (بروك) في عرض مسرحية (اجتماع الطيور) ان يقدم هذا العرض باشكال مختلفة بحيث ان المجاميع كانت مسؤولة عن ذلك في هذا العرض "ففي كل ليلة كانت تقدمه مجموعة جديدة من الممثلين ، حتى وصل عدد المجاميع الى سبعة ، الممثلون فيها مسؤولون عن سبع صياغات في التقديم . والاغرب من ذلك كله ان اخر ليلة قدم فيها العرض ثلاث مرات وعلى الشكل الآتي : يبدأ الاول في الثامنة من المساء ، والثاني في منتصف الليل ، والثالث في الفجر . اول العروض كان ارتجالياً ، وثانيهما كان هادئاً ملتزماً بالنص ، وثالثهما ذا طابع احتفالي [4] .

وفي اخراجه لمسرحية اخرى بعنوان (جهد الحب الضائع) اعتمد (بروك) على مجاميع مكونة من اربعين ممثلاً وممثلة اذ قام بتقسيم هذا العدد من الممثلين الى

---

* بيتربروك : مخرج مسرحي انكليزي ، ولد في لندن عام 1925 . وتعلم في مدرسة (كرشام) في (ويستمنستر) وفي كلية (ماجد الين) في اوكسفورد حيث اسس هناك جمعية ((فيلم جامعة اوكسفورد)) اخرج (بروك) عدة مسرحيات في لندن وفي نيويورك وفي مدن اخرى . شغل منذ عام 1962 منصب مدير فرقة مسرح شكسبير الملكية ، واخرج في الولايات المتحدة المسرحيات الآتية : (الكوخ الصغير) و (بيت الازهار) و (الزيارة) و (ايرمالادوس) و (الديك المقاتل) و (الملك لير) و (ماراصاد) وكذلك اوبرا (فاوست) واوبرا (يوجين الونيكن) على مسرح دار الاوبرا الميتروبولتن . وفي السينما اخرج فلمين : (ملك الذباب) وبعده (ماراصاد) . ينظر : بيتربروك ، المكان الخالي ، مصدر سابق ، ص5 .

(1) بيتربروك ، المكان الخالي ، المصدر نفسه ، ص87 .

(2) ينظر : بيتربروك ، المكان الخالي ، المصدر نفسه ، ص23 .

(3) ينظر : بيتربروك ، المكان الخالي ، مصدر سابق ، ص124،123 .

(4) احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق ، مصدر سابق ، ص204 .

مجاميع صغيرة واعطى لكل ممثل من هذه المجاميع رقماً وطلب منهم ان يقوموا بالذهاب الى اماكن بحيث ينطلقون منها . وعندما اصدر (بروك) اوامره للمباشرة بدخول المجاميع ، تحركت هذه المجاميع من اماكنها متجهة نحو المخرج بسرعة غير متساوية فبعضها يتحرك بنشاط وبسرعة كبيرة وبعضها يتحرك ببطء او يتراجع او يتوقف . لكن (بروك) كان مندهشاً لحركة هذه المجاميع اذ كانت حركتهم متنوعة ومختلفة الايقاع بحيث ان (بروك) ترك الحركة التي رسمها في السكربت لهذه المجاميع ، واعتمد على ما يصدر من ابداعهم [1] .

- ماأسفر عنه الاطار النظري -

1. المجاميع تعبر عن مخاوفها على البطل كما في المسرح الاغريقي .
2. تعمل المجاميع على اثارة انفعالي الخوف والشفقة لتحقيق التطهير كما في المسرح الاغريقي .
3. تمثل اما دوراً رئيساً أو ثانوياً كما في المسرح الاغريقي مثلاً.
4. تمثل اما كتلة واحدة أو افراد مستقلين أو كليهما كما عند بروك مثلاً .
5. تقوم بحركات مسرحية أو راقصة أو كليهما كما في المسرح الاغريقي .
6. تقوم بالانشاد بطريقة المحاورة بين مجموعتين بالتناوب كما في مسرح العصور الوسطى .
7. المجاميع اما مرئية على خشبة المسرح أو تسمع اصواتها فقط كما في (فاوست) لجوته مثلاً .
8. جعل المخرج الجمهور جزءاً من مشهد مسرحي وكأنهم جزء من المجاميع كما فعل اوخلوبكوف في احد عروض المسرحية .
9. وظيفة المجاميع القيام بمهمات متنوعة كما عند اوخلوبكوف وكوبو مثلاً .
10. المخرج يؤكد على إنّ المجاميع يجب إنّ تكون مدربة تدريباً جيداً كما اكد على ذلك الدوق ساكس ميننجن .
11. المخرج يهتم بجمالية حركة المجاميع كما عند اغلب المخرجين المسرحيين العالميين .
12. المخرج يؤكد على وجود دلالة لحركة المجاميع تختلف عن الحركة نفسها لممثل منفرد كما عند ادورد جوردون كريج .
13. كانت المجاميع المستخدمة باعداد هائلة كما عند راينهاردت مثلاً .
14. كانت حركة المجاميع اما حركة واقعية أو تعبيرية .
15. المخرج يؤكد على الحركات الجسدية للمجاميع كما اكد على ذلك مايرخولد مثلاً .

---

(1) ينظر : بيتر بروك ، المكان الخالي ، مصدر سابق ، ص115،116 .

16. المخرج يعمل على توزيع المجاميع إلى عدة كتل وعلى مستويات مختلفة وباشكال مختلفة كما عند مايرخولد مثلاً .
17. اغلب المخرجين يؤكدون على الشكل والمضمون من خلال حركات المجاميع .
18. المخرج يؤكد على مضامين تعبوية سياسية وتصعيد حماس الجمهور من خلال المجاميع كما عند بيسكاتور .
19. المجاميع اما إنّ تدعو إلى اثارة العاطفة كما في المسرح الاغريقي مثلاً أو إلى إثارة العقل كما عند بيسكاتور وبريخت مثلاً .

ثانياً ـ الدراسات السابقة :

قامت الباحثة بالدخول على الانترنيت والمكتبات بحثاً عن دراسة سابقة ، لكن الباحثة لم تجد عنواناً مطابقاً لعنوان هذه الرسالة اذ لم تجد رسالة أو اطروحة مطابقة أو قريبة لرسالتها سواء قبل الشروع بكتابة الرسالة أو في اثناء فترة الكتابة .

الفصل الثالث

- اجراءات البحث -

1. مجتمع البحث .
2. عينة البحث.
3. جمع المعلومات والبيانات .
4. طريقة تحليل عينة البحث .
5. تحليل العينة .

1- مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث – ملحق رقم (1) – من (63) عرض مسرحي فيها مجاميع والتي عرضت في بغداد ، والمقدمة من عام 1977 ولغاية 2003 وللجهات الانتاجية الاتية :

كلية الفنون الجميلة ، نقابة الفنانين العراقيين ، الفرقة القومية للتمثيل ، معهد الفنون الجميلة ، فرقة المسرح الحر .

واستندت الباحثة في ذلك على المصادر التي تشير إلى وجود المجاميع في عروض مسرحية معينة دون غيرها فضلاً عن المخرجين انفسهم عند اجراء المقابلة معهم .

2. عينة البحث :

استخدمت الباحثة العينة القصدية ، وتكونت العينة من (5) عروض مسرحية عراقية وهي :

ت	اسم العرض المسرحي	اسم المؤلف أو المعد	اسم المخرج	جهة الانتاج	سنة العرض
.1	كلكامش	اعداد/سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	كلية الفنون الجميلة	1977
.2	عطيل	تأليف/وليم شكسبير	فخري العقيدي	معهد الفنون الجميلة	1984
.3	رسالة الطير	اعداد/قاسم محمد	قاسم محمد	الفرقة القومية للتمثيل	1988
.4	الف رحلة ورحلة	تأليف/فلاح شاكر	عزيز خيون	نقابة الفنانين العراقيين	1988
.5	الحسين ومن جديد	تأليف/عبد الرزاق عبد الواحد	اسعد الهاجري ورشدي الفتلاوي	فرقة المسرح الحر	2003

واختارت الباحثة العروض السابقة وفقاً للاسباب الآتية :

1. مشاهدة عدد من عروض المسرحية منها .
2. توافر العروض المسرحية المسجلة في بعضها الاخر .
3. الحصول على الصور والمصادر الارشيفية كالكتب المختصة بالتوثيق المسرحي .
4. المخرجون على قيد الحياة مما ساعد على اجراء المقابلة معهم .
5. كُتبت عن هذه العروض المسرحية مقالات نقدية اخذت حيزاً في الصحف والمجلات بسبب معالجتها الاخراجية .

3- جمع المعلومات والبيانات:

قامت الباحثة بجمع المعلومات والبيانات المتعلقة بعينة البحث من المصادر والادبيات المسرحية ونماذج من الصور الفوتوغرافية للعروض المسرحية والتي

تشير إلى وظيفة المجاميع في العرض المسرحي فضلاً عن المقابلات الشخصية مع المخرجين ملحق رقم (2) .

4- طريقة تحليل عينة البحث :

استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي كطريقة لتحليل العينة.

وما تمخض عن الاطار النظري من معايير في الجوانب الاتية :-

1. هل كانت المجاميع تمثل دوراً رئيساً ام ثانوياً قي العرض المسرحي ؟
2. هل كانت تمثل كتلة واحدة ام افراد مستقلين ؟
3. هل كانت تقوم بحركات مسرحية ام راقصة ام كليهما ؟
4. هل كانت تقوم بالانشاد بطريقة المحاورة بين مجموعتين بالتناوب ؟
5. هل كانت تقوم بحركات صامتة ؟
6. هل كانت وظيفة المجاميع القيام بمهمات متنوعة ؟
7. هل كان المخرج يهتم بجمالية حركة المجاميع .
8. هل كان المخرج يؤكد على إنّ المجاميع يجب إنّ تكون مدربة تدريباً جيداً ام إنّ هذا غير مهم ؟
9. هل كانت المجاميع المستخدمة باعداد هائلة ام اعداد محدودة ؟
10. هل كانت حركة المجاميع حركة واقعية ام تعبيرية ؟
11. هل كان المخرج يؤكد على الحركات الجسدية للمجاميع ؟
12. هل كان المخرج يعمل على توزيع المجاميع إلى عدة كتل وعلى مستويات مختلفة وباشكال مختلفة ؟
13. هل المجاميع تعبر عن مخاوفها على البطل ؟
14. هل تعمل على اثارة انفعالي الخوف والشفقة لتحقيق التطهير ؟
15. هل كانت المجاميع مرئية على خشبة المسرح ام تسمع اصواتها فقط.
16. هل كان المخرج يؤكد على وجود دلالة لحركة المجاميع تختلف عن الحركة نفسها لممثل منفرد ؟
17. هل كان المخرج يؤكد على الشكل والمضمون من خلال حركات المجاميع.
18. هل كان المخرج يؤكد على مضامين تعبوية سياسية وتصعيد حماس الجمهور من خلال المجاميع ؟
19. هل كانت المجاميع تدعو إلى اثارة العقل ام اثارة العاطفة ؟
20. هل كان المخرج يميل إلى تكوين مجاميع مشابهة للجوقة عند الاغريق ؟
21. هل يستعيض المخرج بالجمهور بدلاً عن المجاميع ؟

5- تحليل العينــة :

اولاً . مسرحية كلكامش * : اعداد واخراج سامي عبد الحميد **

تتمحور الفكرة الاساسية للعرض المسرحي حول مسألة الخلود واشكالية الموت ومصير الانسان ، فالخلود والموت هذان الضدان يدخلان في صراع ذهني لدى الجمهور . فكم من فان يخلد ذكره ، وكم من حي يموت في ذاته أو في انظار الاخرين .

تدور احداث العرض المسرحي *** حول (كلكامش) الذي ثلثاه من الآلهة وثلث من البشر ، وبحثه عن الخلود ولكن من دون جدوى . حيث يحتفل شعب (أوروك) (المجاميع) بكلكامش ، وبعدها يلتقي (كلكامش) بـ(انكيدو) عند مخدع الزواج المقدس ويتصارعون . وتقوم المجاميع بتشجيع البطلين في صراعهما . وبعد ذلك يذهب الاثنان سوية لمقابلة (خمبابا) في غابة الارز والانتصار عليه . واخيراً رثاء (كلكامش) لصديقه (انكيدو) بعد ان تحكم الآلهة عليه بالموت بسبب قتلهما للثور السماوي .

اخذت مشاهد المجاميع في هذا العرض المسرحي حيزاً كبيراً من العرض ، حيث بلغ عددها تسعة مشاهد لها تسلسل وترابط سواء في البناء الدرامي أو في بنية العرض المسرحي .

مثلت المجاميع في هذا العرض دوراً ثانوياً في بناء الاحداث المسرحية ، ولم يتعامل المخرج مع المجاميع على اساس كونهم كتلة واحدة ، حيث يقول "تعاملنا مع

---

* قدم هذا العرض المسرحي عام (1977) على خشبة مسرح اكادمية الفنون الجميلة / بغداد) .

** سامي عبد الحميد : مخرج مسرحي عراقي ، يعد من رواد المسرح العراقي مخرجاً وممثلاً ومعداً لعدد من المسرحيات ومترجماً لعدد من المصادر الاجنبية المسرحية . وهو استاذ متمرس في قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد . شارك في عدد من المهرجانات المسرحية في الدول العربية ، اشرف على الكثير من رسائل الماجستير واطاريح الدكتوراه وشغل منصب المعاون العلمي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد . اما اعماله المسرحية التي اخرجها فهي كثيرة منها : كلكامش ، ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً ، الليالي السومرية ، طقوس الدم والنوم ، العطش والقضية . واخرج عروضاً باللغة الانكليزية ايضاً . فاز بجائزة افضل ممثل مسرحي في العرض المسرحي (ابو الطيب المتنبي) للمخرج الراحل (ابراهيم جلال) والذي عرض عام (1977) .

ينظر : احمد فياض المفرجي ، ابراهيم جلال في التوثيق والابداع ، بغداد ، منشورات نقابة الفنانين / المركز العام ، مطبعة ديانا ، 1991 ، ص42 .

ينظر ايضاً : احمد فياض المفرجي ، الفرقة القومية للتمثيل ، وزارة الثقافة والاعلام / دائرة السينما والمسرح ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1989 ، ص60 .

*** اعد المخرج (سامي عبد الحميد) هذا العرض المسرحي عن الملحمة السومرية (ملحمة كلكامش) لـ(طه باقر) . حرص المخرج على تقديم (ملحمة كلكامش) بشكل يحافظ فيه على روح الاسطورة حينما اعدها وفق بنائها الملحمي ، حيث اكد في الوقت نفسه على إنّ يكون العرض منسجماً ومستجيباً لروح العصر .

افراد المجموعة كافراد مستقلين في تعبيرهم رغم انهم في بعض المشاهد كانوا يلتفون حول فكرة واحدة الا ان تعبيرهم يختلف الواحد عن الاخر" [1].

وقامت المجاميع باداء حركات مسرحية موحية ومعبرة ، وحركات راقصة ايضاً ، فضلاً عن الانشاد والحركات الصامتة التي جسدتها المجاميع .

وتركزت وظيفة المجاميع في انها تمثل ابناء شعب (اوروك) الذين يحتفلون بملكهم ويشيدون باعماله ، واستخدمت المجاميع لاغراض ومهمات ودلالات متنوعة فقد ظهر افراد المجاميع كأشجار غابة حيناً وكعقارب حيناً اخر .

ففي المشهد الافتتاحي شكلت المجاميع مواطني مدينة (اوروك) الذين يحتفلون بكلكامش حيث ينشدون ويرقصون .

اما المشهد الثاني فالمجاميع يخرجون الى شوارع المدينة يغنون اغنية حول ظهور (انكيدو) ، حيث يلتقي (انكيدو) بـ(كلكامش) عند مخدع الزواج المقدس ويتصارعون ، المجاميع تمثل مواطني (اوروك) وهم يشجعون البطلين في صراعهما ، صورة رقم (7). وفي المشهد الثالث حيث يتهيأ (كلكامش) و (انكيدو) للذهاب الى مقاتلة خمبابا في غابة الأرز ، المجاميع تقوم بالتمجيد لهما وبحركات شبيهة بحركات الرقص . اما المشهد الرابع فيعود (كلكامش) و (انكيدو) من رحلتهما المتمثلة بمقاتلة خمبابا ، المجاميع هنا تغني وترقص احتفالاً بانتصارهما . وفي المشهد الخامس يهجم الثور السماوي على (اوروك) بعد ان رفض (كلكامش) الزواج من (عشتار) ، المجاميع تجسد مواطني (اوروك) وهم بحالة من الهلع والذعر يتراكضون على خشبة المسرح . ويقوم (كلكامش) في المشهد السادس برثاء صديقه (انكيدو) بعد ان حكمت الآلهة عليه بالموت بسبب قتلهما للثور السماوي ، المجاميع تشكل مواطني (اوروك) يجتمعون ليشاركوا (كلكامش) حزنه على موت صديقه وتنشد نشيد الرثاء . ويصل (كلكامش) في المشهد السابع الى جبل ماسو في رحلته للبحث عن الخلود . المجاميع تمثل الرجال العقارب . وفي المشهد الثامن يدخل (كلكامش) الى حانة (سادوري) ، المجاميع تجسد مرتادي الحانة . اما المشهد التاسع فهو مشهد الطوفان ، المجاميع تؤدي حركات تعبر عن الطوفان [2] .

شغل المخرج الفضاء المسرحي بالمجاميع مؤكداً على جمالية حركة المجاميع ، فجماليات شكل العرض ولاسيما مشاهد المجاميع تعد من الامور الاولوية التي يهتم بها المخرج (سامي عبد الحميد) ويوليها اهمية كبرى في نطاق العرض او المشهد الواحد لما له من وقع وتأثير على الجمهور في تنمية الحس الفني والجمالي لديهم او الارتقاء بمستوياتهم الذوقية والثقافية .

لقد استثمر المخرج خشبة المسرح وصالة الجمهور ، ووظف الفضاء المسرحي من خلال توزيع المجاميع واستخدامه للنقوش السومرية على جدران الصالة ، واشعال البخور الذي انتشرت رائحته في ارجاء الخشبة والصالة ، فطبع العرض الطابع الطقسي ، وصار المكان معبد من معابد مدينة (اوروك) .

---

(1) مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرج المسرحي (سامي عبد الحميد) في قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة بتاريخ 2004/2/25 الموافق الاربعاء .

(2) المقابلة السابقة .

اولى المخرج لتدريب المجاميع عناية كبرى لما لها من تأثير في الشكل العام للعرض المسرحي ، لاسيما وانه استخدم اعداد كبيرة من افراد المجاميع في هذا العرض . واتسمت حركة المجاميع بالواقعية ، اذ ان المعالجة كانت اقرب للواقعية منها الى التجريد ، فالمجاميع يمثلون ابناء الشعب ويعيشون في بيئة معينة ويتخذون مواقف معينة تجاه الاشخاص وتجاه الاحداث .

واكد المخرج على الحركات الجسدية للمجاميع في العرض المسرحي . وتتضح لنا نقطة مهمة مفادها ان الجسد على خشبة المسرح يعد بمثابة لغة العرض التي تخاطب الجمهور . وعمل على توزيع المجاميع على مستويات مختلفة بهدف ان يحمل العرض المسرحي افكاراً وابعاداً تهم الانسان ومصيره في المجتمع .

وجسدت المجاميع وظيفتها بصورة مرئية على خشبة المسرح ، ولم يلجأ المخرج الى استخدام اصواتها من وراء الكواليس . وعمد المخرج الى منح المجاميع دلالات مختلفة في العرض فتارة هم اشجار الغابة وتارة هم العقارب وتارة هم الشعب . واهتم المخرج بشكل المجاميع حيث "كان شكل تكوينات المجاميع مشابهاً لشكل الحشود التي تتجمع حيناً وتتفرق حيناً اخر طبقاً للمواقف المختلفة . وكان لحركات الايدي اثرها في الشكل وكان للصور التي شاهدنا في الواح الطين والرقم اثرها في الايحاء" [1] . لذلك جاء الشكل الذي ظهرت به المجاميع منسجماً مع المضمون في وحدة متكاملة ، فضلاً عن الازياء التي كانت لها لمسات اسطورية ساهمت في ايصال الدلالات المطلوبة . فضلاً عن الديكور والاضاءة اللذان ساهما في دعم شكل مشهد المجاميع ومشاهد العرض الاخرى .

وعمل المخرج على ان يشترك الجمهور في العرض المسرحي وكأنهم جزء من المجاميع المشاركة في العرض ، اذ حرك المجاميع في بداية العرض المسرحي من داخل القاعة وعلى جانبيها صعوداً الى خشبة المسرح ، فضلاً عن محاولته اثارة العاطفة عند الجمهور .

(1) المقابلة السابقة .

ثانياً . **مسرحية عُطيل*** : تأليف وليم شكسبير
اخراج فخري العقيدي** .

يرى المخرج بان الفكرة الاساسية للعرض المسرحي (عطيل) تتحدد في انه ليس هناك مهادنة بين الطبقة الدنيا المتمثلة بالطبقة الفقيرة العاملة وبين الطبقة الارستقراطية المستغلة الا بنسف مواقعها ومصالحها اينما كانت . فهو يرفض الفكرة السائدة القائلة بان الغيرة هي فكرة المسرحية الاساسية ، ورفضه هذا نابع من فهمه المادي للصراع الطبقي[1] .

تدور احداث العرض المسرحي حول (عُطيل) و (دزدمونه) ، وتتركز احداث العرض وعلى وفق رؤية المخرج بالاتي :-

1- حب دزدمونه التي هي من الطبقة الارستقراطية ، لعطيل الذي هو من الطبقة البرجوازية – وهذا اثار ضجة بين انصار طبقتها - ، وحب عطيل ذي القلب الطيب لدزدمونه والذي يؤمن بان الحب الحقيقي هو الذي يساوي فيه الانسان بينه وبين مجتمعه بعيداً عن الفوارق الطبقية .
2- بذور الشر والشك التي بذرها (ياكو) في عقل (عطيل) والتي اربكت (عطيل) ذهنياً .
3- مقتل (دزدمونه) البريئه على يد (عطيل)[2] .

كان عدد مشاهد المجاميع في هذا العرض هو ثلاثة مشاهد ، ساهمت في بناء الاحداث في العرض المسرحي . وكانت المجاميع تمثل دوراً ثانوياً اذ لم تكن تمثل دوراً رئيساً . وكانت تمثل كتلة واحدة اذ لم يتعامل معها المخرج على اساس كونها افراداً مستقليين . ولم تؤد المجاميع حركات راقصة وانما كانت تقوم بحركات مسرحية . ولم يصدر عن هذه المجاميع انشاد بطريقة المحاورة بين مجموعتين بالتناوب . ولم تقم المجاميع بحركات صامتة في هذا العرض .

وكانت وظيفة المجاميع القيام بمهمات متنوعة ، اذ اعطى المخرج للمجاميع في كل مشهد من المشاهد الثلاثة وظيفة معينة تختلف عن الوظائف الاخرى في المشاهد الاخرى . ففي مشهد محاكمة عطيل في البندقية امام مجلس الشيوخ ، استخدم المخرج مجاميع تمثل فكرة واحدة وهي فكرة تاييد عطيل .

---

* قدم هذا العرض عام (1984) على خشبة مسرح معهد الفنون الجميلة .

** فخري العقيدي : (1940) مخرج مسرحي عراقي ، ولد في بغداد ، خريج الدراسة الاعدادية الفرع العلمي ودخل معهد المدرسين العالي (كلية التربية حالياً) فرع الفيزياء ولكنه لم يكمل الدراسة فيه لاسباب اجتماعية . ثم دخل معهد الفنون الجميلة وتخرج فيه بامتياز سنة (1968) . وفي سنة 1971 ارسلته الدولى الى جيكوسلوفاكيا لدراسة الاخراج المسرحي في جامعة كارل قسم اكاديمية الفنون الجميلة . وفي سنة 1977 حصل على شهادة الماجستير بعنوان (تطور الاخراج المسرحي في العراق وعلاقته بالمسرح العالمي) واصبحت هذه الرسالة هي احدى المصادر في المكتبة العامة في براغ عاصمة الجيك اما رسالته العملية فقد اخرج مسرحية (المفتاح) للاستاذ يوسف العاني على مسرح الاكاديمية بعد ان ترجماها سوية الى اللغة الجيكية . واخرج ما يقارب من (30) مسرحية بعضها للفرقة القومية للتمثيل وبعضها للفرق المسرحية الاخرى ، ولاسيما فرقة العراق المسرحية وفرقة الرصافي للتمثيل وحاضر في معهد واكاديمية الفنون الجميلة في بغداد لمادتي الاخراج والتمثيل للصفوف المنتهية . وهو الان يعمل مخرجاً اول ومديراً للمسارح في دائرة السينما والمسرح .

(1) مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرج في المسرح الوطني بتاريخ 2003/9/16 الموافق الثلاثاء .

(2) المقابلة السابقه .

اما في مشهد وصول عطيل الى قبرص فكانت المجاميع تنتظر على شواطئ قبرص بفارغ الصبر وصول عطيل لانه منقذها وحاميها من الاعداء ، ومن هذين المشهدين كان غرض المخرج من المجاميع هو اظهار الحق .

اما في المشهد الثالث الذي يتجسد في نهاية العرض المسرحي بعد مقتل دزدمونه وانتحار عطيل فان المجاميع في هذا المشهد يسودها الالم بعد معرفتهم الحقيقة . فالمجاميع تؤدي وظيفة الشعب في المشاهد الثلاث . واهتم المخرج بجمالية حركة المجاميع ، لذلك كان يؤكد على ان تكون المجاميع مدربة تدريباً جيداً لكي يتحقق عنصر الجمال في مشاهد المجاميع ، والتي تعزز بدورها جمالية العرض المسرحي كله . ولم تكن المجاميع المستخدمة باعداد هائلة ، بل كانت باعداد محدودة صورة رقم (8) – رقم (11) وكانت حركة المجاميع حركة واقعية ، فهم يمثلون الشعب حيث يوضح المخرج ان المجاميع في اغلب المسرحيات الشكسبيرية تمثل الشعب . وان مذهب مسرحية (عطيل) يحدد معالجة المخرج للنص الدرامي ، فالمعروف عن المسرحيات الشكسبيرية ان مذهبها رومانسي لذلك عندما يتعامل المخرج مع نصوص (شكسبير) لا يحق له ان يضيف وانما يحق له ان يحذف فقط كما يرى المخرج[1] .

وكان المخرج يؤكد على الحركات الجسدية للمجاميع ، اذ يعد تكوين المجاميع على خشبة المسرح محوراً اساسياً في العرض المسرحي .

ولم يعمل المخرج على توزيع المجاميع الى عدة كتل وعلى مستويات مختلفة وباشكال مختلفة . وعبرت المجاميع عن مخاوفها هي على البطل . واكد المخرج على ان حركة المجاميع في هذا العرض لها دلالة تختلف عن الحركة نفسها لممثل منفرد ، فالشعب يتم تجسيده في العرض من خلال المجاميع وليس من خلال الفرد الواحد .

ويؤكد المخرج على الشكل والمضمون من خلال حركات المجاميع . ولم يؤكد على مضامين تعبوية سياسية بهدف تصعيد حماس الجمهور من خلال المجاميع ، لان المجاميع في هذا العرض لا تدعو الى اثارة العقل وانما تدعو الى اثارة العاطفة .

ولم يكن المخرج يميل الى تكوين مجاميع مشابهة الى الجوقة الاغريقية وذلك يُعزى لاختلاف المذهب الرومانسي لمسرحيات (شكسبير) عن المذهب الكلاسيكي للمسرح الاغريقي .

ولم يكن الجمهور عنصراً مشاركاً في هذا العرض ، ولم يكن جزءاً من المجاميع وانما حدد المخرج لبعض الممثلين القيام بمهمة كونهم مجاميع يؤدون وظائف معينة .

---

(1) المقابلة السابقة .

ثالثاً . **مسرحية رسالة الطير** * : اعداد واخراج قاسم محمد

تتمثل الفكرة الاساسية للعرض في العودة الى الذات ، ومواجهة الحياة بالقوة والصلابة والارادة الحرة لما تواجهه الشعوب من تحديات يومية في الداخل والخارج . فضلاً عن ابرازها جانب التفكك والتمزق الذي يصيب المجتمعات مما يدعوا ذلك الى نبذ الخلافات والارتفاع بمستوى التحديات .

تدور احداث العرض المسرحي حول رحلة مجاميع من الطيور خارجه من واقع لا تتوافر فيها سوى مواقف متناقضة متطاحنه بين ذوي القربى ، اذ يقود الهدهد هذه المجاميع باتجاه مملكة (يوتوبيا) التي تتوافر على جملة امنياته المفقودة . وتبرز آراء مختلفة بين الموافقة على الرحلة والتردد والرفض ، فكان هذا هو حال المجاميع خلالها فمنهم من لم يستطع الوصول الى فردوسه المفقود في حين يندفع الاخر بحماسة عالية رغم العوارض والجهود البدنية من خلال رحلة عبور الجبال الثمانية . ولا تجد مجاميع الطيور بعد كل ذلك سوى نصيحة من ملك تلك المملكة تؤشر باتجاه العودة الى موطنهم . واعتمد المخرج رسائل ابن سينا والغزالي في اعداده للمسرحية وهي رسائل من نتاج الفلسفة الاسلامية ، وكانت غايته الامساك بالمسارات الدرامية داخل بنية الرسائل واظهار كتل التناقض والصراع بين افراد المجاميع ذاتها وصراعها ايضاً مع الآخر فهو يبين الشقاق في داخل المجاميع بشأن مبررات الرحلة . فمجاميع الطيور برحلتها ونزاعاتها وعودتها الى موطنها الاصلي تضع الانسان في بؤرته الاجتماعية بوصفه جزء من الجماعة التي يعيش فيها على شكل جماعات بالرغم من الاختلاف في وجهات النظر . والمواقف من الحياة المحيطة به ، فبالتالي يتحدد مصيره مع مصير المجتمع .

كانت المجاميع تؤدي دوراً رئيساً في العرض المسرحي ، اذ تميز هذا العرض بالبطولة الجماعية التي اخفق فيها دور البطل الفرد .

وتعامل المخرج (قاسم محمد) مع المجاميع بنوعين مختلفين : فنراهم احياناً كتلة واحدة كما في مشهد القفص مثلاً ، واحياناً افراد مستقليين كما في المشهد الافتتاحي مثلاً .

وجسدت المجاميع حركات مسرحية في مشاهد العرض المختلفة ، ولم تقم بحركات راقصة خلال العرض . ولم تقم بالانشاد بطرقة المحاورة بين مجموعتين بالتناوب . لكنها قامت بحركات صامته كما في المشهد الاخير مثلاً .

ولم تكن وظيفة المجاميع واحدة ، بل يقع على عاتقها ان تقوم بمهمات متنوعة ، ففي بداية العرض او المشهد الاستهلالي تبدأ خيوط المسرحية بالظهور ، فهذا شعب مقيد وعاجز ويصرخ هل من مخلص ؟ ثم يتوزع افراد المجاميع في فضاء المسرح بشكل يستقل فيه الواحد عن الاخر ويحاط بعصاتين يحملهما . وتتسلط

* قُدم هذا العرض المسرحي عام 1988 . وحصل على ثلاث جوائز : جائزة المسرح العراقي ، جائزة مهرجان قرطاج ، جائزة مهرجان القاهرة .

الاضاءة الزرقاء فوق رؤوس هذه المجاميع . اذ عبر هذا المشهد عن حبس النفس داخل انانيتها التي شكلتها العصى ، فالاخر لا يهم ، المهم ان تكون (الانا) وحدها ، تلك (الانا) المريضة .

وهناك مشهد القفص او القضبان الحديدية حيث شكلت اجساد المجاميع دلالة السيطرة على الشعب بشكل جميل من خلال حركات متداخلة وقريبة من بعضها البعض في منتصف المسرح ويمسكون مجموعة العصي الطويلة التي بايدهم ، فشكلوا بذلك شكل القضبان الحديدية وخلفها ايدي الناس ورؤوسهم – صورة رقم (22) – واضاءة بلونين احمر واخضر مسلطة عليهم وهم يطلبون النجدة عدة مرات ، ويقول احد افراد المجاميع : " عندنا في احد المشاهد تقف الطيور جميعاً صفاً واحداً امام المشاهدين بعد ان تحتجزها العصي التي شكلناها على صورة قضبان السجن ، حين يقف الهدهد مختفياً وراء هذا الصف عن عيون المشاهدين ".[1] وفي المشهد الاخير تكون المجاميع في مشهد صامت يمثل معاناة الطيور ويأسهم ، فيُقدم لهم ملك المملكة نصيحة مضمونها العودة الى ديارهم ، العودة الى ذواتهم التي تعيد لهم قوتهم بالرغم من مجيئهم من بعيد وفقدهم الكثير . وان للمجاميع حضورها الفاعل على الخشبة فهي تشغل الفضاء المسرحي ويتضح توضيفها في اطار جمالي ، فكان المخرج يُعنى بجمالية حركة المجاميع واكد على ان تكون مدربة تدريباً جيداً بعددها الذي يبلغ (14)فرد . وتنوعت حركة المجاميع بين الحركة الولقعية والحركة التعبيرية . – صورة رقم (22)- (24) – واكد المخرج على الحركات الجسدية للمجاميع بحيث ان افراد المجاميع هيأوا من اجسادهم وسائل تعبيرية حيث يقول احد افراد المجاميع ايضاً : " لقد هيأنا انفسنا لتحل وسائلنا التعبيرية الجسدية والصوتية ، الخارجية والداخلية محل الزخرفة المسرحية ، لذلك جعلنا مساحتنا المسرحية (الخشبة) عارية تماماً من أي قطعة ديكورية " [2].

وعمل المخرج على توزيع المجاميع باشكال مختلفة ، اذ اخذت مشاهد المجاميع بناءً فنياً وجمالياً له علاقة بالتأثير العام لشكل العرض المسرحي ، فتجسدت اشكال مشاهد المجاميع في اشغالها للفضاء تمتزج معها الاضاءة والازياء والموسيقى والمؤثرات الصوتية في تكوينات جمالية تؤشر الوحدة الفنية المتكاملة للعرض . ولعبت الاضاءة في مشاهد المجاميع دوراً مهماً في تجسيد المجاميع لوظيفتها وفي ترسيخ عنصر الجمال فضلاً عن الازياء التي ترتديها المجاميع ذات الدلالات المعبرة وبالوانها المتضادة ، وبالتالي تلتحم هذه العناصر الاخراجية مع المجاميع مكونة صورة مسرحية ذات مضمون او دلالات ايحائية . فاشكال من مشاهد المجاميع تعبر بطبيعتها عن المضمون الحقيقي لمشاهد المجاميع .

وعملت المجاميع على اثارة انفعالي الخوف والشفقة وتحقيق التطهير لدى الجمهور . وكانت المجاميع مرئية في العرض فمثلاً مشهد الهدهد الذي يخاطب فيه المجاميع بكلمة (اخوتي) فيفاجئون بان انسانيتهم يغمرها الضوء من هذه الكلمة. وتأتي الاشارة الذكية للتراث الاسلامي العظيم حيث تقول المجاميع للهدهد: ايها

---

(1) صاحب نعمه ، التمرين حياة المسرح ، جريدة القادسية ، العدد 2444 ، 1988 .
(2) المصدر نفسه .

الهدهد .. سمعنا عنك مع سليمان الحكيم . قال لهم : تبحثون عن الخلاص من الخارج ، ان هناك غشاوة على اعينكم . فترد المجاميع : ان محبتنا للخلاص تحيرنا[1] . وتملأ قطع النايلون المقطعة طولياً جوانب المسرح باطوال مختلفة تدل على التمزق الذي يحدث في مجتمع ما .

وساهمت مجاميع الطيور في ايصال الدلالات الاجتماعية التي سعى المخرج الى ابرازها في العرض ، فالطيور تعيش جماعات وترحل جماعات بتشكيلاتها المختلفة وتعود جماعات . وهكذا هو حال المجتمعات التي يعيش افرادها فيها باعتبارهم جزءاً منها بارتباطهم بها وانتمائهم لها . واكد المخرج على الشكل والمضمون من خلال حركات المجاميع وبوظائف مختلفة وغير متكررة جسدت احداث مشاهد العرض المسرحي بحيث تم من خلالها اغناء العرض شكلاً ومضموناً . ولم يؤكد المخرج على مضامين تعبوية سياسية ، اذ كان يدعو من خلال المجاميع الى اثارة العاطفة . ولم يقترب المخرج عند معالجته لمشاهد المجاميع من الجوقة في المسرح الاغريقي ، ولم يستعض بالجمهور بدلاً عن المجاميع .

(1) بدون مؤلف ، مسرحية رسالة الطير ، عن رسائل ابن سينا والغزالي ، قصة الانسان وقضية المجتمع ، جريدة الوطن ، العدد 4951 ، 1988 .

رابعاً . **مسرحية الف رحلة ورحلة** * : تأليف فلاح شاكر
اخراج عزيز خيون**

ان الفكرة الاساسية للعرض هي ان الاكاذيب تصنع الابطال المزعومين ، والخوف هو الحافز الاول للهروب .

ان احداث هذا العرض المسرحي كانت تدور حول شخصية السندباد البحري الذي ينشطر داخل هذا العرض الى اربع شخصيات سندبادية يشرح حكايتها السندباد الرابع او يسمى السندباد الاكبر . اما السندباد الاول فهو بطل جزيرة الخراف الذي يتيه في جزيرة نائية هو ومجاميع من ركاب السفينة وأمرأة ينقذها من الغرق ويحبها ، لكن الجزيرة مملؤة باشجار تحمل ثماراً غريبة فحين يأكل منها الركاب بفعل الجوع يتحولون الى اشباه الخراف ، وبالفعل فقد بدء هؤلاء الركاب بعد ان اصبحوا سكاناً للجزيرة في مسخ انسانيتهم أي تحولوا الى شبيهي خراف بعد ان كان كل واحد منهم انساناً . ويستمرون في تناول الثمار بالرغم من تحذيرات السندباد الاول لهم ، وحتى المرأة التي احبها تتناول تلك الثمار وتتحول لانها لا تريد ان تدرك موتها الفاجع ، فالخوف يسيطر عليها وعى الركاب . اما السندباد الثاني بطل جزيرة القردة الذي يحاول تحويلهم الى بشر لكنهم لا يحسنون سوى التقليد ولا يكونون في النهاية الا قردة يقلدون البشر في الحركة لكنهم لا يملكون حرية الوعي والتفكير . اما السندباد الثالث فيختم العرض بالدم [1] .

ويبدو من العرض ان المجاميع شاركت في اغلب مشاهد العرض المسرحي . وكان دورها دوراً رئيساً في العرض . وكانت مجاميع القردة كتلة واحدة في الحركة او التعبير . اما مجاميع شبيهي الخراف فتم التعامل معهم بصيغتين ، ففي المشهد الاول من العرض كانوا كأفراد مستقليين في الاداء ، ولنهم يتوحدون في ادائهم التعبيري وذلك عندما يتناولون الثمار ويتحولون الى شبيهي الخراف ، اذ يبدون كانهم قد اصابهم الذعر من خلال اداء وظيفي ذي حركات معبرة في تكوين يعكس الماهية (الجوهر) . ولم تكن حركات المجاميع راقصة وانما كانت المجاميع تقوم بحركات مسرحية . ولم تكن المجاميع منشدة بطريقة المحاورة بين مجموعتين بالتناوب . ولم تكن المجاميع منشدة حيث كانت تقوم بحركات صامته لكن فعلها متكلم .

---

* قدم هذا العرض عام (1988) على خشبة مسرح الرشيد .

** عزيز خيون : مخرج مسرحي عراقي ، وهو من مخرجي الفرقة القومية للتمثيل في دائرة السينما والمسرح . ومن مخرجي نقابة الفنانين العراقيين . اخرج عدة مسرحيات وشارك في المهرجانات المسرحية التي تقام في الدول العربية . ومن المسرحيات التي اخرجها : تقاسيم على نغم النوى ، مطر يمه ، لــو ، الف رحلة ورحلة . فضلاً عن كونه ممثلاً سواء في عروض مسرحيات اخرى او في المسرحيات التي يخرجها .

(1) مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرج (عزيز خيون) في دائرة السينما والمسرح يوم الاثنين الموافق 2003/2/17 .

تجسدت وظيفة المجاميع في تمثيل مجاميع القردة ومجاميع شبيهي الخراف حيث ان مجاميع القردة اتخذت وضعية انحناء الظهر والقفز كما تفعل القردة تماماً وتقليد السندباد الثاني بكل ايماءاته وخطواته وتحركاته واشاراته . اما مجاميع الخراف فكانت تتخذ وضع السير على اربع وتطلق اصواتاً مشابهة للخراف وبتعبيرات محددة . وكان المخرج يهتم بجمالية حركة المجاميع ، اذ يبدو انه قد بذل جهداً كبيراً في التكوينات الجمالية للمجاميع ذات المرونة والقابلية ، وهذا يعزى الى ان المخرج كان يؤكد على ان تكون المجاميع مدربة تدريباً جيداً . وكانت حركة المجاميع حركة واقعية وحركة تعبيرية ، حيث ان معالجة المخرج لمشاهد المجاميع تمتزج بين الواقعي وبين التعبيري ، صورة رقم (12) – رقم(21) . وكان المخرج يؤكد على الحركات الجسدية للمجاميع . ولم يعمل المخرج على توزيع المجاميع الى عدة كتل وعلى مستويات مختلفة وباشكال مختلفة . ولم تعبر المجاميع عن مخاوفها على البطل . ولم تعمل على تطهير الجمهور . بل كان المخرج يؤكد على وجود دلالة لحركة المجاميع .

وكان المخرج يؤكد على الشكل والمضمون من خلال حركات المجاميع ، ففي العرض تتجسد حالة مسخ الانسان في صورتين : البشر الخراف والبشر القرد ، وتتعاقب الصورتان لتطرحان حالة المسخ والمحاولة في تزييف الهوية في واقع الانسان العربي وتاريخه تحت ظروف ضاغطة . وكان المخرج يؤكد على مضامين سياسية تهم المجتمع العراقي خاصة والوطن العربي عامة .

وكانت المجاميع لديه تدعوا الى اثارة العقل وتعمل على مخاطبته .

مسرحية الحسين ومن جديد * : تأليف : عبد الرزاق عبد الواحد
اخراج : اسعد الهاجري ورشدي الفتلاوي

تتركز الفكرة الاساسية للعرض في الصراع بين الشخصيات المتمثلة بالحر الرياحي والشمر بن ذي الجوشن ، واراد المخرجان من خلال العرض ايصال فكرة إنّ الحسين (عليه السلام) موجود في اذهاننا وفكرنا وارادتنا ، ولكن مع هذا الوجود يظهر شمر جديد ليحاول إنّ يقتلع النخيل الذي يردد يا حسين ، وحتى لو قتلها جميعاً وأخطأ نخلة واحدة فانها ستظل تردد يا حسين وستظهر لنا الف نخلة تردد يا حسين .

اما احداث العرض فتدور حول تلك المأساة الخالدة والمتجسدة في شكل فني سواء كان عرضاً أو نصاً ، شعراً أو نثراً . فالاحداث تكون تاريخية في الفصلين الاول والثاني من العرض أي مشهد الحر الرياحي ومشهد الشمر ، اما في الفصل الثالث فتقدم الاحداث بشكل معاصر وذلك في دخول شمر معاصر إلى خشبة المسرح أي إنّ هذا العصر قد اخرج شمراً ليحاول إنّ يقتل حسين هذا العصر .

وكان عدد مشاهد المجاميع ستة مشاهد تربط بين مشاهد العرض المسرحي ، وتعد جزءاً مهماً في بناء الاحداث وجزءاً كبيراً من مشاهد العرض بحيث لا يمكن الاستغناء عنها ، فهي كانت تتخلل العرض من بدايته وحتى نهايته . وكانت المجاميع تمثل دوراً رئيساً في العرض وكانت تمثل كتلة واحدة حيث يبدو من العرض إنّ بعض مشاهد المجاميع تحتوي على مجموعة واحدة ذات كتلة واحدة ، وبعض المشاهد تحتوي على مجموعتين متضادتين تظهر على كتلتين وكل كتلة تؤدي حركات واحدة لكنها تختلف عن حركات الكتلة الاخرى في المشهد نفسه . وكانت المجاميع تقوم بحركات مسرحية ، ولم تكن المجاميع تقوم بالانشاد بطريقة المحاورة بين مجموعتين بالتناوب . وكانت تقوم بحركات صامتة احياناً ، وفي بعض الاحيان تقوم المجاميع بحركات مع ترديد بعض الكلمات .

وكانت وظيفة المجاميع القيام بمهمات متنوعة في مشاهد مختلفة من العرض المسرحي ، حيث تتجسد بداية العرض بالمشهد الاستهلالي (الافتتاحية) الذي تكون فيه المجاميع مقيدة رمزياً ويظهر طفل بزي ابيض رمزاً للسلام ليحاول إنّ يحررهم فينبعث فيهم الامل للتحرر ، ويدخلون مرحلة التحرر في نصرتهم للحسين(ع) سيد الاحرار وسيد الشهداء . ويبدأ المشهد الاول (مشهد الحر) والذي يتمثل بدخول (الحر الرياحي) ودخول المجاميع التي تكون دائرة حوله وتؤدي وظيفتها في تحريك ضمير (الحر) الذي يدرك حقيقة الامر بأن (الحسين(ع)) هو على الحق . وإنّ المجاميع تجعل الحر يقف مع (الحسين(ع)) لانها تحرك صراعة الداخلي . وهناك المشهد الذي تظهر فيه المجاميع زاحفة على خشبة المسرح عند دخولها ومرددة : يا حسين ، وتحاول المجاميع نصرة الحسين(ع) لكنها عاجزة عن ذلك . وهناك مشهد الشمر أو

* الحسين ومن جديد : رؤية اخراجية جديدة أو قراءة جديدة للمسرحية المعروفة (الحر الرياحي) للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد .
عرضت مسرحية (الحسين ومن جديد) عام (2003) على خشبة المسرح الوطني .

مشهد الاشباح الذي تكون فيه المجاميع خلق الكواليس كأشباح تراود الشمر وتعذبه بين الحين والاخر في المشهد نفسه بحيث جعلته المجاميع ينكسر شعورياً ويشعر بالهزيمة اذ اخذ يلعن حظه في قتله للحسين(ع) . وهناك ايضاً المشهد الذي يتضمن كتلتين من المجاميع ، كتلة تمثل الجانب الايجابي بالزي الابيض وكتلة تمثل الجانب المضاد أي الجانب السلبي بالزي الاسود ويحمل افرادها العصي ، اذ تدخل المجاميع من جانبي المسرح فتظهر اولاً مجاميع حاملي العصي ومن ثم تدخل المجاميع الاخرى ، وبعد إنّ تأخذ كلا الكتلتين تكويناتهما تقوم المجاميع بأداء وظيفتهما فتستدير مجاميع حاملي العصي نحو المجاميع الاخرى التي تقع خلفها وتقوم برفع العصي عليهم ، في حين تتدحرج المجاميع الاخرى راجعة إلى الخلف وبعدها خروجهما سوية ، وتتضح هنا وظيفتان مختلفتان حيث إنّ مجاميع حاملي العصي تمنع المجاميع الاخرى العطشى من الوصول إلى الماء في مشهد جمالي . وهناك ايضا مشهد العزاء الذي يتمثل بدخول المجاميع كتلة واحدة تجسد المجاميع المؤمنة تجسد المجاميع المؤمنة ، اذ تتخذ تكويناً تردد فيه كلمة (ياحسين) وبايقاع منتظم ومتصاعد تدريجياً فكانت تضرب المجاميع الارض بايديها وهي جالسة في ايقاع منتظم للحركة يتصاعد مع تصاعد ايقاع الكلمة المنتظم ،فهنا تؤكد المجاميع على وظيفة كونها تمثل الناس المظلومين الذين هم مع الحسين(ع) . ويختتم العرض المسرحي بمشهد للمجاميع التي انفرد أحد افرادها ليحمل الراية مرفرفا بها وبحركة متنقلاً بها على خشبة المسرح وفي الخط القريب والمواجه للجمهور في حين اتخذت المجاميع وضع الوقوف ، ووظيفتها إنّ تتأمل الراية بتعابير واحدة لها دلالة على إنّ النصر الحقيقي ليس للشمر وانما النصر الحقيقي كان للحسين(ع) المظلوم وصاحب الانسانية التي اذابت كل ادّعاءات الانسانية من بعده على الارض ، وان ذكر الحسين(ع) يبقى بارادة الله (سبحانه وتعالى)مهما حاول الظالمون محاربته .

وكان المخرجان يهتمان بجمالية حركة المجاميع في مشاهد ذات تكوينات جمالية ، ويبدو من العرض المسرحي إنّ المجاميع مدربة تدريباً جيداً ومتقناً لان نجاح مشاهد المجاميع يعني انها تشكل جزءاً كبيراً من نجاح العرض وذلك لما كانت تشغله المجاميع من مشاهد كثيرة في العرض ولأن الناحية التصويرية لاغلب العروض المسرحية التي تحتوي على المجاميع تتوقف قوة تأثيرها على مشاهد المجاميع الملفتة للنظر ، وان أي خلل في شكل المجاميع واداءها لوظيفتها سيؤدي بالنتيجة إلى حدوث خلل في التأثير العام للعرض المسرحي . وقد استخدم المخرجان اعداد كبيرة من المجاميع في هذا العرض اذ بلغ عدد افرادها (25) فرداً .

وكانت حركة المجاميع في هذا العرض حركة واقعية في اغلب الاحيان ، ويوضح المخرجان بان المعالجة الاخراجية لهذه المسرحية معالجة واقعية لكنها لاتخلو من التعبير فنرى المجاميع احياناً مقيدين ولكن دون قيد واحياناً نرى المجاميع الشريرة يحملون العصي محاولةً منهم في منع المجاميع التي تريد ان تصل إلى ماء الفرات واحياناً نرى المجاميع تخرج عن الحدث التاريخي كما في مشهد العزاء

لتندب الحسين(ع) وتبكي عليه . [1] ولم يعمل المخرجان على توزيع المجاميع إلى عدة كتل وعلى مستويات مختلفة وباشكال مختلفة ، ولم تعبر المجاميع عن مخاوفها على البطل . وعملت على تطهير الجمهور . فالمجاميع على وفق مايبدو من العرض على نوعين : مجاميع مرئية ومجاميع غير مرئية أي تسمع اصواتها فقط من وراء الكواليس ، فالمجاميع غير المرئية كانت الاشباح التي تراود الشمر بعد قتله للحسين(ع) بحيث جعلته يشعر شعور المنهزم بالرغم من كونه القاتل ، امّا المجاميع المرئية فهي المجاميع التي تظهر امام الجمهور مثل المجاميع المجاميع التي تحيط بالحر الرياحي ومجاميع الناس المظلومون المحرومون الذين يقفون بجانب الحسين(ع) فضلاً عن المجاميع التي تجسد الجانب الشرير الذين يقومون بمنع المجاميع المؤمنة من الوصول إلى ماء الفرات . واكد المخرجان على وجود دلالة لحركة المجاميع تختلف عن الحركة نفسها لممثل منفرد لأن تجسيد هذه المأساة في عرض مسرحي يتطلب حضوراً فعلياً للمجاميع ذات الحركة التي تختلف في دلالتها عن الحركة نفسها عند اداءها من قبل ممثل واحد . وكان المخرجان يؤكدان على الشكل والمضمون من خلال حركات المجاميع فكانت مشاهد المجاميع جزء من كل موحد حيث كانت وظيفة المجاميع تلتحم مع عناصر الاخراج الاخرى من ديكور واضاءة وازياء وموسيقى ومؤثرات صوتية في شكل يعبر عن المضمون بحيث يتسم العرض بوحدة متكاملة ، واكد المخرجان على مضامين اجتماعية وسياسية من خلال وظيفة المجاميع في هذا العرض .

(1) مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرجان في المسرح الوطني بتاريخ 2003/8/23 الموافق السبت .

الفصل الرابع

ـ نتائج البحث ـ

نتائج البحث

1- ان توظيف المجاميع في عينة البحث كان يؤكد الوظيفة الاجتماعية وابراز القيم والدلالات الاجتماعية كما عند المخرج سامي عبد الحميد والمخرج قاسم محمد والمخرج فخري العقيدي والمخرج عزيز خيون والمخرجين الهاجري والفتلاوي .
2- تنوعت طريقة الاداء في المجاميع بين الروي والانشاد والرقص لتأكيد الدلالات الجمالية في العرض كما عند المخرج سامي عبد الحميد .
3- توزع توظيف المجاميع على وفق بنية العرض المسرحي ، ورؤية المخرج التي تتخطى ما عرف من توظيف المجاميع لدى الاغريق .
4- عمدت بعض العروض الى جعل المجاميع ذات دلالة جمالية ، فضلاً عن دورها في تصعيد الفعل الدرامي وتأجيج الصراع .
5- ترشحت عبر المجاميع جملة افكار وفلسفات لها امتداداتها في الفكر المعاصر ، في تأكيدها على روح الجماعة ، ولكونها تمثل المجتمع الانساني باجمعه .
6- تنوع توظيف المجاميع داخل العرض الواحد متخذاً طابعاً اغريقياً حيناً ، وفني جمالي حيناً آخر ، فضلاً عن الطابع السياسي والاجتماعي .
7- تعددت مستويات حضور وغياب المجاميع بين اشغالها للفضاء المسرحي ، او النيابة بدلالات صوتية مما اسهم في حضورها ضمن العرض المسرحي .
8- اصبحت المجاميع جزءاً من تكامل العرض المسرحي ورؤية المخرج الابداعية .
9- ان حضور المجاميع في العرض المسرحي ، كان موضع انتباه الجمهور وتفسيره للعرض .
10- لم تقتصر المجاميع على ادوارٍ ثانوية ، وانما تعدت ذلك الى ادوار رئيسة بحيث لا يمكن الاستغناء عنها لانه اذا حُذفت المجاميع لا يمكن عرض المسرحية كما في مسرحية (رسالة الطير) او (الف رحلة ورحلة)مثلاً.
11- تجسدت الرمزية والتعبيرية من خلال توظيف المجاميع في العرض في اشارة لدلالات مختلفة اراد المخرج ايصالها للمتلقي وذلك باستخدام شتى الحركات

والايماءات للدلالة على رموز معينة كما في عرض مسرحيتي (الف رحلة ورحلة ورسالة الطير) .

12- يستعيض المخرج المسرحي عند توظيف المجاميع بالحركات الصامتة بدلاً من الحوار ، ففي عرض مسرحية (الف رحلة ورحلة) كانت المجاميع تقوم بحركات صامتة لكن فعلها متكلم .

13- كانت المجاميع تدعو الى اثارة العاطفة حيناً كما في مسرحية (عُطيل) ، واثارة العقل ومخاطبته حيناً آخر كما في مسرحية (الف رحلة ورحلة) .

ثالثاً : المعجمات
67 – بدوي ، احمد زكي ، محمود ، صديقة يوسف ، المعجم العربي المسير ، ط1 ، القاهرة ، دار الكتب المصري ، 1991 .
68- الجلبي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1993 .
69- حمادة ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار الشعب ، 1971 .
رابعاً : المصادر الاجنبية
Brown , Edward , The Director and the Stage .
Cole , Toby , Chinoy , Helen Krich , Directors on Directing , London : peter own LTD , 1964 .
خامساً الدوريات :
72- بدر ، محمود اسماعيل ، مفهوم الاشارات المسرحية في العرض المسرحي ، الرافد مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام – الشارقة ، العدد 61 (سبتمبر) ، 2002 .
73- بدون مؤلف ، المسرح (عدد خاص) ، مجلة الاقلام ، وزارة الثقافة والاعلام ، العددان الثالث والرابع ، 1987 .
سادساً – المقابلات
- مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرج سامي عبد الحميد في قسم الفنون المسرحية بتاريخ 2003/2/16 الموافق الاحد . ومقابلة اخرى في قسم الفنون المسرحية بتاريخ 2003/3/16 الموافق الاحد . ومقابلة اخرى في قسم الفنون المسرحية بتاريخ 2004/2/25 الموافق الاربعاء .
- مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرج محسن العزاوي في دائرة السينما والمسرح بتاريخ 2003/3/3 الموافق الاثنين . ومقابلة اخرى في دائرة السينما والمسرح بتاريخ 2003/3/10 الموافق الاثنين .
- مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرج عزيز خيون في دائرة السينما والمسرح بتاريخ 2003/2/17 الموافق الاثنين .
- مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرج فخري العقيدي في المسرح الوطني بتاريخ 2003/9/13 الموافق السبت . ومقابلة اخرى في المسرح الوطني بتاريخ 2003/9/16 الموافق الثلاثاء .
- مقابلة اجرتها الباحثة مع المخرجان اسعد الهاجري ورشدي الفتلاوي في المسرح الوطني بتاريخ 2003/8/23 الموافق السبت .

الملاحق

ملحق رقم (1)
مجتمع البحث
العروض المسرحية للفرقة القومية للتمثيل

ت	اسم العرض المسرحي	اسم المؤلف او المعد	اسم المخرج	سنة العرض
.1	المتنبي	تأليف :عادل كاظم	ابراهيم جلال	1984،1979،1977
.2	باب الفتوح	تأليف:محمود دياب	محسن العزاوي	1977
.3	كان ياما كان	تأليف:قاسم محمد	قاسم محمد	1978
.4	النجمة البرتقالية	تأليف:غازي مجدي	محسن العزاوي	1978
.5	كلكامش	اعداد: سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	1979،1978
.6	انشودة عمل	تأليف:فاروق اوهان	هاني هاني	1978
.7	شخوص واحداث من مجالس التراث	تأليف:قاسم محمد	قاسم محمد	1980
.8	شخوص واحداث من مجالس التراث	تأليف:قاسم محمد	محسن العزاوي	1980
.9	حكايات العطش والارض والناس	تأليف:قاسم محمد	قاسم محمد	1984،1981
.10	الوهم	اعداد: محسن العزاوي	محسن العزاوي	1981
.11	رسالة الطير	تأليف:قاسم محمد	قاسم محمد	1993،1988،1986
.12	هوراس	تأليف:بييركورني	بدري حسون فريد	1987

ت	اسم العرض المسرحي	اسم المؤلف او المعد	اسم المخرج	سنة العرض
13.	نبوخذنصر	اعداد:محسن العزاوي	محسن العزاوي	1987
14.	الشاهد والقضية	تأليف:عادل كاظم	محسن العزاوي	1988
15.	الغورلا	تأليف: يوجين اونيل	عقيل مهدي	1989
16.	لو	اعداد:عواطف نعيم	عزيز خيون	1989
17.	الفاو	اعداد:قاسم محمد	قاسم محمد	1989
18.	جسر آرتا	تأليف : ثيوتوكا	بدري حسون فريد	1990
19.	ليلة زفاف الكترا	تأليف: مهدي بندق	وجدي العاني	1990
20.	ثورة الموتى	تأليف: اروين شو	محسن العزاوي	1990
21.	مطر يمه	تأليف:عواطف نعيم	عزيز خيون	1990
22.	امريكا قارة الرعب والموت والجوع	سيناريو:قاسم محمد	قاسم محمد	1990
23.	حفلة الماس	تأليف:خزعل الماجدي	صلاح القصب وكريم رشيد	1991،1992
24.	هاملت بلا هاملت	تأليف:خزعل الماجدي	ناجي عبد الامير	1991،1992
25.	تقاسيم على نغم النوى	اعداد:عواطف نعيم	عزيز خيون	1992
26.	تعلولة بغدادية	تأليف:قاسم محمد	قاسم محمد	1992
27.	اصطياد الشمس	تأليف:بيتر شافر	سامي عبد الحميد	1992

ت	اسم العرض المسرحي	اسم المؤلف او المعد	اسم المخرج	سنة العرض
28.	تموز في الاعالي	تأليف:خزعل الماجدي	محسن العلي	1993
29.	دعوة بريئة للحب	تأليف:جيرودو	محسن العزاوي	1993
30.	الذي ظل في هذيانه يقظاً	اعداد:احسان علي	غانم حميد	1993
31.	اسواق واشواق	تأليف:قاسم محمد	محسن العزاوي	1995،1994
32.	رثاء أور	اعداد:محسن العزاوي	محسن العزاوي	1996

العروض المسرحية لكلية الفنون الجميلة

ت	اسم العرض المسرحي	اسم المؤلف او المعد	اسم المخرج	سنة العرض
.1	كلكامش	اعداد: سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	1977
.2	غاليلو غاليليه	تأليف:بريخت	عوني كرومي	1978
.3	رؤى سيمون ماشار	تأليف:بريخت	عوني كرومي	1981
.4	احتفال تهريجي للسود	تأليف:جان جينيه	سامي عبد الحميد	1983
.5	الخليقة البابلية	تأليف: ثامر عبد الكريم	صلاح القصب	1983
.6	كلكامش	اعداد:سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	1983
.7	يوسف العاني يغني	تأليف:عقيل مهدي	عقيل مهدي	1983
.8	الصبي كلكامش	تأليف:عقيل مهدي	عقيل مهدي	1984
.9	الضفادع	تأليف:اريستوفانيس	عقيل مهدي	1985
.10	احزان مهرج السيرك	اعداد:صلاح القصب	صلاح القصب	1986
.11	فرجة مسرحية	تأليف:كريم جمعه	فاضل خليل	1987
.12	الكترا	تأليف:سوفوكليس	عادل كريم	1987
.13	سكان المستنقعات	تأليف:سوينكا	صاحب نعمه	1988
.14	اوديب ملكاً	تأليف سوفوكليس	عادل كريم	1989
.15	جواد سليم يرتقي برج بابل	تأليف: عقيل مهدي	عقيل مهدي	1990
.16	ميديا	تأليف : يوربيدس	عادل كريم	1991
.17	عزلة الكرستال	تأليف:خزعل الماجدي	صلاح القصب	1991

العروض المسرحية لمعهد الفنون الجميلة

ت	اسم العرض المسرحي	اسم المؤلف او المعد	اسم المخرج	سنة العرض
.1	الكترا	تأليف:سوفوكليس	ممدوح عقيل	1980
.2	الحربة والسهم	تأليف:محمد مهران	رعد الناشيء	1980
.3	عطيل	تأليف: وليم شكسبير	فخري العقيدي	1984
.4	ريتشارد الثالث	تأليف: وليم شكسبير	باسم العزاوي	1985
.5	سيدتي الجميلة	تأليف:برناردشو	باسم العزاوي	1987
.6	يوليوس قيصر	تأليف شكسبير	باسم العزاوي	1988
.7	حطب يابس وعود ثقاب	تاليف:عزيز جبر الساعدي	عزيز جبر الساعدي	1988
.8	طواف ابي عثمان حول الامس والآن	اعداد : زهير كاظم	زهير كاظم	1989
.9	عن علاقات الدائرة	اعداد جواد الربيعي	حامد خضير	1992
.10	انتيجونا	تأليف:سوفوكليس	عبد الوهاب عبد الرحمن	1992
.11	اوديب ملكاً	تأليف:سوفوكليس	سرمد عدنان	1998
.12	اوديب ملكاً	تأليف:سوفوكليس	علي دعيم	2002

ملحق رقم (2)
بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل
كلية التربية الفنية
قسم التربية المسرحية
الدراسات العليا

م/ مقابلــة

الى المخرج ..... المحترم .

نظراً لما نعهده فيكم من خبرة مسرحية فضلاً عن انكم اخرجتم عروضاً مسرحية فيها مجاميع ، ولغرض استكمال متطلبات بحثي الموسوم (توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي) فانه يرجى التفضل بالاجابة عن الاسئلة الآتية :-

س1/ ماذا كنت تمثل المجاميع التي استخدمتها في عرض مسرحية.....؟

س2/ هل استخدمت المجاميع في عرض هذه المسرحية لمهمات متنوعة ام لمهمة واحدة ؟

س3/ هل تعاملت مع افراد المجموعة كونهم افراداً مستقلين في تعابيرهم او كونهم كتلة واحدة يمثلون فكرة واحدة ؟

س4/ هل كانت معالجتك للمجاميع معالجة واقعية ام معالجة اخرى ؟

مع الشكر والتقدير
طالبة الماجستير
وسن عبد الامير حسين