معالجة الممثل للشخصية في مسرح [بريخت] الملحمي

" مسرحية الإنسان الطيب أنموذجاً "

د. مظفر كاظم محمد
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخَّص :

تتعرَّض مشكلة هذا البحث إلى كيفية معالجة الممثل العراقي للشخصية الدرامية في مسرح (بريخت) الملحمي ، وخصوصاً تلك التي في مسرحية (الإنسان الطيب من ستزوان) ، وهل تتطابق المعالجة مع طروحات (بريخت) بشأن عدم التقمص من قبل الممثل ، والوقوف خارج الشخصية ، وأبعاد المتفرج عن التطابق أو التعاطف مع الشخصية ، بل والنظر أليها بنظرة ناقدة.

ويهدف البحث إلى تعرَّف طروحات (بريخت) عن كيفية معالجة الممثل للشخصية الدرامية ، ومقاربة الممثل العراقي من تلك الكيفية ، وذلك بخصوص شخصيات مسرحية (الإنسان الطيب من ستزوان) التي اخرجها (عوني كرومي) لفرقتي المسرح الفني الحديث والمسرح الشعبي.

في المبحث الأول من الإطار النظري للبحث يتطرق الباحث إلى ماهية (الشخصية) عموماً وماهية (الشخصية الدرامية) بالأخص، ويناقش أراء علماء النفس بهذا الخصوص، وفي مقدمتهم (فرويد) . وفي المبحث الثاني يناقش الباحث طروحات (برتولت بريخت) حول مسرحه الملحمي ، وحول شخصياته الدرامية ، والأسس التي أعتمدها في بناء الشخصية ، ومعالجة الممثل لها ، إذ يكون الممثل أشبه ما يكون بالراوية للشخصية ولا يتصف بصفات خاصة بها . ويرفض (بريخت) العلبة السايكلوجية الخاصة بالشخصية ، أي أنَّ على الممثل أنْ لا يتبنى أفعال الشخصية ، بل يفسح المجال للمتفرج أنْ يبحث عن البدائل . وأنَّ الشخصية لا تمثل فرداً في المجتمع ، بل تمثل فئة أو هيئة إجتماعية معينة.

في الفصل الثالث يحلل الباحث عينة بحثه القصدية وهي مسرحية (الإنسان الطيب من ستزوان) معتمداً ثلاثة شخصيات رئيسة فيها هم (الساقي وانغ) و (المومس شن تي) و (الآلهة الثلاث) ، وكيفية معالجة الممثلين العراقيين لتلك الشخصيات ، ومدى اقترابهم من طروحات (بريخت) . ويصل الباحث في ختام بحثه إلى النتائج الآتية : ــ

١. طبَّق ممثلوا الأدوار الرئيسة جانباً من طروحات (بريخت) حول الشخصية.
٢. لم يعمد الممثلون إلى تجسيد الشخصيات ، ولا التقمص في الأداء بل الوقوف خارج تلك الشخصيات.
٣. تحقق عامل (التغريب) في أداء الممثلين للشخصيات ، إذ ظهرت لا مألوفية في سلوك المومس ، وسلوك الملائكة الثلاث.
٤. سعى الممثلون في معالجة الشخصيات إلى مشاركة الجمهور في العرض.

الفصل الأول

مشكلة البحث :

منذ ولادة فن المسرح وإلى يومنا هذا ، والشخصية هي الأساس في فن الدراما ، ولم يتفق على معالجتها كتابة واداءاً ، بل خضعت لتغييرات وابتكارات مختلفة على وفق أعراف وتقاليد تسرد في زمنها ، ثم تقتضي التطورات الحياتية المختلفة ، الإقتصادية ، والإجتماعية ، والسياسية ، والثقافية ، والفنية ، إلى التغير وفقاً لمتطلبات المجتمع .

لعصور عديدة بقيت معالجة الشخصية الدرامية شكلية سطحية تعتمد على التعبير الصوتي والجسماني ، ولم يكن المسرحيون يتعمقون في تحليل الشخصية ويتوصلون إلى أبعادها وصفاتها وأهدافها وعلاقاتها إلا بالتدريج تاريخياً ، وقد أصبح مثل هذا التحليل ضرورة عندما لجأ المسرحيون إلى عامل الإيهام بالواقع ، وإلى التطابق ــ التماثل بين الممثل والشخصية ، وتوضح اسلوبان من الإنتاج المسرحي هما ، الأسلوب التمثيلي الذي يعتمد ذلك الإيهام ويعتمد تقمص الممثل للشخصية في جميع جوانبها لغرض أقناع المتفرج، والأسلوب التقديمي الذي لا يعتمد التطابق وإنما يعتمد على تقديم صورة ممسرحة من صور الحياة ، وكذلك لا يعتمد التقمص ، وكان لكل من الأسلوبين دعاته ومؤيده ، (ستانسلافسكي) والمدرسة الواقعية مع الأسلوب الأول ، و (بريخت) والمسرح الملحمي مع الأسلوب الثاني.

حيث أن العراقيين اقتبسوا من المسرح الغربي العديد من التقنيات ، وساروا مع تياراته المختلفة ، لذلك فقد أنتجوا عدد من المسرحيات التي تنتمي إلى المسرح البريختي الملحمي ، مما أثارت تساؤلات حول كيفية معالجة مخرجي وممثلي تلك المسرحيات لشخصيات المسرحية التي قدموها ؟ وكيف عالج (بريخت) شخصيات مسرحياته في نصوصها وفي إخراجها؟ وماهي المبادئ المميزة لوجهات نظره في بناء تلك الشخصيات؟ وكيف يمثل الممثلون تلك الشخصيات ؟ وهل يمكن إستعمال أسلوبه في التمثيل في مسرحية غير مسرحياته ؟ وهل كانت معالجة المسرحيين العراقيين تتماشى مع طروحات (بريخت) في المسرح الملحمي ؟ لذا جاء البحث ليجيب عن كل تلك الاسئلة والموسوم (معالجة الممثل للشخصية في مسرح بريخت الملحمي).

هدف البحث :

يهدف البحث إلى تعرَّف كيفية معالجة الممثل العراقي للشخصية الدرامية في مسرح (بريخت) الملحمي ، وهل لجأ إلى الإيهام بالواقع أم لا.

أهمية البحث :

تكمن أهمية هذا البحث في ألقاء الضوء على طروحات مسرح (بريخت) الملحمي من ناحية معالجة الممثل للشخصية ، وتقديم معرفة أضافية للدارسين حول هذا الموضوع، وكذلك للعاملين في حقل المسرح.

حدود البحث :

الحدود الزمانية : يتحدد البحث زمانياً لسنة تقديم المسرحية (العينة) وهي عام ١٩٨٥.

الحدود المكانية : يتحدد البحث مكانياً في العراق ، وفي مدينة بغداد.

الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بكيفية معالجة الممثل العراقي للشخصية في مسرحيات (بريخت) الملحمية.

تحديد المصطلحات :

- **معالجة :**

جاء في لسان العرب لأبن منظور " عالج الشيء ، فعلجه علجاً ، زاوله فغلبه ، وعالج عنه : دافع ، وكل شيء عالجته فقد زاولته ومارسته ودافعت عنه "[١]، و " عالج

الشيء ، معالجة وعلاجاً ، زاوله "[٢] ، أما (سامي عبد الحميد) فيعرف المعالجة بأنها عبارة عن " ممارسة العمل وتقويمه ، أي كيف يتمكن المخرج من بناء مادته الفنية من ناحية الشكل والمضمون ، وتقديم أفضل الأشياء لإيصال الموضوع بصورته الجمالية للمتلقي "[٣] ، ويتبى الباحث هذا التعريف بوصفه الأقرب والأفضل لمادة البحث.

- **الشخصية : ــ**

كلمة (شخصية) في اللغة العربية مستحدثة ، وقد أخذت من كلمة الشخص التي تعني " سواد الإنسان وغيره تراه من بُعده ، أي أنها تعني السمات العامة فقط "[٤] أما (لازاروس) فأنه يرى الشخصية عبارة عن " التراكيب والعمليات السيكولوجية الثابتة التي تنظم الخبرة الإنسانية وتشكل أفعال الفرد واستجابته للبيئة التي يعيش فيها "[٥] ، أما (روشكا) فيرى الشخصية بأنها " التنظيم الديناميي المتكامل، أو التركيب الموحد للخصائص النفسية التي تتصف بالثبات ، وبدرجة عالية من الأستقرار ، متضمنة المظهر العقلي الخاص بالإنسان "[٦] ، ويعرَّف (البورت) الشخصية بأنها "ذلك التنظيم الديناميكي الذي يكمن داخل الفرد ، والذي ينظم كل الأجهزة النفسية والجسمية التي تملي على الفرد طابعه الخاص في التكييف مع بيئته "[٧] . ويتبنى الباحث تعريف (البورت) كونه يوضح الجوانب المتعددة للشخصية الإنسانية والدرامية .

- **المسرح الملحمي : ــ**

المسرح الملحمي كما قدمه (بريخت) نظرية متكاملة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها ، بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى ، كما تشمل أيضاً التأثير على المتفرج .

المسرح الملحمي " مفهوم صاغه وبلوره (بريخت) بشكل نظري ، وطبقه في مسرحه ، مستنداً في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم ... وأول من أستعمل تعبير المسرح الملحمي بالمعنى الحديث للكلمة هو (بسكاتور) والذي أدخل على مسرحه السياسي عناصر ملحمية على مستوى النص والعرض ، مثل تعديل شكل مكان العرض ، وأدخال عروض سينمائية ، كذلك أستعمال اللافتات تعلن عن المكان والزمان ومجريات الحدث ، وكسر الجدار الرابع "[٨] .

تتألف نظريات (بريخت) في المسرح الملحمي من " أندماج عنصرين رئيسيين : العنصر الشكلي والعنصر الإيدولوجي ، ويرى بريخت أنه من غير الممكن الفصل بين العنصرين ، ولم يكن أبداً ليتصور أمكانية الحديث عن أحداهما دون الآخر "[٩] .

الفصل الثاني

المبحث الأول : ــ ماهية الشخصية عموماً ، والشخصية الدرامية خصوصاً.

يصعب على الباحثين والدارسين تحديد سمات معينة ومحدودة للشخصية ، إذ أنها تتمتع بإختلافات وطرق ونظم يصعب تحديدها ، وقد أجمعت الدراسات والتعريفات حول الشخصية بأنها مركب من التنظيم النفسي والجسماني والإجتماعي ، وهذا التنظيم لا شك أنه يختلف ويتباين من بيئة إلى بيئة أخرى ، ومن مجتمع لآخر ، لذا تجد أنَّ عالم الشخصية مفتوح الجوانب على جميع الصعد ، ولا يمكن تحديده بشكل واضح ، الأمر الذي أكسب الشخصية خاصية تنفرد بها ، وتلك الخاصية هي الإختلاف ، وهذا الإختلاف يسمح بتعدد أنماط الشخصية ، ومهما حددت الأنماط ، فأنَّ للشخصية قدرة على توليد أنماط جديدة وهكذا ، وهذا الأمر يساعد العاملين والباحثين في علم الشخصية بالغوص والبحث والإبتكار ، لنظم ، ، وطرق ، وتفاصيل في الشخصية ، الأمر الذي يساعد على التنوع ، والإختلاف.

لقد ظهرت العديد من النظريات التي أختصت في علم الشخصية ، وسبر أغوارها ، والكشف عن ماهيتها ، ومن تلك النظريات وأكثرها شيوعاً هي كالآتي : ــ

١. الأتجاه الدينامي نفسي ومثالها (سيمغوند فرويدS. Freud) و(كارل يونغ C. Jung).
٢. الأتجاه الفنيمينولوجي (الظاهرتية) ومثالها (كارل روجرز C. Rogers).
٣. أتجاه السمات ومثالها نظرية (ريموند كاتل R. Cattell).
٤. الأتجاه السلوكي ومثالها نظرية السلوك الإجرائي (سكنر B.F. Skinner)[١٠]

وقد حظيت نظرية التحليل النفسي التي جاء بها (سيغموند فرويد ١٨٥٦ ــ ١٩٣٩) بأهمية كبيرة في علم الشخصية بشكل خاص ، وفي الإنسانية بشكل عام ، ذلك أن هذه النظرية تتميز " بأنها تعتنق الحتمية كوجهة نظر لها ، إذ يرى فرويد بأن السلوك محدد ومسبب يقوى داخل الفرد ، ولذا فليس هناك سلوك لامعنى له ، ومهما كانت بساطة الفعل

الذي يقوم به الفرد ، يكون وراء فعله هذا عوامل نفسية معقدة قد لا يفهمها أو لا يعرفها هو ، ولعل من أشهر الأمثلة في هذا الخصوص ما يسمى بالهفوات الفرويدية "[١١].

هذا يعني أن كل التصرفات التي تلجأ أليها الشخصية لها دوافع وأسباب داخلية تجعلها تتحرك بطريقة وأخرى تختلف عن الشخصيات الأخرى وهكذا ، الأمر الذي يفرز العديد من الإختلافات بين الشخصيات تبعاً للدوافع المختلفة والكامنة داخل الشخصية ، ذلك أن تلك الأفعال صادرة عن مشاعر وأفكار الفرد الداخلية ، وتعبر عن نيته الحقيقية .

ويرى (فرويد) أن نمو الشخصية يتبع نظاماً محدداً منذ الولادة ، إذ قسم هذا النمو إلى أربعة مراحل يجب أن يمر بها الإنسان ، وهي المرحلة الفمية ، والمرحلة الشرجية ، والمرحلة القضيبية، والمرحلة التناسلية ، ومن طبيعة نظريته " أنها بنيانية (Structural)، إذ تتكون الشخصية من ثلاث نظم أساسية هي : الـــ (هو) والـــ (أنا) والـــ (أنا الأعلى) وأن هذا التفاعل الديناميكي والصراع بين هذه النظم الثلاثة هو الذي يحدد السلوك "[١٢] .

أما (كارل يونغ) فيرى أن الشخصية تتكون من (الأنا) و (واللاشعور الشخصي) و (اللاشعور الجمعي) و (الذات) .

وهكذا فالإختلاف وارد جداً في علم الشخصية ، إذ حتى العلماء الذين ينتمون إلى نظرية واحدة وهي نظرية التحليل النفسي ، يختلفون في التفاصيل والكيفية التي يتم من خلالها بناء الشخصية ، إذ أنَّ لكل شخصية مقومات وعناصر داخلية تشكل شكلها الخارجي ، وتظهر لنا بالعديد من الأنماط والأقنعة ، ويقصد النمط والقناع هنا هو " الوجه الذي يظهر به الفرد للمجتمع ، وقد ينطبق هذا الوجه مع الواقع ، وقد لا ينطبق ، والغرض منه أحداث أنطباع معين لدى الآخرين "[١٣].

الشخصية الدرامية لا تبتعد كثيراً عن الشخصية الإنسانية ، إذ تتكون الشخصية في المسرح من خلال أفعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها ، وهناك دائماً علاقة جدلية بين فعل الشخصية وصفاتها وتلعب دوراً هاماً في تحديد نوع الشخصية ، إذ يرى (سامي عبد الحميد) بأنَّ الشخصية الدرامية هي " ذلك الوسيط الذي ينفذ الفعل الدرامي ، وعن طريق هذا الفعل والكلام والحركة والإيماءة يتكون الحدث وتتم الحبكة "[١٤] ، ذلك أنَّ الشخصية الدرامية "الشخصية الدرامية هي مادة الحبكة ، والحبكة هي شكل الشخصيات جميعاً ، وما تعنيه الكلمات والأفعال بالنسبة للكل ، وعليه ، تستكشف الدراما

في الفعل البشري والشخصية الإنسانية والعكس بالعكس "[١٥]. ذلك أنَّه وبرغم أمتلاك الشخصية الدرامية في المسرحية، والشخصية الإنسانية في الحياة اليومية ملامح مشتركة، فهناك فوارق حيوية بينهما ، الشخصية الإنسانية موجودة بذاتها ولذاتها ، بينما الشخصية الدرامية لا تصل فعليتها إلا بعد أن تندمج بشخصية الممثل الإنسانية ، وهنا يكمن الفرق ، ذلك أنَّ " الشخصيات الدرامية ليست كائنات بشرية ، وهي تعكس المظهر الإيهامي للشخصية الإنسانية ، وهي في الحقيقة وسيط متعلق عمداً ، وبدرجة أو أخرى ، بفعل مبني من قبل الكاتب "[١٦] ، لذا يمكن تحديد الشخصية الإنسانية بأنها متغيرة ولا محدودة ، في حين أنَّ الشخصية الدرامية محدودة وغير متغيرة ، لأنَّ الشخصية الإنسانية تعيش في وسط لا حدود له ، هو العالم اليومي بإمكانات واسعة للمواقف والنشاطات ، بينما تعيش الشخصية الدرامية في وسط محدود ، هو وسط المسرحية ، وهو عالم متخيل بأحتمالات وضرورة مصغرة ، ذلك أنَّ " الشخصية الحياتية فرد يمارس أفعالاً ، بينما تنفذ الشخصية الدرامية فعلاً معيناً "[١٧].

والشخصية الدرامية برغم أنَّها تحمل سمات ومواصفات الشخصية الإنسانية إلا أنَّه بذات الوقت "ليست كلاً متكاملاً يمثل الشخص في الحياة ، وأنما تتألف من مجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة في ما بينها ، ويمكن أنْ تقرأْ كعلامة مِثلها مِثل بقية عناصر العرض الأخرى "[١٨] ، وهذا مايجعلها تختلف عن الشخصية الإنسانية ، وهي بذات الوقت تفعل في معظم الأوقات الفعل نفسه ، إذ أنّه بالإمكان إستعمال كائنات غير بشرية ، أو حيوانات ، أو جمادات ، أو أيَّ شيء من موجودات الطبيعة وأستثمارها كشخصية درامية تفعل فعلها في المسرح مثل ما حصل في مسرحية (الآلة الحاسبة) للكاتب (إلمر رايس) والشخصية الرئيسية (السيد صفر ــ مستر زيرو ــ) ، أو العديد من المسرحيات والشخصيات الدرامية الرئيسة هي حيوانات .

من هذا وغيره يتبين لنا الفروقات الكبيرة بين الشخصية الإنسانية والشخصية الدرامية ، إلا أنَّ بذات الوقت فأنَّ للشخصية الدرامية الفعل المؤثر بمسارات الشخصية الإنسانية ، لإنها منها وإليها ، لإنَّ الأصل في وجود وإبتكار الشخصية الدرامية هي خدمة الشخصية الإنسانية ، إذ أنَّ " الدراما فن يهتم بالدرجة الرئيسة بالعلاقات بين الشخصية الإنسانية ، والفعل البشري ، ولإنَّ الشخصيات في الدراما معرَّفة توَّضح نفسها ، لذا لا بد من أنْ تختلف هذه الشخصية عن الشخصيات الأخرى بدرجة أو بأخرى ، إذ أنّ الدراما هي الشخصية التي تؤدي الفعل "[١٩] .

الفصل الثاني : ــ المبحث الثاني : ــ الشخصية في مسرح بريخت الملحمي .

مصادر نظرية بريخت المسرحية : ــ

من المعروف أنَّ (بريخت) أعد معظم مسرحياته من أعمال مسرحيين أو روائيين آخرين ، ومن مصادر تراثية ، وأستفاد في طريقته في إنتاج مسرحياته من تقنيات المسرح الشرقي ، ومن الكوميديات الشعبية البافارية.

كانت أول صورة لفنون العرض تجلب أنتباهه تلك البانوراما التي شاهدها وهو طفل لأحصنة (جارلس الشجاع) ، كما أنه أعجب بطريقة المهرجين في كلامهم وحركاتهم، وبعد أنْ شاهد مسرحية للمؤلف (هانز يوهن) ظهر لديه الميل لكتابة المسرحية ، وإعادة كتابة ما كتبه الآخرون ، وعلى سبيل المثال فقد أعد مسرحية (أدوارد الثاني) عن (مارلو) ، وأقتبس (أوبرا القروش الثلاثة) عن مسرحية الإنجليزي (غاري) المسماة (أوبرا الشحاذ ين) وأخذ مسرحية (طبول ومزامير) عن مسرحية (جورج فاركر) المسماة (ضابط التجنيد)، وكتب (توراندوت) مستفيدا من مسرحية (كوتزي)، وأقتبس مسرحية (الأم كوراج) عن (الأم) لغوركي[٢٠] .

كان لعمله في مستشفى عسكري خلال الحرب العالمية الأولى ، وللأزمات الأقتصادية ، والسياسية التي حدثت في المانيا بعد أثرها في تفكيره ، وبالتالي لتبني الفلسفة الماركسية والتي بدورها أثرت في ذاته .

جاء تعاونه مع (أروين بسكاتور) ليبلور نظريته حول المسرح الملحمي والمسرح السياسي وفيها يعارض المبادئ التي جاء بها (أرسطو) من قبل ، كما عارض طريقة بناء المسرحية الجيدة الصنع ، ولم يتفق مع طروحات (ستانسلافسكي) في طريقته حول التمثيل ، وقد أراد في تلك المعارضة أن يصحح أخطاء الآخريين على ما يبدو ، أو ينظر إلى طروحاتهم من زاوية مختلفة .

وجهات نظر بريخت ومقاصده : ــ

أولاً قصد بالدراما اللاأرسطوطالية كسر قيود العناصر الأساسية للتراجيديا التي أشار أليها (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) ، ولم يستخدم حبكة واحدة في مسرحياته بل حبكات ، ولا فعل واحد بل أفعال متعددة ، وبدلاً من التأكيد على شخصية مركزية واحدة، وأنما على شخصيات أخرى ، ومع ذلك هناك شخصية رئيسة في كل مسرحية تأخذ المساحة الأكبر من الفعل الدرامي مثل (غروشا) في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) و (بونتيلا) في مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي).

عارض بشدة مبدأ الأيهام بالواقع ، ومبدأ المحاكاة ، فقد أراد من المتفرج أن لا يتطابق مع الشخصية المركزية ، ويتعاطف معها كما في الطروحات التقليدية ويصل إلى حالة التطهير كما طرح (أرسطو) ، بل أراد منه أن يراقب الحدث ، ويناقشه ، لأن التطابق في رأيه يفقد المتفرج قابلية النقد وفيه خداع .

قصد (بريخت) من مصطلح المسرح الملحمي واعتماداً على الشعر الملحمي وبناءه، المشاهد القصيرة ، وعدم وجود الوحدات ، والأغاني ، والرواية ، والجوقة ، والأفتتاحية، والخاتمة ، معناه تزويد المسرحية بمعالجة (ابيسودية) ــ الحكايات الصغيرة ــ بأفعال متعددة ، إذ يصبح الممثلون رواه ، وليسوا محاكين من أجل جعل المتفرجين مراقبين ، وليس مشاركين في الفعل ، أراد أن يعطي معلومة عن العلاقات الإنسانية أكثر من تقديم قصة معينة .

قصد (بريخت) بعامل (التغريب) الذي أكد عليه في تنظيراته التي تشير على نقل عائدية أي ملك شخص إلى شخص آخر ، وجعل الشخص الأول غريباً عن مايملك ، وكما يقول (كلود هيل) فقد أستعمل (بريخت) مصطلح (التغريب) وفقاً للمنظور الماركسي ، والذي يعتبر الإنسان قد غرَّب عن نفسه القلقة في المجتمع البرجوازي الصناعي [٢١]. وقد تمت المحاولة وفقاً لذلك بوضع الشخصية أو الفعل الدرامي بموقف غريب من أجل جعل المتفرج يفكر في ذلك ويستخرج موضع التناقض فيه .

وقصد (بريخت) من مصطلح (الجدلية) التركيز على التناقض الموجود في الأحداث والشخوص لكي يكسبها حيوية أكثر ، إذن فقد عالج الشخصية من زاوية النظر إلى التناقض الموجود في طبيعتها وفي سلوكها ، معتقداً أن هناك عنصر تناقض في كل ما هو موجود في الحياة ، وأن مثل هذا التناقض يدعو إلى التغيير ، إلى حقائق قابلة للتغيير ، وعليه فقد أعتقد (بريخت) أن المهمة الأساسية للمسرح ، ليس تسلية الجمهور ، بل لتعليمه ، ولذلك سمي مسرحه بالمسرح التعليمي ، ولكن ذلك لا يعني أن أنكر العاطفة والأندماج العاطفي تماماً ، بل أستعمله كوسيلة من وسائل التعليم .

الأسس التي أعتمدها (بريخت) في بناء الشخصية : ــ

لم يكن (بريخت) يعني بمصطلح (التغريب) أنْ يختلف أسلوب معالجة الشخصية وبناؤها في مسرحياته عن الأسلوب المعهود ، ولكنه أشار إلى تحذير الممثل من الأندماج بالشخصية ، والتعاطف معها ، وأنْ يلبس لبوسها ، إذ أستند إلى المبادئ الآتية في معالجة الشخصية : ــ

أولاً : الشخصية لا تمثل نفسها من حيث أبعادها ، وصفاتها ، وأهدافها ، بل تمثل طبقة إجتماعية أو فئة إنسانية ، لها صفات وأهداف شمولية .

ثانياً : عندما يمثل الممثل الشخصية يجب أنْ لا يشخَّص ، ولا يتحوَّل ، بل أنْ يقف خارج الشخصية ، ويروي عنها ، أي يروي قصة عنها ، ومعنى هذا أنْ ينظر إلى الشخصية نظرة نقدية ، وأنْ يصف سلوك الشخصية والتناقض الموجود فيه لكي يتم فسح المجال للمتفرج أنْ ينقده .

ثالثاً : يقوم الممثل بتقديم أكثر من وجه للشخصية : الأول وجه الرواية ، والثاني أحد وجوه الشخصية ، والثالث الوجه المناقض للوجه الأول ، كما هو الحال مع شخصية (بونتيلا) في مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) ، فهناك راوية ، وهناك وجه الشخصية السكران ، وهناك وجه الشخصية الصاحي .

رابعاً : يجب على الممثل أنْ لا يتطابق مع الشخصية ، ولا يتعاطف معها ، ويجعل المتفرج هو الآخر أن لا يتطابق ولا يتعاطف ، بل يضعها في موضع النقد ، وهكذا يقف الممثل من (الشخصية) موقف محايد .

خامساً : يرفض (بريخت) العملية السايكلوجية الخاصة بالشخصية ، وعلى الممثل أنْ لا يؤمن بأفعال الشخصية ويتبناها ، وأنْ لا يتخذ من نفسية الشخصية مرتكزاً لأداءه، مما يفسح للمتفرج أنْ يفكر بالبدائل[٢٢].

سادساً : لا حاجة لدراسة حياة الشخصية ، بل دراسة العلاقات الإنسانية ككل ، ولا حاجة لإظهار تطور الشخصية عبر أحداث المسرحية ، إذ لا يعالج (بريخت) شخصياته كأفراد ، بل كظاهرة إنسانية .

سابعاً : يجب أنْ لا يتعامل الممثل مع الشخصية كما لو كانت بمعزل عن الجمهور ويفصل بينهما الجدار الرابع ، بل مسموح للممثل ، وهو يمثل الشخصية أنْ يواجه الجمهور ، ويوجه خطابه له ، إذ القصد هو تعليمه ، وليس أندماجه بالفعل الدرامي، وتعاطفه مع الشخصية ، والممثل هنا يروي عن تصرفات الشخصية ولا يتبناها .

ثامناً : يستعمل الممثل صوته الخاص ، وليس صوت الشخصية في حواره مع الشخصيات الأخرى .

خاتمة :

لم يكن (بريخت) متزمّتاً في أفكاره عن أداء الممثل للشخصية الدرامية ، وما يخص أندماج الممثل العاطفي ، فقد أشار في مسرحية (الأورغانون الصغير) بهذا الخصوص قائلاً : هذا لا يعني بأنه (أي الممثل) الذي يمثل أدواراً عاطفية ، أنْ يبقى بارداً ، بل فقط أنْ لا يجعل مشاعره تدخل إلى أعماق مشاعر الشخصية ، وهذا يعني أنه لم ينكر عن الممثل أظهار المشاعر والعواطف ، ولكن أنْ يحفظها إلى الحد الأدنى ، أو أنْ يخرج منها بين الحين والآخر .

وفي ما يأتي مقارنة بين منهج (ستانسلافسكي) ومنهج (بريخت) في ما يخص عمل الممثل على الشخصية : ــ

منهج (ستانسلافسكي)	منهج (بريخت)
• الممثل فنان	الممثل عامل
• الممثل شخصية	الممثل راوي
• التعبير الداخلي	التعبير الخارجي
• السياق النفسي	السياق الإجتماعي
• التوحيد	التفكيك
• التأكيد الإيدولوجي	الجدل الإيدولوجي[٢٣]

الفصل الثالث

مجتمع البحث : ــ

يشمل البحث ممثلي الأدوار الرئيسة لمسرحية الإنسان الطيب لأعضاء فرقة المسرح الفني الحديث ، وفرقة المسرح الشعبي ، والتي أشتركا في تقديمها عام ١٩٨٥ وعلى مسرح المنصور في مدينة بغداد.

عينة البحث : –

عينة البحث وهي العينة القصدية والتي تمَّ اختيارها بشكل قصدي وهي : ــ

- **مسرحية : (الإنسان الطـــيب).**
- **تأليف : برتولت بريخت.**
- **إخراج : عوني كرومي.**
- **تاريخ التقديم : ســـنة ١٩٨٥ .**

- **إنتاج : فرقة المسرح الفني الحديث ، وفرقة المسرح الشعبي.**
- **مكان التقديم : مسرح المنصور ــ مدينة بغداد.**

منهج البحث : –

يتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليله لأداء الممثلين في عينة البحث.

أداة البحث : –

يستعمل الباحث الملاحظة المباشرة كأداة للوصف والتحليل مستنداً إلى مؤشرات الإطار النظري.

تحليل العينة : ــ

ملخص الحكاية : ــ

تتناول مسرحية (الإنسان الطيب في ستزوان) قصة امرأة مومس تدعى (شن تي) وهي طيبة القلب جداً ، تقوم أولاً بأيواء الآلهة الثلاث الذين نزلوا من السماء للبحث عن إنسان طيب ولكنهم يفشلون ، وبعد التعب يأخذهم ساقي الماء (وانغ) ، ويقوم بتقديمهم إلى (شن تي) التي تبادر بأستضافتهم تلك الليلة ، الأمر الذي يجعلهم يكرمونها بهدية من المال مقابل الإستضافة ، فتشتري (شن تي) محلاً لبيع الدخان ــ السكائر ــ ولكنها بعد تكتشف أنها لا يمكن أن تكون طيبة لهذا الحد ، وتستطيع مواصلة الحياة ، وذلك لطمع الناس الغير محدود بطيبتها ، ولذلك تتنكر بهيأة (شوي تا) والمفترض أنْ يكون أبن عمٍ لها ، وبلا رحمة لتتخلص من اولئك الذين يطيلون المكوث عندها ، ومع ذلك فأنها تستمر في مساعدة الآخرين من خلال أيواء الناس الفقراء وايجاد فرص عمل لهم داخل الخان الذي يملكه الحلاق ، الأمر الذي يدعو أبن العم (شوي تا) إلى تطبيق المشروع بنفسه ليحقق نجاحات كبيرة فيه ، فينزعج الناس من ذلك ويتهمونه بقتل (شن تي) وأخفاءها ، ويطالبون بمحاكمة ، وبالفعل تقام والآلهة هم القضاة ، وعندها تكشف المرأة (شن تي) عن شخصيتها لتؤكد حقيقة أمكانية مساعدة الآخرين بعيداً عن صورتها المعروفة ، عند ذاك يعودون الآلهة إلى السماء تاركين المشكلة ، مشكلة كيف تكون طيباً وتواصل الحياة.

شخصيات المسرحية : ــ

١. (شن تي) المرأة المومس و (شوي تا) أبن عمها.

٢. (وانغ) السقاء.
٣. (الآلهة الثلاثة).
٤. (يانغ سون) طيار عاطل.
٥. (السيدة يانغ) والدة الطيار.
٦. (السيدة شين) أرملة.
٧. (لين تو) نجار.
٨. (السيدة مي تزو) صاحبة الممتلكات.
٩. (شو نو) الحلاق.
١٠. (شرطي).
١١. (بائع سجاد وزوجته).
١٢. (مومس شابة).
١٣. (قس).
١٤. (رجل عاطل).
١٥. (نادل).

ويمكن عـــدْ الشخصيات الرئيسة هي كالآتي : ــ

١. (شين تي) المرأة المومس ، وقامت بتمثيل الشخصية الممثلة (أثمار خضر).
٢. (وانغ) ساقي الماء ، وقام بتمثيل الشخصية الممثل (يوسف العاني).
٣. (الآلهة الثلاثة) ، وقام بتمثيل شخصيات الآلهة (خليل شوقي)و(جعفر السعدي)و(رائد محسن).

كيف رسم (بريخت) شخصياته الرئيسة : ــ

شخصية (شن تي) المرأة المومس : ــ

بغي تبيع جسدها من أجل أنْ تعيش ، ورغم النظرة الدونية للناس أليها فهي على غير المألوف إنسانة طيبة خلوقة تريد الخير للآخرين ، يبدو عليها التعب والأنهاك جراء عملها البائس المنبوذ ، وتتعامل مع الناس بحسن نية وسلوك حسن ، وحينما تتلقى مبلغاً من المال من الآلهة جراء أيوائهم في بيتها ، تشتري بالمبلغ محلاً للسكائر ، ولإنها تشعر بأنها لا تستطيع الأستمرار بعملها في المحل ، تتنكر بزي أبن عمٍ لها الذي يحل محلها في محل بيع السكائر ، ويتهم هذا الأخير بأنَّـــه قام بقتلها ، والحقيقة غير ذلك.

شخصية (وانغ) الساقي : ــ

يقول في افتتاحية المسرحية " أنا أبيع الماء ، وأنَّ هذا العمل متعب ، عندما يقَّلُ الماء أذهب بعيداً من أجل الحصول عليه ، وعندما يكثر لا أحصل على شيء . والحديث عن الفقر هو القاعدة في منطقتنا ، ويتفق الكل على أنَّ الآلهة يمكن أنْ يساعدون ... وها أنا بأنتظار مجيئهم ، ولكن كيف لي أنْ أميزهم ، ربما قد يأتون كلٍ على أنفراد " . ثم يقوم بوصف المارة ومظاهر التعب بادية على أجسامهم والشقاء على وجوههم ، وبعد حين يحضر الآلهة الثلاثة.

واضح مما مرَّ من كلام أنَّ الساقي إنسان كادح في منطقة معظم مواطنيها من الكادحين ، وهو يؤمن بوجود آلهة تنقذهم مما هم فيه من تعاسة.

شخصيات (الآلهة الثلاثة) : ــ

لم يرسم (بريخت) هالة حول شخصيات الآلهة ، بل جعلهم كالناس العديين ، جاءوا إلى منطقة (ستزوان) للعثور على شخص طيب من بين سكانها ، ولم يفرَّق (بريخت) بين أعمار اولئك الآلهة الثلاث ، وكأنهم نسخةً لشخصية واحدة ، رغم أنهم يتحدثون على أنفراد مع من يلتقون به ، كلامهم لا يختلف عن كلام الناس العاديين ، وكذلك تصرفاتهم ، يبدو من سلوكهم أنهم طيبون ومسامحون وبسطاء ، وفي نهاية المسرحية يعودون من حيث جاءوا ، وتبقى مشكلة المسرحية الرئيسة ، وهي طيبة الإنسان وكيف نكون بدون حلْ.

معالجة الممثلة لشخصية (شن تي) في العرض : ــ

رغم أنَّ شخصية (شن تي) في المسرحية هي شخصيتان في آن واحد ، إذ أنَّ المرأة المومس (شن تي) هي نفسها التي تجسد شخصية (شوي تا) أبن العم ، وهذا الأمر يتطلب معالجة لشخصيتين في آن واحد، فضلاً عن أنَّ الشخصية الثانية –ابن العم– هي رجل ، وهذا يتطلب معالجة وتحويل في ذات الوقت ، إلا أنَّ ذلك لم يمنع الممثلة (أثمار خضر) من تقديم شخصية (شن تي) بوصفها تمثل طبقة إجتماعية معينة ، وتتمز بصفات إنسانية خاصة ، لاسيَّما وهي تمارس البغاء ، الأمر الذي ساعدها في تقديم ومعالجة الشخصية بأكثر من وجه وصورة ، لإنها لم تتطابق مع الشخصية ، بل ظلت على مسافة كبيرة حينما تتنقل من شخصية (شن تي) المرأة الطيبة الحنونة البسيطة إلى شخصية (شوي تا) أبن العم الفض المتسلط والقوي ، هذا التنوع في الشخصيتين ساعد

الممثلة بشكل كبير في التلوين والإختلاف والتصدي للمعالجة بين الشخصيتين ، إذ أنَّ البناء الرصين للشخصية التي وضعها (بريخت) سهَّل الكثير من الصعوبات في المعالجة.

تطابقت (أثمار خضر) في معالجتها لشخصية (شن تي) ، ووصلت في الكثير من الأحيان إلى حد التقمص ، إلا أنها لم تتطابق مع شخصية (شوي تا) ووضعت مسافة واضحة بينها وبين الشخصية ، وحاولت تقديمها للناس أكثر من تجسيدها.

إستعملت (أثمار خضر) صوتها الحقيقي وهي تعالج شخصية (شن تي) ، إلا أنها أستعارت طبقة صوتية جديدة أقتربت من صوت الرجال وهي تقوم بمعالجة شخصية (شوي تا) ، وهذا الأمر يقترب إلى ما ذهب اليه (بريخت) في معالجته للشخصية ، إذ حينما يقوم الممثل بمعالجة الشخصية عليه أنْ لا يشخَّص ، بل يقف خارج الشخصية.

في معالجتها لشخصية (شن تي) حاولت (أثمار خضر) أنْ تقدم الشخصية في العديد من الوجوه ، وجه للشخصية ، وآخر للرواية ، وثالث مناقض تماماً للوجه الأول.

لم تعمد (أثمار خضر) إلى أرتداء ملابس وأزياء الشخصية سواء (شن تي) أو (شوي تا) ، بل كانت ترتدي ملابس عصرية لبيئة عراقية ، وهذا ما أقترب من سعي (بريخت) في أهمية مخاطبة الجمهور ، وعدم الإبتعاد عنهم من حيث الشكل والمضمون.

معالجة الممثل لشخصية (وانغ) ساقي الماء :

لم يختلف (يوسف العاني) بمعالجته لشخصية (وانغ) الساقي عن باقي معالجاته السابقة للشخصيات التي قام بتمثيلها ، فقد كانت معالجته هنا بنفس طريقته لباقي الشخصيات التي قام بها من قبل ، إذ أقتربت شخصية الساقي (وانغ) من الشخصية المحلية العراقية الصرفة ، بل تكاد أنْ تكون متطابقة مع معالجته في التمثيل لشخصية (دعبول البلام) في مسرحية (الشريعة) والتي قام بتأليفها أيضاً ، إذ إستعمل (العاني) نفس الحركات الجسدية التي كان يستعملها في المسرحيات السابقة ، إذ حينما يريد أنْ يقدم خطاباً للجمهور يستعد أولاً ثم يرفع يده اليمنى إلى أقصى الإرتفاع ثم يسدلها سريعاً تعبيراً عن الأستهزاء في الوضع الإجتماعي والإقتصادي والثقافي وهكذا ، ومثل هذه الحركات غالباً ما تتكرر أثناء العرض سواء في هذه المسرحية أو المسرحيات السابقة ، ويبدو أنَّ طبيعة (العاني) التمثيلية قد خدمته في العرض ، لإنها أقتربت مع روح المعالجة التي طالب بها (بريخت) في مسرحه الملحمي.

قام (يوسف العاني) بمحاولة تقديم وجه واحد من الشخصية ، وهو وجه الراوية ، ولم يستطيع أنْ يقدم الوجوه الأخرى ، مثل وجه الشخصية أو الوجه المناقض للشخصية ، فقد بقي (العاني) على وجه واحد وطريقة واحدة في المعالجته ، إذ حاول من خلال هذا الوجه ، وهو الراوي أنْ يبعث بالعديد من الرسائل للجمهور ، وأنْ يكسر من خلال ذلك الجدار الرابع الذي نادى (بريخت) بكسره ، وقد نجح في ذلك ، لكَّنه بقي أسيراً لهذا الوجه ولم يحاولالوصول إلى التنوع في الوجوه.

بقي (العاني) على صوته الحقيقي وهو يعالج شخصية (وانغ) الساقي ، وهو بذلك يقترب إلى عدم التقمص ، وإلى عدم الإنعزال من الجمهور ، بل أصرَّ في كثير من المشاهد إلى مشاكسة الجمهور ومشاركته ، وهذا الأمر ليس بجديد على تمثيل (العاني) ، لكونه يلجأ في معظم مشاركاته التمثيلية المسرحية إلى مثل هذه الطريقة ، وهو بهذه الحالة أقترب إلى (بريخت) في معالجته للشخصية.

لم يرتدي (العاني) زياً لساقي الماء (وانغ) غريباً ، بل ملابس محلية عراقية تكاد أنْ تشبه بائعي العصير المتنقل في العراق ، وهو بذلك لم يقوم بتقمص الشخصية بقدر تقديمها.

معالجة الممثلين لشخصيات (الآلهة الثلاثة) : ــ

رغم أنَّ الصفات الجسمانية والإجتماعية والنفسية للآلهة تختلف بطبيعة الحال عن البشر العاديين ، إلا أنَّ العرض قدم لنا صورة وهيئة الآلهة الثلاثة بهيأة البشر العاديين ، إذ عمد (خليل شوقي) و (جعفر السعدي) و (رائد محسن) إلى معالجة شخصيات الآلهة بشكلٍ طبيعي يطابق الشخصيات الإنسانية تماماً ، إذ أولاً كانوا يرتدون الملابس الطبيعية التي يرتديها الناس ، وبهذا أقتربوا من الهدف الذي ينشده (بريخت) في مسرحه الملحمي ، وبذلك جسدوا بشكل وآخر العلاقة الرئيسة بين الفعل والشخصيات الإنسانية.

تعامل الممثلون الثلاثة في معالجتهم للشخصية الآلهة بشكلٍ أقرب مايكون إلى الفعل الإنساني ، إذ لم يشعر الآخرون بأنهم آلهة جاءوا من مكانٍ آخر ، وهذا الأمر أعطى بعداً إنسانياً طبيعياً في التعامل مع بقية الشخصيات.

تعمَّد الممثلون الثلاثة إلى إستعارة طبقة صوتية غريبة فيها نبرٌ مختلف ، وذلك للحصول على قدرٍ من الإختلاف في طريقة الكلام مع الناس العاديين ، ومع ذلك فلم يلاحظ الإختلاف الكبير بينهم وبين الشخصيات الأخرى ، كما أنَّ إشتراكهم بهذه الطريقة

من الأداء الصوتي يعطي دلالة بأنهم شخصية واحدة في ثلاثة ، ولذلك كانوا يتحدثون بإنفراد مع باقي شخصيات المسرحية دون أنْ يأثر على السياق العام لشخصياتهم.

وعلى الرغم من التباين الكبير في البنية الجسدية للممثل (رائد محسن) والممثلين الآخرين (خليل شوقي) و (جعفر السعدي) من حيث الطول ، إلا أنَّ ذلك لم يمنع من التناغم بين الشخصيات الثلاثة ، وقد كانت البنية الجسدية للممثل (رائد محسن) أقرب في الغرابة من الممثلين الآخرين ، وهم بذلك حققوا عدم التطابق مع الشخصية ، ووضعوا أنفسهم والجمهور في موضع الناقد ، وليس المجسَّد.

قدم الممثلون الثلاثة العديد من الوجوه للشخصية ــ الآلهة ــ فقد كانوا مرة رواة ، وأخرى شخوص الآلهة ، وثالثة مناقضين للآلهة ، وذلك بعجزهم في وجود الحل.

سعى الممثلون الثلاثة إلى مخاطبة الجمهور وعدم الإندماج مع الشخصية ، وذلك لطرح الموضوع للجمهور وفسح المجال للتفاعل مع الموضوع ، وليس الإندماج فيه.

نتائج البحث :

وعن طريق تحليل عينة البحث توصل الباحث للنتائج الآتية : ــ

أولاً : ــ ظهر أنَّ معظم الممثلين قاموا معالجة الشخصيات وفق ما ذهب اليه (بريخت) في مسرحه الملحمي، إذ لم يلجأوا إلى التقمص والإيهام بالواقع ، وإنما سعوا إلى تقديم الشخصيات وعرضها للجمهور.

ثانياً : ــ قدَّم الممثل (يوسف العاني) معالجته للشخصية وفقاً لنمطيته المعهودة في التمثيل ــ والتي توافقت بشكلٍ وآخر مع معالجة الشخصية عند (بريخت) في المسرح الملحمي.

ثالثاً : ــ قدمت الممثلة (أثمار خضر) شخصية (شن تي) و (شوي تا) بشكل يتوافق ويتطابق تماماً مع معالجة (بريخت) للشخصية.

رابعاً : ــ سعى جميع الممثلين إلى تقديم الشخصيات وعرضها للجمهور وليس تجسيدها ، وهذا ما يتوافق مع مفهوم (بريخت) للشخصية في المسرح الملحمي.

خامساً : ــ حصل مفهوم التغريب في أكثر الشخصيات ، إذ كان التغريب في شخصية (شن تي) في مساعدتها للفقراء والبسطاء والمحتاجين ، وهي تمارس البغاء ، كما حصل التغريب عند شخصية (وانغ) الذي يقدم الحكمة والموعظة وهو ساقي ماء ، وكذلك حصل التغريب لدى الآلهة الثلاثة وهم عاجزون على إيجاد الحل.

الاستنتاجات :

يمكن الوصول إلى الإستنتاجات الآتية : ــ

أولاً : لم يلجأ الممثلون العراقيون إلى الإيهام بالواقع والتقمص في معالجاتهم للشخصية في مسرح (بريخت) الملحمي.

ثانياً : طبق الممثلون العراقيون مفهوم المعالجة للشخصية في مسرح (بريخت) الملحمي من حيث أنهم قدموا الشخصية بوجوه متعددة ، وجهٌ للراوي ، وآخر للشخصية ، وثالث للمناقض.

ثالثاً : سعى الممثلون العراقيون في معالجتهم للشخصية إلى مشاركة الجمهور في العرض.

الهوامش :

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد ٢ (بيروت ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٥) ص٣٢٦ .
(٢) الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح (الكويت ، دار الرسالة ، ١٩٨٢) ص٤٤٩ .
(٣) عبد الحميد ، سامي ، معالجة الحبكة في الدراما الإذاعية (ببغداد ، مجلة الأكاديمي ، العدد ١٠ ، سنة ١٩٩٥) ص٦.
(٤) الياس ، ماري ، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط٢ (بيروت ، دار لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) ص٢٦٩ .
(٥) لازاروس ، ريتشارد د.س ، الشخصية : تر سيد محمد غنيم (بيروت ، دار الشروق ، ١٩٧١) ص١٩ .
(٦) روشكا ، ألكسندرو ، الأبداع الخاص والعام ، تر غسان عبد الحي أبو فخر (الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٨٩) ص٤٩ .
(٧) Al port, G.W Personality; Psychological interpretation New York; Holt, 1937.p42.
(٨) الياس ، ماري ، وحنان القصاب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص٤٥٧ .
(٩) اوين ، فردريك ، بروتولت بريخت ، حياته ، فنه ، وعصره ، تر : إبراهيم العريس(بيروت ، دار ابن خلدون ، ١٩٨١) ص١٤٣ .
(١٠) ينظر : الشماع ، ، نعيمة ، الشخصية ، النظرية ، التقييم ، مناهج البحث (بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٨١) ص١٥-١٦.
(١١) مصدر نفسه ، ص٢١ .
(١٢) مصدر نفسه ، ص٢١ .
(١٣) الشماع ، مصدر سابق ، ص٣٤ .
(١٤) عبد الحميد ، سامي ، تقويم أولي للملامح الدرامية في مسرحيات جليل القيسي (المجلة القطرية للفنون ، الدوحة ، ٢٠٠١) ص١٤
(١٥) سمايلي ، سام ، كتابة المسرحية بناء الفعل ، تر : سامي عبد الحميد (بغداد ، دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠١٢) ، ص١٣٧ .
(١٦) سمايلي ، مصدر نفسه ، ص١٤٥ .
(١٧) سمايلي ، مصدر نفسه ، ص١٤٤ .
(١٨) الياس ، ماري ، القصاب ، حنان ، مصدر سابق ، ص٤٥٨.
(١٩) سمايلي ، مصدر سابق ، ص١٣٧ .
(٢٠) ينظر Martin Essln, Brecht the Man and His Work,(N.Y. W.W. Norton aco,1974)p.4
(٢١) ينظر Claude Hill, Bertolt Brecht, (Boston,Tawyne Publishers,1975)p.145
(٢٢) ينظر Michael Billigon, The Modern Actor,(London, Hamish Hamilton,1973)p.196
(٢٣) الين استون وجورج سافون ، المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد (القاهرة ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، ١٩٩٦)ص٧٢ .

قائمة المصادر :

المصادر العربية :

١. ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد ٢ (بيروت ، دار بيروت للطباعة والنشر) ١٩٥٥ .
٢. الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح (الكويت ، دار الرسالة) ١٩٨٢ .
٣. الشماع ، ، نعيمة ، الشخصية ، النظرية ، التقييم ، مناهج البحث (بغداد ، مطبعة جامعة بغداد) ١٩٨١ .
٤. الين استون وجورج سافون ، المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد (القاهرة ، أكادمية الفنون ، وحدة الإصدارات) ١٩٩٦ .
٥. اوين ، فردريك ، بروتولت بريخت ، حياته ، فنه ، وعصره ، تر : إبراهيم العريس(بيروت ، دار ابن خلدون) ١٩٨١ .
٦. الياس ، ماري ، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط٢ (بيروت ، دار لبنان ناشرون) ٢٠٠٦ .
٧. روشكا ، ألكسندرو ، الأبداع الخاص والعام ، تر غسان عبد الحي أبو فخر (الكويت ، عالم المعرفة) ١٩٨٩ .
٨. سمايلي ، سام ، كتابة المسرحية بناء الفعل ، تر : سامي عبد الحميد (بغداد ، دار المدى للثقافة والنشر) ٢٠١٢ .
٩. عبد الحميد ، سامي ، تقويم أولي للملامح الدرامية في مسرحيات جليل القيسي (المجلة القطرية للفنون ، الدوحة) ٢٠٠١ .
١٠. عبد الحميد، سامي، معالجة الحبكة في الدراما الإذاعية (ببغداد، مجلة الأكاديمي،العدد ١٠) ١٩٩٥ .
١١. لازاروس،ريتشارد د.س ،الشخصية، تر: سيد محمد غنيم (بيروت،دار الشروق) ١٩٧١ .

المصادر الأجنبية : ــ

12. Al port, G.W Personality; Psychological interpretation (New York; Holt) 1937.
13. Claude Hill, Bertolt Brecht, (Boston,Tawyne Publishers)1975.
14. Martin Essln, Brecht the Man and His Work,(N.Y. W.W. Norton aco)1974.
15. Michael Billigon, The Modern Actor,(London, Hamish Hamilton)1973.

The Actors Approach to the Character in the Epic Theatre of Bertolt Brecht

Dr. Mudhafer kadhim Mohammed

Abstract

The problem of this research Concerns how the actor approaches the character in the Epic Theatre of Brecht, especially in the play (The good Person from Szitswan). The Goal of the research is to reveal the ideas of Brecht about the dramatic character and how to build it op so how it is reelected in the performance of the Iraqi actors.

Chapter two of the research deals with the nature of the character and its perspectives. The researcher discusses the notions of the psychologists such as Froude. He also discusses the theories of Brecht about building the characters in his plays so to instruct the actor about embodying the character by his identity or not. Brecht wants the actor to be like a narrator rather than having its characteristics. Brecht refuses the psychological treatment. The character in the Epic Theatre does not represent any individual but a society or a class.

In chapter three the researcher analyses his sample (The Good Person from Szitswan), and the main characters: (Wang), (Shen te), and the three gods according to the portrayal made by Brecht and how the Iraqi actors approached then in a performance directed by (Awni Karromi).

The research concludes with the following observations:

1. The Iraqi actors practiced notions of Brecht for building the characters.
2. The Iraqi players did not impersonate the characters but gave narration about them.
3. The Iraqi actors achieved the alienation effect in the acting.
4. The Iraqi actors tried to let the spectators to participate.