أداء الممثل في العروض المسرحية التجريبية

م .م وليد مانع دغر
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

أولا :- مشكلة البحث

أخذت مسيرة الفن بالتنوع حتى أصبحت الحركات التجديدية فيها انتقالات في خط سير ثابت بسبب ان كل تقلباته في الأطروحات والأساليب كانت درامية فقط ، دون توجيه حقيقي لمسايرة العرض لتلك التجديدات التي طرأت على الدراما فربما يمثل الطبيعة الرافضة لدى الإنسان لكل ماهوثابت فان الإنسان بطبيعة تكوينه السايكلوجي يبحث في تفاصيل حياته عن الجديد المتحرك ، وشمل ذلك فن المسرح . اذا يرتبط المسرح التجريبي بطبيعته بفكرة التمرد على المؤسسة المسرحية السائدة والمسيطرة في عالم المسرح الى الخروج على التقاليد الفنية المالوفة والرغبة في استكشاف عوالم مجهولة وبالتحول الى ضخ دماء جديده ورؤى جديدة في عروق الحركة المسرحية كلما اعتراها الشحوب وسيطرت عليها الروح التجارية .[1] لقد ظهر المسرح التجريبي حاملا لتوجهات جديدة في النظر الى المسرح ، واختلف المنظرين في افكارهم واتفقوا في انتمائهم له . وقد انتهج هذا المنهج عدد من المخرجين منهم (برنخيت ، اترو، بيتر بروك ، كروتوفيسكي) ومن محاولات الاختزال والتشذيب التي عصفت بالمسرح الحديث في تجاربه والتي اسس اغلبها على ألغاء او تهميش عنصر من عناصر المسرح التقليدي او عنصريين حسب توجهات المخرج التجربية في المسرح اذا يتوافر في بعض التجارب الغاء النص او المؤثرات او مكان العرض . ولا يوجد عنصر من عناصر العرض وطالة التجريبي بعد الألغاء ما عدا فن التمثيل باعتباره ركيزة المسرح الاساسية . ولعل الصفة المميزة للنتاج التجريبي تكمن في عدم التزامه بقانون او منهج من قبل مسرحيين سابقين وهذا اعطى الطابع التجديدي للبحث في التجريب بالتمثيل واخذ المخرجون بالبحث عن الجديد في فن التمثيل . أما الاسباب التي كان لها دور في بلورة مهمه التمثيل التجريبي فهي طبيعه العصر وايقاعه المتسارع وكذلك تبلور نظريات المسرح . وتطور الفنون الاخرى ولا سيما الفنون التشكيلية وكذلك اتساع الرقعه المسرحية وتطور عناصر العرض المسرحي وظهور اتجاهات جديدة في الادب المسرحي .

كان لهذا التجديد في الاساليب الجديدة في الفن المسرحي ، اثره في ان يحمل الفن المسرحي صفاته وخصائصه المميزة التي تتميزه عن باقي الاساليب والاتجاهات ، سواء على مستوى الاخراج او الاداء التمثيلي والتي تجعله يحمل هوية خاصة به دون غيره من الاساليب التي تميز كل عرض مسرحي بخصائصه وصفاته اخراجا ام تمثيلا والمسرح التجريبي على الرغم من عدم التاسيس والتنظير له سواء على مستوى الاخراج والتمثيل يحمل الشيء الكثير ، لتفرده عن باقي الاساليب والعروض تاسيسا على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الاتي :-

ماهي ابرز خصائص اداء الممثل المسرحي في العروض المسرحية التجريبية لاسيما عروض كلية الفنون الجميلة / بابل ؟

ثانيا:- اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث الحالي في دراسة اداء الممثل المسرحي في العروض المسرحية التجريبية لاسيما عروض كلية الفنون الجميلة / بابل وما تحمله من سمات وخصائص فنية .

اما الحاجه اليه فانه يفيد الدارسين والمهتمين والباحثين بالفن المسرحي التجريبي في معاهد وكليات الفنون الجميلة بتعرفهم بابرز الخصائص في اداء الممثل المسرحي في عروض كلية الفنون الجميلة /بابل التجريبية .

ثالثا:- هدف البحث

يهدف البحث الى :

تعرف خصائص اداء الممثل في العرض المسرحي التجريبي .

رابعا:- حدود البحث

يتحدد البحث فيما ياتي .

مكانيا :- كلية الفنون الجميلة / بابل . العراق

زمانيا :- العروض المقدمة للمدة من 2000 – 2005

---

[1] حافظ ، صبري ، التجريب والمسرح (القاهره :- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984)ص42

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موضوعيا :- دراسة موضوعة اداء الممثل في العرض المسرحي التجريبي

تحديد المصطلحات :-

الاداء :- من الفعل ادى و ادى الشيء اوصله والاسم الاداء هو ادى للامانة منه وادى دينه تادية اي قضاه ، والاسم الأداء ويقال تأدية الى فلان من صفه اذا اديته وقضيته ويقال ادى فلان ما عليه اداء وتاديه أليه الشجر أي انتهى .[1]

ويعرف الاداء ايضا انه :- ايصال الشيء الى المرسل اليه والاداء القضاء [2]

ويعرف كبار اللغويين العرب في مجال التجديد والإلقاء الأداء بأنه أعطاء الأصوات حقها من الضغط والنظر والوضوح ومن شروط نجاح الممثل حسن الأداء [3]

اداء الممثل وقد عرفه محمد فضيل شناوة هو نتاج الممثل على خشبة المسرح من حركات واشارات وايماءات وتكوينات وفعل سواء كان خارجيا ام داخليا متفاعلا مع عناصر العرض المسرحي الاخرى . مستخدما ادواته الشخصية وفق اسلوب اخراج المسرحية التي كتبها المؤلف وتصورها المخرج .

التعريف الاجرائي . اعتمد الباحث تعريف محمد فضيل لأداء الممثل كتعريف اجرائي

ويعرف التجريب لغةً :- جرب ، تجرب ، جربا ، جربُ

جرب يجرب تجربه تجريبا : الشيء حاوله واختبره سره بعد الاخرى ((لاتحمد امرا حتى تجربه)) [1]

ويعرف التجريب هو المسرح الذي يحاول ان يقدم اسلوبا جديدا للوصول الى الحقيقة الفنية عن طريق معارض الواقع والاغراق في الخيال احيانا[2]

الفصـــل الثانـــــي

الإطار النظري/ البحث الأول

الطرائق والأساليب الأدائية للممثل .

مرت حياة الإنسان البدائي بعدة مراحل وعلى الأصعدة الحياتية كافه ومنها البيئة ، وقد مارس مهنة الصيد كي يؤمن قوته اليومي وتامين استمرارية البقاء ، وحتى يضمن نجاح عملية الصيد لجأ الى محاكاة الحيوان الذي يصطاده ، متخذا شكله ، فضلا عن تقليد حركاته وصوته لذا انحصرت علاقة المحاكاة والتقليد في حلقه صغيرة تمثلت ما بين الإنسان (الصياد)[1]

المحاكي والحيوان المحاكي . تعددت المحاكاة بتنوع الحالات التي يحاكيها الإنسان ، فهي تبدو غريزية او فطرية يرثها مرتبطة بصورة او بأخرى بحياته الاجتماعية والدينية ، وهي عند أرسطو محاكاة فطرية يرثها الإنسان منذ طفولته ... وبأنه يتعلم منها من اي كائن أخر استعدادا للمحاكاة طريقها ومعارفه الأولى ومن الممكن عد المحاكاة عند الإنسان البدائي وهي البذرة الأولى لنشوء التمثيل بهدف مواصلة الحياة والتكيف مع الطبيعة . وعندما بدا فكرة بالتطور واخذ يعيش على شكل جماعات بحثا عن الاستقرار وتامين حياة امنه وعندما استقر بدا يلاحظ ويتأمل الظواهر الطبيعية التي تحدث أمامه ، ومن جراء هذا التعامل أثيرت في ذهنه تساؤلات حول هذه الظواهر ، ولكن تهدأ نفسه لابد من الإجابة لتلك الأسئلة ، فظن ان قوة ضعيفة جبارة قد غضبت عليه وتريد له الدمار ، وكي يزيل مخاوفه هذه ، اوجد فكرة الطوطم يعبده ويتضرع اليه واقام له معبد مصحوبة هذه العبادة بالحركات والرقصات والإشارات والأصوات والصراخ ، وكانت أشبه ما تكون بأساليب .الطقوس الدينية والعبادات مكونه طقسا تمثيليا ، فعا لم المسرح فيها متوافرة من مكان وحوار و أداء فضلا توفر الجو النفسي الذي تولده هذه الطقسية متمثلا بالخوف والخشوع .

شاعت في عدة شعوب ممارسات سحرية طوطمية وشعائر دينية اختلط فيها الرقص والغناء والتمتمات والإيقاعات العديدة والمتنوعة [2]هذه الممارسات والنشاطات الجماعية الطقسية التي مارسها الإنسان البدائي تنم بشكل او بأخر عن ملامح ونشاطات شبه تمثيلية فضلا عن كونها وسيلة للتعبير عن الحاجات الغرائز والدوافع الداخلية التي يخرجها بشكل موضوعي ، ومن ثم هي تعتبر الممهد الرئيس لظهور ونشأة المسرح . نشأت الدراما الإغريقية وتطورت بفعل الأعياد والطقوس الدينية وتطورت من قادة القصيدة

---

(1) ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، المجلد 1، أعداد وتصنيف بوسف خياط ونديم ، مرعشلي ، (بيروت :- دار لسان العرب ،1970) ص37

(2) اليسوعي ، لويس معلوف ، المنجدد في اللغة والأدب والعلوم ، ط17 .(بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، 1960) ص6

(3) جبران مسعود ، رائد الطلاب ، مجلد1 ، (بيروت : دار العلم للملايين ،1967) ص47

(1) جماعة من كبار اللغوين المعجم العربي الاساسي . (تونس : المنظمة العربية التربية الثقافية والعلوم ، 1989) ص78

(2) فرحان بلبل ، المسرح التجريبي عالميا عربيا (دمشق : دار حوران ،2003) ص164

(1) أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة إبراهيم حمادة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1982) ص79

(2) يوسف ، عقيل مهدي ، نظرات فن التمثيل (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،1988)ص13

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحماسية التي كانت تنشد من قبل مجموعة من الافراد حول مذبح الإله ديونيوس ، يصاحبها الرقص والغناء تمجيدا له ، فالرقص هو لغة الجسم تنشأ مع الخطوات الاولى للبشرية ، ويسجل الدوران فيه حركاته في الزمان والمكان .[1] يمكن عد ثيسبس اول من اوجد فكرة الممثل حيث أصبحت الإحداث تمثل لا في صيغة سرد ، فاصبح الحوار فعل دال خارج عن نطاق الطقسية . الشخصيات التي يمثلها فهو لا يعبر عن شخصيته هو كممثل بل يؤدي اشخاصا مختلفين ويتحدث بلسان الشخصيات الممثلة هو الذي يعبر عن اراء غيره ، فيدور حوار بينه وبين افراد الجوقه للاجابة والرد والتفسير للاحداث او مناقشتها لذا اصبح الحوار ليس بمجرد سرد فقط وانما صاحبه فعل وحركة وغناء وكان يطلق على الممثل اسم (هيبوكلتس)[2]اهم سمات وخصائص الممثل الاغريقي كان بسيط يعتمد الوضوح في الصوت الذي ترافقه معظم الاحيان الموسيقى متمثله بالناي والقيثارة ، ومن ناحية جسد الممثل غيرمعني بالتجسيد الداخلي للشخصية ، ومهمته الرئيسية تنحصر في اعطاء الشكل الخارجي الصحيح من ناحية الوقفات والحركات والارشادات وما يتطلبه الموقف، اما الوجه فهو مغطى تماما بالقناع الذي يكون شكله حسب نوع الفعل مع الابقاء على فتحتي للعين والفم التي تكون غالبا على شكل بوق لاخراج الصوت عاليا واضحا معبرا فضلا عن ارتداء الممثل الملابس الفضافضة والكعوب العالية كي يكون مرئيا للمشاهد لهذا كان يجد الممثل صعوبة في التنقل والحركة مما غلب على الاداء السكون والثبات في مكان واحد باستثناء الدخول والخروج ، ونجد اشارة لهجيل في هذا المجال حين يقول ((كان التمثيل غاية البساطة حتى اننا نستطيع القول باننا لانعرف شيئا عن التعبير بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين)) . اما اغاني الكورس فانها كانت على العكس من ذلك مصحوبة بالرقص وكانوا يعتبرونه شيئا متناسبا كل المناسبة على الإلقاء المسرحي ومتمما له[3] من ناحية تدريب الممثل الذي كان يلازمه طيلة فترة حياته ، فعلية ان يمرن صوته ويضبط الالقاء والغناء . وكان تدريب يشمل الغناء والرقص والالعاب البهلوانية[4] تميز الاداء الاغريقي بين الالقاء الفخم والرقص المنسق والحركة المنظمة يصحب ذلك العزف والموسيقى والايقاع المنظم لكنه اي الاداء لايخلوا من الاندفاع والالهام والانفعال . جسد الممثل الروماني الشخصية ذاتها فظهرت كتابات مسرحية بعناوين مختلفة منها (الجندي ماك) او (ماك الخاضب) وتدرج هذه الشخصيات حسب طباعها المعهودة والملازمة لها [1]اختلف الرومان عن الاغريق من حيث مكانه الممثل الاجتماعية حيث كانوا بصفه عامة اما من طبقة الرقيق واما من الغرباء . لذا عاب الرومان مهنة التمثيل والممثل واحتقروا شانهما

استخدم الرومان الشعر المستعار كما كانوا يطلون وجهوهم اثناء التمثيل والاصل ان يمثل الرجال ادوار النساء كما كان الشأن عند اليونان ثم بدات النساء في الظهور اولا في المسرحيات الصامتة وبعدها في الكوميديات [2] .باشتراك النساء في التمثيل يعتبر احد اهم التقاليد الجديدة في التمثيل التي ارسلها الرومان ومن عبارة اشلي ديوكس نلاحظ ملامح ملحمية التي جاء بها بريشت فيما بعد متمثلة بوضع الطلاء والمكياج اثناء التمثيل واضطلاح الممثل لأكثر من دور ولأكثر من جنس . الحوار المسرحي في التمثيل الروماني يعتمد على الاغلب الارتجال ولحد معين مع مراعاة ضبط الايقاع وما يمليه الموقف المسرحي ، وبالرغم ان الرومان ورثوا من اسلافهم الاغريق ، الا انهم حقيقة لم يستطيعوا في مجاراتهم اذا اعتمد الرومان كليا في مرجعياتهم على التراث الاغريقي وعلى اساطيرهم ومسرحياتهم وبالرغم انهم اضفوا على نتاجهم ملامح وهويات رومانية فقد تراجع النشاط والنتاج الفني المسرحي بكافة اشكاله حيث شغف الرومان بالالعاب الرياضية والمسابقات والمصارعة واللعاب الاكروبات لانهم شعب يحب المغامرات والحروب لذا ادى هذا الى ظهور نوع من التمثيل الايمائي الصامت والهازل الذي كان عبارة عن صور مركبة من رقص ونشيد وحركات بهلوانية يصحب القطعة الهزلية ، ونشأ الرقص البانتويم نتيجة انفصال التمثيل عما هو غناء والغاء ويبدو عبارة عن تمثيلية يؤدي ممثل واحد كل ادوارها مدومته لاستبدال الزي والقناع وهذا يشبه نوعا ما الممثل الاول ثيسبس الا ان الاداء هنا صامتا مرتجلا حيث اغلب مصادره الاساطير التي عولجت بشكل هزلي التي يتطلب التمثيل فيها طاقة ودقة في الاداء مما يحتويه من رشاقة

---

[1] بينار ،1، تاريخ المسرح في ثلاثة الالاف سنه ترجمه دريني خشبة (القاهرة : المؤسسة المصرية 1983) ص1

[2] ينظر سكر ، ابراهيم ، الدراما الاغريقية (القاهرة : الموسوعة المصرية العامة ، د:ت) ص7 . ص8

[3] كياريني . ل 9 بار بارو ، 1 ، فن الممثل ترجمة طه فوزي (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، د . ت) ص6

[4] ديوكس : اشيلي ، الدراما ، ترجمة محمد خيري (القاهرة : وزارة الثقافة ، د. ت) ص85

[1] يوسف عقيل مهدي مصدر سابق ، ص21

[2] الافر، جيسي ، الدراما ازياؤياها ومنظرها ، ترجمة فريد (القاهرة : الموسوعه المصرية العامة ، 1963) ص37

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وايماءه ورقص وحركات بهلوانية وضبط للايقاع الحركي مع الموسيقى وعلى الممثل ان يمتلك حسا داخليا لضبط هذا الايقاع فقد وضع الممثل في رجله جرسا او صنجا يؤكد به وحدة النظم على الايقاع ، الموسيقي : وينتج جوا نفيسيا عاما يمسك به انفاس هذا الجمهور المبهور جميعا يصف تشيني شلدون الممثلين الرومان الهزليين انهم ممثلين المهرة الظرفاء الاذكياء ، الذين يملأون اطار الشخصيات والمواقف بثروة من الفعل المؤثر والحيل المسرحية[3]الاداء التمثيلي التراجيدي يغلب عليه التهويل ويحوي الكثير من الحركات المهولة ومن ناحية الصوت و الالقاء فكان شانه شان الاداء الاغريقي مضخما وذا اسلوب خطابي ومد في الحروف والضغط عليها الممثلون الرومان ثم يضعوا اي اهتمام للالقاء فقد يوجد عدم فهم لما يقال حيث يرفع الممثل صوته عاليا بغية ايصاله الى اكبر مساحه ممكنه وبالتالي يصل الي مرحلة الصراخ.هناك جملة من الاشارات وضعها هوارس في رسالته فن الشعر للممثل كي يكون مؤثرا صادقا حيث يقول ان انت استدرت دموعي وجب ان تحس بنفسك عضه الالم اولا وعندئذ فقط تحزني مصائبك اذا كان الدور لايناسبك فلسوف اضحك او اتشائب الوجه الاسيف تناسبه الكلمات الحزينه والوجه الغاضب تناسبه اللالفاظ الحانقة والنكات تلائم الوجه الممتهلل والحكمة تلائم الوجه الوقور[1]

المسرح في العصور الوسطى :- في القرون الوسطى ، حاربت الكنيسة في بداية ظهورها المسرح ولفترة طويلة وذلك حرصا منها على اخلاق الشعب مما كان يعرض على المسرح في عهد الرومان من خلاعة وفجور وقضايا تثير الشهوات الدنيئة ، واطلقت عليه انه مكان الفسق الفحش لانه اظهر الرجال والنساء في زينة مفرطة ومن فوقه ان ارتياد هذه الاماكن يشغل بال الناس عن الدين الجديد ، ادى هذا الى انسحار ملحوظ في النشاط التمثيلي مقتصرا على اداء بعض الممثلين الجوالين الذين يقدمون عروضهم في اماكن مختلفة في مفترق الطرق والشوارع والساحات بين حين واخر دون علم الكنيسة ، واقتصرت اعمالهم على المتعة والتسلية والضحك والحكايات والنوادر والاحاجي واللعب بالسيف والاكروبات وانشاء الشعر .[2] فيما بعد لمست الكنيسة حاجتها الماسة الى المسرح وسيلة لنشر تعاليم الدين الجديد فظهرت بوادر نشاط تمثيلي بسيط كان ذا طابع ديني يتم داخل سقف الكنيسة كان عبارة عن ترتيل بضعة اسطر ماخوذة من الكتاب المقدس يقوم بتلاوته الاباء القس انفسهم وتصور هذه الاسطر بعض معاني وقيم الدين الجديد وبناء على ذلك نتجت الدرما ذات الطقوس الدنية عن احتياج الكنسية الى استخدام صلاة الجماهير لتبين للناس حقائق دينهم تبيانا اكثر جلاء [3]ثم تلت ذلك ظهور مسرحيات الاسرار التي توضح حياة السيد المسيح والنار والجحيم ومسرحيات القداسية التي تتناول حياة قدسية او قديس ولا تستند الى نص كتاب المقدس ومسرحيات الاخلاقية التي تمثل مزايا البشر من قوة الخير والشر والتي تؤثر في روحية البطل.

وتحمل شخصياتها اسماء افعالها كالجمال والخير وتعبر عن سلوكها حتى خروج المسرح الى خارج الكنيسة نظرا لاتساع الجمهور الذي لاتستطيع قاعة الكنيسة استيعابه فضلا عن استخدام واجهة الكنيسة كخلفية وديكور للمسرحية فضلا مما كان يجري في داخل الكنيسة من اعمال تمثيلية بعيدة عن الخلق الديني من كلام وافعال مما اضطر القس الى نقل المسرح الى خارج الكنيسة . الشيء الذي يشار اليه ان معظم الممثلين لم تذكر اسمائهم من بعدهم ومعظمهم كان من الهواة ، والسمة التي غلبت على المسرحيات الكنيسة هو الحوار السردي ودخول المجازات التي تتطلب وجود ممثلين اثنين ، وتاكيدها على الجانب الديني التبشري الوعظي ، مما ادى الى غياب التنظيرات المسرحية والنقدية فاطلق على القصص التي نهايتها سعيدة بالكوميديا ، والتي تنتهي بنهايات تعيسة بالماساة ، اما طبيعة الاداء كان شكلا طقسيا عبارة عن اناشيد وصلاة تراتيل وقداس والميزة المهمة ، هنا ان المثل اصبح قريبا واكثر وضوحا اما الملتقي المتعبد ومن المسرحيات المهمة التي قدمت وهي مسرحية ادم ، مجهولة المؤلف وجد فيها . ارشادات للممثل عليه اتباعها منها ينبغي ((ان يتدرب ادم على ان تاتي اجاباته في مواضعها ولا يتعجلها اة يتلكا فيها وعليه على جميع الشخصيات ان يتدربوا على الكلام في رزانه وان تكون اشاراتهم متفقة مع كلامهم وان يحسنوا نطقها ويتحكموا في مخارج الفاضها وان لايخلوا بترتيب الكلام او سياقه))[1] الا ان التمثيل الحقيقي والفني ظهر عندما اخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية وعندما اخذت اللهجة تغطي على كلام

---

[3] تشيني شولدن ، مصدر سابق، ص139

[1] المصدر نفسه ص121

[2] ينظر : صدقي عبد الرحمن المسرح في العصور الوسطى (القاهرة : الهئية المصرية العامة 1969)

[3] فارجاس لويس ، المرشد الى فن المسرح ، ترجمة احمد سلامة (القاهرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الهئية المصرية العامة ، ن:ت) ص75

[1] صدقي، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص80 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللاتيني واخذوا يقدمون ادوار مستلهمة من انواع مهنهم . الكنيسة التي حاربت المسرح اخفت للمسرح مزايا مهمة من صميمها منا الابهة التي يتم فيها القداس الكاثوليكي، وتلك الموسيقى المقدسة المحركة للعواطف ، والخلفية المعمارية ذات القدرة العجيبة على التاثير وصدق الالقاء واقتناع الملقي بما يلقي [2] .

عصر النهضة :- انتقل المسرح في عصر النهضة من الشوارع والازقة والحارات الى داخل القاعات والقصور عند النبلاء والامراء بسبب انحسار الثقافة في طبقة محدودة وهي الفئة الارستقراطية ، عصر اليزابيث كان الممثل يقف في وسط الجمهور ويتكلم بسرعة اكثر وبصورة طبيعية وكان يحشو في سياق كلامه ملاحظات جانبية بين الحين والاخر، وكان يتحدث الى الجمهور او الى شخص ما بينهم بشكل مباشر وعن قرب ، وعندما يريد ان يتكلم بهمس لايجهد نفسه لان الخشبة تساعده في ذلك لقربها منهم [3] ولقد ساعدت معمارية المسرح القائمة انذاك على هكذا نوع من الاداء والذي يكون مكشوفا نوعا ما وعلى شكل مربع والجزء الوسطي منه مكشوف عبارة عن ساحة اطرافها مسقفة مرتفعة يجلس عليها النظارة من عليه القوم ، واما الجمهور العادي يقف في الساحة امام، خشبة المسرح ممتدة على شكل مثلث مقطوع الراس مقسمة الى قسمين علوي وسفلي السفلي منها لها ستار [4]الاداء التمثيلي في عصر النهضة كان فرق على شكل فرق مسرحية اهمها فرقة ريتشاد بيرياج الذي مثل دور هاوملت وعطيل لاول مرة والفرقة ادوارد لين فكان الكاتب الانكليزي الشهير ينتمي الى فرقة الاولى وكان الصبية يقومون بادوار النسائية

وتستطيع ان نتقاضى بعض الارشادات المهمة التي قدمت للحرفة التمثيل على لسان بطله هاملت في نص شكسبير والتي قدمت هذه الفرق نتاجها القريب الى واقع الحياة شكسبير يقدم هذه النصائح على لسان بطله هاملت لتحقيق غاية الاقناع لتجاوزه الذين ينشرون الهواء بايديهم ويمزقون العواطف اربا ويفوقون هيرودس في المبالغة ويصمون اذان السفهاء .[1]

كوميديا دي لارتي :- اعتمدت على قابليات الممثلين وطاقاتهم في التعبير وميزاتها الا يوجد فيها نص مدون يتم في بادىء الامر الاتفاق على الفكرة والموضوع المعين ثم يقوم الممثلون وحسب القابلية على الارتجال في الحوار الذي لابد ان يكون ملائما للفكرة او الموضوع وكان الممثل يحصل على ملخص القصة ما ويلتقون بمدير المسرح في الصباح لاتفاق على خطة الاحداث[2] مستندين في ذلك على الامثال والالغاز والحكايات والاغاني والنوادر والصور الشعبية الماخوذه من صميم الحياة وغالبا مايدعو الحدث او الموقف الاسترسال في الضحك والفكاهة مصحوبة بالحركات والغناء والرقص والايماءات والاستفادة من كل جزيئات الموقف لجعله موقفا فكاهيا لذا كان على الممثل ان يتسلح برشاقة الجسد وخبرة في الحركة وسرعتها فضلا عن السرعة البديهية والمخيلة الحامحه للابتكار فالاداء يجب ان يكون متوافقا بين الفعل والكلمة الايماءه مع عدم نسيان الممثل المرتجل وظيفته للممثل الاخر ، ووسائل التعبير الاساسية لدى مثل الكوميديا الفن هي الجسد الحركة الرشيقة والالقاء ذي الطبقات واالمشاكسة بالكلمات والالفاظ غالبا ما يكرس ممثل الفن نفسه للاداء دور شخصية واحدة نمطية يتعايش معها ديكرس .

حياته الفنية لها حتى نهاية عمره ويذكر ان احد مشاهير الممثلين كان يقوم ((بتمثيل دور العاشق الولهان حتى وصوله سن السبعين)) [3]لذا خصصت كل شخصية زي خاص بها فضلا عن القناع واعطاء الشخصية تاثير اكبر ، اتت معظم اعمال كوميديات الفن في شوارع العامة وفي الساحات وعلى الارصفة وتقديم عروضهم لشرائح مختلفة من الناس. اعتمد الاداء التمثيلي في الكلاسكية الجديدة على الالقاء الواضح ذو السحر والجمال لما كانت تنطق به الشخصيات من شعر جلي سمة الاداء الغالبة هي السمة الخطابية الموجهة الى الجمهور لان اغلب مسرحيات موليير خاطبت العقل اولا وتترك العاطفة جانبا وفي الوقت ذاته ابتعدت عن اللغة الشعبية الدارجة فضلا عن ابتعاده عن كل ماهو خيالي او مبالغ فيه او تسويف فهو لا يبرز الصفات الفردية للشخصيات وانما الصفات النموذجية المثالية[1] وسائل التعبير الممثل الصوت

---

[2] يوسف ،عقيل مهدي ، مصدر سابق ، ص29 .

[3] يوسف ، عقيل مهدي ، مصدر سابق ، ص35

[4] المصدر نفسه ، ص35 ، المزيد من المعلومات ينظر تيلرن ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ج1 ترجمة سمير عبد الرحيم (بغداد : دار المامون ، 1991 ، ص184)

[1] المصدر السابق نفسه ، ص35

[2] هواينج ، فرانك ، مصدر سابق . ص234 – ينظر شكسبير ، وليم ، مسرحية هاملت ، الفصل الثالث ، منظر الثاني ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا (دار الهلال : د.ت) ص86- 87

[3] تشيين ، شلدون ، مصدر سابق ص331

[1] ينظر يوسف ، عقيل مهدي ، مصدر سابق، ص39

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجسد ، والاداء هنا غير تمثيلي بسبب ان كل الحركات والالقاء الصوتي قد صمم مسبقا فارتسمت الملامح الظاهرية فقط ويعزي ذلك لعدم وجود منظرين في فن التمثيل او لعدم معرفة الممثل الفرق مابين الاداء التقديمي او التمثيلي . وضرورة الغاء الاداء القائم على التقديم والسرد وحل محله الاداء القائم على الاداء التمثيلي ((اي الممثل ان يؤدي الشخصية المسرحية لا شخصيته هو ، مما ادى الى ظهور مدارس لاحقه لتدريب الممثل امثال دبلسارت (*) الذي كان يفرض على الممثل ان يؤدي دوره طبقا للقواعد المحدودة التي يرسمها الاستاذ وكانت لديه انماط من التعبير كان يريد بالممثل ان يسير عليها)) [2]تغير عمل واداء الممثل ، منذ مطلع القرن العشرين ، ويرجع ذلك الى ظهور الاتجاهات الاخراجية الحديثة ، وظهورالفلسفات الجديدة ، التي اخذت تنظر الى الممثل والمسرح ، على انه عاملا مهما في التغير الذي يراد اظهاره على الحياة، ولهذا تعامل كل مخرج من منهجه مع الممثل وحسب اتجاهه ونظرته .

اداء الممثل في الاخراجية الحديثة :-

اندريه انطوان 1858 - 1943 :مخرج فرنسي اتخذ من الطبيعة منهجا له في عمله المسرحي ، وكان ينقل الحياة بطبيعتها على المسرح ، ولهذا كان ينظر الى شخصية الممثل ، على اعتبار انها الشخصية الحقيقة في الواقع ، ولهذا طلب منه نقل الصورة الحقيقة، بابعادها على خشبة المسرح ، كان انطوان يؤكد على ((الحوارية في الالقاء وليس الخطابية ، لان الشخوص اناس حقيقيون يعيشون في اماكن حقيقية، ولا يتحسون بوجود الجمهور، لذا اكد على ممثليه ان ينسوا ان هناك جمهورا يراقبهم)) [3]كذلك دعى انطوان الى التقليل من اهمية الممثل البطل باعتبار ان المجموعة هم الابطال وطلب من الممثل الا يترك على وفق اهوائه الشخصية انما حسب طبيعة الفعل المسرحي ودعا الى معايشة الدور [4]

كذلك اكد انطوان على الممثل ((دراسة كافة عناصر العرض المسرحي واعداد نفسه اعدادا جيدا بما في ذلك الجانب التقني والفيزيقي الذي يمنحه القدرة على التعبير ليصبح في النتيجة ممثل واع ومدرك لطبيعة عمله وطبيعة حركته المطلوبة مع المجموعة على خشبة المسرح ويفترض انطوان ان الممثل الجيد هو الذي يدرك ان الحركة من اقوى وسائل التعبير وقد تكون احيانا ابلغ من النص الطويل)) [1]

ستانسلافسكس 1865 – 1938

من المخرجين الواقعيين ركز في منهجه الاخراجي على عنصريين هما ((النص المسرحي الذي له رساله او وظيفة اجتماعية ، والممثل المسؤول عن نقل هذه الرسالة او الوظيفة الى الجمهور))[2]وكان يسعى جاهدا الى اخراج اعماله في اسلوب واقعي سهل نزعه دقيقة في تنفيذ المناظر والازياء رافضا الاسلوب المتكلف في التمثيل الذي كان رائجا في روسيا في ذلك الوقت وكان منهج ستانلانيكي يركز على ((ان الممثل ليس اقل من الجندي في وجوب خضوعه لنظام صارم كانه من جديد)) [3]وعليه فقد قسم ستاسنلافكي الممثل الى ثلاث انواع :-

1- الممثل المبدع ويمتاز في قدرته على الدخول في مشاعر دوره
2- الممثل المحاكي اي يحاكي الشخصيات
3- الممثل المبتذل وهي الطبقة الرديئة من الممثل

وراح ستانلافيكي يبحث عن قوانين التمثيل الاساسية والسيايكولوجية وتكمن من ايجاد اساس نظري لفن المسرح لاسيما ما يتعلق باداء الممثلين وراح يطبق هذه الاسس النظرية على خشبة المسرح ومن ابرزها :-

اولا:- ركز ستانلافسكي على الاسترخاء فانه جعل من الجسم الممثل باسره تحت ارادة الممثل وطوع امره وبهذا يستطيع ان يعبر عما يشعر به بكل حرية [4]

(*)دبلسارت : (1871 ، 181) وضع تطبيقات بشان الطبيعة الاستكشافية للقوانين التعبير المسرحي والتي تحسب بدقة مثلما يمكن ان تحسب المعادلات الرياضية . مخرج بالية فرنسي

(2) يوسف . عقيل مهدي . مصدر سابق ص42

(3) عطية . احمد سلمان ، الاتجاهات الخراجية الحديثة علاقاتها بالنظر المسرحي في العراق ، اطروحة دكتوراه غير منشورة كليه الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996 ، ص11 .

(4) المصدر نفسه ، ص12 .

(1) عطية احمد سلمان ، مصدر سابق ،ص13

(2) المصدر نفسه ، ص15

(3) يوسف، عقيل مهدي ، نظرات في وقت التمثيل ، مطابع جامعة الموصل ، 1988 ص692

(4) بنتلي ، اريك ، مصدر سابق ص221

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا :- تركيز الانتباه، ويوكد ستانلافسكي ان الممثل عليه ان يركز انتباه فالانتباه هو عمل الممثل الخلاق وان الانتباه لايتضمن السمع والبصر فحسب بل بقية حواس الممثل .
ثالثا :- اوجد لو السحرية الخلاقة فان العمل الخلاق لا يبدا في الواقع الملموس والصدق الملموس اللذين لا يمكن للمرء ان يصدق وجودهما لكن حين تظهر (لو) السحرية الخيالية الموجودة يكشف الممثل ان في استطاعته الايمان بها بالخلاص كحقيقة ملموسة ان لم يكن بحماسة اشد .
وقد قسم ستانلافسكي منهجه في عمل الممثل الى قمسين ..
الاول :- عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص نفسه .
الثاني :- عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يتصل بدوره .
((ففي القسم الاول يعتمد العمل الباطني تقنية نفسه تعين الممثل على حضور حالة الذهن الخلاق للوصول الى الالهام اما العمل الظاهري فيعتمد على اعداد الممثل بجهازه البدني من اجل اني تقمص الدور وفي القسم الثاني اي العمل فيما يتصل بدوره فيعتمد على الجوهر الروحي للعمل الدرامي .[1] كما وضح ستانلافسكي علاقة الممثل مع نفسه وتحليله هي نقطة الانتهاء ونهاية الهدف فهي القاعدة واصل الاستعداد فيها ما يسمى بالتحريض والهياج الذي يستعد به الممثل ليخطو اولى خطواته على خشبة المسرح وهي التي تزود الممثل بكل امكانيته الروحية النابعة من داخله وبكل حماسة الداخلي والجسماني في كل لحظة [2]
يؤكد ستانسلافسكي على ثقافة الممثل وعليه ان يجمع الخبرات وان يزور المتاحف ويهتم بالاسفار وجمع الكتب التي تبحث في شؤون المسرح وفن التمثيل [3]
ادولف ابيا : 1862 – 1982 :ركز ابيا على الممثل كعنصر رئيس في العمل المسرحي من اجل ذلك دعا ان تكون عناصر العرض كافة في خدمة الممثل فتصميم الناظر وتصميم الاضاءة لايهدفان الى جمع مابين تاثيرهما واداء الممثل وحدة فنية متكاملة كذلك عد ابيا الممثل العتصر الذي يتم بموجبه ضبط التكوين الفني على خشبة المسرح[4] لذلك يبقى الممثل هو مركز الاهتمام وبؤرة التركيز الدرامي ان صور ابيا المسرحية كتاشيرات تفرض ان يوضح الممثل في وسطها لا انها تنبثق من الممثل ولا انها تعابير كاملة عن شخصيته المتخذة وعواطفه[5] .
جولان ادورد كوردن كريج 1872 – 1966 لم يتعامل كريج مع الممثل باعتباره كائنا حيا على خشبة المسرح انما اراد ان يكون منفذا وبشكل اعمى لكل توجيهاته وملاحضاته التي تساعد على اظهار الفكرة المسرحية التي رسمها للمسرحية ، فكان الممثل عنده كاي اداة صماء يضعها حيث يشاء ومتى يشاء وكما امن بان زمن الكلمة المكتوبة سينحسر على خشبة المسرح امن بان المسرح يستغنى عن الممثل فيقول وانا او من بالزمن الذي سوف يكون فيه ان تخلق اعملا فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة وبدون استعمال الممثلين[6] وعمل كريج جاهدا على ان يقلص دور الممثل عمليا الى جزء من المشهد المسرحي بحيث يكون سهل التحريك والمناورة الى نوع ما من دمية متقنه .
فيسفولد مايرهولد 1874 – 1940:مخرج روسي ، اعتبر الممثل العنصر الرئيسي على خشبة المسرح ، ونادى بان تكون جميع عناصر العرض المسرحي الاخرى في خدمة الممثل لكي يكون محط انظار الجمهور . يقول مايرهولد ((الممثل هو العنصر الرئيسي على خشبة المسرح ، وكل ما هو خارج عنه بقدر ما هو ضروري في العمل)) [1] ومن اجل ان يكون الممثل على استعداد تام لان يقوم بتادية شخصية المسرحية اوجد مايرهولد ((طريقة جديدة في تدريب الممثل اطلق عليها اسم "البايوميكانيك" او "ميكانيكية الجسم" التي تعني ترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية من خلال استخدام الحركات البلاستيكية التي تعين

---

[1] عطية احمد سلمان ، مصدر سابق ص18
[2] عبد، كمال ، دارسات في الادب والمسرح، الدار المصرية للتاليف والترجمة مصر 1966 ، ص161
[3] عبد كمال ، دراسات في الادب والمسرح ، الدار المصرية للتاليف والترجمة ، مصر 1966 ص161\
[4] عطية ، احمد سلمان ، مصدر سابق ص26 .
[5] المصدر نفسه ص26 .
[6] يوسف ،عقيل مهدي ، مصدر سابق ص61 – 62 .
[1] مايرهولد ، فيسفولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 1979 ، ص 180 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجمهور على فهم الحوار الدرامي للشخصيات)) [2] ان استخدام الحركات البلاستيكية التي تعين الجمهور تاتي عن طريق استخدام البايوميكانيك ، وهو تطويع نظرية ميكانيك الالة الى نظريات التمثيل ، وان جسم الممثل اشبه بالالة الميكانيكية 0 ويرى مايرهولد حركة جسم الممثل لكي تقوم بمهامها :-

1- اداء كل عضو لمهمة خاصة به .

2- اداء كل عضو لمهمة لها علاقة بالاعضاء الاخرى او بحركة الماكنة الرئيسية [3] ويوصي مايرهولد الممثل (بدراسة طبيعة دورة قبل بدايته في العمل ، ويحذره من استنساخ شخصيته على نحو فوتوغرافي دون اية اضافة ابداعية من عنده ، ويؤكد عليه ان يتقن تنظيم حركات يدية) [4] .

انتونين ارتو :1896- 1948

يشكل الممثل اهمية في مسرح ارتو ، لان العرض المسرحي يتوقف نجاحه عليه ، وانه ((يصف اداء الممثل على خشبة المسرح بانه هذيان معد كالطاعون)) [1] 0 وينظر ارتو الى الممثل كلاعب ((ولكي يستخدم الممثل طاقته العاطفية كما يستخدم المصارع عضلاته ، علينا ان ننظر الى الكائن البشري قرين ، او شبح دائم تشع منه القوى العاطفية والممثل الصادق الذي يقلد حركات القرين ويفرض عليه شكل احساسه وصوته)) [2] ان على الممثل ان يدرك العالم العاطفي بشرط ان ينسب اليه في الوقت نفسه صفات تختلف عن صفات الصورة (الصورة الشجية) وتمثل على معنى مادي 0

اردين بسكاتور 1893 – 1966

اراد بسكاتور من الممثل ان يكون هاويا اكثر منه محترفا ، لان الممثل انما يقوم بتوعية وتثقيف المجتمع لا ان يجسد شخصية ما بعينها ((وكان بسكاتور مستعدا لان يعمل حتى بدون ممثليه)) [3] 0 فانا نجد الممثل عند بسكاتور ((ينقل نضاله وانفعاله في الواقع الى خشبة المسرح ويحييها الى واقع ملتهب بالحماسة وملتصق بصدق التجربة النضالية)) [4]

برتولد بريخت 1898 – 1956

يقول بريخت ((لا يتعين على الممثل ان يسمح باعادة تجسيد الشخصية الصورة ولا للحظة واحدة لانه ملزم فقط بعرض الشخصية وليس ان يعيش الشخصية)) [5] ويضيف على الممثل الا يخدع المشاهدين كما لو ان الموجود على خشبة المسرح ليس هو الممثل بل الشخصية المتخيلة ، كما يتعين عليه كذلك (لا يخدع المشاهدين كما لو ان ما يجري على خشبة المسرح انما يجري للمرة الاولى والاخيرة ، وعليه الا يخدعه وكأنه هذا الدور لم يكن مدروسا مقدما يتعين على الممثل ان يبقى حرا وهادئا تماما واذا كان من الجائز استخدام

---

[2] عطية ، احمد سلمان ، مصدر سابق ، ص47 .
[3] المصدر نفسه ، ص48 .
[4] المصدر نفسه ، ص49 .
[1] عطية ، احمد سلمان ، مصدر سابق ، ص62 .
[2] المصدر نفسه ، ص62 .
[3] يوسف ، عقيل مهدي ، مصدر سابق ، ص207 .
[4] بنتلي ، المصدر السابق ، ص91 .
[5] المصدر نفسه ، ص206 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اندماج الممثل في الشخصية خلال التمرينات فيجب تجنب ذلك عند العرض وهذا الاسلوب يكون مفيدا عادة خلال التمارين نظرا لانه يساعد على رسم صورة دقيقة للشخصية) [1] 0

جيرزي كروتوفسكي

مخرج بولندي ، اعتمد منهجه المسرحي على الممثل لهذا جاءت تسمية المسرح الفقير كونه يعتمد في مسرحه على الممثل فقط في حين ينبذ باقي عناصر العرض المسرحي واراد كروتوفسكي من الممثل ان يكون ذو هيئة مطاطية فيقول ((ينبغي ان يخلق الممثل لنفسه قناعا عضويا بواسطة عضلات وجهه وهكذا خلال المسرحية كلها ترتسم على وجه كل شخصية نفس القسمات)) [2] ويضيف كروتوفسكي ((ان الممثل عليه ان يتساءل عن فنه يوميا مثل عازف البيانو والرقص ، واذا لم يفعل يتورط بالتاكيد وتنمو فيه الرتابة ومن ثم يضمحل لذلك ، نفتش دائما عن دم جديد وعن حيوية فنية)) [3] كان جل طموح كروتوفسكي ((ان يدلي قوة الصوت عناية خاصة ، ولا يسمع للمشاهد صوت الممثل بوضوح فحسب ، بل لينفذ اليه وكانه صوت مجسم ، ويجب ان يشغل الممثل صوته كي يخرج اصواتا وترنيمات لا يستطيع المشاهد اثباتها)) [4] ويقول كروتوفسكي ان الشروط الاساسية لفن الممثل ما يلي :

1- تحفيز عملية البوح الذاتي التي تمتد الى الفعل الباطن مع ذلك تقوم بتوجيه هذا المحفز كي تحصل على رد الفعل المطلوب
2- التمكن من توضيح هذه العملية وضبطها وتحويلها الى اشارات وهذا يعني بلغة الواقع بناء قطعة موسيقية نغماتها عناصر دقيقة من الاتصال المباشر والتفاعل مع محفزات العالم الخارجية
3- ازالة المقدمات والعوائق الطبيعية والبدنية عن عملية الابداع التي يسببها كيان المرء نفسه ، ويضيف كروتوفسكي يجب ان يتعلم الممثل كيف يغني قدراته الصوتية وبواسطة ترديد اصوات غير عادية ، محاكاة الاصوات الطبيعية ، تساقط المطر ، تغريد الطيور ، همهمة الماكنة

بيتربروك 1925

مخرج انكليزي اراد ان يكون المسرح مكانا مقدسا وان يدار من قبل مجموعة من الناس ممن ابدعوا في مجال المسرح ، فقد اسماه ((المسرح المقدس)) [1] ينظر بروك لفن الممثل هو اهم عنصر في العرض المسرحي عنده واهتم بصدق الممثل واخلاصه في الاداء واعتبر ذلك من المهمات الصعبة التي تواجه الممثل في مسرحه 0 اما موهبة الممثل ((فلا يرى فيها بيتربروك امرا ثابتا فهي تخبو وتظهر تبعا لظروف عديدة وليس هناك ممثل يبقى على حاله في مهنته ولذلك لا يمكن اعتبار الموهبة معيارا للقبول)) [2] 0 وكان اسلوبه يعتمد على ((الارتجال اثناء التدريب وعلى الاستجابات التلقائية للممثلين وردود افعالهم وتمارين تشرع وتمزق

---

[1] يوسف ، عقيل مهدي ، مصدر سابق ، ص206 .
[2] المصدر نفسه ، ص242 0
[3] كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة : كمال قاسم ، (بغداد ك دار الشؤون الثقافية) ، ص58 .
[4] المصدر نفسه ، ص60 .
[1] بيتربروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط1 ، (مصر ، دار هلا للنشر والتوزيع ، 2000) ص14 – ص59 .
[2] المصدر نفسه ، ص120 – ص126 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سطور الحوار حتى يتمكن الممثل من اكتشاف الحوار)) [3] يعتبر (بروك) ان تدريب الممثل على الاحساس بالايقاع مماثلا لاهميته في تدريب الممثل على اي شيء اخر يقع ضمن الدور الذي يقدمه ، حيث يعتبر انه لا بد للممثل ان يكون لديه خبرة محسوسة جدا باصوله وتدريبه الى الانتقال من فعل الى اخر ، وان هذه العملية هي الكفيلة بخلق حس ايقاعي لدى الممثل ، والايقاع لا غنى للممثل عنه لانه يوقعه بالرتابة والملل اذا لم يكن ما يقدمه الممثل محكوم بالايقاع)) [4]ويرى (بروك) ((ان الجسم غير المدرب مثله مثل الالة الموسيقية غير المنغمة عندما نغم الة الممثل وهو جسمه بالتمرين يختفي بالتوتر الزائد والعادات البغيضة ، انه الان مستعد لينفتح على ممكنات غير محدودة من الفضاء)) [5]ان طريقة (بروك) لا تعتمد على تاثيرات وتاكيد المفردات الابداعية الايجابية عند الممثل اثناء التمرين بل على ازالة المفردات السلبية وتجذيب الاداء التمثيلي منها ، وهذا الاسلوب يشترك به مع (كروتوفسكي) وصولا الى نتيجة افضل [6]وله طريقة اخرى للتدريب تسمى ((الارتجال المتقطع ، وظيفته تدريب الممثل على اخر استجابة فورية لكل عامل جديد يطرأ على الدور الذي يمثله وكذلك الاستجابة الفورية لكل شخصية جديدة تدخل المسرح كان تؤدي ثلاث شخصيات في مهمة واحدة باساليب مختلفة ثم يدخل شخص رابع يخلق صوت لا علاقة له بمهمة الممثلين الاخرين ، وعلى الفور لا بد للممثلين الاخرين ان يكيفوا انفسهم على الفور امام المشهد الجديد ويستجيبوا استجابة فورية للحالة الغنائية)) [1]

المبحث الثاني : اداء الممثل في العروض المسرحية التجريبية

ان مهمة المسرح فيما يطلع اليه المشاهدين من اعمال مسرحية مهمة ، لذلك تكون مهمة المسرح مهمة انسانية بدرجة كبيرة لكن هذا الجمهور يتغير يوما بعد يوم بحكم التطور الذي يسود حياتنا المعاصرة ، كما ان العروض المسرحية نفسها لا تصل الى المشاهدين في مستوى واحد 0

بمعنى ان العرض المسرحي الثاني او الثالث لمسرحية ، ما يختلف لا محالة عن مستوى العرض الاول وهي ظاهرة ثانية تقتضي منا النظر اليها بعين الاعتبار ما دام ان الحديث يخص المشاهدين ، مع ذلك يمكن القول ان اي تقليد او تراث مسرحي مآله الى الاندثار والاختفاء مالم يصبه التجديد 0 وبذلك يصبح التجديد خاصية لا بد منها ان فلسفة الفن بصفة عامة بل وحاجة الانسان اليه تكمن في حالة شعور المشاهد بالمتعة فيه وعلى ما يبدو ان التطهير الذي يدعو اليه الفنانون المسرحيون اليوم من تطهير للمسرح وتخلصه من التقنية ، بات من الاسباب التي يتيح الفرصة لميلاد التجارب المسرحية مهما كان حجمها ومستواها الفني ((كما ان المسرح وسط موجة التجربة المسرحية يريد ان يعيش وان يتنفس هواء جديدا ومنعشاً . فلا بد ان يخرج وبجرأة بالغة على ما هو تقليدي ومعروف ومألوف)) [1]

فالمسرح التجريبي يتطلب ((ابعاد الممثل المحترف وجلب ممثل خام يمتلك طراوة في الروح وذهنية لم تصدأ بفعل الاداء التقليدي بالصيغ الجاهزة المألوفة))[2]

اذن فما هو التقليدي في المسرح ، ان السؤال عن التقليد . يبتعد عن مفهوم التقليد كونه معنى ثانيا للمحاكاة ويبتعد عن كونه السير في طريق فني يحوي شكلاً ثابتا جامداً سار عليه فنانون من قبلنا واخذناه عنهم نقلاً .

لقد وصل المسرح التقليدي الى طريق غير واضح حتى في الدول المتقدمة مسرحيا باعتبار ذلك ان القديم لايؤثر ولا يستهوي الجمهور . ومن هنا يبحث المسرحيون في كل مكان . تاليفا واخراجا وديكوراً عن مقومات جذابة جديدة تشد الجمهور الذي سئم الشكل المتكرر سواء في مسرحيات ذات فصول محددة او في

---

[3] بيتربروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط1 ، (بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ، 1983) ، ص53 .

[4] سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي(بيروت ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، د ت) ، ص82-ص83 .

[5] بيتربروك ، مصدر سابق ، ص118 .

[6] احمد عثمان ، بيتربروك ، انترنيت ، ر 1 ، (www.Manber.org) .

[1] سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بيروت ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، د ت) ، ص82 – ص83 .

[1] حافظ صبري : مصدر سابق ص42

[2] المشهداني : ضياء كريم رزيج ، التجريب واثره في تطور العرض المسرحي في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1980 ، ص292

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثلاث فصول فلجأ الدراميون الى تركيبة ادبية يضعون فيها المسرحية في جزئين على غرار كتاب المسرح الامريكي المعاصر . او في فصل طويل واحد حتى يكسروا بذلك حدة الشكل التقليدي في كتابة المسرحية .

ويرى الباحث هنا ((ان تحريك الممثل على خشبة المسرح لايخضع لخطوط رسمت مسبقا او خطة تم الاتفاق عليها . وانما تاتي حركته انية منبعثة عن احساس الممثل بكيفية معينة قد لاتستند في جميع الاحوال الى منطقية واضحة او تبرير معقول . ولكنها في اغلب الاحوال تاتي حركة لا مالوفة ولا تخضع لمبدا الفعل وردو الفعل ولكن الدافع روحي ربما يعجز حتى الممثل نفسه عن تفسيره))[1]

ان التجريب في المسرح قد يقود الى الاعتقاد بسهولته . ولكن الامر غير ذلك فهو امر في غاية الصعوبة والتعقيد . ذلك نابع من كون نسيج المسرح هو تبعيته للحياة والمسرح في وظيفته تبعا لذلك النسيج يتابع طريقة المعقد ليقدم جديداً عن صورة الحياة فقد كان المسرح بنظر برشت ((يهدف الى مهمة اجتماعية ينبغي ان تؤخذ بكل جدية ولا ينسى تعامل المخرج مع النص بقدر الفائدة الاجتماعية التي يقدمها فهو يتجاوز تفصيلاته))[2] ويقول ((عوني كرومي)) في تجربته المسرحية (فوق رصيف الرفض)* وهو يصفه (ان العمل مسره وهذه فرصة عمل حققت لنا المتعة والسعادة وهي تجربة تعلمنا منها جميعا كيف نعمل من اجل انساننا العربي المعاصر . ولقد كانت فرصتنا ايضا محاولة للتجريب والتنظير والتطبيق في مجال المسرح والتعامل مع الممثل وعلاقة الجمهور بالعرض فقد فتحت لنا امكانات كبيرة لكي نبدع ونتخيل ونجسد ما نراه في ذواتنا والواقع ا ناي تجربة تقوم على ابداع التجريب في تطبيق جديد ، ابداع يستقبله العقل الواعي ولا تهتم به العقول العادية ، التقليدية ، وما اكثرها انتشارا في جسم الانسان))[3]

فعلى سبيل المثال ان الدراما التي اخرها (عوني كرومي) لم تعد الى الوراء ، ولم تستعمل السرد ولم تلجأ الى الرمزية وتحاشت كل التقليديات التي زخرت بها المسرحيات العربية التي تناولت هذا الموضوع السياسي الذي يعيش حتى الساعة ، ويملأ كل حياتنا اليومية ونخلص مما سبق الى ان النفوذ الى الفكرة الجيدة والتي تطرح شيئاً ، والتي تكتسب التجربة فيها لفظ التجريبي واهميته من خلال النسيج الذي يترك كل الاشكال التقليدية القديمة يكمن ان تكون محل استقبال لدى الجمهور .وحتى نتلمس وقائع التجريب في النص المسرحي يجب ان يتجسد ويجري وممثل على خشبة المسرح . لأن ما يضعه المؤلف الدرامي في ضفتي الكتاب بين قوسين او ما يذيله من ملاحظات لاينطقها الممثلون ، ولا يتعامل المسرح مع هذه الاشكال الادبية التي يلجأ اليها كتاب الدراما ، ان التعامل الجماعي في الفن المسرح هو ركيزة في تحديد الاطر الفكرية التي تعبر عن حالة جديدة وفي اضافة تجريبية تلقى على الجمهور سواء من على خشبة المسرح او من حول الجمهور حين ينزلون اليها في صالة الجمهور يلفون حولهم عدة مرات من اليمين الى اليسار وحتى من الخلف فكانك ترى خشبة المسرح عبر مرايا متعددة الزوايا والاتجاهات . كما ان التجريب يعني وضع صورة من الصور الادبية او الفنية محل التنفيذ ، ثم رؤيتها للحكم على مقدار ملائمتها من عدمه وبعدها بابعاد متساوية بين النص والتنفيذ ومن ثم تتجدد النتيجة او الحكم في قبول الصورة او تعديها او رفضها كليا في النهاية ولا شك ان هذه الرحلة هي ما يطلق عليه المسرحيون والتجريبيون (رحلة الابداع الفني) ((ان التجريب الجيد لاياتي فجأة او يهبط بالوحي والسحر بل بالممارسة والتجربة والعمل الدؤب))[1]وبالوقت ذاته هو بحث عن وسائل جديدة تغاير الوسائل الفنية السائدة ، بغية تقديم رؤيا جديدة للجمهور ذي خصائص محددة من خلال ما نلحظه من امور يمكن ايجازها .

- ان المخرج هو البطل الاوحد في التجريب ((فالمسرح التجريبي لا نصوص له وبالتالي لا سلطة للمؤلف عليه ، وقد ورث المخرجون التجريبيون جميع التيارات التجديدية ، لكن عملهم ظل يقوم على استكمال الكمال في استخدام الموروثات ، وليس في ابتكارها لذلك لم تظهر اعلام فيه ، بل اصبح هذا النوع من المسرح هو العلم ونتج عن ذلك ان عروض المسرح التجريبي جاءت متشابهة

---

[1] المشهداني ، ضياء كريم رزيج ، مصدر سابق و ص261

[2] المصدر نفسه

* مسرحية قدمها عوني كرومي للشاعرة البحرينية (حمدة خميس) التي قدمها مجموعة من الممثلين العرب المشتركين في (دورة العاملين في المسرح العربي) التي اقامتها المؤسسة العامة للسينما والمسرح .كتبت عام 1969 ونشرت عام 1975 في مجلة الاقلام

[3] قيس الزبيدي ، مسرح التغير ، (بيروت : دار ابن رشد ، مكتبة النهضة) 1983 ، ص84

[1] فرحان بلبل ، المسرح التجريبي عالميا وعربيا ، (دمشق : دار حوران ، 2003) ص164

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في العالم كله ، رغم تمايزاتها في اللغة المنطوقة او التقينات او الائيماءات وهذا هو الذي طبع المسرح التجريبي بالعالمية [2] .

- العرض المسرحي الذي صاغ نظريته ستانسلافسكي حول ((اعداد الممثل)) في التكامل والتوازن بين الكاتب والمخرج والممثل والجمهور نراها قريبة من التماهي كون ان العرض المسرحي التجريبي يشير في البداية الى عناصر الدراما وتركيب بعضها فوق بعض في كولاج متنافر مما يتسبب في انتفاء اي احساس بالوحدة . ان البناء هنا وكذلك تصميم العرض والديكور واسلوب الاداء بالاضافة الى خاصية الانعكاس الذاتي التي تستطيع تدفق العرض من لحظة الى لحظة ، كلها تعمل على ضعف صحة التعريف التقليدي لوظيفة كل عنصر من عناصر العرض [3]

- كما ان المسرح التجريبي يتعامل مع الممثل على انه اداة في التشكيل الحركي لا على اساس انه سيد العرض الذي يقوم بصياغة لكلام ومهمة الممثل هي ان يساهم بجسده وحركاته برسم لوحة فنية داخل الفضاء المسرحي . فاداء الممثل فيه مطلق غير محدد ضمن خطوط او قواعد معينة اذ يترك الممثل بدافع روحي غير ملموس ولا يستند الى قانون [4]

- علما ان النص المسرحي التجريبي خرج من محتواه كونه نصا ادبيا بالمعنى السائد ((بل اصبح كلاما عاديا قد يرتجله فريق العمل بشكل جماعي اثناء التدريبات ، او نصا معروفا يقوم المخرج باعداده اعدادا يقلبه رئساً على عقب [1] بحيث يتماشى مع رؤيته التجريبية ، او نصا يكتبه المخرج خاصا بالعرض ، اما عن علاقة العرض بالجمهور الذي تطور عبر هذه الفترة الطويلة من المسرح من التطهير الى الاندماج ثم كسر الايهام والتوعية . لأن المسرح التجريبي يقوم بتقديم حالة وليس فكرة ، وهو لايكترث مباشرة بقضايا المجتمع التي تقلق جمهوره بل تكون عمومية الدلالة في العرض المسرحي قائمة على الحالات ذات الصفة الانسانية التي يقدمها . ان شيوع المسرح التجريبي اليوم وكثرة تداوله الاكثر تعبيرا عن حالة الانهيار الاجتماعي والاحباط النفسي لكل من الممثل والمخرج والتقني مما حدى ((بيتر بروك ان يتخذه منهجا لبساطته ونزعته الجماعية)) . ويمكن ان نؤسس على ذلك ان المسرح بانواعه ان صحت التسمية هو تجريبي من مرحلته الفطرية الاولى الى يومنا هذا . فالتجريب اذن هو سمة المسرح الدائمة حتى المسمى (تجاري) يخضع للتجريب بموجب الطبيعة التي تحكم الفن والفن المسرحي بالذات فمبدعوه يجربون في العناصر الفنية المتجددة دائما والمتطورة ابدا والتي تضمن الاستمرار به 0 ((فالتجريب اذن هو عمل ابداعي بما يحمله من جديد واضافة وسواء كانت ابتكارا او اكتشافا والصفة المميزة للنتاج التجريبي (عرضا او اسلوبا) تكمن في عدم التزامه بقانون او قاعدة او طريقة او منهج سبق وان استخدم من قبل مسرحيين اذ ان من اصالة التجربة ان تكون تقليدا او استنساخا 0 ليس لعرف او قانون او تقليد مسرحي فقط وانما حتى لنتاج تجريبي اخر))[2] والممثل فيه حتى يكون ادائه متميزا فلا بد من ان يعتمد عدة مواصفات منها عدم اعتماده على التلقائية في العطاء الفني او الاداء فقط بل يعتمد على تكنيك ويتطور باستمرار من خلال الدراسة والتحليل للوصول بما يساعده على استحضار المشاعر والاحاسيس بحكم المران [3] 0 فالممثل في المسرح التجريبي يكون اداؤه قلقا دائم التغير والتقلبات حتى اخر لحظة من العرض0

---

[2] ينظر فرحان بلبل: مصدر سابق ، ص167

[3] كاي نك ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ط2 ،ت/ نهاد صليحة ، 1999 ، ص74

[4] فرحان بلبل ، مصدر سابق ، ص164

[1] المشهداني ضياء كريم ، مصدر سابق ، ص292

[2] المشهداني ضياء كريم ، مصدر سابق ، ص12

[3] المشهداني ضياء كريم ، مصدر سابق ، ص193

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكل يمكنه ان يجرب مما لا شك فيه وخاصة الشباب فالتجريب بعد الملاحظة العميقة هو الوسيلة المثلى لتطوير فكر الانسان ووسائل تعبيره ، ولانه ايضا حق مشروع ضمنته له الطبيعة الفنية ذاتها 0 ولكن الفائدة الحقيقية من التجريب لا تأتي من فراغ والفوضى والفعل لمجرد الفعل وانما من التراكمات الفكرية والمعرفية والعلمية حيث يتضح الهدف وتبرز الغاية وتكون نتيجة التجريب خاضعة لقوانين حضارية وانسانية .

ومن ذلك يمكن تحديد الفائدة الحقيقية للتجريب من :

- جاء المسرح التجريبي ((ليؤكد قدرة المسرح على هضم التجارب السابقة واعادة صياغتها وفق منهج جديد يتماشى والتطورات الهائلة التي تحدث ، والخروج من مسرح العلبة الى الفضاء المفتوح)) [1] 0 وتناول عناصر العرض المسرحي التي وضعها ستانسلافسكي بين الكاتب والمخرج والممثل بطرق مختلفة تماما 0

- يمتاز المسرح التجريبي ((بتجاوزه لكل ماهو معلب ومألوف وسائد ومتوارث والاتيان بالجديد واختراق الثوابت عبر ثيمات تتمثل في تحميل العمل التجريبي امكانية تجاوز الخطوط الحمراء البنيوية والشكلية من خلال (جسد ، فضاء ، سينوغرافية ادوات) ومنها تفكيك النص والغاء سلطته ، اي اخضاع النص الادبي للتجريب والتخلص من الفكرة ليقدم حالة فنية وليس افكاراً او ترجمة حرفية للنص ، ومن ثم خلق فضاء اوسع للاداء عبر صيغة ذات دلالة معبرة 0 كما توظف الاضاءة والحركة والرقص على حساب النص)) [2]

ان حرية المخرج الواسعة العريضة في مسرح تقليدي نجدها تتقلص من ناحية لكنها تتسع من ناحية اخرى بمعنى ان افساح المجال للممثلين لكي يعرضوا فكرهم ويناقشوا القضايا الدرامية ويقترحوا الملابس او الازياء او الالوان ، فضفاضة كانت ام ضيقة ، او غير ذلك من الاشتراك الفعلي في الحدث المسرحي التجريبي ((ولكن الحرية التي يتمتع بها الممثل في المسرح التجريبي لم تكن حرية مطلقة ، بل تقع في نطاق المسافة بين الممثل والمشخصية المرسومة في ذهن المخرج)) [3] 0

كل هذه الافكار مهما صغر حجمها فانها تعكس تجربة الاخرين عبر المسرح التجريبي وهو من وجهة نظرنا الحيز العريض لدى المخرج بمساحات واسعة من التجريب لا يمكن ان نقيسها لثرائها ، ولعدم امكانية التوصل اليها مرة واحدة وداخل عقل المخرج المبدع وحده ، مهما كان عظيما ، ومن الطبيعي ان نجد احتياجات المخرج في مواقع التجريب المسرحي عادة ما تتخذ اشكالاً وواجبات ومتطلبات اخرى ، غير احتياجاته في المنهج التقليدي 0 وعندما يحيد الممثل عن المسار الذي رسمه المخرج او عندما يعجز عن القطع المسافة الى الشخصية فان المخرج يتخذ اجراء يحد به من حرية الممثل وكما يقول المخرج سامي عبد الحميد ((اضطر احيانا الى تلقين الممثل بعض الوضعيات او اطلب منه تقليد نبرة معينة او اعطاء انعطاف صوتي معين)) [4] 0وللحصول على ممثل بمواصفات خاصة تليق بظواهر التجديد في المسرح التجريبي وتتماشى معه فلا بد من مختبر يؤهل الممثلين لاداء عال المستوى لا يعتمد على الموهبة فقط بل يضفي عنصر الخبرة والابداع الى جانب الموهبة 0 ذلك لان التجريب يضع بالدرجة الاولى في نقطة الارتكاز الحياة ، وخشبة المسرح ، والممثلين والجمهور 0 ومن هنا نرى التجريب يضيف الى اداء الممثل عناصر جديدة 0 ولا يمنع من هذه الاضافة ، اذا كان المنطلق نفسه يسمح بالتجريب في كل شيء بشرط خضوع العنصر للحقيقة التجريبية وقواعدها ونتائجها ايضا 0 هذه النتائج الى القضية التجريبية بين الانسان والممثل والانسانية التي يجب ان يبثها ويولدها ويوقظها الممثلون في نفوس المشاهدين 0 الاهتمام بتدريب الممثل قبل الشروع بعرض مسرحي وخاصة من ناحية الصوت والالقاء والمرونة الجسدية وكل ما من شأنه ان يخلق ممثلا قادرا على تجسيد الشخصيات المختلفة وكانت هذه اولى الحسنات التي رافقت التدريب في معاهد الفنون وكلية الفنون الجميلة فمن خلال التعرف على وجهات نظر الفنانين العراقيين بخصوص اداء الممثل في العروض المسرحية التجريبية يرى ((صلاح القصب)) بان الممثل في مسرحه له اهمية كبيرة اذ جعله مشاركا في رسم الصورة المسرحية ليس في وجوده المادي على خشبة المسرح فقط ، بل في اكتشاف عناصر مضافة لتلك الصور ايضا كما يقول عنه بانه عنصر مهم في تكوين

---

[1] فرحان بلبل ، مصدر سابق ، ص162

[2] المصدر نفسه ، ص165

[3] المشهداني ، ضياء كريم ، ص211

[4] اسراج ، سامي ، صفحات ظاهرة وخفية في الحياة المسرحية والتلفزيونية 0 بغداد : مطبعة سومر1988، ص100-101

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العرض المسرحي وفي تفجير واكتشاف الرموز وبناء النص ولم يستند على النص ولا توجد لديه دراسة مسبقة للنص مع الممثل الذي يدخل الممثل قاعة التمرين دون ان يعرف شيئا عن احداث المسرحية ، أي دون الجلوس على المائدة الاخراجية [1] رفض ان تدون حركة الممثلين في التمرينات او تثبت ، حيث دعا الى ان تبقى التمرينات متجددة باستمرار ضمن قاعدة الهدم والبناء في الاداء التمثيلي والابتكاري الى اخر يوم في العرض المسرحي 0 وطلب منه الممثل ((ان يسبح في الخيال اثناء التمرينات للوصول الى عملية الاكتشاف عن طريق الافكار والخيال)) [2] تعامل (سامي عبد الحميد) مع اداء الممثل الممثل في المسرح التجريبي وانطلاقا من كونه ممثلا بارزا ركز على اهمية الممثل في العرض المسرحي جاعلا منه ((عماد الجانب البصري والجانب السمعي والجانب الحركي لذلك يجب ان يأخذ الاهتمام الاول في عمل المخرج)) [3] 0 حيث كان يتبع اسلوب العمل الجماعي اثناء التمارين والذي يعتمد المناقشة الحرة من قبل الممثلين وهو ما يعكس ثقة المخرج بامكانيات الممثل 0 حيث يمتاز اسلوبه باضافة ذهنية اخرى لانجاز الشكل النهائي للمنظر المسرحي ويحاول ان يعطي للفراغ في المسرح قيمة مليئة بحركة الممثلين اما المخرج (قاسم محمد) فكانت محاولاته تتوزع بين التاليف والاخراج والتمثيل 0 فهو يطلب من ممثله الا يفقد توازنه وان يكون متطورا بقدراته 0 ولا يكون هذا التطور الا بالثقافة والتمرين ، اما الجانب العملي في تطوير الممثل فتتعلق بالتدريب المستمر للوصول الى امكانية تطويع ادوات الممثل في التعبير عن الافكار في النص المسرحي وكان يهتم بتفاصيل الحركة والايماءة وحدود عطاء الممثل 0 ولم يكن هذا الامر ليتوفر لدى مخرج يتعامل تقليديا مع الممثل وانما المخرج يمتاز بقدرة فائقة لاداء الممثل صوتا وحركة 0 وكان يهتم بكل ممثل مهما كان دوره في العرض من خلال العناية بقدرات الممثل الذاتية 0 واخضاعه الى تدريبات صغيرة وتشجيع تنامي القدرات ويرى كذلك ان الممثل التقليدي في واقع العملية المسرحية العراقية لا يمثل مستوى الطموح الذي يرى ((من الصعب اخراج الممثل في وقت قصير من الانماط التي توارثها واعتاد عليها الى نمط جديد من التعامل مع الدور)) [1] 0وكانت محاولاته التجريبية باعداد نصوص مسرحية لكتاب اخرين مختلفة عن النص الاصلي ، وهذا راجع الى خصوصية الابداع التي يمتلكها في انتاج العمل الفني تخليصا له من التاثيرات التي يمكن ان يتسبب بها الكاتب المسرحي الاخر بتدخله في عملية التاسيس ومن هنا يقول ((انا اكتب نصي الخاص لاني احلم بعروض لا يكتبها احد)) [2] 0 ومما تقدم نجد ان اداء الممثل في العرض المسرحي التجريبي يتزاوج فيه اكثر من اسلوب ادائي ويحمل كل موقف او مشهد طريقة ادائية معينة حسب رؤية المخرج او تعامل الممثل مع المنظر او الادوات بما تمليه عليه رؤية المخرج بتولد علامات سيميائية للادوات المستخدمة ، فلا ازياء طرازية مما ينعكس ذلك على بعد الشخصية المتغير ومن ثم يتبع ذلك الية الاداء كما ان الاضاءة تقليدية على وفق ما يفرضه او يراه المخرج 0اما الايقاع فهو تابع للموقف والمشهد ولا يرتبط بشكل مباشر بالايقاع العام فلا يوجد ارتباط وثيق بين الحركة والحوار كل شيء جديد يضرب التقليد والاتيان بما هو جديد 0

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1- الاداء في العرض المسرحي التجريبي لم يلجا الى الرمزية وتحاشى كل التقليد 0

2- الاداء في العرض المسرحي التجريبي والرقي والسمو فيه لا ياتي فجاة بل بالممارسة والتجربة والعمل الدؤوب 0

3- الاداء في العرض المسرحي التجريبي تعامل مع الممثل وادائه على انه اداة في التشكيل الحركي لاعلى اساس انه العنصر الوحيد في الصورة المسرحية فهو عنصر متحرك وليس ثابتا وبالتالي فهو منتج 0

4- الاداء في العرض المسرحي التجريبي في محاولته للوصول الى الحقيقة الفنية يلجا الى استخدام اسلوب جديد ومعارضته للواقع بالاستعانة بالخيال 0

5- في المسرح التجريبي يتظافر جسد الممثل وحركاته في تكوين لوحة فنية من خلال المرونة الجسدية والصوتية العالية والبراعة في الحركات والرقص والغناء 0

---

[1] عطية ، احمد سلمان مصدر سابق ، ص138

[2] المشهداني ، ضياء كريم ، مصدر سابق ، ص257

[3] المصدر السابق نفسه ن ص191

[1] عباس ، علي مزاحم ، (مرحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة) مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد12 ، 1983، ص100

[2] المشهداني ، ضياء كريم رزيج ، مصدر سابق ، ص229

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

6- اداء الممثل في العرض المسرحي التجريبي يتجاوز الاطر والقوالب السائدة واختراق الثوابت 0

7- اداء الممثل في المسرح التجريبي اثرى مفردات العرض المسرحي من خلال صياغة العرض وارتقائه بتلك المفردات وتزويدها بامكانيات اضافية سواء بالاضافة او بالاختزال مما ادى الى تنوع في الاساليب والطرائق والمناهج 0

8- اداء الممثل في المسرح التجريبي يهتم بسرعة الايقاع وحيوية الصورة للنفوذ من خلال الايقاع الى الاعماق النفسية للمشاهد واجتذابه للعرض 0

9- لاعداد ممثل تجريبي ذو اداء عالي المستوى يتوافر فيه شرط مهنية الابداع لا بد ان يكون هناك مختبر تجريبي يضفي عنصر الخبرة والابداع الى جانب الموهبة 0

10- اداء الممثل في المسرح التجريبي هو نقطة البداية لنهاية صيغ الاداء في التجارب المسرحية السابقة 0

الدراسات السابقة ومناقشاتها

لم يجد الباحث (دراسة سابقة) مماثلة للبحث الحالي او قريبة منه ، ذلك ان الدراسات السابقة التي اطلع عليها الباحث – هي دراسة واحدة تبحث في الغالب على عناصر العرض المسرحي التجريبي وهي دراسة ضياء كريم رزيج المشهداني والموسومة (التجريب واثره في تطور العرض المسرحي في العراق) . رسالة ماجستير عام 1989م والمقدمة في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد 0 تضمنت الدراسة قسمين ، احتوى القسم الاول على اربعة فصول ، عني الاول بالاطار المنهجي للبحث من حيث اهميته وحدوده اهدافه ، فيما عني الفصل الثاني بظهور المخرج ودوره في صياغة العرض المسرحي 0 اما الفصل الثالث فعني بنظرية العرض المسرحي (مرحلة التاسيس) ابتداء من الدوق ساكس ماينغن واندريه انطوان وستانسلافسكي 0 واما الفصل الرابع فعني بجوار النظريات في المسرح الاوربي 0واما القسم الثاني من الدراسة فقد تضمن سبعة فصول 0 عني الفصل الاول : وفود العرض المسرحي في العراق 0 فيما عني الفصل الثاني عن الفنان ابراهيم جلال وتجاربه مع عناصر العرض المسرحي 0 فيما عني الفصل الثالث عن الفنان سامي عبد الحميد وتجاربه مع عناصر العرض المسرحي 0 والفصل الرابع عن الفنان قاسم محمد وتجاربه مع الكتابة والاخراج والممثل 0 والفصل الخامس عن الفنان صلاح القصب وتجاربه مع عناصر العرض المسرحي والفصل السادس الاستنتاجات 0

1- **اجراءات البحث** يتناول هذا البحث الاجراءات التي اتخذها الباحث للاجابة على التساؤل الذي ورد في مشكلة البحث ولتحقيق اهداف البحث والتوصل الى نتائج معينة تحددها هذه الاجراءات وتضمنت المجتمع الاصلي للبحث وعيناته ومنهجه وادواته من حيث كيفية تصميم هذه الاداة وبنائها واختيارها قبل تعميم تطبيقها على العينة ومن ثم عرضها على لجنة الخبراء وكذلك تضمن صدق وثبات الاداة بعد اجراءات تحليل العينات 0

- **مجتمع البحث**يتكون مجتمع البحث من جميع العروض المسرحية في كلية الفنون الجميلة . بابل والتي تندرج ضمن العروض المسرحية التجريبية والمحددة في حدود البحث وللمدة الزمنية الواقعة من (2000-2005) وهذه الحدود الزمانية التي حددها الباحث في حدود البحث ليمثل تنوع اكبر قدر ممكن من الممثلين من حيث التجربة والكفاءة بالاضافة الى العروض التجريبية 0

عينة البحث

تضمنت عينة البحث ثلاثة عروض مسرحية مختلفة ومتنوعة ، وهذه المسرحيات هي :

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

-1	معقول	احمد محمد عبد الامير	علي رضا	2000
-2	القرعة	احمد محمد عبد الامير	عباس محمد ابراهيم	2003
-3	الشك	احمد محمد عبد الامير	عباس محمد ابراهيم	2005

وقد تم اختيار العينة قصديا للاسباب التالية :

1- توافر المصادر والمراجع والنصوص والاشرطة على هذه العينات 0

2- تسنى للباحث مشاهدتها اثناء الدراسة 0

3- تطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري اكثر من غيرها من العينات 0

4- اعتمادها اسلوب التجريب في الاخراج 0

منهج البحث

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) من خلال وصفه لكافة عناصر العرض المسرحي التجريبي وتحليل اداء الممثل وابرز خصائصه 0

اداة البحث

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمدة في تحليل العينات 0

تحليل العينات

اعتمد الباحث لاغراض التحليل اداء الممثل في العروض المسرحية التجريبية وذلك من خلال تحليل العروض الثلاثة المسرحية التجريبية 0

اعتمد الباحث على نتائج الخبراء الاتية اسماؤهم :

ت	اسم الخبير	الدرجة العلمية
1	د0سمير شاكر عبد الله	استاذ دكتور
2	د0علي محمد هادي الربيعي	استاذ مساعد
3	د0محمد ابو خضير	استاذ مساعد
4	د0محمد حسين حبيب	استاذ مساعد
5	د0حيدر جواد كاظم	استاذ مساعد
6	د0محمد فضيل شناوة	استاذ مساعد

اسم المسرحية : معقول **تأليف : احمد محمد عبد الأمير**

يدور المتن الحكائي للمسرحية عن وجود خمسة سجناء تحت الارض يحاولون الخروج من اجل منقذ وتعد المسرحية تجريبية اراد بها المؤلف ومن خلالها توصيل مجموعة من القيم ، لما تحتويه من افكار ، وقيم مفادها البحث عن امل الحرية عبر تصويره لوقائع عذابات السجون المرئية وغير المرئية للوطن الذي عانى دكتاتورية لم يشهد لها التاريخ مثيلاً لامعقولية الاحداث هنا خمسة سجناء تحت الارض يحاولون الحفر من اجل منقذ من اجل امل يحلمون بالمحاكمة فهم مسجونون بلا علم لما ارتكبوا من ذنب حتى تتحول المحكمة داخل السجن نفسه فتوزع الشخصيات فيما بينهم هذا القاضي وذاك مدعي عام وهذا محامي في محاولة لقتل الوقت وارضاء نفوسهم حتى يدخل عليهم السجين الاخر من الردهة المجاورة فيقتلوه دون عمد تحت غياب كل شئ حتى الزمن

اختلف اداء الممثلين الخمس باختلاف الادوار وظروف العرض المسرحي وكمية الدور والتي تحدد نوعية الاداء من ممثل الى اخر وهي على التوالي: الممثل رقم واحد (علي رضا) اشتمل اداءه بالحركة الجسدية العنيفة لا سيما في بداية العرض المسرحي وبتغيير تعبيرات الوجه واستثمار طبقة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصوت وحركة الجسد فيالسيطرة على كل اجزاء خشبة المسرح فاللحظة الاولى في العرض المسرحي لها اهميتها حيث كانت هذه اللحظة على كاهل هذا الممثل حيث مهد الطريق واعطى الحافز لبيئة الشخصيات للاداء . والى احساسهم بشخصياتهم قبل الشروع في ادائهما ، وقد حدث التناغم بين الشخصيات بظهور الممثل الثاني . الممثل الثاني : (احمد محمد عبد الامير) يتمتع هذا الممثل بالقدرة الايمائية والتعبير الجسدي وقد ساعده في ذلك تقمصه لدور (الاعرج) فقد كان متزناً على طول العرض المسرحي علماً انه اعتمد في اداءه على محاكاة الشخصيات التي كان يتعرض لها ، منها علاقته مع بائع الغاز الذي ساله عن سبب ارتفاع اسعارها . فالاداء كان متعمدا على التقمص والتشخيص علماً ان اداء هذا الممثل (احمد) خلق المتعة والتواصل بينه وبين الممثلين من جهة وبين المتفرجين من جهة اخرى .

اما الممثل الثالث (حسن جاسم) كان اداءه متجانساً مع بقية الشخصيات وقد عاش الدور وكان اكثر مطابقة بين اداءه وبين الواقع . علماً ان وضع المكان وما تحمله من ديكور كان مؤشراً ايجابياً على اداء الممثلين بشكل اعطى للعرض صورة اكثر تناعماً . اما الممثل الرابع (عامر حامد) استخدم ايضاً اداءاً قريبا من محاكاة الشخصية لاسيما في تعبير الوجه والايماءه واليد المعوقة التي اعطانا بعداً نفسياً في الاداء . اما الممثل الخامس (كريم عزيز) فقد كان اداءه اكثر استقبالاً من قبل الجمهور فهو شخصية تظهر في نهاية العرض تقريباً وقد كان اداءه روحانياً صوفياً أي اعتمد على المستوى الحسي . وعلى العموم فقد تميز الاداء لجميع الشخصيات بالتلقائية وعدم تراتب حكاية النص مع اندماج الممثل بشكل تام في دوره وخروج الممثل عن دوره في بعض الاحيان دفعت الى عرقلة عملية الاندماج على ان الاداء كان متناوب يحاكي مرة ويخرج عن هذه المحاكاة مرة اخرى .حمل مجمل الاداء لكلا الممثلين في هذا العرض انواعاً كثيرة من الاثارة ومن ابتكارهم نتيجة المواقف التي مرت بها الشخصيات والاحداث من خلال تلك القابلية الكبيرة على الخلق والابداع والعطاء ، وقد تجسد ذلك من خلال الشد والتركيز والانتباه من المتلقي للعرض في بدايته حتى نهايه وما حمله الاداء من تقنية ادائية وجمالية جيدة ، وقد عرضت المسرحية اكثر من مرة ، وفي كل عرض هناك شئ جديد وخلق وابتكار على مستوى الاداء لكلا الممثلين الذين امتلكا استرخاءاً عالياً وانتباهاً دقيقاً لكل جزيئات العرض ، بحيث سار الايقاع بما يتناسب مع كل موقف ولحظة . وقد زخر العرض في مجمله بانواع كثيرة من الاثارة والابتكار ، بل كان الاداء برمته مثيراً ومبتكراً من كلا الممثلين سواء على تقنية الحركة او تقنية الصوت من خلال تلك الانفعالات الحركية والصوتية التي رافقت تفاصيل العرض 0

مسرحية معقول 0 اعتمد المؤلف في اعـداد مسرحيته على نص طليعي يحـمل الاسـم نفـسه (معقول) لمؤلفه (ماكس رينيه) 0 عرضت هذه المسرحية اكثر من مرة وعرضت في مهرجان بابل الاول للفنون وعرضت في مسرح كلية الفنون الجميلة 0

اسم المسرحية : القرعة **تأليف : علي رضا**

إخراج : د. عباس محمد ابراهيم

تعد مسرحية القرعة التي تتصارع الشخصيات الثلاثة من اجل الحصول على الطعام في تلك الجزيرة البعيدة ، حتى ينفذ الطعام ويبدأوا باكل كل شئ حتى ربطات العنق ، الى ان تحدث القرعة بينهم ، فالخاسر يؤكل حتى يعيش الباقون احد الشخصيات لكن يدرك الاخر ان الشخصية الثالثة تملك الطعام وهو مخفي فيبدأ بالانتقام وهي فكرة مأخوذة عن مسرحية (اعالي البحر) للكاتب (سلافو مير مروجك) الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات هو مكان للقمامة وقد نقل المؤلف حيلة الصراع من السفينة التائهة في البحر الى مكان النفايات والقمامة للمؤلف (علي رضا) كاتب شخصيات المسرحية تتلوى من الجوع والفاقة والحاجة الى الطعام بكل انواعه ، الطعام الذي تحتاجه المعدة ، والذي يحتاجه العقل ، وما يشتغل على سد الغرائز الاخرى ..... وهذا يحتاج من الممثل الى استنفار كل ما يملك من طاقة تعبيرية وادوات فنية كالجسد والصوت وما يقوم به من خلال توظيفه بحركات تقترب كثيراً من الشخصية التي يقدمها الممثل . افة الجوع جعل منهم (أي الممثلين) يتحركون بحركات تبدو لا ارادية خصوصاً الممثل (علي رضا) من خلال اقامة علاقة بين الشخصية وبين الاداة المتوفرة على المسرح والاخرون كذلك هذا ما فعلوه ايضاً .

الممثل الاول (علي) يلتقط غطاء علبة قمامة، وليس فيها سوى فتات لطعام عالق في الغطاء .

الممثل الثاني (احمد) يقول انها لي .

الممثل الاول (علي) يقول انها لي .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الممثل الثاني (احمد) يقول لدي فكرة .
الممثل الاول (علي) ما هي .
الممثل الثاني (احمد) نفسمها نصفين .
الممثل الاول (علي) لي النصف الاعلى ولك النصف الاسفل .
الممثل الثاني (احمد) انا اريد النصف الاعلى .
الممثل الاول (علي) طيب نقسمها بشكل اخر ، لي النصف الايمن ولك النصف الايسر .
الممثل الثاني (احمد) لا ، انا لا اريد النصف الايمن .
الممثل الاول (علي) حسناً سنقسمها كيف ما اتفق لك نصف ولي نصف .
الممثل الثاني (احمد) انتهينا .
بعد ذلك يلتقطها الممثل الثالث (حسن جاسم) وهم في خضم الصراع حولها . وبعد ذلك يكتشف الامر فيما بينهما .

ان ما يميز الاداء في هذا العرض انه جاء كعزف موسيقي كونه منسجماً مع بنيه العرض المسرحي ابتداءاً من الكلمة والحركة والايماءه . وكانت هذه البنيه اداة التمثيل للممثل (احمد) و (علي) و (حسن) وهم من الممثلين الذين يمتلكون خبرة في الارتجال والخبرة في استثمار فضاء المسرح . وان المقدرة على التمثيل هي نسبية متباينة من ممثل لأخر تتفاوت في درجة الاداء كما ان التمثيل بالنسبة لهم كان ذا روح وقادة وحاذقة ومتفاعلة طيلة العرض المسرحي وبدونها يفقد الاداء معناه .

ان ادائية التمثيل في القمامة تعتمد بشكل كبير على التكوينات المتحركة غيرالثابتة من خلال الركض والدوران والتعامل مع علب القمامة وعربة الطفل وغيرها ، كما ان وضع الشخصيات في هكذا فضاء يمتاز بمكونات القذارة كان من جانب اخر يمتاز به فهم الممثل لعمله فشاهدنا الشخصيات المعومة والذي عبر عن هذا التعويم عدم نطق اسماءها وعدم تحديد مكان وزمان تواجدها الصريح . فالشخصية هنا تعبر عن كل الجياع في الكرة الارضية . فجاء التمثيل كفعل نتيجة تلاحم الطرفين مدروساً ومتقناً واهم ما كان يعطيه الصدارة في العرض ان الاداء جاء رزناً بكل معنى الكلمة . لأنه الممثل كان قد منحه نوعاً من البهاء . وان القمامة لم تكن تمتلك جمالاً لولا الممثل (علي رضا) والممثل (حسن جاسم) والممثل (احمد محمد عبد الامير) 0

اسم المسرحية : الشك **تأليف : احمد محمد عبد الامير**

إخراج : د0 عباس محمد ابراهيم

يستند المتن الحكائي لمسرحية الشك حول موضوعه الشك بقدرة الخالق المتجسد في تلك الشخصية التي تواجه خالقها بالعصيان ، فيبدأ الخالق بارسال المعجزات . لكن مطلب هذه الشخصية لايتحقق . وهو يريد ان يكلم الله عبداً . لكنه يعجز حتى يدرك ان العبد شئ والاله شئ اخر وبعد سلسلة من الصراعات ليحصل على اليقين . شكل كل من (احمد) الممثل الاول و (علي) الممثل الثاني على ابراز تقنية الصوت والجسد باقصى ما يمكن حيث تبدأ المسرحية عندما يظهر الممثل الاول (احمد) حيث يقول : بات كل شئ اخيراً ان يسقط في مكانه ويتعثر ذاك اليقين الذي ترسخ داخل اسوار جمجمته . واحس بذلك الحمق الذي لف تفكيره . فبدأ الخطوة الاولى نحو تلك التله التاريخية . اما الممثل الثاني (علي) فيقول : هو المكان الذي طالما بحثت عنه ، هو المكان الذي اجد فيه مبتغاي قريباً منه
ويقول الممثل الاول (احمد) : وكان قلبه دليله .
ويقول الممثل الثاني (علي) : اسكتوا ، حان لي ان ابدأ .
ويقول له الممثل الاول (احمد) : ارض قفار كأنها جفاها حفار القبور لاتشبهها أي ارض اخرى . فالممثل هنا اعتمد على الجسد والصوت وبقية ادولته في التعبير وكان يستخدم الخيال والابتكار وكون الممثل الاول (احمد) لايملك شيئاً مساعداً ومساناداً سوى امكانياته الذاتية. اما الممثل (علي) وكذلك (احمد) في هذه المسرحية يسحبون المشاهد نحوهم وهم على خشبة المسرح لأمتصاص لحظات مرت عليه . كونه انساناً مثقفاً واقعياً . ولكون الموضوعة المطروحة هي فكرية وفلسفية بحته تدور حول الشك باهم الاشياء (الله سبحانه وتعالى) وبعدها الوصول الى اليقين . وفق طرح هذا الموضوع او النص بشكل بارع وذو عمق جمالي . حاول الممثلان (علي ، احمد) استظهار الكوامن الداخلية لكل شخصية على حدة . فكان (احمد) نقيضاً او منسجماً في اداءه مع الشخصية ومنسجماً كذلك داخل اطار العرض المسرحي . اما الممثل (علي) فقد كان ممثلاً بارعاً جداً في الاداء فقد حقق عنصر الدهشة والمفاجأة اثناء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العرض واستخدام السلالم . مع انغام الموسيقى . وهو الممثل الذي استطاع ان يوصل للمشاهد قضية مفادها انه على المسرح ما لايستطيع المتلقي تحقيقه على الخشبة والحياة معاً مما يجعله مندهشاً على الدوام وهذا لمسناه حاضراً في اداء الممثلين معاً . مما انعكس ذلك على الايقاع للعرض المسرحي فقد كان متماسكاً ومحبوكاً بسبب ما يمتلكه الممثلين (احمد ، علي) من قابلية في الاداء ونفهم من ذلك ان الخبرة والتجربة يفهمانهما ويدركان ما يقومان به اثناء التمثيل . المسرحية تجريبية بحته تستنطق لغة الجسد والكلمات معاً باداء جذاب ومثير مما جعل طريقة طرح الافكار والتوصيل بانسيابية وتلقائية . الاداء جذاباً ومثيراً . استطاع الممثل (احمد) ان يوصل افكار النص الى الجمهور . بعيد عن التصنع والتاويل والفهم الخاطئ لحيثيات النص والفكرة والعرض مما ساعد االمتلقي ، لا سيما ان اداء التوصيل لكل شئ في المسرح ياتي عبر الممثل . اما الممثل (علي) كان يحاول بكل امكانياته ان يكون جميلا في العرض المسرحي ولأن عنصر الجمال من اساسيات عرض (الشك) بسبب موضوعته الممثل كان جميل وساحرا ولغته التي تمكن منها بسهولة بالغة .. ثمة انسيابية ادائية استخرجت ملامحها المتيزة . ان تاثير ممثل (علي) كان واضحا من خلال التفاعل في الفضاء المسرحي (القاعة) فنسمع همهماتاً هنا وكلمة هناك لقد كان التمثيل في مسرحية (الشك) فاعلاً ولا اثر لايمكن اغفاله فقد وقع على عاتقه جزء كبير من مكونات العرض بسبب تلون الاداء وانسجامه وتفاهم الممثلين فيما بينهما ببساطة ان حركات الممثل (علي) و (احمد) جاءت بناءة ودعمت الشخصيات اللتان مثلاهما . كان كطائرين محلقين في فضاء المسرح

النـتـائـج

1- اداء الممثل عنصر رئيسي وفعال لتجسيد فكرة النص ورؤية المخرج 0

2- الاداء في المسرح التجريبي يتجاوز التقليد والقوالب الجاهزة 0

3- يمتاز الاداء في المسرح التجريبي بالايقاع السريع والحيوية 0

4- اداء الممثل في المسرح التجريبي اثرى مفردات العرض المسرحي وارتقائه الى ابتكار واختزال وتنوع في الاساليب الادائية 0

5- عدم الالتزام حرفيا بالابعاد الفنية للبناء الدرامي في المسرح التجريبي لدى الممثل 0

6- تاثر الاداء وتحده بدرجة كبيرة بطبيعة النص وخصائصه 0

7- اعتمد الاداء على الكلمة والصورة المسرحية والحركة الجسدية وكان الممثل ذا خيال واسع في الحركات والرقص والغناء 0

8- اداء الممثل في المسرح التجريبي هو عنصر متحرك وليس ثابت للوصول الى الحقيقة الفنية يلجا الى تقديم اسلوب جديد ومعارض للواقع بالاستعانة بالخيال 0

9- طبق الممثلين الخصائص الادائية في العرض المسرحي التجريبي بدراية ووعي علمي وفهم اكاديمي دون الاعتماد على الفطرة والموهبة 0

التـوصـيـات

يوصي الباحث بما ياتي :

1- الدراسة العملية والفهم الدقيق للممثل وما يتعلق بادائه ومعرفة الخصائص الادائية وفهمها في المسرح التجريبي وتطبيقها عند الممثل 0

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- التواصل في اقامة المهرجانات المسرحية المحلية . لفسح المجال امام الممثلين الذين يتمتعون بقدرة ابداعية وابتكارية في المسرح التجريبي 0

3- ضرورة ان يفهم الممثل التجريبي النص المسرحي واهدافه وطروحاته وتفاصيله واجزاءه

4- الاخذ بالنصوص المسرحية التجريبية واخراجها على خشبة المسرح العراقي 0

5- الاهتمام بارشفة المسرحيات التجريبية العراقية وطبعها ونشرها واخراجها على خشبة المسرح العراقي0

المصـادر والمـــراجـــع

1- ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة : ابراهيم حمادة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1982) 0

2- ابن منظور 0 لسان العرب المحيط 0 المجلد 1 ، اعداد وتصنيق يوسف خياط ونديم مرعشلي ، (بيروت : دار لسان العرب ، 1970) 0

3- بفيار : ترسيخ المسرح ، ترجمة : احمد كمال يونس (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1963) 0

4- بنتلي 0 (اريك) ، نظرية المسرح الحديث ، دار الشؤون الثقافية ، (بغداد ، العراق ، 1980)

5- اليسوعي 0 (لويس معلوف) ، المنجد في اللغة والادب والعلوم ، ط17 ، (بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، 1960)

6- المشهداني 0 (ضياء كريم رزيج)0 التجريب واثره في تطور العرض المسرحي في العراق ، دراسة ماجستير ، غير منشورة مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ، 1980 0

7- السراج 0 (سامي) 0 صفحات ظاهرة في الحياة المسرحية والتلفزيونية ، (بغداد : مطبعة سومر ، 1988)

8- الزبيدي 0 (قيس) 0 مسرح التغيير ، (بيروت ، دار ابن رشد ، مكتبة النهضة)1983

9- بلبل 0 (فرحان) 0 المسرح التجريبي عالميا وعربيا ، (دمشق : دار حوران ، 2003)

10- تيلر0 (جون رسل) 0 الموسوعة المسرحية ،(ترجمة سمير عبد الرحيم ، دار المامون ، ج2 ، 1990) 0

11- سكر 0 (ابراهيم) 0 الدراما الاغريقية ، (القاهرة ، الموسوعة المصرية العامة ، د :ت)

12- تشيني 0 (شلدون) 0 تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، ت : دريني خشبة (القاهرة : المؤسسة المصرية ، 1983) 0

13- جبران 0 (مسعود)0 رائد الطلاب ، ط1 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1967) 0

14- جيرزي 0 (كروتوفسكي) ، نحو مسرح فقير ، ترجمة ، كمال قاسم ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية) 0

15- حاوي 0 (ايليا) 0 اسخيلوس والتراجيديا الاغريقية ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1980) 0

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

16- جماعة من كبار اللغويين ، المعجم العربي الاساس (تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1989) 0

17- ديوكس 0 (اشيلي) 0 الدراما ، ترجمة : محمد خيري 0

18- صدقي 0 (عبد الرحمن) 0 المسرح في العصور الوسطى ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، 1969) 0

19- عطية 0 (احمد سلمان) 0 الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقاتها بالمنظر المسرحي في العراق ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1999 0

20- عباس 0 (علي مزاحم) 0 مرحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة ، مجلة الاقلام ، (بغداد : العدد12) ، 1988 0

21- عيد 0 (كمال) 0 دراسات في الادب والمسرح ، الدار المصرية للتاليف والترجمة ، مصر ، 1966 0

22- فارجاس 0 (لويس) 0 المرشد الى فن المسرح ، ت : احمد سلامة (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، د : ت)

23- لافر 0 (جيمس) 0 الدراما ازياؤها ومنظرها ، ترجمة مهدي فريد (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، 1963) 0

24- مايرهولد ، (فيسفولد) 0 في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، (بيروت : دار الفارابي ، 1979) 0

25- كيارني 0 ل9 (باربارو 10) 0 فن الممثل ، ت : طه فوزي ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، د : ت) 0

26- كاي نك 0 ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ط2 : (ترجمة ، نهاد صليحة ، 1999) 0

27- نيكول 0 (الارديس) 0 المسرحية العالمية ج1 ، ترجمة : عثمان نويه (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1986)0

28- هواينج ، (فرانك) 0 المدخل الى الفنون المسرحية ، ترجمة : كامل يوسف واخرون ، (القاهرة : وزارة التعليم والتربية ، 1970) 0

29- هوارس ، فن الشعر ، ترجمة : لويس عوض (القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، 1970) 0

30- يوسف 0 (عقيل مهدي) ، نظرات في فن التمثيل ، (بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1988) 0

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مـجـتـمـع البـحـث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض
1	الاكمه والكسيح	داريوفو	محمد حسين حبيب	2000
2	سأبقى قريبا من البيت	محمد سعيد	محمد حسين حبيب	2000
3	الاختيار	عالم بسيط	محمد حسين حبيب	2001
4	تحولات عازف الناي	علي عقلة سرحان	محمد حسين حبيب	2001
5	قميص رجل سعيد	بير فورية	محمد حسين حبيب	2004
6	آلام السيد معروف	غائب طعمة فرمان	محمد حسين حبيب	2005
7	معقول	احمد محمد عبد الامير	علي رضا	2000
8	القرعة	احمد محمد عبد الامير	عباس محمد ابراهيم	2003
9	الشك	احمد محمد عبد الامير	عباس محمد ابراهيم	2005
10	فتوى الايجار	موفق محمد	عباس محمد ابراهيم	2005
11	البحث عن نهاية	محمد فضيل	محمد فضيل	2005
12	اغنية التم	جيخوف	سامي الحصناوي	2005
13	الرقم 3742	غالب العميدي	سامي الحصناوي	2005

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com