أساليب تدريب و تكوين الممثل المسرحي وإنتاج الدور في المسرح العراقي

الباحث. محمد حسن صبيح

hassonhasson554@gmail.com

أ.د. عبد الكريم عبود عودة

kreem611@yahoo.com

جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يشكل الممثل المسرحي في العرض عنصرا أساسيا فعالا لتوصيل و تأكيد رسالة العرض من خلال أهميته فانه يحتاج إلى تدريب و تكوين متقن نابع من اعتماده أساليب تخصصيه للإعداد الفني على مستوى القدرات الصوتية و الحسيه و الحركية بهدف إنتاج الدور بطريقة فنية و جمالية ممتعه و مدروسة على وفق قوانين التدريب باختلافاتها المنهجية .

لذا جاء البحث الموسوم (أساليب تدريب و تكوين الممثل المسرحي و إنتاج الدور في المسرح العراقي) ليجيب على مجموعة الأسئلة التي تخص التدريب أولا و أنتاج الدور المسرحي ثانيا عبر تنوع أساليب التكوين و التدريب .

تضمن البحث ثلاث فصول جاء الفصل لأول ليطرح مشكلة البحث و الأهمية و الحاجة إليه و هدفه مع تحديد حدوده الزمنية و المكانية و الموضوعية و كذلك تحديد اهم الكلمات المفتاحية .

اما الفصل الثاني فكان بعنوان (تكوين و تدريب الممثل المسرحي – اتجاهات و مدارس) .

و جاء الفصل الثالث المعني بالإجراءات عبر مجتمع البحث وعينة البحث و اختيار المقابلة أداة لهذا البحث لغرض استخدام النتائج التي تعنى بتحقيق فرضية البحث عبر جمع البيانات وتحليلها إحصائيا، و في الختام و ضع الباحث ثبت بأهم المصادر و المراجع التي استخدمها في بحثه .

الكلمات المفتاحية: (أساليب تدريب، تكوين الممثل المسرحي، المسرح العراقي).

Methods of training and training theatrical actor and producing the role in Iraqi theatre

researcher. Muhammad Hassan Sobeih

hassonhasson554@gmail.com

Dr. Abdul Karim Aboud Odeh

kreem611@yahoo.com

University of Basra/College of Fine Arts

Abstract:

The theatrical actor in the show constitutes an essential and effective element for conveying and confirming the message of the show through his importance. He needs elaborate training and training stemming from his adoption of specialized methods for artistic preparation at the level of vocal, sensory and motor abilities, with the aim of producing the role in an artistic and aesthetically pleasing and well-thought-out manner. Training laws with their methodological differences.

Therefore, the research entitled (Methods of training and formation of the theatrical actor and production of the role in Iraqi theatre) came to answer a set of questions related to training first and the production of the theatrical role secondly through the diversity of formation and training methods.

The research included three chapters. The first chapter presented the problem of the research, its importance, the need for

it, and its goal, specifying its temporal, spatial, and objective limits, as well as identifying the most important keywords.

The second chapter was entitled (Formation and training of theatrical actor - trends and schools)

The third chapter is concerned with procedures through the research community, the research sample, and choosing the interview as a tool for this research for the purpose of using the results that are concerned with achieving the research hypothesis through collecting data and analyzing it statistically. In conclusion, the researcher established a list of the most important sources and references that he used in his research.

Keywords: (training methods, formation of theatrical actor, Iraqi theatre)

الفصل الاول
(الإطار المنهجي)

أولا : مشكلة البحث :

الممثل المسرحي هو الوجود الحي الذي يحقق للعرض علاقة مبنية على التفاعل في اللحظة الآن بين الإنسان والإنسان ، هذا التفاعل الإبداعي في نظمه و أنساقه التواصلية يؤسس للفعل الاجتماعي قيمة فنية وجمالية ترتبط بوظيفة المسرح عبر التاريخ بعده وسيلة معرفية ثقافية اجتماعية ، من هنا يشكل الممثل المسرحي بعدا جديدا يعتمد في منظوره على عنصرين أساسيين تظهر دوره الحقيقي ضمن هذا الوجود الحي وهي :

١- التكوين

٢- الإنتاج الإبداعي

إذ يتحرك هاذان العنصران الاستراتيجيتان معتمدان خطوات متسلسلة تتبلور عبر الممثل وإنتاجه الإبداعي و عمليات توصيل رسالته الاجتماعية الى المتلقي ، تبدأ خطوتين بالتكوين بمعنى التدريب ، الإعداد ، التطوير ، ضمن خطط مرجعية أفرزتها طرائق التدريب المسرحي التي اهتمت بمستويين أساسيين في عملية التدريب .

المستوى الأول معني بأعداد الممثل لنفسه و أداوته التعبيرية (الصوت ، الجسد، القدرات الحسية) اما المستوى الثاني فمعني بإعداد الدور و الشخصية و الانتقال الى الإنتاج الإبداعي للعملية المسرحية ببعدها التكاملي لقد ارتبط التدريب بتنوع المدارس المسرحية و طرائق تدريب الممثل و اتجاهاتها الفنية عبر فاعلية ممارسة التدريب من ستانسلافسكي الى احدث المدارس المعاصرة في تكوين الممثل .

وهنا تكمن مشكلة بحثنا الحالي الذي تبينت حدوده للباحث من خلال تتبعه لمسيرة التكوين عند الممثل العراقي و خاصية انتاجه للدور ' فالممثل العراقي يتدرب على الدور اثناء البروفات ولا يعطي اهمية لفعل انتاجه واستمراريته وهذا ما دعا الباحث في رصد هذه المشكلة المسرحية الأدائية عبر مجموعة من الممثلين (الأكاديميين – المحترفين – الهواة) ليحدد المشكلة في السؤال التالي :-

(هل طور الممثل المسرحي العراقي تدريبه وتكوينه لمهاراته الحسية و الصوتية و الجسدية ليحقق انجاز ابداعي لأداء الدور او الشخصية ؟)

وانطلاقا من هذا السؤال ولغرض الإجابة عليه فقد صاغ الباحث عنوان بحثه الموسوم **(اساليب تدريب وتكوين الممثل المسرحي وانتاج الدور في المسرح العراقي)**

ثانيا : أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في :

١- انه درس معرفي فني تطبيقي يعنى بالممثل لمعرفة طرائق التكوين و التدريب و تطوير مهاراته لأجل تسويق.

٢- يفيد الدارسين و الباحثين و الممثلين المحترفين و الهواة في عملهم على مستوى التكوين و الانجاز الإبداعي و التسويق .

ثالثا : هدف البحث

التعرف على مرجعيات تدريب ولتكوين قدرات الممثل المسرحي العراقي من اجل انجاز الدور .

رابعا : فرضيات البحث

الفرضية الأولى :

لا توجد فروقات ذات دلالة إحصائية في مستوى تدريب الممثل المسرحي العراقي و تكوين و تطوير مهاراته الأدائية عبر التدريب .

الفرضية الثانية :

لا توجد فروقات ذات دلالة إحصائية في مستوى انجاز الممثل للدور و تقديمه العرض من خلال تطوير مهاراته الإبداعية في اداء التمثيل عن طريق التدريب .

خامسا : حدود البحث

١- الحدود المكانية : العراق محافظتي (بغداد و البصرة)

٢- الحدود الزمنية : ٢٠١٠ – ٢٠٢٠

٣- حدود الموضوع : دراسة أهمية تدريب و تكوين الممثل من اجل إنتاج دوره و تسويقه .

سادسا : تعريف المصطلحات وتحديدها

اولا: التكوين

التكوين في اللغة " من الفعل (كون) اي شكل و بمعنى أخرجه من العدم الى الوجود وهو يأتي بعدة معاني ، والتكوين كمصطلح لغوي التشكيل بمعنى احدث سلسلة من التغيرات وفق نسق معين من اجل تغيير الحالة القائمة الى حالة متوقعة مسبقا "(١)

كما يعرف التكوين في الفنون التشكيلية " تتكون كلمة Composition من مقطعين أولهماCom وهو يعني (To–Gether) أي ، معاً ، والثاني Position أي وضع ودراسة الـ Composition تعني بذلك أسس وضع الأجزاء معاً ليتكون منها كلاً". (٢)

كما ورد التكوين بمعنى " مجموع الصور التي تعاقبت على الشيء من جهة علاقتها بالشروط المؤثرة في نموه". (3)

التكوين إجرائيا

هو عبارة عن مجموعة عمليات في التدريب و الاعداد و التطوير لادوات الممثل التعبيرية (الجسد ، الصوت ، القدرات الحسية) اذ تتنوع طرائق التكوين بناء على مرجعيات الممثل ، و يؤدي التكوين دورا مهما في تشكيل شخصية الممثل الانسان ، ويبرمج عمله في تسويق مجزه الابداعي انطلاقا من جوده التكوين و اتقان الممثل لأداء الدور المسرحي .

ثانيا : الاسلوب

ورد تعريف الاسلوب في اللغة "السلب السير الخفيف السريع و الاسلوب الطريق "(٤).

ويعرفه جميل صليبا " الطريق او الفن و الجهة او المذهب وسلك أسلوبه اي طريقته ، ويطلق الاسلوب عن الفلاسفة على كيفية تعبير المرء عن أفكاره و على نوع الحركة التي تجعلها في هذه الأفكار "(٥).

و الاسلوب كذلك هو " طريقة الانسان في التعبير عن نفسه كتابة ، و المعنى لمشتق من الاصل اللاتيني للكلمة الأجنبية (stule) (٦) .

أساليب إجرائيا : وهي الطرق المتبعة في تدريب الممثل المسرحي على وفق منهج معين يساعده عبر دراسة الدور من اجل تقديمه كنتاج فني يكشف عن طبيعة الأسلوب الأدائي في المعالجة المتبعة في التدريب و انتاج الدور المسرحي .

الفصل الثاني
(الإطار النظري)
تكوين وتدريب الممثل المسرحي
(اتجاهات و مدارس)

تطورت المعلومات المتعلقة بمعارف علم التمثيل على المستوى التاريخي أولا و التقني ثانيا و الإنتاجي ثالثا في نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين فأصبح البحث المستمر و الدؤوب عن مناهج و طرق و مفردات تدريب و تكوين للممثل ترتبط بتفعيل الجانب النظري من جهة و الجانب التطبيقي من جهة أخرى لخلق مساحات من التدريب و التمرين و البروفا داخل المختبر المسرحي الذي ينتج خلاصات فنية تعتمد فيها هذه الاتجاهات على تطوير قدرات الممثل الذاتية المتعلقة بالفرد و الجماعية المتعلقة بمجموع الفاعلين داخل هذا المختبر و عليه صار التمثيل علما يهتم " بتدريب الممثل – منذ منتصف القرن العشرين – مجالا خصب يتنوع في مصادره و تقنياته ، حتى انه يمكن القول دون مبالغة انه علم قائم بذاته من علوم المسرح و ليس الأمر قصورا على تكوين ورشة او أستوديو (او مختبر) او مجموعة تقوم ببعض التدريبات تمهيد لعرض مسرحي [7] .

ان تدريب الممثل و تكوينه تحول من عنصر ذاتي فردي الى مؤسسة متكاملة في الإعداد ألذتي و الفني فصارت مناهم و مدارس التمثيل تعني بالتدريب و التكوين اولا و الإنتاج المسرحي بكل مفاصله الفنية و التقنية و الفكرية ثانيا بحيث جاءت هذه الاتجاهات بطرق تدريب متعددة تستند الى قواعد منهجية و أسس و مفردات أكاديمية قائمة على الجانب العلمي تاركة ما يتعلق بالتلقائية وصولا للمنهج " لقد اخذ تدريب الممثل حيز اكبر من الاهتمام لغرض التأكد على العناصر الأساسية في البناء و التكوين لشخصية الممثل الإنسان و شخصية الدور المسرحي مما يؤكد على رصد نقاط القوة و الضعف في تشخيصه الأدائي و العمل على تطوير قدراته الجسمية و الصوتية و الحسية للوصول الى حقيقة الاداء المتقن و المنضبط و المدروس ، و هذا العمل يحتاج الى منهج و قواعد معرفية و أسس فلسفية تنطلق من التدريب و

تشكل أسلوب العمل مع الممثل في اطار المختبر المسرحي "(8) فالتنوع الحاصل في عملية انتاج الدور و التي تقع على عاتق الممثل لا تأتي من فراغ بل تنطلق عبر الإعداد و التدريب و التكوين لتنتج تنوع في المناهج و المدارس و أساليب التدريب عبر المختبرات التطبيقية التي تعمل على قواعد جمالية فلسفية تنعكس كقوانينها في مراحل التجسيد اذ تتحول هذه الأفكار المطروحة عبر فعل التجسيد الى حاملات تأكد وجود الممثل المادي و الحسي ضمن منظومة العرض كمنتج لهذا الفعل الإبداعي فالتدريب او التكوين هو " جزء مهم من مهام مختبر المسرح و هو التمرين المسرحي الذي يحقق قدر اكبر في إمكانية البحث و الاكتشاف ، حيث يشكل التدريب المسرحي روح المسرح ، كما انه القلب الذي يغذي كل مفرداته و مكوناته و يمنحها الحياة و الديمومة "[٩] ، و انطلاقا مما تقدم ، و في محطات الاطلاع على طرائق التدريب في المختبرات المسرحية المتعددة في عموم أوربا و أمريكا اللاتينية واسيا في بدايات القرن العشرين نتعرف على خاصية تنوع التدريب المسرحي التي انتهجتها مناهج المدربين و التي تختلف من مدرب الى اخر و من ورشة الى أخرى ، لكون ان التجربة من تجارب التدريب و التكوين للممثل هي عبارة " عن توجه معين ينطلق من اسس محددة لتيار خاص سبقه و يجد فيه تجديدا لكسر التقليد القديم يعتمد الإضافة في كسر القواعد التي سبقته ، و التيار يسبق الاتجاه "[١٠]

انها نقطة الاشعاع الحضارية في عالمنا الحديث و المعاصر و التي نستطيع تحديدها زمنيا في نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين لقد هيأت التحولات العلمية و الفكرية لهذا الإشعاع الحضاري أرضية خصبه انبثقت منها فلسفات جمالية تعبر عن طبيعة التفكير الواعية و العلمية لإنسان هذه المرحلة التاريخية التي أسست لفكرة تغيير ألبنى الأدبية و الفنية لهذا العصر .

- **قسطنطين ستانسلافسكي ١٨٦٣ – ١٩٣٨)**

المخرج الممثل الروسي الكبير (ستانسلافسكي) نقل التمثيل من التلقائية و الهواية الى العلمية و الدقة المعروفة من خلال مهمة الوعي المفهوم الواقعية النفسية التي صارت المصدر الأساسي بقواعد تعلم و تدريب الممثل لديه و منها جاء (ستانسلافسكي)بمنهج متكامل في التدريب اطلق

عليه الطريقة . و الذي عرفة (روبرت لويس) " مدرسة المنهج بأنها تقنين لالتزام شكلي لتكنيك الممثل " (١١)

فالطريقة اذن هي محاولات من البحث و الاستكشاف الدائم في المختبر التجريبي مؤسسة على استمرارية في التأهيل و التطوير المنصب باتجاه تطوير أدوات الممثل التعبيرية الحسيه منها و المادية .، الوصول الى الحقيقة الواقعية التي تمثل اداء الممثل المبني على الصدق و الإيمان " ان التقنية في ضوء هذا المنهج هي واسطة و ليس غرضا انها تعمل في ذات الممثل الخلاقة و المدربة من اجل الوصول الى الاداء الصادق الحيوي و الذي واقعية الانسان و حقيقته غير المعلن عنها . تجسيدا على خشبة المسرح ، و عليه فان صدق المنهج هو تأكيد على القوانين الأولية السيكولوجية ، و الفسيولوجية للممثل " (١٢)

ركزت فعاليات التكوين المسرحية للممثل في أستوديو الفن بموسكو على الاهتمام بنقل ساحة الابداع الفني في مجال الاداء التمثيلي من مرحلة الهواية و التلقائية الى مرحلة الدراسة العلمية المقننة عبر الاهتمام بالتخصص العام صياغة العرض المسرحي الى الاختصاص الدقيق تدريب و تكوين الممثل المسرحي " كان هدف المختبر الاول نابع من انشغالات معرفية استنتاجيه لعمل الممثل داخل تجربة المختبر و التي تهدف لتعليمة إثارة الطبيعة الخلاقة اللاشعورية و العمل في حقل الذات من اجل الوصول الى العمل الخلاق الذي يصفه بأنه لا شعوري و حيوي "(١٣).

اذ تساهم أساليب التعليم المتعددة و المتخصصة في الصوت و الجسد و القدرات الحسية على خلق مسارات واضحة للتدريب تعطي للمتدربين في مسرح الفن بموسكو فضاء من التأمل يحققون عبر مبدأ تحويل النص الدرامي و الشخصية المسرحية الى حياة داخلية إنسانية من اجل الوصول الى هذا العمل الخلاق الذي يعني باستخدام القوانين السيكولوجية و الفسيولوجية كافة لتحقيق الصدق و الإيمان في الاداء التمثيلي اذ عمل(ستانسلافسكي) في منهجه العلمي على جزأين من التدريب و كما يلي :

١ – عمل الممثل الداخلي و الخارجي فيما يتعلق بنفسه .

٢ – عمل الممثل الداخلي و الخارجي فيما يتعلق بالدور .(١٤)

ان الأثر الحقيقي للعملية الفنية يتعلق عبر الاهتمام بالحياة الداخلية اولا و شكلها التعبير ثانيا لذا فان الاداء التمثيلي الناجح هو الاداء الذي تتحد فيه الحياة الداخلية من طرف و التعبير عنها جسمانيا من طرف اخر و لذا تخضع وسائل التعبير المادية من جسم و صوت الى التمرين وصولا لتطوير عملها لتحقيق السيطرة الإرادية على جميع مكونات وسائل التعبير المادية " يكتسب الممثل عن طريق التمرين نظاما متكاملا و معدا اساسا لتطوير قابلية وسائلة الإبداعية و خلق موازنة جسدية بينه و بين فعل الشخصية التي يجسدها على ضوء إتباعه قوانين التدريب في الاسترخاء و الخيال و الانتباه لكي يكيفها مع مزاج وحال الشخصية التي يؤديها . " (١٥)

في المختبر التدريبي يعمل الممثل على تطوير خبرته من خلال التكرار و فترات التمرين الطويلة مع العمل حسيا و بدنيا لإنتاج الدور عل وفق مستويات التدريب التالية :

المستوى الأول : يركز هذا المستوى على العمل الداخلي سواء في ما يخص الممثل او ما يخص الدور و هنا تتضمن تمارين هذا المستوى اعداد الحالة السيكولوجية التي تساعد الممثل في انتاج الدور بوسائل الابداع الداخلي الروحي و النفسي الخلاق لإبراز الفعل المسرحي و هي تمثل مجموعة من التمارين مثل تمارين الخيال و تبادل المشاعر و التكيف ، و لو السحرية ، و الذاكرة الانفعالية ، و التركيز ... الخ .

المستوى الثاني : يتمثل في تجسيد العمل الخارجي على ذات الممثل و على الدور وهنا يتطلب اعداد قنوات التعبير المادية (الجسد و الصوت) ضمن تدريبات عضوية فسيولوجية بيوميكانيكية تعكس كل ما يتصل بالتقنية الداخلية الحسية للمثل و تحولها الى فعل بصري او سمعي عن طريق التدريب التخصصي .

المستوى الثالث : مرحلة متصلة بإعداد الدور و هي عملية تأتي في تسلسلها بالمرتبة الثانية وتشكل جوهر عملية انتاج الدور معتمدة على دراسة منهجية سيكولوجية اجتماعية ينتج المثل من خلالها مبدأ يتعلق بالصدق و الإيمان الذي ينتج مبدا أساسيا في طرق اداء الممثل عند (ستانسلافسكي) و هدف التمثيل الذي يتبلور بهدف الاندماج و التقمص .

- **فسيفولود مايرخولد (١٨٧٤- ١٩٤٠)**

المغايرة و التجديد مبدآن اعتمدهما (فيزفولد مايرخولد) في مسرحه الجديد المناهض في منهجه لطريقة (ستانسلافسكي) في التمثيل . فالقانون الذي اسس عليه هذا المخرج أسلوبه في اعداد الممثل جاء من جماليات مبتكرة تؤكد بان مهمة الفنون بشكل عام تبرز و تظهر بمكانة أثاره الخيال لدى المتلقي ، فمسرحه " هو المسرح الذي يهيئ للمتفرج المناخ المناسب لإطلاق قدرته التخيلية ، و هو ايضا مسرح الأسلوب (الصياغة) لا مسرح المحاكاة و إعادة اكتشاف الواقع داخليا وخارجيا " (١٦).

نشأت المفردات التدريبية و التكوينية لممثل مسرح الشرطي عبر التخيلي و رفض الايهام التي اعتمدها ممثل الواقعية النفسية و التي حققت له الاندماج و التقمص و تجاوزها لتعمل مع فرضيات مختلفة تؤسس علاقة جديدة بين إطراف العملية الإبداعية .

أنها طرق جديدة في التعبير و التجسيد و التدريب تبحث عن اطر مبتكرة لتطوير العمل الدرامي وتعتمد على الشرطية التي تمثل بديل للمسرح الواقعي القائم .

و عليه فأن تكوين الممثل و اعداد الدور تعتمدان على " خلق شرطية مقصودة باعتبارها طريقة فنية و اسلوب اخراج ذا جاذبية فريدة من نوعها . الشرطي هو التمثيل المرمرية و البرونزية ليست ملونة . و ان الاوراق في صورة الحفر سوداء اللون . و السماء غير اعتيادية مخططة ، و مع هذا فنحن نتلقى متعه جمالية خالصة من صورة الحفر ايضا . حيثما توجد الشرطية يوجد الفن " (١٧)

ابتعد (مايرخولد) عن اسلوب المحاكاة الواقعية و عدها ليس فنا او ابداعا و جاء ببديل يستند في يستند في تشخيصاته الادائية عند ممثل المستقبل على الفنون البصري لذا صار فمفهوم التمثيل المغاير عند (مايرخولد) يعني الحركة ، الفعل ، الإيماءة ، الانتقاله ، التشكيل ، و بذلك ابتعد عن كل ما هو سيكولوجي و داخلي و الذي يرتكز على تفسير المفردات المستندة على الدوافع النفسية و من ثم انتاج الفعل الخارجي السلوكي لها ، لقد انطلق من مفهوم مغاير

تتمثل فيه الافعال و ردود الانفعال في حالة التجسيد الجسدي باعتبار ان الفعل الخارجي هو الأساسي الذي يعكس الفعل الداخلي بمعنى انه اسس مفردات الاداء التمثيلي في التدريب و انتاج الدور على مبدا مختلف لأستاذه يعتمد المنطلق الخارجي الشكلي و صولا الى المحتوى الداخلي النفسي و من هنا جاء الاهتمام بالبيوميكانيكا (علم حركة الجسد) ، ليطرح في اسلوبه الجديد اليه حركة خاصة بأداء الممثل مؤسسة على شروط هدفها " تطوير مهارته و تنمية قدراته بشكل يقترب من شكل الالة الحسية ، على نحو بارد ، يدل على هدوء ظاهري ، الا انه يتضمن بداخلة ما تتطلبهالشخصية المسرحية من انفعال داخلي ، و كان احد هذه الشروط التي تحكم الاداء الصوتي و الجسدي ، يكمن في ربط المعاناة الروحية للشخصية المسرحية بشكل التعبير الجسدي " [١٨] .

ان هذا المبدأ الجديد وضع مختبر(مايرخولد) لاشتراطاته يميزها مجالين أساسين في التدريب .

١- **المجال اللفضي** : يمثل هذا المجال قدرة الممثل التعبيرية بالعلامات السمعية (الصوت) و التي تصدر كعلامات باثه من الممثل سواء من صوته او الموسيقية او المؤثرات لصوتية و قد سعى مايرخولد في مختبرهالتدريبي تجاوز الطرائق الأدائية القديمة التي تعتمد على قوة الصوت و الالقاء و طرق المد باستخدام فعل الاصطناع الصوتي فضلا عن الصراخ و الصوت الأجش العالي بهدف الوصول الاداء التراجيدي ، و لقد تخلا (مايرخولد)عن هذه التقنيات و استبدلها بأداء صوتي مبتكر يعتمد الهدوء و الاسترخاء والتعبير عن العمق دون تظاهر " ان ممثل المدرسة القديمة لكي يخلق انطباعا قويا لدى الجمهور ، كان يصرخ و يبكي و يتأوه و يضرب صدره بتلك يديه . فيعبر الممثل الجديد عن ذروه التراجيديا ، بطريقته التي عبرت بها عن نفسها مريم الحزينة و السعيدة بسكوت ظاهري اقرب الى البرودة ، بلا صراخ او بكاء ، و بدون أصوات راجفة ، و لكن صورة عميقة "[١٩].

٢ – **المجال البلاستكي** : ان الكلمة في العرض المسرحي ليست الأداة الوحيدة التي يمكن لها التعبير عن الافكار و العواطف و المشاعر بل ان هناك مجالات تعبر اصدق من الكلمات و هي قدرة الجسد في الكشف عن الدواخل الدفينة للإنسان لذلك اعطى (مايرخولد) البلاستكا

مجال تعويضي عن الكلمة ووضع بالصورة الحركية فائقة انطلاقا من فرضية التدريب في المختبر التي استندت على جوهر مهم و منطلق يعزز ان حقيقة العلاقات الإنسانية ببعدها السلوكي و الاجتماعي و النفسي يمكن ان يعبر عنها الممثل بالحركات و الإشارات و الأوضاع الجسدية و الإشارات و الأوضاع المختلفة اكثر من تعبيره عنها بالا لفاظ او الكلمات ، ان قوانين البيوميكانيكا التي تتضمن ما يلي :

١ – الابتعاد عن الحركات الزائدة .

٢ – الايقاعية.

٣ – التعرف على مركز ثقل الجسم في الحالات المختلفة .

٤ – الثبات .

من خلال هذه القوانين على الممثل ان يتمتع بمران جسدي و استرخاء لان الطريقة " لتي ابتكرها (مايرخولد) لتدريب الممثل ماهي الا تدريبات بدنية معينة ، تشمل قدر كبير من الحركات الكروباتيكية ، و تشمل دراسة كاملة لقدرات جسد الممثل " (٢٠)

برتولد بريخت (١٨٩٨ – ١٩٥٦)

مر (برتولد بريخت) المفكر و الكاتب المسرحي السياسي الماركسي بمراحل تطور بدأت بالمسرح البصري و التحول بعدها الى أسلوب المسرح التعليمي و من ثم بلور نظرية مسرحية مهمة في عالم المغايرة و التجارب تمثلت بمرحلة المسرح الملحمي و هي مرحلة أضافت للمسرح الألماني شكل خاص و المسرح العالمي بشكل عام جديد في المغايرة الجمالية و الفكرية كونها تجاوزت المفاهيم القديمة المتصلة بالإيهام و استبدالها بمفاهيم و روى جديدة أطلقت عليها كسر الإيهام عبر مفهوم التغريب الذي يعني " جوهر نظرية التأثير التغريبي هو إحلال نشاط فكري ثاقب و نقدي اساسا لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاصرة فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة ، يبتعد يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف و يطل علينا كما هو كما لو كان شيئا غريبا يثير الدهشة " (٢١) .

نظرية المسرح الملحمي حققت مغايرة في الرفض و القبول ، رفض نظرية الدراما الأرسطية و الاندماج و التعاطف الحسي ، و قبول نظرية التأثير التغريبي " مسرح (برشت) الجديد رفض

مبدأ اللايهام بدل الإيهام ، موظفا مبدا التعليمية في العرض ، بوصفها احد عناصر المشاركة وفقا لنظم التعليم ، لذا لابد من قيام عنصر مقدم للمادة و اخر مستمع لها ، له حق المشاركة في السؤال و الاستبصار و المعرفة " [٢٢] .

انها محاولات لتحجيم التأثير العاطفي و احلال التأثير التغريبي العقلي من اجل بناء علاقة جديدة بين العرض و المتلقي أساسها المشاركة في اتخاذ القرار ، انه زمن التحولات الفكرية الكبرى من الفكر المثالي الى الفكر المادي ، و هذا التحول يتطلب تغير في منظومة التعبير الفني و مستويات تأثيره بالمجتمع و صولا الى إنتاج وظيفة جديدة للمسرح تعتمد على التغير الاجتماعي " لقد تعين على المسرح ان يكون تشخيصات اخرى للحياة الاجتماعية و ذلك ان الحياة لم تتغير وحدها بل تغير معها تشخيصها أيضا "[٢٣]. وبذلك فقد اختلفت مقومات تدريب الممثل و إعداده للدور و الشخصية المسرحية مع الاتجاهات و طرائق التدريب و التقليدية ، اذ أسس (برخت) للممثل مهام جديدة و مغايرة للأداء الواقعي النفسي ليبتكر وسائل اخرى مختلفة على الممثل السير باتجاه تطبيقها على مستوى (التدريب ، التعليم ، و الإنتاج) متفقة مع متطلبات المسرح الملحمي الفكرية و مجسدة لحقيقة وظيفة المسرح في تغير المجتمع .

اما طرائق بريخت التي تخص عمل الممثل واعداد الشخصية فقد غادر الطريقة الاشتقاقية المعتمدة على تفسير وتحليل النص المسرحي وتجسيده عبر التحولات السلبية المطابقة، و اعتمد الطريقة الاستقرائية التي تعتمد على البحث والاكتشاف طريقة قائمة على التحليل والتركيب الواعي الذهني البعيد عن العاطفة وهي تسمح للممثل والدور بالخلق و الابداع في مراحل التدريب اولاً او انتاج الدور ثانياً .

ان المعرفة الذهنية التي يتمتع بها الممثل المسرح الملحمي و التي يستحضرها اثناء التمارين اولاً وعبر محاولاته المتعددة الواعية لإنتاج الشخصية المسرحية ثانياً .

وعليه تتضمن هذه المراحل ثلاث محاولات أساسية في العمل التقني للأداء التمثيلي ينتقل الممثلعبرها ليتحول من مرحلة وعي التمرين الى مرحلة وعي انتاج الشخصية وكما يلي:

١- المرحلة الأولى: (التعرف).

٢- المرحلة الثانية:(الاندماج و المعايشة).

٣- المرحلة الثالثة :(الطفرة).

المراحل الثلاثة تمثل سلسلة واعية في الانتقال من التعرف على الشخصية عبر إبعادها البيولوجية والاجتماعية والنفسية، وصولاً الى محاولة التقمص والاندماج بالشخصية في موضوع تبادل المشاعر والأفكار مع البيئة الأدائية ومن ثم حدوث الطفرة التي تحقق للدور على مستوى التدريب ومستوى الإنتاج خلاصته الأدائية المغايرة .

- **تجارب معاصرة في تدريب الممثل و إنتاج الدور**

اتجهت التجارب المسرحية المعاصرة في قصيدتها الى مفهوم العودة الى الأصول و البدائية اذ أفرزت معطيات العرض المسرحي في بدايات القرن العشرين انواع اتجاهات مسرحية كان هدفها تجاوز حدود المألوف في الفعل النقلي الواقعي في الاداء التمثيلي و الذي يأخذ من النص و تجسيده الفعلي الذي يعتمد على التصوير العاطفي مع الواقع بعيدا عن فعل لابتكار ، الذي يؤسس لصورة العرض لغة مسرحية خالصة ، و هذا السعي تطلب من صناع المسرح ان يعتمدوا على مرجعيات متصلة بالنشأة الأولى للفرجة المسرحية سواء كانت عند الإغريق او بلاد الرافدين او عند المصرين القدماء و كذلك قي المسرح الشرقي (الهندي ، الصيني ، لياباني) ، و هذه النظرة تعني عودة الى أصول المسرح و جذوره العتيقة " ان استلهام الإشكال الطقسية بغرض التحكم في الجمهور وهو ما يميز التوجهات الطليعية بشكل واضح عن الدراما ذات الالتزام الاجتماعي " [٢٤] و الأمثلة متعددة و متواصلة و مستمرة في مجالات البحث عن الممثل الطقسي و المقدس و الفقير، و يمثل المسرح المعملي في بولونيا الذي أسسه (جروتوفسكي ١٩٣٣ – ١٩٩٩) و هذا المختبر الذي يحمل هدفين متفاعلين من عمل الممثل الهدف الأول متصل بالتدريب اما الذي بإنتاج عروض مسرحي تمثل هذا المنهج ، و هي مرتكزات بحثية في تدريب الممثل تتشابه في متطلباتها بالعودة مع طروحات (بيتر بروك ، جان لوي بارو ، يوجينا باربا) .

و عليه فنظرية (جروتوفسكي) في تدريب الممثل و انتاج الدور عملت على الاستغناء عن مجموعة المكونات المسرحية لكن لا يمكن ان يستغني عن عنصرين أساسين هما : الممثل و الجمهور، و يمكن كذلك ان تستغني عن كل التقنيات الصوتية و التقنيات البصرية و ذلك بتدريب الممثل على تعويض هذه الامكانيات عن طريق كفاءته الحركية والبصرية عبر تشغيل جسده و يمكن تعويض التقنيات الصوتية و الغنائية الايقاعية عبر استثمار الطاقة الصوتية للممثل " من الممكن ان يعيش المسرح بدون مكياج و بدون ازياء و مشاهد مستقلة و بدون مكان متصل و بدون اضاءة و تأثيراته ضوئي .... الخ . و لكن لا يمكن ان يعيش بغير اتصال حي و دائم و مباشر بين الممثل و الجمهور " [٢٥] .

اعتمدت تدريبات (جروتفسكي) للممثل على لغة الجسد و الصوت تطويرها و تعميق الجانب الروحي فيها عبر مبادئ اساسية اولها العودة الى محفزات الجسد المرتبطة بالطقس ، والسلوك الجمعي اما ثانيها الاهتمام بقدرة الجسد التعبيرية في توليد المعاني و ضمن التجسيد الأدائي للشخصية المسرحية اما المبدأ الثالث فقد ارتكز على عنصر التشاركية التي تسير بالممثل الى قدسية الاداء عبر محاولات متعلقة بإزالة العوائق و التعويض عنها بالروح الجمعية التي تؤكد على اللغة الخالصة .

من هنا جاءت فاعلية اعداد الممثل و تدريبه في التحول " فقد سعى لاستخدامها كوسيلة او محطة نهائية لتمازج العناصر الثلاث ، اولا العناصر السلوكية الفسيولوجية، و السكولوجية الكائنة في بنية الممثل . ثانيا العناصر السلوكية الخاصة و حسب قدرة كل فرد و ميوله ، أي التصرفات الخاصة . ثالثا العناصر الغير معهودة و التي تقع في مناطق الروح " [٢٦]

ركز (جروتوفسكي) على جسد الممثل و تدريبه لان فعل التمثيل يتطلب عناية و تفاهم بين الادوات الخاضعة لإرادة الجسد الانساني ، و عليه فان المحطات التي ولدت اسلوب عمله ساهمت في ارساء مساند العمل لديه و كانت تحمل الشخصيات الاساسية للجسد والارواح و الذهن و التي أصبحت فيما بعد محاور إعداد الممثل و بناء الشخصية المسرحية ، لذلك لم يكن

الاهتمام بجسد الممثل شيء عابر بل جعله ركيزة الأساسية في تدريبه بما يحمل هذا الجسد من قدرات تعبيرية تعبر عما يضمره الإنسان من دواخل فسيولوجية و سيكولوجية و ما تعرض لها هذا الجسد في الحياة العامة من مواقف ، كما انه استخلص من خلال تجربته في الشرق .

تدريبات (جروتوفسكي)هي طرق معاصرة تعتمد اكتشاف الطاقات الدفينة لتدريب الممثل بهدف إنتاج شغل أدائي جديد يحقق الأهداف المرسومة لطرائق التدريب و الملائمة لفلسفة الأداء التمثيلي الجديدة .

اما يوجينا باربا (١٩٣١ – ٢٠٠٩) فقد دعا الى مسرح ثالث على مستوى تدريب و انتاج العرض المسرحي و هو امتداد متجدد لثقافة العودة الى الاصول في تجربة المسرح المعاصر .

ان مبدأ التشاركية يشكل منطلق جمالي اساسي فالتشاركية تعنى اشتراك المتلقين بالحدث المسرحي ليكونوا جزءا من العرض ، لذلك جاء تركيزه على خيال الممثل من خلال تدريبات الارتجال سواء كانت على المستوى الفردي او المستوى الجماعي و هذا يعني اقصاء النص المدون المكتوب و بناء ثيمة عبر محطات الارتجال المسرحي المنظم .

ان مبدا التشاركية استلزم تطوير اسلوب الاداء التمثيلي التقليدي الساعي لإمكانية الصوت و الجسد من حيث الاعتماد على القدرات الجسدية و التعبيرية في خلق روح التشاركية بين الممثل صاحب العلامة الجسدية و المتلقي مستلم هذه العلامة ، بما يستوجب و جود قاسم مشترك بين الطرفين يجمعهما فضاء الاداءالتمثيلي الخاص بمساحة الممثل و فضاء التلقي الخاص بمساحة المتلقي المسرح .... منتج للعرض المسرحية و يقدم من خلال تلك العروض قيما ، ثقافية ، و اجتماعية ، تتبلور من خلال العلاقات الانسانية بين الممثل و المتلقي [٢٧]

و هكذا اصبح التدريب لدى باربا عبارة عن محاولة اصيلة تساعد الممثل في اكتشاف طاقته الحيوية المتركزة باكتشاف حياة جسدة ، و تحويل كل فعل حركي مكتشف الى علاقة جسدية عضوية تمتلك قوة داخلية في التعبير عن الهدف المقصود و الباحث عن التشاركية في العرض المسرحي اساسها الطاقة الحيوية الايمائية التي تربط بين المؤدين و المتلقين .

لقد تعددت اتجاهات تدريب الممثل في عصرنا الحالي و افرز هذا التعدد مجموعة من طرائق التدريب و التكوين المسرحي المعنية بالممثل ضمن مختبرات تجمع بين جانبين اساسين الاول التكوين و التدريب و الثاني الانتاج المسرحي ، و هناك امثلة كثيرة من هذه المختبرات مثل تدريبات شعرية الجسد عند (جاك كوبو ١٩٢١ – ١٩٩٩) فقد انشآ" مدرسته الخاصة لتدريب الممثلين عام ١٩٥٦ في باريس ، وقد كان يؤكد بان الممثل يكتب بجسده في الفضاء المسرحي ، مثلما يكتب المؤلف المسرحي بقلمة على صفحات بيضاء ، و ربما لانه بدا حياته لاعبا رياضيا ، فانه كان مهتما بالقدرات الخاصة للجسد الانساني ، و من ثم فانه خلال اهتمامه بالمسرح و تطويره لأساليبه المسرحية كان يشر كثيرا الى ان أي حركة نقوم بها تحمل معنى " [٢٨] .

و عند التوقف عند تجارب المخرج البرازيلي (اوجست بوال ١٩٣١ – ٢٠٠٩) و التي تمثل محاولات مبتكرة لتجاوز التقليدي في اعداد الممثل لنفسه و للدور و البحث عن البديل التي جاءت عبر تنظيراته في (مسرح المقهورين) التي يجمع فيها بين الممارسة السياسية و الانتماء الايدولوجي و بين الممارسة المسرحية و، قد انتج هذا المزج وظيفة جديدة للمسرح تعتمد الثورية باتجاه التغير الاجتماعي " من خلال عدد من التقنيات الادائية و الالعاب المسرحية تمكن (بوال) من ان يحول فلسفة السياسية الى جدل جمالي نعرفه الان باسم " مسرح المقهورين " في سياق مسرحي يعتمد على امتلاك القدرة على التلقائية و الارتجال و التعبير الذاتي كقدرات منهجية لإيجاد صياغة جمالية " [٢٩].

وعبر جولات تدريبة في مدن أوربا و أمريكا اللاتينية أثمرت عن اسلوب مميز في التدريب و الانتاج المسرحي يستند على الارتجال و المواجه و تقنية المشاركة لخلق تلقائية ادائية عند الممثل و المتلقي الفاعل و المغير المشارك بالحدث المسرحي بالأداء التمثيلي من جهة اخرى .

مؤشرات الاطار النظري

١ – حققت مهام التدريب المسرحي الخاصة بتطوير مهارات الممثل مراحل تطور في التنظيم و التكوين و الإعداد .

٢- التدريب هو محاولات تطوير مهارات الممثل الصوتية و الجسدية والحسية و جعلها قادرة على التعبير فنيا عن الدور .

٣ – تنوع أساليب و أنواع التدريب من مرحلة تاريخية الى أخرى متأثرة بلغة العصر أولا و دور و وظيفة الممثل ثانيا .

٤ – يعد (قسطنطين ستانسلافسكي) اول معلم قنن الاداء التمثيلي من خلال التدريب ليصل الى مستويات تكوين الممثل خاضعة الى منهجه التمثيلي الخاص .

٥ – غاير (مايرهولد) منهج طريقة (ستانسلافسكي) الواقعية النفسية ليهتم بدراسة الدور و تقنيات الممثل على مبدأ البيوميكانيا لينطلق بالتكوين من الخارج الى الداخل .

٦ – اعتمدت قوانين التدريب في المسرح الملحمي عند برنو لد برخت على تغريب الشخصية و الدور و رفض الاندماج و التعويض عنه بالتغريب (الإيهام – لا إيهام) .

٧ – حققت طرائق التدريب في المسرح الفقير عند (جروتفسكي) ممثلا مقدسا من خلال اعتماده على إزالة العوائق .

٨ – الورش المسرحية قدمت وعي جديد للتدريب و التكوين مبني على الممارسة و الاكتشاف في قاعات التجربة المسرحية المبتكرة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

سيتناول الباحث في هذا المبحث العمليات الإجرائية المتعلقة بتحقيق هدف البحث التي شملت وصف مجتمع البحث الأصلي و اختيار عينه البحث ، و بناء الأدوات و التحقق من صدقها و ثباتها و وضوح فقراتها، فقد اختار الباحث المقابلة و الاستبيان ادوات أساسية للبحث ، و شمل الفصل الوسائل الإحصائية التي استخدمها الباحث لتحليل نتائجه وجاءت كما يلي .

أولا : مجتمع البحث

يمثل مجتمع البحث الأصلي ممثلين عراقيين بلغ عددهم (٨٠) ممثلا و ممثلة ، تم اختيارهم من محافظتي بغداد و البصرة ، و كما موضح في الجدول أدناه :

الممثلون من محافظة البصرة			الممثلون من محافظة بغداد			المجموع الكلي للمجتمع		
ذكور	إناث	المجموع	ذكور	إناث	المجموع	ذكور	إناث	المجموع
٢٨	١٢	٤٠	٢١	١٩	٤٠	٤٩	٣١	٨٠

جدول (١)

(مجتمع البحث)

ثانيا : عينة البحث

تمثل عينة البحث التي تم اختيارها قصديا من قبل الباحث ، مجموعة من الممثلين و الممثلات في محافظتي بغداد و البصرة و عددهم (٢٠) ممثلا بنسبة ٢٥% من مجتمع البحث و كما موضح في الجدول في أدناه :

عينة البحث ممثلون من البصرة	عينة البحث ممثلون من بغداد	المجموع الكلي
١٠	١٠	٢٠

جدول (٢)

(التوزيع الجغرافي لعينة البحث)

و تم توزيع افراد عينة البحث وفق ثلاثة اختيارات :

أ- الجنس

ب- التحصيل الدراسي

ت-المهنية

توزيع افراد عينة البحث حسب الجنس

متغير الجنس	العدد	النسبة المئوية
ذكر	١٤	%٧٠
أنثى	٦	%٣٠
المجموع	٢٠	%١٠٠

جدول (٣)

(حسب جنس عينة البحث)

توزيع إفراد عينة البحث حسب العمر :

المؤهل العلمي	العدد	النسبة المئوية %
دبلوم	٢	%١٠
بكالوريوس	١٢	%٦٠
ماجستير	٢	%١٠
دكتورة	٤	%٢٠

جدول (٤)

توزيع إفراد عينة البحث حسب المؤهل العلمي:

المهنية	العدد	النسبة المئوية %
محترف	١٢	% ٦٠
غير محترف	٨	% ٤٠

جدول (٥)

ثالثا : منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي معتمدا على التحليل الإحصائي الكمي و النوعي كما جاء في تحليل بيانات البحث المأخوذة من المقابلات اولا والاستبيان ثانيا كأداتين للبحث .

رابعا : اداة البحث

المقابلة

تعتبر المقابلة من أهم أدوات البحث المستخدمة في البحوث النفسية و الاجتماعية فمن طريقها يتم الحصول على البيانات و المعلومات الدقيقة المتعلقة بعينة البحث الممثلين لكونهم يستطيعون الإجابة عن محتوى الأسئلة الموجهة لهم بطريقة واضحة و معبرة عن وجهة ، نظرتهم ، و ميولهم بعيدا عن التدوين .

و من خلال استخدام هذه الأداة حاول الباحث الحصول على ثقة المبحوثين ، علما إن المقابلة تتعدد أنواعها و طرق بنائها و تصميمها و تقديمها لعينة البحث فمنها المقابلة

الشخصية ، و المقابلة الهاتفية ، و المقابلة بواسطة الحاسوب ، و المقابلة المقننة و غير المقننة .

يقصد بالمقابلة المقننة هي المقابلة يعد فيها الباحث نماذج للأسئلة مسبقا و يقوم بصياغة الأسئلة لتكن واضحة و سهلة الإجابة و تحقق في صياغتها إجابات ذات فاعلية تكشف عن حقيقة الظاهرة المسرحية المبحوثة ، إما المقابلة غير المقننة فهي مقابلة حرة غير مقيدة بشرط و يجري فيها الحديث بين الباحث و المبحوث بشكل حر .

لقد اعتمد الباحث المقابلة المقننة و وضع أسئلة تتلاءم مع التخصص الدقيق ، و لها علاقة بهدف الباحث و فرضيته ، و ثم طرح الأسئلة عل الممثلين كل على حدة من خلال استمارة المقابلة المصممة على وفق الخطوات التالية :

١ – الاستفادة من أهم النقاط التي تمثل إشارات خاصة بما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات ، حاول الباحث تقسيم هذه المؤشرات بمعطياتها إلى ثلاثة محاور أساسية يمثل الأول التدريب و التكوين للممثل المسرحي العراقي ، اما المحور الثاني معني بإنتاج الدور و الشخصية المسرحية و ركز المحور الثالث على تسويق إنتاج الممثل الإبداعي إلى المتلقي .

٢ – قراءة تاريخ المسرح العراقي بشكل عام من خلال كتب و مصادر نظرية و نقدية تطرح مسيرة المسرح العراقي التاريخية منذ النشأة وصولا للمرحلة ألان ، و رصد المتغيرات التي طرأت على المسرح العراقي ، وثبت أهم التحولات و ربطها بالممثل باعتباره الطاقة الإبداعية البشرية و الأساسية في هذا التاريخ .

٣ – عمل جرد بأسماء الممثلين العراقيين في محافظة البصرة و بغداد و التعرف على منجزاتهم الإبداعية في التمثيل و تاريخ مسيرتهم الفنية فضلا عن تقسيمهم عبر الجنس اولا ، و التحصيل الدراسي ثانيا ، و مكان العمل هل يرتبط بدائرة فنية مسرحية إنتاجية ام بالفرق الأهلية او فرق المسرحية تابعة لمنظمات المجتمع المدني .

و استنادا على ما تقدم من معطيات قام الباحث ببناء استمارة المقابلة التي شملت ثلاثة محاور رئيسية لكل محور ثلاثة أسئلة و كتالي :

المحور الأول

س ١ : ما هي طرق التدريب و التكوين التي تعتمدها في إعداد نفسك و إعداد الدور ؟

س ٢ : التدريب و التكوين في إعدادك لنفسك و للدور هل يتم بواسطة مخرج او تعتمد فيه على قدرتك الذاتية ؟

س ٣ : هل تعتمد أسلوب او طريقة في التدريب ثابتة لكل لادوار التي تقوم بتمثيلها ؟

ركز هذا المحور على التكوين و التدريب الخاص بالممثل سواء كان التدريب منظم و أكاديمي ضمن دراسة و تدريب له علاقة بالبروفة المسرحية مستعين بالخبرة الشخصية و العلاقات التي حققها الباحث مع الممثلين المبحوثين و التي تعرف من خلالها على تنوع صادر التدريب و التكوين على مستوى تدريب الممثل لنفسه أولا و تدريبه على الدور و الشخصية المسرحية ثانيا .

المحور الثاني

س ١ : عملية إنتاج الدور المسرحي تحتاج إلى فعل جماعي مشترك في التدريب على الشخصية المسرحية ضمن وحدة العرض المسرحي الكلية ... كيف تتعامل مع هذه المنظومة في التكوين و التدريب و الإنتاج ؟

س ٢ : تجربتك في التمثيل المسرحي منذ البداية إلى مرحلة الاحتراف هل ظهر فيها وعي جديد مخطط للإدارة الثقافية يفيد على (إعداد الدور – إنتاج الدور – تسويق الدور)

س ٣ : كيف يتم تقيم الممثل المسرحي العراقي في موضوع إنتاج الدور و هل يوجد برنامج مخطط بذلك ؟

جاءت أسئلة المحور الثاني من المقابلة لتركز على إنتاج الدور المسرحي من قبل الممثل و هو يتحرك بمسارين الأول العمل مع الدور و الثاني العمل مع الجماعة باعتبار ان العرض المسرحي وحدة فنية متكاملة يشارك فيه العديد من صناع العرض على المستوى البصري او السمعي و بقيادة وإدارة المخرج المسرحي ... و طرح سؤال مهم للممثلين يخص انتاج الدور و البرنامج المخطط و المدروس و معرفة نتائجه .

المحور الثالث

س ١ : هل اختيارك لأداء دور مسرحي من قبل منتج او مخرج مقابل مبلغ مالي ؟

س ٢ : هل لديك مدير إعمال يشرف و ينسق إعمالك المسرحية ضمن برنامج يتلاءم مع مهارتك الفنية المسرحية ؟

س ٣ : الأموال التي تحصل عليها من خلال مقابل تمثيل دور هل هي مجزية أم غير مجزية ؟

شكل تسويق أداء الممثل عبر العرض المسرحي أسئلة ثلاثة للمحور الثالث من المقابلة و التي تركز على أهمية تسويق الدور المسرحي إلى المتلقي اخذ بعين الاعتبار تجربة الممثل و علاقته الاحترافية بدوائر المسرح الرسمية و غير الرسمية لمعرفة ماذا كان الممثل يتقاضى مبالغ من المال عن طريق تقديم منجزه الإبداعي ام انه يقدم هذا المنجز دون تخطيط ثقافي و إداري و مالي يركز على التسويق .

إعداد المقابلة

أولا : التخطيط للمقابلة

١ – يكمن الهدف الأساسي من استخدام أداة المقابلة في إجراءات البحث و جمع البيانات الخاصة بمجموع الأسئلة التي تتضمنها المحاور السابقة و التعرف على وجهة نظر الممثلين عينة البحث بطبيعة هذه المحاور.

٢ – زود الباحث بثلاث كتب رسمية تساعده على اللقاء الرسمي بالممثلين عبر مؤسساتهم الرسمية أولا و نقابة الفنانين ثانيا و الرسائل الشخصية ثالثا و في ضوء ذلك اختار الباحث

٥٠ % من عينة البحث لأسئلة المقابلة لغرض الاستفادة من خبرة الممثلين و التعرف على واقع الظاهر البحثية و إعداد إجابات تنطبق مع التعرف بالفرضيات من ناحية قبولها او رفضها .

٣ – قام الباحث بصياغة الأسئلة الخاصة بالمقابلة مستفيدا من الإطار النظري و الدراسات السابقة و نماذج الإجراءات التي تعتمد الأسئلة في المقابلات في الرسائل و الاطاريح التخصصية أولا و المجاورة ثانيا و قد بلغ عدد الأسئلة تسعة أسئلة تمثل كل ثلاث أسئلة محور من محاور الدارسة الخاصة بالتدريب و التكوين و الإنتاج و التسويق .

ثانيا : تنفيذ المقابلة

١ – تم اختيار عشرين ممثل و ممثله من عينة البحث المختارة قصديا يتمتعون كممثلين بخبرة و تجربة معروفة على مستوى الحراك المسرحي العراقي لمشاركتهم في عروض مسرحية عده كممثلين بارزين و قد كتبت عليهم الصحف و المجلات العراقية و العربية مقالات نقدية تشخص فعل إبداعهم للإنتاج الفني عبر تمثيلهم لهذه الأدوار المتعددة و هم ممثلين من بغداد محترفين او ممارسين و كذلك في محافظة البصرة .

٢– عمل الباحث في تنفيذه للمقابلة بالاتصال هاتفيا بجميع المبحوثين بغرض تحديد موعد لمقابلتهم تبعا لجدول يتناسب مع أوقاتهم الخاصة و التزاماتهم الفنية العامة .

٣– قام الباحث بإجراء المقابلات بطريقتين المباشرة و هي تسجيل إجابات المبحوثين بعد اطلاعهم على الأسئلة و تدوينها باعتبارها أسئلة حرة ، وكذلك اعتماد إرسال الأسئلة إلى المبحوثين عن طريق وسائل الاتصال الاجتماعي على الفيس بوك ، او الوتساب ، او التليكرام بعد التأكد الدقيق من عناوينهم و طريقة التواصل معهم فمنهم أجاب كتابة و منهم من أجاب برسائل صوتية تم تفريغها من قبل الباحث و تحويلها إلى إجابات مكتوبة و قد استمرت فترة المقابلة للمثلين من بغداد ١٠ – ١٤ / ٥/ ٢٠٢٣ ، و مقابلة الممثلين من البصرة للفترة من ٢ –٦ / ٦/ ٢٠٢٣ .

و عليه كانت عدد الأسئلة (٩) تضمنت ثلاثة محاور أساسية لكل محور (٣) أسئلة تركز على معطيات المحور و علاقته بمشكلة البحث و أهدافه .

من خلال هذا البناء انتقل الباحث من مرحلة التخطيط و التنفيذ الذين يشكلان مستخلص النتائج الذي سوف يعتمدها الباحث و الناتجة من مناقشة المقابلة مناقشة علمية إحصائية .

و قد اتبع الباحث خطوات تنفيذية تضمنت الأتي :

أ – تزويد الممثلين عينة البحث بأسئلة المقابلة التي ستعرض عليهم ضمن استمارة مرسلة بالاسم لكل مبحوث .

ب – الأسئلة المقدمة بالمقابلة كانت من النوع المفتوح و قد تم تسجيل كافة المقابلات من خلال برنامج خاص بعد اخذ موافقة المبحوثين كافة .

ج – تلقى الباحث الإجابات جميعا و اهتم بدقة تصنيفها عن طريق مهارات خاصة بالاتصال و التواصل و استخدام برمجيات الكمبيوتر في ذلك .

د – سجل الباحث جميع المقابلات على جهازه تسجيل وبدا بجمع المعلومات عبر الاستماع عده مرات لطبيعة البيانات الموجودة في المقابلات اذ تم تفريغ كافة البيانات و تبويبها عبر المحاور الثلاث لاستخراج النتائج وتحيلها بهدف الحصول على إجابات لفرضيات البحث المثبتة .

ثالثا : تفريغ الإجابات و جمع البيانات

حاول الباحث بعد تفريغ إجابات إفراد العينة جمع البيانات بطريقة مرتبة محددا الإجابات لكل شخص على حدة و لكل سؤال مستخدم أسلوب تحليل المحتوى النوعي ، لغرض الحصول على تبريرات لمواقف الممتحنين للمقابلة عبر واقع الظاهرة المسرحية المبحوثة و الخاصة بالممثل و هو يتدرب ويكون نفسه و الدور أولا وينتج الشخصية و الدور عبر جودة

أدائية مميزة ثانيا و يسوق الدور بالتعاون مع المدير الثقافي ثالثا و من خلال جمع هذه البيانات انتقل الباحث الى فصل تضمن عرض نتائج المقابلة بعدها أداة بحث مستعملة في الإجراءات .

النتائج و مناقشتها

سوف يقوم الباحث في هذا الفصل بعد تثبت المعلومات الخاصة بإجراءات الفصل الثالث على مستوى إعدادأداة البحث (المقابلة – الاستبانة) و مستوى صدقها و ثباتها و تطبيقها و بعد إدخال جميع البيانات في الجدول الإحصائي لبرنامج (spss) حصل الباحث على النتائج التالية ليناقشها و يحدد قيمها الدالة و كما يلي :- **النتائج الخاصة بالمقابلة**

أولا : نتائج المستوى العام (الجنس ، التحصيل الدراسي ، المهنية)

ت	المتغير	النوع	التكرارات	الترتيب	النسبة المئوية
١	الجنس	أنثى	٦	٢	%٣٠
		ذكر	١٤	١	%٧٠
٢	التحصيل الدراسي	دكتورة	٤	٢	% ٢٠
		ماجستير	٢	٣	% ١٠
		بكالوريوس	١٢	١	% ٦٠
		دبلوم	٢	٣	% ١٠
٣	المهنية	محترف	١٢	١	% ٦٠
		غير محترف	٨	٢	% ٤٠

الجدول (٦)

النتائج المستوى العام

أولا : نتائج المستوى العام

١ – الجنس

تبين ان الجدول أعلاه يوضح نسبة الذكور و الإناث التي بلغت ٧٠ % ذكور و ٣٠ % إناث و هذا يعني ان نسبة الذكور في

الوسط المسرحي من الممثلين أكثر من نسبة الاناث سواء كانت هذه الظاهرة في مدينة البصرة و بغداد

٢ – التحصيل الدراسي

حصلت شهادة البكالوريوس نسبة مئوية ٦٠ % بواقع ستة ممثلين من مجموعة العينة المختارة اما شهادة الدكتورة فقد حصلت على المرتبة الثانية بواقع ٢٠ % و سجلت شهادتي الماجستير و الدبلوم نسبة ١٠ % ضمن تسلسل الترتيب و هذا يعني ان اغلب الممثلين في مسرحنا العراقي تمثلهم نسبة العينة يحملون شهادة البكالوريوس في تخصص الفنون الجميلة بتخصص الفنون المسرحية .

٣ – المهنية

يقصد بالمهنية طبيعة العمل الذي يمارسه الممثل و المرتبط بحصوله على مبالغ إيرادات معلومة و محددة على وفق عقود مع المؤسسات ذات العلاقة او مع مستثمري العروض المسرحية اذ تصنف المهنية الى قسمين الأول محترفين اخذوا من مهنه المسرح التمثيل مصدر للعيش و غير المحترفين يصنفون على أنهم هواة او راغبين بالعمل الفنية يقدمون جهدهم الإبداعي في إنتاج الشخصية المسرحية و ادائها بشكل تطوعي او مجاني و لقد حصل الممثلين المحترفين على نسبة ٦٠ % اذ جاء ترتيبهم الأول اما الممثلين الغير محترفين فقد جاء نسبتهم ٤٠ % ضمن الترتيب الثاني .

بمعنى ان الممثل العراقي عينة البحث المختارة للمقابلة يسعى الى ان يحول عملة الإنتاجي الى سلعة ثقافية يمكن تسويقها بحدود طبيعة الظاهرة المسرحية في العراق .

اولا : نتائج المحور الأول من المقابلة

من خلال الإجابة على أسئلة المحور الأول توصل الباحث بعد ان أجرى جمع البيانات و تحليلها إحصائيا في برنامج (spss) ليجاد المتوسط الحسابي و الترتيب و النسبة المؤوية التي تكشف جميعها عن الاتجاه و كما مبين في الجدول في أدناه :

رقم السؤال	السؤال	المتوسط الحسابي	التسلسل	النسبة	الاتجاه
س ١	ما هي طرق التدريب و التكوين التي تعتمدها في إعداد نفسك و إعداد الدور ؟	٢.٦١	٣	٩٠ %	مرتفع
س ٢	التدريب و التكوين في إعدادك لنفسك و للدور هل يتم بواسطة مخرج او تعتمد فيه على قدرتك الذاتية ؟	٢.٧٠	١	١٠٠ %	مرتفع
س ٣	هل تعتمد أسلوب او طريقة في التدريب ثابتة لكل لادوار التي تقوم بتمثيلها	٢.٦٦	٢	٩٠ %	مرتفع

الجدول رقم (٧)

يشير الجدول رقم (٧) متوسطات متغير التدريب و التكوين للممثل العراقي عينة البحث التي أجرى الباحث معها المقابلة ذات مستوى مرتفع بلغت حدودها من (٢.٧٠ – ٢.٦١) و هذا يؤكد ضرورة الاهتمام بالتدريب و التكوين لدى الممثل العراقي من اجل تطوير مهاراته التقنية في الأداء لتمثيل الدور.

ثانيا : نتائج المحور الثاني

تعلن المتوسطات الحسابية ضمن ترتيبها و نسبها التي حصل عليه الباحث من إجابات الممثلين عينة البحث بعد إجراء التحليل الإحصائي لها و كما موضح بالجدول في أدناه .

الجدول رقم (٨)

رقم السؤال	السؤال	المتوسط الحسابي	التسلسل	النسبة	الاتجاه
س ١	عملية إنتاج الدور المسرحي تحتاج الى فعل جماعي مشترك في التدريب على الشخصية المسرحية ضمن وحدة العرض المسرحي الكلية ... كيف تتعاملي مع هذه المنظومة في التكوين و التدريب و الإنتاج ؟	٢.٦٠	١	١٠٠ %	مرتفع
س ٢	تجربتك ف التمثيل المسرحي منذ البداية الى مرحلة الاحتراف هل ظهر فيها وعي جديد مخطط للإدارة الثقافية يعتمد على (إعداد الدور – إنتاج الدور – تسويق الدور)	٢.٠٣	٢	٨٥ %	مرتفع
س ٣	كيف يتم تقيم الممثل المسرحي العراقي في موضوع إنتاج الدور و هل يوجد برنامج مخطط بذلك	٢.٠٠	٣	٨٠ %	مرتفع

يشير الجدول أعلاه و الخاص بالمحور الثاني الذي يسلط الضوء على دراسة إنتاج الدور اذ بلغت متوسطات الإجابات الحسابية مابين (٢.٦٠ – ٢.٠٠) اذ قام الباحث بتثبيت الاتجاه الذي يمثل حالة مرتفعة ليؤكد في نتائجه ان اعدد الدور لدى الممثل العراقي مرتبط بفعالية الإنتاج و يؤسس الممثل هذا التدريب عبر فعل جماعي و ضمن منظومة صناع العرض المسرحي ليؤكد قدرته و قابليته و مهاراته في تقديم أفضل الأدوار .

نتائج المحور الثالث من المقابلة

ثبت الباحث في أدناه المتوسطات الحسابية و الترتيب و النسب المئوية لمتغير تسويق الإنتاج و حصل على الإحصاءات كما جاء في الجدول أدناه .

رقم السؤال	السؤال	المتوسط الحسابي	ت	النسبة	الاتجاه
س ١	تم اختيارك لأداء دور مسرحي من قبل منتج او مخرج مقابل مبلغ مالي ؟	١.١٠	١	٣٠ %	منخفض
س ٢	هل لديك مدير إعمال يشرف و ينسق إعمالك المسرحية ضمن برنامج يتلاءم مع مهارتك الفنية المسرحية ؟	١.٠٠	٢	٢٠ %	منخفض
س ٣	الأموال التي تحصل عليها مقابل تمثيل دور هل هي مجزية ام غير مجزية ؟	١.٠٠	٢	٢٠ %	مخفض

الجدول (٩)

يشير الجدول أعلاه ان متوسطات المتغير الخاصة بتسويق نتاج الممثل المسرحي العراقي جاءت لتمثل متوسطات بلغت ما بين (١.١٠ – ١.٠٠) و بنسب مئوية منخفضة جدا جاءت (٣٠ % – ٢٠ %) هذا يؤكد ان الممثل العراقي يمتلك اتجاه منخفض في تسويق إنتاجه الإبداعي سواء كان على المستوى الأكاديمي او الاحترافي او التجاري و لهذا اختصرت اتجاهات الإجابة على درجة المنخفض

الاستنتاجات

أولا : استنتاجات عامة ، تدريب وتكوين الممثل .

١ –اختصر تدريب الممثل العراقي و إعداد دوره على تدريبات مسرحية مع المخرج و لفترة إعداد العرض و لم يطور مهارته بمسارات أخرى .

٢ – اعتاد الممثل العراقي في الفرق المسرحية ان يقدم إنتاجه الإبداعي دون مقابل و لفترة عرض لاتتجاوز أياما و التي لا تحقق إيرادات مادية لجهوده الفنية .

ثانيا : في ضوء خلاصة التحليل الذي تم في الفصل الخاص بإجراءات البحث محور النتائج و مناقشتها و التي تمثلت بإجابات الممثلين العراقيين من البصرة و بغداد على أسئلة المقابلة اولا و الاستبيان ثانيا فان الباحث سيقوم بعرض مجمل

للنتائج التي توصل إليها في ضوء مقاربتها مع الفرضيات الثلاثة التي أشرت الدراسة نتائجها و كما يلي :

١ – نتائج الفرضية الأولى الذي يمثل منطقوها(لايوجد فروقات ذات دلالة إحصائية في مستوى تدريب و تكوين الممثل المسرحي العراقي و تطوير مهارته الأدائية) .

و من خلال النتائج التي أظهرتها الدراسة تم تأكيد وجود تأثير ذي دلالة إحصائية في ما يخص تدريب و تكوين الممثل المسرحي و تعزيز استخدام هذا المتغير من خلال طرائق التدريب المتعددة التي تحقق للممثل المسرحي مستوى جيد في الاداء المستند على التدريبات الإجرائية و التطبيقية للممثل .

٢ – نتائج الفرضية الثانية : التي جاء منطقوها(لا توجد فورقات ذات دلالة إحصائية في مستوى انجاز الممثل للدور وتقديمه العرض من خلال تعرفه على مدارس و مناهج و طرق التمثيل المتعددة و تطبيقها لإعداد الدور و الشخصية) .

أظهرت النتائج الإحصائية و جود تأثير ذي دلالة إحصائية في ما يخص متغير اعداد الشخصية و الدور عند استخدام الممثل المسرحي العراقي منهج او طريقة او اتجاه تمثيليا بهدف تطوير مهاراته الابداعية على المستوى الحسي و الحركي و الصوتي وصولا لتقديم منجز أدائي ذو جودة عالية يسهم في تطوير التذوق الفني الايجابي و يحقق فكرة الدور عند المتلقي المسرحي ، و لهذا رصد هذا المستوى متغيرا فاعلا في عملية اداء الشخصية المسرحية للممثل المتدرب الواعي لدوره و بالتالي المنتج الابداعي و للشخصية المسرحية و تجسيدها التعبيري عن طريق استخدام أدواته الفنية و الفكرية بوعي متقن .

أظهرت النتائج الإحصائية و جود تأثير ذي دلالة إحصائية في ما يخص متغير اعداد الشخصية و الدور عند استخدام الممثل المسرحي العراقي منهج او طريقة او اتجاه تمثيليا بهدف تطوير مهاراته الابداعية على المستوى الحسي و

الحركي و الصوتي وصولا لتقديم منجز أدائي ذو جودة عالية يسهم في تطوير التذوق الفني الايجابي و يحقق فكرة الدور عند المتلقي المسرحي ، و لهذا رصد هذا المستوى متغيرا فاعلا في عملية اداء الشخصية المسرحية للممثل المتدرب الواعي لدوره و بالتالي المنتج الابداعي و للشخصية المسرحية و تجسيدها التعبيري عن طريق استخدام أدواته الفنية و الفكرية بوعي متقن .

الهوامش :

١. أبن منظور . لسان العرب ، المجلد ٣(بيروت : دار الفكر للطباعة و النشر ، ٢٠٠٨)ص ٢٣٨.
٢. عبد الفتاح رياض. التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١(القاهرة : دار النهضة العربية ،)١٩٧٣،ص٦
٣. جميل صليبا. ، المعجم الفلسفي ج ١ و (قم : مطبعة سليما زاده ، ب ، ت) ، ص٣٣٣.
٤. الفيروز ابادي . القاموس المحيط، ج ٢ (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٣٨) ص ٣ .
٥. جميل صليبا. ، معجم المصطلحات الادبية (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ب ت) ص ٨.
٦. مجدي وهبه و كامل المهندس . معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب (بيروت : مكتبة بيروت لبنان ، ب ت ، ١٩٧٤) ص ٥٤٢.
٧. **سامي صلاح . الممثل و الحرباء دراسات ودروس في التمثيل ، ص ١٣٥ .**
٨. علي حسن مهاوش . فاعلية برنامج تعليمي بستخدام التغذية الراجعة في تطوير اداء الممثل المسرحي الاكاديمي (البصرة) رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ٢٠٢٠ ، ٨٢ ص
٩. عوني كرومي . التمثيل خارج دائرة الاحتراف من البداية الى الهواية (الشارقة : دائرة الثقافة و الاعلام ، ٢٠٠٠) ص ٢٢١ – ٢٢٢ .

١٠. حسين التكمجي . نظريات الإخراج (بغداد : دار المصدر،٢٠١١) ص ١٤٨ .

١١. روبرت لويس . الطريقة ام الجنون ، طريقة ستلافسكي في التطبيق ، ترجمة : يوسف عبد المسيح (بغداد مكتبة النهضة للطباعة و النشر . ب . ت) ص ٥ .

١٢. ديفيد جاريك . بحث تمهيدي عن منهج ستانسلافسكي ، ترجمة : لويس بقطر (القاهرة دار الكتب العربي للطباعة و النشر ، ١٩٦٨) ص ٢٤

١٣. علي حسن مهاوش . المصدر السابق ، ص ٨٦ .

١٤. ينظر . يفيد جاريك . المصدر السابق ، ص ٤٠

١٥. عبد الكريم عبود . الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية (لبنان : منشورات ضفاف ، ٢٠١٤) ص ١٧٣ .

١٦. سعد اردش . لمخرج ي المسرح المعاصر ، ص ٢٢٩

١٧. فيسولولد مايرخولد . في الفن المسرحي ، ج١ ، ترجمة : شريف شاكر ، ص ٦٦ – ٦٧

١٨. مدحت الكاشف . اللغة الجسدية للممثل (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية ، ٢٠٠٦) ص ١٧٢.

١٩. فيزفولد ماير خولد . في الفن المسرحي ، مجموعة مقالات مترجمة ، ترجمة : شريف شاكر ، ص ٧٦.

٢٠. علي عبدالحسين الحمداني و اخرون . أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور (عمان : الدار المنهجية للنشر و التوزيع ، ٢٠١٦) ص ٩٦ .

٢١. ايرينج نيتشر . برتولد برشت و السياسة ، النظرية السياسية و الممارسة الأدبية ، ترجمة : كامل يوسف حسين (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص ٢٨

٢٢. حسين التكمجي . المصدر السابق ، ص٦٥

٢٣. برتولد بريخت . المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي (بغداد : وزارة الاعلام ، ١٩٧٣) ص ٢١٨

٢٤. كريستوفر ايزر . المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ – ١٩٩٢) ، ترجمة : سامي فكري (القاهرة : مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون الجميلة) ص ٢٥ .

٢٥. جيروزي جروتوفسكي . نحو مسرح فقير ، ترجمة : كمال قاسم نادر (بغداد :: وزارة الثقافة و الاعلام ، ١٩٨٢) ص ٣٠

٢٦. سرمد ياسين . تدريب الممثل للتحول من الذات الى الشخصية (بغداد) رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، ٢٠٠٧ ، ص ١١٩ .

٢٧. ينظر : مدحت الكاشف . اللغة الجسدية للممثل ، المصدر السابق ، ص ١١١.

٢٨. شاكر عبد الحميد . الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ٢٠٠٩) ص ٣٦

٢٩. اثير عبد السادة . اوجست بوال ، مسرح المقهورين (القاهرة : المسرح دوت كوم ، ٢٠١٩) ص١٠ .