

تدريب الممثل في ورشة الدمى للتمثيل الصامت

المدرس الدكتور / عبد اللطيف هاشم علي الكعبي

جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه

انطلق المسرح العالمي من خلال اهتمامه بالممثل باعتباره سيد المسرح وهو الأساس الذي أقيم عليه فن المسرح ومن هذا المعنى ننطلق نحو ما يشكله الممثل مادام هو المتحرك الأهم فيه وبالنتيجة هو الأداة الحيوية الفاعلة التي تعطي للجهود التي تبذل على خشبة المسرح بلغة الممثل ، ومن هنا جاءت أهمية تدريب جسد الممثل حتى يتمكن من أبجدية جسده واختزال اللغة الكلامية وتضييق مساحة استخدامها باعتبارها ليست الوسيلة الوحيدة للتواصل . أن تدريب الممثل ولكي يتمكن من تجاوز العقبات التي توصل الممثل للمهارة في التعبير الى ما هو أفضل " يسعى الممثل الى تقديم جسده قربانا كي يصل الى الآخرين ويتصل بهم ليتواصل ويتحد الطرفان بالمشاركة في الطقس المسرحي " ^١. وعلى صعيد المسرح العراقي شهد تدريب الممثل طرق ألية متنوعة تحول على أثرها الممثل من العروض الحوارية الى تقديم عروض التمثيل الصامت التي استلزمت تدريب الممثل لمنحه دافعية أكثر في اداء مهامه ولهذا سوف يقوم الباحث بالكشف عن طرق تدريب الممثل ومدى تأثير على اداء الممثل بعنوان بحثه الموسوم (تدريب الممثل في ورشة الدمى للتمثيل الصامت) .

اهمية البحث

تتخصر اهمية البحث في تدريب الممثل بشكل عام والممثل الصامت بشكل خاص لذوي الاختصاص المسرح من الاساتذة والطلبة شعورا بأهمية تطوير طاقات القدرات الجسدية للممثل العراقي .

اهداف البحث

يهدف البحث الى :

التعرف على طرق تدريب الممثل الصامت في العراق .

الاطلاع على مناهج تدريب الممثل عالميا .

^١ حافظ ، جلال . ملاحظات عن التجريب في المسرح ، (مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة الفصول ، المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع) ١٩٩٥ ، ص. ٣٣

حدود البحث

- الحدود المكانية : العراق ، محافظة بابل ، ورشة الدمى للتمثيل الصامت
- الحدود الزمانية : ٢٠٠٥ - ٢٠١٥ .
- الحدود الموضوعية : تدريب الممثل في ورشة الدمى للتمثيل الصامت .

تحديد المصطلحات

التدريب - (هو العملية المقصودة التي تهيء وسائل التعليم وتعاون الافراد على اكتساب الفاعلية فب اعمالهم الحاضرة والمستقبلية)^١.

وهو (النشاط المخطط ومنظم يمكن للأفراد من النمو والتطور بالحصول على مزيد من الخبرات الثقافية والمسلكية وكل ما شأنه رفع مستوى عملية التعليم والتعلم وزيادة الطاقة)^٢.

والباحث يتفق مع علي السفاني كتعريف لكلمة التدريب .

// الممثل الصامت

عرفه الجليبي (التمثيل الایمائي - التميميم ، التمثيل الصامت : اداء التمثيليات بلا كلمات والاعتماد على تعبيرات الصامتة من خلال حركات الجسد او المواقف الصامتة في المسرحية)^٣

وعرفه حمادة :

(البانتوميم مشتق من الكلمة اليونانية pantomimes - اطلق على المواقف في المسرحيات الحديثة ، يقوم بالتعبير عنها بالمواقف حركات الممثلين الجسدية التي لا تصاحبها الكلمات)^٤ .

الممثل الصامت - يعرفه الباحث اجرائيا :

هو المشهد التمثيلي الذي يعتمد على الايماءة والحركة بدلا من الكلام الحوار ، مستخدما الممثل بذلك جسده وتعبير الوجه .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المقدمة //

في منتصف القرن العشرين اصبح تدريب الممثل مجالا خصباً ومتنوعاً كعلم قائم بذاته من علوم المسرح اذ لم يقتصر ذلك التدريب في الاستوديو او الورش المسرحية او في المجموعات المسرحية بل اصبح تدريب الممثل حالة ملحة وضرورية يشتمل على تدعيم العناصر الاساسية لشخصية الممثل وجسمه وتقوية العناصر

^١ السفاني ، علي ، فن التفكير والمنطق ، (بيروت ، دار امية للطباعة والنشر والترجمة) ١٩٩٦ ، ص ٣٣ .

^٢ ترويد ، سفين ، حقائق عن التعود ، تر محمد الغالب ، (العراق ، مجلة الاقلام ، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العدد ٣ سنة ١٩٨٨ ، ص ٤٢ .

^٣ الجليبي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية (بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر) ١٩٩٣ ، ص ١٥٤ .

^٤ حمادة ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة ، مطبعة الشعب) ، ب ت ، ص ١١٣ .

الإيجابية في قدراته وإزالة نقاط الضعف في تلك القدرات من خلال منهج معد سلفا بقواعد وأسس فلسفية يبني عليها التدريب.

قسطنطين ستانسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨)

اعتمد ستانسلافسكي في عمله على جانبين ، الجانب الاول النص المسرحي باعتباره وظيفه اجتماعية والجانب الثاني الممثل باعتباره المسؤول عن نقل رسالة المؤلف للمسرح وباعتباره سيد المسرح . عمل ستانسلافسكي على البحث بشكل منهجي عن قوانين التمثيل الأساسية لتدريب الممثل واستطاع من ايجاد اسس نظرية بما يتعلق بتدريب الممثلين منها التركيز والانتباه والظروف المعطاة والخيال وهذه الاسس ليست قواعد جامدة بل هي قابلة للتطور والتجديد لتدريب الممثل ليصل الى التمثيل الحقيقي ، ويؤكد ستانسلافسكي أن الممثل لن يستطيع ان يطور نفسه الا اذا بدأ هو بنفسه اي ان يطور نفسه من خلال الاكتشاف بالتدريب بالمران الطويل وبعد " ان يسيطر الممثل على كل هذه العناصر الأساسية التي من خلالها يستطيع ان بعيد خلق حياة الروح الإنسانية لدوره " ^١ . ان منهج ستانسلافسكي لتدريب الممثل يعد منهجا واقعا من الناحية النظرية والتطبيقية واصبح مرجعا لكثير من المدارس المسرحية في أوروبا وأمريكا فقام منها على المبادئ الأساسية لمنهج ستانسلافسكي ، والبعض ينتقي من تلك الطرق في التدريب ويطورها ويضيف أليها لتلائم مع هدف واسلوب تلك المدارس ، ومن اهم التعاليم التي تطرق لها ستانسلافسكي في تدريب الممثل هو الاسترخاء والتركيز اثناء التمثيل ، اذ ان الاسترخاء له مدلول عقلي ونفسي لإزالة التوتر الذي يعوق الممثل من اداء ما هو مطلوب منه وبمعنى اخر لا يكون قادرا على الاحساس والتفكير لذلك الاسترخاء يجعل طاقات الممثل قادرة على استيعاب الدور وإعادة خلقه من جديد . اما التركيز الذي يعتبر من الاهمية للممثل ومن اهم ادواته ، اذ يعتمد على ارادة الممثل وقدرته في حصر اهتمامه وانتباهه في موضوع واحد معين وهذا يعتمد على قوة خياله في اعطاء الموضوع وجودا محسوسا يتصور وجوده على خشبة المسرح وبالتالي يضاعف من قدرة الممثل على التركيز بصورة واضحة .

فيسفولد مايرخولد (١٨٧٤-١٩٤٠)

لقد اظهر مايرخولد نظريته المتفردة في تدريب الممثل عندما نشر مقالات متعددة عن البانتوميم من خلال نظامه وتوظيفه للبيوميكانيك المشتق من تدريب السيرك والرياضة ونظرية بافلوف . والتمثيل يعني عند مايرخولد الایماء والفعل والحركة في دائرة معنى الفعل ورد الفعل لأحداث تغييرات في التوازن الجسدي للمشاهد المسرحي حيث طالب مايرخولد ان " يتساوى الممثل مع لاعب الاكروبات والممثل الجوال والمهراج الحاوي والمغفل ، وطلب من الممثلين الاهتمام بالجسد والایقاع " ^١ والتي تترجم الشعور الدرامي عن الحركة باستخدام الحركات البلاستيكية التي تعين الجمهور لفهم الحوار الداخلي للشخصية . والبيوميكانيك هي حركات راقصة سريعة واقتصادية في بذل اقل مجهود الى اقصى درجة ليتقن فيه الممثل الدقة في الحركة

^١ ستانسلافسكي ، قسطنطين ، فن المسرح ، تر لويس بقطر ، (القاهرة ، دار الكتاب العربي) ١٩٨٦ ، ص ٨١ .
^٢ صلاح ، سامي ، الممثل والحرباء - دراسات ودروس في التمثيل (مصر ، سلسلة المسرح ٤١ إصدارات الاكاديمية) ٢٠٠٥ ، ص ١٥٣ .

والقدرة السريعة في تنفيذ الحركات المطلوبة ، بهدف تطوير مهاراته وتنمية قدراته ، وما تتطلبه الشخصية على نحو يدل على الهدوء الظاهري بينما هناك انفعال داخلي عميق ربطه بالمعاناة الروحية للشخصية والتي يتم التعبير عنها بالجسد ، ان مايرخولد قد استفاد من فنون السيرك في طريقته لتدريب الممثل وقلص من الكلمة المنطوقة وعوضها بحركة جسد الممثل لتشخيص الوقائع الدرامية بالحركة البلاستيكية للتعبير عن الحوار الداخلي الدفين .

بيتر بروك - (١٩٢٥)

هدف بروك في تدريب الممثل تخليصه من الاداء المسرحي التقليدي الذي تعود عليه الممثل واستخدم مجموعة من التمارين منها طريقة " الارتجال المتقطع " ، ووظيفته تدريب الممثل على الاستجابة الفورية لكل عامل جديد يطرأ على الدور الذي يمثله " حيث يطلب من الممثل ايجاد علاقة بين الاشياء والانفعالات التي تولدها تلك الاشياء على المسرح وهو ان يقذف المخرج شيء ما على المسرح وعلى الممثل ان يعطي انفعالا معيناً لرؤيته الشيء بالأداء الصامت ثم بعد دقائق يرمي له شيء اخر على المسرح ليخلق الممثل مشهداً جديداً مولداً ليصله بالانفعال السابق لينتج لنا مشهداً كاملاً ، فبروك هنا يكسر التقليد عندما يجسد الممثل الاستجابات التي يطورها الممثل باعتبارها تعبير قادر على توظيف الدلالة الاشارية بلغة الجسد في اعادة صياغة الدلالات الانسانية وصياغة المعاني التي فقدت في العالم المعاصر . كما طلب بروك من ممثليه اثناء التدريب استخدام اصوات انسانية بدائية او حيوانية سعياً منه دون الاستعانة بألفاظ اللغة . وعرفت ايضا طريقة التدريب الجماعي عند بروك وذلك بتمثيل شخصية واحدة من قبل عدة ممثلين اي ان الشخصية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد بل يؤديها مجموعة من الممثلين . طريقة الكولاج التي يؤدي بها الممثل عدة شخصيات من مسرحيات متنوعه في الوقت نفسه لكي تخلق عند الممثل المقدرة على الاستجابة السريعة والتحكم بالدخول والخروج في حالات نفسيه متعددة للشخصيات التي يؤديها .

جيرزي كرتوفسكي (١٩٣٣-١٩٩٩)

يعتبر كرتوفسكي من ضمن المخرجين الذين سعوا الى ايجاد طريقو او منهج لتدريب الممثل باعتباره اهم مكون في المسرح واكثر فاعلية ، وقد اطلع كرتوفسكي على مناهج تدريب الممثل للمخرجين الاخرين مثل طريقة ستانسلافسكي في حركة الممثل الجسدية وتدريبات مايرخولد في البيوميكانيك وتدريبات في الايقاع والاورا الصينية ومسرح النو الياباني والمسرح الهندي . يهدف كرتوفسكي في عمله البحث عن جوهر المسرح وانه يمكن الاستغناء عن عناصر العرض المسرحي الاخرى والاعتماد اساساً على الممثل فأطلق على مسرحه بالمسرح الفقير ، للوصول الى جوهر المسرح الذي يتضمن الممثل المؤدي والمتفرجين كليهما ون بوصفهم اساس العرض المسرحي . فمنهج كرتوفسكي في تدريب الممثل هو مزيج من مناهج تدريب ممن سبقوه وطورها بما يتلاءم مع معمله المسرحي فاتبع طريقة الابتكار والتي يتم الاستعارة من المناهج التدريبية

^١ سرحان ، سمير - تجارب جديدة في الفن المسرحي - (مصر ، طباعة هلا للنشر والتوزيع ، الطبعة الاولى) ، ٢٠٠٦ ، ص ١١٧ .

الآخري من قبل الممثل وبعدها يتم "" تطويرها وإدخال التعديلات عليها ""^١ لتحقيق سيطرة الممثل على أدواته الجسدية وصولاً إلى الدوافع النفسية وهي محاولات انضاج الممثل لإزاحة جميع الأساليب في التمثيل القديمة المحفوظة والكليشات الثابتة من أجل الكشف عن ذاته ، ليهب الممثل نفسه لفنه. يريد كرتوفسكي من خلال تدريب الممثل لديه هو تسخير جميع إمكانيات الممثل الجسدية والنفسية مثل تمرين التدريبات الجسدية وحركة أنواع من المشي .

أيليا كازان (١٩٠٩ - ٢٠٠٣)

عند كازان التفكير فكرة المسرح الجديد في أمريكا وذلك باتباع أسلوب ونظام معين بتدريب الممثلين من خلال إنشاء مسرح البريتوار عام ١٩٦١ مع روبرت هوايتهد ، حيث انطلق بتدريب الممثلين بفرقته من الشباب غير المحترفين وليست لهم خبرة بعالم المسرح وبدأ معهم برنامجاً للتدريب المركّز في الصوت والجسد بالإضافة إلى الأداء التمثيلي ساعياً إلى محاربة تقاليد المسرح التجاري الأمريكي والتخلص من طريقة ستانيسلافسكي في تدريب الممثل ، وستوديو الممثل الذي شاعت طرقه في تدريب الممثل آنذاك . ولهذا السبب اختار كازان معظم ممثليه لمسرحه الجديد من ليس لديه تجربه مسرحية سابقة فهم خامة جديدة مطواعة يشكلها كما يشاء لتوصيل الحقيقة النفسية للشخصية من خلال الارتجال وهي طريقه اتبعها كازان في تدريب ممثليه ، وهو ان يترك الممثل "" النص ثم يبدأ في ارتجال كلماته الخاصة التي تؤدي معنى كلمات النص ""^٢ لتحقيق الشعور في الموقف المسرحي . وبهذا الارتجال كان هدف كازان وصول الممثل إلى السلوك الصادق الاصيل والتعبير الأدق ما تريده الشخصية وهو التحرر من مفردات كلمات النص للغوص إلى عمق معنى تلك الكلمات التي يعبر عنها النص .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

أولاً - ثبت ستانيسلافسكي قوانينه الأساسية لتدريب الممثل على أسس عملية منها التركيز والانتباه والظروف المعطاة ولو السحرية وكيفية الوصول إلى الاسترخاء والتركيز أثناء التمثيل ليصبح مرجعاً عالمياً لتدريب الممثل في الفرق المسرحية .

ثانياً - اعتمد مايرخولد في تدريب الممثل على الفعل ورد الفعل من خلال نظامه البيوميكانيك واعتمد على تدريبات السيرك والرياضة والمبارزة والملاكمة .

ثالثاً - اختار بروك في تدريب الممثل ثلاث تمارين منها التدريب الصامت على الأشياء المتعددة التي يتعامل معها الممثل بتعبيرات مختلفة ، والتمرين الثاني طريقة التدريب الجماعي وهو تمثيل شخصيه واحدة من قبل

١- كرتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير - ت سمير سرحان (مصر ، مطبعة هلا للطباعة والنشر - الطبعة الأولى ، سلسلة المسرح ١٢)

١٩٩٩ ، ص ٢٥

٢- سرحان ، سمير ، كتابات في المسرح (القاهرة - دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع) - ١٩٩٨ ، ص ١٨١ .

عدة ممثلين واخيرا طريقة الكولاج التي يؤدي بها الممثل عدة شخصيات من مسرحيات متنوعة في الوقت نفسه .

رابعا - يعتبر منهج كرتوفسكي مزيج من مناهج تدريبية للممثل يتم استعارتها وتطورها لتلائم معمله المسرحي .

خامسا - وظف كازان الارتجال كطريقة اساسية لتدريب الممثل لديه حيث يرتجل الممثل كلمات خاصة لها نفس معنى النص المسرحي لتحقيق الشعور في الموقف المسرحي عند الممثل .

الدراسات السابقة

من اجل التوصل الى نتائج علمية مدروسة ، اطلع الباحث على الدراسات التي تتناول تدريب الممثل والتي قد تكون لها بموضوع بحثه ومنها :

اولا- دراسة سرمد الموسومة (تدريب الممثل للتحويل من ذاته الى الشخصية الدرامية المسرحية) للفترة من ١٩٩٦-٢٠٠٦ والمقدمة الى كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، وقد قسم البحث الى اربعة فصول حيث احتوى - الفصل الاول - على اهمية البحث محددا اهداف البحث بما يلي :

١. التعرف على فاعلية المخرج في التدريب للتحويل من ذات الممثل الى الشخصية الدرامية

٢. فهم طبيعة التحويل واهم مناطق التي يركز عليه المخرج المسرحي العراقي .

وبهذا تختلف اهداف الباحث سرمد عن اهداف (تدريب الممثل الصامت في المسرح العراقي)

اما - الفصل الثاني - الاطار النظري الذي احتوى على اربعة مباحث الاول بعنوان الذات في الفلسفة وعلم النفس ومفهومها الحديث والمبحث الثاني بعنوان الشخصية الدرامية ماهيتها وسماتها والمبحث الثالث بعنوان تدريب الممثل في المسرح الشرقي والمبحث الرابع بعنوان آراء وتنظيرات بعض المخرجيين المسرحيين .

كل تلك المباحث بعيدة عن دراسة تدريب الممثل الصامت في المسرح العراقي .

اما - الفصل الثالث - اجراءات البحث قد تناول الباحث بمجتمع بحثه بعض المخرجيين العراقيين في حين دراسة (تدريب الممثل الصامت تناولت ورشة الدمى للتمثيل الصامت وبذلك تكون بعيدة عنها بالنسبة للإجراءات البحث الفصل الثالث .

ثانيا - دراسة شناوة الموسومة (اداء الممثل في الأساليب الاخراجية الحديثة وتطبيقاتها في العروض المسرحية العراقية) المقدمة الى مجلس كلية التربية الفنية - جامعة بابل عام ٢٠٠٢ - وبعد اطلاع الباحث عليها وجدها بعيدة عن دراسته .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث //

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي قدمتها ورشة الدمى للتمثيل الصامت .

ت	اسم العمل المسرحي	سنة العرض	مكان العرض	اخراج
١-	لاصقي الاعلانات	٢٠٠٥	كلية الفنون - جامعة بابل	احمد عبد الامير
٢-	الشك	٢٠٠٦	كلية الفنون - جامعة بابل	احمد عبد الامير
٣-	كرستال	٢٠٠٧	كلية الفنون - جامعة بابل	احمد عبد الامير
٤-	السينما تحت اقدام شارلي	٢٠٠٩	اربيل - مهرجان دريندخان	احمد عبد الامير

العينة // تم اختيار ورشة الدمى للتمثيل الصامت قصدية وذلك لملائمتها لحدود واهداف البحث .

منهج البحث // وصفي تحليلي

تحليل العينة //

ورشة الدمى للتمثيل الصامت

أسست ورشة* (الدمى للتمثيل الصامت) بهدف البحث والتطوير ، والتدريب الذهني والجسدي للممثل ، ولتطوير الامكانيات والقابليات الجسدية والذهنية والمعرفية في مجال التعبير الایمائي الحركي الصامت ، والبحث عن لغة للتعبير خارج القواعد المألوفة . لغة الایماء الجسدية اقوى اللغات في تأثيرها ذهنيا وبصريا على المتفرج ، لاسيما في التمثيل الصامت ، وأليات الأداء الجسدي ونظام الایماء (البث ، القراءة) للممثل ، والمتلقي وخلق جيل يتذوق هذا الفن ، والخروج عن قواعد التمثيل (الاعراف والتقاليد) في بناء وقراءة لغة الجسد . تدار الورشة من قبل متخصص في مجال التمثيل الصامت ومساعدین فنيين** وتم تبني اسم (ورشة الدمى) ليكون مفهوما وشعارا لرؤية الورشة ، واغراضها الجمالية ، ومقاربة اسمية الى جعل جسد الممثل الوسيلة المثلى للتواصل اللغوي ، والجمالي ، بعيدا عن التخاطب اللفظي كون الایماء لغة لها تاثير مباشر على المتلقي . تخضع (ورشة الدمى) لبرنامج علمي محدد ، وتدريب مجموعه من الممثلين من خلال مفاهيم واجراءات تقنية ومعرفية وجمالية وتطوير رؤاهم وامكانياتهم في مجال التعبير الایمائي الصامت ،

* أسست ورشة الدمى للتمثيل الصامت عام ٢٠٠٥ في محافظة بابل من قبل أحمد محمد عبد الامير حمد وهو من مواليد بابل - الحلة ١٩٧٠ بكالوريوس تربية فنية - كلية التربية الفنية - جامعة بابل ١٩٩٣-١٩٩٤ - ماجستير تربية فنية - كلية التربية الفنية - جامعة بابل ٢٠٠٢ - دكتوراه اختصاص فلسفة التربية المسرحية - التمثيل الصامت - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ٢٠٠٩ وشارك في ورشة التطويرية للاداء المسرحي (ورشة المستقبل - دمشق ٢٠٠٨ من قبل المعهد السويدي وفرقة اكينو كعضو اداري ، ومهرجان العرض المسرحي الصامت - بابل ٢٠١٠ ، ومهرجان هواة المسرح - منتدى المسرح بغداد ٢٠١٠ ، ومهرجان المسرح التعبيري الصامت - الموصل عام ٢٠١٠ م.

* اولاً - فادي عباس - خريج كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد - متخصص بالرقص الدرامي .
ثانياً - شمم حسن - عارض ازياء في دار الازياء العراقية - منخصص بالرقص الدرامي .

تكون تلك التجربة الجمالية المرئية واضحة ومفهومة من قبل المتلقي الاكاديمي وغير الاكاديمي ، فضلا عن تطوير العلاقة (المعرفية ، الجمالية ، الانسانية) بين المدرب والمتدرب ، والتي تحدد ببرنامج علمي وضعته الورشة لينتج عنه نشاطا جماليا يقدم الى المتلقي كتنويع للجهد الجماعي داخل الورشة .

تستند ورشة الدمى للتمثيل الصامت على مجموعة من القواعد منها :

- الاسس العلمية في مجال التعبير الحركي الصامت ، وذلك من المصادر الأجنبية ، والعربية ، والمحلية ، والخبرة المكتسبة من مشاركة الورشة في اعمال وتمرين لتطبيقات عدد من الورش الاخرى ، محلية كانت أم دولية متخصصة في مجال التمثيل الصامت .

- الخبرة المتأتية من ممارسة تدريس مادة التمثيل الصامت ومادة اللياقة المسرحية في المؤسسات الفنية ذات العلاقة .

تتبع الورشة برنامجا لتدريب الممثل عبر وضع جدول زمني للتدريب وتقسيم على ايام وكما هو مبين :

اليوم الاول - اللقاء الاول مع الممثلين لشرح برنامج الورشة ، ومناهجها ، وطريقة العمل واشتراطها ، واعرفها الداخلية ، ونوع العمل المسرحي ، وبعد استماع اراء الممثلين ، تحدد اوقات العمل ، ونوع ازياء التدريب المناسبة للتمرين ، والواجبات اليومية ، والالتزام بأخلاقيات المسرح والاستعداد للتواصل مع عمل الورشة . وفي هذا اليوم يتم اختبار الممثلون ، لمعرفة قدراتهم البدنية ، والذهنية ، والفنية عبر تقديم مشهد ارتجالي جماعي ، او فردي ، يحدد من قبل مدربي الورشة ، ويتم الالتزام فيه بقاعدة عدم استخدام الحوار ، معتمدين على الموسيقى فقط ، ويتكرر هذا الاختيار عدة مرات حسب الحاجة وتكون غاية هذا الاختيار معرفة القابلية الفردية (الجسدية والفنية والذهنية) للممثل ، كما يمكن تحديد فقرات المنهاج والية العمل مع الممثلين مع مراعاة الفروق الفردية ، من خلال ايجاد وسيلة لقياس الفروق الادائية بين الممثلين وفي النهاية ملاحظة الفروقات بين الاختبار الاول والثاني .

اليوم الثاني - يتم التدريب على مجموعه من التمارين منها الاحماء الجسدي ، التنفس الصحيح ، والمرونة الجسدية ، والاكروباتيك ، ويتم بعدها تطبيق مشهد ارتجالي يقدمه الممثل ويكون على مرحلتين ، فردي مصاحب للموسيقى ويتم تكرار التدريب مع كل ممثل وتسجيل نقاط فيه من خلالها تقييم النتائج الفردية للممثل في سجل خاص وتحدد فيه فقرات التقييم . اما المرحلة الثانية ، فهو اختبار جماعي ، اذ يشترك جميع الممثلين في الاداء المصاحب لمقطع موسيقي ، ويطلب من الممثلين بشكل عام الاعتماد على نفس والارتجال الفردي وفي نهاية تمارين ها اليوم يكون هناك اجتماع مع الممثلين لمناقشة طريقة ادائهم وبيان مكانم القوة والضعف في عملهم .

اليوم الثالث - البرنامج الحقيقي وتكمن اهميته على نتائج الاختبارات السابقة ، ولكي يتم التأكيد على مجموعه من التمارين ، المهمة في تطوير عمل الممثل والتغاضي عن مجموعه من التمارين ان امتلك الممثل امكانات وقدرات عالية وخبرة جيدة جدا ، ويتضمن برنامج هذا اليوم عدة تمارين مهمة وبعد ان يتم تحديد تمارين اليومين السابقين وتأكيدها وابقائها ضمن مسار الورشة في تدريب الممثل ، وفي تمارين هذا اليوم ،

الاحماء والاكروباتيك واليوغا والايقاع الحركي والاداء الایمائي الصامت والرقص والارتجال الحر . وهذا المنهاج يتغير من حيال الكم او النوع في التمرين مع تطور تدريب الممثل

خصوصية قاعات تدريب الممثلين //

مكان التدريبات له دور فعال في نجاح التمارين لتحقيق نتائجها كما يعين المدرب في السيطرة على سير التمرين ، عبر تحقيق الجو المناسب ، وتعزيز ثقة الممثل بالورشة وبدورها الفني الجمالي والاعتباري ، ولهذا سعت الورشة ان يكون موقع الوحدات التدريبية داخل قاعات مغلقة والتي تحقق نوعا من العزلة والهدوء ومنع وصول الضجيج الخارجي او الاحتكاك بالآخرين مما تؤثر سلبا في نفسية وتركيز الممثلين لان الحصول على جو طقسي مناسب قد يحقق نوعا من الراحة والحرية في اداء التمرينات والتعايش الجماعي لممثلي الورشة وبالتالي التوحد مع العمل المسرحي والتفاعل معه

التعامل مع الممثل في الورشة //

يتم التعامل مع الممثل وفق النقاط الاتية :

- الاخذ بالفروقات الفردية للممثلين
- الاداء الارتجالي الحر والمقتن
- التحدث وابداء الرأى والتعامل بلغة المجموع
- مركزية العمل داخل الورشة هي لمدربي الورشة
- المعرفة والتعلم هي الهدف الاساسي للورشة بعيدا عن الصداقة
- تطوير الامكانيات الجسدية والذهنية وانماء قابلياته الادائية
- التدرج بالتمارين بشكل علمي والابتعاد عن الاجهاد البدني
- الاختبارات المتواصلة لمعرفة مدى تطور الممثلين في الورشة
- ضرورة التعامل الاخلاقي والتحلي بالأدب داخل الورشة
- اعطاء حرية للممثل في ترك تدريبات الورشة شريطة اعطاء الاسباب والتبريرات حفاظا على الجهد الجماعي

- السماح للممثلين باختيار الاكسسوارات والازياء
- تحدد الورشة الية عملها في دراسة انماط التمثيل الصامت من خلال سكيجات صغيرة بالإضافة الى نماذج من العروض المسرحية للتمثيل الصامت عبر الاقراص المدمجة .

اليات اعداد الممثل في الورشة //

تحدد اليات تدريب الممثل في الورشة كما هو الاتي :

اولا - التمثيل الصامت ، ويتفرع الى :

- المايم الجسدي
- المايم الموضوعي

- البانتوميم

ثانيا - الرقص الدرامي ، ويتفرع الى :

- الرقص الحديث المقتن

- الرقص الحديث الحر

الاعداد الخارجي //

المحور الاول - تمارين ثابتة .

اعتماد تمارين ثابتة في تدريب الممثل ومن خلال التجريب والتجديد في التمارين للوصول الى مرونة الجسد ، والقبالية الادائية واكتساب خبرة متراكمة عبر تمارين متنوعة على اليماءة بوصفها عنصر الاتصال الاول ، حيث شكل اليماءات العامة لغة مشتركة لجميع المجتمعات وحضورها التقني العالي هو ديمومة لعملية التواصل ومحرك لجذلية العلاقة بين اعضاء الجسد الواحد وبين الاجساد ، وامكانية كل عضو من اعضاء الجسد القدرة على انتاج عشرات اليماءات اذا توافرت في العضو المرونة والتشكيل المناسبين ، ويتم التنسيق بين اعضائه ، لها دلالة على سيطرة الممثل على منابع اليماءة الحقيقية التي تحتاج الى متطلبات جسدية حركية .

المحور الثاني - تمارين مبتكرة .وهي تمارين تختص بتطوير جانب من جوانب الجسد عند الممثل ، عندما يكتشف ضعف في المرونة والقبالية الادائية .

وتقسم التمارين الى :

اولا- الجانب النظري : يدور حول تاريخ التمثيل الصامت ، وتطوره التقني ، والفني ، ومعرفة اسماء الرواد في الفن الصامت ، وذلك عبر تداول المصادر ، ومراجعة المكتبات ومواقع الانترنت داخل الورشة .

ثانيا - الجانب العملي : يحرص مدير الورشة على تدريب الممثل على الحركة وتبيان ضرورتها بشكل يتناسب مع الحدث الدرامي وقد يتطلب ذلك اعادة تكرار الحركة مرات للوصول الى الاداء الصحيح .

ويرى الباحث تشابه تمارين ورشة الدمى مع تمارين (بيتر بروك) اذ استخدمت تلك الورشة طريقة الارتجال بحيث بخضع الممثلون الى الاختيار بطريقة التتابع الارتجالي وادخال الممثلين الى المنصة واحدا واحدا ، ويكمل كل منهم الفكرة التي بداها من سبقه وذلك لإبعاد الممثلين عن استخدام القوالب الجاهزة وكسر كل التقاليد الادائية الجامدة التي تحد من الابداع والاتجاه نحو التجريب المعمل بما يسمى (التمرين الجماعي) وفيه يقوم كل ممثل على انفراد بتقديم مشهد يختلف عما قدمه زميله مما يزيد الاحساس بروح الفريق ويلغي التكرار النمطي للأداء ، والغرض من التمرين هو اوصول الممثل الى نقطة يوم بها بفعل غير متوقع ويمكن للآخرين ان يتبعوا ذلك الفعل ويستجيبوا له بنفس المستوى الادائي وهذا هو التمثيل الجماعي حينما يصل الممثلون الى مرحلة التداعيات الفردية ويتم اضافة مواضيع مرتجلة تختص بالحركة وهذه التدريبات تجري بشكل فردي ايضا . بينما (يعتبر الارتجال المركب) هو اعادة ما توصل اليه الممثل اما الممثلون الآخرون فهم شهود عليا لما يقدمه فيسجلون ملاحظاتهم اثناء المشاهدة وحينما تنتهي التمارين تبدأ المناقشة لما قام

به الممثل المدرب من افعال على خشبة المسرح وبالتالي يقوم الممثل بتجميع نتائج ابتكاراته المرتجلة والتدرب عليه مرارا وتكرارا لتصبح خزينا معرفيا ودليلا مرجعيا في تدريب الممثل بوصفها تحديدات جمالية لأداء الممثل ويستطيع من خلالها الوصول الى التلقائية في الاداء علما ان الارتجال يساهم في تطوير ادوات الممثل وامكانياته كما يساهم في اضافة عنصر فني ومعرفي وجمالي على ادائه ، وتسمح المناقشات التي تجري مع الممثل داخل الورشة قبل البدء بالتمارين في ابداء رايه عما يراه مناسباً من التمارين التي سيقوم بها ، اما المناقشات التي ستجري مع الممثل بعد الانتهاء من التمارين فتكشف عن المشاكل والمعوقات والمضايقات التي يواجهها الممثل بما يخص الوحدات التدريبية ، وبالتالي تقديم اقتراحات لنماذج واشكال وصيغ ادائية تكون ضرورية في التدريب . اما الموسيقى الايقاعية في التدريب فيكون الغرض منها ، هو تطويع الجسد للحركات عبر مجموعه من التمارين ومن اجل تعلم انواع الحركات وكيفية الاستعانة بالموسيقى والتي تعطي تأثيرا ايجابيا في التنمية البدنية والتي تنظم عملية تجسيد الحركة ومرونتها بشكل تلقائي وفق نظام متسلسل من الحركات التعبيرية للموقف الدرامي اذ ان استخدام الموسيقى اثناء التمارين من قبل مدربي الورشة يجعل الممثل اكثر انسجاما مع مفردات التمرين مما يزيد من تركيزه ويبعده عن العشوائية ويسمح للممثل بمعاينة اخطائه وتكرار التمرين ومناقشة ذلك طالما كان هناك حرص واحترام متبادل والسعي بشكل جماعي لإنجاح التمرين والزام الممثلين بضرورة استغلال الوقت المتاح وعدم ضياعه في التسويف . ففي العمل المسرحي (لاصقي الاعلانات)^{*} تم اعداد الممثلين في ورشة تدريبية استغرقت ثلاثة اسابيع في مركز شباب بابل وتم تدريبهم على مجموعه من التمارين وهي تمارين الاحماء الهرولة البطيئة ثم السرعة وتمرين التنفس ، وفيها يضع الممثلون ايديهم على بطونهم للإحساس بعملية الشهيق والزفير وتمرين اليوغا (الجلوس والتأمل) والهدف منها الاسترخاء لا عضاء الجسد كافة . ويرى الباحث ، ان تمارين اليوغا تساهم بإيجاد تركيز افضل على العمل الفني الذي يقوم به الممثل وادراك التباين في الاحساس الداخلي ومدى توتر العضلات واسترخائها سواء كانت عضلة واحدة او مجموعه من العضلات في الجسم ، من وضعية الجلوس التي تسمح بالتأمل ووضع الجسد تحت المراقبة بغية ايقاظ الطاقات الكاملة والى ازالة جميع العوائق الجسدية والتحكم باي عضلة من عضلات الجسد . وكذلك تدريب الممثلين على تمارين التركيز والخيال وتمرين التوازن بالوقوف على رجل واحدة ثم بتكرار التمرين على الرجل الاخرى وعمل تمارين الرقبة والذراعين وتجري بدوران الراس والى اتجاهات متعددة بينما اليدان يتم تحريكها برسم دوائر وهمية بمد اليدين الى الجانبين . ويرى الباحث ان اهمية تمرين التوازن هو تنمية القدرة على الاحتفاظ بثبات الجسم عند الوقوف على قدم واحدة والتي تسمح له بالبقاء في وضع ثابت دون اهتزاز او سقوط بينما تمرين الذراعين يتجلى في انه يقوي عضلات الذراعين ويوفر الحركة المرنة لمفاصل الكتف وتشكل الاوضاع السليمة للجسم والتخلص ما يعوق

^{*} مسرحية لاصقي الاعلانات التي شاركت فيها الورشة في مهرجان مراكز الشباب القطري في محافظة الموصل عام ٢٠١٠.

تنفيذ الحركات التي تؤدي بالذراعين ، وتمارين الرقبة هذا ينشط مفاصل فقرات وعضلات الرقبة ، وتشكيل الأوضاع الصحيحة لحركة الراس في الاتجاهات كافة .

النتائج

- ١- اهتمت ورشة الدمى بتدريب الممثل لديها من ناحيتين الاعداد الجسدي بالتمارين الثابتة والتمارين المبتكرة
- ٢- كانت تمارين بيتر بروك اقرب لتدريب الممثل في ورشة الدمى من غيره من المخرجيين العالميين وذلك من خلال تمارين الارتجال والتمارين الجماعي .
- ٣- اخذت ورشة الدمى الفروقات الفردية لمهارة الممثل من خلال مجموعة من الاختيارات للوصول الى معالجة الحقيقة لكي تتساوى مهارة الممثلين جميعا في الورشة .
- ٤- الاهتمام بخصوصية مكان التدريب من خلال توفير قاعات منعزلة .
- ٥- تفرع تدريب الممثل في الورشة الى تدريب الممثل على التمثيل الصامت والرقص الدرامي الحديث .
- ٦- توفير الموسيقى الملانمة اثناء التدريب لخلق مزاج نفسي .
- ٧- وضع اليات تعامل الممثلين مع المشرفين على تدريبهم لكي تخلق جو فني مريح وناجح لكلا الطرفين .
- ٨- الالتزام بأخلاقيات المسرح والالتزام بوقت التدريب .

الاستنتاجات

- ١- اعتماد الورشة على التمارين جاهزة وعدم ابتكار شيء جديد بما يخص التمارين.
- ٢- توفير قاعات ملائمة .
- ٣- وضع برنامج تدريبي محدد غير مفتوح يلبي المتطلبات المستقبلية لتدريب الممثل وتطويره .
- ٤- الاعتماد على التمويل الذاتي واستخدام قاعات التدريب في الكلية او في دور رعاية الشباب .

المصادر

- ١- الجلي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية (بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر) ١٩٩٣ .
- ٢- السفاني ، علي ، فن التفكير والمنطق ، (بيروت ، دار امية للطباعة والنشر والترجمة) ١٩٩٦ .
- ٣- ترويد ، سفين ، حقائق عن التعود ، تر محمد الغالب ، (العراق ، مجلة الاقلام ، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العدد ٣ سنة ١٩٨٨ .
- ٤- حافظ ، جلال . ملاحظات عن التجريب في المسرح ، (مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة الفصول ، المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع) ١٩٩٥ .
- ٥- حمادة ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة ، مطبعة الشعب) ، ب ت .
- ٦- ستانسلافسكي ، قسطنطين ، فن المسرح ، تر لويس بقطر ، (القاهرة ، دار الكتاب العربي) ١٩٨٦ .
- ٧- سرحان ، سمير - تجارب جديدة في الفن المسرحي - (مصر ، طباعة هلا للنشر والتوزيع ، الطبعة الاولى) ، ٢٠٠٦ .
- ٨- سرحان ، سمير ، كتابات في المسرح (القاهرة - دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع) - ١٩٩٨ ، ص ١٨١ .
- ٩- صلاح ، سامي ، الممثل والحرباء - دراسات ودروس في التمثيل (مصر ، سلسلة المسرح ٤١ إصدارات الاكاديمية) ٢٠٠٥ .
- ١٠- كرتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير - ت سمير سرحان (مصر ، مطبعة هلا للطباعة والنشر - الطبعة الاولى ، سلسلة المسرح ١٢) ١٩٩٩ .
- ١١- ياسين محمود ، سرمد - تدريب الممثل للتحويل من ذاته الى الشخصية الدرامية المسرحية - اطروحة دكتوراه (كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد) ٢٠٠٧ .
- ١٢- شناوة ، محمد فضيل ، اداء الممثل في الاساليب الاخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية - رسالة ماجستير (كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل) ٢٠٠٢ .