

صيف الأداء التمثيلي في عروض المسرح الأكاديمي

م.م صدام محمد خضر عبد

وزارة التربية

المديرية العامة للتربية في محافظة نينوى



ملخص البحث

كان الاهتمام واضحاً بدراسة صيغ الاداء التمثيلي في مجال المسرح بصورة عامة إذ ظهر العديد من المنظرين والمختصين بهذا المجال في دراسة تلك النظريات والمفاهيم ولم يكن المسرح الاكاديمي بعيداً عن تلك الدراسة فقد اهتم المختصون في مجال المسرح الاكاديمي بالدراسة العلمية المستفيضة وتطبيقها على أرض الواقع , ومن هنا كان لا بد من تقديم دراسة تعنى بصيغ الاداء التمثيلي في المسرح الاكاديمي لذا قسم الباحث هذه الدراسة الى اربعة فصول الفصل الاول (الاطار المنهجي) وقد تضمن مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية وتحديد المصطلحات اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد قسم الى مبحثين المبحث الاول صيغ الاداء التمثيلي في المسرح التقليدي والمبحث الثاني صيغ الاداء التمثيلي في المسرح التجريبي ومؤشرات الاطار النظري اما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد شمل مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ومنهج البحث وتحليل عينة البحث المتمثلة بالعرض المسرح الاكاديمي (اغنية الوداع) بينما غني الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات والهوامش والملخص باللغة الانكليزية وقد خرج الباحث بعدد من النتائج والاستنتاجات منها

1. التنوع في صيغ الاداء التمثيلي لإيصال فكرة المسرحية واحداثها الى المتلقي .
2. التلوين في الاداء الصوتي لكسر الرتابة التي من شأنها ان تؤثر على ذائقة المتلقي .

الفصل الاول

الاطار المنهجي

1- مشكلة البحث

منذ ظهور البذرات الاولى للتمثيل مروراً بالإغريق والرومان والعصور الوسطى وصولاً الى المسرح الحديث والمعاصر , تعددت وتنوعت صيغ الاداء التمثيلي في كل مرحلة من تلك المراحل حسب طبيعة تلك المرحلة , لقد أخذت صيغ الاداء التمثيلي تزداد أهميتها لدى العديد من المختصين في هذا المجال من مخرجين وممثلين إذ شغلت حيزاً واضحاً في مهام عملهم ولهذا فقد كانت صياغتهم لطرقهم ومناهجهم وفق نظريات ومفاهيم العصر الذي هم فيه والمسرح الاكاديمي ليس بعيداً عن تلك النظريات التي تبناها الكثير من العاملين في مجال المسرح الاكاديمي والمتأثرين بالمخرجين العالميين فيه وطرق عملهم , إن مجال المسرح الاكاديمي يتطلب وعي علمي وثقافي من قبل العاملين في هذا المجال كونهم يتعاملون مع جمهور واعي ومتقف لذا يحتاج الممثلين الى

صيغ أدائية جديدة ومن خلال ما تم ذكره فإن الباحث يحدد مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي ما هي صيغ الاداء التمثيلي في عروض المسرح الاكاديمي

2- أهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى أهمية البحث في دراسة صيغ الاداء التمثيلي في عروض المسرح الاكاديمي أما الحاجة الى البحث فقد برزت من خلال الافادة من نتائجه كونها تفيد الدارسين في مجال المسرح الاكاديمي

3- هدف البحث

يهدف البحث الى تعرف صيغ الاداء التمثيلي في عروض المسرح الاكاديمي

4- حدود البحث

الحد الزمني : 2000م

الحد المكاني : جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الحد الموضوعي : دراسة صيغ الاداء التمثيلي وكل ما يتعلق بها في عروض المسرح الاكاديمي

5- تحديد المصطلحات

1. الصيغة : يعرفها جبران مسعود على أنها "صانع وجمع صياغة وصياغ وصواغ ومن

يضع الحلى من الذهب وايضاً من صاغ الكلام اي من يزن الكلام ويحسنه " (1)

إجرائياً : ويعرفها الباحث إجرائياً بأنها طرق جديدة يقوم بها الممثل في تطوير أداءه

التمثيلي ليعبر بها عن فكرة أو رسالة أو هدف معين يراد ايصاله الى المتلقي .

2. الاداء : جاء من لسان العرب لابن منظور في الاداء " قيل اخذ الدهر ادائه وقد تأذى

القوم تأدياً إذ اخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره , ولكل ذي حرفه أداة وهي ألته

التي تقيم حرفته وأداة الحرب صلاحها ورجل مؤثر ذو أداة " (2)

أما الاداء في مفهومه المسرحي هو " عمل الممثل على خشبة المسرح ويستعمل الحركة والتعبير

بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل " (3)

إجرائياً : ويعرف الباحث الاداء التمثيلي إجرائياً بأنه هو الفعل الذي يؤديه الممثل عن طريق

قدرته الفنية والجسدية بصيغ أدائية ومهارية يؤثر من خلالها على المتلقي .

الفصل الثاني الاطار النظري المبحث الاول

صيغ الاداء التمثيلي في المسرح التقليدي

لقد تعددت صيغ الاداء التمثيلي في الكثير من مراحل تطور الفن المسرحي , فهو غريزة عند الانسان البدائي يحاكي بها الطبيعة تميزه عن باقي الكائنات الاخرى وقد نشأ التمثيل عند الاغريق بصيغ أداء متعددة فقد كان على شكل طقوس واحتفالات دينية هي أعياد ديونيسوس إذ ان عبادة ديونيسوس لم تكن قاصرة على إمداد المسرحيات بالعواطف المتعددة والمختلفة فحسب " بل أمدتها أيضاً يشكلها الاول ذلك بتنمية ملكة التقليد إذ كان المؤمنون يمثلون في شخصية أو في شخصية أتباعه المخلصين ويخفون في أرادته وهذا بلا شك الاصل في التمثيل " (4) وبعد ذلك جاء تسبيس بعربته المشهورة إذ طور من صيغ الاداء التمثيلي وذلك من خلال الشخصية التي تؤدي الاعمال والحركات في هذه العربة التي كان ينتقل بها بين المدن والقرى إذ إن أهم تعديل أدخله تسبيس هو " إيجاد الممثل الاول بديل عن الشخص المغني والراقص لأن عمله الاساس يتمثل في دخوله بحوار مع أفراد الجوقة أو الاجابة عن الاسئلة أو الرد عليها" (5) وبعد ذلك جاء أسخيلوس وأدخل الممثل الثاني مما غير في صيغ الاداء التمثيلي إذ أخذ الاداء طابعاً مختلفاً عن سابقه " إذ بات على ممثلين أسخيلوس أن يقوموا بأدوار شخصيات المسرحية ترتيبياً وحسب أحداثها وذلك بواسطة تبديل الملابس والاقنعة وحتى الادوار النسائية منها ونظراً لأختصار الجوقة التي قل عددها الى (12) فرداً أدى الى تطور فن التمثيل ووسائله إذ ألبس أسخيلوس ممثله الملابس ذات الاكمام الطويلة والكعوب العالية التي تزيد من طول الممثلين ولبس تاج الرأس والاقنعة المختلفة والمعبرة تعبيراً صادقاً عن أبعاد الشخصية" (6) أما سوفوكلس فقد طور صيغ الاداء التمثيلي عند الممثلين وذلك بإدخاله الممثل الثالث إذ " اكد على ممثلية أهمية سبراغوار شخصياتهم للأقتراب من واقعها , لذلك اصبحت مهمة الممثل ان يكون مفسراً للنص فضلاً عن تركة للموضوعات التي تنافس الالهة ومشاكلها وتحول الى ما يخص البشر من مواضع اجتماعية " (7) لذا أهتم سوفوكلس بالحوار أكثر من اهتمامه بتراقيم الجوقة وبعد ذلك جاء يوربيدس إذ طور من أداء الممثل على المسرح وذلك بإعطائه حيزاً أكثر اقتراباً من الواقع بصيغ أدائية جديدة أما في المسرح الروماني فقد استخدم أنواع جديدة من صيغ الاداء التمثيلي حتى إن " ليفوس أندرونيكوس وجد نفسه فضاءً بعد كثير من العروض فتخلى عن انشاء الاغاني لصبي وفجأة وجد نفسه حراً في تقديم أداء أكثر تعبيراً وتأثيراً عن المعنى من خلال التمثيل الصامت وحده ونما دور الصبي الى الجوقة وصارت اشارات الممثل فناً مسرحياً كاملاً " (8) إن الاداء التمثيلي عندا الرومان اخذ المساحة الاكبر في مجمل العمل المسرحي إذا اختلفت صيغ الاداء التمثيلي منطقياً من فارق اساسي هو إن " التمثيل الروماني الاحترافي كان غير اليوناني في الاصل وفي المفهوم و السمعة الحسنة لأنه نادراً ما كان جزءاً ولم يكن جزءاً هاماً ابداً من الطقوس المقدسة " (9) ومن الامور الايجابية في المسرح الروماني هو ظهور النساء في اداء الادوار النسائية بصيغ أدائية جديدة تختلف عن المسرح الاغريقي وذلك " بعد ان كان الصبيان يؤدون تلك الادوار في المسرح اليوناني وكانت النساء تمثل الشخصيات وخاصة في المسرحيات الكوميديّة والمسرحات الایمانیة التي انحدرت الى عرض بعض المشاهد الفاحشة والجريئة " (10) أما في العصور الوسطى فقد استخدم الممثلون العديد من الصيغ الادائية فكان الممثلون " إما مغنون رحالة أو مغنون مرتلون ومن المهم ان نلاحظ ان سمات المغنين الرحالة او المنشدين الذين جاؤوا نتيجة تأثيرات لاتينية وتيوتونية هي بدرجة كبيرة سمات ال(مايم) الروماني " (11) إن هاتان الصيغتان الادائيتان عدتا المواد الخام التي ساهمت في تطور الاداء التمثيلي في الدراما الكنسية الى جانب الاستفادة من الهيجانات الطقسية لغريزة الدراما الشعبية البسيطة وهي متوارثة من الاحتفالات الديونسية التي أستمرت لعدة قرون بعد تأسيس المسيحية كدين (12) لقد دخل الفن المسرحي الى الكنيسة بصيغ

أدائية جديدة عن طريق " انشاء عبارات مجازية لاتينية معينة من خلال شخصيات أو أبيات منفصلة من أغنية أو حوار مضافة للمراسم الاصلية للقداس الكاثوليكي " (13) اما في عصر النهضة فقد اختلفت صيغ الاداء التمثيلي وذلك بعد ظهور كم هائل من الشخصيات النمطية والتي اشتهر في عصر النهضة ومن ابرز الشخصيات النمطية التي ظهرت هم " الطفيلين والاباء النزقين والعبيد والاذكياء والمرأة القوادة والساذج الريفي " (14) كما كان لكل شخصية من هذه الشخصيات النمطية صيغ ادائية مختلفة تختلف عن غيرها من الشخصيات النمطية الاخرى اذ يجب على الممثل ان يمتلك " ذاكرة قوية ولسان طليق ويتقن ارتداء الزي والمظهر الحسن وعدم التصنع في الحركة مع عدم الالفاء المنغم وان يتماشى مع الدور والشخصية ومميزاتها سواء كان أياً أو شاباً لوباً وعليه أن يظهر الشخصية الممثلة في كل الكلمات وأن يلم باللغة وأن يجيد الانتقالات من الفرح الى الحزن والعكس (15) أما في الكوميديا ديلارتي في فقد سادت فكرة الارتجال وقد سميت أيضاً ب(الكوميديا الارتجالية) ومن مميزات نجاح الكوميديا ديلارتي الارتجالية وصياغتها الادائية بواسطة الارتجال هو " مبالغتها في إظهار درجة التوتر والاستجابة الفردية عند الممثل فقد أستخدم ممثل الارتجال هذا العنصر بدوافع لا واعية غالباً لأنه يقف على المسرح ويدفع بحضوره أدواته التمثيلية من توتر دفين ولا يسعى ممثل الارتجال الى أظاهرة مباشرة وانما يسعى الى تصويره في سلوكيات وحركات ومظاهر وقفشات وتعليقات وهي بهذا المعنى التصويري تعكس حالة شعورية نحو الواقع (16) لقد اعتمدت كوميديا ديلارتي علي ممثلين محترفين يمتلكون الموهبة والقابلية على صياغة ادائهم التمثيلي بصورة حسنة تلاقي استحسان المتلقي , إذ ان الكوميديا ديلارتي تكاد تخلو من اي ممثل هاو او دخيل على مهنة التمثيل والممثل هنا يمتلك طاقة تعبيرية تعد العنصر الاساسي له ويبرز هذا من خلال الحركة والايماة والاشارة والحوار الارتجالي لخلوها من النص المكتوب وان كل ما يحصل عليه الممثل هو سيناريو بسيط وقصير فيه اشارات وملاحظات بخصوص دخول وخروج الممثل ان هذا السيناريو البسيط الذي يعده رئيس الفرقة يكون منطلقاً للممثل في صياغة أدائه التمثيلي حسب طبيعة المشهد الذي يمثله وهذا ما يتطلب منه حرفية عالية وإمام في مهامه الادائية اذ يقع على عاتق الممثل أن يستخرج من جعبته كل ألوان الاداء المسلي والمشوق وكل لون من ألوان الترفيه وكل هذا يحتاج صيغ أدائية مختلفة ومتنوعة (17)

المبحث الثاني

صيغ الاداء التمثيلي في المسرح التجريبي

إن مفهوم التجريب ارتبط بالحدثة والتجديد في جميع الفنون مثل النحت والرسم , إذ إن التجريب هو الخروج عن المألوف وعن تلك المفاهيم المتعارف عليها , أما التجريب في المسرح فقد كان الحاضر الاول لتطوير المسرح والخروج به عن المسارح التقليدية التي كانت سائدة في ذلك الوقت فقد اختلفت صيغ الاداء التمثيلي في المسرح التجريب عن صيغ الاداء التمثيلي في المسرح التقليدي وبما ان مفهوم التجريب ظهر بالتزامن مع مفهوم الاخراج لذلك بحث مجموعة من المخرجين عن مسارح جديدة وصيغ ادائية جديدة للممثلين إذ كان لابد من كسر هذا الجمود من خلال تلك الصيغ والاساليب الادائية الجديدة التي اثرت بشكل كبير في تطور العملية المسرحية التي تخص صيغ الاداء التمثيلي ومن هذه الطرق طريقة ستانسلافسكي إذ تضمن " الاهتمام بالصدق مع الحياة في المسرح وبالتحول من التوضيح الخارجي للشخصية الى الانتباه للعمليات الداخلية للإنسان وقد بحث في توليد العاطفة داخل الممثل واذا كان ذلك مناسباً للشخصية والموقف عندها يحدث التأثير المطلوب لدى المتفرج " (18) ومن الصيغ الادائية الاخرى التي اتبعتها ستانسلافسكي في تجربته المسرحية إذ قام " بتقسيم الدور المسرحي الى وحدات وأهداف وفهم الممثل لها فضلاً عن الايمان في عملية خلق الابداعي المسرحي وضرورة الاتصال الوجداني والتفاهم ما بين الممثلين اثناء الادوار او الاتصال المباشر ما بين الممثل ووجدانه بالإضافة الى

ذلك التكيف للدلالة على الوسائل الانسانية الداخلية والخارجية " (19) وفي هذه الطريقة التي اتبعها ستانسلافسكي نلاحظ انه ركز على الصيغ الادائية عند الممثل بشكل كبير وكذلك ركز على انفعالاته الداخلية بواسطة المسك بعواطفه ومشاعره واحاسيسه ومن ثم اظهارها الى الخارج بواسطة الجسد بوصفه " نسيج متشابك من الصوت والحركات والعواطف والانفعالات والقوى النفسية مثل الخيال والتركيز والانتباه التي على الممثل ان يستعين لها كلها في ادائه التمثيلي " (20) نلاحظ ان ستانسلافسكي غير من المفاهيم التي كانت متبعه عند اندريه انطوان وجورج الثاني إذ انهم كانوا يركزون على طبيعة الحياة ونقلها بصورة طبق الاصل على خشبة المسرح وأهتموا بالدقة التاريخية بكافة تفاصيلها المسرحية الدقيقة إذ أتبعوا صيغ أدائية تمثيلية معينة ولكن ستانسلافسكي أكد على الواقعية الداخلية للشخصية واصبح الممثل لديه ركيزة أساسية من خلال تقمصه للشخصية ومعايشتها بشكل كامل من خلال التمارين التي كان يستخدمها في طريقه التجريبية التي غيرت من شكل المسرح ومن صيغ اداء الممثل وبعد ذلك جاء ماير هولود الذي كان من اشد المعارضين للاتجاه الواقعي بصيغه الادائية، لذلك اختلف الصيغ الادائية للممثل عند ماير هولود الذي سعى الى " خلق نظام حركي يتميز بالدقة ويكتسب الممثل من خلاله مرونة لاعبي السيرك ورشاقة راقص الباليه والاستفادة من القاموس الرمزي الاشاري الصادر من حركة الجسد الانساني بشكل عام " (21) إذ إن الحركة الناتجة من الممثل تجعل العديد من المدلولات والافكار إذ إن كل حركة لها معنى لذا اهتم ماير هولود بالحركة على حساب الكلمة وهذا ما يميز صيغ الاداء التمثيلي في اسلوبه إن الحركة عند ماير هولود تحل دلالات جمالية وصورية من شأنها أن تعوض عن الكلمات فمن خلال حركة بسيطة يمكن التعبير عن اشياء كثيرة , إن ماير هولود في تجربته المسرحية اهتم بالبايوميكانيك في اداء الممثل وهو اسلوب حركي ألي وهذه من اهم الصفات التي يجب ان تتوفر في الممثل إذ أنها " تهدف الى تصوير مهارته وتنمية قدراته بشكل يقرب من شكل الاله الحية على نحو يدل على هدوء ظاهري الا انه يتضمن بداخله ما تتطلبه الشخصية المسرحية من انفعال داخلي وكان احد هذه الشروط هو ان الاداء الصوتي والجسدي يمكن في ربط المعاناة الروحية للشخصية بشكل التعبير الجسدي " (22) فنلاحظ بأن ماير هولود أخذ أسلوب وصيغ ادائه تختلف تماماً عن الواقعية الداخلية التي جاء بها ستانسلافسكي فهو عمل على الشكل الخارجي للممثل واعتمد على الحركات الجسدية إذ إن الفعل عنده يكون من الخارج الى الداخل على عكس ما كان عليه عند ستانسلافسكي ، أما بريخت الذي اعتمد في تجربته المسرحية على اطر جديدة في صيغ الاداء التمثيلي من خلال المسرح الملحمي الذي خالف تماماً الواقعية الداخلية وصيغ أدائها التمثيلي إذ " رفض المسرحية التقليدية في البناء الدرامي والوحدات الثلاثة والصراع المتنامي وعرض الاحداث التي تنمو بنمو الصراع ويرفض اهداف المسارح التقليدية ومضامينها لاجئاً الى مسرحه الجديد المسرح الملحمي " (23) إن الممثل عند بريخت اختلف صيغ ادائه التمثيلي إذ إنه لا يتقمص الشخصية وإنما يقدمها للجمهور والجمهور بدوره يتفاعل مع هذه الشخصية عقلياً وليس عاطفياً إذ إن الممثل عند بريخت تغيرت صيغ ادائه التمثيلي عما كان عليه سابقاً إذ إن الممثل " اصبح عاملاً بعد ان كان لدى ستانسلافسكي فناً وتحوّل من ممثل شخصية الى راوٍ ومن التعبير الداخلي الى التعبير الخارجي " (24) فقد اكد بريخت في تجربته المسرحية على اداء الممثل التقديمي والقيام بدوره التمثيلي لذا على الممثل وهو " يجيد دوره عن جهد طاقته لكي يكون التمثيل أقرب ما يكون الى العرض الموضوعي ويكون مجال الوهم فيه ضعيفاً " (25) ولهذا فإن المسرح البريختي يسمى " المسرح الملحمي والملحمة بالأصل شعر درامي يروي الاحداث ولا يمثلها وعمله يقتصر عن الرواية وحكاية الحوادث وسرد ما جرى لأبطالها من احداث ومواضيع وحروب ونوازل بعيداً عن الحوادث والشخوص " (26) لقد كانت تجربة بريخت المسرحية تجربة فريدة من نوعها واصبحت علامة فارقة في تاريخ المسرح لأنه كسر كل القواعد التقليدية التي كانت تسود المسرح من خلال تجربته الجديدة والمتطورة في المسرح العالمي , أما جروتوفسكي يعد من أهم المخرجين الذين سعو الى إعادة النظر في اداء الممثل وذلك من خلال اكتشاف

واستخدام صيغ ادائية جديدة تطراً على عمل الممثل على خشبة المسرح إذ اعطى أهمية للممثل على حساب عناصر العرض المسرحي الاخرى إذ أكد بأن الممثل " يمكن ان يوجد بدون مكياج دون أزياء دون أضواء ودون مؤثرات صوتية لكنه لا يمكن ان يوجد دون العلاقة بينه وبين الجمهور وقد رفض تماماً التصوير التقليدي للمسرح " (27) ولهذا سمي المسرح عند جروتوفسكي بالمسرح الفقير إذ نلاحظ إن جروتوفسكي تخلى عن جميع عناصر العرض المسرحي وركز على اداء الممثل على خشبة المسرح وأعتبر الممثل هو العنصر الاساسي في تجربته المسرحية من خلال تطبيق صيغ ادائية جديدة أما جون ليتلوود فهي تعد المبتكرة لتسميه الورشة المسرحية تلك الورشة التي تهدف الى تنمية القدرات المسرحية والقدرات الادائية للممثل عن طريق صيغ ادائية مبتكرة إذ إن " منهجها يقوم على التجريب من خلال الارتجال الذي يتخلله الكثير من اللعب " (28) فمن خلال تجربة الورشة كانت " تطلب من الممثلين تحقيق حالة اللياقة البدنية العالية المرتفعة والقدرات المتميزة " (29) وفي هذه الورشة المسرحية اكدت ليتلوود على الاتصال الحميم ما بين الممثل والمتلقي من خلال صيغ الاداء التمثيلية الجيدة التي يتمتع بها الممثل واهتمت أيضاً بالتقنيات المسرحية المختلفة كما اعتمدت في طريقتها التجريبية هذه على " الحركة التلقائية الصادرة من داخل الممثل لذا فهي لم تكن تصمم حركة الشخصية الا في اضيق الحدود وللضروريات الجمالية فقد كانت تكفي بشرح الحالة للممثل وتتركه يتحرك بشكل تلقائي " (30) فقد كانت تعطي للممثل الحرية في التعبير عن الحركة الصادرة منه فمن خلال ما تقدم نستطيع ان نلخص سمات التجريب في المسرح إذ " طال التجريب في المسرح كل العناصر التي تكون العملية المسرحية بداية من اعادة النظر بموضوع الممثل في العملية المسرحية وبشكل أدائه الممثل [...] كذلك الاستفادة من التقنيات المتطورة في مجال التلوين الصوتي والاضاءة واستخدامها في منحنى درامي " (31) إن كل هذه التجارب غايتها إحداث تغيير في صيغ أداء الممثل من خلال استخدام طرق جديدة من شأنها أن تغير من شكل المسرح والخروج من المألوف وكسر القوالب الجامدة التي كانت مهيمنه على صيغ الاداء التمثيلي , لذا نلاحظ حدوث تغيير شامل في المسرح ليس فقط على صيغ الاداء التمثيلي بل على شكل المسرح بصورة عامة من تقنيات وغيرها . اما في المسرح الاكاديمي فقد كان الاهتمام واضحاً من قبل الاكاديميين المختصين إذ لا يمكن للمسرح الاكاديمي من ان تترسخ جذوره من دون وجود مخرجين ومختصين في هذا المجال بإمكانهم اقناع الآخر بتوجهاتهم الصحيحة الناتجة عن تجربه عمليه ناجحة من خلال عروضهم المسرحية لكي يتم تحقيق الاستجابة ، لقد أنفرد المسرح الاكاديمي بصيغ اداء مائزته تجعله مختلفاً عن بقية المسارح الاخرى ان المسرح الاكاديمي يعد ضرورة تربوية وتعليمية لاغنى عنها وهذا يكون عن طريق الممثلين الجيدين الذين يؤدون ادوارهم ويوصلون افكارهم بصيغ ادائية جيدة وهذه الصيغ الادائية لا يمكن ان تأتي دون وجود تمارين مكثفة على يد المهتمين في هذا المجال من مخرجين وفنيين وإداريين . (32) ان المسرح الاكاديمي ينقل رسالة الى طبقة مثقفة من المجتمع اذ يجب التعامل مع هذه الطبقة المثقفة بكل حذر لكونهم أناس لديهم قدر عال من العلم والثقافة والوعي.

مؤشرات الاطار النظري

1. اختلفت صيغ الاداء التمثيلي عند الاغريق حسب طبيعة كل فترة ومرحلة زمنية
2. تعددت صيغ الاداء التمثيلي في عصر النهضة بتعدد الشخصيات النمطية المختلفة
3. صيغ الاداء التمثيلي في الكوميديا ديبارتي جيدة وذلك لوجود ممثلين محترفين
4. التلوين في الصوت ضروري ومهم لإيصال الفكرة والابتعاد عن الرتابة في الاداء
5. صيغ الاداء التمثيلي في المسرح الاكاديمي تتطلب تمارين عديده من قبل الممثل كونه يتعامل مع جمهور واعى ومتقف

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- 1- مجتمع البحث
- يشمل مجتمع البحث عرضاً مسرحياً واحداً يمثل الحدود الزمانية والمكانية للبحث
- 2- عينة البحث
- تم اختيار عينة البحث قصدياً اعتماداً على الموضوعات الآتية
- أ- تمثيلها لمجتمع البحث زمانياً ومكانياً
- ب- توفرها على الأقراص المدمجة
- 3- أداة البحث
- أ- أعتد الباحث عرضاً واحداً في التحليل
- ب- اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري في تحليل عينة البحث المختارة
- 4- منهج البحث
- أعتد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث
- 5- تحليل العينة
- مسرحية : أغنية الوداع
- تأليف : تشيخوف
- اخراج : د . محمد أسماعيل

ملخص العرض

تدور أحداث المسرحية حول حياة ممثل مسرحي عجوز أسمه فاسيلي يعيش صراع داخلي ما بين شخصيته كفنان وشخصيته كإنسان إذ أكتشف بعد فوات الاوان ضياع سنين عمره التي أفناها على خشبة المسرح ، إذ أضع خمسة وأربعين عاماً فوق خشبات المسرح دون جدوى يستذكر ماضيه الزائل يوم كان نجماً لامعاً يلعب أدواراً لشكسبير ومولير وبريخت وبعد كل هذا المجد يلجأ للعيش مضطراً خلف كواليس المسرح وهو وحيداً على خشبة المسرح دون جمهور ومعجبين

تحليل العرض

تبدو خشبة المسرح خالية من الديكور باستثناء منضدة أو سرير وسط خشبة المسرح وفوقها زجاجة خمر فارغة ويوجد كرسي على يمين الجمهور يبدأ العرض بوجود الممثل في وسط خشبة المسرح يرتدي ملابس قديمة ومعطفاً بالياً تكشف الازياء التي يرتديها عن وضعه المساوي المتدني . يبدأ العرض بضحكات الممثل العجوز ضحكات حزينة تعبر عن الحالة المأساوية التي يمر بها بعد كل السنوات التي أفناها على خشبة المسرح بين الجمهور المحب له , وهو الآن يعيش وحيداً بلا مأوى ولا صاحب يبدأ الحوار وهو يقول (حقاً أنها لنكتة بل مهزلة المهازل , وقد انتهى التمثيل من وقت طويل وخرج كل من كان في المسرح وبقيت وحيداً) (كما في الصورة رقم 1)



صورة رقم (1)

يمر هنا بحالات من حزن وندم ووجع إذ إن لكل حالة من هذه الحالات التي يمر بها صيغة أدائية وأخص هنا الصوت إذ عبر عما في داخله من حزن بنبرة صوتية مميزة أستطاع إيصالها الى المتلقي , هذه النبرة تحمل في طياتها معاني حزن وألم وضياع ووجع ، ويلوم نفسه على كل تلك السنين التي ذهبت , وتستمر الاحداث بكل ما تحمله من مأسى وألم ويلوم نفسه من كل الافعال التي كان يعملها عندما كان يحتسي الخمر بشكل كبير وهو يقول (إن احشائي تتمزق ورأسي يتصدع) (كما في الصورة رقم 2)



عطي دلالة
من مرونة
مدى دقة
يعاني منها
معرفة جيدة
ها ويستمر
م يتفرغون

يظهر هنا الحركة
على الحالة المز
وخفة على خشب
التمارين التي ك
الممثل وينقلها ال
بتقافة الجسد وك
الممثل بأدارة الن

للصلاة والعبادة ويتهيؤون لاستقبال الموت اما انا فما زلت اردد الالفاظ النابية) (كما في الصورة

رقم (3)



صورة رقم (3)

يمر الممثل هنا بصراع نفسي داخلي عميق يحمل الكثير من الألم والحزن وقد انتقل الممثل للعديد من الحالات الهستيرية من ضحكات وحركات جسدية ويعد هذا انتقال من صيغة أدائية لصيغة أدائية أخرى أذ تعددت الصيغ الأدائية في هذا المشهد يستمر الحوار الطويل وهو يتذكر أيامه التي قضاها على المسرح وكيف كانت المعجبات يأتين اليه وهو في أوج شهرته اذ جائته احدى المعجبات وهي تبتسم في وجهه ويشعر بأنه أسعد مخلوق وبعدها يسقط على الارض ويبكي (كما في الصورة رقم 4)



صورة رقم (4)

يتحول الممثل هنا الى اكثر من حالة من الفرح وبعدها ينتقل الى الحزن إذ يظهر هنا مزيج من الحركات المعبرة الحزنية عن طريق الصوت والجسد بصياغة أدائية جيدة ومعبرة إذ تنوع الاداء التمثيلي بصيغ عديدة تلامس مشاعر المتلقي ولاسيما المتلقي هنا من الاكاديميين المثقفين ذو أختصاص ، أذ ظهر هنا التنوع في الصيغ الادائية عند الممثل ، يستمر الحوار وهو يتذكر أيامه الجميلة عندما كان يعتلي خشبة المسرح وهو يمثل الاعمال المسرحية القديمة ويقول (سوف أمثل الملك لير) (كما في الصورة رقم 5)



صورة رقم (5)

يظهر لنا هنا مسرح داخل مسرح او تمثيل داخل تمثيل إذ يتطلب هذا النوع من التمثيل الى تغيير نبرات الصوت إذ يظهر هنا التلوين الصوتي عند الممثل باستخدام خصائص الصوت المتنوعة من نوع وشدة وغيرها وصياغتها أدائياً بما يخدم الحوار ان التلوين الصوتي يجعل الكلمة توحى بالمعنى المطلوب ان التلوين الصوتي يخلق نوع جيد في الاداء ويبعد الرتابة التي تخلق الملل عند المتلقي ، تستمر الاحداث التي تشارف على نهايتها ويستمر حوار الممثل بسرد تلك الاحداث وبعدها يقول (لن أعود الى هذا المكان أبداً) (كما في الصورة رقم 6) وتنتهي هنا المسرحية بخروج الممثل ونزوله الى صالة الجمهور



صورة رقم (6)

في هذا العرض المسرحي الاكاديمي تظهر لنا العديد من صيف الاداء التمثيلي فقد استخدم الممثل صوته بطريقة مميزة أستطاع أن يلون في الصوت اذ إن تلوين الصوت مطلوب ويعد حاجة مهمة في كسر الرتابة في الاداء وإيصال الفكرة الى المتلقي وكذلك استخدم الجسد بكل تحولاته المتنوعة التي أستطاع الممثل من أتقان حركات الجسد بصورة جيدة وصياغتها صياغة تعبر عن كل حالة يمر بها وهو يتحرك على خشبة المسرح بكل رشاقة وليونة وكذلك استطاع الممثل أن يعبر عن كل همومه بصيغة أدائية واضحة وأستطاع أن يتلاعب ويتنوع بالحوار وفي مخارج الصوت حسب طبيعة الحالة النفسية التي يمر بها , إن الممثل في عروض المسرح الاكاديمي يجب أن يكون ملماً لدوره الذي يمثله وأن يكون متمكناً منه لغوياً وأدائياً لاسيما بأنه يتعامل مع جمهور أكاديمي مثقف وواعي , إن عروض المسرح الاكاديمي يجب ان تكون عروض ذات فائدة تحمل

الكثير من المعاني والافكار وأن يؤدي هذه العروض ممثلون على قدر عالٍ من المسؤولية والثقافة ويحملون المعرفة بكل أشكالها

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

1. التنوع في صيغ الاداء التمثيلي لإيصال فكرة المسرحية واهدافها الى المتلقي
2. التلوين في الاداء الصوتي لكسر الرتابة التي من شأنها ان تؤثر على ذائقة المتلقي
3. الاهتمام بجسد الممثل وحركاته بعدها صيغة أدائية من شأنها ان تؤثر على مجمل الحدث المسرحي

الاستنتاجات

1. ظهور العديد في صيغ الاداء التمثيلي التي من شأنها ان تؤثر إيجابياً على محمل الاعمال المسرحية الاكاديمية
2. المسرح الاكاديمي يتطلب ممثلين مثقفين متدربين تدريباً جيداً
3. الجمهور في المسرح الاكاديمي جمهور مثقف وواعي
4. العروض المسرحية الاكاديمية يجب ان تكون لكتاب عالمين

الهوامش

1. جبران مسعود : الرائد معجم لغوي عصري , ط8 , (بيروت : دار العلم للملايين , 2001) , ص373
2. ابن منظور : لسان العرب , (بيروت : دار لسان العرب , ب ت) , ص46
3. ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي , (لبنان : ناشرون , 1997) , ص14
4. ابراهيم سكر: الدراما الاغريقية , (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر , دار الكاتب العربي للطباعة , والنشر , ب ت) , ص5

5. أحمد عثمان : الشعر الاغريقي , (الكويت : المجلس الوطني للطباعة والفنون والاداب , 1984) , ص197
6. محمد فضل شثاوة : أساليب أداء الممثل المسرحي , (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع , 2016) , ص36
7. عبود حسن المهنا وآخرون : أساليب لإداء التمثيلي عبر العصور , (عمان : دار المنهجية للنشر والتوزيع , 2016) , ص24
8. شلدون تشيني : المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية , تر : رضا عبود , ج1 , (دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية , 1998) , ص140
9. ادوين ديور : فن التمثيل الافاق والاعماق , تر : مركز اللغات والترجمة اكااديمية الفنون الجميلة , ج1 , (مصر : مطابع المجلس الاعلى لأثار , ب ت) , ص98
10. عبود حسن المهنا وآخرون : مصدر سابق , ص 29-3
11. ادوين ديور : مصدر سابق , ص 124-125
12. ينظر , شلرون تشيني : مصدر سابق , ص198
13. ادوين ديور : مصدر سابق , ص142
14. تشلدون تشيني : مصدر سابق , ص116
15. أوديت اصلان : فن المسرح , ج2 , تر سامية اسعد , (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية , 197) , ص575
16. ابراهيم عبدالله غلوم وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي , (عمان : المدرسة العربية للدراسات والنشر , 2002) , ص42
17. ينظر : محمد فضيل ثناوه : مصدر سابق , ص82-83
18. ريتشارد موريل : أساليب التمثيل , تر : سامي عبدالحميد , (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر , 2001) , ص13
19. محمد فضيل ثناوه: مصدر سابق , ص140
20. محمد ظاهر فهيم : فن التمثيل , (ليبيا : الدار العربية للكتاب , 1988) , ص88
21. محمود ابو دومه : تحولات المشهد المسرحي , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2009) , ص43
22. مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للممثل , (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية , 2006) , ص172

23. محمد فضيل شناوه : مصدر سابق , ص234
24. المصدر نفسه , ص235
25. يوسف عبدالمسيح ثروت: معالم الدراما في العصر الحديث , (بيروت : المكتبة العصرية , ب ت) , ص86
26. عقيل مهدي يوسف : أسس نظريات فن التمثيل , (بنغاري: دار الكتب الوطنية , 2001) , ص194
27. جيمس روز ايفانز : مسرح جروتوفسكي الفقير , تر هنا وعبدالفتاح , (القاهرة الهيئة العامة للقصور الثقافية , 1997) , ص37
28. سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر , سلسلة عالم المعرفة , العدد 29 , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب , 1979) , ص210
29. محمود ابو دومة : مصدر سابق , ص76
30. المصدر نفسه , ص78
31. ماري الياس وحنان قصاب : مصدر سابق , ص120
32. ينظر : باسم الاعم : المسرح الجامعي ضرورة تربوية وتعليمية , فعالة منشورة على شبكة الانترنت بتاريخ 25/ أبريل 2016 .

المصادر

1. جبران مسعود : الرائد معجم لغوي عصري , ط8, (بيروت : دار العلم للملايين (2001)
2. أبن منظور : لسان العرب , (بيروت : دار لسان العرب , ب ت)
3. ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي , (لبنان : ناشرون , 1997)
4. أبراهيم سكر : الدراما الاغريقية , (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للنشر , دار الكاتب العربي للطباعة والنشر , ب ت)
5. أحمد عثمان : الشعر الاغريقي , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب , (1984)
6. محمد فضيل شناوة : أساليب أداء الممثل المسرحي , (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع , 2016)

7. عبود حسن المهنا وآخرون : أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور , (عمان : دار المنهجية للنشر والتوزيع , 2016)
8. شلدون تشيني : المسرح ثلاثة الاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية , تر : رضا عبود , ج1 , (دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية , 1998)
9. أويين ديور : فن التمثيل الافاق والاعماق , تر : مركز اللغات الترجمة أكاديمية الفنون , ج1 , (مصر : مطابع المجلس الاعلى للآثار , ب ت)
10. أوديت أصلان : فن المسرح , ج2 , تر : سامية أسعد , (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية , 1970)
11. إبراهيم عبدالله غلوم وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي , (عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر , 2002)
12. ريتشارد موريل : أساليب التمثيل , تر : سامي عبد الحميد , (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر , 2001)
13. محمد ظاهر فهم : فن التمثيل , (ليبيا : الدار العربية للكتاب , 1988)
14. محمود ابو دمة : تحولات المشهد المسرحي , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2009)
15. مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للممثل , (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية , 2006)
16. يوسف عبدالمسيح ثروت: معالم الدراما في العصر الحديث , (بيروت : المكتبة العصرية , ب ت)
17. عقيل مهدي يوسف : أسس نظريات فن التمثيل , (بنغازي : دار الكتب الوطنية , 2001)
18. جيمس روز إيفانز : مسرح جروتوفسكي الفقير , تر : هناء عبدالفتاح , (القاهرة : الهيئة العامة للقصور الثقافية , 1997)
19. سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر , سلسلة عالم المعرفة , العدد 19 , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب , 1979)
20. باسم الاعسم : المسرح الجامعي ضرورة تربوية وتعليمية مقالة منشورة على شبكة الانترنت بتاريخ 25/أبريل/2016

Abstract

The interest was in studying forms of acting performance in the field of theater in general, as many theorists and specialists in this field appeared in the study of these theories and concepts, and theater was not clearly academic about that study. Specialists in the field of academic theater were interested in extensive scientific study and its applications on the ground, and from here it was It is necessary to present a study concerned with the forms of acting performance in academic theatre, so the researchers divided this study into four chapters The first chapter (the introductory framework) may include the research, the importance of the research, the need for and the goal of the research, the temporal and objective limits of the research, and the definition of terminology. The second chapter (theoretical framework) was divided into two sections. The first section is formulas for optimal performance in experimental theater as a problem, and the second section is formulas for optimal performance in experimental theater and Indicators of the theoretical framework. The third chapter (research procedures) may include the research community, the research sample, the research tool, and the methodology Research and analysis of the research sample represented by the academic theater show (The Farewell Song), while the fourth chapter was concerned with the results, conclusions, footnotes, and summary in the English language. The researcher came up with a number of results and conclusions, including

- 1-Diversity in the forms of acting performance to convey the idea of the .play and its events to the recipient
- 2-Coloring in the vocal performance to break the monotony that would ..affect the recipient's taste