التقنيات الأدائية ودورها في تطوير مهارات مدرسي التربية الفنية

Performing techniques and their role in developing the skills of art education teachers

أ.م.د وعد عبدالامير خلف

جامعة ديالى– كلية الفنون الجميلة

dr.waead9@uodiyala.edu.iq

ملخص البحث

يعد الممثل العنصر الأهم بين العناصر المكونة لنسيج العرض المسرحي، بل الركيزة الأساسية لقيامه. فهو حامل الأفكار وموصل المشاعر والأحاسيس، ويستطيع أن يرفع من قدرة العرض التأثيرية إلى أقصى حالاتها دونما تجاهل لأي جزء من مكونات هذا النسيج المتكامل والشمولي بعناصره السمعية والمرئية، ومن خلال التشكيلات والتكوينات التي يسهم فيها حضور الممثل ضمن مكونات المحيط المسرحي معاً، والتي تكون بمجموعها صور العرض النهائية بوسائط جسدية وصوتية وإيمائية وتخيلية، تتميز بالقدرة على الكشف عن أنساق ودلالات مسرحية متعددة في أسلوب يتسيد عملية الأداء المسرحي للممثل ضمن علاقاته بمكونات الفضاء المسرحي وهو خطاب الشغل المسرحي الذي تتعدد مهامه المسرحية وفقاً لمتطلبات الدور وشروط الكشف عن عوالم الشخصية المسرحية، ليسهم في تكوين عملية العرض وإنشائها من خلال توظيفه جمالياً وفكرياً بما يتناسب ودلالة الشخصيات وتعبيراتها الفنية في علاقة أدائية قائمة بين الممثل ومكونات محيطه المسرحي تتميز هذه العلاقة بوفرة رموزها ودلالاتها المعرفية التي تقود المتلقي إلى التواصل الفكري المستمر وتدخله ضمن دائرة التفسير والتأويل لصور العرض المختلفة وتجعله عنصراً فاعلاً وحيوياً في عملية العرض المسرحي. أما بالنسبة إلى هيكلية البحث فقد قسم إلى أربعة فصول، تناول الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث وهدفه وأهميته وحدوده وتحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني فتناول (الإطار النظري) متضمناً مبحثين، وهما المبحث الأول في تقنيات الممثل المسرحي، أما المبحث الثاني فقد تناول آليات اشتغال الممثل المسرحي، وقد تناول الفصل الثالث، إجراءات البحث، بينما الفصل الرابع تضمن النتائج ومناقشتها. وتوصل الباحث إلى جملة من النتائج كان أهمها الفقرة (١)، إذ حصلت على نسبة اتفاق بلغت (١٠٠%)، وهنا يتضح أن عمل

الممثل (المعلم) يتحدد بمستويين، هما الفراغ والمكان، ويربط بينهما الإنسان (الممثل) في علاقة قصدية فنية جمالية درامية تتأسس على أثرها طبيعة العرض المسرحي، وعن طريقها تم الوصول إلى الاستنتاجات، وقدم الباحث التوصيات والمقترحات وختم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: التقنيات الأدائية، الممثل المسرحي، مهارات التدريس.

Abstract:

The actor is considered the most important element among the elements that make up the fabric of the theatrical performance ،but rather the basic pillar of its performance. He is the bearer of ideas and the conductor of feelings and sensations ،and he can raise the show's effective ability to its maximum level without ignoring any part of the components of this integrated and comprehensive fabric with its audio and visual elements ،through the formations and formations in which the actor's presence contributes within the components of the theatrical environment together ،which together form images. The final performance ،using physical ،vocal ،gestural and imaginative means ،is characterized by the ability to reveal multiple theatrical formats and connotations in a style that dominates the actor's theatrical performance process within his relationships with the components of the theatrical space. It is the discourse of theatrical work whose theatrical tasks are multiple according to the requirements of the role and the conditions for revealing the worlds of the theatrical character ، to contribute to the formation of The process of presentation and its creation by employing it aesthetically and intellectually in a way that suits the significance of the characters and their artistic expressions in a performative relationship that exists between the actor and the components of his theatrical environment. This relationship is characterized by the abundance of its symbols and cognitive connotations that lead the recipient to continuous intellectual communication and enters him within the circle of interpretation and interpretation of the various forms of presentation and makes him an effective and vital element in the

presentation. Theatrical presentation process. As for the structure of the research ، it was divided into four chapters. The first chapter (the methodological framework) dealt with the problem of the research ،its goal ،its importance ،its limits ،and the definition of terminology. The second chapter dealt with the (theoretical framework). It included two sections. The first section dealt with the techniques of the theatrical actor. The second section dealt with work mechanisms. The theatrical actor. The third chapter dealt with the research procedures ،while the fourth chapter included the results and their discussion. The researcher reached a set of results ،the most important of which was paragraph (1 ،(as she obtained an agreement rate of 100%. Here it becomes clear that the work of the actor (teacher) is determined on two levels: space and place. The human being (the actor) connects them in an intentional ،artistic ،aesthetic ، dramatic relationship ،as a result of which the nature of the theatrical performance is established. Through it ،conclusions were reached ،and the researcher presented recommendations and suggestions ،and concluded the research with a list of sources .

Keywords: Performing techniques, theater actor, teaching skills

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يعد الممثل العنصر الأهم بين العناصر المكونة لنسيج العرض المسرحي، بل الركيزة الأساسية لقيامه. فهو حامل الأفكار وموصل المشاعر والأحاسيس، ويستطيع أن يرفع من قدرة العرض التأثيرية إلى أقصى حالاتها دونما تجاهل لأي جزء من مكونات هذا النسيج المتكامل والشمولي بعناصره السمعية والمرئية، ومن خلال التشكيلات والتكوينات التي يسهم فيها حضور الممثل ضمن مكونات المحيط المسرحي معاً، والتي تكون بمجموعها صور العرض النهائية بوسائط جسدية وصوتية وإيمائية وتخيلية، تتميز بالقدرة على الكشف عن أنساق ودلالات مسرحية متعددة في أسلوب يتسيد عملية الأداء المسرحي للممثل ضمن علاقاته بمكونات الفضاء المسرحي وهو خطاب الشغل المسرحي الذي تتعدد مهامه

المسرحية وفقاً لمتطلبات الدور وشروط الكشف عن عوالم الشخصية المسرحية، ليسهم في تكوين عملية العرض وإنشائها من خلال توظيفه جمالياً وفكرياً بما يتناسب ودلالة الشخصيات وتعبيراتها الفنية في علاقة أدائية قائمة بين الممثل ومكونات محيطه المسرحي تتميز هذه العلاقة بوفرة رموزها ودلالاتها المعرفية التي تقود المتلقي إلى التواصل الفكري المستمر وتدخله ضمن دائرة التفسير والتأويل لصور العرض المختلفة وتجعله عنصراً فاعلاً وحيوياً في عملية العرض المسرحي.

يتحدد سير العمل الفني في مجموعة من الأدوات، التي تسهم في تكامل العرض المسرحي ومن أهم هذه الأدوات هو الممثل، الذي من خلاله يمكن نقل أفكار المؤلف المبثوثة في النص ومع تعدد الأساليب التمثيلية اختلفت تقنيات الممثل باختلاف الرؤى والأفكار الموجودة في النص المسرحي، والرؤية الإخراجية لمخرج العرض، مما جعل الممثل يأخذ دوره على نحو متصل ما بين معاني الدراما المكتوبة وبين صورة العرض المسرحي، إذ تظهر هذه المعاني عن طريق أداء الممثل على خشبة المسرح مستقلة تماماً عن ملفوظات النص الدرامية، لذلك كان لا بد للممثل أن يعرف متى، وأين، وكيف، يتم الوصول إلى ذلك التواصل من خلال تقنياته الأدائية التي يمتلكها، لكي يجسد الشخصية التي يمثل دورها الحالي في سياق الأحداث، ويقدمها على خشبة المسرح، من هذا المنطلق اعتمد الأداء التمثيلي بشكل كبير على إمكانيات الممثل التقنية في تجسيد النص وتوظيف معطياته، ورسم الحركة في الفضاء من خلال جسده، إذ يستطيع جسد الممثل إثارة حالة توليد المعنى لدى المتفرج، ليستخلص معنى جديداً لما يراه، ومن ثم يصبح خالقاً لمعنى جديد. وهنا يعطي الممثل من خلال هذه التقنية الجسدية زخماً علاماتياً ودلالياً لا نألفه في نص المؤلف المسرحي، وإنما نألفه على مستوى الحركة التي تخلق تعدداً في الرؤى ومن ثم تعدداً في فهم العرض المسرحي على مستوى تقنيات الأداء المغايرة.

لهذا نلاحظ أن الممثل اعتمد على التقنيات الأدائية في تأسيس لغة مضافة أو مغيرة عن التي جاء بها النص المسرحي، لغة مغيرة تطرأ على كل جزئيات العرض وعلى جزئيات الحركة لدى الممثل. بعيدة عن ما يتضمن النص المسرحي، مع الاحتفاظ بالفكرة الأساسية لنص المؤلف ومن خلال الرصد ومتابعة الباحث وتركيزه على القيم الجمالية والفنية والتكنيكية للتقنيات الأدائية يطرح سؤالاً لمشكلتها بالآتي: (ما مدى تطوير المهارات المسرحية لمدرسي التربية على وفق التقنيات الادائية؟)

اهمية البحث والحاجه إليه: تتجلى أهمية البحث فيما يأتي:

١-تسليط الضوء على التقنيات الأدائية ودورها في تطوير مهارات مدرسي التربية الفنية.

٢-إيفاده المشتغلين والمهتمين من مدرسي التربية الفنية والدارسين للتربية الفنية.

هدف البحث:- يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن مدى تطور المهارات الأدائية لمدرسي التربية الفنية على وفق التقنيات الأدائية للمثل.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يأتي:-

زمانياً:- (٢٠١٩-٢٠٢٠).

مكانياً:- العراق- ديالى- بعقوبة.

موضوعياً:- التقنيات الأدائية للمثل ودورها في تطوير مهارات مدرسي التربية الفنية.

بشرياً:- مدرسي التربية الفنية.

تحديد المصطلحات:

التقنية: لغوياً: "أتقن الشيء أحكمه، وإتقانه هو أحكامه، ورجل تقن بمعنى يتقن الأشياء أتقن الشخص عمله إذ أحكمه" (جمال الدين ابن منظور، ١٩٥٥، ص ٢٢)

والتقنية هي: المبدأ أو المهارة أو الأسلوب أو الطريقة التي يتبعها الفنان أو الأديب لتنفيذ عمله الإبداعي الخاص". (نواف نصار ٢٠١١ ص ٧٩)

التقنيات اصطلاحاً: وتعرّف بأنها: "وسائط وآليات تنفيذ أي عمل، سواء كان فنياً أم غير ذلك. والتقنية في الفن هي الوسائل والأدوات اللازمة لتكوين صورة معينة يتخيلها الفنان. وفي المسرح هي الصورة التي يتخيلها أولاً المؤلف ويدوّنها في نصه، وثانياً المخرج وهو يحاول تفسير تلك الصورة بأدواته المتاحة، وثالثاً الممثل بما لديه من وسائل تعبير". (كريم خنجر. ٢٠١٥، ص ٦٣)

وتعرف (التقنيات) على أنها: تهدف إلى تربية الممثل في حقل التقنية الخارجية إلى جعل الجهاز (الفيزيولوجي للممثل (جسمه) مطواعاً للنبض الداخلي. (بوريس ازخافا، ١٩٩٨، ص ١٠٠)

وتعرف (التقنيات) أيضاً: "الحالة الإبداعية العامة، التي تجمع كالعادة المظهر المزدوج للتقنية النفسية الداخلية مع التقنية البدنية الخارجية". (قسطنطين ستانسلافسكي، ٢٠٠٦، ص ٣٧٢)

إزاء ما تقدم من تعاريف حددت مفهوم التقنيات، أفاد الباحث في تحديد التعريف الإجرائي لمصطلح التقنيات الأدائية لما يفيد تحقيق الهدف المرجو من هذه الدراسة، فعرفها الباحث: (هي الوسائل التعبيرية للممثل المسرحي عن طريق استخدام مهاراته، الصوتية والجسدية في تقنيته الخارجية البدنية، فضلاً عن قدراته الحسية التي تتصل بأحاسيسه ومشاعره من خلال تقنيته الداخلية (النفسية) وذلك لتجسيد الشخصية المسرحية التي يمثلها).

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول:- تقنيات الممثل المسرحي:

الإنسان بطبيعته يميل غريزياً للتمظهر والتشخيص والتقليد لأي فعل درامي يجري أمامه أو يكون بحاجة للقيام به، وذلك ما أثبتته الرسوم التي حفرها الإنسان على جدران الكهوف وكيف كان يعالج صراعه مع الحيوانات وترويضها أو قتلها أو السيطرة عليها، وهكذا يمكن أن نقول: إن فكرة التمثيل لدى البشر الموجودون منذ بداية الحياة وهم يعبرون عن نواياهم وأفكارهم وإن كان ذلك بشكل بدائي غير منظم، فمنذ ما يقارب عشرة الاف من السنين وفي القرن السادس (ق.م) بدأ كتّاب المسرح الأوائل في اثينا ينظمون قصائدهم التي تتناول الآلهة وحتى البشر بطريقة درامية يؤدونها ترتيلاً. وفي عام (٥٣٤ق.م) عُرف في أثينا أول ممثل درامي محترف (ثيسبس) مؤلفاً للشعر. وممثلاً مرتلاً لقصائد درامية عن الآلهة والشعر وذلك في العام (٥٣٤ ق.م). "وتشير بعض النصوص إلى (ثيسبس) كأول ممثل أوربي وبتحديد أكثر كان (ثيسبس) ممثلاً، شاعراً... وانه كان يكتب ما يقوله من شعر". (ادوين ديور ١٩٦٢، ص ٣٦) وكان هذا الممثل يمثل شخصية أو مجموعة من الشخصيات مستخدماً أقنعة عدة لأدوار مختلفة، ولا يملك سوى جسده وصوته وعربة يقف عليها ليشكل الجمهور حوله حلقة دائرية في الهواء الطلق." ويذكر هوراس شيئاً عن (عربة) ومنها يمكن ان (ثيسبس) لا بد وأنه كان يقف على عربة في وسط الكورس، وأنه كان يمثل لجمهور يحيط به من كل ناحية". (فرانك. م هوايتنج، ١٩٧٠، ص ٢٨٥) وأكد الإغريق على ترسيخ وتعميق الفعل التمثيلي الدرامي وبروز ظاهرة الأداء التمثيلي وتحوله من الصيغة المعتمدة على السرد الحكائي أو الروائي للأحداث إلى صيغة التعبير، والتي تأخذ تقنياتها من طبيعة الصراع بين الشخصيات

المؤدية والمجسدة في مكان العرض المسرحي، فكانت هناك تقنيات محددة لحركة جسد الممثل تفرض عليه الشدة والقوانين التي أسس من أجلها أسلوب العرض (الطقسي الاحتفالي) والتي تضع الممثل في أشكال العرض البصرية والسمعية كونه جزءاً من البيئة العامة التي يتشكل فيها الفضاء المسرحي. وبعدها، وعند إيجاد أبنية المسارح، "قد اهتدوا إلى طريقة الصوت الجهوري والإلقاء المفخم والحركة الأسلوبية لتتلائم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون بها" (فرانك. م هوايتنج، ١٩٧٠، ص ٢٣٢). ومن أهم تقنيات المسرح الإغريقي بالدرجة الأولى هو الاعتماد على النوع الخطابي والإنشاد في الإلقاء والأداء الصوتي، إضافة إلى الحركات والخطوات الواسعة والقليلة في الأداء الجسماني في الدرجة الثانية. "اعتمد الممثل بالدرجة الأساس على آلية الصوت بوصفها إحدى وسائل التعبير المهمة" (فيليت وبنتلي د. ت ص ٧٥-٧٧). وقد أثر شكل فضاء العرض المسرحي الإغريقي في أسلوب وأداء حركة الممثل "فحركة الممثل القادم من الباب الوسطي لبناية المنظر المسرحي الإغريقي تختلف بمعناها عن حركة جسد الممثل القادم من أحد البابين الجانبين ذلك أن الباب الوسطي يكون لدخول الشخصيات المرموقة مثل الملك" (جميل نصيف التكريتي، ١٩٨٥، ص ٧٧). والممثل الإغريقي كان يعتمد على الخطاب اللفظي أكثر مما يعتمد على حركة جسده، إذ كان صوته معبر على أنه ليس إنساناً اعتيادياً؛ وإنما صوت الشخصية التي يمثلها معتمداً بذلك على قدراته التعبيرية لأداء تلك الشخصية وإنفعالاتها أمام الجمهور، وتأتي حركاته وخطواته على وفق معايير الشخصية وبحسب ثقلها وبعدها وقربها من الإنسان العادي.

أما تقنيات التمثيل عند الرومان فقد أضافت تقاليد تقنية معينة في رسم وأداء أدوار الشخصيات تلك التي حددها (بلاوتس، تيرانس، سينكا) تتباين في أدائها وتوظيف مهامها التقنية والتعبيرية بين أعمال كل من الثلاثة، ويذكر أن الرومان اشركوا النساء في التمثيل ورفعوا الأقنعة عن وجوههم عدا ممثلي البونتومايم (التمثيل الصامت) احتفظوا بالقناع وغلب الطابع الاستعراضي الكوميدي، وظهرت عروض المهازل التي تعتمد على آليات الممثل الصوتية والحركية وهذا النوع من الفن (التمثيل الصامت) يتطلب من الممثلين رشاقة، وحركة بهلوانية في إيقاع موسيقي متناغم "يلبس الممثل في قدمه جرساً أو صنجاً ليؤكد وحدة الإيقاع على طول مساحة العرض المقدم فيخلق بذلك جواً مبهراً للمتفرج" (سامي عبد الحميد، ١٩٩٩، ص١). فالحقبة الرومانية تركت لنا أدواراً أداها الممثلون بمتعة وأصالة تعتمد على تقنياتهم الذاتية من تلون في الصوت (في مسرحيات المهازل) وخفة في الحركة موازية لإيقاع العرض المسرحي (التمثيل الصامت) الذي يمتاز بدقة ورشاقة.

وفي القرون الوسطى اعتمدت تقنيات وأداء التمثيل داخل الكنيسة على قدرات الرهبان والكهنة لتأدية الأدوار الدينية (الوعظية) وباللغة اللاتينية. وكانت مهمة المؤلفين (رجال الكنيسة) هي مهمة تقديم الإرشادات في توجيه الممثلين من ناحية الصوت والحركة لممثل شخصية آدم مثلاً "أن تأتي إجاباته في مواضيعها، وأن لا يتعجلها، أو يتلكأ فيها... وأن يتدربوا على إلقاء الكلام برزانة وأن تتفق إشاراتهم مع كلامهم، وأن لا يزيدوا أبياتاً وحوارات النص أو ينقصونه وأن يحسنوا نطقها ويتحكموا في مخارج الفاظها". (عقيل مهدي، ١٩٨٨، ص ٢٨-٢٩) وفي وقت لاحق كانت تتطلب المسرحيات عدداً كبيراً من الممثلين للقيام بالأدوار الثانوية حتى ما يقارب مائة ممثل أو أكثر بعد أن دخل اللحن على اللغة اللاتينية للأداء بعض الأدوار الثانوية (دخول اللهجة العامية) هذه الحقبة تعد من المراحل المهمة في خروج المسرحية من الكنيسة "وهكذا أعطيت بعض الأدوار الثانوية تدريجياً لبعض العامة" (فيليت وبنتلي د. ت، ص ٨٧). وكثرت الفرق الجوالة خاصة بعد سقوط الدولة الرومانية وازدادت المسرحيات الماجنة والتمثيل الصامت، وكان الممثلون الهزليون يكثرون عروضهم وهم يسلون الجماهير الملتفة حولهم في القرى بمشعوذات، ونكات، وألعاب بهلوانية إضافة إلى استخدام اللغة العامة في كافة عروضهم ما أدى إلى ضعف في أداء الصوتي وعدم إجراء التمارين (الحركة والصوت) على المقاطع التمثيلية مسبقاً "فأصبح ممثلو مسرحيات الأسرار مجموعة جاهلة من الرجال، الميكانيكيين والصناع، ولا يميزون الألف من الياء، ولم يحذقوا تمثيل مثل هذه القطع أمام الجمهور، فأصواتهم ضعيفة، ولغتهم غير صالحة، ومخارج حروفهم سيئة ولا يدركون شيئاً من معنى ما يقولون". (الاراديس نيكول، ب ت، ص ٢١٦)

وفي عصر النهضة الذي بدأ في إيطاليا انتقلت العروض من فناء الحانات المغلقة إلى المنصات المفتوحة، حتى يعطي مساحة واسعة من أجل أداء الصوتي والجسدي، كون الأداء التمثيلي سابقاً في (الحانات) كان ينصب على الحوار أكثر منه على الفعل الحركي بسبب تقيد الحركة من قبل الجمهور. وهذا التطور في العمارة المسرحية الإيطالية إعادة التمثيل إلى جذوره الرومانية القديمة حتى ظهر نوع جديد من التمثيل قدمته فرقة الكوميديا (دي لارتا). والممثلون المشتغلون في هذا النوع هم محترفون تكون مهمتهم إمتاع الجماهير، ويعتمدون على فكرة بسيطة من غير نص مكتوب فيقومون بارتجال الحوارات وتطويرها وتعقيد الأحداث، فكانت هذه الشخصيات نمطية محددة، فالممثل يعتمد على الحركات البهلوانية والإيماءات المضحكة، والإلقاء يعتمد على التغير في الطبقات الصوتية والنبر الصوتي وفقاً للتنوع والمشاعر. وهذا النوع من التمثيل يعتمد اعتماداً كلياً على قدرات ومهارات الممثل الفردية وملاحظاته

ونضج خياله، فهو بالأساس يجب أن يكون محترفاً ومن الطراز الأول. أما في إنكلترا حيث العرض يتم في الفضاء المكشوف ما ساعد على إجراء تغيير طريقة الإلقاء المصاحبة لموسيقى نبرة الكلمة الشعرية مع الاحتفاظ بالصفة الخطابية، إذ كان المسرح على شكل مربع أو مثلث ممتد إلى وسط الجمهور مما جعل الممثل له تأثيرات قوية في المتفرجين لوجود علاقة مباشرة معه. فهو يقف وسطهم ويتكلم بسرعة وبصورة طبيعية، وكان يتحدث إلى الجمهور نفسه كون شكل خشبة المسرح وامتدادها إلى الجمهور تساعده في ذلك لقربها منهم (فيليت وبنتلي د. ت، ص ١٧٣)، ويذكر أن المؤلفين كانوا يقومون بإدخال إرشاداتهم للممثلين ضمن نصوص مسرحياتهم على شكل توجيهات في كيفية استخدام تقنياتهم الصوتية والجسدية كما وصلنا ضمن نص مسرحية هاملت كيف يقوم (هاملت) بتوجيه ممثلي فرقته لأدائهم في التمثيلية التي تقدم أمام عمه الملك (تمثيل داخل تمثيل). وانتقل المسرح على هذه الشاكلة في فرنسا حيث الفضاء المفتوح من ملاعب التنس، وتخطيط المسارح على أطرافها حتى كان الجمهور يجلس على طرف خشبة المسرح ليكون الممثل قريب منه "وكان الممثل يعتمد اعتماداً كلياً على الحوار لخلق الصورة، لأن حركته مكبلة بسبب جلوس الشباب في الساحة وعلى الخشبة". (فيليت وبنتلي د. ت، ص٤٣٩)

وتطورت تقنيات الممثل تبعاً للحقب الزمنية اللاحقة المتمثلة في الكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى الالتزام بالوحدات الثلاث إلا أن المذهب الرومانسي ابتعد عنها ليتواصل عاطفياً مع الجمهور وذلك عن طريق حركة الممثل والإيماءة الواسعة والشغل المملوء صوتياً بالإلقاء المفخم وصولاً إلى تفسير النص إلى أن ظهرت الأساليب التمثيلية الحديثة المتمثلة بالواقع الحياتي، وكان أول المطبقين للمنهج الواقعي (الدوق ساكس ما يتغن).

ويرى الباحث أن أهم التقنيات التي اعتمدها الممثل منذ الإغريق وحتى ظهور المدارس والمناهج المسرحية الواقعية وما بعدها كانت تتمثل بتقنيات بسيطة، وتدرج ضمن الاجتهاد الفردي أكثر من كونها تقنيات تعتمد منهجاً.

الصوت والجسد عند الممثل المسرحي: من أجل التعرّف على تقنيات الممثل لا بد لنا من ذكر أدوات الممثل التي يعتمد عليها في تشغيل تقنياته وتلك الأدوات هي الصوت والجسد، مدعومتان بالموهبة أو الإبداع. ونجد أن المهتمين بشغل الممثل المسرحي منذ (ستانسلافسكي) وحتى الآن قد بذلوا جهوداً كبيرة لتفعيل وسائل عدة وأساليب مختلفة يتمكن الممثل من خلالها السيطرة على طبقات صوته وإلهام

جسده فوق منصات التمثيل عبر تمارين مسرحية تهدف إلى الاختبارات الصوتية والجسدية غايتها تحقيق الفعل الصحيح لعمل وتحريك الجانب الإنفعالي للممثل.

أولاً: الصوت، إن صوت الممثل في العرض المسرحي هو نسق، وهذا النسق اللساني يكون ذا ثبات أكثر من غيره من الانساق المسرحية وله ضوابط على عكس نسق المناظر والإضاءة مثلاً، فأي شيء مادي يوضع على خشبة المسرح يعد ديكوراً ومن ثم فهو غير ثابت، متحرك، متغير. (ينظر: كير ايلام، ١٩٩٢، ص ٨٠)، واللفظ له علاقة وثيقة بالشواهد ومن خلاله تنحت العلاقات بعضها مع بعض "يفترض أن تكون الشخصيات الدرامية مرئية ومسموعة كي تترسخ صلات بعضها [ببعض] الآخر، أو صلاتها بالأشياء، أو بفضاء المسرح من خلال علاقات فضائية، تأشيرية وينتج عن ذلك قوة فعل الحدث المسرحي وفتنته.. لأن المسرح محاكاة مباشرة للمعيوش لا انفصال للمروي" (كير ايلام، ١٩٩٢، ص ١٧٤). وهو وسيلة من وسائل الاتصال بالمتلقي وخاصة في العرض المسرحي كونه يصدر مباشرة من المؤدي إلى المتلقي، "فالممثل يحتاج إلى صوت مرن في مقدوره تأدية أي نوع من الأصوات التي تتطلبها المسرحية" (إبراهيم الخطيب، وآخرون، ١٩٨١، ص ١٢) كما عليه ان يمتلك طبقات صوتية، ونبرات، ونغمات، يستطيع من خلالها أن يتكلم بوضوح على وفق طبيعية الشخصية التي يمثلها، وعليه أن يدرك إدراكاً كاملاً ما يؤديه بصوته إذا كان همساً مسموعاً أو كلاماً سريعاً أو بطيئاً. وهكذا على وفق ما يتوجب على الممثل من تأدية أنماط من أدوار ولهذا يعد لصوت الممثل وتمارينه حصة كبيرة لرسم تقنيات الممثل لكي يكون جاهزاً ومحترفاً لفن (الإلقاء)، إذ تطلق هذه المفردة أو اللفظ على طريقة الكلام أو طريقة لفظ الشعر أو النثر، أما في المسرح فإنما تعني لفظ النص المسرحي، وللإلقاء مهارة ومقومات ترتبط بمخارج الحروف وحسن استخدامها مثل نبرة الصوت، ونغمه، أو شدة، أو سرعة في الكلام وإيقاعه. وتتفاوت طبيعية الإلقاء عند الممثل المسرحي ما بين قيمة الصوت كعنصر سمعي أو أقرب الترتيل (التنغيم) وذلك تبعاً لاختلاف مدارس التمثيل. كذلك (التنغيم) الذي هو شكل من أشكال الإلقاء (الترتيلي) يقع بين الكلام والغناء ويمتاز باللفظ المفخم، وهذا النوع من التنغيم ظل يرسم الطابع الغنائي للمسرح في الغرب والشرق الأقصى، وهو بالأصل يعود إلى أداء الجوقة في المسرح اليوناني على شكل ترتيل جماعي، ويحتاج هذا النوع من الإلقاء إلى تدريبات خاصة من أجل الوصول إلى الانسجام والتناغم الجماعي. والجمل تظهر بهياكل من الأنساق النغمية التي تميزها بعضها عن بعض الآخر، فالهيكل التنغيمي للجملة الاستفهامية، يختلف عن الهيكل التنغيمي لجملة النفي، ولذا فإنّ التنغيم يمكن أن يساعد كثيراً في إدراك القصد الدلالي للمتكلم حتى وإن

اختفت بعض مفردات كلامة لسبب أو لآخر، وقد عد التنغيم بمثابة الترقيم في الكتابة، فكل تصرف لفظي للممثل على خشبة المسرح مرهون بعلاقة الملفوظ بالعناصر المسرحية الأخرى. "نحن إزاء تواصل شفهي ولا بد عندها مراعاة نبرات الكلام والإيماءات، والحركات، وأشكال التعبير المرتبطة تماماً بالتعبير الكلامي بمعناه الحقيقي". (سيرفوني، جان، ١٩٩٨، ص ٢١)

ثانياً: الجسد: لا بد من التأكيد على معرفة وظائف واشتغالات الجسد عند الممثل كونه الشكل الظاهر الرئيس للمتلقي. تلعب الحركة الدور المهم والأساس في أداء مهام الجسد لشغل واستثمار فضاء العرض المسرحي هذا بالإضافة إلى التعبيرات الأخرى في أجزاء الجسد مثل الوجه والأطراف وحتى الأصابع، إذ لا بد من أن يمتلك الممثل جسداً حيوياً ينتظم على وفق معطيات الحاجة في لحظة العرض ومتغيراته وتأتي تلك المهارات من خلال التدريب المستمر ليس في عمل مسرحي معين، بل يكون جاهزاً لأي من الأدوار الأخرى على وفق منهج معين مسبقاً للتمارين "فالممثل يحتاج إلى جسم قوي وطيعي وسريع الاستجابة، وخاضع لسيطرته حتى يجعله جسماً إيجابياً ومعبراً، وينبغي أن تشير أولاً إلى نقطة جوهرية هي عدم إبقاء هذا الجسم متخلفاً وعاجزاً عن إظهار مهارات ذاتية خلاقة" (إبراهيم الخطيب، وآخرون، ١٩٨١، ص١٠)، ويختلف أداء جسم الممثل ونوعيته بحسب التطور الذي حصل عبر مراحل تطور إمكانيات العرض المسرحي تاريخياً، إضافة إلى وجود فرق في أداء جسد الممثل بين مدارس المسرح الغربي والمسرح التقليدي الشرقي، فنلاحظ أحياناً أن الممثل يتدرب على أنماط معينة (مغلقة) للحركة مما يعيق قدرته على التعبير فتؤدي إلى توتر وتحديد حركة جسده، فيبدو تمثيله محدوداً في تعبيريته والحل أن يكون حراً منطلقاً من صوراً داخلية تظهر على جسده الاسترخاء أو أن يكون تياراً من الحيوية يجري خلال الجسم. وهناك أنواع لأداء الجسد وإبراز تقنياته الحركية والشغل المسرحي والإيماءة والتمثيل الصامت.

حركة الممثل: وهي من عناصر العرض البصري التي تسهم في رسم جمالية العرض المسرحي من خلال أحداثها تشكيلات تسهم في إغناء الخطاب (النص) وتكون مرافقة له أو بدونه أو بديل عنه (الإيماءة) بتعبيرها الدلالي. وبهذا تكون الحركة ليست مجرد وسيلة انتقال من مكان إلى آخر وإنما هي لغة قائمة بحد ذاتها. وهناك عدة تقسيمات أو تنويعات وصفها المهتمون بعلم الحركة المسرحية منها جسمانية عامة، ومنها حركة عضوية يختص بها كل عضو من أعضاء الجسم على حده، فالحركة الجسمانية متعددة الأنواع مثل "المستقيمة، النصف الدائرية، المتعرجة". (هينتج نيلمز، ١٩٦١، ص١٧١)

أما العضوية فهي بحسب حاجة الدور وتكون قليلة وهي في بعض الأحيان موضعية ومن أهمها حركة تعابير الوجه والأطراف (الإيماءات) وهذه الحركات تكون على وفق متطلبات الخطة الإخراجية المعطاة، فمنها حركة إرادية وأخرى لا إرادية وهناك حركة اضطرارية، وللحركة خصائص متعددة تتمثل بالاتجاه أو السرعة أو القوة أو التنظيم. وتشتمل الحركة على الشغل المسرحي، الإيماءة، التمثيل الصامت. وهناك سمات أخرى للحركة تحددها الفضاءات التي يتم فيها العرض المسرحي تبعاً لسعتها وضيقها وغلقها وفتحها، فالممثل يجب أن يكون ذا جسدٍ مرن قابل لكافة أنواع الحركات وفي كل حالاتها.

المبحث الثاني: آليات اشتغال الممثل المسرحي:

إن عمل الممثل يختلف من ممثل لآخر وبحسب استعداده وقدراته الخاصة في استخدام الأسلوب المناسب لغرض تأدية الدور المسند إليه، وهذا الأسلوب يتطلب تقنيات معينة على الممثل اتباعها في عملية الأداء التمثيلي على وفق الدور المطلوب منه. وعلى وفق ما تقدم يمكن تقسيم هذه التقنيات إلى: أولاً: تقنيات الشكل الظاهري. ثانياً: تقنيات الانفعال الداخلي.

أولاً: تقنيات الشكل الظاهري: وتعتمد هذه التقنيات في تجسيد الممثل بقدراته من خلال الصوت والجسد، إذ يكون الصوت (قوي ومعبر وواضح) ويؤكد على النبرات مستعيراً صوت الشخصية التي يؤديها بحسب دلالاتها التعبيرية، أما الجسدية فتتعلق بالجانب الحركي وتعابير الوجه والإيماءة، فيجب أن يكون الجسد (مرن ومطواع) يستجيب للأدوار المؤداة كافة. ويعد الشكل الظاهري بمجموع الحركة والإيماءة والصوت هو غاية التوصيل الشخصية التي يؤديها الممثل. هذا النوع من التمثيل يستبعد الحس بمشاعر الشخصية، إذ أنه يقوم بتصوير سلوكها الخارجي من خلال إعطاء الشكل الظاهري لتلك الشخصية من خلال إحاطة عمله بحركة جسده وصوته. وتعود جذور هذا النوع إلى بداية الاحتراف عند الإغريق حيث كان الممثل يعتمد على الصوت مع القليل من الحركات كما شبه الفيلسوف هيجل الممثل الإغريقي إنه "أشبه بالتمثال الحي الذي يدل على إنسانيته الإنشاد والحوار" (هيجل، ب.ت، ص ٣٠٦)، ومن المعروف أن الممثل الإغريقي كان يستخدم القناع الذي يلغي تعبيرات الوجه، إذ كان فن الإلقاء هو الطريقة المثلى في التمثيل التراجيدي، "فمثلاً متى يستخدم الصوت العالي أو المنخفظ أو المتوسط، وبالايقاعات التي ستستخدم مع كل طبقة". (ادوين ديور ١٩٦٢، ص ٥٧)

وفي وقت لاحق استطاع ممثلو الكوميديا الإغريقية في مسرحيات (ارستوفانيس) أن يظهروا تقدما في تجسيد الشخصيات، إذ إنهم كانوا يقدمون أشكالاً كوميدية عامة ونمطية، مستفيدين في ذلك من استخدام حيل الإلقاء، والتمثيل الصامت لإضحاك المتفرجين "لقد دللوا على أن التمثيل الكوميدي تماماً كالتمثيل التراجيدي، يعتمد بالدرجة الكبيرة على مهارات معينة مطلوبة من المؤدي" (ادوين ديور ١٩٦٢، ص ٦٨). وفي منتصف القرن السادس عشر ظهرت في إيطاليا مسرحيات الكوميديا (ديلارتا) التي سميت أيضاً (كوميديا الأقنعة) ولكنها تختلف عن الأقنعة الإغريقية "يكون القناع من (النايلون) أو (الكارتون) الذي يغطي وجه الممثل، وفي مرة أخرى تكون عيناه مغطاة خلف نظارة ضخمة وشوارب صناعية، أو أنفاً موضوعاً، وبفضل الأقنعة التي يكون فعلها جامداً أصبح مسرح الكوميديا دي لارتا بدون حاجة لتعبيرات الوجه" (عقيل مهدي، ١٩٨٨، ص٦) وكانت شخصيات هذا النوع من التمثيل نمطية مكررة، وملازمة لكل ممثل طوال حياته المسرحية الفنية ويعتمدون في أداء أدوارهم على فكرة معينة (سيناريو غير مكتوب) يقوم الممثل النمطي لتطوير شخصيته معتمداً على ذاكرته الحياتية وسرعة البديهية مرفقة بخفة الحركة والإيماءة، مستعيراً اللهجة الشعبية المرافقة لتلك الشخصية.

وفي إنكلترا غادر القناع وجوه الممثلين إلا أنهم لم يستخدموا تعبيرات الوجه بالشكل الكامل حيث ضلت حركة الجسم والإيماءة والخطابة في الصوت هي التي تسيطر على أداء الممثل "ولهذا اختلفت أصوات الممثلين على المسرح بشكل كبير عن أصوات الإنجليز اليومية العادية المستخدمة في المحادثات. كانت أصوات الممثلين مضخمة وأفضل تنغيماً وأكثر تعبيراً". (ادوين ديور ١٩٦٢، ص٣٦٦) وكان الممثل يعتمد اعتماداً شبه كلياً على ناحيتين (السمعية والمرئية) الأولى التلاعب في الصوت، والثانية في كثرة استخدام الايماءة من أجل الوصول إلى صورة الشخصية التي حددها نص المؤلف من دون الشعور والإحساس بالمضمون الباطني للشخصية المؤداة.

وفي القرن الثامن عشر كثرت التنظيرات حول تقنيات الممثل وخاصة ما يتعلق بالشكل الظاهري للممثل فنرى أن (ديدرو) في تظيراته يؤكد على ذكاء الممثل، وقدرته على محاكاته كل شيء، وأن يكون عديم الإحساس ويقول: "إن الممثلين يحاكون الطبيعة عامة وهم أقل الكائنات إحساساً لأنهم وهبوا خيالاً خصباً ورأياً سديداً وذوقاً رقيقاً أصيلاً كما أنهم يصلحون لأشياء شتى فهم لا يتاثرون تأثراً شديداً في دخيلة نفوسهم، لأنهم مشغولون بالنظر" (عقيل مهدي، ١٩٩٨، ص٥٣)، ويطلب (ديدرو) من الممثل أن يبتعد عن الإلقاء المنغم وعدم اعتماده على المؤثرات الخارجية وغير مبالغ في أدائه، وأن يكون أكثر حياتياً في

تقديم الشخصية. ويركز (ديدرو) على شغل الممثل الايمائي كونه فناً أصيلاً وعلى أن يكون مرافقاً للحوار الذي يكتبه المؤلف، وترك (ديدرو) حق التصرف للممثل فيما هو مكتوب "هناك من النقاط ما ينبغي تركها تقريبا الممثل فهو الذي يتصرف في المشهد المكتوب ويكرر بعض الكلمات، ويؤكد بعض الأفكار ويحذف منها ويضيف إليها". (عقيل مهدي، ١٩٩٨، ص٥٤)

وتؤكد نظرية (ديدرو) على أن يكون الممثل بعيداً عن الانفعالات الموجودة في الشخصية التي سيؤديها جسده، ويؤكد على الابتعاد عن الحساسية الخاصة به، لأن الانفعال يطغي ويلغي مبدأ التمثيل، ويعمل (ديدرو) على أن يكون الممثل صادقاً في أدائه لإقناع المتفرج على الرغم من أنه كاذب في الإحساس بشعور تلك الشخصية حيث يحول الممثل جسده إلى آلة يتصرف بها وفقاً للدور، وهنا تكمن ثيمة نظرية (ديدرو) في كيفية المباعدة الموجودة بين الأداء الجسدي والشعور النفسي "الأداء المسرحي هو في آن كذب وصدق، أي أنه في النهاية صدق كاذب أو كذب صادق يصبو إلى التأثير". (جميل الحمداوي ٢٠١٠) وأن ذروة التناقض في أفكار (ديدرو) حول التمثيل بين (الإحساس المفرط) و(المتوسط) و(عدمية الإحساس) في صناعة ممثلين وسط والسيئين والممثل الراقي على التوالي بحسب ترتيب الأحاسيس.

وتتلخص فكرة ديدرو الرئيسة وهدفه بالآتي:

١- الممثل الذي يهتدي بالطبيعة وحدها غالباً ما يكون بغيضاً وأحياناً ممتازاً وعادة متوسط الجودة..

٢-تعتمد موهبة الممثل ليس على الشعور كما تظن، بل على أداء.. المظاهر الخارجية للشعور بالضبط.

٣- الممثل الذي يستطيع توصيل سمو الطبيعة هو الممثل الذي يمكن الإحساس بعاطفته وعبقريته ويعيد تشكيلها مع تحكم كامل في الذات". (ادوين ديور ١٩٦٢، ص ١١٥)

ومن نظريات الشكل الظاهري التقنية التي ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر والتي أصبحت نظاماً ومنهجاً للدراسة هو المنهج التقني الذي وضع قواعده وأصول التدريب فيه (فرانسو ديلسارت) حيث كان شرطه الأول لكل أنواع التعبير الجسماني هو الاسترخاء (استخدم مصطلح المرونة) "صممت تدريباته للحل أو الفك لتحرير قنوات التعبير بحيث يمكن بالتالي لتيار القوى العصبية أن يندفع مثلما يندفع تيار

المياه خلال قناة لا تعوقه عوائق" (ادوين ديور ١٩٦٢، ص ٢٢٢). هذا من ناحية القوة العصبية للممثل، أما شرطه الثاني الذي يكتمل بالتدريبات "هو اتزان متناغم للمشية أو الوقفة أو وضع جسماني كامل وديناميكي وقد قسم ديلسارت عمل الممثل الايمائي إلى ثلاث مناطق هي الصدر لما هو عقلي مثل الضمير والشرف والرجولة والانوثة، والقلب لما هو أخلاقي (العواطف) والبطن أو الجوف لما هو حيوي (الشهوات) " (ادوين ديور ١٩٦٢، ص٢٢٣)، وركز (ديلسارت) في نظرياته على تحليل الإنفعالات والأفكار والعواطف الموجودة في الشخصية وكيفية التعبير عنها في التمثيل. وقد وضع (ديلسارت) برنامجاً معيناً لعمل أعضاء الجسم الرئيسة والثانوية مثل القدمين والساقين والذراعين والصدر والرأس... الخ. ويعطي لكل منها دوراً في نقل الإنفعالات والأفكار والعواطف. (سامي عبد الحميد، ١٩٩٧، ص ١٨) ويتبنى (ديلسارت) وجهة النظر العقلية على أنها وجهة خارجية، أي أنه يلقي بها على نظر المشاهدين أنفسهم. وذلك لغرض التواصل مع الجمهور، ويتم إعداد الممثل على أساس أداء ممثليّين آخرين على وفق المردود من استجابة الجمهور لهم بحسب لغة الجسد والتلاعب بانتباه المتلقي خاصة في العروض الكلاسيكية والأوبرا. (جلين ويلسون، ب ت، ص١٣٠) وتبقى نظرية ديلسارت متبنية لرد فعل الجمهور من الناحية العاطفية والعقلية من خلال تصوير الشخصية المؤداة من قبل الممثل الذي كان قد مسك بأدوات الشخصية من خلال تمارين الاسترخاء الجسدية والمران الصوتي في النبر والتأكيد على الملائمة لصفات الدور الذي يؤديه (الشخصية).

وقد أخذت قواعد (ديلسارت) طريقها إلى خارج فرنسا بعد أن حظيت ببعض الاهتمام في تصميم لوحات الرقص على (اوبرا باريس) حيث لقت طريقها (القواعد) في الولايات المتحدة، و صار الممثلون يؤدون أدوارهم وهم متجردين من ملابسهم تقريباً، مخالفين تقاليد الملابس الاعتيادية التي تلائم عصرهم. "وأسهم المثال الذي ضربوه في تحرير أجساد النساء والرجال من المشدات والأحذية ومختلفة الأردية التي تحزم وتعصب، وكان ثمة شيء ما أعاد إلى الأذهان كيف يستطيع الجسم الإنساني أن يغدو ويروح برشاقة وجمال عندما يتحرر من قيوده" (توماس ليبهارت، ٢٠٠٥، ص١٧).

وركزت نظريات وقواعد عروض تقنيات الشكل الظاهري على نقل الحياة الطبيعية على المسرح من خلال الشخصية المؤداة وليس ذات الشخصية معتمدين على تقنيات الممثلين الجسدية والصوتية بعيداً عن العناصر الباطنية مثل العنصر النفسي والحسي، ذلك لأنه من الصعب الإمساك بالفعل النفسي والحسي لدى الممثل إلا أنه من السهل على الممثل أن يمسك بالفعل الجسدي، لأنه شيء مادي ومرئي

وقابل للتصوير والتأثر بالمتلقي، من هنا نجد أن منظري هذا النوع من التمثيل الذي يعتمد على شكل الممثل الظاهري يلقون بمهمة العاطفة والعقل على الجمهور متوسلين بشحذ شفقة وعطف وإثارة وابتزاز مشاعر الجمهور.

ويرى الباحث أن قواعد وشروط تقنيات الشكل الظاهري في فن التمثيل ظلت شاخصة لدى عديد من ممثلي الصف الأول حتى بعد مرور قرن من الزمن يأخذون كثيراً من تلك الشروط والقواعد وإن مزجوها بقليل من الإحساس أو العاطفة في بداية تمارينهم (المنضدية)، أو حركاتهم الأولى على الخشبة قبل العرض، تلك الأحاسيس التي وجدناها تغادرهم فيما بعد، معتمدين على قواعد تصميم حركاتهم وإيماءاتهم والتوقفات، وتنغيمات نبرات أصواتهم، مشخصين الدور المسند إليهم.

ثانياً: تقنيات الإنفعال الداخلي: اقتربت نظريات تدريب الممثل من الحياة في المرحلة الواقعية التي بدأت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث سميت بالمنهج أو الاتجاه الواقعي الذي يركز على سلوك الممثل في أدائه للدور (الشخصية) "والواقعية ينظر إليها على أنها نمط أسلوبي بلا أسلوب محددٍ يحاكي ما هو حقيقي دون أي تغيير". (كولين كونسل، ب–ت، ص ٣٩) هذا ما أدى إلى البحث في تقنيات الإنفعال الداخلي وعلاقتها بالشكل الظاهري لكي تعطي التبرير للمشاعر الشخصية التي يؤديها الممثل، "فإذا وفقت بين العمليات الباطنية كلها وبين الحياة الروحية والجسمانية التي تمثلها، فإنّ ذلك هو ما يسمى بالحياة في الدور". (عقيل مهدي، ٢٠٠١، ص ٨٢)

ويعد (قسطنطين ستانسلافسكي) أول من نظر ووضع أسس علمية للتدريب وإعداد الممثل في الاتجاه الواقعي، حيث قام بتنظيم أداء الممثل الفني والتكنيكي في نظام متماسك، ولهذا الغرض أسس (ستوديو الممثل) في موسكو لتأهيل الممثلين وتدريبهم على تنشيط اللياقة العقلية والبدنية والنفسية ليكونوا جاهزين في استحضار تقنياته الانفعالية الداخلية، وكذلك تنمية تقنية الصوت والحركة والارتجال من أجل إدراك الأحداث الدرامية ومعرفة هدفها، مستعيناً بالظروف المحيطة من خلال الذاكرة، إذ على الممثل أن يعرف "الشخصية التي يحاول أن يقوم بها أو يحققها على خشبة المسرح، ويجب أن يعرف أين موضع شخصيته بالنسبة للزمان والمكان والظروف الشخصية التي تسبق أحداث الشخصيات الأخرى ومواقفها، ويجب عليه أن يكون قادراً على الإفادة من تجربته الماضية في الحياة لمعاونته على إعادة إيجاد الحدث الحالي، الذي يرشح عن طريق الظروف، ويحدده". (احمد زكي، ١٩٨٩، ص٢٠٩) وهذا يعني حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل، أي أن يتلبس تقنية الإنفعال الداخلي للشخصية التي يقوم بأدائها

من خلال التدريبات العقلية والنفسية والعضلية "وكان الهدف الأساسي الأول لستانسلافسكي هو الواقعية الباطنية أو الداخلية، بما فيها من إعداد داخلي، فهذا هو جوهر النظام كما يبدو في نصوصه التعليمية". (كولين كونسل، ب ت، ص٤٣) وتعتمد طريقة ستانسلافسكي على الفعل الداخلي الذي يعكس ويسوغ سلوك الشكل الخارجي، فالممثل عند (ستانسلافسكي) يجب أن يعيش الشخصية، الفعل الباطني حسي وشعوري، وهو الدافع الذي يوجه السلوك الظاهري، ويقترب من الحياة. "أنّ الفعل الداخلي عند الممثل يؤدي إلى فعل سلوكي خارجي في الاندماج أو التقمص". (حسين التكمجي، ٢٠١١، ص٢٨)

ويؤكد (ستانسلافسكي) على تدريب تقنيات الممثل الداخلية والظاهرية ليكون مستجيباً للأفعال التي تتطلب تقديم الشخصية، فالفعل عند (ستانسلافسكي) ليس الحركة، بل إن الحركة هي نتيجة الفعل، وبهذا يكون الفعل الباطني هو الحافز أو الدافع الذي نلمسه في الشكل الظاهري ويستجيب الممثلون في طريقة (ستانسلافسكي) إلى متغيرين: المتغير الأول: هو تحول شخصية الممثل إلى شخصية الدور الذي يمثله والمتغير الثاني يأتي من خلال الأبعاد النفسية والجسمية للمثل التي تحتاج إلى جسمٍ وصوتٍ مرنٍ، والهدف النهائي عند (ستانسلافسكي) هو عملية (الخلق) والتي تعد على نقط في فن التمثيل، فكان يطلب من ممثليه أن يعيشوا صفات وسمات الشخصية، وأن يجسدوها بحيوية على المسرح بحيث يكون الشكل الظاهري معبراً عن المضمون الباطني للشخصية، وللوصول إلى التجسيد في خلق الشخصية. وقد وضع (ستانسلافسكي) عدد من الوسائل والخطوات التي تساعد الممثل في عملية (الخلق) ومنها (لو السحرية)، وهي التي تحول الممثل من الحياة الواقعية إلى حياة الشخصية المخيلة بمشاعرها وإنفعالاتها. "لو محفز قوي للمخيلة والأفكار والإنفعالات. وعلى الممثل أن يستخدمها في مجرى دور الكامل وستضعه بحالة فعالة خلاقة". (سونيا صور، ب ت، ص٢٣) وتأتي هذه الوحدة في الطريقة لغرض ربط حقيقة الحياة بحقيقة الدراما وصولاً إلى حالة الصدق، التي تخلق حياة الدور الإنسانية، إذ أخذ يعمل (ستانسلافسكي) على جعل اشتغالات الممثل وتقنياته والعرض المسرحي مطابقة لما هو موجود بالحياة "الصدق، هو امتزاج طاقات الممثل وأفكاره كلها مع دوره من خلال الكلمة السحرية الصغيرة (لو) حتى يستطيع أن يحقق أعلى درجة ممكنة من الاستقامة داخل نفسه. (عقيل مهدي، ٢٠٠١، ص ١١٩) وتساعد (لو السحرية) على تحريك النشاط الداخلي للممثل كأنه يقوم بتأدية افعال تلك الشخصية التي يمثلها ويدخل نفسه في بيئة ومحيط تلك الشخصية، ويتحقق ذلك من خلال (الظروف المعطاة) المتمثلة في الخط الدرامي للمسرحي، ومكان وزمان وقوع الفعل لحياة الشخصية.

ومن أجل وصول الممثل إلى التفاصيل الدقيقة لأداء الشخصية وقدرته على تحقيقها في العرض المسرحي، أوجد (ستانسلافسكي) وسيلة (الذاكرة الإنفعالية)، وهي التي تقدم على فعل للحالة العاطفية التي قد يرفضها شعور أو عقل الممثل للوصول إلى حياة وتضاريس دور الشخصية، و "يستطيع أيضاً أن يستخدم (الذكرى الإنفعالية) إذا ما وجد الممثل صعوبة في تطوير استجابة عاطفية مناسبة للموقف الدرامي. وباستخدام تلك الوسيلة.. يستعيد موقف مشابه من حياته الخاصة.. إلى أن يُظهر التجربة العاطفية في تعبيره ويستخدم المشاعر في تحقيق التبرير الداخلي المناسب في الحدث المتخيل. (سامي عبد الحميد، ١٩٩٧، ص٨٢) لذا على الممثل أن يستحضر في ذهنه معظم المشاعر التي يتصورها في مخيلته حول كل جزء من أجزاء الدور حتى يصل إلى أدق التفاصيل، لأن المشاعر التي يستخدمها الممثل من تجاربه الواقعية ويقوم بنقلها إلى الشخصية (الدور) هي التي تعيد الحياة والصدق وتجعل المشاهد يؤمن بها ويتأثر بمواقفها. يقول ستانسلافسكي: "كل تصوير للمشاعر من الخارج هو تصوير شكلي لا حياة فيه ولا جدوى منه إن لم يكن منعشاً من داخل النفس، ولا سيما أن يعتمد على التجربة الداخلية ويتخذ بعد ذلك صورة خارجية حتى لا يقع في الآلية". (إبراهيم الخطيب وآخرون، ١٩٩٩، ص ٤٦) ومن الوسائل الأخرى التي استخدمها (ستانسلافسكي) في مرحلة متقدمة من عمله هي وسيلتي (الاسترخاء والتركيز) المتلازمتين من أجل الوصول إلى عمل تمثيلي ملائم لا يشوبه التلكؤ والتشدد والتشتيت، إذ توصل إلى "أن كل شيء، في فن المسرح، لا بد أن يتحول إلى شيء طبيعي، تحول كل شيء جديد إلى شيء عضوي، إلى طبيعة ثانية للممثل وبعد اكتساب هذه الطبيعة فقط، يستطيع الممثل أن يستخدم شيئاً جديداً على المسرح، من غير التفكير في حركته الميكانيكية". (اريك بنتلي، ١٩٧٥. ص٢٢٣) ويساعد الاسترخاء بحسب نظرية (ستانسلافسكي) على تدريب الممثل تقنياً والمتضمن (عقلياً ونفسياً وجسدياً)، إذ إن التوتر في حالتي العضلات الجسدية أو العقلية والنفسية تؤدي إلى تعطيل وتعويض الممثل من تفهم وإدراك الدور وعدم التركيز على إعادة خلق الشخصية الموجب استحضارها على المسرح. و"الاسترخاء والتحكم في العاطفة والإنفعالات هما فقط خطوة أولية نحو تدريب الممثل على التركيز، والذي يعتبر من أدوات الممثل الفنية، والتركيز يعتمد أولاً وأخيراً على إرادة الممثل وقدرته على أن يجعل انتباهه في موضوع أو شيء بعينه". (سمير سرحان، ب ت، ص ٥٨)

أما (المخيلة) في نظرية (ستانسلافسكي) فتعد جزءاً عملياً مهماً في الممثل تقنياً، وهي إحدى مقومات التمثيل، والمخيلة لا يمكن أن تكون بمعزل تام عن الواقع، إذ إن علاقة الفنان بالواقع هي علاقة

قائمة بالفعل قبل أن يبدأ ممارسته الفنية في التخيل، فعلى الممثل أن يعرف أين هو من الحدث ومتى يأتي مشهده المتخيل ولماذا، حتى الحركات التي يؤديها على خشبة المسرح تكون استنتاجاً لمخيلة جيدة وفاعلة وتأتي هذه المخيلة الخصبة من استرجاع الممثل للوصف الدقيق لماضي وحاضر سيرة الشخصية، والعمل على تنميتها لتكون مؤثرة في سلوكها مستقبلاً لدى المتلقي، ولقد ذهب (ستانسلافسكي) في قوله إلى أن: "المتفرجون يأتون إلى المسرح يستمتعوا بما وراء الكلمات حيث يستطيعون قراءة الكلمات في بيوتهم". (سمير سرحان، ب ت، ص ٥٨)

ومن النظريات الأخرى التي اهتمت بتقنيات الانفعال الداخلي للمثل هو أسلوب (لي ستراسيرج) في مدرسة التمثيل التي أنشأها، إذ طور هذا الأسلوب ليصبح مدرسة واسعة الانتشار في أمريكا وأوربا، وأطلق عليها مدرسة (المنهج) والتي يؤكد فيها على التحليل السيكلوجي (النفسي) للشخصية، إذ إنه يبحث في التقنيات الداخلية وانفعالاتها.

وتبدأ تطبيقات نظرية (ستراسبيرج) في تبنيها المشكلات التي يواجهها الممثل وأهمها مشكلة (خيال الممثل) "ويقسم المنهج الخيال عند الممثل إلى ثلاثة مظاهر أو مراحل رئيسة: الدافع والإيمان، والتركيز". (سمير سرحان، ب ت، ص٦٤) وهذه المظاهر الثلاثة هي سلسلة مترابطة يبدأها الممثل بالقدرة على التخيل على وفق التحفيز الذهني والنفسي بطريقة واعية أو غير واعية (شعوري أو لا شعوري) يضاف إليها وحدة الإيمان وأهميتها، أي التصديق بها كحقيقة واقعة، أي الإيمان بسلوك وحركة الشخصية، وبعد أن يتحقق الدافع والايمان بدوافع الشخصية لا بد من نشوء المظهر الثالث، وهو التركيز، "وبمعنى آخر فإن الممثل لا يستطيع أن يفكر على المسرح إلا إذا كان مرَكزاً فيما يفعل، ولا يستطيع أن يركز ذهنه إلا إذا كان يفكر، ولذلك فإن الخيال لا يعمل إلا بوجود هذه المراحل الثلاث مجتمعة في اللحظة الواحدة". (سمير سرحان، ب ت، ص٦٥) وترتبط نظرية (ستراسبيرج) إلى حد ما بمنهج (ستانسلافسكي) في تفسير المنحى الخيالي. "وبشكل أكثر تحديداً، فإن ستانسلافسكي قد أوصى بضرورة أن يشعر الممثلون بأنفسهم داخل الدور الذي يلعبونه ويخيلوا ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور خلال الموقف الدرامي على المسرح". (جلين ولسون، ب ت، ص١٣١) ويحدد (ستراسبيرج) في منهجه بعض المعتقدات التي تفيد الممثل في تطبيق نظريته تلك (خيال الممثل) في استحضار الانفعالات الداخلية وتجنيدها إلى سلوك مسوغ على المسرح.

ومن هذه المعتقدات: ١- (محاكاة الواقع) أي بمعنى نسخ واقع بمصداقية يؤسس ملاحظات دقيقة لا يقتصر على أسلوب معين ٢- (السعي وراء السلوك المنطقي للشخصية) وهذا يعني معقوليته السيكلوجية وهو ما سماه (ستاسلافسكي) (الهدف الأعلى) أو خط الفعل المتصل. ٣- (محاولة التعبير عن انفعالات حقيقية) والتي يمكن إثارتها من خلال تكنيك الذاكرة العاطفية والمتعلقة بـ(التذكر العاطفي أو الانفعالي). (سامي صلاح، ٢٠٠٥، ص ٢٢١)

ويرى (ستراسيرج) أن على الممثل أن يدرب ذاكرته وعاطفته وينشطها من خلال اختبار نقطة معينة أو تاريخ محدد من الأحداث الماضية لغرض تحفيزها في التذكر الإفعالي للشخصية ويعكسها على سلوكه الأدائي بدءاً من التدريب وحتى لحظات العرض، مستعيناً بكل تفاصيل حياة الشخصية الحية خلال تلك الحقبة التي حددها الممثل مسبقاً، إذ "يستدعي الممثل كل معلوماته الحسية عند هذه اللحظة وبمنتهى الإيجاز موضحاً التفاصيل مهما بعدت وتعسر الحصول عليها مثل درجة الحرارة والأصوات، والروائح التي صاحبتها". (كولين كونسل، ب ت، ص ٩١) ومع أن هذه الأفكار (الذاكرة الإفعالية) هي من أساليب وأفكار استانسلافسكي؛ إلا أن (ستراسيرج) تعامل مع هذه الانفعالات بطريقة تفصيلية وبانتقاء وتحرير الخبرات عند الممثل واستخدامها اللحظي على المسرح، وهذه تكون ذات فعالية قوية ومؤثرة بصورة بالغة "ونتيجة لهذا فروايات الـ (method) وطرائق تمثيلها عادة ما تسمى بالعروض المشرفة ذات المشاعر الدقيقة وذات تعبيرات تبلغ اقصى حدود البهجة عند التعبير عنها". (كولين كونسل، ب ت، ص٩٢)

الدراسات السابقة:- بعد البحث والتقصي لم يجد الباحث على حد علمه أي بحث أو رسالة أو أطروحة تناولت موضوع بحثه.

ما أسفر عنه الإطار النظري:-

١- يتحدد عمل الممثل على مستويين هما الفراغ والمكان يربط بينهما الإنسان (الممثل) في علاقة قصدية فنية جمالية درامية تتأسس على أثرها طبيعة العرض المسرحي.

٢- يعتمد الممثل على تنوع الفضاء بحسب استخداماته ليكون بعداً ثالثاً محدداً، فلكل فضاء درجة ترتبط بالإحساس الذي تتركه في النفس البشرية.

٣- حركة الممثل تعد من العناصر التي تسهم في رسم جمالية اللغة في العرض

٤- يفرض أداء الممثل، فجغرافية المكان هي التي تحدد علاقة الممثل بالجمهور وعلاقته مع الممثلين الآخرين

٥- أداء الممثل لا يفترض الإيهام التام، بل يبني أداءه على الإيهام اللحظوي، فهو، أي الممثل، ينتمي إلى بيئة العرض المفتوحة التي تحد من طبيعة التماهي مع الشخصية.

٦- يتطلب من الممثل مرونة عالية للصوت والجسد والتكيف مع إنشاء المكان وبيئته.

٧- ركزت معظم الاتجاهات المسرحية الحديثة على أهمية الإيماءة كونها ترتبط مركزياً بحركة الجسد ولها دلالات اجتماعية وثقافية تواصلية.

٨- إمكانية أن تكون العروض المسرحية منطلقاً للفكر المتحرر، لذا استثمرت بعض عروضه كي تكون تحريضية أو تناقش أفكاراً سياسية أو اجتماعية بسبب طبيعة الاتصال المباشر بين الممثل والجمهور

٩- تعددت ابتكارات واشتغالات أداء الممثل مما اتاح الفرصة أمام الممثل للمعايشة في ذلك الفضاء وفهم حتمية الاتصال والتلقي بشكل عفوي تلقائي.

١٠- تأكيد على العلاقة بين الممثل والمتلقي وهدفها الأساس القضاء على الحركات الميكانيكية (الآلية) مستفيدين من تقنيات الممثل وانطلاقها.

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

منهج البحث: تحقيقاً لهدف البحث ومتطلباته والنتائج المترتبة عليه سيعتمد الباحث المنهج التجريبي ذا الحد الأدنى من الضبط والمعتمد على المجموعة الواحدة ذات الاختبارين القبلي والبعدي.

مجتمع البحث: لأجل الوصول إلى نتائج واضحة في التجربة تشكل مجتمع البحث من مدرسي قضاء بعقوبة والبالغ عددهم (٦٠) طالباً.

عينة البحث:- لأجل الوصول إلى نتائج واضحة في التجربة تشكل عينة البحث من مدرسي المرحلة المتوسطة والبالغ عددهم (٤٠) طالباً.

أداة البحث: المعيار بصيغته الأولية: لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث ببناء معيار تضمن فقرات مختلفة من خلال الاعتماد على الآتي:-

أولاً –الاطلاع على الأدبيات الخاصة بالتقنيات الأدائية وهل لها دور فاعل في تطوير مدرسي التربية الفنية؟ وفي ضوء مؤشرات الإطار النظري بهدف صياغة أسئلة عامة وشاملة تشكل المرحلة الأولى من مراحل بناء المعيار.

ثانياً – إجراء مجموعة من المقابلات مع المتخصصين في مجال التربية الفنية والفنون المسرحية بهدف وضع صياغة الأسئلة والاستفادة من وجهات نظرهم فيما يخص التقنيات الأدائية وهل لها دور فاعل في تطوير مدرسي التربية الفنية المتبعة بالبحث.

واستناداً على الخطوتين السابقتين قام الباحث ببناء معيار بصيغته الأولية*والتي تكونت من (١٠) فقرة.

ب – صدق وثبات المعيار: لأجل التأكد من موضوعية وصدق فقرات المعيار وقدرتها في عملية البحث قام الباحث بعرض فقرات هذا المعيار على مجموعة من الخبراء والمحكمين* في التربية الفنية والفنون المسرحية، وقد أبدى السادة الخبراء ملاحظاتهم على الفقرات المذكورة التي حصلت على نسبة الاتفاق الآتي:-

١- حصلت الفقرات (٣، ٦) على نسبة اتفاق بلغت ١٠٠%.

٢- حصلت الفقرات (٤، ٧) على نسبة اتفاق بلغت ٩٤ %.

٣- حصلت الفقرات (١، ٢) على نسبة اتفاق بلغت ٨٨%.

٤- حصلت الفقرات (٨) على نسبة اتفاق بلغت٨٢ %.

٥- حصلت الفقرات (٥، ١٠) على نسبة اتفاق بلغت ٧٦ %.

وقد تمت معالجة البيانات الخاصة بنسبة اتفاق الخبراء على فقرات الاستبيان من خلال معادلة كوبر لمعرفة نسب الاتفاق بين الخبراء وعلى النحو الاتي:-

$$\text{معادلة كوبر} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$$

جدولة توضح أسماء خبراء فحص صلاحية الأداة:

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	الكلية/ الجامعة
١.	د. عبد الكريم عبود عوده	أستاذ	الفنون الجميلة/البصرة
٢.	د. طارق العذاري	أستاذ	الفنون الجميلة/ البصرة
٣.	د. عدنان خلف	أستاذ	الفنون الجميلة/ بصرة

٢- بطاقة الاختبار القبلي والبعدي: بعد التأكد من ثبات المعيار قام الباحث ببناء بطاقة الاختبار القبلي والبعدي على شكل أسئلة موجهة إلى عينة البحث.

٣-بطاقة الملاحظة:- تعد الملاحظة من الأدوات المهمة في نجاح البحوث التجريبية، فمن خلالها يمكن دراسة الظاهرة وتفسيرها فضلاً عن الإحاطة بكل حيثياتها وإضافة العمق في دراسة المتغير من خلال التقنيات الأدائية، وهل لها دور فاعل في تطوير مدرسي التربية الفنية؟، وبعد اخضاع بطاقة الاختبار القبلي والبعدي لرأي الخبراء وحصولها على نسبة يمكن للباحث الاعتماد عليها في القياس، إذ قام الباحث ببناء بطاقة الملاحظة من خلال تحويل بطاقة الاختبار إلى آلية واضحة لملاحظة عينة البحث في اللعب التمثيلي المتبعة في البحث وفي أوقات مختلفة ليصبح بالإمكان التعرف على المتغير في تطوير مهاراتهم، وتضمنت بطاقة الملاحظة فقرات يتم تطبيقها من قبل الباحثة مع بعض المدرسين في مدارس المتوسطة بشكل منفرد وجماعي على المدرسين الخاضعين للتجربة.

إعداد الاستبيان:

جاء إعداد التجربة عبر الاعتماد على تقديم استبيان إلكتروني لأجل معرفة مدى الاستفادة من التقنيات الأدائية، وهل له دور فاعل في تطوير مدرسي التربية الفنية من وجهة نظر مدرسي المادة والمشرفين الفنيين في المدارس والمؤسسات التربوية؟، لذلك قام الباحث بتوزيع الاستبيان الخاص التقنيات الأدائية على مدرسي ومشرفي التربية الفنية الذين استطاعت التواصل معهم وجمع إجاباتهم على الاستبيان لمعرفة مدى فاعليته في تنمية وتطوير المهارات الأدائية لدى مدرسي التربية الفنية على وفق إحصائية للخروج بنتائج البحث.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

النتائج ومناقشتها:

لغرض التحقق من صحة هدف البحث الخاص بمعرفة مدى الاستفادة من اللعب التمثيلي ودوره الفعال في تنمية المهارات المسرحية لدى طلبة المرحلة المتوسطة من وجهة نظر مدرسي المادة والمشرفين الفنيين في المدارس والمؤسسات التربوية، تم استخدام أداة البحث المتمثل بالاستبيان المُعد من قبل الباحث، وتم توزيعها على عينة البحث وبعد معالجة البيانات وفرزها إحصائياً توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

١- حصلت الفقرة (١) على نسبة اتفاق بلغت (١٠٠%)، وهنا يتضح أن عمل الممثل (المعلم) يتحدد على مستويين هما الفراغ والمكان، ويربط بينهما الإنسان (الممثل) في علاقة قصدية فنية جمالية درامية تتأسس على أثرها طبيعة العرض المسرحي.

٢- حصلت الفقرات (٢) على نسبة اتفاق بلغت (٩٦ %)، يتضح أن الممثل (المعلم) يعتمد على تنوع الفضاء بحسب استخداماته ليكون بعداً ثالثاً محدداً فلكل فضاء درجة ترتبط بالإحساس الذي تتركه في النفس البشرية.

٣- حصلت الفقرات (٣) على نسبة اتفاق بلغت (٩٤%)، وهنا حركة الممثل (المعلم) تعد من العناصر التي تسهم في رسم جمالية اللغة في العرض

٤- حصلت الفقرات (٤) على نسبة اتفاق بلغت (٩٢ %)، وهنا يفرض أداء الممثل (المعلم) فجغرافية المكان هي التي تحدد علاقة الممثل بالجمهور وعلاقته مع الممثلين الآخرين

٥- حصلت الفقرة (٥) على نسبة اتفاق بلغت (٨٨%)، يتضح أن أداء الممثل (المعلم) لايفترض الإيهام التام، بل يبني اداءه على الإيهام اللحظوي، فهو أي الممثل ينتمي إلى بيئة العرض المفتوحة التي تحد من طبيعة التماهي مع الشخصية

٦- حصلت الفقرة (٦) على نسبة اتفاق بلغت (١٠٠%)، يتطلب من الممثل (المعلم) مرونه عاليه للصوت والجسد والتكيف مع إنشاء المكان وبيئته.

٧- حصلت الفقرات (٧) على نسبة اتفاق بلغت (٩٤ %)، ركزت تقنيات الممثل (المعلم) على أهمية الإيماءة كونها ترتبط مركزياً بحركة الجسد ولها دلالات اجتماعية وثقافية تواصلية.

٨- حصلت الفقرات (٨) على نسبة اتفاق بلغت (٨٨%)، وهنا يتضح أن الممثل (المعلم) يستثمرت تقنياته الأدائية كي تكون تحريضية أو تناقش أفكار سياسية أو اجتماعية بسبب طبيعة الاتصال المباشر بين الممثل والجمهور

٩- حصلت الفقرات (٩) على نسبة اتفاق بلغت (٨٢%)، تعددت ابتكارات واشتغالات أداء الممثل (المعلم) مما اتاح الفرصة أمام الممثل للمعايشة في ذلك الفضاء وفهم حتمية الاتصال والتلقي بشكل عفوي تلقائي أمام الطلبة.

١٠-حصلت الفقرات (١٠) على نسبة اتفاق بلغت (٨٠%)، تأكيد على العلاقة بين الممثل (المعلم) والمتلقي (الطالب) وهدفها الأساس القضاء على الحركات الميكانيكية (الآلية) مستفيدين من تقنيات الممثل وانطلاقها.

التوصيات:- يوصي الباحث بالآتي:

١- الاهتمام بتقنيات الأدائية في المدراس وذلك من خلال توفير الدعم المادي والمعنوي للمدرس ليتسنى له تقديم عروض مسرحية متكاملة من شأنها ترسيخ القيم التربوية والأخلاقية، وتطوير الجانب المعرفي للطلبة.

٢- توفير قاعات خاصة ومجهزة، لتكون مناسبة للتدريب وتقديم العروض.

٣- توعية الطلبة وتثقيفهم ليشاركوا في العروض المسرحية المقدمة في المدارس.

٤- تخصيص وقت كاف للمدرس لتدريب الطلبة الممثلين، وأن تقوم الإدارة بحث الطلبة على الاهتمام بدرس التربية الفنية.

المقترحات:- يقترح الباحث الآتي:

١- تأثير التقنيات الأدائية في تطوير المناهج الدراسية لدى طلبة المرحلة المتوسطة.

٢- توظيف التقنيات الأدائية في تحويل بعض المناهج الدراسية إلى عروض مسرحية.

٣- الصعوبات التي تواجه الممثل في المسرح المدرسي.

المصادر:

١- ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، ج ١٦، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥.
٢- ادوين ديور: فن التمثيل الافاق والاعماق، ح١، تر: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية التنوت، ١٩٦٢.
٣- الاراديس نيكول: المسرحية العالمية، تر: عثمان نوبه، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب. ت.
٤- ازخافا بوريس: إعداد الممثل، ترجمة: توفيق المؤذن، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٨.
٥- إيريكا فيشر ليشته: جماليات الأداء، نظرية في علم جمال العرض، ترجمة: مروة مهدي، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢.
٦- ايلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
٧- التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، جمهورية العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥.
٨- الحمداوي، جميل: نظريات الممثل في مجال المسرح، شبكة الانترنيت العالمية، ٢٠١٠/٩/٢٢.
٩- الخطيب، ابراهيم، وآخرون: فن التمثيل، بغداد ١٩٨١، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ١٩٩٩.
١٠- خنجر، كريم: نظرية الكوميديا وفلسفة الضحك، ط ٢، بغداد: مؤسسة حروف عراقية للطباعة والنشر والتحقيق، ٢٠١٥.
١١- زكي، احمد: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩.
١٢- ستانسلافسكي، قسطنطين: تقنيات الأداء المسرحي، بناء الشخصية، تر: مروة هاشم القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.
١٣- سيرفوني، جان: الملفوظية، تر: قاسم المقداد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
١٤- صور، سونيا: تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي، تر: سامي عبد الحميد، مكتبة المصادر للنشر والتوزيع، ب ت.
١٥- كونسل، كولين: علامات الأداء المسرحي، تر: أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة الدولي، مركز اللغات والترجمة، ب. ت.
١٦- ليبهارت، توماس: فن المايم والبانتومايم، تر: بيومي قنديل، سلسلة الفنون مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٥.
١٧- مهدي، عقيل: نظرات في فن التمثيل، بغداد: وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، ١٩٨٨.
١٨- ميليت وبنتلي: فن المسرحية، تر: صدقي الحطاب، بيروت، دار الثقافة، ب. ت.
١٩- نصار، نواف: معجم المصطلحات الأدبية، عمان: دار المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

٢٠- هوايتنج، فرانك. م: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، القاهرة دار المعرفة مؤسسة فرانكين للطباعة النشر، ١٩٧٠.

٢١- هينتج نيلمز: الإخراج المسرحي، تر: امين سلامة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة– نيويورك، ١٩٦١.

References:

1- Ibn Manzur, Jamal al-Din. Lisan al-Arab. Vol. 16. Beirut: Beirut Printing and Publishing House, 1955.

2- Azkhava, Boris. Preparing the Actor. Translated by Tawfiq al-Mu'adhin. Cairo: Madbouly Library, 1998.

3- Al-Aradis, Nicole. The World Theatre. Translated by Othman Nouba. Cairo: Anglo-Egyptian Library.

4- Ilam, Kerr. Semiotics of Theater and Drama. Translated by Raif Karam. Beirut: Arab Cultural Center, 1992.

5- Dior, Edwin. The Art of Acting: Horizons and Depths. Vol. 1. Translated by the Center for Languages and Translation - Tanout Academy, 1962.

6- Zaki, Ahmed. The Genius of Theatrical Directing: Schools and Curricula. The Egyptian General Book Organization, 1989.

7- Soor, Sonia. Training the Actor Using the Stanislavski Method. Translated by Sami Abdel Hamid. Sources Library for Publishing and Distribution.

8- Al-Khatib, Ibrahim, and others. The Art of Acting. Baghdad: Dar Al-Kutub Foundation for Printing and Publishing, 1999.

9- Stanislavski, Constantine. Theatrical Performance Techniques: Character Building. Translated by Marwa Hashem. Cairo: Sharqiyat Publishing and Distribution House, 2006.

10- Cervoni, Jean. The Verbal. Translated by Qasim Al-Muqdad. Damascus: Arab Writers Union Publications, 1998.

11- Konsul, Colin. Signs of Theatrical Performance. Translated by Amin Hussein Al-Rabat. Cairo International Festival, Center for Languages and Translation.

12- Lijphart, Thomas. The Art of Mime and Pantomime. Translated by Bayoumi Qandil. Arts Series. Cairo: Egyptian Book Organization Press, 2005.

13- Lichte, Erica Fisher. The Aesthetics of Performance: A Theory of the Aesthetics of Spectacle. Translated by Marwa Mahdi. Cairo: National Center for Translation, 2012.

14- Al-Muhammadawi, Jamil. Theories of the Actor in the Field of Theater. World Wide Web, September 22, 2010.

15- Mahdi, Aqil. Views on the Art of Acting. Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, 1988.

16- Nassar, Nawaf. Dictionary of Literary Terms. Amman: Dar Al-Mu'taz for Publishing and Distribution, 2011.

17- Nassif Al-Tikriti, Jamil. Reading and Reflections on Greek Theater. Publications of the Ministry of Culture and Information, Republic of Iraq, Baghdad: Dar Al-Hurriyah for Printing, 1985.

18- Nelms, Hentig. Theatrical Directing. Translated by Amin Salama. Cairo-New York: Franklin Printing and Publishing Foundation, 1961.

19- Whiting, Frank M.. Introduction to the Dramatic Arts. Translated by Kamel Youssef and others. Cairo: Dar Al-Ma'rifa, Franklin Printing and Publishing Foundation, 1970.

20- Bentley, Millet. The Art of the Drama. Translated by Sidqi Al-Hattab. Beirut: Dar Al-Thaqafa.

21- Khanjar, Karim. The Theory of Comedy and the Philosophy of Laughter. 2nd ed. Baghdad: Iraqi Letters Foundation for Printing, Publishing and Investigation, 2015.