القراءة النقدية للأداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي

م. د. قحطان عدنان زغير
جامعة واسط- كلية الفنون الجميلة

الملخص

كباقي الحرف والمهارات وأساليب أنتاج المعنى الأدبي أو الفني تعرض فن الممثل للدراسة والفحص والتقييم، لاسيما بعد ظهور المدارس النقدية التي تفحص آليات أنتاج المعنى بدأ بالتفكيكية لـ (جاك دريدا) التي تعنى بالكلام بوصفه نظاماً مرئيا مرورا بنقد أستجابة القارئ لـ (نورمان هولا ند) و (هارولد بلوم)، إذ إن للنص الواحد قراءاته المتعددة وصولاً الى نقاد الظاهراتية (ادموند هوسرل، مارتن هايدكر، موريس مارلو بونتي) وفرضية المساهمة الواعية ما بين مؤلف النص والقارئ، فالنص المسرحي مدونة أدبية يجري إعادة إنتاجها من خلال المخرج والممثل .

ولأن القراءة النقدية من الستراتيجيات الحديثة التي تقوم بالتحقيق في ظاهرة أو جنس أدبي أو آلية أو أسلوب معين وفهم طبيعة تمثلاته في ميدان العمل الناشط فيه، فأن ذلك دفع بالباحث الى معاينة الأداء التمثيلي عبر خبرة وتجارب متخصصي المسرح والدراما والنقد، ليبدأ الباحث بعرض مشكلة البحث والحاجة إليه ضمن الفصل الأول الذي أوضح فيه أيضا هدف البحث وأهمية البحث وكان لتحديد المصطلحات التي وردت ضمن عنوان البحث أهمية كبيرة في تحديد المسارات المعرفية للباحث مما حدا به الى تحديدها ووضع التعاريف الإجرائية لكل مصطلح .

أما الفصل الثاني فإنه يتضمن مبحثين ينقسم الأول الى محورين ناقش الباحث في الأول مفهوم النقد في المسرح، وناقش في الثاني، آليات النقد المسرحي في العراق، يلي ذلك المبحث الثاني، إذ ينقسم هذا المبحث الى محورين أيضا، يناقش الأول، أداء الممثل بين المفهوم والتجارب، في حين ناقش الأخر، الآراء والأتجاهات في نقد أداء الممثل في المسرح العراقي، وفي نهاية الفصل الثاني قام الباحث بالتوصل الى مجموعة من المؤشرات التي ضمنّها جملة من الأفكار الفاعلة التي وردت في الإطار النظري وذلك لغرض إعتماها بوصفها معايير في تحليل عينات البحث المنتخبة ضمن إجراءات البحث في الفصل الثالث .

وفي الفصل الثالث الإجرائي انتخب الباحث عينتين أثنتين هما، دراستين نقديتين الأولى (قراءة في مشهدية الأداء وتطورته) والثانية (ثنائية النفس والجسد في أداء الممثل المسرحي العراقي)، وقد تم تحليل العينات وفقا لمؤشرات الدراسة ومعايير قراءة نقد الأداء التمثيلي للممثل العراقي، يلي ذلك الفصل الرابع الذي يشمل نتائج البحث وأستنتاجاته وأخيراً قائمة المصادر التي اعتمدها الباحث في بحثه، وأخيرا ملخص باللغة الإنكليزية .

Abstract

Like other crafts, skills and methods of producing literary or artistic meaning, the artist's art of study, examination and evaluation, especially after the emergence of critical schools that examine the mechanisms of production of the meaning, began to deduce Jacques Derrida, which speaks as a visual system through criticizing the reader's response to Norman Hulland. (Harold Plum), as the text has multiple readings to the critics of the phenomenon (Edmund Husserl, Martin Heidekker, Maurice Marlow Ponty) and the premise of the conscious contribution between the author of the text and the reader.

Theatrical text is a literary code being re-produced through the director and actor.

And because critical reading of modern strategies that investigate a literary phenomenon or gender or mechanism or method and understand the nature of its representations in the field of active work, it prompted the researcher to examine the performance representative through the experience and experience of theater and drama specialists and criticism, In the first chapter, which also explained the purpose of research The importance of research was to identify the terms contained in the title of the research is very important in

identifying the paths of knowledge of the researcher, which led to the identification and the development of procedural definitions for each term.

As for the second chapter consists of two sections, the first divided into two axes, the researcher discussed the concept of criticism in the theater, and the second discussed the mechanisms of theater criticism in Iraq, followed by the second section. This section is divided into two axes. , While the other discussed the opinions and trends in criticizing the performance of the actor in the Iraqi theater. At the end of the second semester, the researcher reached a set of indicators that included a number of active ideas that were presented in the theoretical framework for the purpose of approving them as criteria in analyzing selected research samples Search in Chapter the third.

In the third chapter , the researcher selected two samples: the first two studies (reading in the scene of performance and its development) and the second (the dual body and soul in the performance of the Iraqi theater actor).The samples were analyzed according to the study indicators and the reading standards critique the representative performance of the Iraqi representative, Fourth chapter, which includes the results of the research and its conclusions and finally the list of sources adopted by the researcher in his research and finally the abstract in English language.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

يعد مفهوم الأداء التمثيلي في المسرح من أكثر المفاهيم جدلا منذ أن أورده أرسطو في معرض كتابه (الأشعارPoties)، إذ ذكر أنه نشأ عن رقصات الديثرامب، وعلق (ردجويRidgeway) على أن التمثيل يرجع إلى الاستعراضات التنكرية، ثم سمت هذه المرحلة على يدي (اريون) إلى حيز سردي قصصي، إذ يمثل السرد الجزء الواقعي بينما يمثل الرقص والغناء الجانب الأبتهالي، وما لبثت تلك المهام السردية، أن مهدت لمرحلة أخرى، إذ إنفرد أحد أفراد الجوقة بأداء جزء معين من الأستعراض، وبهذا الإنفصال بين الجوقة والهيبوكراش Hupokrities (السارد) أو المجاوب كما يسميه (أدوين ديور) بدأت حرفة التمثيل .

وفي إطار الجهود المذولة لتقنين حرفة الممثل وتفكيكها وإضاءتها، شرع المفكرين والمخرجين والنقاد في وصف المفاهيم المحيطة بها، وحددوا بعض الملامح التي يجب أن يكون عليها الممثل وما يحتاجه من متطلبات ومهارات، فمنذ أن وصف أرسطو التمثيل بأنه غريزة تنشأ معنا منذ الطفولة والكشف عن المخزون الفكري والجمالي لحرفة التمثيل جارياً، بل أن المفاهيم من حولها بات أكثر تعقيداً مع شروحات (كونتيليان) في كتابه (تأسيس الخطابة)، وكتاب (الممثل) لـ (بيير ريمون دي سانت ألبين) التي تحدثت عن ضروة أن يمتلك الممثل صوت ولهجة جيدة قادرة على خلق التنويع بنبرات تتلائم في قوتها مع الكلمات وأن يختار حركات وإيماءات تتناسب وقوة الكلمات ليجعل أداءه يبدو حقيقياً، في حين ركزت كتب أخرى على مهارات الجسد ككتاب

اللغة الطبيعية لليد) لـ(جون بولوير John Bulwer)، أما في ما يخص التوازن الذي يجب أن يحققه الممثل بين التفكير المتروي والاحساس الزائد، فإنها كانت مصدر الخلاف بين (دنيس ديدرو) في كتابه (التناقض في التمثيل) وآخرون مثل (ريكبوني الأكبر والأصغر وكوكلان وستانسلافكي، وللوقوف عن مشارف بوابة الفكر النقدي لهذه الحرفة، ومن ثم التعرف الى حجم التأثيرات التي يمكن أن تكون قد حققتها القراءات النقدية المختلفة في شكل وبنية ونقد أداء الممثل في عروض المسرح العراقي، صاغ الباحث عنوان بحثه بالشكل الآتي : ـ (القراءة النقدية للأداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي) .

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في كونه :

١ ـ رصد وفحص وتبويب لجميع الدراسات النقدية التي عنيت بأداء الممثل في عروض المسرح العراقي .

٢ ـ يخدم هذا البحث كل من الممثلين والمخرجين والنقاد المسرحيون .

هداف البحث:

التعرف الى القراءات النقدية في أداء الممثل العراقي وتأثيراتها في بلورة مفاهيم الجودة في الأداء التمثيلي .

حدود البحث :

١ـ (الحد الموضوعي) : معاينة في طريقة فحص وقراءة التمثلات الإدائية للممثل المسرحي العراقي في مجموعة دراسات تعني بفن الأداء التمثيلي .

٢ـ (الحد الزماني) الدراسات النقدية الأكاديمية الخاصة بفن الأداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي بين الاعوام (٢٠٠٢ ـ ٢٠١٧) .

٣ـ (الحد المكاني) الدراسات النقدية الأكاديمية المقدمة في المؤسسات والمجلات العلمية العراقية.

تحديد المصطلحات :

القراءة : القراءة لغة : أشتقاق لغوي للفظ (قرأ)، والقراءة ضم الحروف والكلمات بعضها الى بعض في التلاوة والترتيل، ومصدر قرأ، قراءة، وقرآنا، ومنه قوله تعالى " إن علينا جمعه وقرآنه، فإذا قرأناه فأتبع قرآنه "[١]. فالقراءة إحدى مهارات اللغة، وأكثرها استخداما، وهي المنبع الذي يزود المهارات اللغوية بغذائها الفكري المتجدد، وهي المعين لإنتاج أي أثر أدبي .

القراءة اصطلاحا : في النصوص القديمة كان لفظ القراءة يرد مرادفاً لمعاني العلم، المعرفة، الإيمان، الهدى، الخير، ولم يرد في المعاجم العربية بهذا المعنى الجمالي النقدي الذي يتاوله الحداثيون اليوم، إذ أكتسى مصطلح القراءة في الآونة الأخيرة بعداً واضحا في حقل النقد الأدبي المعاصر، فالقراءة تعني الفهم والوعي بمكونات المقروء، إذ تتحول القراءة في مجال النقد الى منهج منظم تستقي مقوماتها، ومسوغات إشتغالها، من منظومة مرجعية تتأسس على أنساق من القواعد والفلسفات النقدية التي تتبلور عبر مفاهيم ومصطلحات عتيدة [٢].

إن الهدف من القراءة هو الفهم القائم على عدة مستويات، معظمها يركز على مستوى الفهم الحرفي، والمستوى التفسيري، والمستوى الناقد، والمستوى التذوقي، والمستوى الإبداعي، ومن خلال النظر في تلك المستويات، يتضح أنه لا يمكن للقارئ الإكتفاء بالمستويين الحرفي والتفسيري فقط بل لا بد له من المستوى الناقد، كما أنه لا يمكن أن يصل الى المستوى التذوقي والإبداعي إذا لم يكن متمكنا من المستوى

الناقد أي ضرورة أمتلاك القارئ لمهارات عليا [٣].

التعريف الأجرائي :

القراءة هي سلوك فكري وذهني وثقافي وجمالي، إذ إن أي تحليل أو تأويل لمفهوم أو نص يحيل بالضرورة الى مفهوم القراءة، ويتفق الباحث مع ما يورده (روان بارت) حول مفهمول القراءة، إذ يذكر أن القارئ هو الناقد، بشكل أو بآخر، وأن الفرق بينهما يكاد ينعدم، فالقارئ والناقد الذي ليس إلا قارئاً أكثر أستنارة، هما معاً منشئان فعل القراءة [٤].

أما **القراءة النقدية** فأن " هناك هدفين أساسيين للقراءة النقدية، يتمثل الأول في التزود بدليل لدعم أو تحدي وجهة نظر ما، فيما كان الهدف الثاني يتمثل في تقييم صحة وأهمية النص المقروء "[٥].

الأداء : الأداء لغة : جاء على لسان (ابن منظور) بخصوص الأداء: " .. قيل أخذ للدهر أداءه (من العدة) وقد تأدى القوم تأديا إذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره . ولكل ذي حرفة . أداة وهي آلته التي تقيم حرفته، وأداة الحرب، سلاحها، ورجل مؤد: ذو أداة، ومؤد، نساك في السلاح، وقيل كامل أداة السلاح، وأدى الشيء : أوصله، والأسم الأداء "[٦].

عالم اللغات والأجناس الأمريكي (ريتشارد بومان) له وجهة نظر تجاه الأداء إذ يقول " إن كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له "[٧].

الأداء اصطلاحا: إن الأداء هو أستعراض شامل للمهارات أو هو " اللحظة الآتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم "[٨].

ويمكن الإشارة الى عدة أنواع من الأداء، إذ إن " هناك أداء في الأنشطة الثقافية والاجتماعية وهناك الأداء الفني التقليدي، ممثل المسرح والراقص، وأن الممارسات العملية لفن الأداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الانسان "[٩].

أما (هايز جوردن) فيعرف الأداء على أنه " القدرة على التنظيم الأداري للعمل أو المشروع في الواقع وعلى المسرح، فالاداء المسرحي يعني أبتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً "[١٠].

الأداء التمثيلي :

يعرف الأداء التمثيلي على إنه " قيام الممثل بمهمة إيصال أفكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وتصورها المخرج. وقد كان غرض التمثيل ولا زال خلق الشخصية من

الحياة ونقلها على المسرح بواسطة هذه الأدوات "[١١].

ويضيف (مارفن كارلسون) " إن الأداء المسرحي هو بالضرورة مفهوم قابل للمناقشة والجدل "[١٢]، إذ هو عملية توظيف لكل أجهزة جسد الممثل وهو ايضا "مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والإيمائية التي يبثها الممثل لمتلقيه "[١٣].

التعريف الإجرائي :

الأداء التمثيلي هو كل ما يصدر عن الممثل من أفعال وحركات وأصوات، تخضع للمهارة والقدرة على التنظيم من خلال وعي الممثل وطروحاته الذهنية (العقلية)، وكذلك وإستثارته النفسية التي تنتج (إنفعال) متوازن مع الكلمات والسلوك الجسدي (الخارجي) على أن ترتبط بذات الممثل، فالأداء هو الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : مفهوم النقد في المسرح وآليات النقد المسرحي في العراق

أولا : مفهوم النقد في المسرح

إن الفكر النقدي وبحكم إعتماده للمجتمع وظواهره موضوعاً للتأمل والبحث، فأن هذا الفكر في جوهره محاكمة، فهو فكر يبحث بمنأى عن كل نزعة نسبية لا مبالية، عن معايير الحقيقة والخطأ والتقدم والتراجع في قضية ما، أنه يعكس الحدود والإمكانيات المتاحة لها. وهو يتكلم بلغة المعرفة، تلك اللغة التي تفجر عالم الإنشاء المغلق على المضامين والأشكال[١٤].

ويعد النقد تثقيفاً وإحاطة بثقافة شاملة، وبالوعي التاريخي والجمالي للظاهرة موضوع النقد، إذ إن على الناقد أن يتخذ موقفاً إيجابياً أو سلبياً، من قيم الإنجاز في المادة محل النقد، وهو يعيد النظر فيها تقويماً جديداً مرتبطا بالبحث عن الصلات بين التراث الأدبي والفني للإنتاج وحالة الخلق الجديدة، إذ إن العثور أو أستجلاء هذه الصلات يخرج النقد من حالة التبسيط ويجعله محكماً .

إن هوية النقد أفتراض يخضع لإشكالية، نظراً لظهور نظريات في النقد مختلفة ومتباينة، تشبه النظريات الفلسفية، بل أن الفلسفة هي التي أبتكرت النقد، إلا إنه لم يرق إلى مستوى النظرية، والإشكالية نابعة من سرعة النقد وحركته وتجاذباته مع العلوم، فلقد وصل النقد خلال قرن إلى تفاصيل دقيقة، وخرق الحواجز بين كل شيء، ففيه الأدب والسياسة والاجتماع والتمرد والتحرر والأخلاق وعلم النفس والأنثروبولوجيا والعلم والفن، إذ إن إتساع ميادين النقد يضيف إشكالية على تحديد الهوية، فهل أن هوية النقد تكمن في وظيفته؟ ولكن إذا أخذنا هوية هذه الوظيفة وقعنا في إشكالية أخرى تضعها أمامنا الوظيفة نفسها، فالموقف النقدي الذي

كان للبناء في (البنيوية) في النصف الأول من القرن التاسع عشر، إنتهى إلى التدمير في نصفه الثاني وظهرت الفوضوية والعدمية، وإذ يرى البعض أن هذا الرفض لأي وظيفة ربما يشكل بحد ذاته وظيفة، يسأل آخرون هل هذه وظيفة النقد النهائية ؟ وهي أن تخلق الحقيقي بتدميرها للزائف؟[١٥].

ويرى (محمد حسنين هيكل) أن النقد سياق قوي وحجة يسبغها الأنسان كما لو كانت شراباً لذيذاً، حين يتناول قضاياه بأسلوب سهل فيه جمال ودقة التعبير، فهو سبيل الأنسان للحصول على حقيقة أو فكرة يطمئن إليها بوصفها ترضي العقل المستقل .

ويعد النقد وسيلة إلى اختيار القراءة الصحيحة، إذ إنه لا نقد إلا بعد فهم، والفهم مبنى على شرطين:

١ـ معرفة المادة التي يبحث فيها الناقد .

٢ ـ معرفة اللغة والأسلوب .

ولإن الناقد يعنى بمراقبة سياقات الكلام، فهو يقف عند الكلمات ودلالاتها، فهي توقفه على الغرض من المنجز الأدبي أو الفني، وتمكنه من تعرف ما كان متوقعاً أن يحيل أليه، أي تصور ما يتوقع من الكلام، وهو تصور من الوهم والتخيل، فنجد علم نقد النصوص يحتوي على عنصر وهمي أو صناعي Artistique ، إلا أن الوهم والتخيل هنا وسيلة وواسطة لا غنى فيها عن تقديم الدليل والبرهان[١٦].

كذلك لا بد من الإشارة الى أن القراءة النقدية الفاعلة لأي ظاهرة أو مادة تعني :

١ ـ تأكيد أهمية تاريخ المقروء، ونفي الحكم المسبق عليه، وتأمله في إطار سياقه التاريخي والإجتماعي، وأن وجوده محكوم بسياقاته المعرفية، وأن أجتزائه يجعله ناقصاً أو مشوهاً .

٢ ـ فهم تراث الظاهرة وتأملها وفهمها وإدراك دلالاتها .

٣ـ نفي القراءة الإنطباعية الإنفعالية التي تصدر أحكاما مسبقة، وإنتاج قراءة عقلانية منهجية تعلي من شأن التحليل والتعليل حين تتضمن الأبعاد التالية :

١ ـ الفهم المباشر دون حاجة إلى تفسير أو تأويل .

٢ ـ التفسير، إذ حين يستعصي الفهم المباشر تنشأ الحاجة إلى الانتقال إلى فهم آخر يقتضيه السياق وقرائن اللغة .

٣ ـ التأويل، ويعني إخراج اللفظ من معناه الحقيقي الذي يدل عليه الفهم المباشر، أو سياقاته، إلى معناه المجازي[١٧].

وقد ظهر النقد بأنواع متعددة، أختلفت معاييرها من نوع الى آخر، وتعددت تصنيفاتها، إذ يصنفها (جيروم ستولينتز) في كتابة (النقد الفني) إلى خمسة أنواع هي : ١ـ النقد بواسطة القواعد ٢ـ النقد السياقي ٣ـ النقد الانطباعي ٤ـ النقد القصدي ٥ـ النقد الباطن[١٨].

أما (رينيه ويليك) فيصنفها إلى ستة انواع هي
: ١. النقد الماركسي ٢. النقد النفسي ٣. النقد اللغوي الأسلوبي ٤. الشكلية العضوية الجديدة ٥ـ النقد الاسطوري ٦ـ النقد الفلسفي الجديد[١٩].

أما مفهوم النقد لدى مدرسة فرانكفورت، فإن إعضائها (ماكس هوركهايمر، ثيودور ادورنو، يورجن هابرماز) يرون أن الحياة الواعية لا تستغني عن النقد، ولا يشك أحد في ضرورة النقد، لمعالجة الواقع السائد في القيم الاجتماعية والأنظمة المعرفية، وأنماط الفكر والفعل والسلوك، إذ أن أحياء الحس النقدي معناه أحياء الحس بالحرية والتغيير من أجل التجديد والإبداع، لذا فقد شكلت هذه المنطلقات، الأهداف التي إنطلقت منها (مدرسة فرانكفورت) لتمثل أشهر نظرية نقدية عرفت في القرن العشرين، إذ إن روادها أصحاب فلسفة اجتماعية أو علم اجتماع نقدي توحد فيه التامل الفلسفي النظري مع العلوم الاجتماعية أو الإنسانية [٢٠].

وإذا ما تحدثنا عن المعيار الذي يتخذه النقد لتقييم الإنجازات الفنية تجدر الإشارة الى أن النقد الحديث يربط بين الشعر والدراما بناءاً على فكرة العلاقة العضوية بين الشعر والمسرح والتي يقرّها الإغريق القدامى في مسرحياتهم والتي ما زالت تسري في المسرح العالمي المعاصر، بل ويعتبروا أن الأعمال التي تخلو من روح الشعر والدراما ليست بأعمال فنية، ومن هنا كان أهتمام النقد الموضوعي بتحديد مفهوم الدراما لكي يملك النقاد المعيار العلمي الذي يقيسون به الأعمال دون فرض أو تعسف[٢١].

ويكاد المسرح أن يكون الوريث الشرعي لمجمل التطورات النقدية التي أمعنت النظر جيداً في موضوع الشعر حين بدأت تنظر له بعقلانية تمحو النظرة القديمة التي أقرّها (أفلاطون) والتي ترى أن الشعر هو هذيان الشاعر أو وحيه الذي يعجز عن التحكم فيه، وفي أواخر القرن التاسع عشر تصدى (سيزار لومبروزو* ١٨٣٥ – ١٩٠٩) و (وماكس نوردو ١٨٤٩–١٩٢٣) لتلك الفكرة من خلال أضفاء الصيغة العلمية وأخضاعها لمنهج التحليل النفسي الذي أبتدعه (سيجوند فرويد ١٨٥٦–١٩٣٩) .

وفي هذا السياق يرى لومبروزو أن الأعمال الفنية ما هي إلا تعبير مباشر عن المرض وحالة عدم الرضا التي تنتاب الفنان عن البيئة والمناخ والناس، وأن مهمة الناقد تتركز في أن يشخص بدقة هذه الحالة وأن يحللها أمام القارئ أو المشاهد، أما نوردو فيقول إن الفن والشعر ما هي إلا إفرازات للضغوط الواقعة على عاتق الفنانين والشعراء، وأنه لو كان المجتمع يمر بمرحلة صحية نفسياً وأقتصادياً لما كان في حاجة الى كتاب وشعراء من أمثال (فاليري) و (بودلير) و

(أبسن) و (نيتشة) وغيرهم، وهم أي لومبروزو ونوردو يرون أن الأعمال الفنية هي أفرازات شخصية ومرضية تنتمي لمؤلفيها فقط [٢٢].

إن للنقد علاقة وثيقة بالمسرح يمكن تلمسها من خلال المقولات والنصائح التي قدمها المفكرون والكتاب والمخرجون بدء بالناقد المسرحي الأول (أرسطو) الذي قنن قوانين الدراما في كتابه (فن الشعر) ومروراً بتصورات (المؤلف / الناقد) كشكسبير مثلاً في ملاحظات (هاملت) الشهيرة على أداء الفرقة المسرحية التي تمثل أمام الملك (بولونيوس) ، ومن ثم هيجل الذي يشدد على أهمية إتقان الممثل لدوره حينما يقول بأنه يتمنى أن تكون خشبة المسرح كحبل السيرك حتى لا يتجرأ من لا يتقن التمثيل على صعودها، وانتهاءً بنظريات فن التمثيل على يد ستانسلافسكي وبريخت وآرتو ومايرهولد وكروتوفسكي والمنهجيات البنيوية والسيميائية في النقد التي إهتمت بعمل الممثل إنطلاقا من الفهم البنيوي والعلامي للعرض المسرحي[٢٣].

لا بعد ايضاً من معرفة إن النقد كفن، يحتوي على الكثير من الإلتباس، والمشكلات وفي مقدمتها هو هل أن الناقد يجب عليه، كي يشرح نصاً أو يشرع بقراءة صورة العرض المسرحي وأداءاته، ويحكم عليها، أن يبحث عن أسس ومقاييس موضوعية أم يبقى محصوراً في ذاتيته؟ وهل أن النقد لا يستطيع أن يتوصل الى أي تعيين حقيقي؟ هل يمكن تجاوز هذه المعضلة؟[٢٤].

أما رغبتنا في معرفة النقد بصورته العامة، فإن ذلك يعني تحديد الأهداف التي يضمها النقد لذاته والمناهج التي يستخدمها. فالنقد المسرحي يعتمد في عمله على فحص النصوص المسرحية في بيئتها الأدبية وأحكامها وعمقها ومن ثم القراءات التفسيرية لدلالاتها، وشكلها في بيئتها الجديدة المرئية (العرض المسرحي)، فهو إذن نشاط فكري خاص، يسعى الى تعزيز أرضية تمكنه من إنتاج معرفة جمالية يكون تخصصها الإنتاج المسرحي نصاً وأخراجاً وتقنيات، لا سيما نقد أداء الممثل المسرحي ومتعدداته وتنوعه، ذلك التنوع الذي " لا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤى وينوع الأساليب، إنه أختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات "[٢٥].

لقد سادت في بداية مراحل النقد المسرحي طرق بسيطة تعتمد على وجهة نظر واحدة، أو إتباع الطريقة التقريرية في إطلاق الأحكام على العروض المسرحية وما تحفل بها من قواعد البناء الفني للشخصيات في النصوص المسرحية أو أسس عناصر العرض المسرحي، دون أن يسعى الناقد الى الإشارة الى ما يتعارض مع تلك القواعد بشكل دقيق أو أن يشير الى مواطن الصواب فيها .

ثم أعقبت هذه المرحلة، مرحلة نقد العروض المسرحية بعد دراستها دراسة وصفية، حسب موضوعها، وبناءها، ومصادرها، وما يتراءئ وراء ذلك كله من الرؤية الفنية جملة وتفصيلاً، إذ إن مثل هذه الدراسة الوصفية توفر الحرية الفنية للعمل المسرحي، وتدعم نظرات الناقد بما تتيح له من رؤية موضوعية قد تظهر فيها قدرته على التأمل المثمر، إذ إن دراسة العروض المسرحية دراسة وصفية يعني أنها ستنال حقها من التفسير والشرح الذي يضع النص مكانه من حيث هو جنس أدبي وكذلك العرض المسرحي بوصفه وحدة مرئية حية شكلاً ومضموناً [٢٦].

إن تقدم المنهج النقدي في العلوم الجمالية والمسرحية أتاح إمكانية الكشف عن مجموعة المفاهيم الخاصة بولادة النص المسرحي أو العرض المسرحي، وأن التنوع في هذه المفاهيم ينمي إمكانيات التحليل حين يوفر المعين المتمثل بمعرفة كبيرة حول الدلالة والبنية اللتان تناولتهما جميع الإتجاهات النقدية المعاصرة سواء كانت بنيوية أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية، فحديث (دي سوسير) عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما هي بمثابة مفاهيم نظرية ونقدية لرحلة العوالم الداخلية للنص الأدبي والمسرحي على حدِ سواء، إذ إن " التوظيف الواعي للمسرح بهدف التغيير الاجتماعي أحد الملامح البارزة الهامة للمسرح في القرن العشرين "[٢٧].

وتجد الإشارة هنا الى أن الناقد المسرحي يحتاج الى أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي تخلق له القدرة في أن يكون أداة صالحة في تدعيم أصول رسالة المسرح، وأنتشالها، مما قد يشوبها من سطحية، إذ لا بد من أن يمتلك وعي تام بمهمته ووظيفته في نقد العمل المسرحي، إذ إن العمل المسرحي عمل مركب، لا تنتهي حدوده عند الكتابة ولا حتى عند المشاهدة، فبعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح، تأتي عملية النقد التي لا تنتهي هي ايضا بدراسة النص فقط . بل تتجاوزه الى نقد الإخراج والعرض المسرحي بعد إتمام أداءه، وذلك يتطلب إلمام الناقد بجميع نظريات الكتابة والتلقي، وكذلك سعة إطلاعه على مناهج الإخراج وطرائق التمثيل[٢٨].

ثانياً : آليات النقد المسرحي في العراق

إن حركة النقد المسرحي في العراق بدأت منذ بدأ أقامة النشاطات المسرحية الأولى والتي تركزت في بغداد فضلاً عن عروض قليلة أخرى في باقي المدن . وقد تبلور هذا النشاط في طريقه الى التنوع والإختلاف مع تزايد الوعي الجمالي والنقدي لدى الفرد العراقي على مدى أكثر من نصف قرن، وقد ظهر عدد كبير من الأكاديمين والمثقفين ممن مارسوا عملية النقد المسرحي، وتركوا

تأثيرات مختلفة على مجمل سير العملية الإبداعية للمسرح .

وتقاسم النشاط النقدي نوعين من النقاد، الاول : الأكاديميون المتخصصون في مجال النقد العاملون في الجامعات والمراكز البحثية، أما النوع الثاني فهم المثقفون والقراء الجيدون والمراقبون للأنشطة المسرحية، إذ يعمل ويكتب معظم هؤلاء في الصحف والمجلات والمؤسسات الثقافية، نذكر من هؤلاء النقاد على سبيل المثال لا الحصر (نازك ألأعرجي، حميد عبد المجيد مال الله، علي مزاحم عباس، حسب الله يحيى، معد فياض، أحمد فياض المفرجي، بنيان صالح، عواد علي، عقيل مهدي يوسف وآخرون) .

كانت المقالات النقدية تظهر بإستمرار في الصحف العراقية فتثير الزوابع وراءها، والسبب يكمن في لغتها، وأهتماماتها، إذ إن معظم النقاد لم يقتربوا كثيراً من التنظير المسرحي، وظلت كتاباتهم تدور في فلك متابعة العروض المسرحية، كما وأنهم كانوا يتزايدون كلما كان الموسم المسرحي غنياً، والعكس عندما يكون الموسم فقيراً، وعندما تمت الدعوة لتأسيس رابطة نقاد المسرح في العراق أوائل تسعينات القرن الماضي، تم حصر أكثر من ٥٠ اسماً من الذين يكتبون النقد المسرحي ويواظبون على نشر مقالاتهم في الصحافة العراقية. ومن المؤكد أن هذا العدد الكبير من الأسماء يشير إلى ظاهرة إنتعاش المشهد النقدي[٢٩].

إن جميع الكتابات النقدية التي إنطلقت من العام ١٩٦٥ كانت ذات توجه متماثل في الشكل والرؤية، إذ لم تشهد هذه المرحلة كتابات جيدة أو ناضجة، بسبب عدم توفر صورة واضحة لطبيعة عمل الناقد المسرحي أو معرفة بماهية ذلك العمل أو إشتراطاته أو خواص الناقد التي تمنحه تفرده ليقف بمواجهة الأشكال الأدبية والفنية في عملية إنتاج شكله الخاص، بل كانت الكتابات أقرب الى شكل الإعلانات عن العروض، ثم تحولت فيما بعد إلى العناية بالنص بالدرجة الأولى، وأن أغلب النقاد في الحقيقة لا يمارسون من النقد سوى النقد الانطباعي .

كما قد يتوجه الناقد المسرحي العراقي الى وصف العرض، إذ قد يصف المخرج بأنه قائد ماهر يمتلك حساسية وتنبها كبيرين لبناء المشاهد التي تحقق غاية العرض المسرحي[٣٠].

وتكاد تنعدم أهمية عدد كبير من المقالات النقدية المكتوبة لعدد من النقاد في ظل عدم المعرفة بسنن وقواعد وآليات النقد ومناهجة ووظائفه، وفقدان التركيز على بنية العرض المسرحي وعلاقته بفلسفة النص المسرحي موضوع النقد، وتناولها لموضوعات سطحية خاصة بظروف وجهة إنتاج العرض أو سرد

أحداث المسرحية أو وصف الديكور أو الحديث عن جاذبية ممثلي المسرحية .

ففي مقالة نقدية بعنوان (راشومون.البوابة.حيث تنطلق الحقيقة وتضيع) للناقدة نازك الأعرجي عن مسرحية راشومون للمخرج سليم الجزائري، تتحدث الناقدة عن أن المخرج قد وظف المكان ليتلاءم مع عرضه المسرحي ويكون أكثر ألفة للجمهور، وهو كلام عام ليس فيه أي تصور نقدي، إذ لم تبين الناقدة كيف وظفها وماهية درجة ونوع هذه الألفة ولم تعلل سبب تميز هذا التوظيف للمكان[٣١].

وفي مقال آخر بعنوان (صندوك الدنيا ...والقرد الكثيف الشعر) للناقد حميد عبد المجيد مال الله، إذ يستعرض الناقد مسرحية عبد الصاحب إبراهيم (صندوك الدنية) والتي أرتبطت بنص أونيل (القرد الكثيف الشعر) والعرض تختلط فيه عدة أساليب مسرحية ويظهر تأثره واضحاً بأساليب بيراندييللو، وعلى الرغم من أن المسرحية بالفصحى بموازاة العامية، وهي متخمة بقضايا عديدة، وقد سطحت فيها الشخصيات وغيبت ملامحهم الفكرية كأفراد، إذ برزوا كظلال لأفكار المؤلف فقط، فإن الناقد لم يتحدث عن الشخصيات والفكرة الفلسفية للمسرحية والأحداث والأزمة، إذ لم يتجاوز المقال كونه خبر مسرحي خالي من أي جهد نقدي أكاديمي أو مميز[٣٢].

لقد أعتمد الناقد العراقي النقد التحليلي والنقد الوصفي بشكل عام، فترى عبارة (من وجهة نظري) مهيمنة باستمرار على معظم الكتابات النقدية، إذ يمكن القول أن النقد الوصفي من أقدم مناهجنا النقدية، إلا أن محاولات تأصيله ظلت نادرة، إذا ما استثنيا بالطبع ما تخزنه رفوف أكاديمية الفنون من رسائل ماجستير وأطاريح نقدية، كما وأن معظم هذه الكتابات تتناول شكل ومضمون العرض المسرحي، وقد نسيت الجمهور، وطبيعة هذا الجمهور، الذي تتم مخاطبته في تلك العروض المسرحية[٣٣].

كذلك يلجأ النقد المسرحي العراقي الى أعتماد المنهج القصدي، فقد يحفل المقال النقدي بالعبارات الصريحة والواضحة، التي قد ينأى بعضها من مهمة المحلل النقدي، ويقترب من مهمة التربوي والأخلاقي أو أن تغيب لغة التشريح، وتحل معها لغة الوصف، هذا بالإضافة الى كثرة أحكام القيمة في تلك المقالات، إذ قد يتساءل الناقد دائما، ماذا أراد المخرج أن يطرح في هذه المسرحية، ويبدأ الناقد بالإجابة عن هذا السؤال منطلقاً من قصدية الفنان نفسه[٣٤].

يرى مراقبون للمشهد النقدي العراقي أنه لم يعد إتباعيا، بل أن خطابه لا سيما بعد العام ٢٠٠٣ ، يؤشر أنتماءه لمنهجية حديثة ومفاهيم ما بعد الحداثة التي وجدت لها حضوراً في متن العرض المسرحي، نتيجة

لإعتماد النقد على موجهات موضوعية وجمالية تخص الحداثة وما بعد الحداثة، إذ إن النقد العراقي ما بعد الثمانينات اخذ موجهات أخرى أكثر تجريبية بعد دخول رهط من الأكاديميين والمعتمدين على منهجيات النقد الحديثة مما أنعكس على رؤية وذائقية المخرج العراقي خصوصا في الورش التجريبية، كعروض منتدى المسرح[٣٥].

المبحث الثاني : الآراء والإتجاهات في نقد أداء الممثل في المسرح العراقي بين المفهوم والتجارب .

أولا : أداء الممثل المفهوم والتجارب

إن فعل الأداء الحركي المرتبط بالسلوك والتعبير كما هو الآن لم يكن عند الأنسان البدائي بعد مدركا للعقل والمنطق، إذ هو كائناً اجتماعياً رأى العالم الذي يعيش فيه مسرحاً للصراع بين قوى يجهل كنهها وظواهر طبيعية لا يعرف أسبابها، فالغرائز الفطرية والمكتسبة هي الباعث أو الدافع للسلوك لكي يؤمن سير حياته وبقاءها . تلى ذلك مرحلة ظهرت فيها تعبيرات وعلامات متبعة بسلوك حركي بوساطة اليدين والوجه بحيث أضحت هذه التعبيرات وما يمكن أن تحمله من دلالات لتعبر عن الخوف أو الألم أو الفرح وحملت في الوقت نفسه أنماطاً أدائية أرتبطت فيما بعد بالتمثيل المسرحي[٣٦]. كما وأن الأنماط الحركية والصوتية المرافقة لمهنة الصيد التي تؤمن حياة الأنسان البدائي، وفكرة محاكاة حركات وأصوات الحيوانات، وأخيراً سردها الى أفراد القبيلة كما في قصة اوك وشيخ القبيلة حوالي ١٣٠٠ ق.م " فمن خلال السرد الجسدي والصوتي كان يقلد فعله في عملية اقتناصه للأسد "[٣٧]، من الممكن عد هذه الطقسية البسيطة (التقليد والمحاكاة) هي النواة أو البذرة الأولى لنشوء فكرة التمثيل والذي قام بأدائه الإنسان البدائي[٣٨].

الرقص أو المصارعة، وكذلك التتويج وزواج الآلهة مظاهر أرتبطت بفكرة الأداء الحركي الصوتي، إذ يعد الرقص عند اليونان والآسيويين القدماء " رمزا للخلق والإبداع، فأن نشوة الحياة بوساطة الرقص التوقيعي تولد حياة لا تفنى "[٣٩]. في حين أن مشاهد المصارعة كانت تقام في فترة الإعتدال الربيعي في أثناء خروج الإله تموز من العالم السفلي الذي حل بديلاً عن الآلهة إينانا في بلاد وادي الرافدين[٤٠]. كذلك محاكاة ولادة وزواج الآلهة وموتها أو بعثها[٤١].

ويرى (جورج كونتينو) أن الشعائر الدينية المستوحاة من الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور كان يجري أدائها بدقة وبدون أي هامش للتقصير أو الخطأ في تنفيذها بسبب قدسيتها وعلو منزلة المشاركين فيها[٤٢].

أما الأداء في بلاد وادي النيل فأن مجمله أنحسر في الأناشيد والطقوس الدينية التي كان يجوز فيها الحوار والرقص[٤٣].

إن وجود الرقص أو الحركات الإيقاعية يحيل الى وجود " نواة المسرحية، وحيثما وجدت الشعوب البدائية وحيثما درسنا عادات تلك الشعوب فثمة دائما طقوس دينية ورقص مسرحي"[٤٤].

في بلاد اليونان كان جل نتاجهم الأدائي متمثلاً في المحاكاة والتقليد والرقص والغناء والحركات والتمثيل الإيمائي، وقد تشكلت بدايات من صورة الممثل في الشامان الساحر أو العراف في مجتمعات ما قبل المدنية الأغريقية، وزميله الممثل الصامت (أل ميم. جراف) عند اليونان، حتى صورة الشاعر، الممثل الشامل في الدراما الإغريقية[٤٥].

إن وضع أسس نظرية لفن التمثيل لم يكن ممكناً قبل أن تظهر نصوص تتميز ببراعة الحوار، والحبكة الفنية في التركيب، الأمر الذي جعل تطوره بطيئاً قبل أن يدخل أسخيلوس ممثلين رئيسين بجانب الجوقة في مسرحية (الضارعات ٤٩٠ ق.م)[٤٦].

أما أغاني الجوقة فقد كانت جزءاً من الأداء في المسرحية الذي كان مصحوباً بالرقص، إذ كانوا يعتبرونه شيئاً متناسباً كل المناسبة مع الإلقاء المسرحي ومتمماً له[٤٧].

وقد واجه أداء الممثل الأغريقي نقاط إعاقة في أداءه للشخصية، إذ إن حجم القناع الثقيل الذي يحمله الممثل يلغي الإفادة من أحدى ذراعيه ويعيق حركته، كذلك الملابس الفضفاضة التي كان يرتديها الممثل هي الأخرى تشكل إعاقة لحركته وتعطل جزء من الأداء، أما الكعوب العالية فقد تسببت هي الأخرى في إرباك إتجاهات الحركة وعدم القدرة على تقديم أداء يتسم بالمرونة والحركة الإنسيابية[٤٨].

وكانت أول إشارة حول كيفية الشكل الذي يجب أن يكون عليه الأداء التمثيلي بوصفه الصورة التي تحقق المعرفة بالمواقف والأحداث أوردها أرسطو، فهو يقول " نحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان "[٤٩].

وفي إشارة حددها (شلدون تشيني) بأن (شبس) كان " يضطلع بتمثيل شخصيات مختلفة يلبس لكل منها قناعاً مختلفاً وملابس مختلفة "[٥٠].

إن أداء الممثل لدوره عملية جدلية متوالدة قائمة على صيرورة الإنفعالات والمعانات البشرية بطريقة فنية يتم بواسطتها ربط (الممثل) بعلاقة ما بجمهوره منذ أفلاطون الى الآن[٥١].

إن مفهوم الأداء أختلف من عصر لآخر، تبعا لحجم وشكل المسارح وكذلك طريقة العرض المسرحي وطبيعة الجمهور، ففي المسرح اليوناني أمتاز الأداء التمثيلي بعنصر الخطابة والتنويع الصوتي الذي يرافقه إيقاع واضح بسبب إستخدام الشعر،

أما حركة الممثل فإنها واسعة بسعة المكان إلا أنها بطيئة مرتبكة أحياناً بسبب فقدانها للقواعد والمهارة في إنتاج الفعل الجسماني أنذاك[٥٢].

كان (أرسطو) قد ضمن كتابيه (فن الشعر) و (إيون) ملاحظات تخص أداء الممثل، أهمها هي أن الممثل يكون أكثر إقناعاً حين يصور المشاعر التي يكون قدر جربها من قبل، أما الكتاب الأكثر جدلاً فهو ذلك الذي كتبه سنة ١٧٧٠ (دينيس ديردرو ١٧١٣- ١٧٨٤) بعنوان (التناقض الظاهري عند الممثل)، قائلاً بمجموعة من الصفات والشروط الواجب توافرها في الممثل، كالذكاء والقدرة على المحاكاة والتقمص والإبتعاد عن المبالغة في الأداء والمرادفة مع الدور بالشكل الذي يضمن بقاءه بمعزل عن الإنفعالات غير الفنية[٥٣].

إن فكرة التناقض التي سيطرت على ديدرو فيما يتعلق بإحساس الممثل على المسرح وبين جملة التدرجات التي افترضها له، كالإحساس المفرط الذي يوجد الممثل المتوسط، والآخر المتوسط الذي يوجد حشد من الممثلين الرديئين، والأخير انعدام الأحساس الذي يخلف ممثلاً عظيماً، ربما كانت قد تسرب له من (ريكبوني الأصغر) الذي كتب عام ١٧٥٠ أن أي شخص يشعر فعلياً بما عليه أن يعبر عنه سيكون عاجزاً عن التمثيل، وفي عام ١٧٢٨ كان (ريكبوني الأكبر) هو الآخر قد نصح الممثلين أنه ليس كافياً أن تثقوا فحسب بالغريزة الطبيعية [٥٤].

كما أن الإهتمام بالبحث العلمي المنهجي في فن الممثل لم يكن ليبدأ إلا مع ظهور المنطق الطبيعي للأداء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتحت تأثير روح البحث العلمي المزدهرة، التي أفرزت عدداً متزايداً من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة، وعملت على تطويرها بهدف إستكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعي، وقد كان من الضروري أن يستجيب لهذه النقلة القادة الجدد للفن المسرحي، أي المخرجين، بعد أن توقفت جهودهم النظرية عند نقطة معتمة بدت وكأنها النهاية.

وهكذا أصبحت الرغبة بالتجديد أكيدة في المجال الذي يعمل فيه مخرجون عظام مثل(آرتو، ستانسلافسكي، مايرهولد، كريج، بريخت وغيرهم) عن حلول عملية ونظرية لتلك الإشكاليات التي تفرزها الطبيعة التناقضية للممثل، كل وفق فلسفته الجمالية التي ينتمي إليها ويدافع عنها[٥٥].

في المسرح الملحمي أستند بريخت الى المزايا التي يتميز بها المسرح الشرقي، أبرزها أداء الممثل، إذ إن حركة الممثل في المسرح الشرقي عفوية، لا تخضع لقواعد، فالإشارة الإيمائية التي هي عالمية أستخدمت كأسلوب فهم، أما مشاركة الممثل الجمهور في حواره

فأنها جزء من توجه النظرية الملحمية الى البعد التعليمي، فالممثل يتصرف كما لو أن ثمة من ينظر إليه أو كأنه يراقب نفسه بنفسه [٥٦].

أما أداء الممثل من وجهة نظر (فيسفولد ما يرهولد) فإنه مرتبط بمرجعيات سايكولوجية، فجميع الجوانب التعبيرية التي يؤديها الممثل، مصدرها هذا الأرتباط إذ " أن الناحيتين الداخلية والخارجية مرتبطتان دائما في الإنسان "[٥٧]. هذا بدوره دفع بأتجاه التركيز على التقنية الخارجية (جسد الممثل) وإيجاد طريقة جديدة في تدريب الممثل تعتمد على ميكانيكية الجسم لإنتاج حركات بلاستيكية تساعد المتلقي على فهم حوار الممثل الداخلي[٥٨].

عند (قسطنطين ستانسلافسكي١٨٦٣ ـ ١٩٣٨) أداء " الممثل على خشبة المسرح يتطلب جهداً نفسياً وتحكماً في التفكير والعضلات الجسدية والعاطفية وهذا الجهد، إذا أسيء أستخدامه أو أضطر الممثل الى أستخدامه بطريقة خاطئة يؤدي الى خلق التوتر "[٥٩]. وقد أقترح ستانسلافسكي على الممثل عدداً من الوسائل التي تعينه في أداءه، مثل الرجوع الى (الظروف المعطاة) أي الظروف التي تحيط بالشخصية التي يمثلها الممثل والتي تم تناولها في نص المؤلف أو نص العرض المسرحي، كذلك درب ممثليه على إستعمال (لو السحرية) وهي تساؤل الممثل مع نفسه، لو كنت في موقف الشخصية ماذا أفعل ؟ ولماذا أفعل ؟ وكيف ؟ ايضاً قام ممثلي ستانسلافسكي بالرجوع الى ما يسمى بـ (الذاكرة الإنفعالية) عندما يتعذر على الممثل الأداء لموقف معين، ويدعوا ستانسلافسكي الممثل الى الإبتعاد عن الظروف الخاصة والتكيف مع ظروف الشخصية التي يمثلها[٦٠].

ويرى مختصون أن طريقة أو منهج ستانسلافسكي في التمثيل مرت بمرحلتين، الأولى حين كان على الممثل أن ينطلق نحو بناء دوره المسرحي عن طريق تحديد السمات الداخلية للشخصية التي يؤديها الممثل، حتي يصل الى الملامح الخارجية للدور، بمعني أن ينطلق الممثل نحو تحديد عاطفة الشخصية وبناءها الوجداني ثم يّطور هذه الأبنية الداخلية حتي يصل الى رد الفعل الجسماني الخارجي، أما المرحلة الثانية فهي أن يبدأ الممثل من الملامح الخارجية للدور ثم يقوم بتحليل الشخصية عن طريق الفعل الجسدي وهو ما أسماه ستانسلافسكي التحليل بالحركات الجسدية وأستخدامها كمثير للطاقة الداخلية والانفعالية والعاطفية[٦١].

إن الممثل ينهض بمهة تزويد العرض المسرحي بمحمولاته الفكرية والدلالية، بعد أن يقوم بترجمة النص المسرحي الى حركة وحياة على المسرح من خلال توظيف

مهاراته الأدائية الصوتية والحركية بشكل سليم، فالممثل "يعمل ضمن مصادر ذاتية محدودة، فهو قبل كل شيء يمتلك ذاته فقط (. . .) فبواسطة وسائله الذاتية، الجسم والصوت يجعل إدراكه للشخصية التي يمثلها على المسرح شيئاً مرئياً أو مسموعاً من قبل المشاهدين"[٦٢].

وليس (الكسندر دين) وحده من يّقر بأن الأداء المسرحي هو " إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها الى المسرح "[٦٣]، ففي السياق ذاته يتفق كل من الكاتبين المسرحيين (لويجي بيراندللو) و(جان جيرودو) على أن المسرح عملية خلق يقوم بها الممثل، إذ يؤكد بيراندللو " ان الممثل يقوم بعكس ما قام به المؤلف، فهو يترجم من جديد الى لغة الحياة والحركة ما سبق للمؤلف إستخراجه من الحياة (...) فيصبح أمراً يمنحه الممثل بعداً جديداً يتفق مع قوامه وإمكانياته وموهبته وحساسيته "[٦٤]. أما جيرودو فهو يبحث في اللحظة التي يتلمس فيها خيال الممثل طريقة لخلق معالم الشخصية التي يكون بصدد أدائها على المسرح، وهو يطلق على تلك اللحظة تسمية (الإسراء) [٦٥].

وتجدر الإشارة الى أن منظري علم الجمال لم يكونوا بعيدين عن ذلك الجهد التنظيري الخاص بالممثل، فقد أكد (هيجل) أن التمثيل يتطلب الذكاء والموهبة والمخيلة التي تهب الحس، وهو يعنى بشكل كبير بالشخصية وخصائصها في أدق تلاوينها من خلال دراسته لشخصيات شكسبير التي يرى أنها تامة الصفات . أما شيللر فيورد في مقالته (المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية) أن من المؤكد أن التمثيل المرئي يخلف تأثيراً أقوى من الخطاب الميت أو الرواية الباردة، مما يجعل المسرح يؤثر بطريقة أعمق وأبقى من الأخلاقيات والقوانين[٦٦].

وأخير فأن الوصول لفهم سليم يتفق وأهداف البحث حول مفهوم الأداء كان لا بد مناقشته كأصطلاح، وعلى أنه تلك الغريزة في الأنسان، وأنها تولد معه منذ الطفولة، وأخرى نقدية لمعرفة ما قد يحدثه فعل الأداء التمثيلي الجيد من وظيفة في التحرير أو التحصين الخلقي، ومن ثم فهو عنصرا لخلق مجموعة من الأفعال الخاصة بالتصورات المثالية التي يتمثلها المؤلف .

ثانياً : الآراء والإتجاهات في نقد أداء الممثل في المسرح العراقي

لقد ركز نقد أداء الممثل في المسرح العراقي الى مهارات التحول والتكنيك الأدائي عبر إعتماد الممثل على خبراته الحسية المباشرة، والإدراك الذاتي الواعي المباشر لما يقوم به في المشهد التمثيلي[٦٧].

كذلك تناول النقد الإشارة الى تميز الممثل بالحذق والمهارة، وحساباته الدقيقة في جس نبض الجمهور، ومعرفة مزاجه، وقدرته على خلع اثواباً رمزية على أداءه للبعد الداخلي

الخاص بالصراع الذي تعيشه الشخصية ويحمل تفسيرات متناقضة[٦٨].

أما الحركة والصوت فأنهما في الغالب يتصدران الحديث عن الممثل، فربما وصف الناقد الحركة أو طريقة الإلقاء فيما إذا كانت تتوافق مع بيئة الشخصية من حيث اللهجة أو إدغام أو إنكسار الحرف أثناء لفظ الحوار، فربما تسببت بعض الإداءات الصوتية في توليد فعلا كوميدياً[٦٩].

سادت ايضا في نقد أداء الممثل في المسرح العراقي سهولة أن يعطي الناقد حكماً بعدم جودة أداء الممثل في الحركة أو الصوت، أو أن يقارن الناقد بين أداء الممثل في عرض ما مع أداءه في عرضا مسرحياً آخر، متناسيا خصوصية الأداء في كل دور يؤدية الممثل وكل شخصية من حيث هدفه الاجتماعي الذي يضمن لها قالباً مغايراً، وهي مهمة صعبة تتطلب أعلى قدر من رهافة في التمثيل، وإنتباهاً لأبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية بل ولطريقة الإلقاء والأداء[٧٠].

تتناول الكتابات النقدية ايضا المخرج ومحاولته في التوفيق ما بين قدرات ومؤهلات الممثلين الصوتية، وأساليبهما في التمثيل، والإستفادة منها في أسلوبه الخاص، فمن الممثلين من يمتلك صوتاً عميقاً وجهورياً وله طريقته الأكاديمية في الإلقاء والأداء، إذ هو يغالي احياناً ويتعمد إبهار المشاهد بتنغيماته وتلويناته، إذ إن جميع هذه الخيارات تقع في دائرة المهارة والوعي بخصوصيات الشخصية التي يقدمها الممثل وعلى ما يحوزه من تقنيات جسدية وصوتية ومهارات في التمثيل النفسي لتلك الأداءات .

إن المقياس النقدي لا ينفصل عن فكر الناقد ووعيه بمشكلات الواقع الثقافي ومنهجيات الفنون وأنظمتها وقوانينها التي تتحكم بها، والجماليات التي يسعى الفنان إلى تأصيلها، فالناقد ينتقل من الحديث عن الجو العام للمسرحية إلى الحديث عن النص ليسرد أحداثه لوحة تلو لوحة متبعاً في عملية السرد النقد الوصفي، أو الإنطباعي الذي لا بد أن يأخذ حيز في نفس الناقد، قبل الإنتقال الى آلية حداثوية يعمل بموجبها، لنقد وتحليل تقنيات العرض وأداءاته المختلفة، ففي الغالب تكون ملاحظات الناقد أنطباعية حول العرض و(بنيوية – سياقية) حول النص[٧١].

وأخيراً لا بد من الإشارة الى أن كثيراً ما يتناول نقد أداء الممثل إمتياز الممثل في أن يتنقل بين عدد من المحاولات لإتخاذ أسلوب معين، كذلك يقف عند إمكانيات الممثلين وتقنيات أدواتهم على مستوى الصوت والجسد، ثم عادة ما يتحول الناقد الى ما هو أبعد أثرا على سياق العرض، وهو التعرف الى العمق الذي أنطلق منه هذا الأستخدام دون غيره لتلك الأداة، ليفضي الى معرفة ما

بالإمكان ترسيخه ضمن مهارات الممثل أو الإجتهاد في إلغاءه .

الدرسات السابقة :

لم يجد الباحث أي دراسة سابقة تتناول القراءات النقدية للأداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي.

مؤشرات الأطار النظري

١ـ إن النقد المسرحي نشاط فكري خاص، يسعى الى تعزيز إنتاج معرفة جمالية يكون تخصصها الإنتاج المسرحي نصاً وأخراجاً وتقنيات، فهو يتيح إمكانية الكشف عن مجموعة المفاهيم الخاصة بولادة النص المسرحي ووسائل عرضه .

٢ـ إن تقدم المنهج النقدي في العلوم الجمالية والمسرحية وتنوع المفاهيم والمعايير النقدية ولد إتساعا في إمكانيات التحليل، إذ إن تنوع المعايير يوفر معرفة كبيرة حول دلالة وبنية العرض المسرحي ومجموعة الأداءات المرتبطة به لا سيما الأداء التمثيلي.

٣ـ إن الممثل ينهض بمهة تزويد العرض المسرحي بمحمولاته الفكرية والدلالية، فهو يجتهد في توظيف مهاراته الأدائية الصوتية والحركية بشكل سليم، فهو يعمل ضمن مصادره الذاتية وبما يمتلكه من جسم وصوت يجعلان الشخصية التي يمثلها على المسرح شيئاً مرئياً و مسموعاً بهدف تحقيق الإدهاش والمتعة الجمالية .

٤ ـ إن أداء الممثل يفترض أتفاقاً ضمنياً مع المتلقي وهو أتفاق له قواعده، إذ إن ما يرتبط بأداء الممثل من زي وأكسسوار وما يحيط به منظر له شفرات دلالية فنية وجمالية لها أحالاتها وترميزاتها الواضحة في ذهن المتلقي .

٥ ـ إن الممثل يعمل على الإجادة في أداءه لدوره، وأن ذلك يدفعه الى المزاوجة والتوليف ما بين أكثر من أسلوب أو طريقة في الأداء المسرحي .

٦ـ يمر أداء الممثل لأي شخصية درامية بمرحلتين : مرحلة التشخيص، أي تعرف صفات الشخصية التي يمثلها الممثل وأبعادها الطبيعية، والاجتماعية، والنفسية، والثانية مرحلة التحويل أي تحويل صفات الممثل الذات وأبعاده الى صفات وأبعاد الشخصية .

٧ ـ إن نقد أداء الممثل في المسرح العراقي تناول مهارات التحول والتكنيك الأدائي داخل المشهد التمثيلي، وقدرة الممثل على إستخدام جسمه وصوته بمهارة عالية، وإجهاده في التوليف بين أكثر من أسلوب أدائي، كذلك تناول حذق الممثل ومهارته في معرفة مدى تقبل الجمهور له، إلا أن البدايات النقدية أتسمت بسهولة أن يعطي الناقد حكماً بعدم جودة أداء الممثل في الحركة أو الصوت .

الفصل الثالث

الإطار الإجرائي

منهج البحث : أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عيناته .

مجتمع البحث : مجموعة الدراسة النقدية المدرجة في الجدول رقم (١)

أسباب أختيار عينات البحث

١ ــ إن العينة الأولى (قراءة في مشهدية الأداء وتطورته) لباحثة هي في الأصل ممثلة لها تجارب عديدة في أداء العديد من الشخصيات في المسرح والسينما والتلفزيون .

٢ ــ إن العينة الثانية (ثناية النفس والجسد في أداء الممثل المسرحي العراقي) هي الدراسة الأحدث في مجتمع البحث .

التحليل

العينة الأولى : قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته ـــ الباحثة (ليلى محمد علي)

إن تثبيت الحالة الأبستمولوجية لدى الممثل تستدعي ركون أجزاء الحوار نحو بلورة الوجود الحقيقي للممثل ليس فقط إيماءاته وحركته اللتان تمتلكان المفاهيم الخاصة بولادة النص أو العرض بل كلاهما يضاف إلى مجموعة من المفاهيم التي ترتكز على الصدق في التعبير عبر ألتزام الممثل بالحالة المشهدية وما ينتج عنها من تطور وتخيل يعزز إنتاج المعرفة الجمالية لتتنوع المعايير التي ينتج عنها تنوع سيميولوجي تكتمل به بنية العرض النهائية، فالممثل لا يعيش حالة نكوص فقط بقدر ما يعيش حالة المشهد الحياتي الذي يعانيه الممثل، إذ أنه لا يخرج من رتق الشخصية حتى بعد إنتهاء العرض بل تعود له تلك الشخصية في أحلامه لتحاكمه على بعض الأوجه التي قصر فيها وهنا تكتمل المشهدية في أن الممثل يمتلك أداةً نقدية ذاتية ترمز لحالته المشهدية المرتبطة بأداءه، فالممثل الذي يتقن أداءه يحتاج إلى إدماج أكثر من إسلوب في الأداء وليس إتباع أسلوب بعينه لكي يبدع في الشخصية التي يؤديها، وهنا تكتمل حلقة النقد الفني الذاتي التي تجعل الممثل قادراً على الظهور بالصورة التي تعزز معرفته الجمالية، وبالتالي تخلق لديه مفاهيم عدة لا ترتبط فقط بإسلوب المشهدية لدى ستانسلافسكي أو مايرهولد أو بريخت فقط . بل تجمع أساليبهم بإسلوب خاص به متفرد بلونه الذي يجعل المخرجين ينتقونه للشخصية هذه أو تلك، وهنا لا تكفي لو السحرية للغوص في مشهدية الشخصية بل تحتاج إلى أن يبرم الممثل إتفاقاً ضمنياً مع المتلقي يقوم على قواعد ثابتة، إذ إن ما يرتبط بأداء الممثل من ملحقات مسرحية له كودات دلالية فنية وجمالية لها إحالاتها وترميزاتها الواضحة في ذهن المتلقي الذي يراقب عن كثب كل الإيماءات هذه ويفحص جودتها فإن صدقت إندمج بالفعل وإن لا

تصدق في ذهنه يبتعد عن التلقي فيكون هنا عنصراً غير فاعل في منظومة التلقي .

وتشير الدراسة الى أن منظومة البناء الفكري ومحتواه الضمني للممثل تختلف في أداءه لأي شخصية درامية عن أخرى فمرحلة التشخيص، أي تعرف صفات الشخصية التي يمثلها الممثل وأبعادها الطبيعية، والاجتماعية، والنفسية هي مرحلة ذات أهمية قصوى في الأداء وليس للتغريب فقط، ذلك المفهوم الذي إبتدعه بريخت من أجل أن يّطور من الأداء لإنه يحتمل وجودين للشخصية الأول الإيهام والثاني ألللا إيهام وهنا تقع المفارقة في تهميش شخصية الممثل ودوره في مرحلة التحويل أي تحويل صفات الممثل الذاتية وأبعاده الى صفات وأبعاد الشخصية .

إن مشهدية الأداء التي تناولتها الباحثة في هذه العينة لا تحمل مضمون فكري واضح فالمشهدية مرة تكون ملتزمة بالإيهام ومرة أخرى تتسلخ منها وهذا غير صحيح في فن المسرح لأن جميع الأداء التمثيلي في مسرحنا العراقي يحمل منظومة الأداء الستانسلافسكي الذي يشدد على أن تلتزم الشخصية بالإيهام أما بعد ذلك فيمكنها الإنسلاخ عنه حتى وإن إختلفت المسميات بالتغريب والاغتراب البريختي المتأثر بالمونتاج السينمائي في الأداء.

كذلك تذكر الدراسة بأن سمات الأداء التمثيلي تختلف بين مدرسة وأخرى لكنها تجتمع في بودقة الأداء التمثيلي الكلاسيكي الذي يعد خامة ومادة أساسية تنطلق منها بقية الخامات، لأن الهدف سيكون واحداً وهو الوصول بالمتلقي إلى الحالة الإيهامية التي يتجسد فيه داخل المسرح .

لم تهمل الدراسة مفهوم الجست الذي يعول عليه بريخت في الأداء التمثيلي بهدف توجيه عقل المتلقي وبيان إنطباع الدور الذي أصبح الآن في الأداء التمثيلي في المسرح العراقي ماركة مسجلة تجسدت في أغلب العروض المعاصرة، فالممثل لايوميء بشي إلا وتبين أنه يقصد العكس منه .

أما الإيماءة فتتجسد في الشخصية بصفات محددة أهمها أنها تعزز المكانة الفعلية للممثل حين يروم الكشف عن خصائص الشخصية التي يقوم بتقديمها، وهنا نصل إلى نتائج مهمة في عملية النقد الفني للأداء التمثيلي لدى الممثل مفادها أنه يتنقل بين نفسه وبين شخصية الدور المؤدى وهذه الصفة الأدائية لا تلتزم بضرورات البنية التمثيلية في أداء الممثل العراقي، لأن أداء الممثل في المسرح العراقي يمزج بين أكثر من أسلوب ديالكتيكي تقديمي، وهنا تتحقق الدهشة في الأداء الذي يمتلك خصائص المزج بأكثر من أسلوب واحد وعبر هذه الدهشة يصل الممثل إلى مرحلة من الأداء

الذي يوصلنا لمرحلة الإقناع، وهنا لا يمكن خلق هذا المزج بلا مراعاة لتقنية المزج ومعرفة كل أسلوب على حدة، لنتمكن عبر هذه الأساليب من وضع اللبنة الأساسية لنموذج واحد يمتلك خصائص الوجود الفني.

أهتمت الدراسة أيضا بالتقمص الذي دعا إليه بريخت، إذ هو يعمل تمويه في العملية التمثيلية والخلط بين أسلوب أداء وآخر، فالتقمص وعدمه لا يعنيان وصول الممثل لحالة من الأداء المختلط في كينونة المشهد، بل تعني أن كل حالة لها مشهديتها الخاصة وتقنياتها المتفردة من حركة وأداء وصوت، فالنتائج التي جاءت بها هذه الدراسة وتحليلها صممت بطريقة الأداء الممنهج وليس بدراسة مستفيضة لحالة التقمص المرئي .

أشارت الدراسة إلى أن ستانسلافسكي اعتمد على لا شعور الممثل للوصول إلى الشعور، وهنا إجحاف واضح بحق الممثل عند ستانسلافسكي الذي يعتمد الشعور للوصول إلى الشعور، لكن بدرجة أعمق فلا يمكن أن لا نشعر بشخصية نؤديها للوصول للشعور فكل مفردات الأداء التمثيلي في المسرح العراقي ناقشت حقيقة الشعور بحد ذاته للوصول الى التقمص الكامل وهذا شيء لا غبار عليه حتى في التمرينات التي يقوم بها ستانسلافسكي مع تلاميذه، وهي تمرينات بدائية كتمرين البحث عن محفظة النقود.

لا تعتمد مساحة اللعب المفتوح للممثل في توسيع مساحة الأداء كما أشارت الدراسة في نتائجها فالسبب بسيط لأن مساحة اللعب المفتوح تلتزم بمرحلة التشخيص والتحول في الأداء الممنهج وليس العشوائي، في ترجمة كل المحتوى الفكري للشخصية لأن الممثل يتحول إلى كتلة ديالكتيكية بين الأنا والوظيفة.

تختلف الدراسة في نتائجها عن مضمونها في أن تحقيق الدهشة المسرحية يلتزم بتحقق المزج بين الأساليب التمثيلية، ولكن الدراسة أشارت إلى أن كل أساليب التمثيل لم تخرج عن أسلوب ستانسلافسكي الذي يدعو للتقمص بالدور أولاً للوصول إلى الحالة الأدائية الكاملة التي تجعل المتلقي مندهشاً، وهنا المقصود بالدهشة الوصول إلى حالة الإبهار والتصديق لكل فصل أدائي ولهذا سمي أسلوب ستانسلافسكي بالأسلوب التطهيري الذي يعتمد على تطهير المتلقي من تداعيات ما أصاب الممثل لو كان هو مكانه، أشير هنا أن هذه الحالة هي الدهشة بحد ذاتها وليس التغريب عن الدور.

لقد أستطاعت الدراسة (القراءة المشهدية لتطور الأداء) الوصول إلى جزء من النشاط الفكري الخاص بالممثل عبر وجود أساسيات التمثيل وأسلوب الأداء لدى كل من ستانسلافسكي وبريخت في حين تجاهلت أسلوب مايرهولد وهنا لم تسعى الباحثة الى

تعزيز إنتاج المعرفة الجمالية في تتبع مفردات الخصخصة الأدائية التي يتميز بها كل مؤد وخصوصا في المسرح العراقي الذي يعتمد في أداءه على الوصول بالمتلقي إلى حالة من الحزن ينتجها هو دوماً في تشخيصه .

إن لدلالة النص والعرض باعتبارهما منظومة القياس والتقويم في الخطاب المشهدي فعلهما القويم في الإتفاق المضمر بين المؤلف والمخرج في توريط الممثل إبداعياً ليكون جانباً مهماً في إدراك الجوانب السيميائية التي تركن خلف الكلمات والحركات والإيماءات.

كذلك تمكنت العلاقة المشهدية من فهم الإتفاق الضمني المزاوج لإكثر من أسلوب في تمكين الشخصية من أن تمتلك أبعادها المنطقية وهنا التزمت النتائج نوعاً ما بهذه المنطقية التي زاوجت صفات الممثل وأداءه .

إن القراءة النقدية للأداء التمثيلي في المسرح العراقي وصلت إلى مفترق الطرق في أداء الممثل للمشهد عبر إرتكاز الممثل على أكثر من أسلوب واحد في وصف الخصائص الأساسية للمشهد، فالتطور الناجم عن فلسفة الدور ونموه مّكنت الممثل من زج نفسه في أتون الدور وصولاً لحالة الدهشة .

العينة الثانية: ثنائية النفس والجسد في أداء الممثل المسرحي العراقي الباحثان:علي عبد الحسين رحمه الحمداني ــ مرتضى علي حسن جاسم الشبلي

لقد أسس الباحثان في دراستهما (ثنائية النفس والجسد في أداء الممثل المسرحي العراقي) لفكرة تطرح ضرورة أن يمتلك الممثل حرفتان في عملية التجسيد وتناسوا أن أداء الممثل يفترض إتقافاً ضمنياً مع المتلقي يتأسس على مجموعة من المضامين الحيوية في بنية العرض وتجسداته المهمة التي لا تخرج من عباءة الأداء سواء بالنفس أو الجسد فكليهما يمتلك منظومة الوعي الأساس الذي به يقود المخرج العملية المسرحية وتتنوع عبرها المعايير الفكرية والفلسفية في الأداء .

إن تنوع المفاهيم لا يحتم بالضرورة المرور على نظريات ستانسلافسكي في الجسد فلماذا دوماً ستانسلافسكي وليس مخرج آخر مجدد، وهنا ربما يكون ستانسلافسكي هو أول من أكتشف ضرورة التبني الكامل للفعل الداخلي النفسي والخارجي الجسدي في تتبع صيرورة العمل المسرحي، لأن تعزيز المكان المعرفي في العرض المسرحي هو وجود محفز روحي يتبنى فعلاً تجسيدياً لخوض غمار التحفيز.

لا يخفى على أي متتبع للحركة المسرحية أن التجسيد الأدائي للممثل لا يمكن أن يخرج من رحم الشخصية والدور، إذ إن هذين الكينونتين تتحكمان في فعل الممثل وردة فعله في أي أداء وأي دور يتم تقمصه، وبهذا

تتنوع المفاهيم المكونة لهذه المفردة الكاملة والكامنة في صيرورة الفعل المسرحي، وبهذا يتحتم بناء قاعدة فكرية، فلا وجود لفعل داخلي دون وجود محفز منطقي يدعو الفعل للنهوض في عمل مشترك مع الممثل لتحفيز الذاكرة ويشغلها، وليس كما يقول الباحثان أن الجسد يجب أن يكون مطواعاً للنبض الداخلي أو القيام بأي فعل في أية لحظة والسبب بسيط هو أن الفعل الإبداعي لأي عمل فني لدى الممثل والعمل الفني هنا أقصد به الفعل التمثيلي لا يكون هذا الفعل الإبداعي خارج إطار الفعل الذي يرغب به الممثل عند طرحه .

عندما تتوفر المتعة التي من إجلها يزور المتلقي المسرح ويطلع على خفاياه السرية عبر الممثل وملحقات العرض الأخرى تتواجد المزاوجة بين أكثر من أسلوب وليس فقط أسلوب الربط بين النفس والجسد .

وتتكون مرحلة التشخيص في الأداء التمثيلي من مراحل الإدراك العاطفي التي تتكون منها مواصفات الشخصية وصفاتها النفسية والاجتماعية وفي هذه الأثناء نتعرف على أبعاد الشخصية سواء كانت حزينة أم سعيدة وغيرها من المواصفات الأخرى التي تتدرج في تحقيق الوضعية الخاصة بالممثل في فعله الإدراكي الخارجي الذي أكده (مايرهولد) في معرض تبنيه للفعل الخارجي وبلاستيكيا الجسد البايوميكانيكي .

إن البحث عن طرق أدائية للممثل لا يستوجب الإعتماد فقط على الخيال كما ذكر الباحثان، وإنما البحث عن تقنية التحاور مع المتلقي لتكتمل صيرورة الإستقبال والإرسال بين محطتين مهمتين في المسرح فلا تناسق ولا أداء محكم بلا سيطرة على النفس والجسد وليس الإنخراط نحو الخيال فقط .

لا بد أن تمر العملية الأدائية للممثل بنوع من التمجيد للشخصية التي يؤديها، وليس من مانع أن يمزج الممثل بين أكثر من أسلوب للوصول إلى المتعة الفكرية والجمالية للأداء، وعبر الأداء هذا تتحقق عملية التلقي الإيجابية التي يرنو إليها المخرج في عرضه .

يتقن الممثل عمله حين يحقق المتعة في الشخصية التي يؤديها وهنا تجدر الإشارة إلى وصول الشخصية لحالة التشخيص التي تعتبر هالة وصورة ممزوجة بالهلامية الواقعية التي يبني عبرها الممثل أدواته المرنة في تحريك الدوافع العاطفية لدى المتلقي وتمكنه من تحريك فعله الثوري الذي به تتكون مفردات المتعة الجمالية والفكرية للأداء .

أغفل الباحثان في تحليلهما للعينة نقاط عدة في توضيح ثنائية الأداء التي قسموها إلى النفس والجسد، وأسهبا في الوصف القصصي للعينة فقط، فالباحثان يدخلان حيز التحليل ثم يخرجان سريعاً منه إلى

منطقة تلاوة قصة العرض مجدداً في كل محاولة منهما لتحليل مكون العرض وتفصيل جزئياته التي أتقنا تفصيلها في المؤشرات التي خلصا إليها في إطارهما النظري وهنا يقعان في خطأ العمل على اكثر من جانب مما يجعل تحليل العينة غير واضح ومقنن .

لم يتمكن الباحثان في عرض النتائج من توضيح دلالة الأداء التمثيلي التي تتأسس عليها ثنائية الجسد والنفس، بل حاولا أن يستعرضا تأويلات غير مفهومة .

لم يوضح الباحثان كيفية أرتباط النفس والجسد عند الممثل في العينة مع رد الفعل المعاكس بل تكهنا بذلك دون الأستناد على مقوم علمي جمالي لأنهما ذكرا أن الممكنات أيقظت من خلال ثنائية النفس والجسد في اللاوعي، وهذا أمر غير مفهوم فكيف يكون اللاوعي فعالاً في حالة سيطرة النفس.

إن الفكرة الأولية التي بنيّ عليها الفعل الزمكاني لتحليل العينة لدى الباحثان، لم تفلح في الكشف عن المكنون الفكري للعرض الذي تناولاه في التحليل، لأن النفس والجسد يحيلان إلى تحليل مكونات العرض فقط وليس تأويلات عديدة لم يذكرانها .

تتحكم وجودية العرض في ربط الكم بالنوع وهذا مفاده أن تقنية الأداء التمثيلي تتجسد في ثناية الجسد والنفس وليس في البحث عن الأداء المنسق للعرض خارج منطقة الوعي .

وفق الباحثان في تصوير حالة الممثل الذي يمتلك ثنائية الجسد والنفس عبر الحركات الجسدية والتي تأتي من الدوافع الداخلية مانحة الممثل حالة من الظهور اللانرجسي في منظومة العرض المسرحي، وهنا نرى بوجود نقاط يشار لها بالبنان في التعويض عن اللغة المنطوقة عبر الحركة وليس عبر محاكاة الواقع كما ذكر الباحثان .

وبهذا فإن الأداء التمثيلي الذي يرنو له الممثل المحصن بالفكرة والجمالية يتحتم عليه ربط حركته مع خياله وواقعه بالآن نفسه ووضع الرهانات الموضوعية في خصخصة اللغة والتعبير الجسدي وتعبيرات الوجه لعرض الفكرة التي يسمو إليها في العرض المسرجي .

النتائج

١ــ تناولت الدراسات النقدية طاقة الممثل الأدائية التي ترتبط نسبيا بشكل المكان أو الفضاء المسرحي وتتأثر بجغرفيته مما يترك أثراً في مساحة الأداء وتنواعاته، وأن المكان الحر يمنح الممثل حافزا للأرتجال والإنفلات من الضغط النفسي .

٢ــ أظهرت الدراسات النقدية إن بناء الحالة المعرفية للممثل تسترعي بناء الجهد الأدائي في الحالة المشهدية التي يعبر بها الممثل عن حالته الإنسانية التي تجعله يتقمص البنية الأدائية في جسد الشخصية، وأن التشخيص المعرفي لأي حالة جمالية

يصوغها الممثل تحتاج إلى قراءة نقدية لمفاهيم الشخصية وأبعادها الكاملة في توسم الشخصية للدور وإتقان الحركة والصوت والإيماءة، كل هذه الأدوات تخلق حالة مشهدية تنتمي لروح النقد البناء الذي يروم الوصول للكمال في تكاملية العرض المسرحي .

٣ـ أظهرت الدراسات النقدية إن المزج بين أكثر من أسلوب تمثيلي يخلق حالة من الدهشة في التلقي الإيجابي، ولكن القراءة النقدية للأداء التمثيلي في المسرح العراقي تبين ارتكاز الممثل على أسلوب واحد فقط مما يضفي على هذا الأسلوب بعض الروتين الذي يقتل التواصل ويحجم الإبداع.

٤ ــ أوضحت الدراسات النقدية إن أي تجسيد للأداء لا يخرج من عباءة الممثل وسيطرته على أدواته، مما تجعل منه متحكماً في فعله وردة فعله اللتان تجعلان من الإدراك جانباً مهم من جوانب العاطفة البناءة التي ترتكز على مفهوم تحقيق المتعة فقط .

٥ــ أظهرت الدراسات النقدية أن الكشف عن المكنون الفكري للممثل مرتبط بالدلالات التي تبنيها الشخصية مع الدور فالثقافة الفكرية للشخصية وبناء قالب اجتماعي خاص بها يجعلها تختلف عن مثيلاتها من القوالب الاجتماعية لنفس الشخصية في ثقافة أخرى، إذ يتم بلورة الأداء التمثيلي فيها، وهذا يجعل الممثل يستخدم أكثر من أسلوب ليعينه على الخروج من نمطية الدور إلى نمطية الحوار المتحرك بالإيماءة .

الإستناجات

١ـ إن الدراسات النقدية موضوع البحث أظهرت موضوعيتها في عدم رفضها للقديم أو تبنيها للحديث من المفاهيم، ما لم يكون سبب الرفض هو رغبة حقيقية في تغيير يمتلك مسوغاته العلمية الدقيقة والواضحة والإجرائية في ترسيخ مفهوم أو إلغاءه .

٢ ـ إن الدراسات النقدية موضوع البحث أنتجت أطراً نظرية مقبولة وتوصلت الى مجموعة جيدة من النتائج، وكذلك إستنتاجات تفتح الآفاق أمام بحوث أخرى جديدة في المجال نفسه .

٣ ـ إن الدراسات النقدية موضوع البحث ركزت على مقدر تأثر التجربة الأدائية للممثل العراقي بالمفاهيم الأدائية الأجنبية لمخرجين مثل(بريخت مايرهولد ستانسلافسكي) دون أن تناقش أي تجربة لمخرج عراقي أو تطوير لطريقة أو منهجية عراقية في الأداء التمثيلي .

٤ــ ركزت الدراسات النقدية على قدرة الممثل في التحكم بمتطلبات المشهد المسرحي من خلال سيطرته على جسمه وصوته وملامح وجهه .

الملحقات

الجدول رقم (١)

ت	أسم الدراسة	أسم الباحث	تاريخ النشر
١	**أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية**	محمد فضيل شناوة	٢٠٠٢
٢	توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي	ريكاردوس يوسف إبراهيم	٢٠٠٣
٣	**عمل الممثل العراقي في تجسيد الشخصيات التاريخية**	عدي عبد الجبار عبد المجيد	٢٠٠٤
٤	أداء الممثل في مونودراما المسرح العراقي	ليلى محمد علي	٢٠٠٤
٥	**التمثيل بين العفوية والمبالغة في عروض المسرح المدرسي في العراق**	زهير حميد علوان	٢٠٠٥
٦	تأويل الأداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي	راسل كاظم عودة	٢٠٠٥
٧	**تحولات أداء الممثل في المسرح الملحمي وتطبيقاتها في المسرح العراقي**	فائز طه سالم	٢٠٠٦
٨	أداء الممثل المعاصر للعروض الكلاسيكية في المسرح العراقي	سعد محمد راضي	٢٠٠٦
٩	القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي	محمد فضيل شناوة	٢٠٠٦
١٠	تداخل الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي	عتاب جاسم نصيف	٢٠٠٧
١١	تنوع الاداء التمثيلي في تجربة الممثل ميمون الخالدي	جمال عبيد شاطي	٢٠٠٩
١٢	توظيف الخيال في أداء الممثل المسرحي العراقي	علي عبد المحسن علي	٢٠١٢
١٣	توظيف أساليب الإلقاء للممثل في العرض المسرحي المعاصر	محمد كاظم الشمري زيد ثامر عبد الكاظم	٢٠١٣

١٤	قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته	ليلى محمد علي	٢٠١٤
١٥	الظاهراتية وتأثيارها عل بأداء الممثل في عروض المسرح العراقي	علي عبد المحسن علي	٢٠١٦
١٦	التشفير الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي العراقي	راسل كاظم عودة	٢٠١٦
١٧	تقييم أداء الممثل العراقي لشخصية ماكبث	مظفر كاظم محمد	٢٠١٦
١٨	ملامح الأداء التمثيلي الكوميدي في مسرحية المقامة الواسطية	هنادي صلاح عزت	٢٠١٦
١٩	خصائص الأداء التمثيلي في أنواع العروض المسرحية الصامتة	راسل كاظم عودة	٢٠١٦
٢٠	مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي فاطمة الربيعي أنموذجا	فاطمة رفعت حسين	٢٠١٦
٢١	توظيف تقنيات أداء الممثل في المسرح التفاعلي	وسام عبد العظيم عباس	٢٠١٧
٢٢	الخطاب التعبيري في فن التمثيل	غادة عبد الستار عواد	٢٠١٧
٢٣	ثنائية النفس والجسد في أداء الممثل المسرحي العراقي	علي عبدالحسين رحمه مرتضى علي حسن جاسم	٢٠١٧

الهوامش:

١ القرآن الكريم، سورة القيامة، الآيات ١٧، ١٨ .

٢ ينظر : تزفيتان تودوروف، القراءة كبناء، تر : محمد اديوان، بحث منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، ١٩٨٩)، ص١٠٦ .

٣ ينظر : كلثوم قاجة ومحمد الساسي الشايب، مستوى تمكن التلاميذ من مهارات القراءة الناقدة، بحث منشور في مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ٢٤ ، ٢٠١٦ ، ص٣٥٦.

٤ ينظر : عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، (الجزائر : وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣)، ص١٧٥.

٥ صالح محمد علي ومحمد بكر نوفل، تعليم التفكير النظرية والتطبيق، ط١ (عمان :دار المسيرة، ٢٠٠٧)، ص١٦٦- ١٦٧ .

٦ محمد بن مكرم بن علي ابن منظور، لسان العرب، (بيروت : دار لسان العرب، د.ت)، ص٤٦.

٧ مارفن كار لسون، فن الأداء (مقدمة نقدية)، تر: منى سلام، (القاهرة : وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ت)، ص١٣ .

٨ اليزابيث جودمان وجين دي مان، المرشد في السياسة والاداء، تر : محمد لطفي نوفل وامين الرباط، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون الجميلة، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١)، ص١٥١ .

٩ اليزابيث جودمان وجين دي مان، المصدر نفسه، ص١٦٣ .

١٠ هايز جوردن، التمثيل والاداء المسرحي، تر : محمد سيد، (الشارقة : اصدار مركز الشارقة للابداع الفكري، د.ت)، ص٢١ .

١١ أسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩)، ص١٢.

١٢ مارفن كارلسون، مصدر سابق، ص٥ .

١٣عواد علي، تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي، في: مجلة الدراما، العدد(١)، عمان، مسرح الفوانيس، ١٩٩٦، ص٣٤.

١٤ هربارت ماركيوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر : جورج طرابيشي (بيروت : دار الآداب، د . ت)، ص ١٣٧ .

١٥ينظر : حنا عبود، هوية النقد العربي الحديث، مقال منشور في صحيفة العروبة الصادرة عن مؤسسة الوحدة للصحافة

والطباعة والنشر والتوزيع، حمص، العدد ١٤٩٥١، بتاريخ ٩ تشرين الأول ٢٠١٧، ص٣-٤ .

١٦ ينظر : برجستر اسر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب، (الرياض : دار المريخ، ١٩٨٣)، ص٥١-٥٤ .

١٧ينظر :كريم عبيد هليل الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ط١(القاهرة : مصر العربية للنشر، ١٩٩٧)،ص٢-٣ .

١٨ينظر : جيروم ستولينتز، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، (القاهرة: مطبعة الجامعة عين شمس،١٩٧٤)، ص ص٦٧١ - ٧٤٢.

١٩ ينظر : رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١٠، (الكويت: مطابع الرسالة، ١٩٨٧)، ص ص ٤٦٨ – ٤٨٤ .

٢٠ينظر : عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (الكويت : حوليات كلية الآداب، ١٩٩٣)،ص١١.

٢١ ينظر : نبيل راغب، النقد الفني، (القاهرة : دار مصر للطباعة، د .ت)، ص٣٢ .

* سيزار لومبروزو : طبيب أيطالي وعالم جريمة، يرجع له الفضل في نشأة المدارس التكوينية وأطلق البعض عليها اسم (المدرسة الوضعية) في نظريات تفسير السلوك الإجرامي : للاستزادة ينظر : على عبد القادر القهوجي، علم الإجرام وعلم العقاب، (بيروت: الدار الجامعية للطباعة والنشر، ب ت) ص٣٧.

٢٢ ينظر : نبيل راغب، المصدر السابق نفسه، ص١٧-١٨ .

٢٣ينظر : ياسر عبد الصاحب البراك، النقد المسرحي وعمل الممثل، مقال منشور على موقع أكاديمية الفنون، http: //egyptartsacademy.kenanaonline، بتاريخ ١١ سبتمبر ٢٠٠٩، ص١-٢ .

٢٤ ينظر : كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، تر : كيتي سالم، ط٢(بيروت : منشورات عويدات، ١٩٨٤)، ص٥-٦.

٢٥ دنيس ديدرو، المستغرب في فن الممثل، تر: نورا أمين (القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي العاشر، ١٩٩٨، ص٢.

٢٦ ينظر : محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر، د . ت)، ص٣-٤.

٢٧جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي،تر:نهاد صليحة،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤)،ص٢٧٣ ٠

٢٨ ينظر : محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، (بيروت : دار النهضة العربية، ١٩٨٠)، ص٢٢٦ .

٢٩ينظر : عبد الخالق كيطان، من تجارب النقد المسرحي في العراق: حسب الله يحيى والمنهج الوصفي الصحافي، مقال منشور في صحيفة المدى، العدد٣٤٣٣، ٨/١٨/ ٢٠١٥، ص١ .

٣٠ ينظر : علي مزاحم عباس، الخان مسرحية البحث عن المصائر، مجلة الإذاعة والتلفزيون، بغداد، العدد ٢٠١، السنة الثانية، ١٦ كانون الثاني ١٩٧٧، ص٣٨ .

٣١ ينظر : عبد الفتاح مرتضى، في النقد المسرحي العراقي، بحث منشور على موقع رابطة الفنانين والادباء العراقيين في كندا https://www.facebook.com، بتاريخ 14أغسطس، ٢٠١٣ ، ص٤ .

٣٢ ينظر : عبد الفتاح مرتضى، المصدر نفسه، ص٢٣، ص٢٤ .

٣٣ينظر: أحمد سلمان عطية، منهجية النقد في العروض المسرحية العراقية، بحث منشور في مجلة نابو للبحوث والدراسات، العدد٤، جامعة بابل ٢٠٠٩، ص٣٧ .

٣٤ينظر : عواد علي، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨)، ص٦٢ .

٣٥ ينظر : علي العبادي، النقد المسرحي تحت المجهر الأكاديمي، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن ـ محور الأدب والفن، العدد: ٤٥٨٢، بتاريخ ٢٢ / ٩ / ٢٠١٤، التوقيت: ١٥:٣٩ ، ص٢ .

٣٦ ينظر : ريكان إبراهيم، رؤية نفسية للفن، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧)، ص ٥٨ .

٣٧ عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، (بغداد : جامعة بغداد، ١٩٨٨)، ص١٦.

٣٨ ينظر : كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، (ليبيا ، تونس : الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨)، ص ٢٥٣ .

٣٩ ر. بينار، تاريخ المسرح، تر : احمد كمال يونس، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣)، ص ٦ .

٤٠ نوري رشيد، المسرح في بلاد وادي الرافدين، دراسة في كتاب أبحاث في التراث الشعبي، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص ٣٤١.

٤١ ينظر : جيمس فريزر، أودنيس أو تموز، تر : جبرا إبراهيم جبرا، ط٢(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩)، ص١٦ .

٤٢ ينظر : جورج كونتينو، الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، تر : سليم طه

التكريتي وبرهان عبد التكريتي، (بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩)، ص ٤٧٤ .

٤٣ ينظر : محمد فضيل شناوة، أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، (جامعة بابل ـ كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ٢٠٠٢)، ص١٠.

٤٤ شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، تر : دريني خشبة، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٣)، ص١١، ١٢.

٤٥ينظر : طالب كحيلات الشحري، فن التمثيل . من التجربة الى التنظير، مقال منشور على هامش مؤتمر أخصائي النشاط المسرحي (مسندم: الهيئة العامة لأنشطة الشباب، د. ت)، ص٦ .

٤٦ ينظر : قحطان عدنان زغير، الخطاب النظري في كتب ومناهج فن التمثيل، أطروحة دكتوراه غير منشورة (بغداد : جامعة بغداد ــ كلية الفنون الجميلة،٢٠١٢)، ١٢٠ .

٤٧ينظر :ماريارو .ل.كياريني، فن الممثل، تر: طه فوزي (القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،ب.ت)،ص ٦ .

٤٨ ينظر : سعد محمد راضي، أداء الممثل المعاصر للعروض الكلاسكية في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة (بغداد : جامعة بغداد ـــ كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٦)، ص١٦ .

٤٩ أرسطو، فن الشعر، تر : إبراهيم حمادة (القاهرة : مكتبة الإنجلو مصرية، د.ت) ص١٢ .

٥٠ ميليت فردب وجيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر : صدقي حطاب، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص٥٢ .

٥١ ينظر: عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص ١٥.

٥٢ ينظر : أدوين ديور، أفاق وأعماق فن التمثيل، تر : مركز اللغات والترجمة ــ أكاديمية الفنون (القاهرة : أصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي العاشر، ١٩٩٨)، ص٥٩ .

٥٣ ينظر : عقيل مهدي يوسف ، المصدر السابق نفسه، ص٤٤-٤٧ .

٥٤ينظر: أدوين ديور، فن التمثيل الأفاق والأعماق، ج١، مصدر سابق، ص١١٥ .

٥٥ ينظر : قحطان عدنان زغير، مصدر سابق، ص١٣٩ .

٥٦ ينظر : فريدريك أوين، برتولد بريخت. حياته. أعماله وعصره، تر : ابراهيم العريس، (بيروت : دار أبن خلدون، ١٩٨٣)، ص٦٧.

٥٧ فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، تر : شريف شاكر (بيروت : دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص٦٣.

٥٨ ينظر : علي عبد الحسين رحمه الحمداني ومرتضى علي حسن جاسم الشبلي، ثنائية النفس والجسد في أداء الممثل المسرحي العراقي، بحث منشور في مجلة الأكاديمي، العدد ٨٥(جامعة بغداد ــ كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٧)، ص٨٠ .

٥٩ عبود المهنا، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٥)، ص٥٥ .

٦٠ ينظر : سونيا مور، تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي، تر : سامي عبد الحميد (بغداد : مكتبة المصادر، د.ت)، ص٤٣-٤٤ .

٦١ ينظر : محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي (القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥)، ص٢٨ .

٦٢محمد فرحات عمر، سيكولوجية الممثل، دراسة في مجلة المسرح، العدد ٢(القاهرة : وزارة الثقافة، ١٩٦٥)، ص٤٥.

٦٣الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد (بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٤)، ص٨٣.

٦٤ لويحي بيراندللو، الكاتب المسرحي والممثل، في كتاب الفنان في عصر العلم، تر : فؤاد دواره، (بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧)، ص٢٤١ ،ص ٢٤٢.

٦٥ ينظر : وحيد النقاش، جان جيرودو والهام الممثل العظيم، في مجلة المسرح، العدد ٣٥ (القاهرة : وزارة الثقافة، ١٩٦٦)، ص٧٠.

٦٦ ينظر : عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص٤٤-٤٧ .

٦٧ ينظر : علي عبد الحسين رحمه الحمداني ومرتضى علي حسن جاسم الشبلي، مصدر سابق، ص٨٣ .

٦٨ ينظر : علي مزاحم عباس، الخان مسرحية البحث عن المصائر، مجلة الإذاعة والتلفزيون، بغداد العدد ٢٠١، السنة الثانية، ١٦ كانون الثاني ١٩٧٧، ص ٣٦.

٦٩ ينظر : علي مزاحم عباس، الخان مسرحية البحث عن المصائر، المصدر نفسه، ص٣٨ .

٧٠ ينظر : علي مزاحم عباس، رحلة في الصحون الطائرة رحلة في اعماق المجتمع، مجلة فنون، العدد ١١، بغداد، السنة الأولى، ٢٣ تشرين الأول ١٩٧٨، ص ١٤.

٧١ ينظر : عبد الفتاح مرتضى، مصدر سابق، ص١٩ .

المصادر

- **القرآن الكريم**

١ـإبراهيم، ريكان، رؤية نفسية للفن، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1997).

٢ـ ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، (بيروت : دار لسان العرب، د.ت).

٣ـ أبو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي، (القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥) .

٤ـ أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة (القاهرة : مكتبة الإنجلو صرية، د.ت) .

٥ـ اسر، برجستر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب،(الرياض : دار المريخ،١٩٨٣) .

٦ـ البراك، ياسر عبد الصاحب، النقد المسرحي وعمل الممثل، مقال منشور على موقع أكاديمية الفنون، http://egyptartsacademy.kenanaonline//، بتاريخ ١١ سبتمبر ٢٠٠٩ .

٧ـ الحمداني، علي عبد الحسين رحمه ومرتضى علي حسن جاسم الشبلي، ثنائية النفس والجسد في أداء الممثل المسرحي العراقي، بحث منشور في مجلة الأكاديمي، العدد٨٥ (جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٧) .

٨ـ الشحري، طالب كحيلات، فن التمثيل من التجربة الى التنظير، مقال منشور على هامش مؤتمر أخصائي النشاط المسرحي(مسندم:الهيئة العامة لأنشطة الشباب،د.ت) .

٩ـ العبادي، علي، النقد المسرحي تحت المجهر الأكاديمي، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن.محور الأدب والفن، العدد : 4582، بتاريخ 22/9/ 2014،التوقيت ١٥:٣٩

١٠ـ العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي، (بيروت : دار النهضة العربية، 1980) .

١١ـ القهوجي، على عبد القادر، علم الإجرام وعلم العقاب، (بيروت : الدار الجامعية للطباعة والنشر، ب ت) .

١٢ـ المهنا، عبود، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2015) .

١٣ـ النقاش وحيد، جان جيرودو والهام الممثل العظيم، في مجلة المسرح، العدد٣٥ (القاهرة : وزارة الثقافة، 1966) .

١٤ـ الوائلي، كريم عبيد هليل، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ط١(القاهرة : مصر العربية للنشر، ١٩٩٧) .

١٥ـ أوين، فريدريك، برتولد بريخت .حياته . أعماله وعصره، تر : ابراهيم العريس، (بيروت : دار أبن خلدون، 1983) .

١٦ـ بيراندللو، لويجي، الكاتب المسرحي والممثل في كتاب الفنان في عصر العلم،

تر: فؤاد دواره (بغداد : دار الحرية للطباعة، 1977) .
١٧ـ تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، تر : دريني خشبة، (القاهرة :المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1963) .
١٨ـ تودوروف تزفيتان، القراءة كبناء، تر : محمد اديوان، بحث منشور في مجلة (بيروت : الفكر العربي المعاصر، ١٩٨٩) .
١٩ـ جودمان، اليزابيث، وجين دي مان، المرشد في السياسة والاداء، تر : محمد لطفي نوفل وامين الرباط، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون الجميلة، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١) .
٢٠ـ جوردن، هايز، التمثيل والاداء المسرحي، تر : محمد سيد، (الشارقة : اصدار مركز الشارقة للابداع الفكري، د.ت) .
٢١ـ ديدرو، دنيس، المستغرب في فن الممثل، تر: نورا أمين (القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي العاشر، ١٩٩٨) .
٢٢ـ دين، الكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر : سامي عبد الحميد (بغداد : دار الحرية للطباعة،1974) .
٢٣ـ ديور، أدوين، أفاق وأعماق فن التمثيل، تر: مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون (القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي العاشر،) 1998.
٢٤ـ راضي، سعد محمد، أداء الممثل المعاصر للعروض الكلاسكية في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة (بغداد : جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة، 2006) .
٢٥ـ راغب، نبيل، النقد الفني، (القاهرة : دار مصر للطباعة، د .ت) .
٢٦ـ رشيد، نوري، المسرح في بلاد وادي الرافدين، دراسة في كتاب أبحاث في التراث الشعبي، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) .
٢٧ـ زغير، قحطان عدنان، الخطاب النظري في كتب ومناهج فن التمثيل، أطروحة دكتوراه غير منشورة (بغداد : جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة، 2012) .
٢٨ـ ستولينتز، جيروم، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، (القاهرة : مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤) .
٢٩ـ شناوة، محمد فضيل، أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية، رسالة ماجستير

غير منشورة، (جامعة بابل ـ كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2002) .
٣٠ـ عباس، علي مزاحم، الخان مسرحية البحث عن المصائر، مجلة الإذاعة والتلفزيون، بغداد، العدد ٢٠١، السنة الثانية، ١٦ كانون الثاني ١٩٧٧ .
٣١ـ عباس، علي مزاحم، رحلة في الصحون الطائرة رحلة في اعماق المجتمع، مجلة فنون، العدد 11، بغداد، السنة الأولى، 23 تشرين الأول 1978.
٣٢ـ عبد الرزاق، أسعد وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد،١٩٧٩) .
٣٣ـ عبود، حنا، هوية النقد العربي الحديث، مقال منشور في صحيفة العروبة الصادرة عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع، حمص، العدد ١٤٩٥١، بتاريخ ٩ تشرين الأول ٢٠١٧ .
٣٤ـ عطية، أحمد سلمان، منهجية النقد في العروض المسرحية العراقية، بحث منشور في مجلة نابو للبحوث والدراسات، العدد4، جامعة بابل، ٢٠٠٩ .
٣٥ـ علي، صالح محمد ونوفل، محمد بكر، تعليم التفكير النظرية والتطبيق، ط١ (عمان : دار المسيرة، ٢٠٠٧) .
٣٦ـ علي، عواد، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨) .
٣٧ـ علي، عواد، تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي، مقال في: مجلة الدراما، العدد(١)، (عمان : مسرح الفوانيس، ١٩٩٦) .
٣٨ـ عمر، محمد فرحات، سيكولوجية الممثل، دراسة في مجلة المسرح، العدد٢ (القاهرة : وزارة الثقافة، 1965) .
٣٩ـ عيد، كمال، فلسفة الأدب والفن،(ليبيا ـ تونس : الدار العربية للكتاب،1978) .
٤٠ـ فردب، ميليت وجيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر : صدقي حطاب، (بيروت : دار الثقافة، ١٩٩٦) .
٤١ـ فريزر، جيمس، أودنيس أو تموز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، ط2 (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979) .
٤٢ـ قاجة، كلثوم، ومحمد الساسي الشايب، مستوى تمكن التلاميذ من مهارات القراءة الناقدة،بحث منشور في مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية،العدد ٢٤، ٢٠١٦,
٤٣ـ كارلسون، مارفن، فن الأداء (مقدمة نقدية)، تر: منى سلام، (القاهرة : وزارة الثقافةـمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،مطابع المجلس الأعلى للآثار،د.ت).

٤٤ـ كونتينو، جورج، الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، تر : سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، (بغداد : دار الحرية للطباعة، 1979) .

٤٥ـ كياريني، ماريارو.ل، فن الممثل، تر : طه فوزي (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب. ت) .

٤٦ـ كيطان، عبد الخالق، من تجارب النقد المسرحي في العراق ـ حسب الله يحيى والمنهج الوصفي الصحافي، مقال منشور في صحيفة المدى،العدد١٨،٣٤٣٣/٨/,٢٠١٥

٤٧ـ ماركيوز، هربارت، الإنسان ذو البعد الواحد، تر : جورج طرابيشي (بيروت : دار الآداب، د . ت) .

٤٨ـ مايرهولد فيسفولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر (بيروت : دار الفارابي،1979) .

٤٩ـ مرتاض عبد الملك، نظرية القراءة، (الجزائر : وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع،٢٠٠٣) .

٥٠ـ مرتضى، عبد الفتاح، في النقد المسرحي العراقي، بحث منشور على موقع رابطة الفنانين والادباء العراقيين في كندا https://www.facebook.com، بتاريخ ١٤ أغسطس ٢٠١٣ .

٥١ـ مكاوي، عبد الغفار، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (الكويت : حوليات كلية الآداب، ١٩٩٣) .

٥٢ـ مور، سونيا، تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي، تر : سامي عبد الحميد (بغداد : مكتبة المصادر، د. ت) .

٥٣ـ هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي،(القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر،د.ت) .

٥٤ـ هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994) .

٥٥ـ ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، تر : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١٠، (الكويت: مطابع الرسالة، ١٩٨٧) .

٥٦ـ وفيللو، كارلوني، النقد الأدبي، تر : كيتي سالم، ط٢(بيروت: منشورات عويدات،١٩٨٤) .

٥٧ـ بينار، ر ، تاريخ المسرح، تر : احمد كمال يونس، (القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٦٣).

٥٨ـ يوسف، عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل،(بغداد : جامعة بغداد، 1988) .