تباين الأداء التمثيلي في عروض المسرحية التاريخية

Variation in acting performance in historical play performances

الباحث: رعد عزيز فرج

Raad Aziz Faraj

raadart66@gmail.com

أ. د. عباس محمد إبراهيم

Supervised by Prof. Dr. Abbas Muhammad Ibrahim

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

University of Babylon / College of Fine Arts

ملخص البحث:

يستعرض البحث تباين الأداء التمثيلي واختلافه بين الممثلين، في تقديم الأعمال المسرحية ذات الطابع التاريخي، كما يدرس البحث تأثير المادة التاريخيه في أداء الممثل التمثيلي، وصولا الى جماليات الأداء في الخطاب المسرحي، إن الابداع في بناء الأداء عند الممثل هو خلق أسلوب ينسجم مع الشخصية التاريخية في زمنها الحاضر، للوصول الى خطاب مسرحي ذا قيمة جمالية وفكرية، لاستمالة المتلقي في التفاعل مع مجريات الأحداث، وهو هدف يسعى إلية الفنان، لتحقيق تأثيره المباشر في توحد المتلقي مع الحدث والممثل بشكل خاص في العرض المسرحي، ومن ثم عمل الباحث على تسليط الضوء في بحثه على أربعة فصول: يتضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث) ويكون بالشكل الآتي مشكلة البحث والحاجة إليه التي يركز فيها الباحث على التساؤل الآتي: ما مدى التباين أسلوب الأداء التمثيلي بوجود المادة التاريخية في العرض المسرحي ، كما حدَّد الباحث هدف البحث، وحدود البحث، وتحديد مصطلحات البحث والتعريف الاجرائي .

اماالفصل الثاني (الاطار النظري): فقد ضم مبحثين، الأول: تطور الاداء التمثيلي، والثاني: الأداء التمثيلي في عرض مسرحية كلكامش، وقد ختتم الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري.

اما الفصل الثالث (إجراءات البحث): فتضمن إجراءات البحث وعِّينة البحث، التي تحدَّدت في مسرحية كلكامش، أما الفصل الرابع فتضمن نتائج البحث، من أهمها:

١. يُعَّد التباين في أداء الممثل حالة صحية جيدة، لخلق أداء مميَّز في فنِّ التمثيل.

٢. إن تباين الأداء التمثيلي في الشخصية التاريخية إضافة فنية في العرض المسرحي الحديث.

كما احتوى البحث على الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، ومن ثم قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: التطور، الأداء التمثيلي، المسرحية التاريخية.

Abstract

The research explores the variation in acting performance and the differences between actors in presenting theatre works of a historical nature, Also examines the impact of historical material on the actor's performance and the aesthetics of performance in theatre discourse . Creativity in the construction of an actor's performance is the creation of a style that harmonies with the historical character in the present time, To reach a theatrical discourse with beauty and intellectual values, to pull the audience in interacting with the course of events. This is the aim that the artist seeks to achieve the direct effect of uniting the audience with the event and the actor in particular in the theatre show. This research is organized into four chapters: The first chapter contains (the methodological framework of the research) in the following form: The research problem and the need for it, in which the researcher focused on the following question: What is the extent of the variation in acting performance in the presence of historical material in theatre shows? However, the researcher also defined the aim of the research, the boundaries of the research, the definition of research terms, and the procedural definition. As for the second chapter (the theoretical framework): it included two topics: the first: the development of the acting performance , and the second: the study of the Iraqi historical play. The second chapter concluded with indicators of the theoretical framework. Chapter Three (Research Procedures): It includes the research procedures and the research sample that is identified in the play Gilgamesh. The fourth chapter included the research results, the most important of which are: 1- Historical acting performance as a distinctive aesthetic image in the art of theatrical performance. 2- The actor's personal experience and historical knowledge elevate the art of acting performance.The research also contains conclusions, recommendations, suggestions, and a list of sources and references . Keywords: Development, performance, historical theatre.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

أولاً- **مشكلة البحث:** إن المسرح التاريخي كان وما يزال من المسارح المؤثرة التي تلعب دورا مهما في استنهاض همم المجتمعات والشعوب في بناء حضاراتها وتطويرها، مستمدةٌ عطائها من الخزين المعرفي المتراكم من المادة التأريخية، الذي يجتهد الممثل في تقديمها علي خشبة المسرح، الذي جاءت احرف نصوصه بأحداث ومعانٍ، تحمل دلالات روحية وإنسانية وفكرية وتربوية تاريخية ، لكي تمثل قراءة للواقع الإنساني، والوعي الفكري للشخصية التاريخية القديمة، في البحث عن سر الخلود الأبدي للإنسان، وما يخلِّفه بعد ذلك من معانٍ وقيم تخدم الإنسانية، ومن هذا الباب فقد تناولها عدد كبير من المخرجين العراقيين والعرب والأجانب، في تقديم المادة التاريخية بصيغة مسرحية، بأشكال وأماكن مختلفة ، فمنهم من تناولها مادة تاريخية تستعرض واقع القديم بشي من التفصيل، ومنهم من وجَّه خطابه المسرحي الى الفتيان والأطفال من خلال تقديم المسرح التاريخي بشكل مسرح الدمى ،ومنهم من وجَّه خطابه إلى العامة من الجمهور، وتقديمها بطريقة تختلف عن سابقاتها، ومنهم من قدَّمها بقراءة معاصرة وبأفكار حديثة وجديدة، تتماشى مع متطلبات العصر، وبما أن الأداء التمثيلي يعتمد على الصوت والإلقاء والتكوين الجسماني على وفق بناء جسم الممثل ، وقدرته على التكيَّف وما يمتلكه من مرونة، تؤثر في العرض المسرحي، وطالما هناك اختلاف بين الشخصيات المؤدية بعضها عن بعض سواء في الهيأة والاحساس والتفكير والمشاعر الداخلية، جميعها تمثل حالة تطور، ومن خلال هذا التباين والاختلاف في جماليات الخطاب المسرحي كان لابد من أن يحدث تغييرٌ في الأداء التمثيلي لشخصية المسرحية، ومن ثم ينعكس على منظر العرض المسرحي حسب طبيعة وجمالية الخطاب الموجَّه الى الجمهور، لذا وضع الباحث التساؤل الآتي: (ما مدى تباين اسلوب الأداء التمثيلي في عروض المسرحية التاريخية)

ثانيا-أهمية البحث والحاجة إليه: يسلط الضوء على العوامل المؤثرة في الأداء التمثيلي، وطريقة التعامل مع المادة التاريخية وتوظيفها في المسرح بشكل عام. الحاجة إليه: قد يفيد الدارسين والباحثين في مجال المسرح.

ثالثا-هدف البحث: هدف البحث إلى التعرف على تباين أسلوب الأداء التمثيلي في العروض المسرحية التاريخية

رابعا-حدود البحث:

الحدُّ الزماني:٢٠٢٢م

الحدُّ المكاني: بغداد

الحدُّ الموضوعي: دراسة تباين أسلوب الأداء التمثيلي في عروض مسرحية.

خامسا-تحديد المصطلحات

التباين لغة:

١-"تباينا: بان كل واحد عن الآخر.

ويقال: تباين ما بينهما: افترقا وتهاجرا.

اللفظان في المعجم الوسيط: اختلف مفهوم مدلوليهما، كالإنسان والفرس"[١].

٢- كما عرف التهاوني أن "للمتباينة ألفاظ كثيرة تفاضلت مثل إنسان وفرس أو تواصلت مثل سيف وصارم وفي بعض نسخ المتن، نسميه المتباينة بالمقابلة أيضاً "[٢]

التباين اصطلاحا:

١- البزاز وجاسم عرف التباين "هو علاقة بين شيئين متطرفين، فهو أدق تعبير عن الاختلاف"[٣].

٢-اما روبرت فعرف التباين "وجود اختلاف في المجال المرئي" [٤].

الأداء لغة:

١-" عرَّف ابن منظور: الأداء من العدة وقد تأدى القوم تأدياً إذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره، لكل ذي حرفة أداة: هي آلته التي تقيم حرفته، واداة الحرب سلاحها، ورجل مؤد ذو أداة، ومؤد، قيل كامل اداة السلاح، وأدى الشيء أوصله"[٥].

٢-عرَّفْ مؤلفو كتاب المعجم الوسيط: "إيصال الشيء واتمامه وقضاؤه، وكذلك حسن الأداء، أي إخراج الحروف من مخارجها، كما عرّفوها التأدية والتلاوة "[٦].

الأداء اصطلاحا:

١- عـرَّف البسـتاني الأداء بوصـفه مفهومـا عامـا " يشـير إلـى السـلوك الإنسـاني، خاصـة عنـدما يكـون الإنسـان القـائم بهـذه السـلوك منهمكـاً فـي فعـل معـين، ويشـير مفهـوم الأداء الفنـي إلـى هـذا الانهمـاك النسـبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفنٍ معين "[٧].

٢- كمـا عّرفـه مختـار عمـر احمـد هـو" فـنٌ تقـدَّم فيـه أعمـال ذات مغـزى واحـد بأسـاليب فنيـة مختلفـة فـي وقت واحد أو بالتتابع أمام الجمهور، مثل فن الرقص أو الدراما أو الموسيقى"[٨] .

سادساً-التعريف الإجرائي

التبـاين: هـو الاخـتلاف والتشـابه والتنـوع الفنـي فـي جميـع صـوره وأشـكاله الإخراجيـة والتمثيلـة، مـن حركـة الجسد والصوت والالقاء في أداء الممثل وتشكيل المنظر المسرحي.

الأداء التمثيلـي: يشـتمل علـى اسـتعراض مهـارات فـن أداء الممثـل، والأداء هـو عمـل الممثـل علـى خشـبة المسـرح، ويشـمل الحركـة والإلقـاء والتعبيـر بالوجـه وبالجسـد والتـأثير الـذي يخلقـه حضـور الممثـل، الـذي يمُر من خلال الرؤية الإخراجية

الفصل الثاني الإطار النظر:

المبحث الأول: تطور الأداء التمثيلي:

عنـد الاطـلاع علـى تـاريخ الفنـون نجـد أن "الـرقص يـأتي فـي المرتبـة الأولـى مباشـرة بعـد مـا تقـوم بـه الشـعوب البدائيـة مـن الأعمـال، التـي تضـمن لهـا حاجياتهـا الضـرورية الماديـة مـن طعـام ومسـكن، والـرقص هـو أقـدم الوسـائل التـي كـان الإنسـان يـنفسّ بهـا عـن إنفعالاتـه، وعـن بعـض العبـادات وبـأدوات بدائيـة بسـيطة"[٩] . ومـن ثـم فـان ظهـور مفهـوم الأداء التمثيلـي بـدأ مـن رحـم الـرقص والطقـوس الدينيـة، التـي كـان الانسـان بحاجـة ماسـة إليهـا، التـي كانـت تلبـي حاجاتـه المعنويـة والدينيـة، كمـا "يعـد اللعـب واحـدا مـن أكثـر جـذور أو أصـول الأداء المسـرحي وضـوحا. فكـل الثـديات تحـب أن تستكشـف البيئـة المحيطـة بهـا، وأن تمـارس مهـارات فطريـة، وأن تختبـر حـدودها وإمكاناتهـا الجسـمية والعقليـة"[١٠]. مـن هـذه النقطـة بـدأ مفهـوم الأداء التمثيلـي يأخـذ حيّـزه الواسـع ومسـاحته الحقيقيـة بـين مفـاهيم صـناعة فـن التمثيـل المسـرحي، الـى جانـب مفـاهيم أخـرى (كالموسـيقى والسـينما وغنـاء الاوبـرا والباليـة والـرقص). "يشـير مفهـوم الأداء فـي

معناه العام إلى السلوك الإنساني، لاسيما عندما يكون الإنسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معيَّن. ويشير مفهوم الأداء الفني إلى هذا الإنهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معيّن من الفنون، إن هذا الأداء المرتبط بالفن يكون له دون شك تأثيره الإيجابي أو السلبي في الآخرين"[١١]. قد يكون هذا الأداء نابعاً من فطرة الانسان التي فطره الله عليها، وبذلك يكون الأداء التمثيلي على الفطر السليمة، التي غالبا ما تكون مؤثرة وبشكل إيجابي وممتع، مثال على ذلك عندما يلعب الأطفال يكون الأداء التمثيلي عفوياً، خالياً من التكلف، وصادقاً بالمشاعر، وعاكساً للاحساس الداخلي للممثل، الذي يرتقي بخطابه الجمالي، بناءً على ما تقدَّم من عفوية وصدق وأحساس "إن لدى الناس منذ الطفولة غريزة التشخيص، ومن هذه الناحية يختلف الانسان عن الحيوانات الأخرى، في أنه أكثر منها قدرة على المحاكاة، وإنه يتعلم أول دروسه عن طريق تشخيص الأشياء ثم تبقى بعد ذلك المتعة، التي يجدها الناس دائما في التشخيص(٠٠٠) إن أرسطو يخبرنا أن لدينا غريزة المحاكاة أو التمثيل وإننا نتعلم أول دروسنا عن طريق استخدامنا لهذه الغريزة . وينتهي ارسطو بالإشارة الى اللذة، والمتعة التي يجدها الناس دائما في التمثيل"[١٢]. إذا نظرنا بشكل دقيق في حياتنا اليومية وتابعنا الأم عندما تربي الطفل الرضيع وهو في حجرها، نرى أن أول ما تبدأ بتعليمه هوالإصغاء الى الغناء من خلال النعي (دللول يلولد يبني)، ومن ثم تعلِّمه تقليد الأصوات وتلفِّظ الكلمات، وبعد ذلك تحرص على تعليمه تقليد الحركات وإعادة تكرارها، وهي تستمتع بهذا الأداء، وكلما اتقن فن الأداء استمتع الأب والأم في أداء الممثل الصغير ٠"اللعب مفتاح الاستمتاع ومفتاح التربية بل هو مفتاح الحياة. والطفل في هذه المرحلة أساس العملية التربوية"[١٣]. من هنا نفهم أن بذرة فن التمثيل تبدأ من مرحلة الطفولة، تكبر وتنشا مع نمو الانسان، بمساعدة بعض العوامل المحيطة به، منها المعلم الأول الأم والأب، وثانياً المكتسبات الحياتية والاجتماعية، فضلا عن العامل الجيني الوراثي، الذي يهدي الممثل الصغير الى الفعاليات المنتجة للإبداع والتشخيص الفني ٠ إذاً فنُّ التمثيل هو فنٌّ متجذِّر في الإنسان (إن كان يعلم أو لا يعلم)، له خصوصية الشخصية نفسها، يعكس مكتسباته الحياتية، والمورث التاريخي والبيولوجي للشخصية، التي يطرحها على شكل أفعال وحركات وأصوات، تمتزج مع يومياته وحياته الشخصية.

التمثيل عند الاغريق : لقد احتل موضوع الجمال أهمية متميِّزة في تاريخ الفكر الإنساني منذ القدم، وكان لذلك العديد من النظريات الجمالية والفلسفية حتى وقتنا الحاضر، إذ ساهم الفلاسفة والمفكرون

في توضيح ماهية الجمال والجميل، لقد أظهر فنُّ التمثيل عند الاغريق وجها من وجوه الجمال ومنذ اللحظات الأولى، التي تفاعل الانسان مع هذه القيم الجمالية وتأثر فيها، ووضع لها المقاييس والمعايير للنهوض بهذه المفهوم الجديد، ابتداءً من الحركات الإيمائيه عند اليونان القدماء، التي كانت جزءا من طقوس الطبيعة والإخصاب، التي تقوم أساسا على تقليد الحيوانات، ثم صار يقدّم على شكل عرض تهريجي مُرتَجَل، تُؤخذ حوادثه من الحياة اليومية، تضع أقنعة وترتدي ملابس محشوة بشكل مضحك، وقد ابتعدت عن العروض الصامتة [١٤] . كما ظهر القناع في المسرح، عندما كانت تتلى الترانيم بالمعابد في أعياد دنونيسوس تكريما للإله ديونيسوس، كانت الترانيم الاغريقية يتلوها الكورس، الذي يلبس أفراده ملابس خاصة، واقنعة تغطي الوجه، كان بعض أفراد الكورس يقومون بأداء مختلف عن الباقين، لكنهم لم يكونوا ممثلين كما نعرفهم اليوم[١٥]. يمكن القول إن المسرح قد بدأ حوالي سنة ٤٩٠ ق.م. حين مثلَّت أقدم مسرحية بقيت لنا، وهي: الضارعات الإسخيلوس أمام أنظار المواطنين الاثنيين فمآسي إسخيلوس وخلفائه قد انبثقت من الديثرامبوس*** الذي كان تمجيداً لديونيسيوس، وغالب الظن أن الديثرامبوس كان في أول الأمر ينشد ارتجالاً، فكانت الكلمات والموسيقى جميعاً من وحي النشوة التي يبعثها الاحتفال، كما أن الديثرامبوس كان أغلبها قصصا سرديه في صورتها، فكان يسرد الأساطير التي تتعلق بالإله، ثم حدثت تغيِّرات تدريجية. ففي أيام أريون الميثمنى بين القرنين السابع والسادس ق. م كان أفراد من الشعراء ينظمون الشعر للمحتفلين. كما انفصل رئيس الفرقة (الإكسارك) من فرقته، فأدى هذا إلى إمكان قيام التمثيل الصحيح، أوعلى الأقل إلى تحويل السرد إلى تمثيل مباشر [١٦]. تشير معظم النصوص إلى ثيسبس بوصفه أول ممثل أوروبي محترف، وبالتحديد أكثر كان ثيسبس ممثلاً وشاعراً، وآية ذلك أنه كان يكتب ما يقوله من شعر وكان يمثل في مسرحياته، ابتدع (ثيسبس) فيما بعد ممثلاً كي يتيح للكورس فاصلا للراحة، فضلاًعن استخدام الأقنعة المتنوعة في أشكالها، التي تعطي مساحة واسعة في تعدِّد شخصيات المسرحية. لقد ساعد ثيسبيس في الانتقال من الديثرامب إلى مايشبة الدراما، ومن سرد أحداث في حياة الإله الى سرد أحداث في حياة البطل[١٧]. لقد كانت الساحة الاغريقية ولأدة بالشعراء والفنانين، ومنهم هوميروس "الذي يحتل المركز الأعلى لا بسبب أسلوبه الجدي وتفرده بالتميّز الأدبي، وإنما بسبب الطابع الدرامي في محاكياته، وكذلك أول من أوجز لنا الخصائص الأساسية للكوميديا عن طريق معالجة المادة المضحكة علاجا دراميا بدلا من كتابة الهجاء الشخصي، وعلى هذا فان علاقة نهجه بالكوميدية كعلاقة الالياذة والاوديسة بالتراجيديا' ولكن عندما ظهرت التراجيديا والكوميديا في الساحة، فان كلا الفريقين من الشعراء التزم بطبعه

الخاص" [١٨]. لقد بدأت تتضح ظاهرة الممثل المسرحي، نتيجة التطور الذي طرأ على الاحتفالات والطقوس الدينية، التي اعتمدت هي الأخرى بالأساس على الأساطير القديمة، وعدَّتها مصدرها الأهم في استقاء مادتها المسرحية. وإذا أردنا أن نكتشف بداية ظهور الممثل المسرحي، لابد أن نعرِّج على المسرح الإغريقي، ولاسيما إذا أردنا أن نذكر التدرّج التاريخي، فالمصادر تؤكد وجود علاقة جديدة مصدرها انحسار دور الجوقة. فتاريخ المسرح الإغريقي يكشف عن تناقص تدريجي لفعالية الجوقة في التمثيل العملي والفعلي، فقد بدأت تتسلخ بالتدريج عن الدور الديني، الذي كانت تقوم به في أول الأمر وجاءت تلك المعطيات والمخرجات لتكون الأساس، التي اعتمدها أغلب المختصين بالفن. لقد تبلورت ظاهرة الممثل المسرحي، نتيجة التطور المسرح الإغريقي وفي مقدمتهم (ثيسبيس)، الذي اخترع نظام الممثل الواحد [١٩]. لم يتطوَّر التمثيل إلى الإثارة والكشف المصاحب لتصادم الشخصيات إلا بعد مرور خمسة وسبعين عاماً على اختراع ثيسبس، وما يقرب من خمسة وعشرين عاماً من تقديم الممثل الثاني. وفي أورستيا، (لأيسخيليوس) يلتقي ممثلان بوصفهما متميِّزين على المسرح. وعند إخراج هذه الثلاثية ذات الشخصيات الأربع عشرة بالكورس وآلاتهم والشخصيات الثانوية مثل (هرميز) والحارس والبشير والمواطنين والمحلفين فإن مهنة التمثيل لابد وأنها قد حققَّت مكانتها. ولا شك أن الممثلين قد أدركوا أن مجالهم الفريد سيصبح التواصل السمعي والمرئي بين بشر في فعل أو ردة فعل ضد بشر بذواتهم، أو ضد بشر يمثلون قوى أكبر مثل القدر والشر والكبرياء والسلطة وغيرها. إلا أن الأورستيا لاتحتاج لاثنين بل لثلاثة ممثلين. والمعروف أن (سوفوكليس) قد أدخل بدعة الثلاثة ممثلين حوالي عام (٤٧١ ق.م) أو على الأقل في عام (٤٦٨ ق. م) بعد دخوله مسابقات الكتابة وهزيمته أمام (أيسخيليوس) بقليل. ومع ذلك فأن (ثيسبس) ومن بعده (أيسخيليوس) بتمثيلهما الأدوار الرئيسه كانا يسميان تراجيدوس، ثم أضاف (أيسخيلوس) الهيبوكرايتز الأول والثاني – أو المجاوبان – ليصبح المجموع ثلاثة ممثلين. وعندما نقل (سوفوكليس)، الذي كان صوته ضعيفاً، دوره إلى أحد الهيبوكريتيز احتاج لإضافة ممثل ثالث [٢٠]. إ ضافة الممثل الثالث اعطى للمؤلف المساحة الواسعة للخوض في تفاصيل حياة الإنسان والتجاذبات التي تحدث عند بني البشر من جراء التحولات النفسية والتقاطعات الاجتماعية والعقائدية والسياسية، ومن ثم حدوث الصراع الذي ينتج عنه فعل أدرامي ومن ثم تظهر جماليات فنّ التأليف وفن التمثيل على خشبة المسرح. والخطوة الأخرى في تطور الممثل المحترف ترجع لما بين (٤٧١ و٤٥٨ ق.م)، وهي سنوات تأليف (سوفوكليس) ذو التعاطف العميق مع العواطف والأهواء والكوارث البشرية. كما تطوَّر التمثيل في السنوات التي لمع فيها نجم يوريبيدس

حيث تنقل من التراجيديا الى اللا تراجيديا وبقدر كبير من الاستقلالية والتمكن، وحول قصصه بشكل جماهيري الى تراجيكوميديات محملة بالعاطفة ودراسات نفسية، واعمال ميلودرامية. خلق شخصياته الرئيسة، لا كما كان يجب أن تؤدي دوراً في النسق الطبيعي للأشياء، ولا بوصفها جزءاً من أسطورة، أو توضيح لدرس أخلاقي، بل كما رآهم بنزعته للشك، وبإحساسه الفياض بالمسرح، فهو على الأقل قد فرض ضمنياً على الممثلين اليونانيين ثلاثة متطلبات جديدة، تلك المتطلبات التي ما تزال بعد كثير من الصقل والتهذيب، تصلح لممثلي اليوم. يبدو أن (يوريبيديس) قد اقترح على ممثليه المحترفين أن يكونوا أكثر إنسانية، فقد طلب منهم أن يكونوا أكثر اقتراباً من الحياة وأكثر واقعية في حدود تقليدية، مما كان عليه الممثلون في المسرحيات الأخرى. لقد أتاح لهم فرص الكشف عن المزيد من الواقعية ونقلها صور البشر كما هم ووضعهم على خشبة المسرح ، علي أي حال ، لقد أثر (يوريبيديس) في مسرحياته التراجيدية ، في ممثليه بحيث يكونون أكثر إنسانية ، وتعد مسرحيته محكمة الصنع بنهايتها السعيدة أكثر تراجيكوميدياته شعبية ، أما إفيجينيا في تاورس (٤١٤ق.م) فهي مسرحية رومانسية ، و الكترا ، (٤١٣ ق.م) وهي مختلفة تماماً عن تناول (أيسخيلوس) و (سوفوكليس) للقصة نفسها ، تعدُّ أشهر ميلودراما ، وهناك هيلين التي يمكن أن نطلق عليها كوميديا رفيعة، هكذا نجد أن (يوريبيديس) قد فاق أسلافه في تشجيع ممثليه بطريق غير مباشر ، ولاسيما في الأدوار الرئيسة غير التراجيدية، لكنها مثيرة للشفقة ، على أن يكونوا أكثر إنسانية وذلك ببناء تفسيراتهم للأدوار ، في نطاق الحدود الشكلية ، على أساس من خبرتهم الشخصية وقد شجَّع مشاهديه كذلك على الاستجابة على أساس خبراتهم ،من المحتمل أنه نصح ممثليه في كلِّ مسرحياته بأن يعبِّروا عن المؤلف . وفي الواقع لم يكن ممكناً أن يخطأوا فهم قدراته الذهنية ووجهات نظره الخاصة بالخبرة. فقد جلب (يوريبيديس) فوق خشبة المسرح، فضلاً عن الغنائية الجميلة. نغمة جديدة للطبقة المتوسطة، باردة، عنيفة، واقعية، عقلانية، شكَّاكة، أخلاقية وعاطفية بشكل واضح. لقد سبر غور البشر بشكل واقعي وغاص في أعماق الفكر إلى منطقة لا يعبأ بها العامة، ولا يجرأون على ارتيادها. فقد شهَّر بالآلهة وسخر بها، وعبَّر عن آراء فلسفية واجتماعية المتطورة [٢١].

المسرح عند الرومان:

في العالم أسلوبان: الأسلوب اليوناني والأسلوب الروماني. الأول أسلوب هادئ ذو إيقاع رزن واقعي، لا يقترب من التطرف والمغالاة، انما يداعب السمو الإنساني، ويسعى الى ترويض وحوش الغرائز

الحيوانية في داخل الإنسان. والثاني عكس الأول تماماً. لكن قبل الحديث عن الأسلوب الروماني ثمة رأي جاءنا من عالم النقد الأدبي لابد من تحليله منطقياً للوقوف على حقيقة الأمر. هذا الرأي هو أن الرومان شعب مقلّد، ليس له شيء خاص به في مجال الحياة الأدبية. عاش كلَّ تاريخه مستظلاً بالمنجزات الإغريقية. ويتجلى ذلك أكثر ما يتجلى في الأدب. فالأدب الروماني نسخة رديئة من الأدب اليوناني، أي أن نسخة الأدب اليوناني الرديئة قد تخلَّت عن مزاياها السامية، ولم يبقَ فيه إلا القواعد العامة الجافة، التي سار عليها الرومان. والواقع أن ظواهر واقعية تؤيد هذا الرأي، فالمسرحية الرومانية ليست سوى المسرحية اليونانية إما منقولة أو مقتبسة أو مختصرة. والشخصيات في المسرح الروماني هي شخصيات يونانية صرفه، بل إن الديكور على المسرح لا يعكس البيئة الرومانية، بل سوقاً في طيبة أو برجاً في إسبارطه أو مكتبة في أثينا، أو ساحة من ساحات سلاميس الواسعة، وبهذا تكون التبعية بلغت حدّ إلغاء الشخصية الرومانية . أخذت الظروف تتغيَّر قبل الظهور الكامل لروما على مسرح التاريخ. ففي أعقاب الحروب اليونانية ضد الغزو الفارسي بدأت تظهر طبقة محدثي النعمة. التي غيرت مجرى الحياة، وقضي على الاتزان والتوازن في الأسلوب اليوناني بعد أن كسد سوق الأرستقراطية ذاتها، وكان لابد أن يروّج أدب يوريبيدس، نتاج محدثي الفكر من الفلاسفة، الذين ترافق ظهورهم مع طبقة محدثي النعمة التي هيَّأت لهم المجال، فاستدعتهم الظروف التي فرضتها طبقة محدثي النعمة. وكان لابد أن ينسحب أدب أرستو فانيس ويحلَّ محله أدب ميناندر، لأن محدثي النعمة كانوا قد غيَّروا القيم والمفاهيم، وهيَّأوا الجو لقيام النوع الجديد من الحكم، وهو الإمبراطورية. لقد بدت معالم هذا الحكم على اثينا نفسها بعد حربها ضد الفرس، وانتصارها عليهم. وبتحول اثينا إلى شبه إمبراطورية، انتهت الصيغة الديمقراطية، التي وضعها اليونان لتسيير الحياة وتسيسها. ومن ميناندر انحدر كلُّ أدباء الرومان، ولكن قبل ذلك لابد من الأخذ بعين الاعتبار التغييرات الكبيرة التي حصلت. إن محدثي النعمة الذين يعقبون الحروب عادة يطرحون شعاراتهم الجديدة المغرية، التي تستثير الغرائز الحيوانية. كان الإغريق يعملون ضمن مسارين: الأول عملي، وهو أعرف نفسك (لا تتطرف). والثاني معنوي، وهو الحق والخير والجمال. محدثو النعمة غيَّروا هذه الصيغة تغييراً كاملاً، والأصح أن نقول تغييراً عكسياً تماماً. إن كل صيغة اليونان تنحصر في لجم الوحوش القابعة في أعماق النفس، أكثروا من الآداب مثلما أكثروا من الألعاب، فهم أول شعب يتأدب بجدٍ ويلعب بنظام. كل ألعاب هذه الأيام هي من صنعهم، وما غرضهم سوى إبقاء الوحوش الغريزية نائمة، كانوا يخشون أن يستيقظ وحش الجنس، ويخشون استيقاظ وحش الجشع، وهذه هي الأسباب التي دفعت نبلاء اليونان

قديماً (الأرستقراطية) إلى وضع صيغة للحياة تقوم على أساس الاقتصاد الأدبي، لا الاقتصاد السياسي، على الآداب والألعاب لا على الاستغلال والسيطرة، أما الأدب الروماني فلا يستطيع، وهو وارث التقليد اليوناني، أن يسكت عما يجري، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع إعلان ذلك، او التصدي لهذه الصيغة الجديدة للحياة التي فرضها محدثو النعمة، بعدها لم يجرؤ أحد أن يكتب مسرحية رومانية، بل كانوا يعمدون إلى المسرحيات اليونانية، فيقتبسون منها ويغيرون فيها بما يحقق أهدافهم، إلا أنهم ما كانوا يجرأون أن يظهروا على خشبة المسرح مكاناً رومانيا أو شخصية رومانية. ودائماً كانت الكلمة التمهيدية للمسرحية، حدث هذا في اثينا، وكان الكاتب يؤكد ويكرِّر أنه أخذ كلَّ شيء من الكاتب اليوناني [٢٢] اعتمد المسرح الروماني كليا في مرجعياته على التراث الإغريقي، وعلى أساطيره ومسرحياته، على الرغم من أنهم أضفوا على نتاجاتهم ملامح وهوية رومانية. فقد تراجع النشاط المسرحي الروماني بأشكاله كافة، إذ شغف الرومان بالألعاب والمسابقات، لأنه شعب أحب المغامرات والحروب، ومع هذا فقد حدثت تطورات مهمة ألقت بظلالها على فنِّ الأداء، لاسيما في مجال التأليف والعرض، فضلا عن اختلاف شكل المسرح "الذي أخذ شكلا معماريا فخما، فبنوا مسارحهم على أرض مستوية لا على سفوح التلال، كما فعل الإغريق، فضلاً عن استخدامهم الأقواس، مما أدى إلى تطور المبنى، الذي امتد إلى عمق أطول، حتى باتت البناية ثلاثية الأبعاد، أما من ناحية الملابس فأصبحت أخف ثقلا وأقل فضفاضة"[٢٣] مما أتاح ذلك حرية للممثل في الحركة "يغلب على أداء الممثل الروماني التراجيدي طابع التهويل ويحوي على الحركة المبالغ فيها، ومن ناحية الصوت والإلقاء فكان قريبا من أداء الممثل الإغريقي مضخما وذا أسلوب خطابي ومد في الحروف والضغط عليها"[٢٤] .الممثل الروماني لم يهتم بالإلقاء، وهناك عدم فهم لما يقال، إذ يجهر الممثل بصوته عاليا بغية إيصال صوته إلى أكبر مدى ممكن، ومن ثم يتحول صوته إلى نوع من الصراخ. تعد الإشعار الفسيكينية والساتورا والقصص الاتلانية من أهم صور الدراما عند الرومان.

المسرح في عصر النهضة

لقد بدأ عصر النهضة في القرن الخامس عشر بعد فترة العصور الوسطى، التي تراجع فيها المسرح بسبب هيمنة السلطة الدينية على كلِّ مفاصل الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، والتي عمدت الى تحجيم المسرح، لأنها رأت في المسرح مصدر إشعاع وثني، يتعارض مع معتقدات الكنيسة. بعد ضمور العصور الوسطى جاءت النهضة من حيث تسمية العصر الذي ابتدأ "بالقرن الخامس عشر

فهي لا تعني العودة إلى الحضارة الماضية القديمة بشكل جديد بل مدى الاستفادة منه لأنها تشِّكل تجربة إنسانية حضارية، والأخذ منها بما يقتضي الواقع الجديد." [٢٥] ومن هذه النقطة بدأت الاستمرارية المسرحية الحقيقية نحو أفق معرفي فني جديد في حياة المسرح، لقد شهد المسرح ولادة جديدة في عصر النهضة. " إن القرنين الخامس عشر والسادس عشر عصر تطور الفنون والادب والشعر والموسيقى، وأيضا الثورة الصناعية والايمان بفردية الانسان بعد هيمنة السلطة الدينية وبشكل فاعل في دول مثل إيطاليا وفرنسا وإنكلترا واسبانيا " [٢٦]. بعد انطلاق عصر النهضة وما أضاف التطور العلمي في رفد الحياة بكلِّ ما هو جديد ضمن أسس وقواعد استندت للاكتشافات العلمية والتطور الصناعي، فقد ألقى هذا التطور بظلاله على الساحة الأدبية، وبوجه خاص على المسرح في عصر النهضة ، " ففي موسم عيد الميلاد عام ١٥٦٧ أمرت الملكة إليزابيث تجهيز المسارح، وتمثيل ثمان مسرحيات، كانت معظمها من الطراز الديني الاخلاقي الواعظ، كما انها لا تخلو من المسرحيات الهزلية "[٢٧] ومن ثم نرى أن الكوميديا قد أعادت حضور القناع الى وجه الممثل، ومن خلال ما تقدَّم نرى أن المسرح الروماني الذي هو امتداد للمسرح الاغريقي، قد كان حاضراً في منهجه في عصر النهضة مع اختلاف الفترة الزمنية، وبذلك قد انتقلت مفاهيم وأدوات المسرح الروماني والمسرح الاغريقي الى عصر النهضة، بما في ذلك تقنية القناع والازياء والمنظر في المسرح .

تنظيرات في فنِّ التمثيل:

دينيس ديدرو (١٧١٣-١٧٨٤م): أكد ديدرو أن الممثل لابد أن يفقد الوعي بالذات تماما في أثناء. تصويره لعواطف الشخصية، إن الممثل العظيم العبقري ينتقل داخل موقف الأشخاص، الذين يجب ان يمثلهم. ويؤكد أن تصوير الشخصية يتحقَّق من الإنفعال، الذي يحسُّه الفنان، ومن الأفكار والمشاعر التي يمكنه أن يوقظها في داخل المشاهد أو المستمع، وكتب ديدرو في هذا الخصوص أنه كان يفضل نوعا من التوازن بين التفكير المتروي والتحمس الزائد"[٢٨].

ديفيد جاريك [٢٩](١٧١٧ – ١٧٧٩م): كان يتميَّز بطاقة عريضة في التمثيل، حيث إن معاصريه كانوا يعدُّونه ممثلاً مجيداً لكل من المأساة والملهاة، وإن كان الأغلب يميلون إلى أدائه للأدوار الكوميدية، وكان أداؤه يتميز بما يأتي: ١ – الجد والأصالة والطبيعة. ٢ – رفض التأنق الفني، وحدة المزاج، وتوتر الأعصاب، الذي كان يستهوي الجمهور آنذاك. ٣ – كان يؤدي معظم أدواره في ثياب فاخرة من طراز عصره. ٤ – وإن كان أسلوبه طبيعياً، إلا أنه لم يكن يسمو على الوقفات والمباغتات

والإطالات المستفيضة في مشاهد الموت لاستدرار التصفيق. ٥ – يُعدُّ جاريك خير من كتب في المهازل القصيرة (الفارس)، التي كان لها الفضل بالمحافظة على روح الفكاهة والضحك في عصر بدأت فيه الكوميديا تصبح شيئاً فشيئاً عاطفية باكية.

هيجل (١٨١٣-١٧٧٠م): الممثل عند هيجل يصوره كائنا حسيا، كما أكد على موضوع الحركة الجسدية للممثل، فضلا عن الصوت وتعبيره لخلق علاقة مباشرة بين الممثل وبين الشاعر، ثم تنتقل بدورها الى المتلقي عن طريق الإلقاء والتعبيرات الإيمائية للوجه، فضلا عن الحركة الجسدية. لذلك عَدِّ هيجل الممثل أشبه بالآلة، التي يعزف بها الشاعر، وعلى الممثل أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر، لقد رفض هيجل ان تكون غاية الفن المحاكاة، لأن الفنان المبدع هو الذي يقدِّم إنتاجا أو عملا على غير مثال. وأن يكشف عن الخفايا في مقاصده من خلال دراسة الشخصية المسرحية بكل أبعادها وتناقضاتها، للوصول تفصيليا للحالة الشعورية وتجسيدها دراميا. كما يؤكد هيجل على مسألة الإلهام، التي لا تتولد من سلوك حي أو دافع معين تنشا من مضمون معين أو معنى ضمن دائرة التمثيل المنطقي كي تجسد فنيا. وفي تأكيده على إلغاء الأسلوب السطحي من التمثيل كمحاولة لإلغاء برودة التعبير المملة لدى الممثل، والتي عدَّها جرداء عقيمة غير مثيرة للعقل، ويقول هيجل إن قوام الإلهام هو وقوع الفنان تحت هاجس الشيء وسلطانه وحضوره الدائم فيه [٣٠].

المبحث الثاني: الأداء التمثيلي في عرض مسرحية كلكامش

لا شكَّ أن السومريين كانت لهم ريادة البدايات والأفكار الأولى في صياغة الحضارة الانسانية العالمية، بدءاً من اختراعهم الكتابة وتنضيد القوانين والشرائع الإنسانية ، وهذا لا يختلف عليه اثنان، إلا أن هذه الاكتشافات التي توصلوا إليها وتنميتها فيما بعد لم تبقَ في نطاق المبدعين السومريين، ومن بعدهم البابليين، وما تلاهم من الحضارات العراقية والعربية القديمة، وانما انتقلت الى الحضارة الاغريقية، فكان منها ما كان من الاهتمام بمنجزات الحضارات الشرقية .إذا كان أدوين ديور قد اعترف أخيرا في كتابه (آفاق وأبعاد التمثيل) بأن "فن التمثيل قد بدأ مع أبناء سومر قبل آلاف السنين، حيث كان رهبان المعبد السومري يتهيأون للتقرب من الآلهة في طقوسهم، فان مثل تلك الطقوس أصبحت إحدى سمات المسرح فيما بعد. لقد سبق أبناء وادي الرافدين أبناء وادي النيل في هذه الممارسة الدينية، بيد أن الآخرين اقتربوا في ممارستهم أكثر من الحدث المسرحي، عندما كانوا يحتفلون بذكرى إلههم (اوزوريس) ويجِّسدون في ذلك الاحتفال قصة مقتل البطل على يد أعدائه

[٣١].ومن إنجازات حضارت بلاد سومر ملحمة كلكامش التي تتألف من اثنا عشر لوح رقم الطيني والتي تتحدث عن قصة ملك أوروك الذي تَجَبَرَ على شعبه وطغى، وبعد استجابة الآلهه الى دعاء الناس، خلقت الآلهه أنكيدو بوصفه رادعاً لهذا المتجبر، الذي تعرف عليه كلكامش بعد صراع بينهما، ليكونا صديقين، وتستمر احداث هذه الملحملة الى ان يتعرض انكيدو للموت بأمر من الآلهه، وهنا تكون نقطة تحول في الملحمة عندما عرف كلكامش ان نهاية الأنسان الفناء والموت لذلك تغير مسار احداث الملحمة للبحث عن سر الخلود[٣٢] .

قدم المخرج سامي عبد الحميد ملحمة كلكامش عام ١٩٧٨ بوصفها نموذج تأريخي متميز[٣٣]، استخدم الأزياء التاريخية لرسم صور ذات دلالات رمزيه تشير الى البعد التاريخي والاجتماعي، تستفز المتلقي لفهم المنتج الذي يعرض، لذلك سلك المخرج الأسلوب الكلاسيكي في إخراج وتقديم ملحمة كلكامش، معتمدا على واقعية استانسلافسكي في تقديم أداء الممثل على المسرح، ومن ثم يكون نضوج في منظر العرض المسرحي، ومن هذا المعنى يتجلى بشكل واضح الأداء التمثيلي بفعل أدوات المخرج المسرحي الحديثة ومنها سينوغرافيا العرض المسرحي، التي من خلالها يتجانس الأداء التمثيلي مع الرؤيا الفنية ليشكل هارموني ذات خطاب مسرحي يتسابق مع حداثة زمن العرض، الذي يكون بالعادة مختلفا كليا عن زمن أحداث ملحمة كلكامش. في مشهد موت انكيدو، يكون انكيدو مسجى على سرير الموت في وسط المسرح، والديكور عبارة عن سور عليه نقوش سومرية دلالة على الإنجاز العظيم، الذي سعى به كلكامش في بناء سور مدينة اوروك ، انكيدو يحتضر ومن حوله جمع من الناس، انحنى كلكامش عليه وهو لاحول ولا قوة، وهو يندب ويرثي صديقه البطل الذي ينتظر أجله، حركة الانحناء عند الممثل غالبا ما تكون للخضوع والتذلل والتبجيل او الاحترام او الانهيار والسقوط لشدة الحزن صنع الممثل في هذا الأداء صوره للانعكاس الداخلي لشخصية كلكامش وما يجري في داخله من اضطراب وتقاطعات في الفهم ، وفي لحظة موته انكيدو ينهار كلٌ شيء عند كلكامش ،تزداد سرعة إيقاع الأداء عند كلكامش، وذلك لاختلاط كل مفاهيم الحياة والخلود والموت مع بعضها ، صوت المؤثرات يتعالى، ومن ثم يدخل عليه الراوي في تكملة أحداث المشهد ، ثم يرجع المشهد الى كلكامش، ليعبِّرعن حزنه الشديد من خلال النظر الى اليمين واليسر وكأنه في هذه الحركة يبحث عن شيء مفقود ليصل الى امل يتمسك به، أما رثاء كلكامش الذي يحمل مشاعر وعواطف جياشة مليئة بالحزن والألم التي جاءت بوصفها حالة تتويج درامي لمفهوم الصداقة، حيث هوى كلكامش أمام

مرض انكيدو، الذي تعرف الثرى وطأته حيث لا يقوى بشرٌعلى قهره : (من أجل أنكيدو أخي وصديقي أبكي وأنوح نواح الثكلى). وبإيماءات، طعمة التميمي (كلكامش) وبهذه الكلمات: سأجعل أهل أوروك يبكون عليك وينددبونك وسيحزن عليك أهل الفرح، في مشهد حصول كلكامش على العشبة السحرية يحدث انشطار في الشخصية كلكامش ليكون الراوي كلكامش (عزيز خيون) حيث دفع بيديه الى الامام ثم افرجهما وارجعمها الى الخلف وبهذا الأداء أوحى الى ان كلكامش قد بدءَ يغوص في البحر بحثا عن مبتغاه ثم، ينحني بجسمه الى الامام مع انخفاض رئسه، وبحركة رشيقة ليوحي انه ينزل الى قاع البحر، في هذا المشهد عمل الممثل الراوي على انتاج شخصية ثانية تعمل تحت الماء والتي تختلف عن الشخصية الأولى التي تعمل فوق الأرض ليخلق عالمين مختلفين في كل شيء، احدهما يكمل الآخر في العرض.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١- من خلال لغة الجسد يبتعد أداء الممثل في العروض التاريخية عن الواقعية في مناظر العرض المسرحي

٢-الشخصية التاريخية تحفِّز الممثل للتجديد والابداع في الأداء التمثيلي من خلال البحث عن فضاءات جديدة تصور فيها عوالم مختلفة، مثل العمق التاريخي والكوابيس والهواجس ورؤيا المنام

٣-مستويات التباين هي أ-الاختلافات في الأداء عند الممثلين. ب-التشابه في الأداء التمثيلي ج-التكرار في الأداء

٤- أداء الممثل هو نوع من حالة تواصل المباشر مع المتلقي تحت معطيات فنية

٥-إن الحداثة في الأداء يخلق تباينا في أداء الممثل في خلق صورة بصرية ذات قيم جمالية تتماشه مع ذوق المتلقي

٦-وجود التقنيات الحديثة في العرض المسرحي اعطى مفهوما جديدا لأداء الممثل التاريخي

٧-تباين الأداء عند الممثل هو انعكاس للإحساس بالمتعة لدى الممثل.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولا–مجتمع البحث وعيّنته: مسرحية (كلكامش الذي رأى) تأليف: شين ئيقيي ئونيني

ترجمة: طه باقر إعداد واخراج: حسين علي هارف

ثانيا–منهج البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمة هدف البحث

ثالثا–أداة البحث: تم الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة للتحليل

خامسا–تحليل العيّنة: مسرحية (كلكامش الذي رأى) [٣٧] إخراج حسين علي هارف

ملخص المسرحية: تبدأ المسرحية بالحديث عن كلكامش ملك مدينة أورك، التي كانت أمه الإلهة ننسون، وأبوه من البشر، أي ثلثيه إله والثلث بشر، يظهر كلكامش في المسرحية ملكا غير مرحَّب به من قبل سكان المدينة، بسب ممارساته السيئة، شكا شعب أورك للآلهة من أفعال كلكامش، فاستجابت لهم الآلهة، وخلقت انكيدو، الذي كان نداً له في القوة والشجاعة، وقد أنزلته الآلهة في البرية، يأكل ويشرب مع الحيوانات، بعد ان وصل خبره الى كلكامش عن طريق الصياد، قرَّر كلكامش أن يرسل إليه خادمة المعبد شمخات البغي، التي اغرت انكيدو بجمالها ليمارس معها علاقة حميمة، وقد قضت معه أياما لتستدرجه الى المدينة، ومن ثم حدَّثته عن كلكامش وقوته، وما يفعل بشعبه من موبقات، حتى وصل الأمر أن يطلب منها أن يلتقي به ليتصارع معه، وبعد أن ألتقى الندان تصارعا، وبعد الصراع أصبحا صديقين، وبعد الصداقة قاما بأعمال عديدة، منها الذهاب الى غابة الأرز: بعد مباركة الآلهه وقتل حارس الغابة الوحش خمبابا، الذي أثار قتله سخط الإلهة انليل، فيما هو قد ارتفعت شهرته في الآفاق، أعجبت الإلهة عشتار بكلكامش، فطلبت منه الزواج فرد طلبها، مما أدى ذلك الى غضب الالهة عشتار وأحست بالإهانة، ومن ثم طلبت من والدها آنو إله السماء أن ينتقم لكبريائها، وإنزال اقصى العقوبة بكلكامش، فيرسل الثور السماوي المقدَّس الى الأرض، ليقتل كلكامش، لكن انكيدو يتمكن من الإمساك بقرن الثور ليجهز عليه كلكامش ويصرعه، بعد حادثة مقتل الثور تجتمع الآلهة لتقرر معاقبة كلكامش بإرسل الموت لصديقه انكيدو، فيصيبه المرض وبعد فترة يموت انكيدو، يحزن كلكامش على صديقه حزنا شديداً، حيث لايُريد ان يصدَّق حقيقة الموت، حيث رفض دفنه في التراب لمدة أسبوع، الى أن بدأت الديدان تخرج من جثمان انكيدو، عندئذ يعمل على أن يوارى جثمانه الثرى، من هنا يبدأ التجِّول في مساره الفكري والعقائدي، فيقوم برحلة استكشاف عن سرَّ

الخلود، والبحث عن الإنسان الذي نال سرَّ الخلود، وقد توصَّل الى أن اوتونبشتم قد نال سرَّ الخلود بعد الطوفان ،فبدأ يبحث عنه، وفي أثناء البحث التقى بالإلهة سيدوري، التي ساعدته في التعرف على اور شنابي، الذي بدوره عبر به بحر الأموات ليصل الى اوتو نبشتم الذي يقص عليه القصص، ويطلب منه الخلود، إن إصرار كلكامش على طلبه، دفعَ بأوتونبشتم ان يمتحن كلكامش، بان يبقى مستيقظاً ستة أيام وسبع ليالي، فإذا فعل فانه يستحق الحياة الأبدية، لكن سرعان ما فشل في الاختبار، بدأ كلكامش بالبحث عن سبيل آخر مع اوتونبشتم، وبوجود زوجة اوتونبشتم المتعاطفة مع كلكامش، أشاره الى العشبة السحرية، التي تعيد الشباب لكلكامش، الموجودة في قاع البحر، يذهب كلكامش الى أعماق البحر ويقتلع العشبة السحرية ، بعد ان حصل على مبتغاه، قرَّر العودة الى اوروك وإعطاء العشبة الى كهول المدينة ، وأن يبقي له شيء منها للكبر، ولكن في طريق عودته نزل في البحيرة ليغتسل تاركاً العشبة في ملابسه، حتى جاءت الأفعى وسرقت العشبة وأكلتها، فرجع الى مدينة اوروك خالي اليدين، وهنا عرف حقيقة سرَّ الخلود متمثلة بالعمل الصالح الذي يخِّلده بين الأجيال.

يبدأ العرض وكأننا في عرض للمسرح الأسود، حيث يخِّيم الظلام على جميع أرجاء المسرح، يعرض الفوتوشوب على شاشة في عمق المسرح صوراً لتكوين أشبه بأشعة الشمس يظهر تدريجيا مع الموسيقى، يؤدي صوت نقر على الأوتار دوراً لشد انتباه الجمهور، ثم يدخل صمت الراوي بانسجام مع موسيقى نقر الأوتار، ليتحدث برومانسية عن كلكامش، (هو الذي عرف ،خبر الأمور جميعا)، نسمع الصوت الراوي، ونرى بريق خيوط أشعة الإنارة تتراقص، لتنذر عن الحدث القادم، مع استمرار الراوي في تقديم شخصية كلكامش وأعماله، التي ملأت الآفاق، بصوت يمتلك الشاعرية في الإلقاء، ويخلق أفقا في التأمل والتفكير في كلمات الراوي، يتحوَّل إيقاع الالقاء من الشاعرية الى الإخبار بالحدث، مع تغيير صور شاشة العرض الى حقائق جديدة ، تترجم كلام الراوي بالصور أو بالفديو، لينطلق في عالم كلكامش وانكيدو، مفصحا عن القادم من الحدث. يرى الباحث أن المخرج أراد بهذه المقدمة تقديم المشهد الاستهلالي، من خلال سينوغرافيا العرض المسرحي، مستعينا بالفوتوشوب، ليختزل بعض العوالم والأمكن والأزمنة، التي لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح، وهذه اللوحة الالكترونية هي من نتاج الحداثة، التي تقدِّم خطابا مسرحيا ينسجم مع الماضي، ويبهر المتلقي من الزمن الحاضر، للبدء بتهيئة الجمهور في استقبال الحدث القادم (كلكامش وانكيدو) الذي ظل الراوي يُعرف بشخصياته من خلال إلقائه **الشفوي ، ويلاحظ ردود أفعال المتلقي عن تقديم شخصياته والأحداث، لذا من**

الممكن أن يتدخَّل في إضافة ما يراه مناسبا في استمالة وعي المتلقي، وجذب انتباه، واستثارة دهشته، وهنا لابد الانتباه من الانزلاق في فخ إرباك الحبكة، وفي هذه الحالة يؤدي دور المؤلف، الذي يساعده على ذلك أن المساحة المكانية والزمانية تتسع وتمتد بشكل يسمح بتدخل الراوي في سفر كلكامش، وما يمتلك من صفات، ومن ثم يتحَّول بالتعريف الى انكيدو، وكيف خلق، ومن أين جاء، وما مبتغاه، كل ذلك يندرج في المقدمة الاستهلالية، للدخول الى العمق الفني في رسم المنظر الأولي في العرض المسرحي، مستندا على الخلفية الموسيقية المنسجمة مع اداء الممثل الراوي ،التي تعطي بعدا في الرؤيا الجمالية للأداء الفني. ومن ثم يظهر بتجلي مؤشر أن الحداثة في الأداء يخلق تباينا يساعد الممثل في خلق صورة بصرية ذات قيم جمالية ممتعة، تثير شغف المتلقي .في الظهور الأول لشخصية البطل كلكامش، حيث يظهر في يسار المسرح، وهو يرتقي المنصة مرتديا الزي التاريخي لشخصية كلكامش ومتقنعا بقناع كبير نسبيا حول وجه الشخصية، وحول منصته بشر ساجدين مقنعين بقناع محايد، وكأننا في عرض أغريقي وهذا يدل على أن المخرج قد مزج بين الشكل القديم والحداثة في تقديم المنتج الفني، يقدِّم كلكامش نفسه الى الجمهور مستخدما غلاظة صوته وحركة يده اليسرى للبوح عن سلطانه وظلمه وامتيازاته الذكورية، يقطع عليه الراوي ليكمل افعاله واظطهاده لشعبه ليختزل المشاهد بدلالة رمزية واحدة تشير الى الحدث، يرى الباحث أن التداخل بين أداء كلكامش وصوت الراوي الذي ملأ الفضاء ما هو إلا دعم وتعضيد لفعل كلكامش، ومن ناحية أخرى اختزال المشهد، ومن ثم تقديم المشهد الاستهلالي لتقديم العرض اللاحق، كما أن هناك توافقا في إيقاع الأداء بين كلكامش، والراوي، وكأن هناك انشطارات متعدِّدة في شخصية كلكامش، مرة يكون كلكامش في كلكامش ومرة يكون كلكامش في الراوي، ليخلق انسجاما في التقاطع بين الشخصيتين اللتين محورهما واحد، ليجعل فضاء العرض متحركا بين يسار المسرح ويمينه، مكونا صوراً مسرحية يستقطب بها اهتمام المتلقي وفكره، الذي يجد في هذا الاستعراض الأسطوري الخرافي الكذبة التي يصِّدقها، ويستمتع بأسرارها، لأنها من نسيج خيال المؤلف، الذي صاغ الأساطير والخرافات، ليخلق جوا دراميا مشحونا بالفعل والحدث الخارق للطبيعة ، وإن طبيعة الإنسان دائما ما تبحث عن الإثارة والتشويق. بعد أن يقدِّم الراوي حواراته الاستهلالية للدخول في المشهد التالي، الذي يتحدَّث عن الرؤيا، التي شاهدها البطل كلكامش في منامه، يبدأ المشهد بعد أن تنتقل بقعة الضوء من يمين المسرح الى يساره لتسلط الضوء على كلكامش، وهو يرتعد في حديثه مع أمه، يستخدم تلوين في الأداء الصوتي للكشف عن خفايا نفسية متأثرة في الرؤيا، أما ما كان من لغة الجسد فهي متعثرة بحكم استخدام القناع

، الذي يعطي شكلا واحدا، على الرغم من إمكانية القناع في تحريك الشفاه في اثناء الحوارات، لذلك يكون الممثل محدوداً في التعبير الجسدي، لذلك يسلك الأداء عند الممثل طريق الأداء الصوتي ليعوِّض عن محدودية الجسد في التعبير، يترافق مع حوارات كلكامش عرض توضيحي للرؤيا على الشاشة الفوتوشوب ،التي يتداخل معها عرض آخر لخيال الظل، الذي كون صوراً منسجمة مع عرض الفوتوشوب، ليعوِّض فيه عن تعثر الأداء الجسدي لشخصية كلكامش، ويعطي إنسجاماً بين التمثيل الحي والعرض السينمائي، مع خيال الظل لخلق حالة من التوحد في الخطاب المسرحي مستهدفا المتلقي، وهنا يظهر مؤشر الحداثة في الأداء واستخدام التقنيات في العرض المسرحي، التي أعطت مفهوما جديداً لأداء الممثل، هذا التزاوج والانسجام يخلق فضاءات متعددة أفقيا وعموديا على المسرح، تدهش المتلقي، ومن ثم يكون الخطاب المسرحي ذا قيمة جمالية يستمتع بها المتلقي.**في مشهد اعتراض انكيدوعلى دخول كلكامش ليلاً على عروس يسلبها من زوجها ويغتصبهابعد** تقديم كلٍّ منهما نفسه أمام الآخر، بطريقة استعراضية، مبنيه على الأداء الصوتي القوي، الممزوج بالإيماءات وحركة الأيدي ، وقد كان عرض المشهد بين التمثيل المباشر وانعكاس خيال ظل الممثلين على الشاشة الخلفية، هذا الانعكاس في الظل وَلَّدَ شخصيات كبيرة وعظيمة على الشاشة الخلفية للدلالة على ان ما يحدِّث من تصادم وصراع فوق القدرة البشرية، وان الحدث خرافي، ومن ثم توَّلدت هذه الصورة المفعمة بالحيوية والاثارة لتنال استحسان المتلقي .يستمر الصراع مع استمرار تعليقات الراوي على الحدث، ينمو إيقاع الصراع ويزداد ليسمح بدخول ضربات الإيقاع المنتظمة (دُم دُم دُم دُم ....)، التي ترتفع ،يلحقها صوت الهمهمات (هي، ها، هووو....)، ثم أنغام الكمان المزدوج المنسجمة مع الإيقاع والهمهمات ، التي تعِّبر عن بربرية الحدث، ومن ثم تلحقها حركة المجاميع الصامتة، التي تعبِّر بلغة الجسد والإيماءات، وتتابع حركات الممثلين الرباعية عن صراع عظيم، لذا خلق المشهد بتكويناته لغة بصرية صوتيه مباشرة، ساعدت بتصعيد الجو الدرامي العام ،أما الهمهمات المصاحبة بكلمات غير واضحة فقد قدَّمت الفكرة والهدف بدون موانع لغوية منسجمة مع الرقص التعبيري لحركة الممثلين، وتداخل صور خيال الظل في العرض البصري خلَّقت جوا دراميا ذا قيم جمالية ومعرفية ، ليكشف عن جمالية الأداء الجسدي، على الرغم من ارتداء المثلين الأقنعة، ومنها اقنعة محايد خالية من التعبير المباشر، ومن ثم قد ظهر أثر مؤشر: يتغيِّر الأداء التمثيلي، وتنفتح فضاءات جديدة بوجود الخصومة لشخصية البطل الملحمي، كما أن وجود التقنيات الحديثة في العرض المسرحي أعطى مفهوما جديدا لأداء الممثل الملحمي في مشهد موت انكيدو في حجر كلكامش، الذي يأخذ

مكان يسار أسفل المسرح، وعلى يمين المسرح مجموعة ممثلين يرتدون القناع الأبيض (المحايد)، ويرتدون ملابس سوداء، وبحركة موحدة يركعون، ليخلق المخرج حالة من التوازن في مشهد أفقي على المسرح، مع تعالي صراخ كلكامش، يدخل من بعيد صوت غناء ريفي عراقي من نغم السيكا، الذي عرف بشجنه وحزنه الشديد، الذي يتصاعد مع صرخات ألم كلكامش، التي تملأ فضاء المسرح، مع تمايل كورس الممثلين مع نغمات الغناء في يمين المسرح، ليجعل المخرج من هذه اللوحة السمعية البصرية منظراً مسرحيا ناضجا، يرتقي بالخطاب الجمالي في العرض موظِّفا ثلاثة عناصر في العرض المسرحي:

الأول- الغناء الريفي العراقي الذي يُعرف بعمق تاثيره في تحريك مشاعر الانسان وأحاسيسه ، وصولا الى حدِّ الاندماج، وأحيانا الجزع والبكاء.

ثانيا-توظيف لغة الجسد عند مجموعة العمل، كما استخدم أعمق تعبير في ترجمة الحزن الشديد والمعرف بـ (شبكتُ عشري على رأسي) *مصحوبة بالتمايل والحركة مع الغناء الريفي الحزين وبالتالي يظهر المؤشر أن قدرة جسد الانسان ممكن ان تكون لغة صامتة في الأداء التمثيلي عند الممثل لتحديد أسلوب الأداء.

ثالثا- من الغناء الريفي وحركة الجسد وصراخ كلكامش خلقت توليفة متفاعلة ذات هارموني منسج، ومن ثم أنتج أداءً دراميا متأقلماً مع متطلبات المخرج الفنية، مكوِّنا منظرا مسرحيا ذا قيم جمالية وفكرية، تستحسن وتبهر المتلقي، ومن ثم ظهر مؤشر التنوع الفني عند الممثل والمخرج (لغة الجسد والأداء الصوتي ورسم منظر العرض المسرحي). بعد موت انكيدو في حجر كلكامش انقلبت موازين المعرفة والحكمة عند كلكامش أصبح وأمسى يبحث عن حقيقة الموت، وعن سرِّ الخلود، فبدأ برحلة يطلب بها اوتونبشتم الذي عنده خبر سرِّ الخلود، وفي وأثناء الرحلة يلتقي بالرجل العقرب. تجاوز المخرج الواقعية، ليفرض منظرا مسرحيا مبنيا على خيال الظل، الذي يتيح له فرض أشكال غير واقعية خرافيّة لخلق المشهد الخرافي أو الأسطوري، مما يزيد من تفاعل أداء الممثل البطل في التقاطع مع شخصيات العرض المسرحي، لينتقل من العالم المثالي الى عالم مبني على الخرفات، لذا وجب عليه التجاوب في الأداء المسرحي ليدخل في فضاءات الخرافة، لينتج مشهداً منسجماً مع رؤية المخرج الفنية، لذلك لجأ الممثل الى الأداء الصوتي، مستخدما التلوين، وتغيِّر طبقات الصوت ليتسابق مع أداء خيال الظل في خلق مشهد يتجاوز الواقعية الى خيال فني رحب، في انتاج مشهد خرافي الذي

يستهدف فيه الحاسة الذوقية والجمالية عند المتلقي، لقد تجلى مؤشر تطور الأداء التمثيلي بفعل أدوات المخرج المسرحي الحديثة منها سينوغرافيا العرض المسرحي. دائما ما يرتكز الممثل في أداء مشاهده التمثيلية على أبعاد الشخصية، التي تكون الرافد الذي ينهل منه الممثل في عطائه في تقديم الشخصية، في هذا المشهد كان أداء كلكامش يعكس أبعاد شخصيته، التي تجلَّت في الظهور في أداء الممثل، في البعد المادي والجسمي والاجتماعي والنفسي، وقد تقترب هذه الأبعاد من أزمان الشخصية، لتعرف عن حقيقة جديدة تتمظهر بالشكل الآتي : الماضي والحاضر والمستقبل، الذي عاشته الشخصية، لقد قدَّم كلكامش في أدائه للماضي، الذي عاشه من خلال التحدث عن صديقه انكيدو بفخر ثم التحول والنزول ليجثو على ركبتيه، ليصف الموت، الذي حلَّ بصديقه انكيدو، وهو في حالة حزن شديد مستغلا إمكاناته الصوتية في الأداء، ومستعيناً بالذاكرة الانفعالية، التي تحدَّث عنها استانسلافسكي في كتابه أعداد الممثل، أما اداؤه في تقديم حاضر الشخصية فقد انتفض من الركوع الى القيام متحركا الى يمين المسرح بسرعه، منفتحا في إلقاء كلماته بإصرار، للوصول الى مبتغاه (اوتونبشتم) ،هذا التغيِّر في أداء الشخصية أعطى حيوية وزيادة في إيقاع الأداء، بعد أن هبط إيقاع العمل، متأملا فتح فضاء جديد للمستقبل. أما البعد المادي المتمثل بالشكل الجسماني فقد استعرض كلكامش عضلاته وقوته في قتل خمبابا والثور السماوي، وبهذا الأداء استند على تاريخه، مستعينا بالأداء الخطابي والاستعراضي من خلال الصوت الغليظ وحركة اليد، ليخلق دلالة رمزية للمتلقي على عظم قوته الجسمانية، أما البعد الاجتماعي فقد تحوَّل من شخصية ذات علاقات سلبية مع المجتمع الى إنسان يحمل مفاهيم جديدة عبر صداقته مع انكيدو، التي أشبعها عبر الإلقاء، لتعبِّر عن وصف الصداقة وعلاقة الإنسان بالإنسان والإخلاص له، أما البعد النفسي الذي تمثل في الصراع داخل الشخصية بين ذاته قبل التعرف وذاته بعد التعرف على حقيقة الموت، وما يؤول إليه الإنسان، والبحث عن الخلود، فبواسطة حركة الجسد ذهابا وأيابا، وبالعودة الى الأداء الصوتي المعبِّر عن حالة الصراع الداخلي مع إرادة الوصول الى الخلود عن طريق المعرفة، التي كشفت أسلوب الأداء من خلال ابعاد الشخصية. سعى المخرج حسين علي هارف الى تقديم كلكامش بأساليب عدة ، مرةً بأسلوب كلاسيكي ممزوج بالواقعية، وبوجود شخصية الراوي لتوضيح الأحداث واختزالها ، ومرةً بأسلوب البانتومايم لإعطاء دلالة في نضوج المشهد، ولاسيما المنطلق السري في سينوغرافيا العرض، الذي يبتعد فيه عن الكشف السريع في العرض ، ومرة بأسلوب المادة الفلمية، مستعينا بالتقنيات الحديث، لتعميد البناء الدرامي، من خلال المسرح الرقمي والمونتاج التركيبي، ومرة بأسلوب عرض الدمى وخيال الظل

لتجسيد الاحداث، لقد قدَّم المخرج توليفة متناسقة ومتجانسة تجمع مجموعة أساليب لتكوين منظر العرض، وفق رؤية المخرج، وكل ما قُدِّم على المسرح من عطاء ابتداءً من المخرج والممثلين والعاملين معه خلف الكواليس، يستهدف فيه الوصل الى خطاب ذي قيم جمالية، ومضمون فكري يعصف بذائقة المتلقي.

الفصل الرابع:

أولا-النتائج

١. يعد التباين في أداء الممثل حالة صحية جيدة، لخلق أداء مميَّز في فن التمثيل.
٢. إن تباين الأداء التمثيلي في الشخصية التاريخية إضافة فنية في العرض المسرحي الحديث.
٣. إن التباين في الأداء مع دمج المادة الفلميه، وإنعكاس خيال ضل الممثل البطل على شاشة العرض، وكأن الحالة واحدة، يخلق سينوغرافيا متوازنة في العرض المسرحي
٤. البعد الجسماني والأداء الصوتي وخبرة الممثل في فن التمثيل يخلق تباينا في الأداء عند شخصية التاريخية.
٥. تباين الأداء التمثيلي يتمظهر في شخصية التاريخية بتأثير فعل المجاميع.

ثانيا-الاستنتاجات:

١. إن تباين الأداء التمثيلي عند الممثل في المسرحية التاريخية هي إضافة جديدة في القيم جمالية للعرض.
٢. يعتمد التباين على ثلاثة مستويات، الأول الاختلاف في أداء الممثل، والثاني التشابه والتكرار في الأداء، والثالث التنوع الفني عند الممثل والمخرج، (لغة الجسد، الأداء الصوتي، ورسم منظر العرض)، ولم يجد الباحث مستوى رابعا من مستويات التباين.
٣. إن لخبرة الممثل دوراً في خلق التباين في الأداء التمثيلي.
٤. لم يجد الباحث أثراً للتباين في الأداء التمثيلي، ناتج عن منهج البايوميكانيك عند تحليل العينة.

احالات البحث:

(١) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط ١، (مصر: مطبعة الشروق الدولية،٢٠٠٤)، ص٨.

(٢) التهاوني، محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، (مصر: مطبعة السعادة،١٩٦٣)، ص ٢٢٥.

(٣) عزام البزاز، ونصيف جاسم محمد، أسس التصميم الفني، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم،٢٠٠١)، ص٤١.

(٤) سكوت روبرت جيلام، أسس التصميم، تر: محمد محمود يوسف، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر،١٩٨٠)،ص١٥.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، ب ت) ، ج١/ ص ٤٦ .

(٦) إبراهيم أنيس واخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: الطبعة الثانية،١٩٧٢)، ج١/ ص٣١.

(٧) فواد افرام البستاني، منجد الطلاب، ط٢٢، (بيروت: دار المشرق، ١٩٧٨)، ص٦.

(٨) أحمد عمر مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، (القاهرة: عالم الكتب،٢٠٠٨)، مج١/ ص٧٧.

(٩) ينظر: شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: درينى خشبة،(المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، ب ت)، ص١١.

(١٠) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،٢٠٠٠) ، ص٤٧.

(١١) جلين ويلسون، سيكلوجية فنون الأداء، مصدر نفسه ، ص٨.

(١٢) لويس فارجاس، المرشد الى فن المسرح الدراما، تر: احمد سلامة محمد، (مشروع النشر مشترك، بغداد: دار الشؤن للثقافة العامة – القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ب ت) ، ص٨.

*ترنيمة عراقية قديمة من التراث العراقي السومري القديم، وهي من مقام الحجاز وهي تعني عزيزي الوحيد ٠المصدر:http://wwwyoube.com<watch الاقتباس ٢٠٢٤/٢/١٠.

(١٣) أحمد نجيب، القصة في أدب الأطفال، ط١، (القاهرة: دار الحقائق للنشر والتوزيع، ١٩٨٢) ، ص٩٣.

**الطوطمية: هي ديانة مركبة من الأفكار والرموز والطقوس تعتمد على العلاقة بين جماعة إنسانية وموضوع طبيعي يسمى الطوطم، والطوطم يمكن أن يكون طائراً أو حيواناً أو نباتاً أو ظاهرةً طبيعية مع اعتقاد الجماعة بالارتباط به روحياً٠المصدر: wikipedeia.org<wiki الاقتباس: ٢٠٢٣/٣/١٢.

***المحاكاة مصطلح نقدي، استعمله افلاطون قبل أرسطو ولربما كان معروفا وقتذاك للتفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، والمصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى، العرض أو إعادة العرض. المصدر: ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، (مكتبة الانجلو المصرية، ب ت) ص٦١.

(١٤) ينظر: ماري الياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط١، (لبنان: مكتبة لبنان للنشر،١٩٩٧)، ص٨٨.

(١٥) ينظر: ابو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر، (القاهرة: مطبعة الاهرام التجارية،١٩٧١)،ص٢٣.

****الديثرامبوس عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا، مقنعين في جلود الماعز، حول مذبح الإله ديونيسوس، رب الكرم والخمر، والخصب بوجه عام، المصدر: ارسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص٦٠.

(١٦) ينظر: الارايس نيكول ،المسرحية العالمية ،تر: عثمان نويه ، ط١، (هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٠) ، ج١/ ص١١-١٢.

(١٧) ينظر: ادوين ديور، فنُّ التمثيل الآفاق والأعماق ، تر: مركز اللغات والترجمة-اكاديميةالفنون(مطابع المجلس الأعلى للآثار، ب ت)، ج١/ ص٣٦.

(١٨) ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص٨٠.

(١٩) ينظر: عبود حسن المهنا وعلي الحمداني وآخرون، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ط١، (الدار المنهجية للنشروالتوزيع،٢٠١٦)، ص٢١- ٢٢.

(٢٠) ينظر: ادوين ديور، فنُّ التمثيل الآفاق والأعماق، تر: مركزا لغات والترجمة، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ب ت)، ج١/ ص٤٢.

(٢١) ينظر: ادوين ديور، فنَّ التمثيل الأفاق والآعماق، مصدر نفسه، ج١/ ص٥٩-٦٤.

(٢٢) ينظر: أديت هاملتون، الأسلوب الروماني في الادب والفن والحياة، تر: حنا عبود، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ،١٩٩٧)، ص٥-١٠.

(٢٣) ينظر: الارايس نيكول، المسرحية العالمية، مصدرسابق، ج١/ ص ١٧٥-١٧٦.

(٢٤) محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ط١،(عمان: دار الرضوان للنشر،٢٠١٦). ص٤٣.

(٢٥) الارايس نيكول، المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، ط١، (هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠) ج٢/،ص١٤.

(٢٦) ينظر: أحمد أمين، و زكي نجيب، قصة الأدب في العالم ،(القاهرة:لجنة التأليف والترجمة والنشر،١٩٤٥)، ج١/ ص ٤ .

(٢٧) ينظر: إسماعيل نعمت، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٩، ص٤٧.

(٢٨) ينظر: ادوين ديور: فنُّ التمثيل الآفاق والأعماق ، ط٣، تر: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، (القاهرة: المجلس الاعلى للآثار، ب ت)، ج٢/ ص١١٣.

(٢٩) عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فنِّ التمثيل، ط١،(بنغازي: دار الكتب الوطنية،٢٠٠١) ،ص٦٦

(٣٠) ينظر: عبود حسن المهنا وعلي الحمداني وآخرون، مصدر سابق، ص٧٤.

(٣١) سامي عبد الحميد، نحو مسرح حي، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٦)، ص٧

(٣٢) طه باقر، ملحمة كلكامش، ط٣، (بغداد: دار الوراق للنشر ،٢٠١٤).

(٣٣) سامي عبد الحميد ،مسرحية كلكامش، يوتيوب

قائمة المصادر والمراجع

المعاجم:

- إبراهيم أنيس واخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: الطبعة الثانية،١٩٧٢).
- ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، ب ت).
- احمد عمر مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج١، ط١، (القاهرة: عالم الكتب،٢٠٠٨)
- فواد افرام البستاني، منجد الطلاب، ط٢٢، (بيروت: دار المشرق، ١٩٧٨).
- ماري الياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط١، (لبنان: مكتبة لبنان للنشر،١٩٩٧).

المصادر:

- أحمد أمين، و زكي نجيب، قصة الأدب في العالم ، (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر،١٩٤٥).
- أحمد نجيب، القصة في أدب الأطفال، ط١، (القاهرة: دار الحقائق للنشر والتوزيع، ١٩٨٢).
- ادوين ديور، فنُّ التمثيل الآفاق والأعماق، ط٣، تر: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، (المجلس الاعلى للآثار، ب ت).
- ـــــــــــــ فنُّ التمثيل الآفاق والأعماق،ط٣، تر: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، (المجلس الاعلى للآثار، ب ت).

- أديت هاملتون، الأسلوب الروماني في الادب والفن والحياة، تر: حنا عبود، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ،١٩٩٧)،
- الارادايس نيكول، المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، ج١، ط١، (هلا للنشر والتوزيع٢٠٠٠)
- ـــــــــــــــ، المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، ط١، (هلا للنشر والتوزيع٢٠٠٠)
- ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، (مكتبة الانجلو المصرية، ب ت).
- إسماعيل نعمت، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٩).
- توفيق الحكيم، الملك اوديب، (دار مصر للطباعة ب ت).
- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،٢٠٠٠).
- سامي عبد الحميد، نحو مسرح حي، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٦).
- شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، (المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، ب ت).
- طه باقر، ملحمة كلكامش، ط٣، (بغداد: دار الوراق للنشر ،٢٠١٤).
- عبود حسن المهنا وعلي الحمداني وآخرون، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ط١، (الدار المنهجية للنشروالتوزيع،٢٠١٦). عزام البزاز، ونصيف جاسم محمد، أسس التصميم الفني، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم،٢٠٠١)، ص٤١.
- عزام البزاز، ونصيف جاسم محمد، أسس التصميم الفني، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم،٢٠٠١).
- عقيل مهدي يوسف، مقالة، عادل كاظم وفن تشكيل النص المسرحي، مجلة العربي، ع ٦٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ٢٠١٥/٥).
- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فنِّ التمثيل، ط١، (بنغازي: دار الكتب الوطنية،٢٠٠١)
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ط٢، (الكويت: مجلس الوطني للثقافة والفنون،١٩٩٩).
- لويس فارجاس، المرشد الى فن المسرح الدراما، تر: احمد سلامة محمد، (مشروع النشر مشترك، بغداد: دار الشؤن للثقافة العامة – القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ب ت).
- ماري الياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط١، (لبنان: مكتبة لبنان للنشر،١٩٩٧).
- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ط١، (عمان: دار الرضوان للنشر،٢٠١٦).
- منير بكر التكريتي، مقالة، محمد مهدي البصير، مجلة المورد، ع٣٤في١٩٧٩
- https: //wikipedeia.org<wiki
- http://wwwyoube.com<watch