حوليات آداب عين شمس المجلد 50 (عدد يوليو – سبتمبر 2022)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

جدلية العلاقة بين الممثل والمتلقي في عروض المسرح الملحمي مسرحية (دائرة العشق البغدادية) انموذجاً

بهاء زهير كاظم*

قسم الفنون المسرحية، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، العراق– بغداد
nasermkei@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2020/9/28
تاريخ التحكيم: 2020/9/28
تاريخ قبول البحث: 2020/10/11
تاريخ النشر: 2022/9/30

المستخلص:

تعد ألية التمثيل ابداعاً متنامياً في حد ذاته اذ يقوم الممثل بتكييف ثقافته الحياتية والفنية ومدركاته المعرفية ولاستفادة من تلك الخبرات في تحقيق خلق شخصية فنية تنتمي لخشبة المسرح عبر ادواته الفنية الصوتية والجسدية والفكرية، تتفاعل هذه الشخصية مع ذات الممثل والشخصيات المسرحية الاخرى بالتالي ينمو الفعل الجدلي تصاعدياً الى الامام ضمن اشتراطات علاقة الشخصيات مع بعضها البعض، الا ان في المسرح الملحمي تختلف تلك النظرية نوعاً ما اذ يدخل المتلقي طرفاً فاعلاً في تحقيق سير وتقدم المسرحية ويكون فيها مشاركاً فاعلاً ايجابياً عكس ما كان عليه في المسرح الارسطي الذي يكون فيه مخدراً غائباً دون مشاركة، ومن اجل ذلك اصبح على الممثل ان يتخذ اساليب ووسائل في المسرح الملحمي مغايره عما كانت عليه في المسرح الارسطي يضفي على الممثل والمتلقي طابع المشاركة الفاعلة في العرض،لذا تضمن البحث مبحثين، الاولمفهوم الجدلية والذي تناول فيه الباحث اهم اراء الفلاسفة عن مفهوم الجدلية، والمبحث الثاني هو مبادئ الاساسية للمسرح الملحمي اذ تطرق الباحث على اهم ميزات وسمات هذا الاتجاه وكيفية تعامل الممثل مع الجمهور بطريقة تحفزه فكرياً ومعرفياً بالتالي فقد خرج الباحث بمجموعة من المؤشرات ، ثم اجراءات البحث – مجتمع البحث وعينته القصدية وتحليلها كونها تحمل صفات المسرح الملحمي، ثم النتائج ومناقشتها، والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، واخيراً قائمة المصادر.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2022.

مشكلة البحث والحاجة اليه:

تعدالفنون المسرحية منالفنونالجماعية تتحد فيها جميع العناصر الفنية (الممثلون– الاضاءة– الديكور– الموسيقى– الازياء...الخ) وهذا يؤمن اتصال الممثل بصورة مباشرة مع تلك العناصر بالتالي يحقق الممثل اكبر قدر ممكن من المشاركة الفعلية معهم ، وبما ان الممثل هو الركيزة الاهم في العرض المسرحي من اجل ايصال المعنى اذ لابد ان يبني علاقة تواشجية مع باقي الممثلين اذ تقترن العلاقة بين الممثل والاخرين عبر مفهوم دائرة العلاقات التي تكون مجموعة الشخصيات محكومة بها عبر الايماءة والحوار وحركة الايادي ونظرات العيون .... الخ بوصفها لغة تواصل مع الاخر، ان هذه العلاقة الاتصالية المتبادلة تجعل من الممثل ان يشعر بالمسؤولية ليس فقط اتجاه الممثل الاخر بل اتجاه نفسه ايضاً فضلاً عن انشاء علاقة مباشرة مع المتلقي خاصة في المسرح الملحمي، اذ يرى (برشت) ان وظيفة المسرح هي المعالجة النقدية للمشكلات الاجتماعية بقصد التغيير والارتقاء الى ما هو انسب وافضل تلائماً مع المجتمع، ذلك بجعل المتلقي في موقف ايجابي متفاعل مع الحدث الدرامي مشاركاً ومؤثراً فيه وهذا عكس ما يدعو اليه المسرح الارسطي من حيث التعاطف والاندماج في الحدث، لذا بات على الممثل في المسرح الملحمي ان يتعامل مع الجمهور بطريقة تختلف عن تعامله مع الجمهور في المسرح الارسطي، وعليه يمكن طرح مشكلة البحث في التساؤل الاتي (ما هو نمط العلاقة بين الممثل والمتلقي في عروض المسرح الملحمي؟).

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في انه يفيد

1– الطلبة والدارسين والباحثين والنقاد وجميع العاملين في مجال فن التمثيل.

2– يفيد الدراسات في العلوم المجاورة مثل علم الاجتماع وعلم النفس.

3– المؤسسات الفنية المتخصصة مثل كلية الفنون الجميلة– معاهد الفنون الجميلة– الفرقة القومية للتمثيل– والفرق الأهلية والمؤسسات الفنية والاعلامية الاخرى.

هدف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على مستوى العلاقة بين الممثل والجمهور من خلال عينة البحث.

حدود البحث:

1– الحد الزماني: العرض المسرحي المقدم عام 2008.

2– الحد المكاني: بغداد / المسرح الوطني.

3– الحد الموضوعي: ما جدلية العلاقة بين الممثل والمتلقي في عروض المسرح الملحمي.

تحديد المصطلحات:

الاداء:

لغة، كما جاء في المنجد– اسم مأخوذ من الفعل (أدى) بمعنى اوصل الشيء او قضاه : (الاداء) يعني (القضاء) او (الايصال)[1].

اصطلاحاً– عرفه (الكسندر دين) الاداء هو" اعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح"[2]

التعريف الاجرائي –هو عملية تقليد وتجسيد للشخصيات المراد تمثيلها على خشبة المسرح.

الجدلية:

لغة،الجدل– "شدة القول اللددُ في الخصومة والقدرة عليها، وقد جادله مجادلة وجدالاً، الجدلُ مقابلة الحجة بالحجة، والمجادلة المناظرة والمخاصمة، والمراد به في الحديث الجدلُ على الباطل وطلب المغالبة به لاظهار الحق ذلك محمود لقوله عز وجل (وجادلهم بالتي هي احسن)"[3].

اصطلاحاً– وقد عرفه (الفلاطون): "هو فن الحوار الذي يرتفع به العقل من المحسوس الى المعقول"[4].

التعريف الاجرائي–هي مجموعة الصراعات المتنوعة بين عدة اطراف الغرض منها الوصول الى نتائج منطقية.

الملحمي:

لغة– "الواقعة العظيمة في الفتنة، وستلحَم الرجل اذا استوحشه العدو في القتال"[5].

اصطلاحاً– " قصيدة سردية بطولية خارقة للمألوف تعتمد بدأ مخيلة اغرابية يخلقها عالماً اوسع واكبر من العالم المعروف"[6].

التعريف الاجرائي– الملحمة هي القصة الطويلة التي لا تخضع لوحدة الزمن من حيث احداثها وتفاصيلها الداخلية.

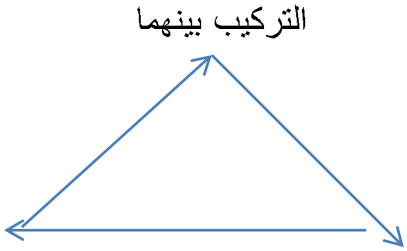
وقد تبلور **المسرح الملحمي** على يد الكاتب والمخرج المسرحي (برتولد برشت) الذي يرى ان مسرحه اشبه بالملحمة من حيث السرد والحوار ويكون الممثل فيه هو الراوي والمحرك الرئيس للاحداث وتكون المشاهد فيه على شكل اجزاء كل جزء قائم بذاته.

الفصل الثاني
الاطار النظري

اولاً – مفهوم الجدلية:

اغلب الفلاسفة والمفكرون اختلفوا حول مفهوم الجدل او الجدلية وتنوعت هذه الاراء بتنوع المذاهب الفكرية والفلسفية والقصد من هذا التنوع احراز نوع من التقدم والارتقاء الفكري في مجالات الفكر الانساني، اذ لا بد ان نسلط الضوء على بعض اراء الفلاسفة حول مفهوم الجدلية،اذ يرى (زينون الأيلي) ان كل كثرة تحوي على مقادير ممتدة في المكان وبما ان هذه الكثرة هي اعداد اذن هي قابلة للقسمة الى ما لا نهاية وكذلك ينطبق الامر على المكان، ذلك انلهذه الاشياء وجود في المكان هذا يعني ان المكان موجود في مكان اخر والاخر موجود في مكان اخر وهكذا دواليك، هذا يدلل على ان العملية الجدلية تخلص في اختيار القضايا التي يسلم بها الانسان ثم يستنتج قضايا اخرى متناقضة، اذ يقول " اذا سلمنا بوجود الكثرة في الاشياء بالتالي ستكون متشابهة ومختلفة عن بعضها في ذات الوقت، وستبدو صغيرة وكبيرة ومتحركة وساكنة في الوقت عينه، بالتالي ان تنوع هذه الاشياء فان صفاتها المحسوسة تتنوع ولا تتنوع في الوقت ذاته وهذا سوف يؤدي الى تحقيق مبدا التناقض اذ ستبدو الاشياء متشابهة وغير متشابهة، وينطبق الامر كذلك على الكثرة التي تحوي على وحدات بالتالي هذه الوحدات لها مقاديير والمقدار يستلزم مسافة متغايرة وهكذا الى ما لا نهاية "[7]، نخلص من ذلك ان (زينون الايلي) اشتغل على مفهوم تناقض الاضداد فيما يبدو للناس انه متسقاً بالتالي يتحقق مبدأ الجدل اذي يعد صيرورة الحياة، في حين نجد ان (لسقراط) مفهوم مغاير في قضية الجدل، اذ يؤكد على ان من المهم على الانسان ان يكتسب المعرفة التي بالتالي تبعده عن الشر والوقوع في الخطيئة، والمعرفة السقراطية هي الخير ذلك ان اهم سمات الفكر لليوناني هو المعرفة والخير بالتالي حاول (سقراط) ان يحل المشكلات المجتمعية عن طريق المناقشة وقد سماها (التهكم والتوليد) وهي مرحلة " يتصنع فيها سقراط الجهل والسذاجة ويتظاهر بتسليم أقوال محدثيه ثم يلقي الاسئلة ويعرض الشكوك شأن من يطلب العلم والاستفادة بحيث ينتقل من اقوالهم الى اقوال الازمة منها ولكنهم لم يسلمونها فيوقعهم في التناقض ويحملهم على الاقرار بالجهل "[8]، وهذه الطريقة السقراطية هي السبيل الامثل للاهتداء الى الاشياء عن طريق السؤال والجواب وقد سماها الديالكتيك،في حين نجد ان الجدل الافلاطوني اخذ جانباً اخر يختلف عن استاذه (سقراط) فاذا كان الجدل عنده في طرح الاسئلة والاجابة عليها نجد ان الطريقة الافلاطونية تأخذ منحاً فلسفي مغاير في تحليل وتفسير نظرية المُثل التي قسمها الى عالمين مختلفين،عالم المحسوس المادي الذي نعيش فيه عالم الموت والفناء، عالم الفساد والوهم، العالم الذي لا شيء فيه حقيقي، في حين ان العالم الثاني هو عالم المُثل الحقيقي ذلك العالم الذي يحوي على الاشياء الازلية الجوهرية الثابتة، وما عالمنا الا انعكاس زائف وتقليد او محاكاة لتلك العوالم الازلية وهذه العوالم الزائفة تدفعنا الى تقليد ذلك الاصل الثابت وتدفعنا الى طلبه بالتالي ان عالم المُثل هي حقائق موضوعية كما انها مصدر للمعرفة وعلة لها لذل اتخذ الجدل الافلاطوني جانب اخر ارتبط بنظرية المعرفة اذ يؤكد على انه " المنهج الذي يرتفع به العقل من المحسوس الى المعقول دون ان يستخدم شيئاً حسياً، بل بالانتقال من معان الى معان بواسطة معان، ويعرف ايضاً بانه العالم الكلي بالمبادئ او الاصول الاولى والامور الدائمة يصل اليه العقل بعد العلوم الجزئية ثم ينزل منه الى هذه العلوم يربطها بمبادئها والى المحسوسات يفسرها "[9]، هنا نلحظ ان الادراك الحسي نسبي متغير مختلف من شخص لاخر وهذا

عكس ما نادى به (السفسطائيون) اللذين عدوا ان الانسان مقياس الاشياء متخذاً من الحواس مصدراً لمعرفة الحقائق، في حين اكد (افلاطون) على ان العقل هو الوسيلة المثلى للوصول الى المعرفة،اذ يؤكد (افلاطون) على ان " العقل الذي يقف فوق الحواس هو الذي يقوم بعملية التوحيد، وعلى هذا فأن افكار الاتفاق والاختلاف لا تولدها حواسي "[10]، وبهذا اعتمد افلاطون على ان الانسان يتجه في نظره الى كل شيء مثالي حقيقي لان ما تدركه الحواس ليس حقيقة الا انها مجرد محاكاة للطبيعة تعكس عن عالم المُثل الاصلية، في حين نجد ان (ارسطو) اعتمد على نظام استدلالي قائم على الاشياء البديهية بوصفها نظام منطقي قائم على الجدل للوصول الى الحقائق العلمية والافكار المسلم بها، اذ يعدها البرهان الذي يستند اليه ذلك ان هناك قضايا صادقة كما يعتقدها المرء مسلم بها لكن ثمة اسباب تغير تلك المسلمات، هنا يؤكد ارسطو على ان تجري عملية البرهنة معتمداً على ان فكرة تلك الاستنتاجات هي صادقة وموضوعية وتتم هذه العملية عبر المعنى الاستدلالي وقد سماه (ارسطو) (الشخص الثالث) بمعنى ان " هناك قدر مشترك بين الناس كلهم، لذلك كان لهم مثال الانسان، ولكن هناك قدر مشترك بين الفرد من الناس وبين مثال الانسان فيجب ان يكون لذلك مثال يشرحه وهذا ما سماه (الانسان الثالث) وهناك كذلك قدر مشترك بين هذا الانسان الثالث والفرد من الناس، فيجب ان يكون كذلك مثال "[11]،نستنتج من ذلك ان هناك اشياء عامة مشتركة لعدة اشياء وان هذه المشتركات تقابلها مثال من المثل، وهذا المثال الجديد يجب ان يكون هناك مثال جديد اخر لشرح ما هو مشترك بينهما وهكذا يستمر الى ما لا نهاية، بالتالي يحيلنا (ارسطو) الى الى مفهوم الجدل الديالكتيكي عبر مسلمات وقوانين متعارف عليها قائم على الاستدلال المنطقي، الا ان مفهوم الجدل عند (ايمانويل كانط) بني على قدرة عقل الانسان على بناء التصورات من ذاته وقد سماه (الفهم) وهو (قبلي) بمعنى هو كلي وضرورة من الضرورات المطلقة بالتالي فان هذه الصور هي معطيات تُخضع للتحليل كي تستخلص منها عناصرها الاولية المكونة لها وبدون هذه التصورات لا يمكن استخدام العقل استخداماً تجعل معرفتنا بالأشياء ممكنة، ان " قوام العقل النظري او العملي عند كانط هو القدرة على التأليف، بواسطة (الصور الخالصة) التي يقدمها العقل نفسه للتجربة و(المقولات) الأولانية التي تصب فيها مادة التجربة بعد ذلك"[12]، لذا سماها (بالصور الجوانية) وهذه دلالة على ان (ايمانويل كانط) يقر ان في ذات الانسان مبادئ وافكار لا تكتسب بل هي صورا خالصة يتدخل فيها مفهوم (الفكر) أي العقل بعد ان يشتغل على قوالب معينة يخضع هذه الصور للتجارب فيجبرها على اتخاذ اشكال مناسبة مما يجعل العالم منطقي خاضع للتجربة التي هي بدورها نوع من انواع الجدل العقلي في توالد الافكار والبحوث والتجارب،وهذا المفهوم قد تبناه (هيجل) باخضاع العقل الى التجربة بوصف ان العقل لديه هو طريق سير استدلالي في الكون والتاريخ والعلم وجميع المعارف الاخرى، ان العقل الهيجلي يبحث في كل جزء من التجربة فيحاول كشف النقاب عن كل تضمينات تلك التجربة وبذلك يجد العقل نفسه بصيرورة دائمة في البحث عن الاشياء واكتشافها ويزيل المتناقضات الى ان يصل الحقيقة النهائية التي بالتالي تكون الحقيقة النهائية لكل شيء، ان الفكرة الهيجلية للنظر الى الحقيقة يعدها نظام معقد من العلاقات الضمنية محاولة (هيجل) للانتقال من العزلة الى النظام عبر مفهوم العقل واشتغالاتهبالانتقال من مرحلة الى اخرى عبر مفاهيم جدلية تحوي مبادئ متعارضة تتصارع فيما بينها حتى تصل الى " مركب نقيضين يضم كل اللحظات وكل المبادئ ويعلو عليها كلها وكل حل للصراع او مركب جديد للنقيضين يشتمل بداخله على تلك اللحظات او المبادئ او القوى التي ادت اليه والتي يمكن ان تعاود نشاطها الجدلي المرتبط بالصراع مرة اخرى من جديد"[13]، نخلص من ذلك ان للجدل الهيجلى ثلاثة مراحل متنقلة بمعنى ان الموضوع يتناول فكرة ناقصة بالتالي تؤدي الى متناقضاتها حتى يحل محلها نقيض اخر جديد الا ان هذا الجديد تظهر فيه العيوب ذاتها بالتالي يُدمج محاسن الفكرتين في فكرة ثالثة تتقدم بنا خطوة الى الامام يدفعها للتطور والتغير بصيرورة مستمرة الى ما لا نهاية تكشف عن متناقضات اخرى، كما هو موضح في المرتسم الاتي:



وبما ان الجدلية المادية التي دعا لها (ماركس) هي اقرب ما تكون الى الجدل الهيجلي الى انها اخذت جانباً مغايراً بعض الشي اذ استطاع (ماركس) استيعاب الجدل الهيجلي وحرره من غطائه المثالي في محاولة للبحث عن قوى مؤثرة تعمل على تطور المجتمع والرقي به ودفعه الى الامام على اساس علمي مبني على العلوم المتطورة، عبر وجود الانسان ضمن مجموعة علاقات اجتماعية بذلك انه يتغير بتغير المجتمع من حيث السلوك والاخلاق والتطور والاجتهاد...الخ، بالتالي ان هذا الانسان يتقدم نحو الافضل بوساطة تنظيم مجموع العلاقات المادية والاجتماعية بصورة مستمرة، ان مجموع هذه العلاقات " تستند الى قاعدة اقتصادية يحددها الانتاج والتجارة المادية بين البشر وهكذا الامر بالنسبة الى الفن والثقافة ايضاً ..... انها انتاجات مجتمع منسق ومنظم بفعل التداولات الاقتصادية، وبالطريقة نفسها بفعل السياسة، والقوانين، والدين، والماورائيات، والأخلاق"(14).

ان هذا المفهوم الجدلي يعبر عن حركة شمولية تدفع الى التطور والتغيير عبر منطلقات مادية ديالكتيكية محركة بوصف ان الاشياء تقف جنباً الى جنب تتفاعل فيما بينها بوساطة شيء يشبه الضغط تجاه افعال ومفاهيم تؤثر بطريقة مباشرة في نمو المجتمع وتحكم تطور الطبيعة والفكر الانساني بصيغتها الأشمل.

ثانياً – مبادئ المسرح الملحمي:

ظهرت في نهايات القرن الثامن عشر مجموعة من التجارب المسرحية التي اثرت بدورها على المدارس المسرحية الحديثة ثم القت بضلالها على الية اشتغال الممثل وحتى طرق الاساليب الاخراجية الممنهجة لغرض بناء علاقة سواء كانت بين الممثلين انفسهم او بين الممثل ومن اشهر هذه المدارس مدرسة او منهج (ستانسلافسكي،ومايرهولد وارتو وغروتوفسكي) جميع هذه المدارس اكدت على ضرورة الاعتماد على دراسة الشخصية وتقمصها، الا ان التحول الرئيس ضمن هذه المدارس جاء على يد الالماني (برشت) صاحب نظرية المسرح الملحمي، اذ تعد هذه النظرية مختلفة عن المنهج الارسطي الذي سارت على نهجها اغلب المدارس والنظريات السابقة التي اعتمدت على المحاكاة في التعبير، الا ان نظرية (برخت) هي مجموعة العوامل المتفاعلة ضمن اطار التجارب الانسانية الدالة على الادراك والوعي الخلاق المفكر والتي تدفع الى الحرية والتغيير وانشاء علاقات اجتماعية تهدف الى فهم الواقع وتحليله ودراسته على نحو يرتقي الى مديات تحقيق الوعي الجمعي وادراك جدليته، اراد (برخت) اعادة هيكلة العلاقة بين المسرح والمجتمع وذلك بالثورة على المنهج الارسطي الذي وجد فيه ذلك التأثير التنويمي الذي اعطى للمتلقي دوراً سلبياً غير فاعلاً، لذا استلهم من الفكر الماركسي الجدلية المادية التي تدعو الى دفع المجتمع الى التطور والازدهار، واستوعب ديالكتيك هيجل " واستطاع ان يدخله في مسرحه الذي ظل مميزاً وصار مدرسة للرياضة العقلية والنقد الاجتماعي والنقاش الفكري"(15)، لذا دعا الى الجمع بين العاطفة والفكر واللعب والتعلم الا ان شغله الهام ان يتخذ الجمهور موقفاً انتقادياً يدفع الى التغيير اذ المتعة والعاطفة تساعد في تحقيق هذ المطلب بالتالي ان عملية الطرح الفني ترتقي الى مستويات فكرية عليا يخاطب بها الجماهير بطريقة اقرب ما يكون الى الاسلوب اللهو التعليمي يسلي بها المتلقي لذا دعا الى الجمع بين الفكر والعاطفة والمتعة وتحقيق مبدأ المشاركة الفكرية بين الملقي والمتلقي اذ يقول: " ان مسرحاً يحول الموقف الانتقادي التغييري ان جاز التعبير، اي منهجنا الانتاجي، يحول هذا الموقف الى متعة لن يجد شيئاً يتحتم عليه تغييره في مجال الاخلاق، كما سوف يجد في استطاعته عمل اشياء كثيرة "(16)، بالتالي يريد من الجمهور متفاعلا في العرض بعقلهم لا بالعاطفة ليتمكنوا من تحقيق نوع من الحالة النقدية المتفاعلة التي بالتالي تحقق مطالب الجماهير عبر مفهوم الترفيه العقلاني، وليس ذلك الترفيه الذي يعود بالمشاهد الى طبيعته الاولى قبل العرض وكأن شيئاً لم يكن، بل يجب ان تكون تجربة فاعلة في محاولة لتغيير الواقع، وهذا مخالفة للمسرح الارسطي الذي يعطل افكارالمتلقين ويشحن عواطفهم بل يجب ان يشحنهم بالتفكير

وهكذا يحولمسار المتفرج من العاطفة الى الفاعلية الفكرية ويقظة الفهم والتعلم عبر استفزاز المتلقي وسعيه الحثيث الى تحطيم مدركاته المبنية على الضغط على عواطفهم وانغماسهم بمجريات واحداث المسرحية لإحداث مفهوم (التطهير)، بل هو ارادة عليا لمبدأ التحريض بطرح الحقائق التاريخية امام عقل المتلقي وليس العواطف،بالتالي يخرج المتلقي من قوقعة التطهر والعواطف الى برج المثالية الفكرية والنقدية،لذا لجأ (برخت) ايجاد وسائل عدة في عروضه المسرحية تتوافق ورؤيته الدلالية والوظيفية في المجتمع ومن ضمن هذه الوسائل المهمة هو (الراوي)، بوصفها شخصية رئيسة في العرض المسرحي وظيفته قائمة على شرح الاحداث التي تقع خارج المسرح وداخلها ايضاً فضلاً عن تجسيده لبعض الشخصيات المهمة فضلاً عن انه " يظل طوال الوقت يزود المتفرج من حين لاخر بخلفية الاحداث والحقائق التي تحدث، ويصف كذلك افكار الشخصيات ودوافعها واحياناً يخبر المتفرج عن نهاية المسرحية قبل حدوثها بغية حماية المتفرج من الترقب ولكي يأخذ فرصته في التفكير والحكم"[17]،اذن الراوي ضرورة في المسرح الملحمي ذلك ان عملية تزويد المتلقي بالمعلومات وبأحداث المسرحية هي محاولة لسحب المتلقي من الوقوع بفخ الاندماج مع الموضوع والشخصية بالتالي هي عملية انعاش وصحوة لمدركاته العقلية ورفع مستوى مجساته الذهنية وابقاء وعيه مستنفر بطريقة تواصلية لتحقيق مبدأ التفاعل الفكري والجدلي تجاه المواضيع المطروحة بالتالي يستحضر المتلقي طاقاته ومحفزاته وحضوره الفكري بغية استنطاق المعنى وفك شفراته، لذا على الممثل الابتعاد عن التقمص الا نادراً واضفاء برودة الاعصاب واعطاء مساحة كافية للاسترخاء والاداء العفوي حتى يحقق اعلى فائدة في فهم ايصال محتوى الموضوع النقدي، بالتالي فأن الجمهور يبتعد من الاندماج مع الشخصيات ويبقى بقدر كاف خارج ما يحدث على المسرح بغية النقد والتقويم، ولا تقف وظيفة الراوي على هذا النحو بل بواسطته تتحول الافعال والاحداث من صيغ الحاضر والمستقبل واحالتها الى الماضي عبر مفهوم (التأرخ) الذي تناول فيه الانسان تناولاً تاريخياً عبر التاريخ اذ يقول: "سيكون انساناً اخر في الوقت عينه تماماً اذا ما حملناه الى عصر اخر واذا ما صاغه زمن اخر. فإذا ما كان اليوم على هذه الصورة فهذا يعني انه كان امس بشكل اخر"[18]، ان القصد من هذه المفهوم هو احالة زمن الاحداث للماضي بغية خلق نوع من العلاقة بين الحدث والزمن الماضي اذ يرى بعض الباحثين هو محاولة تهرب (برخت) من المسائلة والاتهام من قبل السلطات الامنية لمعارضته لما هو سائد في عصره، ويقول سامي عبد الحميد: "عملية يتم فيها التأكيد على الاحداث الماضية حتى يستطيع المتفرج ان يحكم عليها وان يميز الامور الماضية ومقارنة بالأمور الحالية مما يدعو الى تغييرها في المستقبل"[19]، ان مفهوم الراوي هو اعداد نفسي لطرح الحقائق والتصورات الأنية والأيديولجيات بطريقة فنية واحالتها الى الزم الماضي في محاولة للمقارنة بين ما حدث سابقاً وما يحدث الان ووضع المتلقي تحت طاولة التقييم والحكم على الاحداث ومحاولة ايجاد دوافع ومبررات لتصحيح مسار المواقف والاحداث الأنية، لذا وضع (برخت) المتلقي في حالة التفكير الايجابي ومواصلته المستمرة بين الحين والاخر في عدم الميل لمبدأ الاندماج العاطفي وإخضاعه القسري للانتباه والتوقد العقلي، لذا لجأ (برخت) الى تحقيق مبدأ التغريب في اعماله في محاولة اخرى لابعاد المتلقي عن التعاطف مع الشخصيات والحدث، ان هذا المفهوم يتناول عند التطبيق ومن خلال النص كان او العرض تغريب الحادثة وكذلك الشخصيات والعناصر التقنية الاخرى وقد اتخذ معاني عده فهو التغريب، او الانسلاب، بوصفها تقنية ابتدعها (برخت) كأسلوب في التمثيل وهي كمصطلح تعني " اغتراب الاغتراب، او نفيه، عزله، سلبه غرابته وشذوذه كحالة انسانية عامة فقط الى المسافة القائمة بين الممثل والشخصية، والتغريب يسعى للتأكيد على فصل الشخصية عن المؤدي بواسطة سلسلة من العوائق او الوقفات التي تثير دهشة المتفرج"[20]،اصبح لزاماً على (برخت) تحقيق مبدأ التغريب في اخراجه لعروضه المسرحية اذ كان يترك جزءاً من الستار مكشوف للمتفرجين قبل بدأ العرض المسرحي وكذلك يرون بعض تحضيرات كادر العمل وهم على الخشبة الغرض منها ادراك المتلقي ان العرض المسرحي هو اداء تمثيلي وليس حقيقة بالتالي يهئ المتلقي ذهنياً بعدم الانغماس في زوبعة العواطف الجياشة وترك المجال للعقل ان يأخذ دوره النقدي،وينسحب الامر ايضاً على الممثل اذ يرفض (برخت) تقمص الممثل للشخصية وانما يطالبه برسم ما سماه (الشخصية الثالثة) حيث يكون الممثل على وعي تام بأنه يؤدي شخصية ما على خشبة المسرح يقوم برسمها وعدم التعاطف معها بل رقيباً عليها وعلى سلوكها (والشخصية الثالثة – عند برخت) اقرب ما تكون (للشخص الثالث عند ارسطو– رغم اختلاف الوظيفة)، وينعكس الامر على المتلقي

وهو يراقب الممثل وفي بعض المشاهد لابأس بلحظات تقمصيه قصيرة لضرورات درامية، هنا يعمل العقل اكثر من العاطفة في رسم الشخصية، كما ان مفهوم التغريب لا ينعكس على اداء الممثل فحسب بل ينسحب على علاقة العناصر الاخرى (الموسيقى والاضاءة والديكور... الخ) وعلاقتها ببعضها البعض وبالشكل المشهدي فهي لا تساير الاحداث ولا الافكار ولا الكلمات وانما تعارضها او تصطدم معها بالتالي ينتفي وجود التناغم بين الوظائف، فضلاً عن ذلك لجأ (برخت) الى وسائل عدة لتحقيق مبدأ التغريب منها عرض الافلام السينمائية وصور فوتوغرافية ذلك ان " المتفرج لا يشاهد احداثاً واقعية تجري امام عينيه انه جالس في مسرح وكأنه يسمع تقريراً موضحاً بالوثائق والصور عن احداث وقعت في الماضي في وقت ما في مكان ما، ومن اجل الحفاظ على انفعال المتفرج وتغريبه عن الحدث يُسقط اسماء الشخصيات على الشاشة"[21]، جميع هذه الوسائل تتيح لمعايشة تجربة غير مألوفة على خشبة المسرح وبوعي تام لأن الفكر والابداع اصبحا مرشحين بوسائط غير تقليدية للابداع وتعدد التأويلات في لحظة بالغة العمق والاختزال، كما يتطلب الامر نمطاً من الطاقة المتحكمة بأدوات التعبير لدى المتلقي على تفسير الظاهرة الممسرحة بوصف ان المسرح الملحمي مسرح تعليمي وهذه الطاقة تكمن ضمن قابلة الممثل الادائية الصوتية والجسمانية وأهمية التحول من الباعث الداخلي لديه الى الباعث الخارجي بوساطة ادواته هنا تأتي مهارة الممثل في تنظيم تلك الوسائل بطريقة تجعل من المتلقي ان يتجاوب معها سواء كان الاداء وفق طريقة (ستانسلافسكي) التقمصية ام وفق منهج (برخت) التعليمي "ان المشاعر والاحاسيس هي جانب الخفي للفعل الدرامي بينما الجانب الظاهر للفعل هو الصوت والحركة الجسمانية، التعبير الصوتي والتعبير الجسماني، وهي نتائج لتحولات من الافكار والمشاعر والانفعالات والعواطف "[22]، لذا فأن الثقل الاكبر يعود على الممثل في عملية ايصال المعنى الى المتلقي وتحفيز افكاره وتبريد مشاعره والوصول الى ادق مراحل التعبير وفق المنهج (البرختي) التي من شأنها تبهر المتلقي والتحليق به في فضاءات الجمال والابداع القائمة على مجموعة التراكيب السمعية والبصرية والفكرية مستمدة بالعديد من التجارب والملاحظات والقراءات وسلوكيات الجسد ومن الافكار والمفاهيم المعرفية المختلفة، على الممثل ان يعرف كيف يؤدي دوره وان يكون طبيعياً في الاداء وحرفي في كيفية ايصال المعنى باستخدام العقل وان يكون خالق ومبدع يستطيع التحول من حال الى حال دون شعور بالتصنع ويأتي ذلك عبر التدريب على اللياقة البدنية والعقلية والنفسية بذات الوقت، بما ان التيارات والمذاهب والمدارس المسرحية متباينة في الافكار والتوجهات على مستوى النص والعرض لما تحمل من مضامين فكرية تسهم في تطور العملية الابداعية من المؤكد ان الاساليب التمثيلية استجابت لهذه المتغيرات واصبحت محل للتجارب والتنظيرات المختلفة فمن الاداء التراجيدي الى الكوميدي الى الواقعي والرومانسي الى البرختي والى اللامعقول، منهم من اكد على صدق المشاعر واخرون على توظيف العقل واخر اشتغل على بلاستيكية الجسد ولكن يبقى الممثل هو المحور الرئيس والركيزة الاساسية في العرض المسرحي وهو الوسيلة الاوحد لنقل الافكار والمعاني الى المتلقي.

المؤشرات

1- ان مفهوم الجدل الديالكتيكي القائم على الاستدلال العقلي في شتى مجالات الحياة هو عملية للتطور والتقدم الى الأمام، وان اكتساب المعرفة عبر تلك المفاهيم العقلية تحقق مبدأ المناقشة الفاعلة.

2- المسرح الملحمي يدعو الى الجمع بين الفكر والعاطفة والمتعة واللهو التعليمي لتحقيق مبدأ المشاركة الفكرية بين الملقي والمتلقي.

3- لا يعمد الممثل في المسرح الملحمي تقمص الشخصية كما في المسرح الارسطي الا لضرورات درامية.

4- الجمهور والممثلون متداخلون في العرض بهدف كسر الايهام والمشاركة الجماعية.

5- الراوي شخصية رئيسة في العرض الملحمي، يسرد الاحداث، يمثل الشخصيات، يعلق على احداث المسرحية، يخاطب الجمهور بغرض المشاركة.

6- عدم الانغماس في زوبعة العواطف الجياشة وترك المجال لاشتغالات العقل واخذ دوره النقدي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1- منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفيفي دراسته ذلك لتماشيه مع مسار البحث وهدفه.

2- طرائق البحث:

اعتمد الباحث الطرائق الاتية –

أ- **الطريقة الوثائقية:** بهدف جمع المعلومات الاطار النظري.

ب-الطريقة المنطقية (الاستقراء والاستنباط): اعتمدها الباحث في الاطارالنظريوالاجراءات والاستنتاجات.

ت-طريقة دراسة الحالة (case stude): استخدمها الباحث في تحليل نموذجعينة البحث بهدف الوصول الى النتائج.

3- ادوات البحث:

اعتمد الباحث الادوات الاتية:

أ- **الوثائق:** بما تشتمل من الكتب.

ب-الملاحظة المباشرة:والخبرة الذاتية للباحث كون الباحث من العاملين في الحقل الفني والاكاديمي.

ت-**المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري** بوصفها معايير لتحليل العينة.

ث-**التسجيلات:** توفر للباحث قرص مدمج (cd) لعينة بحثه.

ج- **المقابلات الشخصية.**

4- عينة البحث:

مسرحية – دائرة العشق البغدادية، معرقة عن مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)، تقديم – الفرقة القومية للتمثيل، تأليف واخراج – عواطف نعيم، وقد اختارها الباحث للأسباب الاتية:

1- عروض تنطبق عليها المؤشرات التي اسفرعنها الاطار النظري .

2- توافر المصادر والمقالات النقدية واقراص الــcd.

3- امكانية اجراء لقاءات خاصة مع كادر العرض.

4- خضع العرض لمعايير فنية احترافية في اثناء اجراء تجاربها وقد شاركت في عدة مهرجانات

5- يتفق العرض المسرحي مع هدف البحث.

حكاية المسرحية:

كانت هناك مدينة في مكان ما تعرضت لغزو عسكري من قبل جيش اخر مما ادى الى هروب الأمير وزوجته وحاشيته، وقد جمعت الزوجة كل الاشياء النفيسة من ذهب ومال واغراض اخرى وهربت بها، وتركت اغلى شيء لديها الا وهو ابنها الرضيع، ومن حسن حظ هذا الطفل ان وجدته الخادمة وقررت ان تربيه، وبعد ان هدأت عادت هذه السيدة وارادت ان تستعيد ابنها الرضيع الا ان المربية الخادمة رفضت ان تعطيه لها لأنها تعلقت به واحبته، فقررت السيدة الأم ان ترفع عليها دعوة قضائية لدى القاضي، وعند استدعاء الخادمة حكت له القصة كلها، فقرر القاضي ان يجمع بين السيدة والخادمة والطفل ووضع الطفل داخل حلقة دائرية وأمر السيدتان ان يجذبا الطفل كلٌ الى جهتها ومن تسحبه الى جانبها سوف تأخذه، فكانت الغلبة الى السيدة النبيلة وعندها سأل الخادمة (لماذا لم تجذبي الطفل نحوك)، قالت له الخادمة (خفت عليه ان يتألم من أثر الجذب)، فقرر القاضي ان يحكم لصالح الخادمة لأنها خافت عليه وهي التي اعتنت به وربته.

تحليل العينة:

من خلال ما ورد في حكاية المسرحية وعن شخصياتها فأنها اثارت اهتمام الباحث وخاصة شخصية (الراوي) بوصفها المحرك الرئيس في العرض ذلك ان مخرجة العرض جعلت من (القاضي) هو (الراوي) ايضاً وبذلك يكون قد جسد اكثر من شخصية في هذا العرض وهو ما أقره (برخت) في تنظيره عن المسرح الملحمي في ان (الراوي) يمكن

ان يؤدي احدى الشخصيات فضلاً عن توجيه بعض الاسئلة بصورة مباشرة الى الجمهور بالتالي سيحقق مبدأ كسر الايهام وفسح مجال للمدركات العقلية ان تأخذ دورها النقدي، وجد الباحث ان في اداء الممثل الكثير من التنوع من حيث الحركات الجسمانية فضلاً عن الاداء الصوتي اذ ان الممثل يجسد الشخصية مرة ويعقب عليها تارة اخرى، كذلك ينوع في حواراته بين الفصيحة والعامية وبالعكس ويتحول في ادواره من المشارك في العرض كممثل الى متفرج وفي بعض الاحيان عندما يكون متفرجاً يشارك في التعقيب واعطاء النصيحة الى الممثلين ويعود ثانية الى وضع المشاهد، هنا يتحقق مفهوم كسر المدرك لدى المتلقي ويضعه ضمن بوتقة التساؤل والتفكير.

كان لا يتعاطف مع اي شخصية من الشخصيات ولا يتقمص شخصية القاضي الا في مشاهد او فترات قليلة ثم يترك التقمص ويعود الى وضعية الراوي مرة اخرى حتى لا يثير عواطف الجمهور مما يدفعهم الى التقمص، عند اداء شخصية القاضي كان يتجول بين الجمهور يتحرك بينهم ويؤدي حواراته معهم ومع الشخصيات الاخرى لم يمثلها على الخشبة بالتالي ان تداخل الممثل مع الجهور هو محاولة لاشراك المتلقي في العرض بصورة مباشرة مما يتحتم على المتلقي عدم الانخراط والانغماس في حدود المشاعر الجياشة، وكذلك مع علاقاته بالشخصيات الاخرى خاصة مع المحامين علاقة تحدي وصراع.

اما بالنسبة الى الالقاء كان مصطنعاً وألياً وذو رخامة وقوة شديدة خاصة في حواراته مع الخادمة وكذلك المحاميين والسيدة النبيلة مما أدى الى وقوعه في لون واحد من الألقاء منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها.

لاحظ الباحث هناك مسافة بين شخصية الممثل والشخصية التي تظهر على المسرح، يعود السبب الى عدم اعتماد الممثل اسلوب التقمص التام للشخصية والتي تذوب فيها شخصيته الذاتية وهذا هو السبب الذي دفع الممثل ان يتجنب تقمص الشخصية ويحتفظ بموقف يمكنه ان يعلق على الدور الذي يقدمه، يتحرك الممثل باسترخاء تام ويصطنع بعض الحركات التي من شأنها ان تكسر الايهام بالواقع وبعيداً عن التوتر والانفعالات في مشاهد كثيرة، وقد حاول في خلق نوع من التناقض بين حركاته ووضعه النفسي، اذ كان يميل الى المبالغة في الحركة والمد بها كثيراً في الوقت الذي كانت انفعالاته بسيطة وسطحية لا ارتباط لها بأي فعل داخلي لانه كان بعيداً عن انفعالات الشخصية المسرحية ذاتها الا ان في بعض المشاهد حصل نوع من الانفعال وخاصة في مشهده مع الخادمة عندما اراد ان ينصحها بترك الطفل والهرب ولا ضير في تحقيق بعض الانفعال والتقمص لضرورات درامية، ذلك ان التمثيل في العرض الملحمي يفرض على الممثل ان يظهر في ادوار متنوعة وهو ما يجعل التنوع في الاداء في كل مرة، بالتالي هي محاولة جدلية ديالكتيكية بين فعل الشخصية المؤداة وردة فعل ذاتية الممثل حتى ينسحب الامر الى فكر المتلقي وجعله في دائرة اشتغالات الذهن والتفكير واخذ دوره النقدي الفاعل.

لاحظ الباحث في بعض المشاهد ان الذي امامه هو (عزيز خيون) وليس (القاضي) ولكن لا يحمل سماته وصفاته المألوفة لدى المشاهد في الحياة العامة او الواقع وربما تكون تلك الصفات هي من النمط الغير ممكن ملاحظته في السلوك الانساني العادي، في حين انفي مشاهد اخرى نلاحظ ان امامنا (القاضي وليس عزيز خيون)، الا ان القاضي لا يمتلك صفات ذاتية وانما جمع بين صفات القاضي المهنية والصفات الانسانية ذلك انه انسان عادي بالتالي تحققت هناك مسافة بين الممثل والشخصية، وقد تحقق ذلك عند القاءه للحوارات اذ كان غياب التوتر وحضور الاسترخاء في الكثير من المواضع خاصة عندما كان يستذكر مع الخادمة بعض المواقف والاحداث ويعيد روايتها او تمثيل شخوصها امامنا في هذا الوقت في حين ان البعد الزمني بيننا وبين الحدث كبير، وهذا بحد ذاته أساس عنصر التغريب اذ تفقد الاحداث بعد فقدان الشخصية مألوفيتها بحيث تبدو الشخوص المتصارعون بينهم غرباء عنا كمتلقين وعن الواقع الذي نعيشه اوعاشته الشخصيات ذاتها.

كما بدت لنا الاحداث كأنها صور من صور اللعب التي تقوم بها بعض الشخصيات، اذ يبدو لنا القاضي وكأنه يتلاعب بالشخصيات لكن دون ان يكون لهذا اللعب شكله المألوف لأنه عبارة عن اشارات وعلامات وحركات تتداخل مع بعضها البعض دون ان ترتبط مع بعضها بشكل منطقي، فهو لعب غير مهيأ له مسبقاً وانما وليد اللحظة وعفوي لدرجة لا يمكن للمشاهد ان يفكر اثناء العرض ان هذا العرض سبقه تمرين وتدريب وقراءة وما الى ذلك من مداخل لإعداد الدور

كما ان لتأكيد الشخصية على صدق الاداء وعفويته يعبر عنها بوسائط فنية خاصة ويكون الاداء للجمهور بطريقة سهلة وعفوية.

لاحظ الباحث ان العلاقة بين القاضي والشخصيات الاخرى ليست علاقة تفاعل بالشكل الدرامي المألوف وانما في الكثير من الاحيان رقيب عليها دون ان يكون مؤثراً في فعلها او انفعالاتها، وفي اغلب الاحيان يكون هذا الموقف محايداً اكثر مما هو سلبي او ايجابي، وكذلك طبيعة علاقات الشخصيات الاخرى واحياناً يكون معلقاً على افعالها او منتقداً او معارضها وهذه احالة الى ان اداءات الممثل المتنوعة تحيل المتلقي الى مفاهيم معرفية الواجب اكتسابها عبر الفهم والتعلم فعملية (الانتقاد والاعتراض والتعليق) لا تأتي من فراغ بل هي ضمن دائرة وحيز الفكر المرتبط بالأدراك والتعقل بالتالي يبدأ المتلقي بطرح الأسئلة على نفسه في محاولة لإيجاد الحلول.

لقد امتازت شخصية القاضي في بعض الاحيان بالبساطة والصرامة والوضوح وانها تبدو في كثير من الاحيان جامعة لكثير من الصفات الانسانية وكذلك تحولت الى موضوعية اكثر منها ذاتية وهي سوية في السلوك والعلاقات وفي المنطق والحوار رغم ان قراراتها بعيدة عن المدرك والمألوف او المتفق عليه ضمن التقاليد والاعراف الدينية والسياسية والاجتماعية.

حاولت مخرجة العرض تحميل شخصية القاضي او الراوي بعض السمات والصفات الانسانية المحلية بهدف منح العرض مكانية محدودة فألبسته رداءاً عراقياً مألوفاً، كما سمحت له ترديد بعض المفردات الشعبية العراقية المتداولة بين عامة الناس بالتالي فأن هذا التداخل العلاماتي بين الزي والمفردة من جهة وبين النص المسرحي من جهة اخرى فرض على الممثل ادعاءاً مسرحياً بسيطاً اكتسب صفة الشعبية عبر طريقة الالقاء للكلمة والنغم المستخدم عند التمثيل، وهذه اشارة الى ان المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ...الخ، المفروضة علينا في الوقت الراهن يمكن معالجتهابطريقة احالة الزمن الى الماضي واخذ نماذج من التاريخ والتراث الشعبي او القومي ومعالجة هذه القضايا بطريقة فنية جمالية.

الفصل الرابع/ النتائج ومناقشتها

أولاً- النتائج:

من خلال ما ورد في الاطار النظري من مؤشرات وما اسفر عنه تحليل العينة يمكن للباحث تحديد جدلية العلاقة بين الملقي والمتلقي في العرض المسرحي الملحمي من خلال ما يلي من نتائج.

1- على الممثل ان لا يتفاعل مع الشخصية او ينفعل بها بل عليه رسمها ومراقبتها بهدف السيطرة عليها والتعليق على سلوكها مع المحافظة على السمات الاساسية لشخصية المؤدي فضلاً عن الحفاظ على السمات الرئيسة للشخصية المسرحية، والاندماج يمكن ان يحصل اثناء التمرين وفي العرض ايضاً لكن بدورات قصيرة حسب المتطلبات الفكرية والجمالية للعرض.

2- توظيف تقنية التغريب سواء في بنية الشخصية او طريقة الاداء وفي عملية طرح المواضيع الى المتلقي وحتى علاقة الممثل مع الشخصيات الاخرى، لان ذلك يضفي على العرض المسرحي شيء من الجمالية الفكرية ذلك ان عملية التحول وضمن اطار التغريب من الأداء الى الشرح والتعليق تعد من اهم خصائص المسرح الملحمي بوصف انها تتجاوز حدود امكانية المحاكاة التقليدية الشائعة في المسرح، كذلك تضع المتلقي في وضع الناقد المفكر والقادر على الشرح والتعليق والمشاركة في بنية العرض وبذلك يكون هدف العرض او الأداء اعطاء فكرة عن مفهوم التغريب بوصفه شيئاً يدعو للتوضيح والتفسير والتحليل ذلك انه حالية غير مألوفة ومعرفة او سمة من سمات المجتمع المتعارف عليها وبذلك يتيح للمتلقين فرصة للنقد والتفكير.

3- ولأنه مسرح فكر ومتعة فقد اعتمد على مبدئي اللهو والتعلم بقصد توفير فرصة للمتلقي لاستيعاب ما يحدث امامه، ذلك ان اللعب نمط من انماط تحريك الذهن بالتالي هي ممارسة عقلية تغذي الذهن بالكثير من الافكار التي يمكن تغير مسار الحياة الاجتماعية مما تدفع المتلقي للمشاركة في العرض ينشدون فعل التغيير ويسعون الى تحقيقه.

الاستنتاجات:

1- ان لجوء (برخت) لتقنية التغريب تهدف الى نشر الوعي السياسي الايديولوجي الذي كان يؤمن به هو واتباعه وهو الفكر الماركسي.

2- ان استخدامه لمبدأ التأرخ هو اسلوب للهرب من المسائلة القانونية او السياسية من قبل حكام المانيا الذين كانوا يعارضون الفكر الماركسي.

3- ان الهدف من الراوي من خلال توظيفه مع مبدأ التأرخ هو تحويل بعض الاحداث الى سرديات غير قابلة للتأويل او اسلوب للإخبار عن الاحداث التي لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح.

4- لقد وجد الفنان العراقي في المسرح الملحمي ضالته للتعبير عما يجول في داخله من افكار يؤمن بها ولا يستطيع التعبير عنها ووجده اقرب الى اساليب التعبير الشرقية.

مقترحات الدراسة:

1- يوصي الباحث بتعميق الدراسات العلمية والمنهجية لتلك النظرية.

2- تقديم التجارب التطبيقية لتلك النظرية من قبل اساتذة مختصين بهذا المجال.

3- دراسة السمات الادائية للمثل العراقي وتطبيقاته في عروض المسرح الملحمي.

Abstract

The dialectic of the relationship between the actor and the audience in epic theater performances The play (Baghdadiya Circle of Love) as a model

BY Bahaa Zuhair Kazem

The acting mechanism is a growing creativity in itself as the actor adapts his life and artistic culture and his cognitive perceptions and to benefit from those experiences in achieving the creation of an artistic personality belonging to the stage through his vocal، physical and intellectual artistic tools، this character interacts with the same actor and other theatrical characters thus the dialectical act grows upward Forward within the requirements for the relationship of the characters with each other، but in the epic theater this theory differs somewhat، as the recipient enters an active party in achieving the progress and progress of the play and in it a positive active participant is the opposite of what it was in the first stage Collapse in which it will be sedated absent without the participation، in order to become so that the actor takes methods and means in the theaterThe epic is different from what it was in the Aristotelian theater that gives the actor and the recipient the character of active participation in the show، so the research included two topics، the first is the concept of dialectic and in which the researcher addressed the most important views of philosophers on the concept of dialectic، and the second topic is the basic principles of the epic theater as the researcher touched on the most important features The attributes of this trend and how the actor deals with the audience in a way that stimulates him intellectually and cognitively. Therefore، the researcher has come out with a set of indicators، then the research procedures - the research community and its intended sample and analysis as it carries the characteristics of the epic theater، then the results and their discussion، conclusions، recommendations and rapper Data، and finally the list of sources.

الهوامش:

(1) لويس،مصلوات ، المنجد في اللغة، معجم اللغة العربية ، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1956، ص6.
(2)دين، الكسندر، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، بغداد، تر، سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، 1974، ص83.
(3)محمد بن مكرم ابن علي ابو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، باب جَدَلَ: الموسوعة الشعرية، الامارات العربية المتحدة.
(4)جبور عبد النور، المعجم الادبي، لبنان: بيروت: (دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر)، ص83.
(5)اسماعيل ابن حماد الجوهري ابو نصر، قاموس الصحاح، باب- لَحَمَ، الموسوعة الشعرية، الامارات العربية المتحدة.
(6)جبور عبد النور، المعجم الادبي، مصدر سابق، ص264.
(7)ينظر: أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية – تاريخها ومشكلاتها، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص95-96.
(8)حربي عباس عطيتو، الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي الى الفلسفة اليونانية، دار المعرفة الجامعية، 1999، ص282.
(9) حربي عباس عطيتو، ص 362.
(10)وولترستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1984، ص156.
(11)احمد امين – زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ط2، 1935، ص222.
(12)عثمان أمين، رواد المثالية في الفلسفة الغربية|، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1989، ص60.
(13)شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت: عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 267، 1990، ص107.
(14) مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009، ص261 – 262.
(15)رياض موسى سكران، مسرحة المسرح، (مقارنة قرائية في الرؤية الاخراجية لابراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2001، ص39.
(16)عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث – الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، دمشق: اتحاد الكتاب العرب: سلسلة الدراسات (11)، 2012، ص70.
(17)رياض موسى سكران، مصدر سابق، ص 48 – 49 .
(18)برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، بغداد: دار الحرية للطباعة ، سلسلة الكتب المترجمة: (16)، ص191.
(19)سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص185.

(20)صالح سعد، الانا – الاخر، ازدواجية الفن التمثيلي، تقديم: شاكر عبد الحميد، الكويت: عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، (274)، 2001، ص174.

(21)رياض موسى سكران، المصدر السابق، ص56.

(22)كريم خنجر، التحول في اداء الممثل، ط1، المركز العراقي للمسرح، 2013، ص 62.

قائمة المصادر والمراجع

(1)احمدامين – زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية،القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ط2، 1935.

(2)الجوهري اسماعيل ابن حماد ابونصر، قاموس الصحاح،باب– لَحَمَ، الموسوعة الشعرية، الامارات العربية المتحدة

(3)أميرة حلمي مطر،الفلسفة اليونانية – تاريخها ومشكلاتها،القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998 الكسندر، دين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، بغداد، تر،سامي عبدالحميد، دار الحرية للطباعة، 1974

(4)بريخت برتولد،نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، بغداد: دار الحرية للطباعة، سلسلة الكتب المترجمة: (16)

(5)جبور عبدالنور،المعجم الادبي، لبنان: بيروت: (دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر.

(6)جيمينيز مارك،ماالجمالية،تر: شربلداغر،بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009.

(7)حربي عباس عطيتو،الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي الى الفلسفة اليونانية، دار المعرفة الجامعية، 1999.

(8)رياض موسى سكران، مسرحة المسرح، (مقارنة قرائية في الرؤية الاخراجية لابراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2001

(9)سامي عبدالحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين.

(10)شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي – دراسة فيسيكولوجية التذوق الفني،الكويت: عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدره االمجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 267، 1990

(11)صالح سعد،الانا – الاخر، ازدواجية الفن التمثيلي، تقديم: شاكرعبدالحميد، الكويت: عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، (274)، 2001.

(12)عثمان أمين، رواد المثالية في الفلسفة الغربية،القاهرة: دار الثقافة للنشروالتوزيع، 1989.

(13)قلعة جي عبدالفتاح، المسرح الحديث – الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل،دمشق: اتحاد الكتاب العرب: سلسلة الدراسات (11)، 2012.

(14)كريم خنجر،التحول في اداءالممثل، ط1،المركز العراقي للمسرح، 2013.

(15)محمد بن مكرم ابن علي ابوالفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، باب جَدَلَ: الموسوعة الشعرية، الامارات العربية المتحدة.

(16) مصلوات، لويس، المنجد في اللغة، معجم اللغة العدين، الكسندر، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، بغداد، تر، سامي عبدالحميد، دار الحرية للطباعة، 1974.

(17)وولترستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر: مجاهد عبدالمنعم مجاهد، القاهرة: دار الثقافة للنشروالتوزيع، 1984.