# جماليات تجسيد الدور المسرحي بين رؤية المخرج وطاقة الممثل

**أ.م.د. كاظم عمران موسى**

**جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة**

**K.alomran@cofarts.uobaghdad.eda.iq**

**الملخص:**

شمل البحث الحالي على دراسة جماليات تجسيد الدور المسرحي ومدى تأثير القوة المسرحية بما في ذلك الممثل من خلال تجسيد الادوار الحضارية والتي بدت بأساليب فنية متنوعة من حيث الاشكال او المنتجات للعروض المسرحية متضمنة تغيرات الشكل والمضمون لما تملكه من جماليات تجسد بها الدور المسرحي لدى الفنان من نظم بنائية وحمولات فكرية .

مما دفع الباحث الى الكشف عن تصوير الادوار المسرحية لما تحمله من جمالية في العرض المسرحي وعلى هذا الاساس تكون البحث من ثلاثة فصول شمل الفصل الاول بيان مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وقد تناولت مشكلة البحث موضوع جماليات تجسيد الدور المسرحي عن اداء الممثل تبقى قاصراً اذا ما كملته رؤية المخرج في حالات التجسيد والتحول وتجلت اهمية البحث في كونه يظهر فكرة واضحة عن تجسيد الدور المسرحي , وهدف البحث ( الكشف عن ممكنات مخيلة المخرج في عملية التجسيد من خلال توضيحها في الدور المسرحي ) .

بينما تضمن الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة , اذ شمل الاطار النظري على مبحثين مفهوم الدور المسرحي عالمياً والمبحث الثاني رؤية المخرج في تحليل الدور وتمثلاتها في اداء الممثل المسرحي وانتهى الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

اما الفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث وعينة البحث ومنهج البحث واداة البحث وتحليل عينة البحث قصدياً .

الكلمات المفتاحية : (جماليات, تجسيد, الدور المسرحي ).

# The aesthetics of embodying the theatrical role between the director's vision and the actor's energy

**Dr.. Kazem Imran Musa**
**University of Baghdad / College of Fine Arts**

**Abstract :**

The current research included a study of the aesthetics of embodying the theatrical role and the extent of the influence of theatrical power, including the time, which was produced through the embodiment of civilized roles, which appeared in various artistic methods in terms of forms or products for theatrical performances in terms of form and content due to the aesthetics of embodying the theatrical role of the researcher. Or the artist of structural systems and intellectual loads.

Which prompted the researcher to reveal the portrayal or opinions of theatrical roles extending their performance, which carried these roles to aesthetic in the theatrical performance and on this basis the research consisted of three chapters. The theatrical role about the performance of the actor remains minor if it is completed by the director's vision in cases of embodiment and transformation.

While the second chapter included the theoretical framework and previous studies, as the theoretical framework included in two sections the concept of theatrical role globally and the second section the director's vision in analyzing the role and its representations in the performance of the theatrical actor. The second chapter ended with the most important influences that resulted from the theoretical framework.

As for the third chapter, it was concerned with the research procedures, the research sample, the research method, the research tool, and the intentional analysis of the research sample**.**

Keywords: (aesthetics, embodiment, theatrical role).

**مشكلة البحث :**

إنّ اداء الممثل يبقى قاصرا اذا ما كملته رؤية المخرج في حالات التجسيد والتحول المستمر وابتعاده عن التنظير الا في بعض الملاحظات المتفرقة وبعد ان تبلور اسلوب التعامل بين المخرج والممثل عبر تحولات واضحة بتقديم الاداء التمثيلي في الملاحم البطولية والاساطير والتي ارتبطت برؤيا المخرج وعبر تأريخ المسرح في عملية التجسيد سعيا الى استثمار الاداء التمثيلي وتكامله في العرض المسرحي حتى نهاية القرن السابع عشر.

فقد قدم الفيلسوف الفرنسي (دينيس ديدروا) رسالته التي عرض او اوضح فيها التناقض الظاهري بين مخيلة المخرج وما يطمح اليه اداء الممثل ومحاولته ايجاد التكاملية في تجسيد الدور المسرحي، وفضلا عن التطورات التي حصلت في العالم بشكل عام وعلم النفس بشكل خاص. مما افاد الممثل في الدخول الى ذلك العالم بعد ان اصبح فن التمثيل هو فن التواصل مع الحياة سواء كان مقتربا او مبتعدا عنها.

فقد ذهب العديد من المخرجين والممثلين يبحثون عن وسائل تدعم اعمالهم الفنية المسرحية من اجل خلق التواصل بين الممثل والشخصية من جانب، وبين الممثل والمخرج من انب اخر بغية التعرف على ما يميز الاداء التمثيلي المفسر لمخيلة المخرج.

وهنا يطرح السؤال نفسه كيف يستطيع المخرج المسرحي ان يعمل على ايصال رؤياه الى المتلقي من خلال الممثل؟

وكيف يستطيع ذلك الممثل من تأدية الدور المسرحي عن طريق تجسيد مقنع لتلك الرؤى حتى يكون فيها وسيطا توضيحيا بين المخرج والمتلقي؟

لذا حاول الباحث ان يجيب على هذه الاسئلة من خلال بحثه المرسوم(تجسيد الدور المسرحي بين مخيله المخرج واداء الممثل المسرحي. متخذا انموذجا حي هو المخرج المسرحي الفرنسي(فليب جانتي) في عرضة مسرحية (مسافرون بلا حراك).

**أهمية البحث والحاجة اليه**

تكمن اهمية البحث في فائدته للكشف عن ممكنات المخرج واستثمار رؤيته من خلال طاقة الممثل بالشكل الصحيح على وفق الابتكارات الضرورية التي تتطلب من الممثل ان يجربها في اداءه لدور معين حسب رؤية المخرج. لذا جاءت فائدته للباحثين والدارسين في مجال الحقل المسرحي. فضلا عن الاستفادة منه في المجالات التطبيقية من قبل المخرجين والممثلين على حد سواء .

**هدف البحث**

يهدف البحث للكشف عن ممكنات مخيلة المخرج في عملية التجسيد من خلال توضيحه للدور المؤدى من قبل الممثل وخفايا طاقته في تجسيده لذلك الدور من خلال ادائه وفق رؤية المخرج وتقديمها على المسرح .

**حدود البحث**

**الحد المكاني والزماني:** يتعلق بعرض مسرحية(مسافرون بلا حراك) للمخرج الفرنسي (فليب جانتي). عروض بغداد

**الحد الموضوعي:** كيفية السيطرة على الدور من قبل المخرج وإيضاح عملية التجسيد الدرامي للدور على خشبة المسرح من قبل الممثل.

## المبحث الاول

## مفهوم الدور المسرحي عالميا

**سايكلوجية الدور**

يرتبط مفهوم الدور بارتكازات متعددة تلعب دورا رئيسيا في تحديد المزاجية والسلوك لارتباطهما بالسمات الخلقية للشخصية وهي تجسد دورا معينا على خشبة المسرح فضلا عن الصفات الخارجية الجسمانية وارتباطها بالعلاقات الاجتماعية التي تخضع الى فوارق بينية لشخصية واخرى.

وهنا لابد ان نبين هذه المرتكزات وكيفية الاستدلال عليها من خلال:-

١. الفروق الموجودة في انماط السلوك للشخصية الدرامية.
٢. ما قد يكون عليه ذلك السلوك من ثبات نسبي في عملية تجسيد الدور.

ولو تفحصنا ذلك من خلال الدراسة النفسية للدور لاحظنا التغيير الذي يطرأ على مزاجية الشخصية في حالة تجسيدها لدور ما، ولو اننا رجعنا الى البدايات وجدنا ان

الانسان البدائي قديما كان يعتقد بان السلوك البشري كان مرجعه الى قوى خارجية خارقة عن الطبيعة وانه في عطاءه ووجوده وديمومته وعدمها مرجعه الى قوة ما ورائية وان مصيره في الوجود مرتبطا بتلك القوى من باب انه( مسير وليس مخير)

لذا حاول الفلاسفة، والمجتهدون الإغريق على سبيل المثال تحديد ماهية الوجود الفلسفي للشخصية وهي تؤدي دورا معينا، اذا كان( سقراط) ينطلق من الوظيفة الاساسية للإنسان والمتركزة في المعبد وابتعاده الكبير عن العالم الطبيعي، كان في اعتقاده بأن السلوك الانساني وتغيراته يرجع الى الالهة التي تحقق المعرفة الضرورية لدى الانسان[١].على الطبائع والسلوك البشري وكيفية تجسيده الطبائع والسلوك في المجتمع. اما (افلاطون) فقد قسم قوى النفس البشرية الى :- (شهوية) ومركزها البطن، و( عصبية) ومركزها القلب. و(عاقلة) ومركزها الدماغ. اضافة الى دفاع(افلاطون) عن رأي (سقراط) الذي يشير الى ( ان الحياة لا تعرف= ليست جديرة بأن تسمى حياة)[٢].

ووجهة نظر(افلاطون) المثالية التي ترتبط بفلسفة السلوك والشخصية التي يعتقد ان الذات الانسانية هي مجرد الواجهة التي يكمن وراءها جوهرها. وتقترن هذه النظرية بأحد اراء(فرويد) النفسية، ومن هنا نلتمس اوجه التشابه بين اراء (افلاطون) في كتابه(الجمهورية)وما كتبه (فرويد) عن الاحلام من خلال ما تكتنزه ملاحظاته المشابهة لأفلاطون من السلوك والطبائع التي تؤثر في الذاكرة الجمعية من جهة وامكانية فائدتها في الاستدعاء لتجسيد الدور من جهة اخرى.

اما (ارسطو) فقد قام بتحديد دور الشخصية والذي اعتبره احد عناصر الدراما المهمة، وقدم الكثير من الافكار عن الشخصية ودورها الذي ينطلق من عقل تلك

الشخصية الانسانية، وهو ورقة بيضاء تنقش على جدرانه الخبرات المختلفة التي يمر بها الانسان في حياته وهذا بالطبع يقرب الدراسات التي اسهم بها انصار البيئة الذين يذهبون في تفسيراتهم الى ان الانسان تغيره الظروف البيئية التي تؤثر عليه فضلا عن سمات الشخصية للفرد حيث انها تحدد بالخبرة والتجربة.

وهذه الطروحات هي ما تأثرت به التجربة الامريكية في مجال علم النفس مع اضافة الاستعدادات الفطرية الموروثة والتكوينات البايلوجية التي تلعب دورا مهما في تكوين الشخصية ونموها في عملية تجسيد الدور، وهو رأي اذا ما نوقش من خلال فكرة (ارسطو) والاجابة عليها بان الشخصية بسماتها المتعددة ليست قناع الخبرة وخبرها وانما هي محصلة عوامل عديدة تكون الخبرة احداها، اما في مجال الدراما تعتبر افكار(ارسطو) العامل الاساس والمنطلق السليم لفهم الشخصية وهي تلعب الدور المسرحي.

بينما ( ابو قراط) الاثيني وهو ابو الطب اليوناني القديم فقد كان اول من جعل مشكلات السلوك للدور موضع اهتمام الطب في دراسة السلوك الانساني بعد ان كانت تعزى الى الالهة والى قوة غيبية اخرى تفوق الطبيعة. وقدم الفيلسوف (ابو قراط) تفسيرات بايلوجيه لهذه المشكلات مقدمة تعريفات جديدة لسيكولوجية الدور مدققا الفروق في الامزجة بين الناس وشخصياتهم المركبة وهي تتأرجح بين العوامل متأثرة بالعوامل التالية

١- العوامل الحياتية(دينيا واجتماعيا وفنيا) في اثناء تأديتها للدور. لقد اتفق ( ابو قراط) مع ( ابنادوقلس) في الاختلافات بين الشخصيات من خلال السلوك بالعودة

الى العناصر الاربعة التي يتألف منها الكون وهي ( التراب- الهواء- النار- والماء).لذا قسم ( ابو قراط) الامزجة الانسانية على غرار هذا التكوين الى (المزاج السوداوي- المزاج الدموي- المزاج الصفراوي- والمزاج البلغمي).اما الفئة الاخرى من علماء علم النفس وفي مقدمتهم (فلوريد البورت-fleyd allfaet) اتفقوا ان الشخصية هي سلوك يجب ان يدرس في علاقته بمحددات الشخصية كجزء، او سمات الشخصية ككل. ويرى (البورت) انها:- تنظيم اكثر او اقل ثباتا واستقرارا لخلق الفرد ومزاجه وعقله وجسمه والذي يملي على الفرد تكيفه المميز مع البيئة وفي الفن عادة والدور الدرامي خاصة.

٢- محددات الدور المسرحي على وفق القياس العمومي. تدرس الشخصية النموذج في الانتاج وفقا للقياس العمومي للناس، لكنها تدرس الخصوصية الفردية التي انتجها الفنان. وهنا سيتعرض البحث لدور الممثل المسرحي بين لخصوصية الفردية لأداء المخرج عالميا وقد اوضح (البورت) مستندا الى رأي (شيشرون) ان الدور الدرامي قناع او مجموعة اقنعة تعطي انطباعات وفقا للموقف الذي هي فيه بأربعة معاني مختلفة يستمد جذورها من المسرح وهي المعاني التي تشتمل على جميع الافكار الحسية والادراكية للشخصية التي تؤدي دورا دراميا على المسرح، ويمكن النظر الى الشخصية على انها تدرس سايكلوجية الظواهر العقلية التي تتبع المنهج العلمي القائم على الملاحظة والقياس والتقريب والذي يلاحظ ان للدور وظائف منها:-

١. الفرد كما يظهر للآخرين وليس كما هو عليه في الحقيقة، وهي بهذا المعنى تتصل بالقناع.

٢. مجموعة صفات الشخصية تمثل ما يكون عليه الفرد في الواقع وهي بهذا المعنى تتصل بالممثل

٣. الدور الذي يقوم به الفرد ي الحياة سواء كان دورا مهنيا او اجتماعيا او سياسيا.

وهذا التمييز الذي يكون جزءا صغيرا من خصائصه العامة في صناعة الشخصية هو الذي يطغى على اسلوب التصرف الانساني وطريقة المرء العادية في مخالفة الناس والتعامل معهم من خلال اكتمال خصائصه الشخصية[٣]. اذ ان الشخصية في واقعها ليست نشاطا حيويا فحسب او اندماجا اجتماعيا بل هي، مجموع منتظم من المؤهلات النظرية كالوراثة والتركيب العضوي والمهارات المكتسبة من البيئة والتربية. ان هذه العوامل هي التي تؤهل ( الدور) للتكيف بكل ما يحيط به من كائنات حية وجامدة .

ومن هذا المنطلق كان للدور العامل الاساس في تحقيق الاثار الفنية وهي التي تسبغ عليها طابعا خاصا، وتتجلى بوضوح في تصوير موضوعاتها وفي تنفيذها والاسلوب المتبع فيها فاذا ما سيطرت شخصية الفنان على اثاره خرج من دائرة التقليد والمحاكاة وانطلق في دروب الابداع والتميز عن الآخرين وهذا ما دعى اليه عددا من النقاد لدراسة الدور المسرحي قبل الانكباب على انتاجه ومحاولة فهمه [٤].

## الفصل الثاني

## رؤية المخرج في تحليل الدور وتمثلاتها في اداء الممثل المسرحي

يلزم المخرج ان يصور ما بمخيلته ويبحر في تفكيك رموزوينقلها للدور المؤدى على خشبة المسرح ليلعب المخرج هنا دورا وسيطا بين ان يكون امينا متحفظا بأبعاد الواقع والحقيقية فيما يصفه للمثل من جهة. ومغايرا لهذا الواقع والقدرة على الابتكارات

والتنوع في الاداء من جهة اخرى، ليقوم الممثل بتأدية الدور في كلتا الحالتين على وفق طاقة ابداعية قصدية خلاقة من خلال تمثلات الرؤية الاخراجية ذات التأثير الواضح في سلوكه العام الذي يتمظهر في الدور المؤدى اذ ان الممثل عندما يقوم بتمثيل دور معين في احدى المسرحيات على خشبة المسرح عليه ان يتقمص ذلك الدور ، وان يجعل صفاته الصوتية وحركاته الجسمانية واحاسيسه ومشاعره وعواطفه مطابقه لصفات الدور او الشخصية او قريبة منها قدر الامكان، وهو بذلك يمر بمتغيرين، المتغيرات الاساسية والمتغيرات الثانوية عندما تمر الشخصية التي تؤدى من قبل الممثل بمواقف متغيرة. اضافة الى توجيهات المخرج لغرض المعالجة الفنية فضلا عن ماتضيفه التطورات التي حصلت في العلم بشكل عام والانفعالات السلوكية المساهمة بشكل كبير في عملية المناقشة والحركة والاداء من خلال العادات والتقاليد ومراسيم الاحتفالات وطقوسها في المسرح بشكل خاص .

ان مديات الدور تجعل كل انسان يختلف عن غيره من الجماعة التي يعيش معها بطبيعة الحال ، لذا قد يسعى الى اغتراب الصورة التي تقترن بالحقيقة وتقترب من الكمال وبذا يستطيع الانسان كفنان أن يحلل(الدور المجسد) من خلال النتاج الفني العام بصدوره عن مخطط النتاج الذي تميز به. وقد يخطئ الممثل او يخدع نفسه حين يظن ان ما يقوم به اثناء التمثيل هو مجرد ميدان وتدريب لقواه العضلية دون تحليل مسبق لماهية الدور ووجوده المهم بين بقية الادوار ليصبح ذا قدرة معينة من الكفاءة والتمكن من اداءه والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل التي يتم من خلالها هذا الاداء.

ينبغي على الممثل في اي لحظة من لحظات التدريب وان يعكس عاطفة حالة ما طبقا لتفسير جسده الخاص لها. ان ممارسة الممثل للتمرينات هو ليس فقط لتنمية قدراته فيما يتعلق بالتقنيات والبراعات وحسب، انما هو ايضا طريقة لتعزيز حياته العاطفية والسايكلوجيه والروحية في الدور. هذه هي قواعد تدريب الممثل والطريقة المثلى في اداء الدور. والشخصية بذلك تشير الى المركز الكبير الذي يحلله الفرد الفنان كممثل .مثلا حين يتحدث عن شخص ما بانه شخصية كبيرة ويجعل هذه الدلالة تتصل بقيم اجتماعية لتوضح صفة الدور.

يعرف( مورتن برنس) (١٩٢٤) بان الدور هو مجموع مما لدى الفرد من استعدادات ودوافع ونزعات وشهوات وغرائز فطرية وبايولوجيه تدفعه للكشف عن مواطن الشخصية. كذلك ما لديه من نزعات واستعدادات مكتسبة- ومثل هذا التعريف بعطي اهمية خاصة للتركيب الداخلي للشخصية وهو ما يعنى به عادة الممثل في تحليل الدور لا سيما طريقة الاداء الداخلي –للمخرج (ستان سلافسكي)- الفنية. وبناء على ذلك يتم الانتقال من ذات الممثل الى ذات الشخصية وهي تؤدي دورها الدرامي المطلوب. ان حدوث مثل تلك المتغيرات هو استجابة للأداء المقنع واقناع الآخر بأداء الممثل وترك هويته ومكوناته الداخلية والخارجية وعالمه الجسماني الى ما يبتغيه المخرج لتجسيد ذلك الدور والتلبس بذات الشخصية المؤداه معتمدا على التوجيهات من جهة وعلى الخبرة والتجارب والسلوكيات التي شاهدها وجعلها قرينا له من جهة اخرى، ان الدور المنوط بالممثل لا يجب ان يفهم على انه قائما على انتاج المعنى عن طريق التأويل فقط وانما تحوير هذا الدور بتحديدات الرؤيا والمقاصد وتنميتها واسترسالها في حبكة العرض المسرحي من خلال الهدف المنشود له من قبل الدور

ان قدرة الممثل على تحويل نفسه، وان يكون شخصا اخر هو المبدأ الاساس لفن الممثل، والممثل هو الفرد الذي يهيئ نفسه للدخول في شخصية اخرى بواسطة حرفته المسرحية عندما يتعامل مع تجسيد الدور ذهنيا ومنذ بداية التمارين وما يريده المخرج له من تحليل النص ودراسته وتهيئة الادوار، ولكن احيانا يصاب المخرج بخيبة امل لعدم تقديم الدور المسرحي بشكله المطلوب من قبل الممثلين .ولكن الكل تدرك ان اداء الممثل يتطور على مرور الزمن من خلال التمرينات، فضلا عن الارشادات والتوجيهات التي يبديها المخرج لمساعدة الممثل حتى يكون اداءه مقترن بالتكامل والصورة الجمالية من جهة اخرى وهذا يحدث عن طريق قدرات الممثل وممكناته والتي اهمها الجسد والحركة والصوت.

**جسد الممثل**

ان طبيعة العلاقة المتبادلة بين الدور والجسد هي علاقة ديناميكية تفاعلية تعطي الانطباعات المتبادلة بين الممثل والمتلقي والتي تنتج عن طريق الصورة التي يمثلها جسد الممثل اذ تعد من اهم مظاهر الخيال المسرحي، لان التبادل يأخذ موقعه عندما يستدعي المتلقي الشفرة الجمالية والتأريخ الذي يسبق تجربة العرض المسرحي.

اذ يمكن القول ان ادراك المتلقي لحركة الممثل من خلال جسده تعطي المعنى الدلالي المتولد من الدور وما يبثه من رسائل واشارات تتعلق برؤيا العرض اذ يبدأ المتلقي هنا بتفسير دلالات والوصول الى المعاني التي يبثها الممثل وذلك بعد ان يخلق نوعا من الصلة الادراكية التي يتواصل بها مع العرض ولا سيما مع الاجساد والمعبرة التي تتحرك امامه في تدفق امن وشامل من الدلالات اللانهائية.

ان داراك المخرج للعرض هو ادراك تخميني لكافة الدلالات الناتجة من العرض وبالتالي فان ادراكه يمكن ان يكون مثلا ادراكه للعالم نفسه وهو نوع من الادراك الاداري الموجه نحو الدلالات التي ينتقيها لفرض الادراك الواعي ونسيجه للدور المطلوب ومن ثم تصبح بقية ادراكاته الحسية للدلالات الاخرى سطحية او انه يدركها بنصف وعيه او ربما بكل وعيه، فان نسبة كبيرة من العلامات المدركة في سياق العرض المسرحي لا تدخل الوعي ولكنها تظل دون الوعي فيما وراء مجال الادراك او على حوافه، ويتم استيعابها دون ان يصبح المتلقي واعيا بها تماما، وهذا لا يعني ان هذه الادراكات ليست شديدة الفعالية ففي الحقيقة يمكن البرهنة على ان هذه الانطباعات التي تصدر من الجسد والتي يتم ادراكها بنصف الوعي حيث تكون في الغالب اكثر فعالية وتأثير على استجابتنا لأنها تظل خارج ادراكنا الواعي بالإضافة الى انه يمكننا من فك شفرات الدلالات الصادرة من قبل ادوات الممثل، وعلى راسها الجسد بلغته المتحولة التي تستطيع ان تظهر النوايا الداخلية المعبرة عن الشخصية المسرحية، وذلك عندما يؤكد المخرج ادراكه لثيمة العرض بوعيه اللحظوي وهو يؤدي دوره يتسنى له ان يتحكم بوعي قدراته الجسدية بما يتفق مع ادراك المخرج ورؤيته وبما يتناسب مع السياق العام للعرض، على هذا الاساس تعد اللغة الجسدية في حد ذاتها – اجراءا ابداعيا– يتجه نحو تقطيع الوحدات اللغوية النصية بغية تجسيد نص حركة مواز له دلالاته وسماته الخاصة، ويبدأ المتلقي امام هذ النص الحركي في تفكيكه من اجل كشف العالم الخيالي الذي يعرض امامه ومن ثم يفهم ظواهره المختلفة وبالتالي يفك شفرات دلالاته المبهمة[٥].

اذ ان الجسد بحد ذاته بنية لها طاقات مشعة وفذه، ففي بعض الاحيان نرى ان " الممثل– الجسد" يسير نحو تحقيق غاية واضحة وفي احيان اخرى يسير لفك الاشكالية لمتجذرة في مسار الفكرة المطروحة، وفي كلتا الحالتين يسعى الى ادماج الاخر في اللعبة من اجل خلق وحدة متعددة الوظائف حسبما يبتغيه المخرج في عرضه المسرحي واحيانا قد يصدم المخرج بعدم استطاعة الممثل من اداءه بتجسيده للفكرة او رسم المخيلة بصورتها الجمالية المكتنزة[٦]. في عوالم الرؤيا المزدحمة لدى ذهنية المخرج لذا كان لزاما على المخرجين ان يضعوا ممثلا بديلا يقوم بتجسيد الدور ويعمل بمثابة الممثل البديل ( دبل كاست) بوحدة فنية متكاملة لإظهار صورة العرض بأبهى اشكالها.

وهنا كان لزاما او ضروريا على المخرج ان يأخذ بنظر الاعتبار مهارة الممثل في الاداء بغض النظر من كونه محترفا او مبتدأ– اذ ان الاداء يشكل عبر سلسلة من الافعال والايماءات وتعابير الوجه والصوت" لذلك يعد التعبير من الوسائل المهمة التي تربط الفنان بمادته وهي المادة التي يتحكم بها الفنان نفسه حيث يصورها ويجسدها حسب امتلاكه الخاص للعالم. فالتعبير هو دلالة جمالية توضح لنا العلاقة بين الفنان ومادته والصوت والجسم هما اداتا الممثل يعبر بهما عن المشاعر والمواقف والعلاقات والاهداف التي يمثلها.

وقد يستطيع الممثل ان يكون فكرة عن الشخصية التي يحاول تقديمها الى المشاهد . ومن خلال اداء الدور المناط به. وبديهي القول ان مهمات الممثل اولا محاكاة الحياة الخارجية. وثانيا محاكاة الحياة الداخلية. وثالثا والمهم نقل افكار المؤلف

من خلال رؤية المخرج وترجمة الصور الذهنية وتقديمها الى الجمهور ، حيث تعد المحاكاة احدى السمات الاساسية في عمل الممثل من خلال الدور المؤدى والذي يؤدي بدوره الى اعادة صياغة الصور الحياتية بصيغ فنية جديدة(٧).

وبما ان الممثل يلاقي صعوبة في عملية التحول الدرامي بسبب عدم امتلاكه للقدرة الكافية في استثمار تقنياته وتوظيفها للموقف الدرامي الذي تمر به الشخصية وهي تحاكي صورة من صور الحياة المختلفة واحداثها المتغيرة لذا تعد المحاكاة" بذرة التمثيل المسرحي حيث يتم تجسيد كل ظاهرة عن طريق محاكاتها بالحركة او الايماءة او الرقص الايقاعي او الصوت"(٨). فمن خلال هذه الجوانب تتم عملية المحاكاة واعادة خلق الشخصية وتجسيد الدور المعبر عنها حيث يتم التحول الذي يحصل في الهيئة الخارجية للممثل نتيجة محاكاتها لطبائع واحداث الحياة الواقعية عبر تجسيد نفسي متفق عليه مع المخرج سلفا. ومن خلال ما تقدم نجد ان الاهمية في الاداء دائما تعطى بالدرجة الاولى لجسم وصوت الممثل في عملية الاداء فضلا عن ذكائه في عملية اقتباس توجيهات وارشادات المخرج وبهذا يكون الممثل قابلا، ومتقبلا لتوجيهات المخرج وعلى العكس من ذلك في حال افتقاده للمزايا اعلاه حسب نظرة (كوكلان) (*)

الذي يؤكد على توافر الخصال والصفات او المزايا للممثل لتفهم اساسيات الدور .

**ما اسفر عنه الاطار النظري**

١. على الممثل ان يلاحظ توجيهات المخرج ويلتقط ما يلتقطه من رؤاه الفنية ويخزنها في مخيلته لكي يكون قريبا من عملية التحول التي يحدثها الدور في ذاته

٢. التحول الاساسي في الاداء لتجسيد الدور يعتمد علي المهارات التقنية والسيطرة عليها بواسطة وسائل الممثل وممكناته

٣. التركيز في الدور من الوسائل المهمة التي تربط الممثل بمادته وهي المادة التي يتحكم بها المخرج نفسه فالتعبير هو دلالة جمالية توضح لنا العلاقة بين المخرج المسرحي ومادته الفنية

٤. مهمة التجسيد للدور تكمن في التهيؤ النفسي (للدور) والابتعاد الكلائشية والنمطية والاقتراب من الابتكار والابداع .

٥. ان الجسم الذي يمتلكه الممثل على المسرح وحركاته ومهاراته في الالقاء والتلوين في صوته دور اساسي في عملية التجسيد وهذا يعود على الممثل وقدراته وتبنيه للدور او ما يتفق معه

٦. ان ما يتكون من صور خيالية ناتجة من مرجعيات المخرج اثناء التمرين في رسمه للدور تحمل حلول خيالية وواقعية لمعاناة الممثل التي تتداخل عنده صورة التجسيد بين الواقع والخيال.

٧. ان صراع الممثل مع دوره واظهاره بالشكل المطلوب في التمرينات هو ليس فقط لتنمية قدراته فيما يتعلق بالتقنيات و البراعات فقط وانما هو ايضا لإظهار قدراته الفنية من خلال التحكم في حياته العاطفية والسيكولوجية وهي تتخيل صورة الدور بين محيطها الاجتماعي والطبيعي. التي امتزجت فيها رؤى المؤلف والمخرج والممثل.

**الدراسات السابقة**

بعد الاطلاع على عدد ليس بالقليل من مجموعات البحوث والرسائل. والاطاريح. لم يتم ايجاد دراسة مشابهة للدراسة الحالية وانما وجد هناك دراسة مقاربة لموضوع البحث

## الفصل الثالث

## اجراءات البحث

**عينة البحث**

تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية كنموذج يخدم هدف البحث على وفق المبررات الاتية:-

١. توفر القرص الليزري لفيديو المسرحية
٢. توفر الصور الفوتوغرافية
٣. ملائمة العينة لهدف البحث، فضلا عن تطابق ما جاء من مؤشرات الاطار النظري وهي مسرحية ( مسافرون بلا حراك).

**منهج البحث**

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال وصف مفصل مع تنوع اداء الممثل لدوره في عروض المسرح وتحليل اسلوب ومخيلة المخرج في كيفية تحليل الدور

وتوجيه الممثل نحو الية الاداء بما يخدم ويسهم في اغناء تجربة الممثل وقدراته على تجاوز ما هو ذاتي الى ما هو موضوعي واثره في اغناء هذا الاداء.

**اداة البحث**

اعتمد البحث على

١. مؤشرات الاطار النظري.
٢. مشاهدته للعرض.
٣. الاقلام الفيديويه والاقراص الليزرية.
٤. الصور الفوتوغرافية.

**تحليل العينة**

**( في مضمار التحليل)**

قد يلجأ المخرج في بعض الاحيان الى تفكيك ثنايا النص الى صور جديدة ذات قيمة فنية مبتكرة ناتجة من رؤاه واحلامه وتخيلاته ونجاحاته واحباطاته التي عايشته وعايشها، حيث يحاول من خلال هذه الصور ترويض اداء الممثل لتجسيد هذه الرؤية على وفق تجاربه المتنوعة.

وهنا قد ينجح الممثل في تجسيده للدور حسب ما طلبه المخرج منه وذلك من خلال الاداء التمثيلي المقنع والمقرون بكم هائل من الاشارات والايماءات والدلالات والاتجاهات التي تصاحب الشخصية في مسارها اللامحدود والتي يوظفها الممثل بشكل

متقن لخدمة الدور واعطاء صورة متكاملة للتجسيد تنطلق من السمات المتوالدة والمبتكرة التي تتماهى وتتماحك مع الذات المتلقي الفاعلة وترتبط مع الفضاء بصلات جدل نابعة من داخل الصورة وحركتها واللون والملابس والديكور وحركات وسكنات الممثل وايماءاته وما يؤكد عليه المخرج من استيقاظ حي لهذه الصورة واحيانا أخرى قد يفشل الممثل، مثل مشهد (٣١٢١١)

واحيانا أخرى قد يخفق الممثل في استخدامه الصحيح لأليات التجسيد ولا يؤدي الدور كما هوه عليه او كما يريده المخرج ، وبهذا يكون الاداء ركيكا جامدا خالي من صور الحياة الحقيقة ويأتي العرض وقد خلا تقريبا من اي صورة جمالية تفسر الحدث ،وهذا ما جاء في المشهد فيكون هذا الاداء للدور المسرحي مبتعدا عن التحليل ويحتاج الكثير للوصول الى خلق صورة مسرحية منبثقة من ثنايا النص ممزوجة مع رؤية المخرج وقرأته الى هذه الدور بصورة توازي الحدث للفعل الدرامي المسرحي وهي (الحركات / الايماءات / الاشارات ) وغيرها مما يخدم الدور فضلا عن الدلالات والرموز التي تكتنزها طاقة الممثل .

**فكرة المسرحية**

اراد المخرج ( جانتي ) ان يقول في مجمل ازاحته الفلسفية

ان الانسان عبارة عن ( طرد) او (ظرف) ينتقل من حياة الوجود الى العدم ، وان كينونته في حتمية الوجود المشاع ماهي الا مرحلة او انتقالة او محطة من محطات العدم. وان الدمية هي الوجود الحتمي قبل وجودنا ، وكأننا دمية في الوجود (دون

حراك) اي اننا موجودون واننا في الوقت نفسه مهددون بالعدم والفناء لأجسادنا ... نسافر ... ننتقل ... نتصل ... ولكن (دون حراك ).

ان ما يحدث لنا هي نهاية حتمية ، واننا نتوهم باننا نتحرك ، نشحن بطاقات متعددة من هذا الوجود (نتصارع) فيما بيننا (نتنازع.. نتصالح ) لكننا واقفون في اماكننا (دون حراك) اي اننا (مسافرون دون حراك ).

**فكرة العرض**

يقدم (فليب جانتي ) (philippe gentl) عرضه المسرحي بفكرته المغايرة في عام (٢٠١٠) باسم (مسافرون بلا حراك) في مسرح المدينة الفرنسي وايضا في مسرح (سليستون) (celestiins theatr) في مدينة ليون في نهاية العام (٢٠١١)

وقد استمرت المدينة بعرضه هذا الى وقت ليس بالقصير من خلال تقديمه صورة مبهرة مختزنة في عالم تمرد الدمى والامساك بالخيالات والانتقالات السريالية ، فضلا عن الدوامات الورقية المتناثرة في فضاء العرض، وفوق الخشبة . والصراع المتنامي بين ممثل يريد سحب دمية ليحل محلها وهو يخشى ان تتهاوى عليه باقي الدمى ، واخر يحاول فك قيده من مغلفات الورق الخاص بأمتعة السفر وبإداء متقن لا يخلو من الطرافة والدخول في اعماق تفاصيل المشهد المغرب المتفجر بالهواجس. ومن البحار واليابسة ... ينتقل ( جانتي) بأداء شخوصه الى السماء وغيومها باستخدام تقنيات المسرح ولعب التمثيل وحيله يقدمها لنا بجماليات متفاعلة وعبر سيل من المشاهدات المتوالية في منظومة الاداء ودلالاته المرئية والمحسوسة وهي تستنطق البؤر الجمالية بألية تمثيل عكست الحالة الشعورية التي تستفز المتلقي في ايجاد دور وموقف ضمن

المنظومة التي شكلت تجليات الخطاب المسرحي من خلال رؤية المخرج. حيث تبدأ الصورة وكأنهم يقومون بتهريب البشر عبر الحدود.. وتفريغ المحتوى الانساني وتجريد الانسان من انسانيته بعد تلبيسه كيسا من النايلون للحفظ والنقل الى مكان اخر.

**تحليل العرض**

في جو نفسي متوتر ومحسوب بدقة يبتدأ العرض ليجسد اسقاطات الصراع.. مع تداعياته المتوالية.. ومن خلال ذلك الورق الاسمر الذي يجعله ( فليب جلنتي) منطلقا لمعالجته الاخراجية في تجسيد الدور وبناء فرضيته التي سعى من خلالها الى ازاحة المألوف التقليدي ضمن المتناول الفني المسرحي بصورته السريالية لتوزيع الادوار على شخوصه من خلال مساحة فضائه المسرحي المتمحور في ربط التواصل بين الممثل والمتلقي، عبر مشاهد متحولة ترتكز على صور منبثقة من الديالكتيك في صناعة اللذة الجمالية وهي تصل الى حد القسوة بالاعتماد على حركات وطاقة الممثل وابعاد بدلالاته التي تحتوي على معالم الدهشة والهيمنة السحرية عندما يحيلها المخرج الى صيغ قصدية متغايرة يوقظها في وعي المتلقي، ثم تتشكل لتوحي للمتلقي عن وقائع تختلف الواحدة عن الاخرى، وبأفكار مختلفة ذات بؤر ثابتة بأحداث متعددة، تنبثق من صندوق الطرد على شكل (كولاج مسرحي) احتوى عالمين عالم تخيلي سحري متشظي، يقوم على لعب الادوار وتجسيدها، ورفد الايماءات بالصور والمجازات والاستعارات والدلالات الخافية، وكل القرائن التي تهدف الى تحريك خيال المتلقي وتحفيز تواصله المعرفي او اثارة أحاسيسه، وعالم واقعي مرمز يمثل رؤية المخرج ومرجعياته الخارجية التي يسبغها على الممثل بأفعال واحداث واقوال تغاير افق التوقع او الانتظار بتجسيد

مجموعة من العوالم يبديها المخرج بذلك المثل الذي يخرج من تحت امواج الورق المتراقص وأصوات الرياح والمياه، ثم تظهر يد منعزلة لا تنتمي اليه..

هنا يحاول الممثل التغلب عليها ثم تختفي تلك اليد لتاتي بدمية رأس رجل يرتدي قبعة، حيث يدخل معها في صراع اخر الى ان تظهر قدمان لممثل اخر تحرك باتجاهات مختلفة حيث يبدو ذلك الرجل مع حركات رجليه اشبه ما يكون عنكبوت او حشرة انقلبت على ظهرها وهي ترتجف، حيث يبدأ الرجل بالبحث عن ذلك الرأس. يظهر ممثل ثالث يرتدي طربوشا مغربيا لكن وجهه يكون مغلف بالورق بشكل كامل ، وهنا يبدا الممثل الاول بإزاحة الورق عن وجهه الى ان تظهر ملامحه بالكامل فيسحب ذلك الرأس ويخفيه، ويبدا الصراع عليه الى ان يفتح غلاف الرأس على شكل صندوق.. لتخرج منه شخصية هلامية وضع بها المخرج قدما بمكان اليد اليمنى لتدخل بحوار مباشر من اجل الحصول على متعة المشاهدة بصور سريالية مصطنعة وترتقب الاحداث الممزوجة بالخدعة البصرية وهي تقول:-

(انا املك حلما) او ( انا داخل حلم)

ثم تظهر امرأة بضحكة هستيرية بعد ان ازاحت الورق المغلف عن وجهها بيدها.

ثم يخرج ممثلا اخر ليقول : ( انا لا املك اي فكرة)..

(فماذا افعل هنا؟)

ويبدأ بطرح الاسئلة ثم يسقط داخل ذلك الصندوق المستطيل الذي تدور عليه الاحداث، ويخرج ليكمل الحوار، ثم يسقط لتظهر امرأة اخرى كانت تعير قدماها

لصاحب الحوار، ثم تظهر معها امرأة اخرى بالمقلوب من تحت افخاذ رجل اخر وهي تغني لتنهض وتترك افخاذها المجوفتان بيد الممثلة الاخرى التي تعطيها لذلك الممثل الذي يقفز على شكل دمية وقد قصت اطرافها... وتتوالى ظهور الشخصيات بأدوار مختلفة من ذلك الصندوق العجيب الموجود في وسط مقدمة المسرح... وكانه صندوق الساحر او البهلوان الذي يدهش المتلقي بدمى مغلفة ارسلت بصندوق الشحن الذي يعبر اليابسة والمحيطات ليصل به المطاف امام فجوة مستوحاة وهي تنفخ بخلايا اختلاف الادوار ليصل العدد الى ثمانية ممثلين ( اربع نساء واربع رجال) يخرجون من فوهة ذلك الصندوق الذي يطفو فوق سطح الماء تارة ويتركز على اليابسة تارة اخرى ويكون على شكل ( طرد) يحمل دمية الوجود في ان لحظوي يرتكز على تراكيب العرض. هذه الدمية الساكنة والمتحركة تطرح كما هائلا من الاسئلة...

هل نحن نتحرك؟... هل نحن ننتقل؟.... هل نحن نسافر؟...

ان الطاقة كامنة في الذات لا تتحرك فنحن ( مسافرون بلا حراك).

شكلت هذه الادوار، وبمساعدة الاستخدام التقني الامثل للتفاصيل التكنلوجية الفنية، اضافة الى الحيل الادائية المتنوعة، شكلت المتكون الجمالي من خلال الرجوع الى ذاكرة الانسان المعذب في ثنائية( الوجود والعدم) وهو ينتقل من محطة الى اخرى في صناديق منعزلة وبيئات منظريه متحركة.. وكذلك تنوع اماكن الاداء في تجسيد الادوار المدعمة بحركة الملحقات والكتل المجسمة كلها مكنت مخيلة المخرج في عملية التجسيد للدور المؤدى من قبل الممثل واكتشاف خفايا طاقته الجسدية.

وفي مشهد اخر ينزاح الصندوق من مكانه ليسقط في الماء ويسبح في امواجه كأنه تائه حيث اللاجدوى ببيئة ايقاعية جديدة تتعالى فيها موسيقى عزفت على الة (الجلو) ومن ثم تظهر أمراءة بملابس بيضاء ويبدو انها كانت تعاني الاحتباس في داخل الصندوق ، تنظر يمينا وشمالا وتنتهز الفرصة محاولة الهرب من ذلك الصندوق اللعين فيمسك بها ممثلين اثنين ومن خلفها، وتنصاع اليهم، ويظهر احد الممثلين يبدو انه يمسك علبة تكاد تقفز من يده وكأنها ساكنه(الجان). ثم يخرج ذلك الرجل يده من العلبة وهو يمسك بطائر يرفرف بجناحيه وهو اشبه بطائر (النورس) يحلق في الفضاء بحركة يد الممثل ويقوم ذلك الممثل ببعض الالاعيب بذلك الطائر حيث يجعله ينقر الفتاة بأصبعها تارة وتارة اخرى يضع الممثل الطائر فوق راس الممثل الثاني الذي يرتدي قبعة فيضع ذلك الطائر البيضة فوق قبعته بشكل فنتازي متقن، كانه يذكرنا بطفولتنا المنسية حين كنا صغارا نجسد الطيور.... ورؤوس الحيوانات من خلال مصدر الضوء وانعكاسه على الحائط بواسطة ( الظل والضوء).

ويحلق الطائر بعيدا بإيماءة من الممثل وتختفي معه الممثلة معه، ويستمران الممثلان اللعب بحركة ادائية متقنة، وهنا يظهر ابداع المخرج في ابتكار اخراجي ملفت واداء تمثيلي لا يخلو من الطرافة حين يتقاذفان اكياس النايلون بطرح طفولي ذا مضمون يشكل جملة من الاحداث والصراعات العالمية المتداخلة وكأنهما يتراشقان القنابل من اجل الهيمنة وفرض النفوذ، سيما وانها حركة لا تخلو من التأويلات السياسية والصراعات والمنعكفات ذات النوازع البشرية التي تحطم الحياة وتملؤها قيحا، وذلك من خلال اداء الممثل الذي يستمر بالسبق في وجه عدوه عدة مرات حتى يمتلئ

الصندوق بقاذوراته الهوجاء. وهو ما انفك يرمي ويرمي بها الى ان يغرق معه هو الاخر. وتلك دلالة على ان الحرب لا غالب ولا مغلوب فيها.

لقد جسدت العملية الادائية في هذا المشهد , والمشهد الذي تلاه المضامين الفكرية التي نسجتها مخيلة المخرج واظهرتها مهنية ومهارة الممثلين من اجل الحصول على المادة الفنية المتقنة والتي تحقق للممثل فعل التواصل في مختبر شديد الحساسية ولو تفحصنا مشهد دخول الشاحنة في الصحراء والتي تحمل الطرود لتقف خلف ركام من الورق الاسمر، ثم خروج ذراع لأحدى الممثلات من الارض وكأنها نبتة من الشوك في الصحراء. ثم تخرج المجموعة من الممثلين بنفس الفعل لتنطلق رؤية جمالية اخرى في تكوينات ابداعية مدهشة، اذ تماهت فترات الانتقال من مشهد اخر وبنية واخرى لتستنطق التجسيد الجمالي الموزع ضمن هيكلية متفرقة حققت الاندماج المتواصل لدى المتلقي عبر الطروحات المتقنة (لجانتي) وهو يؤكد على صراع الانسان مع نفسه ونوازعه الداخلية لا صراعه مع الاخر، او صراع الانسان مع العالم وانما اراد ان يظهر صراعه مع نفسه وهواجسه ومخاوفه بالدرجة الاساس .

وفي امتداد الحدث الذي تميزت به حركات الممثل المؤثرة والمتجلية تحت دائرة الادراك بين حيوية وطاقة الممثل وسريالية التكوينات الابداعية لمخيلة ( جانتي) وذلك حين يرسمون لوحة من الطيور المهاجرة الى الصحراء .. وهي تغنى بحثا عن حياة اخرى يمارسون حريتهم فيها... وتنسل فتاة لتسقي بقعة ارض في الصحراء لعلها تبعث بها الحياة بأبريق السقي الأسطوري، وتستجيب لها كرة من النبات لتنمو فجأة ويخرج منها مولود تحاول طعنه بسكين فيمنعها من حولها. وتذهب ممثلة اخرى لاستخراج

رضيع اخر، ويقفز ممثل لاستحصال طفلا اخر وهكذا الى ان تدب الحياة في تلك الصحراء القاحلة بولادة اطفال من الدمى مع تلك الدمى الصغيرة التي اوجدها من باطن الارض لعبة الحياة والموت في ثنائية الوجود والعدم في مشهد لا يخلو من الفانتازيا والحيوية والشفقة والخوف بين الابوة والامومة وبعد ما انجلى الضوء من العتمة حتى نرى الجميع يصطفون جلوسا ليشكلوا قاربا يزحف من الصحراء الى المدينة ذات المباني العالية والناطحات حيث الصناعة والتكنلوجيا الجديدة ويضيفون بناء فوق البناء الحديث وتبدأ عجلة الحياة بالدوران المتمثلة ب ( دولاب الهواء) المعبر عن احلام الطفولة وذاكرة المدينة ثم تحلق ثلاث طائرات مروحية من خلال الممثلين.. ثم يدخلون في مناكفات البورصات العالمية على شكل حرب طاحنة تطحن البشر الواحد تلو الاخر... ثم يحدث انزال جوي على شكل برشوتات وتندلع النيران الى ان تضع الحرب اوزارها بعد ظهور طفل يبكي... وكأنه يحتج ويصرخ كفاكم حروبا وموتا وتجارة بأرواحنا.

لقد سعى المخرج في رسم رؤيته الاخراجية الى ازاحة المألوف والتقليدي بالاعتماد على حركة واداء الممثل بشكل خاص من خلال ماديته الحيوية وطاقته التي حولها الى تعبير فائض بالإثارة والانبهار يبعث الحياة في الدمى الميتة . سيما التمثيل الذي امتلك طرق وخصوصيات متعددة ، فجعل المخرج كل طريق يمتلك خاصية من التعامل التي يعتمدها الممثل في معرفة حدود جسده وصوته، ومن خلال تواصله، وكيفية ان يصبح اداة مطواعة تمتلك طاقاتها التعبيرية جسدا وصوتا. وهذا ما اجمع عليه كل من (ستانسلافسكي) و (مايرهولد) حينما اصب اهتمامهما على الحركة والاداء التعبيري الذي ينتج الخطاب البصري .

**النتائج**

١- التزم الممثل بالرؤية الفنية للمخرج ثم وظفها بعد أن يكون خزنها في مخيلته وأضاف عليها من عنديات‌ه.

٢- وظف الممثل كل المهارات التقنية المتداولة في العمل وسيطر عليها واستخدم وسائله وممكناته لإبراز التحولات الاساسية في الاداء .

٣- ساهم الاستعداد النفسي للممثل في تقمص الشخصية ونجاح الدور المنوط اليه وبالنتيجة نجاح الاداء والعرض.

٤- تلاحم مخيلة المخرج مع مخيلة الممثل وتطوير كل من قراءتهم للصورة المشهدية . خلق نوع من الابداع والابتكار الفني

٥- غادر الممثل مع المخرج الاداء التقليدي الكلاسيكي . بعدما تم شحذ مخيلة كل منهما بالقراءات التفكيكية الحديثة .

٦- نجح الممثل في تجسيد ادوار مبتكرة ونقلت صورة الواقع بعد أن فك شفراتالتداخل بين الواقع والخيال.

**الأستنتاجات**

١- تجتمع عدد من العوامل السايكلوجية العائدة للمخرج وللمثل في اظهار جمالية الادوار المسرحية

٢- الممثل وقدراته الفنية والابداعية والحركية هي أهم اداة ووسيلة يستخدمها المخرج في ايصال رسالته للمتلقي .

٣- الواقع الديني والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والفني للممثل لعب دور كبير في تقديم دور قريب من الواقع المعاش.

٤- انتقلت وانعكست العلاقة الديناميكية التفاعلية بين الممثل ودوره الى صورة وانطباع مشابه بين الممثل والمتلقي.

**المقترحات**

١- دراسية جمالية الدور المسرحي المعتمدة على صوت الممثل وحركته في الخطاب العراقي

٢- تقديم دراسة مقارنة تبين جمالية الاداء المسرحي قديما وحديثاَ

**المصادر**

(١) ينظر: ويسلون، جيلين: سايكولوجيا فنون الاداء، تر: عبد الحميد ( الكويت: سلسة عالم المعرفة)،٢٠٠٠،ص٢٥٨

(٢) ينظر: المصدر السابق:ص٢٢١

(٣) جيرزي كروتووسكي: نحو مسرح فقير، تر كمال قاسم نادر ( بغداد: دار الشؤون الثقافي، ب ت ) ،ص٤٩

(٤) صبور عبد الرحمن، دار الملايين، المعجم الادبي،ص١٤٧

(٥)ينظر: شفرات الجسد، جدلية الحضور والغياب في المسرح، ت عواد علي .

(٦)امين: صالح: مراة الظل: ( القاهرة دار النوى للطباعة ، ٢٠٠٧)ص٨٣.

(٧) رشا رشدي، نظرية الدراما من ارسطو الى الان، ( القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب ت ) ص٢٣.

(٨)ينظر فضل صلاح: منهج الواقعية في الابداع الادبي،( القاهرة: دار المعارف،١٩٨٠)، ص٢٩٤.

(*) ولد الممثل ( بلو كونتا كوكلان) كما يطلق عليه عادة لتميزه عن اخيه (ارنست) في فرنسا. وقد مثل ادوار كثيرة في المسرح، فضلا عن تنظيره في مجال البحث العلمي بما يتعلق في فن التمثيل، وتعد اعماله ( الفن والممثل) و ( فن التمثيل) و (فن الالقاء والمنولوج) من المراجع المهمة في نظام التلربة في اوربا.