

الأداء التمثيلي في المسرح الأكاديمي

Representative performance in the Academic Theatre

Dr. Ziyad Thamer Abdul-Kadhim Mukhiaf
Babylon University / Faculty of Fine Arts

م.د. زيد ثامر عبد الكاظم مخيف
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

Email : البريد الالكتروني : za_1976_theatre@yahoo.com

Keywords : Humanities, Art , Theatre

الكلمات الدلالية : دراسات إنسانية، فنون، مسرح

How to cite this article

Mukhiaf, Ziyad Thamer Abdul-Kadhim, A Representative performance in the Academic Theatre, *Journal Of Babylon Center For Humanities Studies*, Year:2016, Volume:6, Issue:2

كيفية اقتباس البحث

مخيف، زيد ثامر عبد الكاظم، الأداء التمثيلي في المسرح الأكاديمي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، السنة: ٢٠١٦،
المجلد : ٦ ، العدد : ٢

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

[This work is licensed under a Creative Commons Attribution- NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

IRAQI
Academic Scientific Journals

DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

ROAD DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
SCHOLARLY
RESOURCES

Abstract

The dramatic performance which involves essential elements on the stage such as the actor's performance revolves around various important and influential aspects resulting from the whole human experiences, interactions, and life. All these elements try to identify and embody to reveal the various aspects of the actor whether intellectual, emotional, social, motivational ...etc. through his bodily and phonetic abilities which are represented by movements, gestures, pauses, and systems which are compatible with the unified form of the character that is intended to be embodied depending on the text and the director's thought and according to classical and experimental methods employed in the dramatic performance.

The art of acting is one of the essential arts of the stage which depends on two factors; the first is called the classical acting whereas the second is called the non-classical acting. They are also called imaginative system and technical system. This means that the actor introduces his performance either from within to without or vice versa. In the first case, the actor concentrates on the feelings of the role whereas in the second case, he reflects his own self to the audience so that he sees his self through the audience themselves. This is why Stanislavsky calls his system "internal" while Brecht calls his "external".

The research contains four sections; the first involves the methodological framework and the problem of the research which is localized in the following enquiry: How to trace the classical and the experimental varieties in the academic dramatic performances? The importance of the research is revealed when it presents through its human relationships some most important and distinguished issues which the actor intends to convey via his expressionistic tools: his body and voice together. The aim of the research is derived which is to identify the acting performance in the academic dramatic performances. The limits are restricted to the dramatic performances presented in the College of Fine Arts / University of Babylon for the period (2003-2007). The section ends with the definition of the basic terms mentioned in the title of the research.

The second section, the theoretical framework, consists of two parts; the first deals with the study of the types of the dramatic performances whereas the second deals with the study of the acting performance between amateurism and professionalism in academic theatre. The section ends with the results of the theoretical framework.

The third section contains the procedures, the society, the sample, the tool, the method, the validity of the tool, and the statistical means of the research. Three dramatic performances have been chosen to be analyzed to identify the acting performance in the academic dramatic performances in Babylon.

The fourth section introduces the results which the researcher has come up with; the most important of which are:

1. The scientific experience has a role in revealing the bodily performance which involves the motive and phonetic performance in the academic theatre.
2. Individual variations in the level of acting for the actor (the student) between amateurism and professionalism.
3. The common employment of the acting performance and the other performing techniques particularly the technique of "data show".
4. In the academic theatre, the actor depends in his performance on his strong inclination, talent, and ability away from subjectivity.

The section also contains the conclusions and the bibliography.

ملخص البحث

تشكل منظومة العرض المسرحي والتي تشمل العناصر الحيوية على خشبة المسرح ، ومن ضمنها أداء الممثل ، عدة جوانب مهمة وذات أبعاد وتأثيرات كبيرة نتيجة مجموع الخبرات والتفاعلات والحياة الإنسانية. فكل هذه العناصر تحاول الكشف والتجسيد لإبراز العديد من سمات الإنسان (الممثل) المؤدي ، سواء أكانت (سمات معرفية ، وجدانية ، اجتماعية ، ودافعية) وغيرها عبر قدراته الجسدية والصوتية والمتمثلة من حركات ، إشارات ، وقفات ، انساق ومنظومات متعددة تتلائم والتشكيل الموحد لذات الشخصية المراد تجسيدها معتمدة في ذلك على النص وفكر المخرج وفقا لأساليب تقليدية وتجريبية معتمدة في العرض المسرحي.

وفن الأداء التمثيلي هو واحد من الفنون الفاعلة على خشبة المسرح ، والذي يعتمد على منحنيين رئيسيين ، أحدهما يطلق عليه أسلوب الأداء التقليدي ، وثانيهما يطلق عليه أسلوب الأداء غير التقليدي ، كما يطلق عليهما أيضا: النسق أو النظام الخيالي Imaginative System والنسق التقني Technical System. بمعنى آخر إن الممثل يقدم أدائه أما من الداخل إلى الخارج ، أو من الخارج إلى الداخل. فالأول يركز فيه الممثل على الشعور في الدور ، والثاني إن على الممثل أن يسقط نفسه أو يلقي بها إلى الوضع الخاص بالجمهور ، بحيث يرى ذاته من خلال المشاهدين أنفسهم. لهذا يسمى (ستانسلافسكي) نظامه بالداخلي ويسمى (بريخت) نظامه بالخارجي.

يضم البحث أربعة فصول ، يتضمن الفصل الأول - الإطار المنهجي للبحث ، مشكلة البحث المتركة في الاستفهام الآتي: كيف يمكن تقصي التنوعات التقليدية والتجريبية في عروض المسرح الأكاديمي؟ بينما تجلت أهمية البحث بوصفه يقدم عبر علاقاته الإنسانية مجموعة من القضايا الاجتماعية الأكثر الأهمية والأكثر تمايزا والتي يروم الممثل إيصالها من خلال أدواته التعبيرية والتي تشمل جسده وصوته معا. وتم اشتقاق هدف البحث وهو تعرف الأداء التمثيلي في عروض المسرح الأكاديمي ، أما حدود البحث فقد اقتصررت على العروض المسرحية المقدمة في كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل للفترة (٢٠٠٣-٢٠٠٧)م ، واختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية التي وردت في عنوان البحث.

أما الفصل الثاني ، الإطار النظري ، فقد تضمن مبحثين الأول عني بدراسة أنماط الأداء التمثيلي المسرحي والثاني عني بدراسة الأداء التمثيلي بين الهواية والاحتراف في المسرح الأكاديمي. ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث، وهي مجتمع البحث ، عينة البحث ، أداة البحث ، منهجية البحث ، صدق الأداة ، والوسائل الإحصائية ، وتم اختيار ثلاث عروض مسرحية من أجل تحليلها بقصد التعرف على الأداء التمثيلي في عروض المسرح الأكاديمي في بابل.

أما الفصل الرابع ، فقد احتوى على نتائج البحث التي توصل إليها الباحث وأهمها:

- ١- الخبرة العلمية لها دور في تحديد الأداء الجسماني والذي يشمل الأداء الحركي والصوتي في المسرح الأكاديمي.
 - ٢- الفروق الفردية في مستوى الأداء عند الممثل (الطالب) ما بين الهواية والاحتراف.
 - ٣- التعامل المشترك ما بين الأداء التمثيلي وأداء تقنيات العرض الأخرى وخاصة تقنية (الداتا شو).
 - ٤- يعتمد الممثل في أدائه في المسرح الأكاديمي على الرغبة العالية والموهبة والقدرة بعيدا عن الذاتية.
- كما احتوى الفصل على الاستنتاجات وثبت المصادر والمراجع.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

١- مشكلة البحث:

تُشكل منظومة العرض المسرحي والتي تشمل العناصر الحيوية على خشبة المسرح ، ومن ضمنها أداء الممثل ، عدة جوانب مهمة وذات أبعاد وتأثيرات كبيرة نتيجة مجموع الخبرات والتفاعلات والحياة الإنسانية. فكل هذه العناصر تحاول الكشف والتجسيد لإبراز العديد من سمات الإنسان (الممثل) المؤدي ، سواء أكانت (سمات معرفية ، وجدانية ، اجتماعية ، ودافعية) وغيرها عبر قدراته الجسدية والصوتية والمتمثلة من حركات ، إشارات ، وقفات ، انساق ومنظومات متعددة تتلائم والتشكيل الموحد لذات الشخصية المراد تجسيدها معتمدة في ذلك على النص وفكر المخرج وفقا لأساليب تقليدية وتجريبية معتمدة في العرض المسرحي.

وفن الأداء التمثيلي هو واحد من الفنون الفاعلة على خشبة المسرح ، والذي يعتمد على منحنيين رئيسيين ، أحدهما يطلق عليه أسلوب الأداء التقليدي ، وثانيهما يطلق عليه أسلوب الأداء غير التقليدي ، كما يطلق عليهما أيضا: "النسق أو النظام الخيالي Imaginative System والنسق التقني Technical System". (ويلسون ، ص ١٢٩) ، بمعنى آخر إن الممثل يقدم أدائه أما من الداخل إلى الخارج ، أو من الخارج إلى الداخل. فالأول يركز فيه الممثل على الشعور في الدور ، والثاني إن على الممثل أن يسقط نفسه أو يلقي بها إلى الوضع الخاص بالجمهور ، بحيث يرى ذاته من خلال المشاهدين أنفسهم. لهذا يسمى (ستانسلافسكي) نظامه بالداخلي ويسمي (بريخت) نظامه بالخارجي.

إن يركز المنحى الخيالي على الأفكار والمشاعر الداخلية الصادقة ، بأسلوب يقوم على أساس الذاكرة الانفعالية وتحليل الشخصية والارتجال والحوار مع الذات ، والمنحى التقني تكون وجهته خارجية خاصة عبر التواصل بالجمهور من خلال الإعداد الخاص بالممثل على أسس متعددة تشمل الاقتداء أو النمذجة بأداء ممثلين آخرين ، أو على أساس المرود من الجمهور (التغذية الراجعة) والنظام ولغة الجسم والتلاعب بانتهاب الجمهور.

وأداء الممثل في المسرح العراقي يكاد يتنوع تبعا لأساليب المخرجين من خلال الاتحاد بين طبيعة الشخصية وفعالها وبين البيئة التي افترضها المخرج لها ، فضلا عن ذلك أن الأداء يعتمد على ما يحدده له أسلوب أو نظام معين ، ووفقا للاتي: (عبد الحميد ، ص ١٩)

١- التحليل وإطالة مدة التمارين وشرح بإسهاب معالم الشخصية.

٢- الاعتماد على إمكانية الممثل.

٣- الاهتمام بالتشخيص أكثر من اهتمامه بعناصر العرض الأخرى.

٤- الاهتمام بالإيقاع - إيقاع الشخصية وإيقاع العرض.

٥- الاهتمام بالشكل أو المظهر أكثر من اهتمامه بالجوهري.

كل هذا أدى إلى تنوع في طرائق الأداء سواء بالاعتماد على الأسلوب التقليدي أو الأسلوب غير التقليدي ، والذي بات على الممثل أن يؤدي دوره وفقا لأساليب إخراجية متعددة يجمع بها ، ويستطيع الفصل بينهما ، لكي يتمكن من أداء دوره وشخصيته لكي يكون مقنعا ومؤثرا وصادقا ضمن ما فهمه من مناهج مسرحية وأدبيات العرض المسرحي ووفق التجارب الأكاديمية الخاصة.

وتأسيسا على ما تقدم فإن موضوعة البحث تتحدد بالاستفهام الأتي:

كيف يمكن تقصي التنوعات التقليدية والتجريبية في الأداء التمثيلي في عروض المسرح الأكاديمي(الجامعي)؟

٢- أهمية البحث والحاجة إليه:

يتفرد المسرح بسمات جوهرية تجعله على قدر جلي من الخصوصية على صعيد لغة النص والإخراج عامة والأداء التمثيلي خاصة ، من خلال معايير فكرية وأخلاقية وتربوية ، عبر مواصفات محددة ، وعبر مستويات الوعي والذوق الفني ، فضلا عن ذلك أن المسرح يقترب مباشرة ببعض المفاهيم الإنسانية والتعليمية والتربوية التي لها الأثر الأكبر في تنشئة الأجيال وفق أسس وأصول تربوية سليمة ، ومصاغة وفق صور أو هياكل فنية مبتكرة تدهش ذهن المتلقي. وفن الأداء التمثيلي في المسرح الأكاديمي بدوره يقدم عبر علاقاته الإنسانية مجموعة من القضايا الاجتماعية الأكثر الأهمية والأكثر تمايزا والتي يروم الممثل إيصالها من خلال أدواته التعبيرية والتي تشمل جسده وصوته معا.

أما الحاجة إليه الاتي:

يقدم منجزا معرفيا ، إذ يفيد الدارسين والمختصين في مجال التمثيل والإخراج في معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة في

القطر.

٣- هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف الأداء التمثيلي في عروض المسرح الأكاديمي(الجامعي).

٤- حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي:

أ- مكانيا: عروض كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.

ب- زمانيا: ٢٠٠٣-٢٠٠٧م.

ج- موضوعيا: دراسة الأداء التمثيلي في عروض المسرح الأكاديمي(الجامعي).

٥- تحديد المصطلحات:

أ- الأداء:

لغويا:

يعرفه (ابن منظور): "من الفعل أدى. وأدى الشيء: أوصله ، والاسم الأداء. وهو أدى الأمانة منه. وأدى دينه تأدية أي قضاة ، والاسم الأداء. ويقال تأديت إلى فلان من حقه إذا أديته وقضيته. ويقال: أدى فلان ما عليه أداء وتأدية إليه الخبر أي انتهى". (ابن منظور ، ص٣٧)

ويعرفه كبار اللغويين العرب في مجال التجويد والإلقاء بأنه: "إعطاء الأصوات حقها من الضغط والنبر والوضوح. ومن شروط نجاح الممثل حسن الأداء". (جماعة من اللغويين ، ص٧٨)

اصطلاحيا:

يعرفه (ستانسلافسكي) بأنه: "تفكير الممثل وجهه وشعوره وتمثيله متقفا والدور الذي يؤديه ، فالشيء المهم هو أن

تؤديه أداءً صادقا". (يوسف ، ص٧٠)

ب- التمثيل:

لغويا:

يعرفه (عبد النور): "مجاز مركب أي تشبيه صورة مركبة بصورة يمثلها". (عبد النور ، ص ٧٨)

اصطلاحيا:

ويعرفه (مسعود) بأنه: "تأليف الروايات المسرحية وإخراجها على المسرح وعرض مشاهدتها". (جبران ، ص ٤٧).

التعريف الإجرائي (للأداء التمثيلي):

مجموعة من العلامات الإيمائية والتعبيرية التي يعتمدها الممثل على خشبة المسرح للتعبير عن نفسه وعن ذات وفكر المخرج.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: أنماط الأداء التمثيلي المسرحي

لا ريب أن الأداء التمثيلي الذي يعتمد الممثل على خشبة المسرح يتسم بال عفوية والتلقائية كأسلوب وطريقة في تقديم الدور ، إلا أن التطور الذي شمل الحياة والفن ، قد اوجب على الإنسان المختص تأهيله وتعليمه في الجانب الأكاديمي من اجل السيطرة على اختصاصه. ومن مجمل الضرورات العلمية أصبح للممثل مدارس ومعاهد وان كان جوهرها الأساسي يعتمد على المسرح كمرکز إنتاجي إلى جانب كونه معهدا تأهيلا للممثل المسرحي.

وطبيعة الأداء التمثيلي هي التي لا تكف لحظة عن الإحساس بالدور والشخصية وإلا فقد الممثل مشاهدته ، وهذه بالفعل نقطة جدية بالاهتمام ، لذلك ينبغي أن يكون فن التمثيل ملم بتلك الأسس حتى يبقى تصورنا مدروسا ومتكاملا. وهذا ما يميز الممثل التقليدي عن الممثل غير التقليدي ، فالممثل عند بريخت يمر بمرحلة ستانسلافسكية في المشهد الواحد ، ويقطعه التغريب". (عثمان ، ص ٢١٥) بمعنى أن الممثل عندما يؤدي يجب أن يكون محاضرا ومعلقا ومبلغا في وقت واحد عن كل فعل يقوم به على خشبة المسرح.

كما أن إعداد الممثل الأكاديمي لا يقتصر فقط على السنة الأولى أو على السنتين الأولى والثانية ، بل يشمل السنتين الباقيتين فهي تكون للتدريب على مسرحيات ونصوص مسرحية جاهزة وادوار وشخصيات وغيرها ، لذلك فجميع السنوات الأكاديمية تعتبر "إعداد للممثل - وهي نجاحه لمنهج متكامل في برنامج لتطبيق فعال من اجل أن يكتسب الطالب الممثل المهارات الأساسية الخاصة لأدائه التمثيلي". (مصطفى ، ص ١٤-١٥)

ومن خلال التجربة التطبيقية لأساتذة المسرح ونتيجة للفروق الفردية في طرائق التدريس يكون من الملائم برمجة تلك الخبرات وتدوينها ليتيسر لطالب المسرح ، بعض المقترحات والحلول التي يستعين بها في عمله التمثيلي خارج المسرح أو داخله ، في عمله الفردي أو في عمله مع المجموعة ولاسيما اشتغاله على ثقافة الجسد وثقافة الصوت المفتوحة على التأويل الفني والجمالي ، والمتجاوزة للعوائق التي تجابه دارسي التمثيل وهم في السنة الأولى من عملهم الأكاديمي. (يوسف ، ص ٥-٦)

فوظيفة المسرح الأكاديمي هي إظهار ودعم الطريقة الأكاديمية في الدراما ، إذ تعتمد تلك الطريقة على مبادئ ثلاث تكمن في أساس النظرة الأكاديمية وتبرز جميع الأعمال الأكاديمية الحقيقية وهي: (ويلنسكي ، ص ٢٠٦-٢٠٧)

١- المبدأ الأول ، هو أن العمل الأكاديمي بالنسبة للمبتدئ يجب أن يكون تدريبا صارما للذهن.

٢- المبدأ الثاني ، هو أن تلك الدراسات يمكن أن تكون دراسة أكاديمية حقيقية حينما تكون مقنعة دون التلميح إلى الظروف المؤقتة.

٣- المبدأ الثالث ، هو أن الدراسة الأكاديمية الحقيقية يمكن متابعتها في جو لا تدخل فيه المصالح الخارجية.

لهذا فإن دور المسرح الأكاديمي يعني بتعلم طلابه بالتفكير ، فضلا عن تعليمهم متابعة دروسهم باعنا ذلك غاية بجد ذاتها ووضع النتائج على بساط البحث أمام الحضارة والثقافة لاستعمالها على النحو الذي ترغبان فيه ، كما يقوم المسرح الأكاديمي بمقاومة أية محاولة تقوم بها الحضارة المعاصرة ، أو الثقافة المعاصرة ، أو أية قوة أخرى لحرف الدراسة الأكاديمية عن الطريق الأكاديمي.

والمراقب للعروض المسرحية ، يجب أن يرى من وجهة نظر تخصصية لا من جهة نظر الجمهور العام ليميز بين الممثلين أنفسهم ، ويرى أن بعضهم قريب إلى نفسه ويجب أن يتابع أدائه شاعر بالغبطة والفرح لما يقوم به من تصرفات على خشبة المسرح سواء أكان ذلك في اللفظ - أي عندما يلقي الكلام ، أو عندما يعبر بجسده عن ذلك كله حسب مقتضيات دوره المسرحي. وحين يعتمد الممثل على الأداء الجيد يجب عليه أن يحدد العوامل الايجابية والعوامل السلبية ، والاهم في نشاط الممثل هو قدرته على خلق الصورة ، وذلك لأنه لا ينقل صوراً جاهزة وإنما يصنعها بنفسه ، ويتم ذلك وفقاً للاتي: (يوسف ، ص ١٥)

١- أن يوضع هدف محدد.

٢- أن تكون هنالك رغبة داخلية للوصول إليه.

٣- أن ينظم نوعاً من التكيف.

وعملية التمثيل تستمد معناها من المفردات والمصطلحات التي يعتمدها الممثل من اجل وصف هذه العملية من خلال "التذكر ، التخيل ... التقمص ، المحاكاة ، والسرد ، فالممثل يتقمص ويعرض ويحاكي بجسده الشخصية التي يمثلها ، ويسرد وينشد ويرتل ويعبر بصوته عن الشخصية التي يؤديها إلى جانب التعليمات الذهنية ، من قبيل التمثيل والتصوير والتذكر والتفسير والتحليل". (كرومي ، ص ٢٤-٢٥) فكل هذه المفردات التي يطرحها الممثل من اجل تمثيل الشخصية ، لان التمثيل هو عملية مركبة تعتمد على وسائل عديدة جسدية وصوتية وذهنية ، والممثل بدوره يمتلك العديد من السمات والصفات والقدرات والمواهب لتقديم هذه المفردات أو المكونات الأساسية لعمله.

إذن استحداث هذه المفردات أو المكونات في عملية التمثيل استوجبت المذاهب المسرحية المختلفة أو اقتضتها المناهج أو الطرائق المتعددة في التمثيل للتفريق بين أساليبها وزوايا تناولها وفهمها لظاهرة التمثيل والممثل ، وعن طريق هذه المفردات أو المكونات يمكن التوصل إلى هذه النظريات أو تلك الطرائق - إلى فهم موحد لظاهرة التمثيل من حيث هو فن وممارسة. والممثل يجعل من أدائه المسرحي - العمل الفني المسرحي الأدبي - أي الشيء غير المحسوس محسوساً على المسرح ، وهو تقديمه بواسطة جسده وصوته من اجل إيصال قيمة المضمون عبر الكلمات والإيماءات والفعل ، مفسراً ما ينطوي عليه ذلك المضمون من معنى وقصد ، فضلاً عن الجوانب الجمالية والاجتماعية للعمل المسرحي. كل ذلك أدى إلى خلق متواصل بين الممثل والمشاهد الذي يعايش هذه العملية ، حتى بات أن نتلمس تيارين من التجارب العملية والنظرية ، وكذلك على صعيد الاختلاف أو التمييز في المجال التطبيقي ، وهي:

١- طريقة الاندماج التي تعامل الفعالية الفنية المسرحية على أسس سيكولوجية (فن المعيشة).

٢- طريقة التغريب ، وهو فن المسرح التقديمي.

فالطريقة الأولى قائمة على التقمص ، "والغرض من تقديم مثل هذا الشكل دقيق التفاصيل للبيئة هو التأكيد على أن شخصية الفرد وخياراته الذاتية تشارك البيئة ، والمؤثرات الاجتماعية ... كما تؤثر فيها العوامل الوراثية ، والنوع الاجتماعي ونتيجة لذلك زاد الاهتمام بالبيئة البصرية للمسرح ... ويمتلك الممثلون قناعة في هذا النوع من العروض بأن الحائط الرابع مزال عمداً ليتيح للجمهور فرصة للاطلاع على شخصياتهم ، وحياتهم المسرحية المفترضة ، وأفعالهم". (إبراهيم ، ص ٤١) وهذا النوع من الأداء يمثله أصحاب الواقعية والطبيعية. أما الطريقة الثانية ، فهي قائمة على التغريب ، إذ يعتمد هذا النوع من الأداء على "عدم استغراق الجمهور في الإيهام الذي يصنعه العرض المسرحي التقليدي بأنهم يشاهدون شريحة من الحياة ، أو الواقع ...

فتقنية التفرير باسخدام حيل مسرحية ، تتدخل في انسياب العرض ، وتمنع استغراق المشاهدين الوجداني مثل الأغنيات ، أو التعليق على الحدث من خارجه ، والإعلان بلوحات إعلانية دخيلة على السياق المسرحي العادي". (ابرهيم ، ص٤٢) وهذا النوع من الأداء يمثله أصحاب المدرسة الملحمية.

إلا أن العمل المسرحي ليس كله إيهام ، وليس كله لا إيهام ، إذ يسري مبدأ الجمع بين الإيهام والإيهام على عملية تمص الممثل لدوره ، "فلا يمكن أن يحدث تمص تام كما يرى ستانسلافسكي ولا يمكن أن يحث انفصال تام عن تمصه". (عبد الحميد ، ص٤٢) وكل هذا يؤدي إلى أن الممثل في أدائه قد يخرج من الإيهام إلى اللإيهام أو بالعكس ، إذ من المستحيل أن يتمكن الممثل تحويل ذاته إلى ذات الشخصية بالكامل ، فلا بد من أن تبقى في ذاته بعض الملامح. ومن ثم نستنتج أن مدرسة ستانسلافسكي هي حسية شعورية في حين توصف مدرسة بريخت عقلية فكرية.

إن هنالك علاقة جدلية واضحة بين الأداء التمثيلي عند (ستانسلافسكي) والأداء التمثيلي عند (بريخت) من خلال ما يقوله (بريخت) عن طريقته في التمثيل ، "أن النظر الواعي في قاموس طريقة ستانسلافسكي يفسح طبيعتها الصوفية والتقليدية، فالنفس البشرية تبدو هنا تقريبا ، في الوصفية التي تظهر بها في جميع النظم الدينية". (سلام ، ص٣٢٩) أي أن الفن هنا يتحول إلى طقس ديني ، إلا أن ستانسلافسكي عمل على تحقيق ذلك عن طريق إرشاد الممثلين ، من خلال الخلق والابتكار النابع من الأحاسيس الداخلية ، وفي المقابل رفض (بريخت) ذلك من خلال أن الممثلين يقولون يمكن تحقيق الآمال والطموح والأخلاق من خلال مهنتهم لدور المسرح الاجتماعي النقدي ، بطريقة يرفض بها اندماج الممثل اندماجا كاملا.

وعلى الممثل أن يكتشف فكرة النص ويقف على مقدمتها معا ، وتتمثل أسبابها من اجل الولوج إلى مغزاها حتى يكيف "أدائه الصوتي والحركي تكييفا شعوريا مستندا إلى صفات الشخصية التي تعتق تلك الفكرة أو تعاشها على المستويين الشعري والعقلي وعلى المستوى الظاهري لهذين المستويين". (سلام ، ص٨٦-٨٧) بمعنى أن على الممثل أن يحصر ذلك التكييف في أي مدرسة من المدارس المسرحية ، سواء وفق المدرسة الصوتية في التمثيل أم وقف به عند إطار حركته الجسمية الظاهرية وفق المدرسة التشخيصية في التمثيل ، أو وظيفتها معا توظيفا متقن وفق المدرسة التفريرية ، إذ لابد أمام الممثل في جميع طرق التعبير التمثيلية على أن يحلل النص وصولا إلى فكرة الموقف الذي يؤديه بالتجسيد التام أو بالتجسيد التشخيصي أو بالتجسيد الصوتي ممسكا بها ، ومستندا إلى أسبابها أو أن يفك النص كاشفا عن تناقضاتها.

وبما أن التمثيل يشتمل على أنماط مختلفة ، إذ هنالك التمثيل الصامت (البانتوميم) ، التمثيل الموسيقي (الأوبرا) ، التمثيل الحواري (المسرحيات) ، التمثيل الارتجالي العفوي (الذي يعتمد على نص مكتوب بقدر اعتماده على قصة وأحداث وشخصيات معروفة) ، التمثيل الفردي (مسرحيات ذات شخصية واحدة أو ممثل يقدم عدة شخصيات في مسرحية واحدة) ، والتمثيل الجماعي (ذلك الذي يعتمد على المحاوره والجوقة (الكورس) ... وغيرها من أنماط التمثيل المتنوعة ، إلا أن ستانسلافسكي يقدم لنا أنماطاً متميزة من أنماط التمثيل في مدرسته الواقعية وهي: (سلام ، ص١٠٥-١٠٨)

١- التمثيل الاستغالي:

يرمي هذا النمط من التمثيل إلى استغلال صوت الممثل وشخصيته وجماله الجسدي أو احد المظاهر الجذابة بنوع خاص ، ليس لخلق فهم أحسن للشخصية إلي يطورها الممثل ، وإنما لمجرد جذب انتباه الممثل أو شكله أو صوته أو شخصيته ويظهر هذا النمط في بعض مسارح المحترفين والهواة.

٢- التمثيل الزائد:

وهذا النمط من التمثيل يكون وليد عدم الخبرة ، إذ يبحث الممثل فيما يدور حوله ، عن طريقة يعبر بها عن عواطف الشخصية التي يحس بها ، فيتشبهت بأول أفكاره والتي تطرأ على باله. بمعنى إنها أفكار غير مدروسة بتعمق أكثر ، أي أفكار قائمة على العواطف كالغضب والحزن والحب ، وفي النهاية لا يتوقع الحصول على استجابة كبيرة من المشاهدين.

٣- التمثيل الآلي:

وهذا النمط من التمثيل مجرد صورة محسنة من تمثيل الهواة الزائد ، فهو على نقيض تمثيل الهواة الزائد ، فعادة ما تكون انطباعاته أكثر ملائمة وأجود أداء . فهي تنقل إلى المشاهدين ما تشعر به الشخصية في لحظة معينة ، ومبلغ شدة إحساساتها ، ولكنها لا تحمل إليهم أي إقناع حقيقي - أي أن الممثل هنا يبذل جهدا كبيرا في دراسة دوره وتحليله ن لكن بدلا من إعادة الخلق ، يكتفي بالبحث عن ما يجوب حوله من حركة عاطفية مناسبة ، أو النغمة المماثلة ، فمثلا يضع الدموع في صوته ليعبر عن حزنه ن أو يضع يده على جبينه ليعبر عن القلق ، ومن ثم لا يثير في المشاهدين أية استجابة عاطفية.

٤- التمثيل التمثيلي:

وهذا النمط هو الأمثل للوصول إلى حد الكمال ، فعملية اختيار الحركة العاطفية الصحيحة والانفعالات الكاملة والعمل التمثيلي الفخم الأداء ، ويمتلك هذا النوع بعض العناصر كطريقة له:

أ- دراسة دقيقة للشخصية التي تمثل وتقيم كل جزء من دوافعها وإحساساتها.

ب- إبراز مفاهيم الشخصية تدريجيا.

ج- تنسيق القطع والأجزاء وتركيبها حتى تصل بالشخصية إلى الحياة وتضعها في حيز الوجود.

د- انتقاء القليل من الحركات العاطفية.

هـ- تقود الممثل على العواطف الخاصة بالشخصية.

و- عدم بقائه خارج الشخصية.

ز- يتراجع الممثل في الأداء التمثيلي ، فيفصل نفسه عن الشخصية عاطفيا ، إذا انتهى دوره التكويني.

٥- المعيشة:

وهذا النوع من الأداء التمثيلي يتطلب من الممثل ذا الضمير الحي الذي يضفي على دوره ، التكوين ، الفهم ، والإحساس الحقيقي في كل مرة يمثل الدور ، بمعنى انه لا يفصل العاطفة الخاصة بالدور عن الدور في كل مرة يمثل فيها الممثل نفسه. وهذا النمط في رأي (ستانسلافسكي) هو النمط النموذجي للتمثيل ، النمط الذي يجب على جميع الممثلين الوصول إليه.

١- التمثيل الخليط:

وهو خليط من عدة أنماط من التمثيل ، وهو في الغالب على حرفة التمثيل . وهناك التمثيل الإيمائي (الصامت) ، الذي يقدمه (توماشفسكي) وهو: "فن الحركة ، واعني فن الأداء المناسب لكل إنسان. فالحركة هنا هي تحويل ذو معنى ، مركب لإغراض محددة". (هازبراندة ، ص ٥٠) فالممثل الإيمائي نتاج نظام معقد من التدريب الحرفي الذي من خلاله في الوقت ذاته تنمو المهارات الفنية - أي أن لابد من أن يبقى جسد الممثل وروحه في حالة من التوازن وليس من التراخي. ولكي يتحقق التمثيل الإيمائي لابد من اتحاد ميزتين أساسيتين فيه هما:

١- أن يكون الممثل رياضيا.

٢- أن يكون الممثل (الإنسان) حساسا.

إذ لا مناص من أن يلتقيا في شخص واحد ، وبدون هذا الالتقاء لا يمكن للممثل الإيمائي أن يوجد.

إذن مسرح (توماشفسكي) يقوم على التكنيك المعقد والرقص والحركة لبلوغ هدفين متلاحمين وتحقيق طموحين هما: "تجاوز حواجز اللغة ، وتوسيع الطريق لفهم الإنسان والعالم". (عباس ، ص ١٤) أي أن (توماشفسكي) قد انزل الكلمة المنطوقة من عرشها المسرحي ليأخذ الصمت ، وكان من أصحاب هذا النمط أيضا (بارو) و(مارسو) ، فالتمثيل الصامت هو في الأصل شكل من أشكال التعبير المسرحي.

المبحث الثاني: الأداء التمثيلي بين الهوية والاحتراف في المسرح الأكاديمي

أن قواعد اللعبة المسرحية في العمل الأكاديمي أو غيره ، تتطلب التجسيد على خشبة المسرح ، ويتم ذلك وفقاً للأمر الآتية:
(بوال ، ص ٣٢)

١- لابد أن يكون الممثلون ذوي خبرة بأساليب الأداء الجسدي والتي تعكس موضوع فكر الشخصية وعملها ودورها في المجتمع ومهنتها وغيرها من الأمور. فضلاً عن تطور الشخصية تطوراً منطقياً وان تعتمد الأدوار على الأحداث وإلا يستغني المشاهد عن الممثلين.

٢- لابد أن يتوصل كل عرض إلى أكثر وسائل التعبير ملائمة لموضوعه ويفضل أن يكون هذا خلال التشاور مع الجمهور أما خلال العرض أو يبحث مسبقاً.

٣- لابد من تقديم الشخصية على نحوٍ سيضع من خلاله المشاهد أن يتعرف على الشخصية من خلال أدائها المرئي ، بمعنى أن المشاهد يصبح قادراً على تعيين هوية الشخصية دون الاعتماد على الحديث.

يتبين أن المسرح الأكاديمي (المسرح الجامعي) هو مسرح قائم على الجمع بين (الأداء الهوائي) و(الأداء الاحترافي) على الرغم من الاختلافات الظاهرية بين هذين الأدائين ، إذ لا يمكن تحديد خصوصية هذا المسرح فيما إذا كانوا الممثلين المؤيدين مبتدئين أو هواة أو إنهم ممثلين محترفين ، نظراً لما يجمعه على تقديم عمل واحد أو عمليين ، فالمسرح قائم في تمثله على طلاب وأساتذة وعاملين في حقل المسرح ، لذلك لا توجد خطة واضحة ومنهج للعمل ، على الرغم من وجود الإشراف عليها، والمتحفظون في التمثيل والإخراج. لهذا يمتاز هذا المسرح بمجموعة من السمات الإيجابية والسلبية ، نظراً لما يرتبط بهذا المسرح من هواية ، حب الفن ، الرغبة في استثمار أوقات فراغ العاملين فيه بفعالية اجتماعية ، أو قائم على دراستهم الفنية وهي:
(كرومي ، ص ١٧١-١٧٨)

- ١- النزعة التجريبية ، في عمله من ناحية المضمون والشكل.
- ٢- الارتقاع بمستوى المثل والتمثيل وتطوره ، إلى جانب تطوير الكادر بشكل عام وترسيخ تقاليده.
- ٣- هنالك تغيير نوعي وكمي يطرأ على المسرح والأداء سببه عدم التكامل والدقة في إنتاجه.
- ٤- عدم برمجة الأعمال المقدمة مما يدفعها لاستغلال أي مكان للعرض.
- ٥- خروج بعض الأعمال عن هدفها وضعف مستواها وتوجهها الفكري.
- ٦- التضامن وروح الجماعة في العمل والإنتاج والتخطيط للنجاح الواحد. بمعنى أن الممثل لا يمثل لذاته ، بل تجد فيه روح التعاون أثناء التدريب وأثناء الأداء أيضاً.
- ٧- الممثل لا يوزع جهده خارج العمل المسرحي ، ولا يهتم بالبرج المادي والمعنوي السريع الزوال ، فضلاً عن أنه لا يوزع عمله بين أجهزة متشابهة مثلما يفعل المحترف في توزيع جهده بين الفنون الأخرى.
- ٨- يهتم الممثل في المسرح الأكاديمي بالدرجة الأولى بالمتعة التي يحققها أثناء التمرين والأداء والرغبة في إبراز نتائجه وإيصالها إلى الجمهور بشكل رائع ومقنع.
- ٩- الحيوية والتجريب والمشاركة بجميع مراحل العمل ، ابتداءً من الانضباط إلى النقد والملاحظات التي تسهم في تطوير العمل إلى جانب التألف والعمل الجماعي والشعور بالمسؤولية إزاء العمل ككل ، وليس إزاء دور كل ممثل على انفراد.
- ١٠- لا يعتمد المسرح الأكاديمي على مبدأ النجوم في كسب الجمهور ، بقدر ما يكسبه عن طريق طبيعة الموضوعات التي يعالجها.
- ١١- توزع الأدوار حسب الرغبة والقدرة والموهبة.

وبهذا ممكن للطالب الدارس لفن التمثيل أن يتعلم الأداء وفق عدة طرق ، من اجل أن يصل بأدائه إلى مستوى موازي للاحتراف ، فالدارس يتعلم وفق ما يحققه ويرغب به وحسب قدراته البدنية والذهنية: (جوردون ، ص ٨)

أ- تقدير ما تبحث عنه عندما توظف خبرتك في الأداء من اجل الجمهور .

ب- المصدر ، وهو الإدراك بأنك لا تعرف كل الإجابات ولكن هناك طرق للبحث عنها .

ج- المهارة فيما يتعلق بفنون الأداء .

د- توفير نوعا من الاحتراف ، كبدائية أولى للوصول لبعض المهارات التطبيقية في الأداء .

فالممثل الذي يمتلك مهارة التعرف على الفروق الفردية بين ممثل وآخر وبين المهارات الأخرى التي تتبنى هذه الفروق، وفقا لسمات كمية متشابهة ، وكيفية مختلفة ، فسوف يكون عليه أن يكيف وصف الشخصية مع متطلبات المؤلف والمخرج والممثلين الآخرين معا . وهذه العملية تتطلب مهارة تحول الممثل إلى ممثل مسرحي .

أما الاختلافات الجوهرية والأساسية بين الممثل الهاوي والممثل المحترف هي كالآتي: (كرومي ، ص ١٧٨-١٨١)

١- الممثل المحترف هو المتفرغ للعمل المسرحي الذي تخصص فيه من خلال الدراسة والخبرة والتقاليد والموهبة ، فساعات العمل التي يوفر بها المحترف تمثل الدخل الأساسي الذي يتعايش معه ، بينما لا يعول الممثل الهاوي على عمله في المسرح من اجل الربح ، فالمبلغ الذي يحصل عليه من العمل ينفق لسد نفقات الإنتاج ، كأجور نقل ومصاريف أخرى .

٢- يخطط المحترف لبرنامج وأوقات والتزامات العمل واحتياجاته ، كما يحدد أوقات الفراغ ، بينما يتخذ الهاوي عمله في المسرح لملأ أوقات فراغه بعد أعماله المسرحية .

٣- يوزع الممثل المحترف جهده خارج العمل الأكاديمي مهتما بالربح والشهرة ، بينما الممثل الهاوي يوزع جهده داخل العمل الأكاديمي ووفقا لروح الجماعة المتعاونة (الممثلين الآخرين) ، فهو يتمتع بالحرية وعدم الضغط عليه ، تبعا لحرصه وحبه للعمل .

٤- يعرف الممثل المحترف الطريق الأقصر لتحقيق الكفاءة في الأداء وإتقان الشكل الفني ، تبعا للجهد الذي يبذله ، وموزعا ذلك على مساحة الزمن الذي يعمل فيه ، بينما يعمل الممثلون الهاوون ككتلة واحدة ، في عملية التدريب والدراسة والأداء داخل أعمالهم سوية ، بمعنى أن العمل بالنسبة لهم معاشية مشتركة يكمل فيها كل واحد الآخر ، فالهاوي لا يؤدي دوره لذاته بهدف الشهرة الفردية أو إثارة انتباه الجمهور على حساب زميله ، بقدر ما نجد التعاون أثناء التمرين وأثناء الأداء مما يخلق التعاون وروح الجماعة .

٥- يتوصل الممثل المحترف لمعرفة ملامح الشخصية التي يمثلها بسرعة ، فضلا عن امتلاكه القدرة على وضع القوالب لكل شخصية ، مما يستهلك في أدائه أكثر من دور ، بمعنى انه يكرر نفسه في أكثر من شخصية، معتمدا في ذلك على مهارته وحرفيته ، بينما التمثيل عند الهاوي هو الرغبة في التمثيل وليس الرغبة في ممارسة المهنة ، فالبعض يرفض الاحتراف ، مؤكدا في ذلك على التمرين والاكتشاف وعدم التحول إلى الميكانيكية والأكلشييات .

٦- تكمن أهمية الممثل المحترف في تحقيق أهدافه الذاتية والمبنية على الشهرة والنجاح والمال ، بينما تكمن أهمية الممثل الهاوي في تحقيق أهداف المسرح بشكل عام ، سواء على المستويات الاجتماعية والفكرية والثقافية أو على صعيد المتعة والتسلية .

٧- إن الأهداف الأكاديمية وطبيعة الدراسة فيها لا تهين الفرصة للطلبة كي يصلوا إلى المستوى المهني المطلوب ، فمثلا:

"في المعهد يتعلم الطالب لكي يصبح معلما أو ممثلا أو مخرجا وفي الأكاديمية يتعلم الطالب كي يصبح فنانا مثقفا لا فنانا محترفا". (عبد الحميد ، ص ١٨) لهذا يتطلب ذلك إلى حاجة الأكاديمية إلى تجهيز كادرا فنيا متهيئا للاحتراف ، فضلا عن ذلك

تهيئة المناهج الدراسية التي تطبق في المؤسسات الأكاديمية والاحترافية .

٨- إن الأهداف الأكاديمية وطبيعة الدراسة فيها لا تهين الفرصة للطلبة كي يصلوا إلى المستوى المهني المطلوب ، فمثلا:

"في المعهد يتعلم الطالب لكي يصبح معلما أو ممثلا أو مخرجا وفي الأكاديمية يتعلم الطالب كي يصبح فنانا مثقفا لا فنانا محترفا". (عبد الحميد ، ص ١٨) لهذا يتطلب ذلك إلى حاجة الأكاديمية إلى تجهيز كادرا فنيا متهيئا للاحتراف ، فضلا عن ذلك

تهيئة المناهج الدراسية التي تطبق في المؤسسات الأكاديمية والاحترافية .

٩- إن الأهداف الأكاديمية وطبيعة الدراسة فيها لا تهين الفرصة للطلبة كي يصلوا إلى المستوى المهني المطلوب ، فمثلا:

"في المعهد يتعلم الطالب لكي يصبح معلما أو ممثلا أو مخرجا وفي الأكاديمية يتعلم الطالب كي يصبح فنانا مثقفا لا فنانا محترفا". (عبد الحميد ، ص ١٨) لهذا يتطلب ذلك إلى حاجة الأكاديمية إلى تجهيز كادرا فنيا متهيئا للاحتراف ، فضلا عن ذلك

تهيئة المناهج الدراسية التي تطبق في المؤسسات الأكاديمية والاحترافية .

١٠- إن الأهداف الأكاديمية وطبيعة الدراسة فيها لا تهين الفرصة للطلبة كي يصلوا إلى المستوى المهني المطلوب ، فمثلا:

"في المعهد يتعلم الطالب لكي يصبح معلما أو ممثلا أو مخرجا وفي الأكاديمية يتعلم الطالب كي يصبح فنانا مثقفا لا فنانا محترفا". (عبد الحميد ، ص ١٨) لهذا يتطلب ذلك إلى حاجة الأكاديمية إلى تجهيز كادرا فنيا متهيئا للاحتراف ، فضلا عن ذلك

تهيئة المناهج الدراسية التي تطبق في المؤسسات الأكاديمية والاحترافية .

١١- إن الأهداف الأكاديمية وطبيعة الدراسة فيها لا تهين الفرصة للطلبة كي يصلوا إلى المستوى المهني المطلوب ، فمثلا:

"في المعهد يتعلم الطالب لكي يصبح معلما أو ممثلا أو مخرجا وفي الأكاديمية يتعلم الطالب كي يصبح فنانا مثقفا لا فنانا محترفا". (عبد الحميد ، ص ١٨) لهذا يتطلب ذلك إلى حاجة الأكاديمية إلى تجهيز كادرا فنيا متهيئا للاحتراف ، فضلا عن ذلك

تهيئة المناهج الدراسية التي تطبق في المؤسسات الأكاديمية والاحترافية .

١٢- إن الأهداف الأكاديمية وطبيعة الدراسة فيها لا تهين الفرصة للطلبة كي يصلوا إلى المستوى المهني المطلوب ، فمثلا:

"في المعهد يتعلم الطالب لكي يصبح معلما أو ممثلا أو مخرجا وفي الأكاديمية يتعلم الطالب كي يصبح فنانا مثقفا لا فنانا محترفا". (عبد الحميد ، ص ١٨) لهذا يتطلب ذلك إلى حاجة الأكاديمية إلى تجهيز كادرا فنيا متهيئا للاحتراف ، فضلا عن ذلك

تهيئة المناهج الدراسية التي تطبق في المؤسسات الأكاديمية والاحترافية .

وعلى الطالب (الممثل الأكاديمي) أن يكتسب بعض العناصر الأساسية في التكنيك التي يفنقز إليها ، من إيجاد الصلة القوية بينه وبين الجمهور ، وإيجاد أيضا الجسر الضروري للعبور بتلك الأفكار إلى أذهان الجمهور ، واهم تلك العناصر التكنيكية: (عبد الحميد ، ص ١٩)

١- الحوية:

أن أهم ما يعيب الممثل الأكاديمي هو الثقل الواضح في الحركة والأداء وتلك طبيعة فرضتها البيئة وظروف الحياة والمناخ ، فالسرعة والديناميكية في الحركة والإشارة والتنقل لكسب المسرحية حيوية تساعد على تنامي الأداء وشد المتلقي إلى المسرح. وهناك الثقل في الإلقاء الذي يؤدي إلى الملل ، إذ يعود أسباب هذا الثقل إلى المط الزائد والوقفات الكثيرة والطويلة وعدم الاهتمام بدرجة سرعة الإلقاء التي تتناسب طرديا مع الأحاسيس والمشاعر .

٢- المرونة:

على الممثل الأكاديمي أن يستجيب لكل فوائد مرونة الجسم ومرونته الصوتية وطواعيته ، ليستجيب لكل التغيرات العاطفية والنفسية المحتملة، والتأكيد على ضرورة المحافظة على هذه المرونة وزيادتها.

٣- عدم الاقتصاد:

أن الاقتصاد في التعبير والإشارة والحركة من أهم متطلبات التمثيل الجيد أو الأداء الجيد ، لان الإكثار فيها يؤدي إلى تشويه الشخصية وضياح المهمة من الحدث أو الفعل ويربك المتلقي ، لهذا على الممثل الأكاديمي أن يعرف كيف يقتصد وان يختار الوقت المناسب لتعريف الحركة المناسبة لكل دور .

٤- تغيير التمثيل:

من أغلب العيوب التي تلازم الممثل الهاوي في العمل الأكاديمي ، فالممثل الذي يفضل شخصيته على شخصية الدور ، تغيير التمثيل أثناء التمرين وخلال العرض ، وعدم استقراره على خطوط وصفات الشخصية ، فهو يعطي كل يوم خطوطا مختلفة ولا يعرف كيف يطور خطوطه الأساسية.

إذن كل هذه المواصفات والعناصر التي يفنقز لها الطالب (الممثل الأكاديمي) ، لابد أن تؤدي بروحية العمل الجماعي، من اجل تحقيق التوازن والانسجام هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فأن الممثل قد تأثر هو الآخر بهذه الروحية - أي روية العمل الجماعي ، فالحرص على هذا العمل الجماعي سوف يعكس أداء حقيقيا ومؤثرا على ذات المتلقي. فالمقاييس المستخدمة في الأداء التمثيلي ، "هي مقاييس معتمدة من أسلوب الممثل في أداء أدواره ، ومن مقدار حرصه على أن يتعاون مع غيره فوق منصة التمثيل ، بأن يعطيهم من وجوده ما يصل إلى إحياء وحدة من التماسك والتناسق تشمل الأداء الجماعي للمسرحية. (فريد ، ص ٤٢) بمعنى أن التعاون الجماعي بين الممثلين مبني على أن المسرح هو فن جماعي ، إذ كل ما فيه لا يعمل لذاته وبداته ، بل هي وحدات تتعاون في تناسق ونقاء من غير أن تتواثب وتتدافع في سبيل التفرّد (العمل الفردي) باهتمام الجمهور وإعجابه.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

- ١- يتسم الأداء التمثيلي بالعفوية والتلقائية كأسلوب وطريقة في تقديم الدور والشخصية.
- ٢- يعتمد الأداء الأكاديمي في التمثيل على طريقتين رئيسيتين هما طريقة الاندماج (فن المعاشية) وطريقة التغريب وهو فن المسرح التقديمي.
- ٣- الأداء التمثيلي في المسرح الأكاديمي يجمع بين الإيهام والإيهام.
- ٤- يقوم التمثيل أحيانا على جذب انتباه الجمهور بدلا من خلق الشخصية عن طريق شكل وجسد وصوت الممثل.
- ٥- يستغل الأداء التمثيلي على دراسة الشخصية وإبرازها مفاهيمها ، وتنسيق القطع والأجزاء وتركيبها ، وانتقاء القليل من الحركات العاطفية الخاصة بالشخصية من الداخل.
- ٦- يقوم فن المعاشية على الفهم - التكوين - الإحساس الحقيقي.

٧- يقوم التمثيل الإيمائي على اتحاد ميزتين للممثل هما:

- أ- أن يكون رياضياً.
- ب- أن يكون الممثل (الإنسان) حساساً.
- ٨- النزعة التجريبية في عمل المسرح الأكاديمي سواء أكان ذلك من ناحية الشكل أم المضمون.
- ٩- التعبير النوعي والكمي في الأداء سببه عدم التكامل والدقة في الإنتاج.
- ١٠- الأداء في المسرح الأكاديمي قائم على روح الجماعة والتضامن والتخطيط في العمل والإنتاج.
- ١١- يعتمد الممثل الأكاديمي على الحيوية والمرونة والتجريب والمشاركة في أدائه التمثيلي.
- ١٢- لا يعتمد المسرح الأكاديمي على مبدأ النجوم في جذب الجمهور ، بل يعتمد طبيعة الموضوعات ومعالجتها.
- ١٣- يقدم الأداء التمثيلي حسب الرغبة والقدرة والموهبة.
- ١٤- يتعلم الممثل في المسرح الأكاديمي وفق ما يحققه ويرغب به وحسب قدراته البدنية والذهنية ، ومعتمداً على:
 - أ- المصدر هو الإدراك - لمعرفة كل الإجابات بعدة طرق مختلفة.
 - ب- الخبرة السابقة.
 - ج- المهارة - وتتعلق بفنون الأداء.
 - د- توفير نوعاً من الاحتراف - للوصول للمهارات التطبيقية في الأداء.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً- مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث على العروض المسرحية المقدمة في كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل والبالغ عددها (١٦) عرضاً ولفترتة الزمنية الواقعة بين (٢٠٠٣-٢٠٠٧) م^{*} ، إذ توزعت هذه العروض على مستوى الأداء التمثيلي حسب الخبرة والتجربة والكفاءة العلمية والمناهج الأكاديمية ، إذ تشمل تجارب الأساتذة ومدربي الفنون وطلبة كلية الفنون على صعيد مختلف المراحل الدراسية .

ت	المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض
١	الشك	احمد محمد عبد الأمير	عباس محمد إبراهيم	٢٠٠٣
٢	تخريف ثنائي	يوجين يونسكو	محمد فضيل شناوة	٢٠٠٣
٣	قميص رجل سعيد	بيير فورييه	محمد حسين حبيب	٢٠٠٤
٤	معقول	احمد محمد عبد الأمير	علي رضا حسين	٢٠٠٤
٥	آلام السيد معروف	محمد حسين حبيب	محمد حسين حبيب	٢٠٠٥
٦	القرعة	علي رضا حسين	عباس محمد إبراهيم	٢٠٠٥
٧	لاصقي الإعلانات	احمد محمد عبد الأمير	احمد محمد عبد الأمير	٢٠٠٥
٨	لعنة عزرائيل	موفق أبو خمرة	عباس محمد إبراهيم	٢٠٠٥
٩	الشهداء ينهضون من جديد	رعد مطشر	سامي الحصناوي	٢٠٠٥
١٠	الانفجار	محمد عباس حنتوش	محمد عباس حنتوش	٢٠٠٥

(* ينظر: ملحق رقم (١).

٢٠٠٦	سامي الحصناوي	عباس أعميدي	الرقم (٣٧٤٢)	١١
٢٠٠٦	سامي الحصناوي	قاسم ألبياتي	سامي في الغربية	١٢
٢٠٠٦	عباس محمد إبراهيم	موفق أبو خمره	فتاوى للإيجار	١٣
٢٠٠٧	احمد محمد عبد الأمير	احمد محمد عبد الأمير	كريستال	١٤
٢٠٠٧	سامي الحصناوي	رعد كريم عزيز	أيام ذاهبة	١٥
٢٠٠٧	علي رضا حسين	علي رضا حسين	عسر هضم	١٦

ملحق رقم (١)

يبين مجتمع البحث

ثانياً - عينة البحث:

نظراً لعدم انسجام مجتمع البحث اختار الباحث (٣) عروض مسرحية متجانسة ، من حيث إنها تمثل طلبة كلية الفنون الجميلة فقط ، مع التأكيد على الممثلين الرئيسيين في الأداء ، وهذه المسرحيات* :

ت	المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
١	تخريف ثنائي	يوجين يونسكو	محمد فضيل شناوة	٢٠٠٣
٢	فتاوى للإيجار	موفق محمد أبو خمره	عباس محمد إبراهيم	٢٠٠٦
٣	كريستال	علي شناوة وادي	احمد محمد عبد الأمير	٢٠٠٧

ملحق رقم (٢)

يبين عينة البحث

وقد تم اختيار العينة بصورة قصدية وفقاً للمسوغات الآتية:-

- ١- أن هذه العينات لم تدرس سابقاً لحدثة عهدها في الإنتاج.
- ٢- تجانس العينات من حيث إمكانية الأداء التمثيلي.
- ٣- تضم عناصر مختلفة ومتنوعة من الممثلين من حيث الخبرة والكفاءة والتجربة والدراسة الأكاديمية المنهجية ، لاختلاف مستوى المراحل الدراسية.

٤- اختيار العينات المنتجة لفترات زمنية مختلفة ، من أجل تحديد مدى تفاوت الأداء بين سنة وأخرى.

٥- دخول التقنيات الحديثة ومنها (الداتا شو) التي لها الأثر الكبير والفعال في عملية اختزال الأداء.

ثالثاً - منهجية البحث:

من أجل التوصل إلى الإجابة عن استقهام مشكلة البحث ، ولتحقيق هدف البحث والتوصل إلى نتائج علمية دقيقة ، استعان الباحث بالمنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينته.

رابعاً - أداة البحث:

اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه على:

- ١- أداة الملاحظة ، وكذلك المقابلة مع الممثلين ومع الذين شاهدوا تلك العروض.

(* ينظر: ملحق رقم (٢).

٢- إجراء عدد من المقابلات الشخصية المفتوحة مع أساتذة من ذوي الاختصاص والخبرة الطويلة وتمت محاورتهم في موضوع البحث وكيفية بناء الأداة.

٣- مؤشرات الإطار النظري في استنباط فقرات الأداة من أجل تحديد نوع الأداء التمثيلي ، فضلا عن المصادر والمراجع وبعض الأدبيات المكتوبة.

خامسا- صدق الأداة:

بعد تحديد الفقرات في استمارة خاصة بصيغتها الأولية ، قام الباحث بعرضها على عدد من السادة المحكمين والخبراء* في مجال المسرح ومنهجية البحث ، لاستطلاع آرائهم والاستفادة من ملاحظاتهم والعمل بها. إذ اقترح بعض الخبراء استبدال وحذف بعض الفقرات وتعديل بعضها ، وقد اعتمد الباحث اتفاق آراء المحكمين على ما جاء في الأداة من فقرات بنسبة لا تقل عن (٨٥%).

سادسا- الوسائل الإحصائية:

بعد أن جمعت الاستمارة تم تفرغها في استمارة واحدة واستخرجت نسبة الاتفاق بين الخبراء على الفقرات باستخدام معادلة كوبر (Copper)

عدد مرات الاتفاق

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق} + \text{عدد مرات عدم الاتفاق}} \times 100\%$$

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق

فكانت نسبة الاتفاق (٨٦%) وهي نسبة يمكن الركون إليها في حساب الصدق من قبل هذه الحالات ، مما جعل الأداة صالحة للتحليل بصيغتها النهائية**.

سابعا- تحليل العينات:

عينة رقم (١)

مسرحية: تخريف ثنائي

تأليف: يوجين يونسكو

إخراج: محمد فضيل شناوة

تقديم: طلبة المرحلة الرابعة

سنة العرض: ٢٠٠٣م

تدور فكرة النص عن محور رئيسي ألا وهو الحرب وما يمكن أن تخلفه من نتائج سلبية ، لاسيما على المجتمع والذات الإنسانية والتي تتفقت من خلالها في علم لا منطوق له ، إذ تغيب كل العلائق الشخصية والمنطقية التي تربط ما بين الذات والآخر ، فضلا عن ما يمكن أن تعكسه هذه الحرب على المجتمع في تدمير بناء ومنشاته الاجتماعية وأعرافه وتقاليده. فالحرب

(*) تتألف لجنة المحكمين والخبراء من الأساتذة الآتية أسمائهم حسب ألقابهم العلمية.

الاسم	اللقب العلمي	الاختصاص	الجامعة	الكلية
عبود حسن عبود المهنا	دكتوراه	تمثيل	بابل	الفنون الجميلة
محمد حسين محمد حبيب	دكتوراه	تمثيل وإخراج	بابل	الفنون الجميلة
محمد فضيل شناوة	دكتوراه	تمثيل	بابل	الفنون الجميلة

(**) ينظر: ملحق رقم (٣)

تدفع بالإنسان نحو الهاوية والتشرد والاعتراب بتفرعاته كافة ، فضلا عن عدم إيمانه بكل ما هو منطقي ليعلن تمرده وعصيانه تجاه الكون والعالم والمجتمع والآخر .

وعلى الرغم من أن النص ينتمي للامعقول ، ألا انه كان يميل إلى التجريب ، إذ يتيح للمخرج إمكانية إنتاج تصورات وترسيمات ذهنية وتحولها إلى صور بصرية ، أحيانا تكون خارج نطاق المألوف لتعبير عن أفكار أو معاني واقعية بإطار لا واقعي ، أو أحيانا إنتاج معنى من اللامعنى وهذا ينعكس بشكل أو بآخر على آلية الإخراج ، إذ تتيح هكذا نصوص إمكانية التجريب والهرب من سلطة مدونة النص ، بل حتى المفردة الحوارية المحكية على خشبة المسرح ، وإمكانية تحويلها إلى فكرة ذات معنى قد يكون مغايرا لمعناها اللغوي المباشر . كذلك استخدام الأداة المسرحية والتي تكون حاملة للعديد من الدلالات المنتجة لها ، إذ يمكن أن تكون ذات بعد توليدي متعدد الأوجه وفقا للاستخدامات التي يضعها الممثل لها وفق رؤية المخرج لإنتاج كم من الصور البصرية ذات الرمز المباشر وغير المباشر ، ومن ثم تقع على عاتق المتلقي فرز وتحليل وتأويل واستقراء كم من هذه الصور البصرية باستخدام الأداة ، فضلا عن التشكيلات التي يتخذها جسد الممثل بمفرده أو بالاشتراك مع الآخر ، أو مع استخدام الأداة.

استطاع الممثل (حسام إبراهيم محي) وعبر أدائه التمثيلي أن يوظف جسده بشكل جيد نتيجة لاستخداماته لكثير من الحركات والإيماءات والإشارات والتي اعتمدها شخصيته عبر صراعاتها الداخلية نظرا لما فعلت بها قساوة الحروب ضد كل الإنسانية وضد كل ما هو منطقي حيال الذات ، وفي الجانب الآخر كانت الممثلة (أشواق دخل) اقل جهدا عبر استخداماتها واشتغالها لفعل الجسد وتحولاته ، إذ كانت دلالة حركاتها وانتقالاتها تقتصر على بعض الإشارات البسيطة ذات المعنى الواحد . ألا أن جدلية الصراع بين الشخصية الأولى والشخصية الثانية استطاعت أن تفرزا مختلف الدلالات التي تتعلق بالذات الإنسانية ، وفي الوقت نفسه كانت مسوغات البقاء قوية إلى درجة جعلتهما يعانينا من أزمات الحرب ، فكليهما كانا لا ينسيان مرارة هذه الحرب ، إذ ظهر ذلك واضحا على حالة جسدهما . نتيجة الإحساس بالضيق والحرمان والنقص والدمار . إذ نتلمس أن للخبرة الأكاديمية ومعرفة ثقافة الجسد كان له دور في تطوير هذا الأداء ، فضلا عن أن المخرج كان له دور أيضا في تقويم وصقل الأداء ، فخبرة الأربع سنوات كانت كفيلة بتقديم لهم المناهج العلمية الأكاديمية وكذلك تجارب تقديم العروض المسرحية الأخرى .

على الرغم من شخصية (حسام) وشخصية (أشواق) قد أجادتا لدرجة معينة من الناحية الصوتية ، عبر التنويعات والتنغيمات الموسيقية ، فضلا عن استخدامهما درجات الصوتية المناسبة وكذلك الاختيار الدقيق والتطبيق العلمي من حيث الإحساس بإيقاع الشخصية وإيقاع العرض المسرحي ككل ، ألا أن سلامة اللغة العربية وتأکید معناها ظهر بصورة غير واضحة نتيجة السرعة في الأداء الصوتي ، فضلا عن عدم إقبال نهايات الكلمات بشكله الصحيح ، مع غموض بعض الكلمات وخاصة في نهايات الجمل ، وهذا يوضح لنا أن إرساء الخبرة العلمية من ناحية الأداة الصوتي ، لم تأتي بشكلها المثالي نتيجة قلة الخبرة في هذا المجال إذ لم تعطي المناهج الدراسية وكذلك التمارين في الإلقاء على بعض القطع أو المشاهد المسرحية اهتماما كبيرا في سلامة اللغة العربية ، مما لاحظنا أن الشخصيتان لم توظفا الأداء الصوتي بشكل يتلائم مع الشخصية والموقف والحدث المسرحي لها ، ألا في بعض المشاهد القليلة والنادرة التي أبرزت ملامح الشخصية من خلال صراعاتها وتحولاتها الصوتية ، مع التأكيد على الفكرة المركزية الرئيسية ألا وهي الحرب معتمدين في ذلك على بعض الكلمات الدالة على ذلك المعنى .

تمكن الممثلان (حسام إبراهيم) و(أشواق دخل) من إجادة هذه السمة بدرجة مقبولة نوعا ما من خلال الاعتماد على الكفاءة العلمية من اجل التطور المنطقي الصحيح لشخصيتهما، عبر النواحي الجسدية والنفسية والصوتية ، إذ نتلمس هنالك تناغم واضح في أداءهما في مجمل الانتقالات والتحولات والمواقف والحالات المتعددة ، حسب القدرة الجسدية والصوتية لهما . فالمعاناة الجسدية والصوتية والتمثلة بالصرخات والنداءات المختلفة كانت تمثل قمة الصراع بين الذات والآخر لما تركته الحروب من انتهاك للحريات وسلب لحقوق الإنسان والوطن ، ونتلمس في الجانب الآخر مواقف وحالات أخرى للشخصيتين ، إذ كانا في حالة من الهدوء والاستقرار عندما تتغير نوعية الصراع عن توضيح بعض الجوانب الايجابية التي تخلق في نفسية الفرد روح

التحدي والمواصلة نحو الأمل بعيدا عن كل ما هو غير منطقي وغير أنساني. فاختيار كل حرك وطبقة صوت وإيقاع مناسب ، لا يأتي بصورة عشوائية وإنما يأتي بصورة مدروسة وفق مناهج أكاديمية وخبرات علمية تتواءم مع تمثيل الشخصية المؤداة لكي تعطي المضمون العميق للعرض المقدم.

على الرغم من أن بعض العروض الأكاديمية تجمع بين هذين المستويين ، إلا أننا لم نجد في هذه المسرحية عملية تمازج بين الأداء الهوائي والأداء الاحترافي ، إذ أن كلا الشخصيتان المؤديتان من قبل الممثل (حسام) والممثلة (أشواق) لا يمتلكان خبرة الاحتراف رغم إنهما من طلبة المرحلة الرابعة ، للذان يتمتعان بخبرة علمية قليلة ومهارة جسدية وصوتية بسيطة ، أي أن أداءهما لم يرتقي إلى مستوى الاحتراف ، فالاحتراف يتطلب الكثير من الممارسة والخبرة والكفاءة العالية في مجال التمثيل والإلقاء وسلامة اللغة العربية ، لهذا جاء أداءهما رتبياً ، يميل إلى البساطة والبعيد عن التأويلات المتعددة نتيجة لقدرتهما المحدودة سواء أكان من الناحية الجسدية أم من الناحية الصوتية.

نظراً لطبيعة مدونة النص ودلالاته المتعددة ، أتاحت تنوعات أدائية مختلفة وأبعاداً وطرائق وأساليب متنوعة، فكان أداء شخصية (حسام) يميل إلى الاتجاه الواقعي بضرب بنية المعنى في اللامعنى لإحداث نوعاً من الصدمة أو اللامألوف من ناحية التلقي - أي طرح شيء واقعي في إطار لا واقعي ، أو يحدث العكس أحياناً في مشاهد أخرى ، وأحياناً أخرى يميل الأداء إلى اللامألوف واللاتسلسل ، فالأداء كان مفككا وذو انتقالات فجائية وتغييرات وتكرارات وازدواجيات متدرجة ، وأحياناً لا توجد هناك أبعاد حقيقية للشخصية ، لأنها لا تمثل الفرد ذاته بل تمثل نماذج وشرائح كبيرة ، وفي الجانب الآخر نجد أن شخصية (أشواق) اتبعت نفس القولبة نتيجة تأثرها بأداء الشخصية الأولى ، نتيجة قلة الخبرة والكفاءة من حيث مستوى الأداء التمثيلي.

أن المسرح الأكاديمي هو قائم على إعداد الممثل (الطالب) أكثر من الممثل (المحترف) ، وهذه السمة تتحقق في هذه المسرحية ، إذ أن شخصيتي (حسام) و(أشواق) هما من طلبة المرحلة الرابعة ، والمسرح الأكاديمي قام بإعدادهما على نحو علمي وأكاديمي من أجل تأكيد الرغبة وتطوير موهبتهما على مستوى الأداء التمثيلي خاصة ، فمن خلال أداءهما نجد أن كلا الشخصيتين ، كان يشوبه الدقة والتوازن وعدم التكامل نتيجة التغير النوعي والكمي ، لأنهما كانا يعتمدان جذب الجمهور بدلا من خلق الشخصية ، أي أن قلة خبرتهما تجعلهما عدم ضبط إيقاع الشخصية وإيقاع العرض بشكل متوازن ، وهذا الاختلاف الكمي والنوعي سببه أن الممثل (الطالب) لا يستطيع تميز الفروق الفردية في الإمكانات الجسدية والصوتية ، لعدم اكتمال خبرته وكفاءته العلمية ، فتعمل الشخصية وفق قدرتها المحدودة ، فضلا عن إنها تعمل وفق ما يمليه عليها المخرج أو تمليه مدونة النص مسبقاً.

تميل العروض المسرحية الأكاديمية إلى النزعة التجريبية سواء من حيث الشكل والمضمون ، فكل من شخصية (حسام) وكذلك أيضا شخصية (أشواق) لا تعتمدان أسلوباً واحداً في الأداء ، فأداءهما من حيث الحركة ذو طبيعة انتقالية وذو تغييرات وتكرارات فجائية ، باحثان عن نوعية معينة في الأداء سواء أكان ذلك رغبة في الشخصية المؤداة أو أن المخرج عمد إلى ذلك في التعددية الأسلوبية ، لهذا استطاعا كلا الممثلين من تحقيق هذه السمة لدرجة معينة من الأداء وبشكل مناسب حسب ما أمّلته قدرتهما وما أمّلته شخصيتهما ودورها ، فضلا عن التأكيد على الرؤية الإخراجية وحسب ما يمليه الأداء التمثيلي أيضا ، فعملية الصراع بين كلا الشخصيتان يكاد ينفلت ألا في مواقف نادرة وقليلة ، التي كان فيها سرعة الإيقاع المشهدي وسرعة إيقاع العرض ككل ، فضلا عن بعض حالات الصمت والوقفات والراحة والاستقرار التي تتطلبها الشخصية وأسلوب عملها ، جراء الحركات العديدة المتواصلة والجهد الطويل الذي بذلته الشخصيتان ، لهذا لم يكون هنالك أسلوباً ثابتاً في أداءهما ، لهذا نتلمس أن أداءهما كان يميل إلى التجريب وعيد عن كل ما هو مألوف أو لا مألوف ، وكذلك أيضا بعيداً عن كل ما له معنى أو لا معنى.

على الرغم لما تتمتع به شخصية (حسام) وشخصية (أشواق) من خبرة علمية وكفاءة أكاديمية عبر سنوات الدراسة الأكاديمية ، وما اكتسباه من معرفة نوعية عن مستوى الأداء وطرائقه المتعددة من خلال المناهج الدراسية، إلا إن الدارس (الطالب) يتعلم وفق رغبته وحسب قدراته البدنية والذهنية المحدودة ، لذلك لم يرتقي أداءهما إلى مستوى الاحتراف والمهارة الفنية

العالية في الأداء ، وكذلك لم يصل الأداء إلى مستوى الإدراك في البحث عن تحقيق أهداف العرض ، لهذا كان أداءهما يميل إلى السطحية والمباشرة والبساطة ، فهما لا يمتلكان معرفة دقيقة بثقافة الجسد والصوت وتأويلاتهما ، ألا أن حركاتهما وطبقات صوتيهما كانت تعبران عن حالات الصراعات النفسية التي لامست وجدان المتلقي ، ولو أن أكثر الحالات والمواقف المشهية كانت تميل إلى الفردية ، التي اتخذتها الشخصية من اجل السرد فقط ، للبوح عن معاناتها الداخلية وعذاباتها اللانسانية .

امتاز أداء الممثل (حسام) وأداء الممثلة (أشواق) بالدقة الزمنية من حيث تطبيق آلياته بكافة تفاصيله ، إذ نتلمس في هذا العرض زمنين ، احدهما واقعي والآخر لا واقعي ، فعملية التحول الزمني في أداء الشخصيتان ساعد على تكوين مساحة مجسدة من خلال جسديهما ككتلة واحدة ، مما أصبح العمل لديهم معايشة مشتركة - بمعنى أن أداء احدهما يكمل أداء الآخر ، فشخصية (حسام) لا تؤدي دورها لذاتها بمعزل عن الشخصية الأخرى بهدف تحقيق الفردية ، وإنما جاء أداءها من اجل خلق روح التعاون ، لهذا جاء تحقق هذه السمة نتيجة ما فرضته رؤية المخرج على أداء الشخصيتان ، ونتيجة لما تتطلبه الشخصية المؤداة. مما كان لكل فعل حركي أو صوتي مدة زمنية محسوبة من اجل كسر الملل وتحقيق المضمون الرئيسي لفكرة العرض المقدم .

استطاع كلا الممثلين (حسام) و(أشواق) من التعامل بشكل جيد ودقيق مع بعض عناصر العرض المسرحي في أداءهما التمثيلي ، فمن خلال أصوات الموسيقى ذات البعد الحزين قد خلق مشهدا حزينا بالاشتراك مع أداء كلا الشخصيتان ، فضلا عن انفتاح الزي ليوحى بعوالم ورؤى وفلسفات وثقافات ذات بعد غير مألوف يبتعد عن الواقعية أحيانا ، وكذلك المنظر المسرحي والأدوات والملحقات المسرحية بوجودها الفيزيقي المزدحم ، خلق أداءً متشابكا ومترابطا بين وجود هذه العناصر الحيوية وفعل الشخصيتان وكيونوتتهما ، ألا أن القيمة الرئيسية في هذا العرض ، ألا وهي الحرب بإفرازاتها المرعبة ومخلفاتها وما تركته على البيئة والعصر ، ظلت بشكلها الخاص لتدمر المنظومات النفسية والوجدانية للإنسان ، وصولا إلى كائنا مغتريا غير مؤمنا بالنواميس والتقاليد ونظام الطبيعة ، فالأداء جاء متماسكا وفق علاقاته الجسدية والصوتية مع عناصر العرض المسرحي الفاعلة. أن عملية الالتزام العلمي والفني لأداء الممثل بالنسبة للأسلوب الإخراجي ورؤية المخرج ضرورية بالنسبة للممثل (الطالب) ، فالمسرح الأكاديمي لا يؤهل هذا الممثل لكي يصبح ممثلا أو مخرجا ، وإنما لكي يصبح فنانا مثقفا مسلحا بالعلم ومسلحا أيضا ببعض التقنيات الفنية التكنيكية كالحوية والمرونة والاقتصاد ، ومن خلال أداء الشخصيتان لكل من الممثل (حسام) والممثلة (أشواق) نلاحظ أن على الرغم من التزامهما العلمي والفني بما يطرحه المخرج من رؤية أسلوبية ، ألا أن اغلب حركاتهما الجسدية وتعبيراتها الصوتية جاءت غير واضحة يكتنفها بعض الغموض ، مما أعطى أداءً غير حيوي لهما وللمسرحية ككل ، نتيجة الثقل في الانتقال من مكان إلى آخر ونتيجة التحولات والتكرارات الكلامية ، ونتيجة أيضا عدم سرعة تنامي إيقاع الأداء ، مما أصاب المتلقي بالملل ، وهذا ما تلمسناه في أداءهما من خلال الكثير من المط الزائد ، والوقفات الكثيرة ، وعدم الاهتمام بسرعة الإلقاء - والمقصودة سرعة إيقاع الكلام الذي أصابه الفتور وعدم الدقة المتناهية ، فضلا عن قلة المرونة الجسدية والصوتية ، ألا أن الالتزام برؤية المخرج وأسلوبه الأدائي الذي فرضه على شخصياته ، جعل من الأداء أن يوضح فكرة العرض وسري عمل الشخصية بشكل فاعل نوعا ما .

حاولت كلتا الشخصيتان في هذا العرض أن يبرز المعنى الرئيسي لفكرة المسرحية ومضمونها ، فوضوح الشخصية وعلاقتها مع الشخصية الأخرى ، وكذلك المعنى الدقيق والالتزام بالأداء التمثيلي من حيث التشكيلات الجسدية والحوارات المشتركة جعلهما أن يخلقوا روحا جماعية ، من خلال الاعتماد على بعض الحركات والأصوات التلقائية والبعيدة عن الضغوطات ، من اجل الحرص على العمل سواء بالنسبة للشخصية أو العرض المسرحي ككل ، فعملهما كان يتسم بالمعايشة المشتركة ، فالواحد يكمل الآخر من حيث مستوى الأداء ، لذلك ابتعد كلا الممثلين عن الذاتية والأنانية ، ولو أن بعض المشاهد تحلت بالفردية ، فالحركات والإيماءات والإشارات كانت تدل على روح التعاون فيما بينهما ، لهذا جاء أداءهما ككتلة واحدة وصولا إلى تحقيق الإبداع من حيث خلق الشخصية ومن حيث جذب انتباه المتلقي .

من خلال أداء كلا الشخصيتان ، استطاع الممثل (حسام) والممثلة (أشواق) من تحقيق هذه السمة عبر حركاتهما الجسدية وتعبيراتها الإيمائية والإبداعية ، بالرغم من طغيان سمة الكلاتشية على أداءهما ، فغياب التفرد والنجومية في هذا العمل لم يأتي على حساب الرغبة والقدرة والموهبة لان هذه المقومات في العمل المسرحي الأكاديمي تتحقق بدرجات متفاوتة لدى كل شخصية ، فالشخصيتان لم يكتسبا الكفاءة العلمية الدقيقة والمهارة والقدرة الجسدية والصوتية العالية في تطبيق الأداء والياته ، وإنما جاء بدرجة مقبولة نوعا ما ، بمعنى أن أداءهما لم يرتقي إلى درجة الاحتراف ، لهذا حاول كل من الشخصيتين أن يتكيفوا وفقا للشخصية واضعا في اعتباره متطلبات مدونة النص ورؤية المخرج والممثل الآخر ، فهذه المتطلبات لا يستطيع الممثل الاستغناء عنها في أدائه نظرا لقدراته ومهاراته المحدودة سواء أكان ذلك على مستوى أداء الجسد أو على مستوى أداء الصوت.

أن كلا الممثلين لديهما كم من الخزين المعرفي والعلمي نظرا لما قدماه من جهد وقدرة في الاستعداد البدني ، من خلال الاعتماد على الجسد والصوت معا ، فاستطاعا أن يقدموا أداءً إبداعيا من خلال إيصال قيمة المضمون الفكري والعلمي عبر الكلمات والإيماءات وفعل الشخصية ، مفسرا ما ينطوي عليه ذلك المضمون من معنى وقصد ، فضلا عن الجوانب الجمالية والاجتماعية للعمل المسرحي ككل. كل هذا أدى إلى خلق الشخصية ، ألا أن اختلاف القدرات الجسدية والصوتية بين الشخصيتين كان نتيجة لاختلاف المخزون المعرفي والعلمي في تطبيق آليات الأداء ، إذ بدا ذلك واضحا في درجة المهارة والقدرة البدنية بين عمل كل من الممثلين ، فإبراز ملامح الشخصية من قبل الممثل (حسام) كان واضحا من خلال استغلال هذه الشخصية من حيث التوزيع المكاني الدقيق والاختيار الزمني المناسب في الانتقال بالحركة من مكان إلى آخر وصولا لخلق الشخصية ، ومن ثم التأكيد على المحور المركزي الرئيسي لفكرة الحرب ، أما شخصية (أشواق) فكانت قدراتها الأدائية اقل نوعا ما من قدرات الشخصية الأولى. أن الالتزام الحرفي بالأداء التمثيلي والرؤية الإخراجية المعدة مسبقا من قبل المخرج ، جعلت كل من الممثل (حسام) والممثلة (أشواق) أن يجسدا شخصيتيها ودورهما بشكل مؤثر وفعال مع درجة من الإحساس بها ، وهذه هي إحدى سمات الممثل (الطالب) الأكاديمي ، فالدقة في تحضير الشخصية والدور سوف يؤدي إلى إبراز ملامح الشخصيات وإبراز فكرة العمل المسرحي والعرض ككتلة واحدة ، لهذا عمل الممثلان على الالتزام الحرفي والتطبيق الأكاديمي من أجل إيصال المعنى الفكري والمعنى الجمالي للشخصية ، ومن ثم توضيح الإيقاع المتوازن للعرض المسرحي ، فمن خلال التناغم بين إيقاع الشخصية وسرعة إيقاع المشاهد والإحداث أدى ذلك إلى تطبيق الصحيح لعملية الأداء والياته ، على الرغم من الانفلات الغير مدروس الذي ظهر على أداء الشخصيتين في بعض المشاهد الفردية ، مما جاء الأداء في هذه المشاهد مفككا وذو انتقالات فجائية ، مع بعض التكرارات والازدواجيات في الأداء ، وأحيانا نجد أن أبعاد الشخصية غير الحقيقية ، لأنها لا تعبر عن الفرد كوحدة ذاتية ، كما نجد أيضا الدلالات الإيمائية والرمزية المكثفة من قبل حركات أجساد الممثلين ذات أبعاد منتجة ومتولدة لإكمال العرض ، على حساب الشخصية أحيانا ، مما جعل الأداء يكتسب درجات مختلفة ، نتيجة عدم الإمساك بالشخصية المؤداة.

عينة رقم (٢)

مسرحية: فتاوى للإيجار

تأليف: موفق أبو خمرة

إخراج: عباس محمد إبراهيم

تقديم: طلبة المرحلة الأولى

سنة العرض: ٢٠٠٦م

لا شك أن النص الشعري هو احد النصوص المعقدة في تحويله إلى نص مسرحي أو مسرحته ، وفق آليات وأساليب إخراجية معينة ، فعملية الاشتغال عليه تتطلب الكثير من الجهد ، فالمخرج (عباس محمد إبراهيم) استطاع أن يحول مجموعة القصائد الشعرية إلى نص مسرحي مبدع ، على الرغم من صعوبة القصيدة الشعرية ، ألا إنها أعطته دافعا معنويا في خلق مجموعة من الصور الفنية ، إذا أن نصوص الشاعر (موفق أبو خمرة) توحى بأنها نصوص إيمائية ، وشخصياتها

شخصيات تبادلية ، فضلا عن مواقفها الدرامية الواضحة. لهذا أجاد المخرج في إعطاء صورة فنية في بداية المسرحية من خلال استخدام واستعارة تقنية (الداتا شو) ، إذ أن عرض مجموعة الصور والتي تعبر عن معاناة المواطن العراقي ، ومعاناة الوطن الذي يحاول فيه الأجنبي أن يسلب حريته ويسلب كل إنسانيته ، ومن ثم قامت الشخصيات وخاصة الشخصيتان الرئيسيتان (انس راهي) و(نور الهدى رزاق) بتمثيل جانبي الصراع في المسرحية فالأول يمثل جانب الشر من خلال تسلطه ونفوذه الواسع مستعينا بحوارات شعرية دالة على زمان ومكان الأحداث ، ومعبرة عن نزيف الجراح والدمار ، والثاني يمثل جانب الخير محاولا إبراز معاناته وصراعات الداخلية من خلال الالتزام بكل ما هو أنساني ومنطقي ، أما بقية المجاميع فكانت إحداها تشير إلى السلطة والتسلط بالاشتراك مع الشخصية الأولى ، والمجموعة الأخرى تمثل السجناء وعذابان الإنسان المضطهد تحت وطأة الأعداء وخطاياهم وظلامات الحصار .

لهذا استطاع المخرج (عباس محمد إبراهيم) وبمهارة عالية ودقة متناهية في تحويل النص إلى رموز وشفرات شعرية إلى شخصيات وحوارات مختلفة ، وهذا ما يعد تأليفا جديدا في مجال القصيدة وتحويلها إلى نص مسرحي أو مسرحية القصيدة وفق شخوص متعددة ، ووفق قراءات أخرى من خلال التعامل والتبادل مع اللغة والصورة معا من أجل الوصول إلى خصوصية الأداء الجديدة على مستوى التمثيل والإخراج عبر تجاربه العديدة وخاصة في مجال النص الشعري .

ظهرت الشخصيات في هذه المسرحية بصورة مختلفة ووفق قراءات وتأويلات فرضها المخرج في أداء الممثلين ، فمجموعة الممثلين هم من طلبة المرحلة الأولى ، لذلك فإنهم لا يتمتعون بالخبرة العلمية الكافية والكفاءة والمهارة الجسدية العالية ، لذلك كان يطبقون الأداء التمثيلي والياتة وفق ما تمليه رؤية المخرج أولا ، ووفق ما تمليه شخصياتهم ثانية ، فشخصية (انس راهي) صاحبة النفوذ والجبروت لم ترتقي إلى مستوى الأداء العالي ، إذ اقتصر حركاته وصوره منذ البداية وحتى النهاية في صعود السلم ونزوله الموجود وسط أسفل المسرح ، ألا في المشهد الأخير إذ حاول ببعض الحركات المتكررة في خلق صورة مسرحية مع بقية الشخصيات وخاصة الشخصية المحورية المركزية ، وهي شخصية (نور الهدى) التي استطاعت بأدائها المبدع أن تخلق صورة معاناة الإنسان العراقي عبر تشكيلات جسدية ومن خلال بعض الإشارات والإيماءات أيضا ، متبادلة الصورة المسرحية مع معظم الشخصيات المتواجدة ، فعلى الرغم من الخبرة العلمية البسيطة أجادت من خلال حركاتها المتعددة وانتقالاتها المتكررة أن توظف المعنى العميق لمضمون العرض المسرحي ، فضلا عن ذلك تمكنت من إبراز ملامح شخصية الإنسان العراقي المظلوم والمضطهد من قبل كل التدايعات اللانسانية التي لحقت به ، لهذا بذل المخرج جهودا كبيرة في تحقيق هذه السمة عبر صقل الأداء من أجل أن يكتسب الممثل (الطالب) كل المناهج العلمية والأكاديمية الصحيحة في برنامج العمل المسرحي .

استطاعت جميع الشخصيات من التعامل مع اللغة الشعرية العالية والمعقدة بشكل جيد ، من خلال الحوارات المتبادلة وتوزيعها عليهم بصورة متوازنة وبشكل منطقي ومتسلسل ، إذ تمكنت شخصية (نور الهدى) من خلال عملها المتقرد والجماعي من اشتغال ثقافة الصوت المفتوحة على تأويلات وقراءات فلسفية جمالية وفنية ، والمتجاوزة لبعض العوائق التي قد تطرق في هذا العمل الأكاديمي ، فمن خلال تكرار كلمة (نصير ... ونصير) أجادت الممثلة من تنويع إلقاءها بشكل جميل ومؤثر على الشخصيات والمتلقي معا ، فالتنوع بالطبقات والتغيمات الموسيقية للغة الشعرية وتحويلها لحوارات مسرحية ليس بالشكل السهل لما تمتلكه من خبرة علمية قليلة في مجال الإلقاء والصوت ، ورغم ذلك جسدت أداءها الصوتي من أجل فرز تأويلات النص ورؤية المخرج بشكلها الواضح ومتجاوزة بعض الحوارات الغامضة. أما بقية حوارات الشخصيات الأخرى والمجاميع جاءت مكتملة للعرض المسرحي والفكرة المراد إيصالها ككتلة واحدة غير متجزئة ، فعملية إيصال المضمون من خلال الكلمات الشعرية جاء معبرا عن المكونات اللفظية من أجل إبراز الملامح الاجتماعية والأخلاقية ، فضلا عن الملامح الجمالية للعمل المسرحي .

أجادت معظم الشخصيات من خلال الاعتماد على القدرات الجسدية والنفسية والصوتية المحدودة من توزيع هذه القدرات بصورة متساوية عبر تطورات صراعات شخصياتهم ، لإبراز المعنى العلمي والصحيح لكل شخصية وتوضيح ملامحها ، إذ يتم التعبير عن الصراعات من خلال الصورة المجسدة والتدايعات الدفينة لديهم ، والتي قد استحضروها من الداخل نتيجة

التسلسل المنطقي لها. وعلى الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها ، ألا إنهم في مواقف وتكوينات معينة كان ينقصها التجسيد الإبداعي سواء أكان من الناحية الجسدية أم الصوتية ألا أن شخصية (نور الهدى) حاولت اللجوء إلى استخدام العاطفة في بعض المشاهد عبر الصراخ والبكاء متأثرة بمفردات الحوار وبفعل بنية النص التي لامست شغاف المتلقي ، لهذا مال الأداء في بعض الأحيان إلى الواقعية وفي بعض الأحيان إلى التعبيرية من خلال الاعتماد على الأداء الآلي الذي يشمل الإيماءات والإشارات من خلال المظاهر الجسدية الخارجية ذات البعد الجمالي.

على الرغم من أن بعض الأعمال الأكاديمية تحاول أن تمزج ما بين المستوى الهأوي والمستوى الاحترافي ، ألا أن هذه السمة في هذا العرض لم يتحقق فجميع الممثلين هم من طلبة المرحلة الأولى والذين لم يكتسبوا بعد سمات الأداء الاحترافي ، لهذا فهم جميعا لديهم خبرة علمية قليلة ودراية بسيطة في مجال الأداء التمثيلي ، ألا أن المخرج استطاع من خلال هذه الرغبات والمواهب أن يخلق عرضا وأداءً متكاملًا من خلال الاعتماد على الصورة المسرحية وكشف بعض الجوانب الاجتماعية والجمالية، إذ حاول الممثلون جاهدين أن يخلقوا صورًا ولا ينقلون صورًا جاهزة وإنما يصنعونها بأنفسهم ، من خلال رغباتهم في توضيح ملامح الشخصية وصولًا إلى هدف المسرحية ككل ، معتمدين على المفردات الحوارية الشعرية ، وكذلك أيضا الحركات والوقفات ولحظات الصمت ن فكل ذلك أدى إلى خلق صورًا فنية جميلة حاضرة في ذهن المتلقي ، وعبر قراءات ومسميات أسلوبية أدائية.

امتلك معظم شخصيات المسرحية القصصية التقنية والفنية في تطبيق الأداء والياته ، فبالنظر للخبرة العلمية المحدودة ، كانوا يمثلون ويخلقون جاهدين في إبراز المعنى العميق والمضمون الصحيح وتحقيق الصراع عبر تطبيق رؤية المخرج الأسلوبية ، إذ إنهم لم يستطيعوا فرز أنواع الأساليب الإخراجية وطرائق الأداء التمثيلي ، فهم في حاجة إلى معرفة دقيقة بدراسة المناهج الأكاديمية واكتساب الخبرات والمهارات الأدائية في التمثيل ، فالمرحلة الأولى غير كافية في صقل الممثل الأكاديمي بشكل كامل للوصول به إلى قمة الإبداع والإحساس الحقيقي ، لهذا تحمل المخرج العبء الكبير في تطبيق آلياته في مجال الإخراج والتمثيل خاصة ، وتلمس ذلك من خلال الحوارات والمفردات اللغوية الشعرية وجميع الحركات والتكوينات التي اعتمدها معظم ممثلي العرض من خلال سيطرتهم على إيقاع الشخصية وإيقاع العرض مستخدمين في ذلك التنوعات والتكرارات والتنغيمات في الإلقاء وخاصة شخصية (نور الهدى).

أن حمل سمة الممثل (الطالب) في المسارح الأكاديمية تكاد تكون سمة طاغية على اغلب العروض ، لأنها تقدم داخل المسرح الجامعي إذ استطاع المخرج بذل الكثير من الجهود من أجل أن يكتسب الممثل الأداء المبدع من خلال التنوعات والتكرارات والازدواجيات التي نتلمسها في هذا العرض ، فعملية خلق الصور المتكررة والتجسيديات والتعبيرات المتعددة ساعدت على خلق متواصل ما بين الممثل والمشاهد الذي يعايش هذه العملية الإبداعية ، لهذا استطاع الممثلون من خلال قدراتهم الجسدية والصوتية والتمثيلية بالأداء الحركي والصوتي معا من توضيح فكرة النص والمخرج وصولًا لأداء مبدع ، مستندا إلى سمات الشخصية المؤداة التي تعتق تلك الفكرة أو تعابشها على المستويين الشعري والعقلي وعلى المستوى الظاهري لهذين المستويين ، ألا أن ذلك كان يتم بصورة غير مرتبة لعدم التمييز بين المدارس المسرحية ، نظرا لخبرتهم الأدائية المتواضعة.

جاء الأداء التمثيلي مائلا إلى التجريب نظرا لتعدد الأسلوبية الأدائية التي اعتمدها الممثلين والتي فرضها المخرج عليهم في نفس الوقت ، فعلى الرغم من الممثلين استطاعوا أن يؤديوا دورهم وتحليل شخصياتهم من أجل الوصول إلى قمة الأداء الإبداعي ، ألا أن أداءهم لم يرتقي إلى مستوى الخلق الإبداعي ، إذ اكتفى الممثلون بالبحث عن ما يجوب حوله من حركة عاطفية مناسبة ، أو نغمة صوتية مماثلة ، فمشاهد الصراخ والبكاء والحزن التي واكبت عملية العرض ، جاءت مفتعلة من أجل التعبير عن الشخصية المؤداة ، ألا الشخصية المحورية التي استطاعت في بعض المواقف من أجادت الحوارات والحركات والانتقالات والتي وضحت ملامح الشخصية وصراعاتها من أجل فرز المعنى الجمالي والمعنى الاجتماعي للشخصية خاصة

والعرض عامة ، فأداء الممثلين في هذا العرض لم يكن كافي بالشكل الكامل في خلق الدوافع وإحساساتها وإبراز مفاهيمها تدريجياً ، ألا في بعض الحوارات والحركات القليلة التي جاءت مترابطة بشكل منطقي ومتسلسل.

ارتقى أداء الممثلة (نور الهدى) في معظم حواراتها وحركاتها إلى مستوى الإبداع لدرجة ما ، إذ استطاعت الشخصية من خلال موهبتها وقدراتها من أن تصل بمستواها الهوائي إلى توفير نوعاً من الاحتراف ، كبدائية للوصول إلى بعض المهارات التطبيقية في الأداء ، أما الممثل (انس راهي) كان مستوى أدائه أقل من مستوى (نور الهدى) لهذا كان أدائه يميل إلى السطحية والبساطة والمباشرة من خلال حركاته وانتقالاته القليلة والمقصودة والتي لم تتجاوز المساحة المكانية لحدود (السلم) ، فضلاً عن ذلك كانت حوارات بسيطة نوعاً ما في الاعتماد على الضحكة المفتعلة والتي لم تتنوع وفق طبقات الصوت مما لم يستطع توفير نوعاً من الاحتراف ، لهذا جاء أدائه مقولب وذو انتقالات غير متوازنة ، أما بقية شخصيات لمسرحية جاء أداءها فردي في بعض الأحيان وأحياناً أخرى كان جماعي ، ألا أنه لم يرتقي إلى مستوى الإبداع الحقيقي ، فهو مال أيضاً للبساطة والسطحية ، ألا في بعض المواقف والإحداث التي استطاعوا عبر الصور والتشكيلات الجسدية والتبادلات في الحوارات والإيماءات الوصول إلى بعض المهارات والقدرات البدنية.

استطاعت التقنية الأولى في العرض المسرحي، ألا وهي (الداتا شو) في أن تختزل الكثير من الحوارات والحركات لجميع شخصيات العرض ، فتطبيق الأداء والياته من خلال مجموعة من الصور المتراكمة والمتعددة جاءت لتعبر عن صراعات الإنسان ومعاناته ، فالمدة الزمنية الطويلة نوعاً ما والتي استغرقت لعشر دقائق ساعدت على أن يكتسب الممثل الكثير من الوقت من أجل أن يسيطر على شخصيته ويتذكر مفرداته الحوارية ، على الرغم من أن فترة بث الصور والتشكيلات المتعددة من خلال هذه التقنية قد أصاب المتلقي نوعاً ما بالملل. فانتقالات الشخصيات من مكان إلى آخر ومن موقف إلى آخر كان جيداً لدرجة مقبولة وفق خطة المخرج ورؤيته الإخراجية ، ووفق الأساليب الأدائية المتعددة داخل العرض الواحد من أجل خلق الإبداع الجمالي ، ولو أن في بعض الانتقالات لدى الشخصيات كان ينقصه التوازن ويشوبه التتويج ، خاصة عند بعض الشخصيات التي كانت حركاتهم غير مدروسة مما سبب وقوعه في أخطاء ، نتيجة قلة الخبرة والمهارة العالية ، ألا أن المخرج استطاع من توظيف أداء الممثلين بشكل جيد وفق فترة زمنية محدودة حسب ما اقتضته مدونة النص ، وحسب ما اقتضته قدرات الممثلين أيضاً ، من أجل إبراز دلالات مضمون العرض والبعيد عن الغموض والتعقيد.

استطاع الممثلون من توظيف التقنيات والأدوات المسرحية من خلال استخدامهم مثلاً للإكسسوارات والتمثلة بـ(العصي - السلالم - الحبال - الجلكانات) ، فأنتت هذه الإكسسوارات لتوضيح علاقة أداء الممثل بها عبر تجسيدهم وتعبيراتهم الجسدية، فضلاً عن التقنية الرئيسية التي جاءت في مقدمة العرض وهي (الداتا شو) فمن خلال تراكمات الصور استطاعت أن توظف نوعاً جديداً من الأداء الصوتي والصوري ، لكي تساعد الممثلون على الاختزال والاقتصاد بالحوارات ، والحركات وخاصة عندما يعتمد الممثل نصاً شعرياً ذو شفرات ورموز عالية ، فضلاً عن ذلك تمكنوا الممثلين في خلق شخصياتهم من خلال التعامل مع بعض عناصر العرض المسرحي وخاصة القطع الديكورية الموجودة ، والموسيقى التي أعانت الممثلين على إبراز مشاهد الحزن، وكذلك انفتاح الزي على مديات وتأويلات متعددة ، أما الإضاءة فبقية مجرد مكمل للعرض المسرحي من أجل إبراز ملامح الشخصيات بالاعتماد على الإضاءة الفيزيائية طوال العرض المسرحي ، لذلك لم هذا العنصر الحيوي من قبل أداء الممثلين لقلة قدراتهم وحداثة تمثيلهم في المسارح الأكاديمية.

استطاع المخرج من أن يفرض أسلوبه الإخراجي ورؤيته في تطبيق الأداء والياته واشتغالاته على مستويات متعددة ، فشخصية (نور الهدى) استطاعت من تطبيق هذه السمة بشكل جيد ومناسب ومتلائم وفق ما تمليه عليها الشخصية ، ووفق ما تمليه عليها الرؤية الإخراجية أيضاً ، وكذلك ما تمليه عليها قدراتها الأدائية ، فعملية خلق الصراع المباشر مع الشخصية ذاتها ومع الشخصيات الأخرى ، كان مبدعاً ألا في بعض المواقف والإحداث والذي كان الأداء ينفلت عن الشخصية ، نتيجة التوقفات وفترات الصمت ، ألا أن سرعة الإيقاع المشهدي وسرعة إيقاع العرض أيضاً ساعد الممثلين على تنويعات حواراتهم وتنويعات

أداءهم الجسدي. لهذا فإن المخرج فرض على الممثلين طبيعة الأداء والشخصية نفسها من أجل إبراز الجوانب الإنسانية والاجتماعية بغية الوصول إلى مضمون النص ، فأجابت الممثلة (نور الهدى) في تطبيق رؤية المخرج الأسلوبية وطريقة الأداء الذي كان مفروضاً عليها ، فضلاً عن بقية الشخصيات التي حاولت أن تصل بالشخصية إلى قمة عطاءها ، من خلال الاعتماد على قدراتهم الجسدية والصوتية والاعتماد أيضاً على روح التحدي في تطبيق الأداء واليات المعتمدة.

من خلال أداء جميع الشخصيات وعبر منظومة العرض المسرحي ككل ، نتلمس ونلاحظ أن معظم الشخصيات سواء أكان بأدائها الفردي أو أداءها الجماعي كان أداءً معبراً عن سمة الروح الجماعية مبتعداً عن كل ما هو فردي أو ذاتي أو أناني ، فعلى الرغم من الأداء الفردي في بعض المشاهد ، إلا أن الأداء كان يصب في مصلحة العمل المسرحي ككتلة واحدة ، فأداء شخصية (نور الهدى) كان ذو انتقالات متعددة شمل جميع مناطق العرض في الوسط واليمين واليسار ، فسلسلة الأداء التي اعتمدها الشخصية الرئيسية والمحورية كانت تقوم على التعاون مع أداء الشخصيات الأخرى ، فالشخصيات ساعدت على رسم الشخصية الرئيسية ، فضلاً عن رسم شخصياتها من خلال توزيع الحوارات والحركات ، ومن خلال تحديدات الأمكنة النصية أيضاً أو عبر الحدث الذي تعبر عنه ، فالجميع حاول إبراز مضمون العرض وصولاً إلى المعنى الدقيق الذي كان يبيغه المؤلف عبر لغته الشعرية ، وكذلك الذي كان يبيغه المخرج من خلال فكرته الإخراجية وتحويل الشفرات والدلالات الشعرية العالية إلى شخصيات واضحة ومرمزة.

من خلال غياب التقرد والنجومية في أداء الشخصيات ، نتلمس أن سمة الروح الجماعية تكاد تكون طابغة على جميع أفراد العمل المسرحي ، إذ كانت الرغبة والقدرة والكفاءة العلمية المحدودة والموهبة في بعض الأحيان من أن تخلق نوعاً من الأداء الإبداعي ، ومن خلال أداء الممثلين أيضاً نلاحظ أيضاً روح التحدي والابتكار والخلق والتفكير والمواجهة في بناء الشخصية ودورها ، ومن ثم أداءهم المدروس دون المساس بالعمل الجماعي ككل ، فكل ممثل عمل بجد ضمن دائرة شخصيته ودورها ، والعمل الجماعي جاء بدوره لخدمة العرض كوحدة كلية وليس لمصلحة فردية ، إذ لم نشاهد أي دافع لأي ممثل نحو التقرد والنجومية في أثناء أدائه ، ولم نلاحظ أي حالة ذاتية ، إذ جاءت روح التقاني والالتزام والتعاون المشترك كسمة بارزة في الأداء التمثيلي ، فقضية حرية الإنسان وحب الوطن مسألة تمس كل إنسان في ظل المعاناة والاضطهاد والقساوة والبعيد كل البعد عن كل ما هو أنساني ومنطقي ، لهذا كان صراع الشخصيات يفنى من أجل المعيشة للوصول إلى لحظة الإبداع والإحساس الحقيقي التي تصل إلى بناء الشخصية والعرض المتكامل.

لم يحقق الممثلون هذه السمة في هذا العرض المسرحي ، فمجموعة الممثلون (الطلاب) لا يمتلكون الخبرة الكافية والخزين المعرفي والعلمي في مجال الأداء التمثيلي واليات واشتغالاته المتعددة وكذلك الأساليب الإخراجية المتنوعة ، إذ أن معرفة طرائق الأداء وتنوعات الأساليب تتطلب دراسة أكاديمية كاملة من خلال تراكم الخبرات في تمثيل العديد من العروض المسرحية ، فضلاً عن الدراسة الأكاديمية من خلال فهم المناهج الأكاديمية ، فالممثل الأكاديمي يجب أن يكتسب الكثير من العناصر الضرورية والأساسية في التكنيك البدني التي يفترق لها والتي تشمل المرونة والحيوية والاقتصاد وكذلك تغيير التمثيل ، فبعض الشخصيات حاولت إبراز ملامح شخصيتها على حساب الشخصيات الأخرى وعلى حساب العمل أيضاً مما أدى إلى تشويه الشخصية وضياح المهمة الرئيسية للحدث المسرحي مما أريك المتلقي في بعض الأوقات ، لهذا يجب أن يعرف الممثل (الطالب) كيف يقتصد ويختار الوقت المناسب لتعريف كل حركة وفعل وصوت ، لهذا كان معظم الشخصيات تنقصهم الخبرة في مجال التكنيك ، لان حركاتهم وحواراته أنتت غير معبرة بشكل يتطابق مع فعل الشخصية ، إذ أصابها الثقل والافتعال في اغلب الأوقات.

استطاع المخرج من أن يفرض أسلوبه الإخراجي وتطبيق آليات أدائه على جميع الممثلين ، مما لاحظنا دقة الالتزام الحرفي وتجسيد الشخصية والدور والإحساس به والذي كان واضحاً على أداء الشخصيات ، فكل حركة كانت محددة وفق الخطة الموضوعية ، إذ لم نرى أي خروج عن الحركات المرسومة ، إذ جاءت أحداث المسرحية مرسومة وذو سمات أكاديمية عبر

التحركات والصور الكاملة المجسدة والمتنوعة ، كما أن الصراعات النفسية المتداخلة بين الشخصيات وتحول الأزمات لا يتم ألا من خلال توحيد الأفكار والأحاسيس وصولاً إلى تحقيق الأداء الجيد والتعبير الحقيقي بعيداً عن كل الافتعالات ، وعلى الرغم من الالتزام الحرفي والتطبيق لتجسيديت الشخصية والدور ، ألا أن معظم الحركات والأصوات وطبقات الصوت وأنواعها كانت غير معبرة عن الصراعات الداخلية ، ولو إنها لامست وجدان المتلقي في بعض الأحيان ، فضلاً عن ذلك كانت هنالك بعض المواقف الفردية اتخذتها الشخصيات مع نفسها بقصد الرد على حوارات الشخصيات الأخرى ، من أجل الوصول بالعرض إلى الإبداع ، معتمدة في ذلك على التركيز والانتباه في أداءها التمثيلي.

عينة رقم (٣)

مسرحية: كريستال

تأليف: علي شناوة وادي

إخراج وكوركراف: احمد محمد عبد الأمير

تقديم: طلبة المرحلة الثانية

سنة العرض: ٢٠٠٧م

تتناول مسرحية (كريستال) للمخرج (احمد محمد عبد الأمير) تشخيصات شاعر وهلوساته تجاه بيئته التي باتت خراباً ، إذ كانت مفردات النص والتي تشمل (أخرق .. صوفي .. يموت .. الخ) معبرة عن فلسفات صوفية ، ومعبرة أيضاً عن معاناة الإنسان وضياعه في ظل العذابات والمسالك ، واللهات وراء اللامعنى والبعيد عن كل ما هو أنساني. إذ يمثل هذا العمل المفخخ بصوره وحركات الممثلين ولعب الجسد في هذا العمل أداة معبرة لنقل الأحاسيس والمدرجات الفلسفية والدينية ، سواء عبر القواعد أو الطرق التي تنظم الممارسات التأملية والشعائرية أو من خلال قواعد العرض المسرحي إذ لعبت الأساطير دوراً كبيراً فالجسد انفصل فيزيقياً عن الأشكال الأخرى للوجود ، واعني بها الأشكال العاطفية والروحية والفلسفية والكوزمولوجية ، فجسد الممثل كان في هذا العمل الذي اقترب لسينما المسرح كان جسد ممثل خلاق مشكل بنون تشبه الآلة الموسيقية ، جاعلاً من جسده وسيلة محاكاة الواقع أو التعبير عنه.

أراد المخرج (احمد محمد) أن يحوّس في بحار (البانتومايم) ويزاوج بينه وبين مسرحية الصورة ليخرج بعمل مسرحي يقترب من الأداء السينمائي كثيراً مستغلاً الطقوس الدينية القديمة وبالأخص الطقوس الدينية الهندية لأسباب مجهولة رغم وجود طقوس عربية قديمة كان باستطاعته استغلالها بحكم قربها من المخيلة العربية لدى المتلقي ، ألا أنه ربما استعمل هذه الطقوس لقربها من المسرح الراقص الصامت (البانتومايم) فكان عرضاً إبداعياً ، أبداع فيه المخرج لتحريك شخص خصوص عمله واختياره الصور التي تحمل أكثر من تأويل وصدمة للمتلقي ، إذ كان لثقافة الجسد دوراً مهماً وواضحاً ، مما شكل أداء الممثلين الذي تميز بإحساس عالٍ لكل أجزاء الجسد ومعرفة تامة وثقة ببهاء الصورة التي تعطيها كل حركة إيمائية رافقها عرض فنتازي امتزجت به الضحكة مع الصرخة والشر مع البؤس والتشرد مع البراءة صور رمزية مشفرة تحمل الكثير من احتمالات التأويل ، فكانت بحق صور مفخخة حملت معها الإبهار والخوف والضياع ، فضلاً عن الجمال الجسماني للممثلين في تقبل حركة الجسد.

إذن نشط العرض في جعل خشبته ساحة لتفعيل الحس وإمداداته المباشرة فاتحاً باب التأويل الواسع حتى يلهث المتلقي خلف ضياء المعنى. فكلماً تشعر الروح بالحزن ، بالأسى ، نحاول جاهدين في حملها على إدراك علائقية البنى المتشكلة جمالياً وتأملاً صوفياً لذاتها وبذاتها ، ومن ثم تنقيط حروف المعنى حرفاً حرفاً ، فالمعنى لم يعد متكاملًا وجاهزاً ، بل هيكلًا معرفياً على المتلقي أن يقرأه من خلف قطعة الكريستال ، باحثاً عن كل ما هو جديد ، وقارئ لكل ما هو غير مألوف.

أجادت شخصية (ميثم كريم) وكذلك شخصية (احمد إبراهيم) في تحقيق هذه السمة عبر استخداماتها التعبيرية الجسدية. فعملية التحرك والانتقال أو تكوين الصورة الفنية عبر تشكيلات جديدة ومتنوعة تشكل صراعات نفسية متداخلة بين الشخصية الأولى والشخصية الثانية ، فضلاً عن ذلك توحيد أفكارهما في عملية الصراع مما كان أداءهما على درجة عالية من

المهارة والدال على العفوية والتلقائية بعيدا عن كل افتعال. وعلى الرغم من أن الشخصيتين هما من طلبية المرحلة الثانية ، ألا إنهما استطاعا أن يقدموا أداءً نو تأويلات وشفرات متشضية عبر المهارة الجسدية العالية ، إذ أن كل حركة أو إيحاءة في كل أجزاء الجسم تعطي فكرة فلسفية وقرآنية ذات معنى جمالي ، فضلا عن المرونة والحيوية والمطاوعة الجسدية فالانتقال من مكان إلى آخر ، وكذلك التشكيلات في اتخاذ الكثير من الأوضاع الجسدية والتي اوحى بتعددية المعاني المختلفة كالضياح والتشرد وفقدان هوية الإنسان ، كما استطاعت الشخصيتين من خلال تعبيراتهما أن يبدعا في خلق الشخصية بشكل تركيبى جديد يشبه الآلة الموسيقية ، من أجل تأكيد محاكاة الواقع والتعبير عنه. كما أن شخصية الممثل المخرج (احمد محمد) والتي هي الأخرى تمكنت في بداية العمل وعبر إيحاءات الأيدي والجسد أن تخلق نوعا جديدا في التشكيل الصوري ، من خلال نظرية والتي تؤكد أن الكل يمثل الجزء يطلق عليها (الجشالت).

لم تتحقق هذه السمة في هذا العرض ، فالمخرج حاول أن يعتمد على المزوجة بين التمثيل الراقص الصامت من جهة وبين مسرح الصورة من جهة أخرى من أجل الوصول بالعمل بما يعرف بالأداء السينمائي ، ذا عرض فنتازي يعتمد الرمزية العالية ، خالية من المفردة الحوارية تحمل الكثير من التأويلات والتفسيرات ، فضلا عن الجمال الجسماني الذي أتى بديلا عن الأداء الصوتي.

تمكن الممثلان من أجادت هذه السمة وبدرجة عالية من الكفاءة ، سواء على الصعيد الجسدي أم على الصعيد النفسي والخالي من الأداء الصوتي ، إذ نجد هناك تطور منطقي متسلسل للشخصية عبر التناغم الجسدي الواضح في أداءهما في مجمل الانتقالات والمواقف حسب الحالة النفسية للشخصية المؤداة ، وهم في قمة المعاناة والثورة النفسية النابعة من الأعماق ، وكذلك حالة الصراع المتأزم والجدل العقلي يرافقها تناغم جديد في الأداء الحركي معتمدا على طقوس دينية قديمة في اختيار وتطبيق آلية الأداء برفقة الإيقاع الحسي الداخلي العميق للشخصية ، فيحاول كل ممثل من تشكيل مجموعة من الحركات والإيحاءات الراقصة ، إذ نتلمس هذه الانتقالات المترابطة في المشهد الواحد ، فضلا عن ذلك نلاحظ أيضا تحولات الأداء كوحدة كلية شاملة ، فهذه الانتقالات والتدرجات والإيحاءات والتعبيرات تأتي ضمن إيقاعات مناسبة هي من شأن الأداء التعبيري الصامت ، إذ يحاول كلا الممثلين ملاحقة الحالات المنطقية للشخصية المسرحية وتطورها وحل صراعاتها والتي تمر بها عبر مجمل المواقف والحالات المتعددة والتي استطاعت الشخصيتين إجادتها بصورة مبدعة وواعية.

استطاع كلا الممثلين من أن يمزجا ما بين المستوى الهاوي والمستوى الاحترافي ، فعلى الرغم من إنهما طالبان ألا إنهما يمتلكان قدرة بدنية ومهارة عالية في تشكيل جسديهما وتكوين صوراً فنية خلاقية ومبدعة ، محاولان بث مجموعة من الشفرات والإيحاءات التعبيرية مما اقترب أداءهما من مستوى الاحتراف ، فأداءهما هو نتاج نظام معقد من التدريب الحرفي والذي من خلاله وفي الوقت ذاته تنمو المهارات الفنية ، بمعنى أن كلا الشخصيتين حاولا أن يبقيا جسديهما وروحهما قدر المستطاع في حالة من التوازن العقلي. فالتكنيك العالي والرق الإيمائي والحركات البهلوانية كانت تعبر عن أهداف متلاحمة ، متجاوزة حواجز اللغة، وتوسيع الطريق إلى فهم الإنسان والعالم ، فالصمت كن دلالة عالية وهو شكل من أشكال التعبير المسرحي ، لهذا وصل أداءهما إلى مستوى الاحتراف ، والذي كان للمخرج دورا كبيرا في صقل هذه الموهبة من أجل إبراز وتحديد المعنى والإحساس الحقيقي للشخصية والعرض ككل.

من خلال أداء الممثلان وتطبيق آلياته ، نتلمس خبرة أساليب الأداء الجسدي والتي تعكس بوضوح فكر الشخصية وعملها ودورها في بث مواصفات الشخصية ومهنتها عبر التطور المنطقي لها ، بالاعتماد على الدور والموقف والإحداث ، فضلا عن ذلك أن أدائهما كان مرثيا من أجل أن يعين المتلقي هوية الشخصية دون الاعتماد على الكلمة والمفردة الحوارية. لهذا نجد أن الشخصيتين كانا متأثرتين بأداء أسلوب المخرج ورؤيته الإخراجية التي فرضها عليهما ، وكذلك آلية الأداء واشتغالاتها ، فمن خلال إيحاءات المخرج الجسدية في لحظة انطلاق العرض والتي كانت متمسمة بالطقوس الدينية القديمة وبتشفير الجسد وتأويلاته كانت أيضا حركات الممثلين وتعبيراتها متشابهة مع إيحاءات المخرج ، فكل حركة شكلية أو لولبية أو هزة رأس كافية

لنقل حالة انفعالية معينة ، مما كان لهذه التعبيرات الرشيقة الراقصة الأدائية دورا مبدعا في تنفيذ مهمات محددة ، من خلال الاقتصاد في وسائلها التعبيرية إلى حد يضمن لها دقة الحركة على التنفيذ الفوري لتلك المهمات.

استطاع الممثلان (الطالبان) من تحقيق هذه السمة ، إذ أن من خلال أداء جسديهما نتحس بعناصر التكنيك الضرورية في المسرح الأكاديمي في الوصول إلى أداء مبدع وخلاق ، فحيوية الجسد كانت مطاوعة في كل حركة وأداء من أجل إيصال معنى الشخصية ، معتمدين في ذلك على السرعة والديناميكية في الانتقال بالحركة وفعل الإيماءة والإشارة ذات الصور الفنتازية ، من خلال ما حققته تقنية (الداتا شو) من استتساخ الكثير من هذه العلامات ، فضلا عن ذلك كان جسديهما يتمتع بمرونة عالية ، مستجيبا لكل المتغيرات العاطفية والنفسية المحتملة ، وكذلك الاقتصاد في كل تعبير أو إشارة أو إيماءة إلى حد ما من أجل توضيح ملامح الشخصية وعدم تشويهاها ، مما كان لهما القدرة على كيفية اختيار الوقت المناسب لتصرف كل حركة مناسبة لكل دور . كل هذا أدى إلى أن الممثلين كانا على طرازية عالية في أسلوب أدائهما على الرغم من إنهما لم يدرسا المناهج الأكاديمية الكاملة والتطبيق الأدائي والبياتة ، فهما لا يزالان في تواصل مستمر في امتلاك الخزين المعرفي والعلمي الأكاديمي.

نجح الممثلان في تحقيق هذه السمة من خلال أدائهما الجسدي وتعبيراته التي اتسمت بالعفوية والتلقائية ، وعبر ميكانيزمات جسديهما وصولا إلى التنوع بالأساليب الأدائية في التمثيل ، إذ لجأ المخرج على استخدام الأداء التعبيري الراقص الذي يوظف الجسد عبر تكوينات موحية بعالم الشخصية فقد كانا الممثلين (ميثم كريم) و(احمد إبراهيم) وعبر تعبيراتهما المرنة تؤسس لمستوى بصري مجاور للمستوى الواقعي من خلال وسيلة المحاكاة أو التعبير عنها عبر الجسد ، فتقرر من خلال هذا التنوع الأدائي المزوجة والمجاورة بين الأداء الواقعي والأداء التعبيري مما جعل هذا العرض يميل إلى التجريب ، إذ اكتسب الأداء سمة التحول من الثابت إلى المتحول وبالعكس ، إذ نجد أن التشكيل الموضوعي يتجاوز مع الحركة الأدائية لدى كل من الشخصيتين مما يخلق نوعا من التناغم الأدائي بين المستويين الواقعي والتعبيري الصامت.

نتلمس في هذا العرض خصوصية أدائية عالية ومتقنة ، إذ ارتقى الأداء التمثيلي عن مستوى السطحية والمباشرة والبساطة نحو التفسير والتأويل من خلال بث مجموعة من العلامات والدلالات الفلسفية ذات التناقضات والتضادات المتمتجة بين الصرخة والضحكة وبين البراءة والتشرد وبين الشر والبؤس ، فهذه المزوجة في الأداء تجعل المتلقي بأن يبحث وراء ضياء المعاني المتعددة ، فقدره الدلالة الواحدة على التشضي إلى دلالات أخرى ذات معنى جديد ، إذ أن كل حركة أو إشارة أو تشكيل صورة أعطى معنا غير متكامل وغير جاهز كان مقصودا من المخرج من أن يكمل المتلقي هيكلت هذا المعنى عبر قراءاته وتأويلاته باحثا عن اللامألوفواللامعنى ، مما جعل الأداء والعرض ككل ساحة مفعلة وذو إمدادات مباشرة فاتحا بابا للتأويل والترميز ، مدركين في ذلك علائقية البنى المتشكلة جماليا وتأويلاها صوفيا لذاتها وابداتها ، ومن ثم إبراز المعاني بعيدا عن المباشرة والبساطة.

اتخذ أداء الممثلان (ميثم كريم) و(احمد إبراهيم) مساحة واسعة في توظيف تفاصيل الجسد وتأويلاته واشتغالاته كافة ، إذ تأثر زمن الأداء بالتوظيف المكاني من حيث تداخل الأمكنة مع بعضها البعض ، مما نتلمس في هذا العرض زمانا مشتركان في لحظة واحدة ، الأول واقعي الذي يتم السرد عنه عبر تجسيد المعاناة اليومية والتي وظفته تقنية (الداتا شو) ، والثاني هو زمن العالم الخيالي الذي جسده الممثلان من خلا تعبيراتهما الأدائية وعبر دمج حركاتهما بصورة فنية مشكلة كتلة واحدة ، مما أنتج لنا بين تشكيل صورة فنية فيزيقية غير واقعية وبين تقنية (الداتا شو) في توظيف آخر دلالي بصوري زمانا حركيان منحنا العرض بعدا جماليا في صياغة مسرحية مبدعة وخلاقة ، لهذا فأنا دقة هذا التمازج بين الزمنين أوصل أداء الممثلان إلى قمة الدقة العالية في تطبيق آلية الأداء واشتغالاتها المتعددة ، وفق ما فرضه المخرج من طريقة أدائية وأساليب إخراجية باحثا عن توليف جديد يخرج به عن اللامألوف.

عن طريق خصوصية الأداء التي اعتمدها الممثلين ، استطاعا أن يخلقا صورا فنية ذات أبعاد جمالية متشكلة معتمدين في ذلك على تجسيدات الجسد وتعبيراته بالاشتراك مع تقنيات العرض المسرحي ، فعملية التوحد بين الحركات والإشارات في كل أجزاء الجسم بين الشخصيتين وبين تقنية العرض الرئيسية (الداتا شو) قد وظفت معنا جماليا جديدا ، فضلا عن ذلك خلق هذا التداخل مشاهد تعبيرية أكدت على معنى الفعل الدرامي التي تقوم به الشخصيات ، فاستخدام الشموع في الأداء دلالة على إبراز طقسية مكانية والتي توحى بعالم حلمي غريب ، من اجل تحقيق الأحلام التي ينبغي الوصول إليها في ظل هذه الخيالات السوداء وسط أزيز من الآمال ، فضلا عن الموسيقى التي ساعدت الممثلين من تعزيز المستوى البيئي وطبيعته ، للإيحاء بزمكانية العرض في التعبير عن هواجس الشخصية وهلوساتها ، فالمخرج أراد أن يركز على التوحد بين عنصر الموسيقى وأداء الممثلين من اجل توظيف المشاهد التعبيرية الصامتة بواسطة الرقص الدرامي.

أجادت كلتا الشخصيتان في الالتزام العلمي والفني لتحقيق الأداء التمثيلي بالاعتماد على الأسلوب الإخراجي ورؤية المخرج ، إذ أراد المخرج التأكيد على البيئة التي تجري بها الأحداث عن طريق رسمه لبعض الشخصيات سواء أكان من اسم الشخصية أو من خلال تعبيراتها الجسدية أو من خلال ذكر المكان النصي وكذلك الحدث التي تقوم به الشخصية. لذلك سعى إلى إيجاد المنولوجات الفردية والجماعية عبر الصراع القائم بين الشخصيتين في نمو الأحداث داخل المسرحية ، هذا الصراع يكون صراع داخلي ناتج من داخل الشخصية نفسها ، وصراع خارجي نابع من العلاقة بين الشخصية الأخرى ضمن محيطها البيئي. كما عمد المخرج على استنساخ الشخصيات وبتعداد كثيرة مما أنتج مجموعة من الإشارات والإيماءات وصولا إلى معانٍ مختلفة مستعينا في ذلك بتقنية (الداتا شو) ، مما جعل الممثلان يطبقا كل حركات المخرج لهذا أصبغا كالألة في التعبير الجسدي ، وعن طريق ذلك نتلمس مدى الالتزام العلمي والفني في أداءهما وصولا إلى تحديد مضمون العرض ككتلة واحدة غير متجزئة.

استطاعت الشخصيتين من خلال عملهما المشترك أن يتحلى أدائهما بسمة الروح الجماعية مبتعدين في ذلك عن الذاتية والأنانية ، فاتحاد الجسد في بعض المشاهد والمواقف كان من اجل إبراز وفرز مجموعة من العلامات والدلالات المتعددة ذو معانٍ متضادة تجمع ما بين الفكاهة والحزن من اجل إثارة المتلقي وجذب انتباهه نحو المسرحية ، فاللغة الجسدية العالية المشفرة تتمتع بثقافة عالية ، إذ أن كل حركة وإيماءة توحى ببهاء الصورة والذي رافقها عرض فنتازي امتزجت به التحولات معبرة عن صور رمزية مشفرة تحمل الكثير من التفسيرات والقراءات والتأويلات ، مما جعل هذه الصور المفخخة تحمل سمة الإبهار والابتكار والإبداع من جهة وتحمل سمة الخوف والضياغ من جهة أخرى ، فسمه الروح الجماعية خلقت نوعا من الأداء المثالي المتداخل والمبدع في آن واحد ، ذات التوظيف الجمالي المتعدد ، مما برز خطاب بصري اعتمد على تحولات دلالية بعيدا عن ما يتميز به العرض التقليدي.

اعتمد الممثلان (ميثم كريم) و(احمد إبراهيم) في أداءهما على الموهبة والرغبة العالية ، فضلا عن القدرة البدنية والمهارة الجسدية ، إذ نلاحظ المرونة ومطاوعتها وكذلك حيوية الجسد عن طريق الانضباط في تطوير أداءهما منذ بداية العرض وحتى النهاية بصورة متوازنة إلى جانب التألف والعمل الجماعي والشعور بالمسؤولية إزاء العمل ككل ، وليس إزاء الشخصية أو الدور منفردا ، لذلك ومن خلال استخدام القدرة الجسدية استطاع الممثلان أن يصلوا بإداءهما إلى مستوى الاحتراف بحثا عن معالجة الموضوع وكيفية وصف الشخصية ، فضلا عن ما تفرضه متطلبات المؤلف والمخرج معا ، فالمهارة في تحويل جسديهما إلى جسد مسرحي يعتمد الرقص والباننومايم سمة تحققت لدى الشخصيتين عبر إتقان الشكل الفني الصوري ، تبعا للجهد المبذول متوازنا مع مساحة الزمن الذي يعمل فيه الممثل ، فالعمل أصبح معايشة مشتركة يكمل فيها كل واحد الآخر ، من خلال التعاون وروح الجماعة في الأداء وصولا لتحديد ملامح الشخصية التي يمثلها ، فضلا عن امتلاكهما القدرة والموهبة في وضع القوالب لكل شخصية ، مما يستهلك في أدائه أكثر من دور - أي انه يكرر نفسه في أكثر من شخصية ، معتمدا في ذلك المهارة والحرفية العالية.

أن امتلاك الخزين المعرفي في آليات الأداء التمثيلي والأساليب الإخراجية تتطلب الكثير من دراسة المناهج الأكاديمية، وبما أن الممثلين هما من طلبة المرحلة الثانية لذلك كانا معتمدين في تفرغ الخزين المعرفي والعلمي في تطبيق الأداء والياته وتحديد أسلوبيهما الأدائي على المخرج وخبرته ودراسته الطويلة ، مما فرض المخرج (احمد محمد) عليهما كل حركة وإيماء وإشارة من اجل الوصول إلى أسلوب إخراجي مدروس وفق خطة موضوعة مسبقا تعتمد المناهج الأكاديمية ، والفروق الفردية بين الشخصيتين تجعلهما أن يؤديا بنسب متفاوتة ، لاسيما أن اشتغالات الجسد وثقافته المفتوحة على التأويل الفني والجمالي ، تتطلب الكثير من العمل الأكاديمي المقنع في جو لا تتدخل فيه مصالح خارجية ، لهذا كان دور المخرج معني بتعليم الممثلين بالتفكير، مما نتلمس أداءً معبراً عن كل مقتضيات دور الشخصية وأداءها ، عن طريق الاعتماد على الأداء الجيد في تحديد العوامل الايجابية وقدرته على خلق الصورة الفنية.

تمكن كلا الممثلين (ميثم كريم) و(احمد إبراهيم) من الالتزام الحرفي والتطبيق الأكاديمي المدروس بالنسبة للشخصية والدور والإحساس به في أداءهما التمثيلي ، إذ عن طريق الجمع بين طرائق التعبير التمثيلية ، استطاعا الممثلين أن يحلان النص وصولاً إلى فكرة المؤلف اللذان يؤديانه بالتجسيد التام أو بالتجسيد التشخيصي ، من خلال فك شفرات النص والكشف عن تناقضاتها ، وكذلك دراسة الشخصية التي تمثل كل جزء من دوافعها وإحساساتها وإبراز مفاهيمها تدريجياً ، من اجل الوصول بالشخصية إلى الحياة في حيز الوجود ، من خلال انتقاء الكثير من الحركات العاطفية والروحية والفلسفية ، والتي تعود بالممثلين على العواطف الخاصة بالشخصية وعدم بقائها خارج الشخصية ، لهذا جاء الالتزام الحرفي في كل حركة أو إيماء أو إشارة لان النتائج الإيمائي معقدا يشمل كل ذلك ، والذي من خلاله تنمو المهارات الفنية ، من اجل بقاء جسديهما وروحهما في حالة من التوازن.

الفصل الرابع

أولاً- النتائج ومناقشتها:

انسجاماً مع هدف البحث توصل الباحث إلى النتائج الآتية:-

- ١- الخبرة العلمية لها دور في تحديد الأداء الجسماني والذي يشمل الأداء الحركي والصوتي في المسرح الأكاديمي.
- ٢- الفروق الفردية في مستوى الأداء عند الممثل (الطالب) أكاديمياً ما بين الهوية والاحتراف.
- ٣- التعددية الأسلوبية الإخراجية وتطبيق آليات الأداء واشتغالاته ، يعتمدها المخرج في تنفيذها على أداء الممثل في المسرح الأكاديمي.
- ٤- يكتسب الأداء التمثيلي في المسرح الأكاديمي سمة التجريب سواء على صعيد الفكرة أو على صعيد الشكل والمضمون.
- ٥- يمتاز الأداء التمثيلي في المسرح الأكاديمي بسمة التحول ما بين المباشرة وغير المباشرة والبساطة والتعقيد والوضوح والغموض.
- ٦- التعامل المشترك ما بين الأداء التمثيلي وأداء تقنيات العرض الأخرى وخاصة تقنية (الداتا شو).
- ٧- يتسم أداء الممثل في المسرح الأكاديمي بالالتزام العلمي والفني معتمداً في ذلك على رؤية المخرج.
- ٨- يعتمد الممثل في أدائه في المسرح الأكاديمي على الرغبة العالية والموهبة والقدرة بعيداً عن الذاتية.
- ٩- أداء الممثل في المسرح الأكاديمي يعتمد على الالتزام الحرفي والتطبيق الأكاديمي في تجسيد الشخصية والدور والإحساس بهما.

ثانياً- الاستنتاجات:

- ١- تباين توظيف آليات الأداء وتطبيقاته في عروض المسرح الأكاديمي وفقاً لمرجعيات المخرج.
- ٢- الممثل في أدائه في المسرح الأكاديمي يعتمد الحركة والتشكيل في قراءته وتأويلاته ، أكثر من الكلمة والمفردة الحوارية.
- ٣- الموضوعية في أداء الممثل والابتعاد عن الذاتية.

٤-التفاوت الفني في أداء الممثل في استخدامه لتقنيات العرض المسرحي الأكاديمي.

٥- تفاوت أفكار الشخصية المسرحية ، بتفاوت طبيعة الأداء ومرجعياته.

المصادر والمراجع

المعاجم:

١- ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد ١، (بيروت: دار لسان العرب ، ١٩٧٠).

٢- الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، (بيروت: دار الكتاب العربي ، ١٩٨١).

٣- جبران ، مسعود ، رائد الطلاب ، مجلد ١، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٦٧).

٤- جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٩).

٥- عبد النور ، جيبور ، المعجم الأدبي ، ط ١، (بيروت: مكتبة لبنان ، ١٩٧٤).

الكتب:

٦- إبراهيم ، احمد ، الدراما والفرجة المسرحية ، ط ١، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦).

٧- بوال ، أوجستو ، العاب الممثلين وغير الممثلين ، تر: الحسين علي يحيى ، م: محمد أبو الخير ، (مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون - القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٧).

٨- جوردون ، هايز ، التمثيل والأداء المسرحي ، تر: محمد سيد ، م: أمين حسين الرباط ، (مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون ، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٢).

٩- الربيعي ، علي محمد هادي ، تاريخ المسرح في الحلة (دراسة توثيقية) ، ج ٢، (الحلة: دار الصادق ، ٢٠٠٦).

١٠- سلام ، أبو الحسن ، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي ، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٤).

١١- _____ ، _____ ، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٤).

١٢- عباس ، علي مزاحم ، فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق (دراسة نصوص) ، ط ١، الموسوعة الثقافية ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٤).

١٣- عبد الحميد ، سامي ، نحو مسرح حي ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦).

١٤- عثمان ، عبد المعطي ، عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦).

١٥- علاوي ، محمد حسن ، مدخل علم النفس ، (مصر: جامعة حلوان ، ١٩٩٨).

١٦- فريد ، بدري حسون ، دليل التطبيقات المختبرية ، (جامعة الموصل: مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٠).

١٧- كرومي ، عوني ، التمثيل خارج دائرة الاحتراف (من البداية إلى الهواية) ، ط ١، (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٦).

١٨- المرزوك ، عامر صباح ، الذخيرة المسرحية ، (الحلة: دار الأرقم للطباعة ، ٢٠٠٧).

١٩- مصطفى ، مشهور ، إعداد الممثل أم إعداد المتفرج ، ط ١، (بيروت: دار الفارابي ، ٢٠٠٦).

٢٠- مونرو ، توماس ، التطور في الفنون ، ج ٢، تر: محمد علي أبو درة وآخرون ، م: احمد نجيب هاشم ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢).

٢١- هازبراندة ، أندره ، مسرح توماشفسكي الإيمائي ، ط ١، تر: يحيى صاحب ، الموسوعة الثقافية ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦).

٢٢- ويلسون ، جلين ، سيكولوجية فنون الأداء ، تر: شاكر عبد الحميد ، م: محمد عناني ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٠).

٢٣- ويلنسي ، آر. أج ، دراسة الفن ، تر: يوسف داود عبد القادر ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٢).

٢٤- يوسف ، عقيل مهدي ، الإطار الفني للممثل ، ط ١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٧).

٢٥- _____ ، _____ ، نظرات في فن التمثيل ، (جامعة الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٩).

الدوريات:

٢٦- عبد الحميد ، سامي ، مسرحنا يفتقر إلى الممثل ، مجلة المسرح والسينما ، (بغداد: تصدر عن مصلحة السينما والمسرح في العراق ، العدد الأول ، السنة الأولى ، تشرين الثاني ، ١٩٧٠).

النشريات:

٢٧- عبد الحميد ، سامي ، في طقس التجريد - التجريب ، جريدة الأديب ، السنة الأولى ، العدد (٢٢) ، (بغداد: جريدة ثقافية معاصرة ، ٢٠٠٤).

Sources

Dictionaries:

1. Abn Manzoor, *lisan AlArab*, Volume 1, (Beirut: Dar lisan AlArab, 1970).

2. Al Razi, Muhammad ibn Abi Bakr ibn Abd al-Qadir, *Mukhtar Asahah*, (Beirut: Dar Al kitab Al Arabi, 1981).

3. Gibran, Massoud, *Rayid altllab*, Volume 1, (Beirut: dar aleilm lilimalayin, 1967).

4. Group of senior Arab linguists, *almejam alearabi al'asas*[The Basic Arabic lexicon], (Tunisia: Arab Organization for Education, Culture and Science, 1989).

5. Abdel Nour, Jabbour, *Almejam Al'adab*[Literary lexicon], First Edition, (Beirut: Maktabat Lebanon (Lebanon Library), 1974).

Books:

6. Ibrahim, Ahmed, *Alddirama walfarajat almasrahiat* [drama and watching the play], First edition, (Alexandria: Dar alwafa' lidunya Printing and Publishing, 2006).

7. Boal, Augusto, *Aleab almuaththilin waghayr almuaththilin* [Games of actors and other no actors], Trans:Al Hussein Ali Yahya, Review: Mohamed Abu al-Kheir, (Languages and Translation Center, the Academy of Arts - Cairo: Supreme Council of Antiquities Printing, 1997).

8. Gordon, Hayes, acting and theatrical performance, Trans: Mohamed Sayed, Review : Amin Al Rabat (Languages and Translation Center - Academy of Arts, Cairo: Supreme Council of Antiquities Printing, 1992).

9. Al Rubaie, Ali Mohammed Hadi, *tarikh almasrah fi alhilla* (drasat tawthyqi) [history of theater in Hilla (documentary study)], Part 2, (Hilla: Dar Al-Sadiq, 2006).
10. Salam, Abu al-Hassan, *al'iiqae fi funun alttamthil wal'ikhraj almasrah* [the rhythm in the art of acting and directing theater], (Alexandria: dar alwafa' lidanya for Printing and Publishing, 2004).
- 11., _____, *almumaththil wafilasfat almaeamil almasrahayat* [Actor and theater labs philosophy], (Alexandria: dar alwafa' lidanya for Printing and Publishing, 2004).
12. Abbas Ali Muzahim, *fin alttamthil alssammit (almym) fi aleiraq (drasat nusws)* [The art of mime (Meem) in Iraq (the study of texts)], First Edition, cultural encyclopedia, (Baghdad: dar alshshuwn alththaqafiat aleamm), 2004).
13. Abdul Hamid, Sami, *nahw masrah hay* [Toward live theater], (Baghdad: dar alshshuwn alththaqafiat aleamm, 2006).
14. Osman, Abdul Muti, Osman, *eanasir alruyat eind almukhrij almisrihi* [vision elements at Theatre director], (Cairo: the Egyptian General Book Organization Printing, 1996).
15. Allawi, Mohammed Hassan, *madkhal eilm alnnafs* [the entrance of psychology], (Egypt: Helwan University, 1998).
16. Fareed, Badri Hassoun, *dalil alttatbiqat almukhtabariaf* [laboratory applications guide], (University of Mosul: muassasat dar al kutub lilttibaeat walnashr, 1980).
17. Karume, Awni, *alttamthil kharij dayirat alaihtirafa (min albidayat 'iilaa alhwayata* [acting outside the professional circle (from the beginning to the hobby)], First Edition, (ALSharjah Department of Culture and Information, 2006).
18. Almrzuk, Amer Sabah, *aldhdhakhirat almisrahiat* [ammunition play(theater)], (Hilla: Dar Al-Arqam lilttibaea, 2007).
19. Mustafa, Mashhoor, *'iiedad almumaththil 'am 'iiedad almutafarrij* [actor preparation or preparation spectator], First Edition, (Beirut: Dar Al-Farabi, 2006).
20. Monroe, Thomas, *altatawwur fi alfunun* [Evolution in the arts], Part 2, Trans: Muhammad Ali Abu Dora and others, Review: Ahmed Najib Hashim, (Cairo: General Egyptian Book Organization, 1972).
21. Hazbrandh, Andre, Tomazewski Theatre pantomime, First Edition, Trans: Yahya Saheb, cultural encyclopedia, (Baghdad: dar alshshuwn alththaqafiat aleamm, 2006).
22. Wilson, Glenn, The psychology of the performing arts, Trans: Shakir Abdul Hamid, Review: Mohammed Anani, (Kuwait National Council for Culture, Arts and Cultures, 2000).
23. Ellenski, R.H., studying art, Trans: Yousef Daoud Abdel Kader, (Baghdad: Dar alhurriat lilttibaeat, 1982).
24. Yousef Akil Mahdi, *al'iitar alfanni lilmumaththil* [the technical framework for the actor], First Edition , (Baghdad: Dar of alshshuwn alththaqafiat aleamm, 2007).
- 25....., *nazarat fi fan alttamthil* [gaze at the art of acting], (University of Mosul: Dar al kutub liltbaeat walnashr , 1989).
- Periodicals:**
26. Abdul Hamid, Sami, *musrahna yaftaqir 'iilaa almumaththil* [Our theater lacks actor], majallat almasrah walssaynama (theater and film Journal), (Baghdad issued by the movie theater in the interest of Iraq, the first issue, the first year, November 1970).
- Publications:**
27. Abdul Hamid, Sammy, *fi taqs alttajrid - alttajrib* [in a ritual that abstraction – experimentation], Al'adib newspaper , the first year, the number (22), (Baghdad: cultural contemporary newspaper(jaridatan thaqafiat mueasirat).2004).