مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّةِ Journal of the University of Babylon for Humanities
المجلد 29/ العدد 5/ 2021 Vol. 29/ No. 5/ 2021

التحول الأدائي للشخصية في عروض المسرح العراقي: مسرحية ياحريمه أنموذجاً

بهاء زهير كاظم
وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة
bahaa.alshimary@yahoo.com
أنعام معن إبراهيم
وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة
anamalzawy80@gmail.com

تاريخ استلام البحث: 2021/2/ 21 تاريخ قبول النشر: 2021/ 3 / 17 تاريخ نشر البحث:2021/5/18

المستخلص

لقد مر أداء الممثل بعدة أوقات زمنية كان فيه الأداء متباين ما بين النصوص الغنائية والنصوص الشعرية إذ أخذ طابعاً ثابتاً نوعاً ما خاصة في البدايات الأولى لفن أداء الممثل وبظهور الواقعية انسحب الأداء صوب الحياة المعاشة وكان أكثر إقناعاً وتأثيراً وصدقاً خاصة عند (ستانسلافسكي) الذي دعا إلى مجموعة تقنيات تساعد الممثل على التحول الأدائي وتقمص الشخصية وعليه أثار الباحثان التساؤل الآتي: (هل إن آلية التحول الأدائي يوصل إلى متعة جمالية عند المتلقي)، وقد وضع الباحثان هدفه بالعنوان الآتي: (آلية التحول الأدائي المتنوع عند للمثل في الشخصية)، وقد تضمن البحث مبحثين؛ الأول: مراحل تطور الأداء عبر العصور، إذ تناول فيه الباحثان أهم المراحل التاريخية التي مرت على مفهوم الأداء التمثيلي منذ الإغريق إلى العصر الحديث، أما المبحث الثاني فقد جاء بعنوان آليات التحول الأدائي للشخصية وتناول فيه الباحثان أهم الأسس والتقنيات التي تساعد الممثل على عملية التحول، وقد خرج الباحثان بمجموعة من المؤشرات ثم إجراءات البحث وعينته القصدية وتحليلها كونها تحمل صفات التحول الأدائي في الشخصية المسرحية إذ اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في دراسته لتماشيه مع مسار البحث وهدفه، وكانت أدوات البحث هي (ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات والتسجيلات والملاحظة المباشرة والوثائق) ثم خرج الباحثان بمجموعة من النتائج ومناقشتها تمخض عنها مجموعة استنتاجات ثم والتوصيات والمقترحات وأخيراً قائمة المصادر.

الكلمات الدالة: التحول الأدائي، الشخصية، المسرح العراقي

Transformation of the Character's Performance in the Iraqi Theatrical Shows: The Play of *Ya Hirimah* as a Model

Bahaa Zuhair Kazem Inaam Maan Ibrahim
Ministry of Education / Institute of Fine Arts

Abstract

The performance of the actor passed through several periods of time in which the performance differed between lyric texts and poetic texts, as it took a fairly stable character, especially in the early beginnings of the actor's performance and with the emergence of realism, the performance withdrew towards the lived life and was more convincing, influential and sincere, especially for (Stanislavsky) Who called for a set of techniques that help the actor to transform the performative and impersonate the personality, and accordingly the researcher raised the following question:(Does the performance transformation mechanism lead to aesthetic pleasure for the recipient), and the researcher set his goal with

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

the following title: (the mechanism of the diverse performance transformation of the ideals in the personality), The research included two studies, the first is the stages of performance development through the ages, in which the researcher dealt with the most important historical stages that passed on the concept of representational performance from the Greeks to the modern era As for the second topic, it came under the title of the mechanisms of the performance transformation of the personality, in which the researcher dealt with the most important foundations and techniques that help the actor in the transformation process. To be consistent with the course of the research and its goal, and the research tools were (what the theoretical framework resulted in in terms of indicators, recordings, direct observation and documents). Then the researcher came up with a set of results and discussion that resulted in a set of conclusions, recommendations, proposals and finally a list of sources.

Key words: performance, personal transformation, Iraqi theater.

1. المقدمة:

يعد الأداء التمثيلي من أهم الوسائل الاتصالية بين الملقي والمتلقي إذ تمتد جذوره في عمق التاريخ جاعلاً من الممثل المحور الرئيس والمحرك في العرض المسرحي وبمرور الوقت تطور مفهوم الأداء التمثيلي وبعد أن كان مقتصراً على التقليد والمحاكاة أصبح المعنى أكثر عمقاً وحرفية فكان لجسد الممثل الدور الأبرز والباث لمجموعة الشفرات والعلامات السيميائية ذات المعنى والفيض الدلالي وتعددت تقنياته وتنوعت إذ كان لمفهوم التحول أثر بارز لتحقيق المعنى ودلالاته وخلق صور فلسفية ذات طابع جمالي، وعليه أصبح للممثل مهمات متنوعة لتحقيق ذلك المطلب بأن يكون ذاته وأن يكون ذوات أخرى متنوعة بذات الوقت أن يخفي كينونته تحت كينونة الشخصية المؤداة وخلق نوع من الموازنة بينهما من حيث الجوانب الفيزيائية الحركية والجوانب السيكولوجية وجميع هذه الأفعال تدخل ضمن عملية التحول الأدائي للشخصية المسرحية.

1. 1. مشكلة البحث:

تأثر الأداء التمثيلي بالتيارات المسرحية المتنوعة إذ مر بعدة تحولات وتغيرات فنية، إذ كان للأداء التمثيلي دوراً فاعلاً في ايصال المعلومة للمتلقي عبر وسيط (سمعي– بصري) وأن للأداء نظريات متنوعة تبعاً لنوع العرض وتوجهه الفني إذ لكل عرض صفة خاصة تميزه عن العروض الأخرى فضلاً عن تعامل الممثل مع الشخصيات الأخرى ومع ملحقات العرض المسرحي المتنوعة كالإضاءة والإكسسوار والديكور ...الخ، لأن لكل اتجاه فني له خصوصية تعامل الممثل مع تلك الملحقات الفنية أو الشخصيات، ومن ثم فهي ترتبط ارتباطاً مباشرا مع أداء الممثل ذاته مما جعلت منه مرتكزاً رئيساً ضمن مجريات العرض وعنصراً هاماً في إرسال مجمل المعطيات الفلسفية والفكرية والجمالية ضمن دائرة تقنياته الحيوية وخبراته الذاتية في أطر بناء المعنى الجمالي وايصاله إلى المتلقي، فكان للتنوع الأدائي الأثر المائز في تحقيق رؤى جمالية تسعى إلى يجاد حلول فنية فلسفية مما يعانيه المجتمع من مشكلات معاصرة، وعليه يمكن طرح مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:(هل إن آلية التحول الأدائي للشخصية يوصل إلى متعة جمالية عند المتلقي).

1. 2. هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على آلية التحول الأدائي المتنوع عند الممثل في الشخصية.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

1. 3. أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في انه يفيد الممثلين والدارسين والنقاد والباحثين وجميع العاملين في مجال فن التمثيل علاوةً على المؤسسات الفنية المتخصصة بمجال أداء الممثل.

1. 4. حدود البحث:

الحد الزماني: 2015

الحد المكاني: كلية الفنون الجميلة – بغداد

الحد الموضوعي: التحول الأدائي التمثيلي في الشخصية المسرحية .

1. 5. تحديد المصطلحات:

أولا– التحول: هو"قيام الممثل بإحلال بعض صفات شخصية درامية محل الصفات الذاتية للممثل"[1]. وقد عرفه (صلاح سامي) بأنه "انسلاخ من ذات الممثل والدخول في ذات الشخصية " [2].

التعريف الاجرائي: يعرف الباحثان مصطلح التحول اجرائياً على أنه تلبس ذاتية الممثل بذوات أخرى متنوعة بحسب مقتضيات وصفات الشخصية المسرحية المراد تقديمها على الخشبة.

ثانياً– الأداء: يعرفه (الكسندردين) على أنه "إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح"[3].

التعريف الاجرائي: يعرف الباحثان الأداء إجرائياً على أنه عملية اللعب بالشخصية وأبعادها المتنوعة وتقديمها ضمن بيئات مختلفة.

ثالثاً– الشخصية: "هي الأساس الجوهري للنص وهي القلب النابض للحكاية" [4].

التعريف الإجرائي: يعرفها الباحثان بأنها شخصية وهمية لها أبعاد طبيعية ونفسية واجتماعية يقوم الممثل بتحليل ودراسة تلك الابعاد وتقديمها فنياً إلى المتلقي.

2. الإطار النظري

2. 1. مراحل تطور الأداء عبر العصور:

يعد الممثل العنصر الرئيسي في العرض المسرحي منذ قدم التاريخ وله حضور فاعل ومؤثر ضمن دائرة علاقاته التواصلية داخل فضاء العرض إذ مر بعدة مراحل متباينة مستخدماً فيها أساليبه المتنوعة لتقديم شخصياته المسرحية، ويعد (ثيسبس) أول من مثل شخصية الآلهة (فضلاً عن أنه أول من صاغ الأساطير على شكل تمثيليات قصيرة تعتمد الأداء الحركي والحوار المسموع المتنوع والجوقة تغني وترتل مع الممثل فكانت الجوقة شخصية واحدة تمثل صوت الشعب و(ثيسبس) يعد الممثل الثاني، إن تعددية الأداء والتحول من شخصية لأخرى جاءت بفضل الاعتماد على الماكياج الأقنعة وتنوعها إذ يحاكي (ثيسبس) ويتقمص الشخصيات المختلفة من الأبطال اليونانيين القدماء بعد أن كانت الحكايات والبطولات تقتصر على الآلهة فقط، إلا أن هذا التطور الذي أحدثه (ثيسبس) أغضب المحافظين والشيوخ وعدوها كفرا ووقاحة، وبعد زمن تطورت التراجيديا الإغريقية في الشكل والمضمون بعد أن تحولت القصيدة الحماسية مجموعة من الأشعار تخلد الآلهة انطلقت إلى مواضيع

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

دنيوية تعالج قضايا المجتمع، ومن ثم فإنها أصبحت أكثر موضوعية وتحتاج إلى التنوع في الأداء والتحول بالأفكار فجاء (سوفوكليس) وأدخل ممثلاً ثالثاً بعد أن اقتصر التمثيل على ممثلين إذ كان الممثل الواحد يقوم بعدة ادوار في مأساة واحدة)[5]، إلا أن الأداء التمثيلي عند الرومان أخذ جانباً مغايراً عن الإغريق إذ كان للممثل المساحة الاوسع في تقمصه للشخصيات وتقديمها فضلا عن التنوع الحاصل في الأداء من مهرجانات وسباقات والعاب مختلفة جسد فيها الممثل الكثير من الشخصيات التي كانت تقترب وتبتعد نوعاً ما عن شكل الدراما المتعارف عليها عند الإغريق "إذ أصبحت شخصية الممثل عند الرومان هو الدور عينه الذي يؤديه وكان الممثلون بصفة عامة إما من طبقة الرقيق وإما من العتقاء"[6]، في حين عدت الكنيسة الممثلين نماذج منبوذة داخل المجتمع والمسرحيات ما هي إلا خزعبلات خاصة في البدايات الأولى للعصر الكنسي حتى جاءت مسرحيات الاسرار والأم السيد المسيح إذ كان يمثلها مجموعة من الرهبان والقساوسة وكان كل واحد منهم يحاكي أكثر من شخصية في التمثيلية الواحدة فضلاً عن التنوع الأدائي المتغير في الشخصية الواحدة من حال إلى أخرى.

في حين أن الأداء التمثيلي في القرن السادس عشر خاصة في كوميديا (دي لارتي) كان له الأثر الواضح عند جمهور تلك المدة إذ كان الممثل أن يحقق نوع من الاندماج الفكري والفني بينه والمتلقي إذ اعتمدوا على الرقص والغناء والموسيقى وسرعة المخيلة ذلك أن الممثلين لا يعتمدون على نصوص مكتوبة بل على سيناريو يكون متفقا عليه مسبقا مع الممثلين ولم يكن هذه المهارة الوحيدة فحسب بل اعتمادهم على الحركات المتقنة ذات الطابع الفكاهي معتمدين بذلك على "الارتجال والغناء والرقص والأمثال والنوادر والألغاز والمحفوظات والحكايات"[7]، إن أفراد تلك الجماعة اتخذت من هذا اللون المسرحي مصدرا لرزقهم إذ لم يكونوا أفرادا يمثلون فحسب بل هم عوائل بأكملها امتهنوا تلك الحرفة وتوارثوها فيما بينهم، ومن ثم إن مجمل الشخصيات التي يؤدونها هي متفق عليها مسبقا فيسهل عليهم تعددية الأدوار للشخصيات المتنوعة فضلا عن التحولات الآنية في الشخصية الواحدة من حال لآخر معتمدين بذلك على المهارات الجسدية والصوتية للممثل فضلا الاعتماد على المخيلة فالممثل "يعتمد المهارة الحركية المتقنة ويمثل من مخيلته وأثناء التمثيل يقوم بدور المؤلف ويصبح ملهما لباقي الممثلين... الذين يشكلون عوائل تنتقل فيها المهنة من الأب لابنه ومن الأم لابنتها يتعلمون داخل العائلة أصول الارتجال[4،ص 14].

اتخذ الأداء في تلك الفترات طابعاً ثابتاً نوعاً ما خاصة في التعبيرات الجسمانية والصوتية يتوارثونها الأجيال اللاحقة وبذلك أصبحت عملية التحول في الأداء شبه محدودة تعتمد الحوار الغنائي أو النص الشعري فضلاً عن حركات جسمانية حتمتها الأشكال والموروثات المتعاقبة، إلا أن الواقع تغير جذرياً بعد ظهور المذهب الواقعي إذ انسحب الأداء صوب طابع الحياة المعاشة لتلك المدة ليكون أكثر إقناعاً وصدقاً ومؤثراً بذات الوقت على المتلقي الذي كان يواجه الحياة ومشكلاتها المتباينة، في هذه المدة لم يعد يكفي تحول الممثل إلى ذات الشخصية فحسب بل أجرى تحولات متعددة أثناء مجريات العرض حسب تعدد الأفكار وطرح المشكلات وردود الأفعال المتنوعة فكان لزاماً على الممثل أن يغير بحركاته الجسمانية ونبراته الصوتية وفقاً لمتغيرات الشخصية.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

كان ظهور الواقعية النفسية التي نادى بها ستانسلافسكي الأثر الأكبر في تطوير مهارات الممثل خاصة في عملية التحول الأدائي للشخصية إذ اقترح (ستانسلافسكي) مجموعة من التقنيات تساعد الممثل على التحول الأدائي في ذات الشخصية الواحدة ومن مجمل هذه التقنيات هي (لو السحرية) التي تعين الممثل في تقمص الشخصية إذ إن الممثل "يتساءل لو كنت هذه الشخصية وفي مثل هذا الموقف فسأقوم بكذا.. وكذا، وبذلك يستطيع الممثل أن يربط بين الحقيقة الحياتية والحقيقة الدرامية"[8]، وكذلك اللجوء إلى تقانة أخرى سماها (الذاكرة الانفعالية) التي يمكن بها لأن يسكن الممثل الشخصية ويتأثر بذات المشاعر التي تعيشها الشخصية ذاتها أن في هذه التقانة "يستعيد الممثل بذاكرته عن موقف مر به مشابه للموقف الذي تمر به الشخصية التي يمثلها ويتذكر كيف كانت مشاعره وانفعالاته ذلك الوقت ويحاول أن يطبق التغيرات في تعبير صوته ووجهه"[8، ص33]، إن أغلب تجارب الأداء بعد (ستانسلافسكي) جاءت بطريقة مغايرة إذ كانت تبنى على مفهوم اللاإيهام وكسر الجدار الرابع خاصة عند (برتولد برشت) الذي دعا إلى تقديم الشخصية وليس تقمصها (إن الممثل عند برتولد برشت لا يمكن أن تكون مشاعره قريبة لمشاعر الشخصية بل يتكون المشاعر بالضد منها أي يقدمها كما هي بطريقة تبتعد عن التقمص الذي نادى به ستانسلافسكي ويكون معقباً على سلوكها وتصرفاتها أي راوياً لتلك التصرفات ويكون الممثل حلقة وصل بين الجمهور والشخصية أي يأخذ دور الناقد على تصرفات تلك الشخصية وسلوكها)[9]، بمعنى أن مفهوم التحول الأدائي أصبح مغايراً بهذه المدة متخذاً الجسد وتحولاته مرتكزاً لنقد الواقع الاجتماعي بسلبياته المتباينة إذ نجد الممثل راوياً ومغنياً وساردا للأحداث بعيدا عن مفهوم التقمص، كذلك الحال في الاتجاهات الحديثة الأخرى إذ نجد أن "الغناء والدراما والرقص والموسيقى بوصفها لغة مشتركة والتمثيل الصامت والحركات الكروباتية في محاولة لتهديم القواعد السائدة والمتعارف عليها وتنفيذ تكوينات وتشكيلات بشرية الغرض منها إضفاء نوع من المغايرة والتجريب المسرحي"[10]، يتضح مما سبق أن الممثل هو المحرك الرئيسي في العرض المسرحي متخذاً جميع وسائلة الاتصالية وتوظيفها لنقل المعاني إلى المتلقي وقد مر الممثل بحقبة من العصور جعلت تحولاته الأدائية أداة فعالة لتحقيق مطلب جمالي برؤى فلسفية متنوعة.

2. 2. آليات التحول الأدائي للشخصية:

على الممثل أن يحاكي الشخصيات بصدد تقديمها إلى الجمهور وعليه أن يكون موضوعياً بقدر ما يكون ذاتياً في ذات الوقت إذ يحاكي أفعال الشخصية وتصرفاتها وانفعالاتها المتنوعة وهذا يعني أن يجعل بين ذاته وذات الشخصية فوارق يمكن أن يتحكم بها ويسيطر عليها منها تعبيراته الصوتية والجسمانية وألا ينقاد صوب الشخصية وينجرف مع عواطفها وعليه فإن الممثل "إن يحافظ على شيء من فرديته من خصوصيته وأن يعي أنه يقف على خشبة المسرح أمام جمهور من المتفرجين ويؤدي دوره وفقاً لشروط المسرح"[11]، بمعنى أن تركيز الممثل على خلق ذوات متنوعة غير ذات الممثل حتى يتمكن من عملية إقناع المتلقي على أن ما موجود على خشبة المسرح هي ذات مبتكرة من محض فكر الممثل مرتكزاً على المعطيات المتوافرة ضمن حدود النص المسرحي، إنها رحلة استكشافية في متن النص المكتوب وما على الممثل إلا أن يغوص فيه ويستكشف مكنوناته وعندما يقوم الممثل بتمثيل أي دور مسرحي عليه أن يتلبس الدور أي يتقمص بمعنى أن تتطابق الصفات

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الجسمانية والصوتية مع صفات الشخصية المتخيلة أو تكون قريبة منها قدر المستطاع فيصبح هناك تحول من ذات إلى أخرى... الانسلاخ من واقع حقيقي واقع مادي جسماني إلى واقع افتراضي تخيلي معتمدا بذلك على دراسة المعطيات والسلوك المتخيل للشخصية المسرحية، إن على الممثل أن يخلق في مخيلته نماذج مختارة للشخصيات المراد تقديمها سماتها وأفعالها وعواطفها ذلك أن عمل الممثل "هو أن يكيف وجهه تبعاً لهذه السمات حتى يبدو وكأنه بفصل جلده هو"[12]، إن ذاتيه الممثل يجب أن تتصهر بذوات الشخصيات الممثلة على الخشبة بدرجات متفاوتة وإذا أراد تحقيق قيمة جمالية لا بد أن يتوحد مع ذات الشخصية فضلاً عن إيجاد علاقة تواصليه بينه وبين المتفرج والسبب من إيجاد تلك علاقة هو خلق نوعاً ما من الترابط الفكري والجمالي الغرض منه تحقيق أعلى نسبة من التواصلية الفكرية بين الذات المتخيلة وذات المتلقي وهذا يعني خلق نوع من التفكير التأويلي يأخذ المتلقي لعوالم مغايرة عن عالم الواقع. إن فلسفة التأويل تُستخرج ضمناً داخل فضاء العرض التي أوجدها المؤلف مسبقاً في إطار النص المكتوب وما على المتلقي إلا أن يفتح تشفيرات الممثل الأدائية في محاولة لقراءة المفهوم سواء كان ما يرمي إليه المؤلف أو ما يفسره المتلقي تبعاً لمرجعياته الفكرية والفنية والثقافية وعليه فإن الممثل "يصبح أداة معدة إعداداً فائقاً لخدمة المؤلف (النص) وهو يحتاج من أجل ذلك إلى تربية تقنية وفيزيقية تكسب جسمه ووجهه وصوته الليونة والمطواعية للتعبير"[13]. إن لأهمية الجسد الدور الأكبر لتحقيق المعنى الواضح والصريح وبذلك تعد أجزاء الجسد دوال ذات معان متعددة يمكن تدريبه باستمرار لتحقيق مطالب جمالية وهنا يتحقق مفهوم بناء الشخصية الدرامية على عاتق الممثل بالتدريب المستمر لإبراز مجموع الحركات والإيماءات المعبرة، ومن ثم تصبح وسيلة تواصلية بينه وذات المتلقي وإن جسد الممثل يصبح المسؤول الأول في التعبير عن الدلالات والمعاني في العرض المسرحي إلى جانب العناصر المكملة الأخرى ويصبح للجسم "لغته البليغة التي تسلك أقصر السبل للإفشاء بأسرارنا ولا سيما الإشارة اللاشعورية التي تبوح بالكثير بما نحاول إخفاءه"[14]، إن آلية الجسد وتقنياته تعطي انطباعا جماليا للتحول إلى حالات وشخصيات متنوعة ترمي إلى قيم جمالية مغايرة بإبداعات جسدية متحررة تبعث فيضاً من الإشارات السيميائية ليس لها حدود تنعكس على جسد الممثل خالقة بؤرة جمالية توحي بأشكال فنية ذات طابع دلالي وهذا ما أكده (مايرهولد) وأطلق عليه (البيوميكانيك)، التي تعني "ترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية باستخدام الحركات البلاستيكية التي تعين الجمهور على فهم الحوار الداخلي للشخصيات"[15]، إن آلية حركة الممثل تعنى بالارتقاء إلى أعلى مستويات الأداء المتقن ولا يمكن تحقيق ذلك الإتقان إلا بالتدريبات المكثفة وتحقيق التوازن بين ما هو داخلي من أحاسيس ومشاعر وما هو خارجي من حركة فيزيائية، ولتحقيق جودة التحول الأدائي للشخصية لا بد من خلق نوع من الانسجام المتناغم بين طرفي النقيض الداخلي والخارجي عبر مجموعة التدريبات البدنية والنفسية.

يعد التحول الأدائي سمة جمالية ذات ابعاد فلسفية تعانق التوجهات النفسية المتقلبة بين ذات الإنسان السوي والذوات المحملة بأعباء نفسية كونية إذ تحتاج إلى نوع من المعالجة الفنية والممثل هو الشخص الوحيد القادر على تحقيق هذا المطلب، تلك هي الفكرة الأساسية التي نادى بها (أرتو) في مسرحه العلاجي الذي سماه (مسرح القسوة) "مسرحاً ينتج التشنج كرقص الدراويش... ويخاطب الجسم بوسائل محددة بنفس الوسائل التي تلجأ إليها

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

موسيقى العلاج عند بعض الشعوب"[16]، إن التحول الحاصل في هكذا نوع من المسارح يحتاج إلى نوع خاص من الممثلين يمتلكون صفات الإنسان الخارق ذلك أن التشنج والصراخ والهلوسة والسحر والشعوذة هي السمة المائزة في هذا المسرح ومن ثم عملية التحول الأدائي تعتمد عل نوع من الليونة والمطواعية والاتحاد مع العوالم الغيبية، كذلك الحال عند (غروتوفسكي) الذي حث الممثل على تحرير جسده وتفجير الطاقات الخلابة الكامنة بوصف أن جسد الممثل هو الوسيلة للتعبير عن الدلالات الكامنة وأن التحول هو السمة الأفضل لتحرير تلك الطاقات الكامنة ومن ثم على ممثل (غروتوفسكي) ألا يتعاملوا على المسرح كما يتعاملون في حياتهم اليومية بل أن يجعلوا أجسادهم أدوات مطواعة ومرنة عبر مجموعة التمارين المكثفة والمستمرة إذ يقول: "من الواجب على الممثل أن ينزع نفسه وعن جسده القناع اليومي ويتجاوز ما هو مألوف من حركات وأفعال يومية للوصول إلى تلك الحقيقة التي تعبر عن ذاته الإنسانية بحيث لا يظهر عبر ذلك جسده الخاص"[17]، إن آلية الاشتغال عند (غروتوفسكي) أخذت طابع اكتشاف الذات والعمل عليه إذ يعيدنا إلى أصول المسرح الأولى وجذوره الحفرية ذلك بتدريب جسد الممثل على قدرة مقاومة العمليات النفسية المتنوعة بحيث يصبح الجسد مرنا ليس له كتله وثقل يكون غير عائق أمام انطلاقه في التعبيرات المتنوعة والدقيقة المراد إيصالها إلى المتلقي، وهذا المبتغى لا يمكن الوصول إليه إلا بجدلية الإحساس بالجسد والتحرر من الجسد ذاته هو نتاج للمران والتكنيك المستمر.

ولا يمكن إغفال الجانب الصوتي في عملية التحول الأدائي التمثيلي، فعندما يريد الممثل أن يحاكي شخصية ما لا بد أن يكون الأداء الصوتي للممثل يتطابق نوعا ما مع الشخصية المؤداة (ومن حيث التنوع في الطبقات الصوتية للوصل لمرحلة الإتقان ولأجل ذلك الاهتمام والتدريب الصوتي والقدرة على التأثير بإيجاد أكثر وسائل التكنيك ذي الفاعلية المباشرة ويأتي ذلك بمعرفة تركيب الجهاز الصوتي وحتى استغلال عيوبه وتحويل تلك العيوب لصالح الممثل والبحث المتنوع الأكثر التمارين فاعلية بهدف تطوير المنظومة الصوتية)[18] من حيث الإيقاع والنبر والتنغيم والمد وغيرها فلا بد للممثل أن يكون مقنعا في تطابق الصوت مع الشخصية المسرحية وإن اختلف هذا التطابق فهو لضرورات درامية أرادها المؤلف أو المخرج، إن الإلقاء التمثيلي له قوة جذب لدى المتلقي وله طابع الإثارة والدهشة إذ لا بد أن يتناغم الفعل الأدائي الحركي مع طبقات الصوت المتغيرة فعند التحول من حالة الغضب مثلاً إلى الهدوء لا بد للممثل أن تتغير نبرته الصوتية منسجماً مع ماهية هذا التحول الأدائي ومن ثم يصبح هناك نوع من الانسجام الهارموني بين ما هو فيزيائي خارجي حركي وبين ما هو شعور سيكولوجي داخلي عبر الصوت ومكوناته الانفعالية هذا التحول يحتاج إلى نوع من المران والتدريب والاشتغال على أجهزة النطق لجعلها وسيلة تواصلية مهمة بين الملقي والمتلقي وعلى الممثل أن يتعايش الشخصية المسرحية لتحقيق ذلك المطلب الجمالي وبهذا فإن الإلقاء التمثيلي هو "ذلك الإلقاء الذي يعتمد على تقمص شخصيات أخرى غير شخصية الملقي وذلك بواسطة الصوت وبواسطة الكلام"[19].

يتضح مما سبق أن التحول الأدائي للشخصية يتم بمجموعة متغيرات آنية على مستوى الجسد والصوت بتغير الحالة المزاجية للشخصية التي تتأتى من مجموعة انفعالات وعواطف متنوعة تنعكس على الفعل الدرامي المسرحي الذي يعد هو الدافع أو الجانب الخفي للأفعال في حين الجوانب الظاهرية هي الحركة الجسمانية

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

والتعبير الصوتي بوصفها نتاج للأفعال والعواطف والمشاعر، ولتحقيق التحول الأدائي بصورة جيدة على الممثل أن يلتزم بالتدريبات المتنوعة والمستمرة للجانب الحركي والصوتي بوصفها الوسائل الأهم للتفريق بين ذاتية الممثل وذات الشخصية فبتلك التمارين المتنوعة الجسدية والصوتية يمكن أن يحقق تلك المطالب الجمالية بأعلى مستوى من الدقة الأداء والمصداقية في التعبير.

2. 3. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1. الانشغال بواقع الحياة وطرح المشكلات وتعدد الأفكار هو السبب الأكبر في التنوع والتحول الأدائي في الشخصية خاصة بعد ظهور الواقعية في القرن الثامن عشر.
2. التدريبات المكثفة على الليونة والمطواعية لتقنيات الجسد بوصفه دوال ذات معنى له الأثر الكبير في عملية التحول الأدائي.
3. يتحقق التحول الأدائي في الشخصية في البحث عن ذوات متنوعة غير ذات الممثل ودراسة الشخصيات المنتخبة ومحاكاتها لأفعالها وتصرفاتها وانفعالاتها المتنوعة.
4. التوازن بين ما هو فيزيائي حركي وسيكولوجي شعوري كفيل بتحقيق التحول والتنوع في الأداء التمثيلي.
5. قدرة الممثل على مقاومة العمليات النفسية المتغيرة وتدريبه لها هي محصلة التنوع والتحول في الأداء التمثيلي.
6. التدريب على التقنيات الصوتية (الإيقاع–التنغيم– النبر– المد– الطول...الخ) كفيلة لتحقيق التحول الأدائي في الشخصية.

4.2. الدراسات السابقة

– دراسة الباحث عبد الكريم خنجر كنيهر 2010 بغداد:

ينقسم البحث الموسوم (التحولات الأدائية في عروض المسرح العراقي) على أربعة فصول؛ تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي عن طريق مشكلة البحث وأهمية البحث وهدفه وحدوده، ومن ثم تحديد المصطلحات، وتضمن الفصل الثاني الإطار النظري المكون من ثلاثة مباحث: (آراء الفلاسفة عن مفهوم التحول–التعبير الأدائي بالصوت والجسم– علاقة الممثل بالمؤلف والمخرج وتأثيراتها في التحول)، وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، ومجتمع البحث الذي حدد من عام2000–2010، وعينات البحث القصدية، واعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل عيناته بالاعتماد على الأقراص الليزرية والمشاهدة العينية للمسرحيات والمقابلات الشخصية.

– دراسة الباحث جمال عبيد شاطي 2010 بغداد:

وهي دراسة قريبة لموضوعنا جاءت بعنوان: (التنوع الأدائي التمثيلي في تجربة الممثل ميمون الخالدي)، إذ انقسم البحث إلى أربعة فصول: الأول: الإطار المنهجي عن طريق مشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدوده، ثم تحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني تضمن الإطار النظري المكون من أربعة مباحث: (الأداء التمثيلي عبر العصور–مدارس الأداء التمثيلي– تنوع الأداء التمثيلي في المسرح العراقي– تجربة الممثل ميمون الخالدي)، أما

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث الذي حدد من عام1984–2008، وعينات البحث القصدية، واعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل عيناته بالاعتماد على الأقراص الليزرية ومشاهدة أغلب عينات البحث والمقابلات الشخصية.

3. إجراءات البحث

3. 1. مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث العروض المسرحية التي قدمت على مسارح كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، من الأساتذة الاكاديميين المخرجين العراقيين التي تحتوي عروضهم على سمات التحول الأدائي، وقد ارتأى الباحثان تحليل عينة واحدة وجعلها أنموذجاً لسمات التحول الأدائي وكانت مسرحية (يا حريمة) تأليف واخراج وتمثيل د. حسين علي هارف.

3. 2 . منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في دراسته لتماشيه مع مسار البحث وهدفه.

3. 3 . طرائق البحث: اعتمد الباحثان الطرائق الآتية:

أ- الطريقة الوثائقية بهدف جمع معلومات الإطار النظري.

ب- الطريقة المنطقية (الاستقراء والاستنباط): اعتمدها الباحثان في الإطار النظري والإجراءات والاستنتاجات.

ت-طريقة دراسة الحالة: استخدمها الباحثان في تحليل نموذج عينة البحث بهدف الوصول إلى النتائج.

3. 4 . أدوات البحث:

اعتمد الباحثان الأدوات الآتية:

أ- الوثائق: بما تشتمل من كتب.

ب- الملاحظة المباشرة والخبرة الذاتية للممثل: كون الباحثان من العاملين في الحقل الفني الاكاديمي.

ت- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير لتحليل العينة.

ث- التسجيلات: المشاهدة المباشرة للعرض المسرحي على مسرح قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وتوفر للباحث قرص مدمج (cd) لعينة البحث.

3. 5 . عينة البحث:

مسرحية "ياحريمة" تأليف واخراج وتمثيل: د. حسين علي هارف قدمت على مسرح قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد– 2015م.

3. 6 . التحليل

يدخل الممثل وبيده مجموعة من الملابس القديمة محاولا بيعها بأي سعر ممكن ويتجول في أرجاء المسرح وهو يردد (للبيع كله بألف.. حاجة بألف) وعندما يقف جوار الجنود الموجودين في أعلى الشاشة يقف لثواني قليلة ويرفع العلم العراقي مع عزف آلة العود للسلام الجمهوري يقف الممثل عن البيع وقد بان على وجهه الحزن وعند الانتهاء من العزف ينتقل الممثل إلى منصة الحديث ليعرف عن نفسه، آن آلية الحركة التي ابتدعها الممثل عند بيع الملابس والانتقال إلى عزف السلام الجمهوري ورفع العلم العراقي حتمت عليه التحول في الأداء

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

من الإيقاع السريع الخاص بالبيع إلى التعريف عن نفسه بطريقة حزينة التي امتازت بالإيقاع البطيء ويسرد الممثل بعض من محطات حياته المتنوعة ثم يغني تارة باللهجة العامية ومن ثم باللغة العربية الفصحى ويتبع هذه التحولات في الكلام أغانٍ شعبية عراقية برفقة آلة العود ويستذكر بعض الأحداث المؤلمة التي مرت بالشعب العراقي، أن التحول في الأداء الصوتي والحركي كان بارزاً بوضوح خاصة أثناء الأغاني وتذكر الويلات التي عاشها العراقيون محققاً بين الحركة الفيزيائية لجسد الممثل بحركاته السريعة المرنة والجانب الشعوري السيكولوجي في استذكار تلك الويلات المؤلمة ومن ثم أصبح هناك تناسقاً هارمونياً بين الجانبين الفيزيائي والشعوري، يبدأ بمشهد آخر يتوسط المسرح يعمل مقارنة لفظية بين ما هو ذو قيمة غذائية طعمها حلو (تمر) ومفردة تحمل طابعاً مأساوياً وهي (الحرب) وبإيقاع متنامٍ وبوتيرة متصاعدة بدأ يقارن بين (برحي .. وحربي) كونها نفس الحروف إلا أن المعنى يتغير عند تقديم وتأخير بعض الأحرف إذ كان للإيقاع وتقطيع الكلام والتنغيم والمد في الكلام الأثر الواضح لتأكيد المعنى مما عزز دلالة تحول الأداء التمثيلي بين (الحلو والمر) عبر حركات الجسد البلاستيكية والتغيير بإيقاع الكلام اللفظي.

وفي مشهد آخر ينتقل الممثل من وسط المسرح إلى اليسار ثم اليمين ثم أعلى المسرح وفي مقدمته بحركات سريعة على شكل (الهرولة العسكرية) وهو يتحدث عن بعض المواقف التي شهدها أثناء الحرب بطبقات صوتية مختلفة ويردد بعض الآيات القرآنية ثم يختبئ خلف المنصة تارة ويقف أمامها تارة أخرى يغني باللهجة العامية وباللغة الفصحى ويصرخ بأصوات متباينة إذ الارتفاع الحاد بالإلقاء في محاولة للتعبير عن الوضع النفسي المتأزم الذي كان يعيشه، نجد أن التداخل اللغوي بين العامية والفصحى حقق انسجاماً عالياً في الأداء مما حقق نوع من التحول الأدائي في ذات الشخصية خاصة بمساندة الإضاءة والموسيقى إذ خلقت نوع من الجو النفسي العام أعانت الممثل على سهولة التحول الأدائي بين التذبذب واستقرار الحالة النفسية للشخصية فضلاً عن اللغة الخطابية والعامية التي أضفت نوع من الترميز الدلالي على إنشائية المشهد، وكذلك الحال في المشهد لذي يليه إذ نسمع اغنية (فيروز) وهو يردد معها ولكن يغير ببعض كلماتها لتتناسب وضع الحرب القائمة ثم يتحرك عبر المسرح بحركات راقصة وبخفية كاملة ويكتب أبيات شعرية ويقرأها يعمد على تقطيع الجمل والإلقاء بصعوبة ثم ينطق الكلمات بصوت عال ويبطئ الكلمات في موضع آخر مما يحدث اختلالاً واضحاً في الإيقاع والنبر ثم يتحول الإلقاء بطريقة سردية خفيفة تميل إلى الرومانسية في الأداء بمساندة آلة العود ثم ينفجر غضباً حين يتكلم عن الحرب وويلاتها ويلقي اشعاراً من ديوان شعر يحمله بيده ويبدأ الخوف الشديد على تفاصيل جسده ووجهه وتضطرب انفعالاته ويتنقل بين أجزاء المسرح ذهاباً وإياباً يتخلل إيقاع حركته الإيقاعات العسكرية ويردد بعض الكلمات مثل (الموت في المزارع.. القتل على الهوية.. البيوت خاوية) يردد هذه الكلمات بمساندة الطبول العسكرية ثم ينخفض إيقاعه الحركي تارة أخرى خاصة عندما يتحدث عن الشاعر (بدر شاكر السياب) ويردد بعضاً من أبياته الشعرية مستعيناً بالإيقاعات والنبرات الكلامية المتباينة وعند الانتهاء يرمي بديوان الشعر ويميل الإلقاء لديه إلى الخطابية بالتدريج تتأزم لديه الحالة المزاجية حتى ينفجر بالبكاء ويسقط ارضاً، أن إنشائية المشهد حتمت على الممثل التلوين في الأداء الصوتي والحركي إذ جاء في الكثير من

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المواضع متداخلاً مع الفكرة العامة للمشهد وانعكست على آلية الأداء وتحولات الشخصية بين ما هي مضطربة وسوية فكان لابد من الممثل الانسياق صوب مشاعره في كل لحظة سواء كانت الشخصية حزينة أو فرحة ومن ثم إن جاهزية الجسد المرن وفاعلية الفكر اليقظ والتقنيات الصوتية المدربة ساعدت الممثل على تحقيق المطلب الجمالي للدور المسرحي في التحول الأدائي، وفي المشهد الأخير نجد أن الممثل يتحرك في جميع أرجاء المسرح على وقع أغنية عراقية (إحنه مشينا للحرب)، ويظهر معه مجموعة من الجنود الآخرين يحملون توابيت لجنود شهداء حتى يستقر وسط المسرح ويبدأ الكلام بإيقاعات كلامية أشبه أن تكون خطابية إلا أن الجانب النفسي المتأزم يظهر على جسده ووجهه ثم يتجه إلى الجنود الشهداء على وقع اغنية (يا حريمة) يلقي حوارات استفسارية وخطابية مع حركة هستيرية ثم يبدأ حواراته مع الجنود وتتسلسل الأحداث بنفس الوقائع السابقة من إرهاصات كلامية وحركات جسدية متسارعة وبطيئة حتى يعود إلى المنصة ليعرف عن نفسه مرة أخرى ويذهب تجاه الساتر ويسمع صوت انفجار ليعلن عن استشهاده وتنتهي المسرحية.

يتضح مما سبق أن الأداء الحركي للممثل أوجد علاقة تكاملية بين ما هو داخلي نفسي وخارجي حركي ذلك عبر مقاومة عمليات الضغط النفسي الذي مر به الممثل منذ بدأ العرض المسرحي حتى نهايته فضلاً عن الالتزام بالتقنيات الصوتية أثناء التغيرات في الأداء الحواري ما بين مد وطول وتنغيم في الأداء ونبر مما عزز عملية الارتقاء بالتحول الأدائي ضمن اشتراطات الشخصية ذاتها، إن النسق الفكري الذي حالت إليه الشخصية عبر الحديث مع الجنود الشهداء خلق نوعاً من التعاطف الوجداني عند ذات الممثل والمتلقي مما حفز الجانب السيكولوجي للطرفين وهذا لا يتأتى من فراغ بل عبر دراسة تكاملية بين الذات والذوات الأخرى مما حقق نوع من التحول في الأداء، إن المعطيات الإنسانية المشفرة ضمن حوارات الشخصية الرئيسة بنيت على أساس السرد الحواري المضمر للمشكلات المتنوعة الموجودة ضمن المجتمع فما كان للممثل سوى استثارتها عبر وسيط حركي دلالي وبتنغيم كلامي أحالت المتلقي إلى استذكار تلك الحالات مما شكل أنساق ترابطية بين الأداء الحركي والنفسي ومجمل المعطيات التعبيرية والفكرية الأخرى التي خلقت نسيجاً خطابياً متنوعاً أحال المتلقي لعوالم ليست ببعيدة عليه بل هي في زمن سابق قريب، وجاء هذا الخطاب الجمالي بحرفية الممثل وإتقانه لأدواته التعبيرية الحركية منها والسمعية واضاف للأداء نوعاً من السهولة والتلقائية.

4. النتائج ومناقشتها

1. أدت تحقيق الانسجام في حركة الجسد الخارجية والانفعالات الداخلية في الكثير من الحالات في المشاهد المتنوعة إلى خلق حالة من التحول في ذات الشخصية وأكسبتها نوع من المصداقية في الأداء.
2. هناك انسجام حاصل بين ذاتية الممثل والحالات المتحولة للشخصية المسرحية بين الفرح والحزن والصراخ والهيستريا...الخ خاصة أثناء مشهد توابيت الشهداء، وفي الكثير من الشاهد المسرحية الأخرى جعلت من شخصية الممثل المحرك الرئيس والمسيطر على مجمل العرض المسرحي.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

3. أضفى الانضباط الحركي والليونة والمطواعية التي امتاز بها الممثل على المشهد طابع الالتزام والدقة والمصداقية.
4. أضفى توافق الوعي الفكري والحركات الإيقاعية لجسد الممثل دلالات فكرية جمالية مائزة ضمن الإطار الفلسفي للعرض المسرحي خاصة عند لفظ كلمة (برحي وحربي) في إشارة إلى ثمرة التمر حلوة المذاق ومصطلح الحرب ذي الويلات والخراب والدمار، فكان للتحول الأدائي بين هذا وذاك واضحاً عبر حركات الجسد وايماءات الوجه المتنوعة.
5. السرعة ودقة التنفيذ واللياقة العالية والحركة المتنوعة على جميع أقسام الخشبة أضفت على التأثيث المشهدي نوع من المصداقية في التحول الأدائي للشخصية المسرحية وأكسبتها طابع الصدق والثبات.
6. خلق التوافق والانسجام بين الأداء الصوتي والحركي جعل من التحول الأدائي في الشخصية السمة الأكبر ضمن مجريات العرض المسرحي.
7. كان للمجاميع المسرحية المؤثرات السمعية والبصرية الأثر الكبير على مساندة الممثل في عملية التحول الأدائي وأضفت على المشهد نوع من التأثير الفكري والجمالي وخاصة في مشهد حمل التوابيت للشهداء.
8. حقق توظيف التقنيات الصوتية مثل (المد والتنغيم والنبر والطول والتقطيع والإيقاع) في اللغة العربية الفصحى وفي اللهجة العامية الدارجة نوعا من الانسجام التام في التحول الأدائي في الكثير من المواقف.

5. الاستنتاجات

بناءً على ما توصل إليه البحث من نتائج فقد أسفر عن الاستنتاجات الآتية:

1. أعطت الليونة الجسدية وخفة الحركة وسرعة الأداء والإيقاعات المنتظمة لحركة الممثل القوة والمصداقية على عملية التحول الأدائي التمثيلي للشخصية المسرحية.
2. خلقت العوامل المؤثرة كالتقنيات الصوتية والموسيقية وحركة مجاميع الممثلين صوراً جمالية مؤثرة وانعكست بالإيجاب على التحول الأدائي للممثل.
3. خلق الانسجام الصوتي والحركي لأداء الممثل نوع من المصداقية في عملية التحول الأدائي.
4. خلق الانسجام الفكري والحركي طابعاً فلسفياً جمالياً ويحقق التأكيد في التحول الأدائي للشخصية.
5. تضيف دراسة الشخصية المسرحية بأبعادها المتنوعة وأفكارها الفلسفية للممثل الدراية الكاملة بأهداف الشخصية المؤداة مما يجعل للممثل القدرة الذاتية على عملية التحول الأدائي من حال إلى آخر بمنتهى المصداقية واليسر.

6. التوصيات:

يوصي الباحثان بما يلي:

1. الاهتمام بتدريب الممثل على موضوع التحول الأدائي للشخصية المسرحية، ذلك عبر فتح دورات وورشات فنية تعنى بهذا المجال.
2. رفد المكتبات بالكتب والوثائق والمصادر الخاصة بهذه الجزئية من فن التمثيل.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

3. الاهتمام بدروس التمثيل ضمن الورشات الفنية والدروس الاكاديمية.

7. المقترحات

يقترح الباحثان الدراسة الآتية:

1. التحول الأدائي للشخصية المسرحية في عروض البانتومايم.
2. آليات التحول الأدائي لشخصية البطل في عروض مسرح الطفل.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر

[1] سامي عبد الحميد، مدخل إلى فن التمثيل، بغداد: جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 2001.

[2] صلاح سامي، الممثل والحرباء، القاهرة: إصدارات الأكاديمية، (دار الحرير للطباعة)، 2005.

[3] الكساندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، بغداد، (دار الحرية للطباعة)، 1974.

[4] مالك نعمة غالي، واخرون، فن التمثيل، ط2، جمهورية العراق: وزارة التربية: (دار الكتب والوثائق)، 2014.

[5] ضياء طه إسماعيل، وآخرون، ط2، جمهورية العراق: وزارة التربية: المركز التقني لأعمال ما قبل الطباعة، 2014.

[6] فرانك.م. هوايتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف واخرون، القاهرة:(دار المعرفة)، 1970، ص233.

[7] أشلي ديوكس، الدراما، تر: محمد خيري، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د–ت، ص9.

[8] كريم خنجر، التحول في أداء الممثل، ط 1، بغداد : (دار عدنان للنشر)،2013 .

[9] رياض موسى سكران، مسرحة المسرح– مقاربات قرائية في الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي،ط1، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام: (دار الشؤون الثقافية العامة)2001.

[10] فيصل علي الدوسكي، عناصر العرض المسرحي واشتغالاتها في مسرح ما بعد الحداثة، العراق: بغداد: (دار الطبع للطباعة والنشر)، 2015.

[11] موريل شريك، اساليب فن التمثيل، تر: سامي عبد الحميد، بغداد: (طباعة دار الكتب)، 2001.

[12] كوكلان الأكبر، الفن والتمثيل، تر: شريف شاكر، دمشق: وزارة الثقافة: منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، 1986.

[13] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد (191)، (مطابع المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب)، 1979.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[14] غروست وغدويس، لغة الجسد، تر: هيلانه جبر، دمشق، (دار علاء الدين للنشر)، 2007.
[15] أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط1، عمان: (دار الصفاء للنشر والتوزيع)، 2011.
[16] أنطوان أرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، القاهرة: (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر)، 1973.
[17] جروتوفسكي، المسرح الفقير، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة العامة للثقافة، 1979.
[18] داريوفو، دليل الممثل، تر: هند مجدي، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (أكاديمية الفنون – مركز اللغات والترجمة.
[19] سامي عبد الحميد – بدري حسون فريد، فن الإلقاء، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1981.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq