التلقائية واشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

تاريخ الاستلام: ٢٨/ ٤/ ٢٠٢٢
تاريخ القبول: ٢/ ٦/ ٢٠٢٢
تاريخ النشر: ١/ ١٠/ ٢٠٢٢

الكلمات المفتاحية:
تمظهرات، تلقائية ، استرخاء

DOI: 10.57026/mjhr.v2i2.43

ملخص البحث:

اشتملت الدراسة على أربعة فصول، الفصل الأول ضم (الإطار المنهجي) مشكلة البحث والحاجة إليه، والتي تلخَّصت بالسؤال الآتي: (ماهي التلقائية، وماهي اشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي ؟)، وأهمية البحث تتجلى في افادة المشتغلين في الحقل المسرحي من طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة، هدف البحث تجلى في: (التعرف على التلقائية واشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي).

أما الفصل الثاني: قد ضم (الإطار النظري والدراسات السابقة) وقد تجلى بمبحثين، المبحث الأول: (التمرحلات التاريخية للتلقائية) ، المبحث الثاني: (التلقائية في أداء الممثل المسرحي) وفي ختام الإطار النظري جاءت الدراسات السابقة ومناقشتها، ثمّ التطرق إلى ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

الفصل الثالث (اجراءات البحث) قام الباحث بتحليل عينة البحث مسرحية(سينما) قصديا مستخدما المنهج الوصفي التحليلي، واشتمل (الفصل الرابع) على نتائج البحث ومناقشتها، توصل الباحث الى:

١- تشكل الفعل الجمالي للأداء التلقائي للممثلين من خلال استثمار أدوات التعبير (الجسد/الصوت) ووسائلهما(الإيماءة/النطق).

٢- شكلت البيئة و المعرفة مع التقنيات الداخلية (الإسترخاء-الإحساس العالي-المعايشة-تركيز الإنتباه) للممثل دوراً هاماً في الأداء التلقائي.

التلقائية واشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

The failure and her work in the performance of the Iraqi theater actor

Researcher Ali Salah Abdul Hassan Al-Abadi

Received: 28/4/2022
Accepted:2/6/2022
Published:1/10/2022
Keywords:
Appearances, automatic, relaxed.

Abstract

The study included four chapters, the first chapter included (the methodological framework) the research problem and the need for it, which was summarized in the following question: (What is spontaneity, and what are its functions in the performance of the Iraqi theater actor?), and the importance of the research is reflected in the benefit of those engaged in theatrical field from students of art colleges and institutes Al-Jamila, the aim of the research was manifested in: (Identifying spontaneity and its functions in the performance of the Iraqi theater actor.(

As for the second chapter: it included two sections, the first: (historical journeys of spontaneity), the second: (spontaneity in the performance of theatrical actor.(

As for the third chapter, it included (research procedures), and (the fourth chapter) included the research results and their discussion. The researcher reached:

-١Forming the aesthetic act of the spontaneous performance of the actors through expression (physical/voice(

-٢The environment and knowledge with the internal techniques of the actor played an important role in the spontaneous performance.

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

الفصل الاول/ الاطار المنهجي

مشكلة البحث

على مدى الإمتدادات التاريخية ظل المسرح محط جدل للكثير من المفاهيم المتعلقة بآلية اشتغاله وتطبيقاته من قبل العاملين فيه، بفعل المتغيرات الإجتماعية والثقافية والسياسية ومحاولة الخطاب المسرحي مواكبة هذه التطورات والتغيرات التي تحصل، بما يعزز فاعلية المسرح في المجتمع .

إن أهم عنصر في الحقل المسرحي وكما هو معروف لدى المشتغلين أو الدارسين في هذا الحقل هو الممثل، والذي يعد الأيقونة المهمة التي يؤسس المخرج خطابه الجمالي بواسطته من جراء فاعلية السرد الأدائي التي يقوم بها الممثل في انتاج خطاب العرض متعكزاً في ذلك عما في جعبته من أدوات تسهم في هذا النتاج، لتشكل هذه الأدوات في التلقي معياراً في مدى فاعلية الممثل في منظومة العرض المسرحي.

إن واحدة من مهارات الممثل المسرحي والتي اخذت حيزاً مهماً في الخطابات التنظيرية في ادبيات المسرح وفي اشتغال المخرجين عليها، هي (التلقائية) في الأداء المسرحي، ولما لها من دور كبير في صياغة الفعل الادائي الباث ومدى انعكاساته على المتلقي، وعلى الممثل ذاته من ناحية الرهان على قدراته الأدائية في تقديم الشخصية بطريقة عفوية، بعيدة عن المبالغة التي تطيح بجماليات الأداء، وربما تأخذ منحى بعيداً عن تطلعات المؤلف والمخرج والمتلقي .

لذا رصد الباحث بعض من هذه الأداءات التمثيلية في الحقل المسرحي، فوجد أنها جديرة في الدراسة من أجل الوقوف عند فاعلية (التلقائية) في أداء الممثل المسرحي ومدى تأثيرها في منظومة العرض، مما جعل مشكلة البحث تنحصر في دراسة الموضوع عبر الإجابة عن الإستفهام الآتي-:

(ماهي التلقائية، وما هي إشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي ؟)

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث في تسليط الضوء على فاعلية (التلقائية) في الأداء المسرحي، ومدى تأثيرها بوصفها واحدة من المهارات الأدائية التي يشتغل عليها الممثل في تقديم نصه الأدائي، لذا تأتي أهمية هذه الدراسة في إضاءة مفهوم (التلقائية) في أداء الممثل المسرحي.

أما الحاجة إلية:

إفادة المشتغلين في الحقل المسرحي من فنانين وطلبة قسم الفنون المسرحية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على التلقائية واشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي.

حدود البحث:

- الحد المكاني : العراق –بغداد / خشبة المسرح الوطني.
- الحد الزماني : (٢٠١٧) .
- الحد الموضوعي : دراسة التلقائية واشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي.

مصطلحات البحث :

١. التلقائية :

اصطلاحاً: يعرفها (عبد النور) على أنها: "عفوية، حالة كل ما هو صادر عن النفس بلا تصنع أو اكراه، وهي ميزة يتفرد بها الفنّان الذي يُطلق نفسه على سجيتها، فيصدر عنه الأثر كما ينبجس الماء من الينبوع، والنور من الشمس. ولقد تمسكت جماعة من أهل الفن بهذه التلقائية، واتخذتها مبدأ أساسياً في إنتاجها ليقينها بأن كل أثر لا يكون عفويا، يأتي مشوها لحقيقة الفنان" (١٥: ٧٧).

يعرفها (صليبا) على أنها: "الفعل الذي يقوم به الإنسان من تلقاء نفسه، دون دافع خارجي، مادي، أو معنوي، وهو نقيض الفعل المتكلف أو الفعل المفروض من الخارج" (١٤: ٣٣٧).

يعرفها (المكاوي) على أنها :" أن يترك الفرد على حريته للاستجابة لمختلف المواقف" (١: ٧٢).

ويعرفها البياتي بأنها: "تجاوز الممثل كل ما يحمل من مخزون معرفي وثقافي مسبق بحيث يعيش أوقات خالية من أية توصية أو توجيه يقحم عليه ، بحيث يكون متنبها لأي مستجدات في اثناء ادائه بكل مرونة واسترخاء " (٢١: ٤).

و(التلقائية في الاداء) يعرفها الباحث اجرائياً على أنها: المهارة التي يمتلكها الممثل في أداء دوره بعيداً عن التكلف والتصنع.

و(التلقائية في الاداء) يعرفها الباحث اجرائياً على أنها: المهارة التي يمتلكها الممثل في أداء دوره بعيداً عن التكلف والتصنع.

٢. الأداء :

لغة : يعرفه (ابن منظور) : "من الفعل أدى. وأدى الشيء أوصله ، والاسم الأداء. وهو أدى الأمانة منه. وأدى دينه تأدية أي قضاه ، والاسم الأداء. ويقال تأديت إلى فلان من حقه إذا أديته وقضيته. ويقال: أدى فلان ما عليه أداء وتأدية إليه الخبر أي انتهى" (١٣: ٣٧).

اصطلاحا: يعرفه (ماري الياس) و (حنان قصاب حسن) " الأداء هو عمل الممثل على الخشبة، ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل"(١٤: ١٤).

ويعرفه (سامي عبد الحميد) و(أسعد عبد الرزاق) بأنه "قيام الممثل بمهمة ايصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وتصورها المخرج. وقد كان غرض التمثيل ولا زال خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح بواسطة هذه الأدوات"(١٠: ١٢).

التعريف الاجرائي : هو الطريقة التي يتخذها الممثل في التعبير عن رؤى وتصورات خطاب المدونتين النص والعرض.

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الاول: التمرحلات التاريخية للتلقائية

- الاغريق

لم يعرف الإغريق التلقائية بل تجلت لديهم المبالغة، إذ كان الصوت هو المحور الرئيسي والشاغل للممثل، لكون أن تعبيرات الوجه تختفي وراء القناع، فيحاول أن يعوض هذا التعبير من خلال الصوت(ينظر: ٥: ٨٧)، مما ساهم ذلك في إرتفاع مستوى التلقائية، ولأن الإشتغال الأدائي كان محوره الصوت، مما حد بالعديد من الممثلين أن يتشغل عليه حد المبالغة والإستعراض.

- الرومان

أما بالنسبة للممثلين الرومان فإن الأمر مختلف فلم يشغلهم النص ومايضمه من أفكار، إذ كان همهم تفعيل السخرية والتهريج والضحك على حساب العرض الهادف، من أجل أن يثير إنتباه المتلقي للفعل الذي يقوم به، مما جعل أداء الممثل مبالغاً فيه، ورغم ذلك برزت دعوات عديدة من قبل المعنيين بالشأن المسرحي آنذاك من أجل تقليل و نبذ التصنع والتكلف في الأداء(ينظر: ٥: ٩٩،١٠٠،١٠٥) .

- العصور الوسطى

بعد أن سيطرت الكنسية على مقاليد الحكم، أُستخدم المسرح للتعليم الديني، لأن الناس لا يعرفونه إلا من لغة الكتاب المقدس، فما كان من الممثلين إلا أن يلجأوا إلى المبالغة في سبيل تصوير هذه التعاليم لدى عامة الناس من أجل إحداث التأثير الذي تبتغيه الكنيسة .

يعزو الباحث المبالغة في الإغريق والرومان والعصور الوسطى إلى ما يلي:

١. إن الوعي المعرفي لدى المشتغلين في حقل الأداء التمثيلي لم يكن كما هو عليه الآن بفعل التطورات والمتغيرات الثقافية التي حاولت أن تشذب وتعيد قراءة الظاهرة الأدائية جمالياً، وما يمكن أن تشكله من متعة لدى المتلقي .

٢. عدم إيلاء الإهتمام الكبير للمهارات الأدائية، بسبب إنحصار النشاط التمثيلي ما بين الحاجة وعدم بلورة فعل الأدائي للممثل .

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

- عصر النهضة

أما في عصر النهضة هناك ثمة دعوات أكدت على التجديد في الأداء المسرحي ونبذ المبالغة فيه "وكان المنهج المفضل في التمثيل في العصر الإليزابيثي هو المنهج الطبيعي والمعقول والمقبول ومثله الأعلى. وقد ترك لنا شكسبير في حديث هاملت مع الممثلين في مسرحية هاملت وثيقة تثبت ذلك"(٩: ١٣٣)، إذ يعد عصر النهضة البداية الحقيقة في الدعوة للإشتغال على التلقائية في أداء الممثل المسرحي، والإبتعاد عن كل ما هو له صلة بالتكلف والتصنع، وتعد دعوة (شكسبير) إلى ممثليه فرقته بأن يمثلوا كما في الحقيقة واحدة من الشواهد المهمة على ذلك .

- كوميديا ديلارتا

إن (كوميديا ديلارتا) القائمة على الإرتجال والتي ظهرت في منتصف القرن السادس عشر، إشتغلت على مفهوم التلقائية، إذ سعى الممثلين في الأداء إلى" التوافق ما بين الفعل والكلمة فيما بينهم، بالإضافة أن أدائهم قائم على العفوية وعلى التو واللحظة ويؤدون الحركات والوضعيات الجسدية كرد فعل لما يريده منهم الممثلون الأخرون ، ويتعاملون وفق ما يمليه الموقف من حركة وتعبير رشيق ، يضاف إلى ذلك الإلقاء المتعدد الأنواع والطبقات الصوتية والتلاعب بالمفردات والألفاظ"(٨: ٨٤،٨٥).

- القرن السابع عشر (الكلاسيكية الجديدة)

أما في القرن السابع عشر (الكلاسيكية الجديدة) فإن الأداء التمثيلي إقترب من الأداء الواقعي، وأن ثمة من دافع عن هذا الأسلوب في الأداء والإبتعاد عن الإنفعال والمبالغة التي إتسمت بها بعض الفرق المسرحية، وكان على رأسهم (موليير) الذي حاول أن يبتعد عن التكلف والمبالغة والإفتعال رغم توجيه النقد له من قبل معارضيه على خلفية مدوناته الإبداعية وطريقته في الأداء وهو يعد بعد (شكسبير) في توجيه الممثلين على مستوى الإخراج والأداء(ينظر: ٨: ٨٩،٩٠)، إذ أن (موليير) رفض الاشكال الأدائية الجاهزة القائمة على الكليشهيات الجاهزة والتي فيها تكلف وتصنع ومبالغة في الأداء، ودعا إلى أن يكون الأداء مدروس وبطريقة علمية من خلال مطابقة الأداء لمقتضيات الحدث الواقعي .

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

- القرن الثامن عشر

شهد هذا القرن ظهور بعض من الممثلين المحترفين والفلاسفة الذين نظروا لفن الأداء التمثيلي، إذ رفض الأساليب السابقة القائمة على الخطابية والسرد وأن يقدم أداءً مسرحياً حقيقياً طبيعياً موازياً للحدث، أي زمن الأداء التمثيلي وزمن وقوع الحدث وهذا ما أكد عليه الإتجاه الطبيعي، في الإبتعاد عن التصنع والمبالغة في الأداء التمثيلي للحدث(ينظر: ٨: ٩٣،٩٤)، إن ظهور هذه الطبقة من المتنورين ومن حملة المعرفة من أمثال (ديدرو) و(هيجل) حاولت أن تحد من نسق الأداء التمثيلي الراسب في العقل الجمعي من سرد وخطابية.

- القرن التاسع عشر

جاء الأداء في القرن التاسع عشر مؤكداً على الفعل الحياتي اليومي بعيداً عن التكلف والتصنع، على خلفية ما شهده من بروز أسماء مهمة في الحقل المسرحي منهم الدوق (جورج الثاني) و(ديلسارت) و(ادموندكين) و(تالما)، إضافة إلى ظهور المدرسة الواقعية في منتصف هذا القرن(ينظر: ١١: ٣٢،٣٣)، هنا ساهمت التنظيرات العلمية التي قدمتها هذه الأسماء وغيرها في دعم آليات إشتغال الممثل المسرحي بتلقائية وعفوية، وفقاً لمقتضيات الفعل الدرامي، بعيداً عن التصنع والمبالغة في الأداء السائدة آنذاك، ليشكل ذلك انعكاساته في تأكيد مفهوم التلقائية في القرن العشرين .

- القرن العشرين

إن الأداء التمثيلي في هذا القرن كان قريب من الحياة اليومية بعيداً عن التصنع والمبالغة، إذ شهد فيه رؤى (ستانسلافسكي) الذي أولى فن الممثل دراسة عميقة وواسعة لآليات اشتغاله حول تقنيات الأداء التمثيلي عبر طريقته بما يسمى (الواقعية النفسية) والتي كان يؤكد فيها على عدم المبالغة في الأداء، فيما بعد إنتشرت تنظيراته ورؤاه لدى الفرق والمعاهد الفنية(ينظر: ١١: ٣٤)، وتعد طروحاته واحدة من الطروحات التي يشير لها في الدرس الأكاديمي على صعيد فاعليتها في منظمة الأداء التمثيلي، لمحاولتها في تذويب الأداءات الجاهزة القائمة على الإنفعال والتكلف والتصنع والمبالغة في الأداء على حساب الصدق الفني، والذي تعد التلقائية أحد مخرجاته.

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

المبحث الثاني: التلقائية في أداء الممثل المسرحي

تعد(التلقائية) واحدة من مهارات فن الأداء التمثيلي والتي شغلت حيزاً واسعاً من الجدل لدى المسرحيين في تأثيرها على أداء الممثل، لما تشكله من مخرجات جمالية في الأداء وإنعكاساتها على التلقي، إذ من خلالها يحاول الممثل أن يطوع قدراته الأدائية في تجسيد الدور المسند إليه بعيداً عن التكلف والتصنع دون مبرر، متجاوزاً الأنماط الأدائية البدائية في عميلة الأداء التمثيلي.

هناك ثمة آليات تساهم في تفعيل التلقائية لدى الممثل في تقديمه نصه الأدائي، عبر تمرحلات الدربة والخبرة التي يكتنزها من جراء فاعليته في حقل التمثيل،"فإذا نحن فهمنا ذواتنا وتعرَّفنا على الآليات التلقائية التي تتحكَّم بنشاطنا فإننا نكون بالتدريب والمران والإلتزام قادرين على التحكم بهذه الآليات بدلاً من أن تتحكَّم بنا تلقائيًّا كما أننا نكون قادرين على تعبئة قابلياتنا بما نريده من معارف ومهارات وعادات ذهنية وسلوكية"(١٨).

وفقاً لهذا الرأي فالتلقائية ممكن أن يكتسبها الممثل من خلال التمرين المستمر ومعرفته لقابلياته الأدائية، بما يساهم في عقلنة التلقائية التي تأتي نتيجة مران ومعرفة مستمرة، لتساهم فيما بعد بتشكيل البنية الأدائية للممثل ضمن ضوابط ومحددات أدائية، تثري الفعل الأدائي وتتفاعل معه، وأن المعرفة بآلياتها ومحدداتها وظروف إشتغالها تستطيع أن تحقق فعلاً جمالياً، بعيداً عن التكلف، إذ أحياناً يُساهم الإخفاق في الاشتغال على آلياتها بالتصنع والمبالغة في التلقائية نفسها، بمعنى هناك من يحاول أن يكون أدائه تلقائياً، لكنه يقع في فخ التصنع والمبالغة .

وبذلك فالممثل لا يؤدي الشخصية وفق تطلعاته حول التلقائية والتي كان يبتغي تقديمه لدوره ضمن آلياتها، لأسباب عديدة منها:

١. قلة التمرين .

٢. تدني المستوى المعرفي .

٣. عدم إكتشافه لأسرار بنيته الجسدية والصوتية .

وهذا ما يسبب إنحرافاً لديه في تقنياته الأدائية، وبما ينعكس ذلك حتى على عملية التلقي، لكون المتلقي لديه معياراً معيناً في قراءة الظاهرة الأدائية، وإذا سلمنا أن المتلقي هو من يكمل الفراغات

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

والفجوات في نص الأداء، أي أن المتلقي هو من يعيد صياغة هذه الأداءات بما يحمله من خزين معرفي وجمالي، يستطيع من خلاله أن يشتبك مع نصه الأدائي المقترح من قبل الممثل، وهو بذلك شريك مع الممثل في إنتاج خطاب العرض المسرحي.

وهنا لا بد لنا أن نتساءل: كيف يحدث التصنع أو المبالغة بعيداً عن التلقائية ؟ قبل كل شيء سنعرف أن (التصنع والمبالغة) هما إنحراف في معايير الأداء سواء كان قصدي أو غير قصدي كما أشرنا له أنفاً.

إن الإنحراف في منظومة الأداء التمثيلي يؤدي إلى التصنع، وهذا التصنع هو نتاج لهذا الإنحراف، مما ينتج عنه المبالغة في الأداء، لأن المبالغة هي نتاج للتصنع، لأن الأخير يضلل الأشياء، وإن تضليل الأشياء من ناحية تهويلها أو تحجيمها، يفضي إلى المبالغة، أي إذا" أربك الفرد تلقائيته فإنه يفقد بذلك فاعليته كما يفقد جَودة أدائه فلولا بناء التلقائية لما تمتَّع لاعبو السرك بهذه المهارات المذهلة ولكنها قابلية التعبئة تُمدُّك بإمكانات هائلة لتملأ ذاتك بمهارات مدهشة ومعارف عظيمة وعادات راسخة فتكون هذه المهارات وهذه المعارف وهذه العادات جاهزة للأداء التلقائي الدقيق والعجيب"(١٨)، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه أنفاً من فاعلية المعرفة والتمرين في تشذيب وإعادة صياغة الأداء التمثيلي الذي يؤدي بمخرجاته إلى التلقائية، من خلال الفهم العميق للأشياء وتنظيمه وإستقطابه عبر العقل الواعي، ليبثها فيما بعد العقل اللاواعي بإنسيابية وفقاً لمدخلات العقل الواعي للممثل والتي تتجسد من خلال رصده للظواهر وتفاعله معها ومرانه المستمر، والتنقيب عن مفاهيمها، ليتخلص من زوائد الأداء، وليتحقق الصدق من خلال تلقائية الأداء، والذي كثيراً ما دعا له (ستانسلافسكي)، إذ تقدمت طريقته" عن هذا الإهتمام بالصدق مع الحياة في المسرح، وبالتحول من التوضيح الخارجي التقني للشخصية إلى الإنتباه للعلميات الداخلية للإنسان. وقد بحث في توليد العاطفة داخل الممثل، وإذا كان ذلك مناسباً للشخصية والموقف عندها سيحدث التأثير المطلوب لدى المتفرج."(١٣: ١٣).

هنا يؤكد (ستانسلافسكي) على فاعلية الأداء ضمن متطلبات الشخصية ودوافعها في تشكيل بنية الفعل الدرامي من خلال تقنيات الأداء الداخلي للممثل من إحساس وإسترخاء ومعايشة، إن هذه

التقنيات التي يتوخى منها (ستانسلافسكي) تحقيق أكبر قدر ممكن من تلقائية الأداء، لذلك هو رفض (التصنع والمبالغة) في الأداء التمثيلي.

وبناء على ذلك، لابد للممثل ان يدرك تماماً أنه يعمل في وسط لا يمكن أن يكشف ماهيته ما لم يكشف ذاته وأن تعبير الممثل ماهو إلا الكشف عن عوالمه الداخلية، حينما يمثل دوراً أو شخصية معينة، لذلك هو يعمل على التلاقح مابين عالمه الداخلي والظواهر الخارجية وأن الإحساس بذلك يحتاج إلى الإحساس بالمحيط، أي بمعنى يستلم من المحيط ويسلم له بشكل تلقائي، ويتشكل هذا المحيط من الموجودات في الفضاء المكاني، تلك الموجودات التي يتعامل معها الممثل وينتظم في ضوئها سلوكه التعبيري(ينظر: ١١: ٤٥)، أي أن اشتغال الممثل ضمن فضاءات الفعل الدرامي، وكي يحقق تلقائية في أدائه، لابد من الحث على مرتكزات الذات الإنسانية وتفعيلها بما يخدم تحقيق مهارة التلقائية في أداء الممثل، أي لا بد أن يكتشف الممثل عوالمه الذاتية الداخلية وكشف محيطه وأن يبنى تصورات حوله للإشتغال عليه، لأن هذه المعرفة في الكشوفات للذات والمحيط، سواء كان محيط الممثل أو محيط الشخصية، سوف يسهم في التخلص من الزوائد الأدائية التي تؤدي إلى (المبالغة والتصنع).

وهذا بدوره يرجع إلى فاعلية تركيز الإنتباه لدى الممثل سواء في الحياة أو في حقل إشتغاله الأدائي، لذا" يجب على الممثل أن يركز إنتباهه على ماحوله. وعلى الفعل الذي يقوم به وعلى الفكرة التي يريد ان يعبر عنها وأن لايشتت ذهنه بالتفكير في أمور أخرى خارج الصدد ويرتبط تركيز الإنتباه بالملاحظة والتخيل، فعلى الممثل أن يرى فعلاً وأن يسمع فعلاً. كما ركز الممثل إنتباهه أكثر فأنه سيكون أكثر تلقائية ويصبح طبيعة ثابتة له"(١١: ١٧).

إذن لا بد أن يقدم الشخصية وفقاً لقراءته العميقة لحيثيات بنائها الدرامية، مستعيناً بالتركيز على الظواهر الداخلية والخارجية للدور، أي الرصد السلوكي لفعل الشخصية خارج نطاق التمثيل من خلال بحث للنماذج المتوفرة في الحياة، ليذوب هذا الرصد في آفاق الشخصية، وإعادة الإشتغال على البنية الأدائية له من خلال التركيز على حوافز ودوافع الأداء، عبر جعل المختلف مؤتلف في تأثيث الفعل الأدائي، أي يذوب المفتعل والمتصنع، ليحل محله التلقائية، إن الضبط الأدائي لمسار

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

الشخصية يتأتى من الوعي الأدائي للممثل الناجم من خبرته في هذا المجال ومن الوعي المعرفي وإشتباكات ذات الممثل مع المتغير الإجتماعي الذي يعيش، ليتجلى ذلك كله في الأداء، عبر مقترحه الأدائي الذي يقدمه بوصفه صورة سلوكية للشخصية التي يقدمها بعيداً عن (الزيف والتصنع) .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١. التقنيات الادائية الداخلية للممثل تساهم في انتاج التلقائية لدى الممثل وتتمظهر في الأداء التمثيلي من خلال (الإحساس العالي، المعايشة، إسترخاء، تركيز الإنتباه) للدور الذي يجسده الممثل .

٢. تعد الإيماءة مؤشراً في الإفصاح عن (التصنع والمبالغة والتلقائية) من جراء تفاعلاتها الفيزيقية مع طروحات ورؤى الشخصية وحمولاتها الدلالية في توليد حياة الدور ضمن مسار الفعل الدرامي .

٣. التصنع والمبالغة هما إنحراف في معايير الأداء، ويتمرحل من (تصنع) إلى (مبالغة)، بفعل زيادة الحمولات الدلالية للوسائل التعبيرية للممثل .

٤. تكشف التلقائية عن القيم الجمالية في الأداء التمثيلي على صعيد الجسد أو الصوت، وتتجلى هذه القيم في المرونة الأدائية والتي تسهم في الخلق الابداعي.

٥. المعرفة بأسرار الأداء التمثيلي من خلال أدوات الممثل (الجسد/الصوت) تسهم في دعم مهارات الأداء التلقائي للممثل عبر تطويع قدراته إلى مهارات أدائية.

٦. التلقائية نتاج تغذية وتلاقح مابين عالم الممثل الداخلي والظواهر الخارجية ، تتماهى مع الفعل التلقائي والذي يتمظهر من خلال التأكيد على ذلك الفعل عبر الأداء خارج أنساق التكلف والتصنع والمبالغة، أي بمعنى يستلم من المحيط ويسلم له بشكل تلقائي .

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

الفصل الثالث: الاطار الاجرائي

١. مجتمع البحث

تألف المجتمع الأصلي للبحث الحالي من (١٠) عروض مسرحية ، قدّمت على خشبة المسرح الوطني في العاصمة العراقية (بغداد) وللمدة من (٢٠١٣ – ٢٠١٧) .

٢. عينة البحث

لقد قام الباحث باختيار العينة ادناه اختياراً قصدياً كعينة للبحث بما يخدم أهداف البحث .

ت	أسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	السنة
١	سينما	كاظم النصار	كاظم النصار	بغداد / خشبة المسرح الوطني	٢٠١٧

٣. منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي)؛ وذلك لأنه يتفق مع هدف البحث .

٤. أداة البحث

١. إعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في إختيار العينة وتحليلها .
٢. الملاحظة المباشرة من قبل الباحث في تشخيص مشكلة البحث وتحليل نموذج العينة.
٣. المشاهدة العينية للعروض من قبل الباحث.
٤. المواقع الإلكترونية (اليوتيوب) .
٥. الكتب والبحوث والدراسات والرسائل والاطاريح .

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

٥. تحليل العينة

النموذج / مسرحية : سينما [*] .

إخراج : كاظم النصار [**] .

حكاية المسرحية

تدور أحداث المسرحية في مقبرة، كاشفة عن المتغيرات السياسية والثقافية والإجتماعية التي عصفت بالبلد ما بعد عام ٢٠٠٣ ، وعن مديات الإستلاب والحرمان الذي يعاني منه الفرد العراقي في ظل الحكومات المتعاقبة عليه، وتطلعه لأبسط مقومات العيش التي تحفظ له حياته ، لذا أصبح يحلم أن يعيش حياة حرة كريمة.

تتجسد هذه التحولات التي ألقت بظلالها على الواقع من خلال عينات منتخبة من شرائح المجتمع وهي (السائق، الشاعر، المطرب، الجنرال، الدفان)*، ويتجلى الخطاب المضمر لعنونة العرض(سينما) بالاحتجاج كون الواقع الذي نعيش هو أقرب إلى المقبرة ومكوث هذه الشرائح فيها بوصفها ضحايا للموت المجاني، نتيجة هذه التحولات والمتغيرات التي حدثت، فعلى مدى زمن العرض، تتطرق المسرحية ليوميات الفرد العراقي في ظل هذه التحولات وما يلاقيه من مصاعب في

---

[*] قُدمت على خشبة المسرح الوطني في بغداد من قبل (الفرقة القومية للتمثيل) يوم ٢٠١٧/٤/١١.

[**]كاظم النصار: مخرج مسرحي عراقي يعمل في وزارة الثقافة العراقية (دائرة السينما والمسرح) من مواليد بغداد(١٩٦٠)، قدم عدداً من الأعمال المسرحية، منها : (بستان الكرز، ارض جو، مسرحية نساء في الحرب، مطر صيف، مسرحية مشعلوا الحرائق، للحب بقية)، وحازت جوائز محلية وعربية ، صدرت له مجموعة شعرية بعنوان " قبعات الأمهات ترفرف عالياً " و كتاب ساخر " ديمقراطية بكعب عال " ، نشر العديد من الدراسات والمقالات المسرحية ..عمل مديراً لمنتدى المسرح ومديراً للفرقة الوطنية للتمثيل.

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

الحياة بأسلوب تهكمي ينتمي إلى مسرح (العبث) اللامعقول[*]، لتنتهي المسرحية بإشارة إلى نبؤة موتهم في يوم ما بفعل هذا الخراب السياسي .

التحليل

يبدأ العرض في سرد منظومته الجمالية والفكرية بدوران المقبرة، يحدث هذا بفعل تقنيات المسرح الدوار، وتتوقف المقبرة عن الدوران بنزول صور للممثلين ذات شكل عامودي وضع فيها شريط حداد أسود، مصحوبة بصراخ وعويل، لينتهي الأمر بآهات للمطربة (أزهار العسلي) وثم يبدأ الفعل الادائي للممثلين بعد أن ترتفع صورهم والتي يختبؤن ورائها ويتكشفون للمتلقي .

في مفتتح العرض والذي يبحث فيه الممثلين عن القبور وشواهدها نلحظ أن (السائق – زيدون داخل) و(الشاعر–حسين علاوي) كشفا عن فاعلية التقنيات الداخلية للممثلين وإنعكاساتها على الفعل التمثيلي الباث ضمن منظومة العرض المسرحي، وتجلى ذلك من خلال (الإسترخاء) و(الإحساس) في البيئة وفي نطق المفردة، نتيجة فاعلية التركيز لكل منهما، وكذلك الحال في ظهور(الدفان– باسل شبيب) وهو يطرق بـ(المسحاة) ويقول : (هذه فوضى، ما هذه الفوضى؟) مما أسبغ على فعلهم الأدائي تلقائية عالية، ولاسيما أن اللحظة التي أُفتتح بها العرض كان يشوبها بعض من الاضطراب الذاتي لدى بعض الممثلين كما هو معروف لدى المشتغلين في الحقل المسرحي، بفعل إفتتاح المواجهة مع المتلقي، وقد تجلى هذا الإضطراب واضحاً لدى (الجنرال–اياد

[*] يود الباحث الاشارة الى أن هذا العرض له خصوصية في ضوء موضوع الدراسة، لكونه ينتمي إلى مسرح العبث، والذي يعد (الاصطناع والزيف والخداع والتظاهر) ضمن تقنيات الاداء التمثيلي لهذا النمط، لكن هذا الامر ليس هو موضوع الدراسة، نحن ندرس التلقائية والتصنع والمبالغة في ضوء خصوصية الأداء، وليس تمثيل التصنع بوصفه جزء من الشخصية، وبذلك يكون التصنع والمبالغة مبررة.

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

الطائي) و(أزهار العسلي)، إذ جاءت حواراتهم سريعة غير مفهومة وضعف في إحساسهم في البيئة، مما ولد تصنع طفيف في أدائهم، أربك الحضور التلقائي لهم.

في الكشف عن هوية الدفان وماهو دوره في هذه المقبرة على لسان (المطربة) قائلة(: منو هذا؟)، وعلى أساسها حدثت مشاجرة كلامية بسيطة، نلحظ أن مستويات الأداء التمثيلي لدى (السائق) و(الجنرال) و(المطربة) قد طالته المبالغة في الأداء التمثيلي، بسبب زيادة حمولات الأداء على صعيد التعبير الصوتي أكثر مما ينبغي وفقاً لحالة الفعل الباث، ومما ساهم في إنحراف عن المعيار التلقائي للأداء، وإذا سلمنا أن المبالغة هي المرحلة المتطورة من التصنع، في حين (الدفان) بقي متواصلاً في بث فعله الأدائي تلقائياً، ولم يتأثر في فعل زملائه، ليشكل إنحرافاً في رد الفعل، بالرغم من أن (الشاعر) لم يكن له حضور في هذه المشاجرة، إكتفى بمتابعة مجرياتها، لكن إحتفظ بأدائه التلقائي من خلال ردة فعله عبر الإيماءة.

حاول الدفان أن يكشف عن هوية هؤلاء الموتى والمدة الزمنية التي قضوها في هذه المقبرة، ليبدأ كل واحد منهم في سرد مأساته والتحولات السياسية والإجتماعية والثقافية وإنعكاساتها عليه لينتهي به المطاف في هذه المقبرة .

يبدأ بسؤال (المطربة) ومن ثم (الشاعر) ومن ثم (السائق) ومن ثم (الجنرال)، عند إجابة المطربة على سؤال (الدفان)، كشفت الإيماءة عن (تصنع ومبالغة) (المطربة) أثناء سردها لتفاصيل حياتها وتحولاتها الإجتماعية، وعدم قابليتها على ضبط إيماءة وجهها في التعبير عن الحدث الذي تسرده وكذلك الحال في تعبيرها الصوتي عند تقليدها لصوت (أبيها) في حوارها : (بنتي هذي المهنة صعبة والوضع خطير، نسيتي القتل والخطف وشديصير بالصحفيين).

كذلك الحال مع (الجنرال) الذي ذهب صوب (المبالغة) في تقديمه نصه الأدائي معتمداً على الأساليب الأدائية الجاهزة أو الكليشيهات والتي تعتمد الصوت العالي على حساب الإحساس بالحدث، مما جاءت الإيماءة تمظهراً للفعل الصوتي.

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

في حين كشف (الشاعر) عن مدى تمتعه بالأداء التلقائي، في سرده للجانب الإجتماعي والثقافي من حياته، وفاعلية الإيماءة في الإفصاح عن هذين الجانبين لديه ضمن مسار الحدث، وحيادية الحمولات الدلالية للإيماءة في تحولها وسردها للحدث.

ولا تختلف الإيماءة في كشفها عن البعد الإجتماعي (للسائق) كثيراً، إذ حاول أن يفصح عن ذاته وشريحة من المجتمع بوصفهم طبقة مسحوقه من خلال قسمات الوجه التي أعطت بُعداً دلالياً في الكشف عن معاناة هذه الطبقة دون مبالغة أو تصنع، إذ طوع الإيماءة في تحولاتها في الإفصاح عن السعادة والحزن ضمن محدودية الفعل، دون إنحرافات أو زوائد، وتوج ذلك السرد الأدائي بتلقائية بعيداً عن (التصنع والتكلف والمبالغة) .

في المشهد الثاني والذي تبدأ أحداثه إفتراضياً في سيارة يقودها (السائق –زيدون داخل) ويجلس بقربه (الشاعر–علاوي حسين) وفي الخلف (الجنرال–اياد الطائي) وبجنبه(المطربة–أزهار العسلي)، ليتم فيما بعد الخروج من السيارة إلى فضاء المقبرة، يلحظ الباحث من خلال هذا المشهد أن (السائق) و(الشاعر) و(الدفان) قد تمكنا بطريقة متقدمة في أدائهم التمثيلي، مما أفرز بعداً جمالياً في الأداء نتيجة تماهي الممثلين مع معطيات الدور بطريقة سلسة دون تكلف أو مبالغة وعمل ضمن حدود الدور ودون إنحراف أو مبالغة في أدائهما، مما كشف عن المرونة الأدائية التي رشح عنها مرونة مهارية تجلت في التلقائية لكليهما، وهذا أسهم في عملية الخلق الإبداعي، لكونهما لم ينجرا وراء الملفوظ والإنفعالات على حسب الفعل المهاري في تقديم الأداء بصورة مبالغة أو فيه تصنع ومبالغة، بل وظفا المرونة الأدائية في إنتاج المرونة المهارية، أي أن مرونة الأداء على صعيد الجسد والصوت وما يضمن من وسائل تعبيرية(الايماءة/النطق) ساهمت في تفعيل التلقائية بوصفها مهارة لدى الممثل، في المشهد ذاته.

لم يلحظ هذا الحضور التلقائي لدى (المطربة) و(الجنرال)، إذ شهد أدائهما انحرافاً في معيار الأداء، مما قلص الفعل الجمالي لحضورهما نتيجة هذا الإنحراف، بسبب تصنعهما ومبالغتهما في رد الفعل على الحدث الباث، سواء كان ذلك من خلال البنية (الجسدية) أو (الصوتية) لهما، لم يكن هناك حضوراً فاعل للضبط الإيمائي لتعابير وجههما، أو الصوت (النطق) بفعل زيادة الحمولات

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

الأدائية أكثر مما هو مطلوب، ونتيجة ذلك لم نلحظ الأداء التلقائي لكليهما، وأن (التصنع والمبالغة) التي وقعا فيها (المطربة) و(الجنرال)، لم يتم الإشتغال عليها وفق ضوابط ومتطلبات الحدث الدرامي ونمط الأداء (عبثي)، بل لم نلحظ تلقائية أداء الممثل لتجسيده لهذا التصنع والمبالغة بوصفهما ضمن إشتراطات الأداء في هذا النمط، في حالة كان مطلوباً منه في هذا الفعل الدرامي .

في المشهد الثالث والذي يتضمن فيه خطاب (السائق، الدفان، الشاعر، المطربة، الجنرال) إلى الجمهور وبتحولات دلالية لفضاء العرض والشخص المتكلم (شخص عادي، شاعر، سياسي) قد تناوب على المنصة جميع هذه الفئات التي ذكرت أنفاً، كنوع من السخرية على كثرة الخطابات التي أخذت حيزاً كبيراً في حياة المجتمع العراقي .

وبناء على ماتم رصده من الباحث من فعل أدائي تشكل عبر الوسائل التعبيرية للجسد (الإيماءة) والصوت (النطق)، يلخص إلى أن (السائق) و(الشاعر) و(الدفان) يتمتعون بقدرات أدائية ساهمت في دعم المهارات الأدائية لهم من خلال تطويع تلك القدرات إلى مهارات، وجاء ذلك على خلفية معرفتهم في أسرار الأداء التمثيلي، والذي تجلى من خلال تعاطي بنيتهم الجسدية(مرونة/إيماءة) والصوتية(النطق/اللفظ) مع مسار الحدث، إن هذه المعرفة بتشكلات الأداء التمثيلي من خلال أدوات الممثل وسبل تعبيره بواسطتها ساهمت في إنتاج أدائهم التلقائي، لكونهم اشتغلوا في تقديم أداءاتهم ضمن معيارية مرجعياتهم الأدائية والثقافية حول فن الأداء وبما يتطلبه الفعل الدرامي، دون زوائد أدائية.

في حين نلحظ أن (الجنرال) تأرجح أدائه ما بين الأداء (التلقائي والمبالغة) فيه، يعزو الباحث ذلك إلى أن المعرفة في أسرار الأداء التمثيلي لدى (الجنرال) في بعض التفاصيل كانت حاضرة، مما أنتج أداء تلقائياً، في حين غابت في تفاصيل أخرى، لإصرار (الجنرال-اياد الطائي) على الأداء بطبقات صوتية عالية تخرج الشخصية عن مألوفية متطلبات الحدث، وضعفه في تقعيد إيماءات وجهه، وهذا أدى إلى إنحراف أدائي أنتج حالة من (التصنع والمبالغة) في الأداء على حساب ظرف وطبيعة الفعل الدرامي.

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

أما(المطربة) فقد كشف أدائها عن ضعف معرفي في جوانب أسرار الأداء التمثيلي، وتجلى ذلك في إخفاقها من خلال التعبير عن مديات الفعل بإيماءات وجهها والتي تمتعت بمرونة عالية ساهمت في خلق فوضى تعبيرية، إضافة إلى البنية الصوتية لها على صعيد النطق وفهم ماهيته من ناحية الابتداء في نطق الجملة والإنتهاء منها، هذه الاشكالية المعرفية ساهمت في أن تقدم (المطربة) أدائها بطريقة فيها (تصنع ومبالغة)، ولم تحقق مكتسبات الفعل الادائي التلقائي، بإستثمار أدوات الممثل ليرشح عنها المهارة التلقائية في الأداء .

الواقع يشكل مرجعيات أدائية لدى الممثل من خلال مراقبته لمجمل السلوك الإنساني وما يمكن أن يتمثل عن هذا السلوك من تعبير على صعيد الجسد والصوت، في المشهد نفسه، تتم فيه المناقشة من قبل (السائق، المطربة، الشاعر، الجنرال) حول إمكانية إستجواب الدفان على خلفية إحتجاجهم على خارطة المقبرة الجديدة، وفي ذلك إشارة لتقسيم البلد بفعل الأطماع السياسية.

نلحظ هنا أن الأداء التمثيلي الذي قدم من قبل (الشاعر) و(السائق) و(الدفان)، هو نتاج لتغذية ذاتية لسلوكيات ومفاهيم أدائية في الواقع الإجتماعي، تماهى معها الممثلين من خلال أدائهم من خلال الوقوف عند جزئيات الأداء والتي تتشكل من خلال الوسائل التعبيرية (ايماءة/نطق)، والتي أنتجت هذه الجزئيات تلقائية في الأداء لكليهما، بعد هضمهم للسلوك الواقعي وإفرازه بالأداء بشكل تلقائي خارج حدود التصنع والمبالغة.

في حين أن (المطربة) و(الجنرال) إنساقا وراء أداء الدور بطريقة التظاهر إلى حد ما، ولم يتجلَ سلوك أو مفاهيم أدائية في الفعل الإجتماعي بوصفها مغذيات أدائية للممثل في أدائهما، لذلك تمظهر (التصنع والتكلف) في تفاصيل أدائهما، ولم يشكل ثمة تلاقح مابين العالم الداخلي للممثل والظواهر الخارجية، أي يستلم من الواقع معطياته، ويعيد صياغته في أدائه .

وبعد صراع مع الدفان ، تنتهي المسرحية عوداً على بدء، تدور المقبرة على خشبة المسرح، وتنزل الصور مجدداً يضع كل منهما (شال) على صورته ويقف امامها، في نبوءة لمصيرهم القادم، نتيجة لهذه المتغيرات السياسية، التي دمرت الفرد العراقي .

علي صلاح عبد الحسن العبادي / جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
Alabadiwe@gmail.com

الفصل الرابع: النتـــائج ومناقشتها

إستناداً لما ورد في الإطار النظري وبعد تحليل العينات بالإستناد إلى (أداة البحث) وبغية تحقيق هدف البحث توصل الباحث إلى جملة نتائج ،وكالآتي:

١. شكلت البيئة و المعرفة مع التقنيات الداخلية (الإسترخاء-الإحساس العالي-المعايشة-تركيز الإنتباه) للممثل دوراً هاماً في الأداء التلقائي، وقد تجلى هذا في أداء (السائق – زيدون داخل) و(الشاعر – علاوي حسين) و(الدفان – باسل شبيب)، ولم يحدث هذا عند (المطربة – ازهار العسلي) و(الجنرال – الطائي)

٢. تباينت مرجعيات الإيماءة في كشفها عن مستويات التعبير لدى الممثلين، إذ ساهمت في دعم الأداء التلقائي لدى (السائق – زيدون داخل) و(الشاعر – علاوي حسين) و(الدفان – باسل شبيب)، في حين لم تحقق هذا الهدف عند (المطربة – ازهار العسلي) و(الجنرال – اياد الطائي) .

٣. تشكل الفعل الجمالي للأداء التلقائي للممثلين من خلال استثمار أدوات التعبير (الجسد/الصوت) ووسائلهما(الإيماءة/النطق)، لدى (السائق – زيدون داخل) و(الشاعر – علاوي حسين) و(الدفان – باسل شبيب) في حين لم يتحقق هذا الفعل الجمالي لدى (المطربة – أزهار العسلي) و(الجنرال – اياد الطائي).

الإستنتاجات

وفق النتائج التي تم التوصل إليها، فإن جملة الإستنتاجات التي توصل إليها الباحث ، هي كالآتي-:

١. تباينت مستويات الأداء مابين التلقائية والتصنع في عرض (سينما)، بفعل اختلاف المرجعيات الثقافية والأدائية للممثلين .
٢. وسائل التعبير(الإيماءة/النطق) هي مسؤولة بشكل كبير في الكشف عن فاعلية التمثيل التلقائي .
٣. إن زيادة الحمولات الأدائية لدى الممثلين أدت إلى (التصنع والمبالغة) في الأداء التمثيلي .
٤. ضعف المران على التقنيات الداخلية للممثل وتوظيفها في الأداء يؤدي إلى أنحراف ادائي ، أي يكون الأداء (متصنعاً) و(مبالغاً) بدلا من (التلقائي) .

التوصيات

وفق ما تبلور من نتائج و إستنتاجات، فإن الباحث يوصي، بالآتي :

١. إيلاء التلقائية اهتماماً في الدرس الأكاديمي في معاهد وكليات الفنون الجميلة، والوقوف عند تقنياتها الأدائية من خلال (التنظير والتطبيق) .

٢. إقامة ورش لتفعيل هذه المهارة لدى الممثلين .

المقترحات

تعزيزاً للفائدة المرجوة من البحث و إستكماله ، يقترح الباحث دراسة الآتي:

١. سمات أداء الممثل المسرحي التلقائي في عروض مسرح مابعد الحداثة .

٢. فاعلية الأداء التلقائي في عروض المسرح الواقعي .

المصادر

١. التابعي، كمال و علي المكاوي: علم الاجتماع العام، (مصر: منشورات كتب عربية الالكترونية، ٢٠٠٧).

٢. المهنا، عبود حسن وآخرون: أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، (عمان: دار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦).

٣. بروك ، بيتر : ليس هناك أسرار ، تر غريب عوض ، ط١، (بحرين مطبعة العامة ١٩٩٨).

٤. بياتلى ، قاسم : دوائر المسرح تجربة الاودن وانثروبولوجية المسرح ، (لبنان ، دار الكنوز الأدبية ، ط١ ، ١٩٩٨).

٥. ديور، أدوين: فن التمثيل الآفاق والأعماق ، تر : مركز اللغات والترجمة ، ج١ (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي ، ١٩٩٨م).

٦. سعد، صالح : الانا والاخر سلسلة عالم المعرفة (٢٧٤)، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠١).

٧. شناوة، محمد فضيل: القلق في اداء الممثل المسرحي، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٤).
٨. أساليب أداء الممثل المسرحي، (عمان: دار الرضوان للنشر والتورزيع،٢٠١٦).
٩. صليحة، نهاد: أضواء على المسرح الانكليزي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥).
١٠. عبد الرزاق، أسعد و وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩) .
١١. عبد الحميد، سامي: مدخل إلى فن التمثيل، (بغداد : جامعة بغداد، ٢٠٠١).
١٢. موريل، ريتشارد: أساليب التمثيل، تر: سامي عبد الحميد، (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر،٢٠٠١).

المعاجم والموسوعات

١٣. ابن منظور: لسان العرب، المجلد١، (بيروت:دار لسان العرب،١٩٧٠) .
١٤. أنياس، ماري وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ـ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط١، (لبنان:مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧).
١٥. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، (لبنان: دار الكتاب العربي، ١٩٨٢) .
١٦. عبد النور، جبور: المعجم الادبي، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤) .

الصحف والمجلات :

١٧. البليهي، إبراهيم: باضطراب التلقائية تندلقُ نفسية، صحيفة الرياض، العدد(١٦٥٢٦)، ٢٢ سبتمبر، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣.
١٨. بياتلي، قاسم: المختبرات المسرحية والإعداد التربوي للممثل في القرن العشرين في أوربا، مجلة الفصول، العدد (٦٢)، (مصر: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠).
١٩. محمد، سعدية نوري: أداء الممثل بين الصنعة الفنية والمعايشة، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، المجلد (١٦) العدد(٣٢)، ٢٠١٧ .

الرسائل و الأطاريح:

٢٠.البياتي، زهير حميد علوان ، التمثيل بين العفوية والمبالغة في عروض المسرح المدرسي في العراق، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية، ٢٠٠٥.

i. الكعبي، عبد اللطيف هاشم علي ، الإعداد الفني للممثل العراقي في الورش المسرحية، (اطروحة دكتورة غير منشورة)، (جامعة بابل–كلية الفنون الجميلة–قسم الفنون المسرحية)، ٢٠١١الدوريات والنشريات