



جامعة تكريت
كلية التربية للعلوم الانسانية
قسم التربية الفنية
المرحلة الاولى
المادة: فن التمثيل

المحاضرة الخامسة: اداء الممثل
مدرس المادة: أ.م.د. مزاحم خضير حسين

2025-2026

اداء الممثل العراقي

على مدى تاريخ الدراما من اليونان وحتى الان نجد ان التغيرات التي تحدث في بناء النص المسرحي وهيكله يرافقها مباشرة تغيرات كبيرة تحدث على مستوى الاداء التمثيلي على الممثل نفسه تتبعه تغييرات كبيرة تحدث على مستوى الاداء التمثيلي للممثل نفسه فضلا عن تغيرات شاملة في رؤية الممثل والمخرج الى التاريخ والمجتمع والانسان وعلى الرغم من ان التاريخ الواسع للحركات الفنية بعد الكلاسيكية قد شهد انقياد الممثل لمبتكرات الاخراج والتمثيل الا ان القرن العشرين واواخر القرن التاسع عشر قد شهد تحولات فكرية وادائية احدثها وقادها المخرج على الممثل نفسه هكذا قرأنا على مايرخولد عندما جعل الممثل حراً بعض الشيء فضلا عن قدرته على الانفصال المتحرر من الشكليات العقلية الموضوع فيها . ثم تجسد في تجربته غروتوفسكي بما يشير الى سيطرة الممثل على قواه الروحية والجسدية والعودة به الى تلك التشكيلات البدائية التي كان يحاكي فيها العالم ويسيطر عليه . ويقترب منه بيتر بروك الذي يعطي للتلقائية المدروسة بعض مواقع العمل في مدار فكري ويتخذها منهجاً، كما يمنهج هذا المدار بالتجربة المثمرة والتخلق الاجتماعي. وبالتالي نرى ان العودة بالجسد والفكر الى الطاقة البدائية الكامنة في بنية الجسد نفسه وتحررها من القيود الاجتماعية التي كبلتها خلال مسيرة المجتمع الانساني وهذه الصورة تمت بطريقة مغايرة للطريقة المدرسية السابقة وتعد فنون افريقيا في الرقص المرافق للضغوط الطبقية والمناشدة للحرية مادة خصبة لفكرة الاداء المعاصر وطاقة مضافة للممثل من خلال توسيع مدار الحركة هذه الاشكال العديدة من الاداء يتضح عنصر الاداء الجديد في القديم وهذا الابداع (المستمر مميز لاشكال عديدة من الاداء الذي يستجيب بسياقات جديدة بتكييف الاشكال الموجودة او ابتكار اشكال جديدة للوفاء بالمتطلبات المختلفة والتجارب المختلفة في حياة الناس). وقد استطاع الممثل العراقي موضوع البحث ان يتكيف مع هذه التوجهات على الرغم تنوعها الكبير التي وصلت اليه عن طريق البعثات الدراسية الى الخارج والتي تنوعت حسب الدول المانحة للبعثة مما يعني حمل تجربة ذلك البلد وهذا بدوره ادى الى ان يعزز تجارب عديدة تنوعت ما بين الواقعية وما بعد الواقعية كالملمحية والتعبيرية والرمزية والمدارس الحديثة وما يمكن ان نطلق عليه التيار (التراجيدي الشكسبييري) واخيرا تيار الاداء في المسرح المعاصر الا ان هذه التيارات لم يكن ليهضمها الممثل العراقي ويجيدها كما هي عالمياً فهناك هوه فاصلة بين الممثل وبين امتلاكه لغة حضارية كبيرة ومن اسبابها الصراع بين تلقائية الممثل والتعليم اي

قوانين الاداء المسرحي فلا يفرق الممثل بين ادائه على المسرح وادائه الطبيعي في حياته العامة ويعلق سامي عبد الحميد على ذلك بقوله (الممثل العراقي بسبب طبيعته وحياته وظروفه ابطن مما هو مطلوب للاغراض تشويق المتفرج فهناك ثقل واضح فيلقاء الممثل العراقي وهناك تباطئ في حركته)

ولهذا فنحن بحاجة الى ممثل مرن الجسد واللغة ذو قدرة على التأثير في المتلقي ومتمكن من قواعد اللعب الفني ومن الفهم الواضح لابعاد الشخصية وبعض هذه الصفات يمتلكها الممثل العراقي منها امتلاكه للاحية المعرفة وله ثقافة فنية قلما نجدها عند الممثلين العرب اضافة الى حماسه وجرارته الشرقية الا ان هذا لا يعني عدم افتقاره الى بعض المهارات والتدريبات الاساسية في الاداء كالمبارزة والفروسية وهذا ما نجده في الدراما المحلية مما يفقد الممثل قدرته على الاقتناع في مشاهد المعارك والمبارزة وان تكتيك الاداء يختلف من بلد الى آخر كما ذكرنا وهو في كل الاحوال يحتاج لمؤدي التمارين لاكتساب القوة العضلية ولمنح المرونة في الاداء والتي تظهر عيانية للمشاهد وعلى (ضوء هذا تبدو عملية التدريب على الاداء في المسرح بمثابة مرحلة استيعاب وسيطرة على القواعد تمهد لحرية الابداع في الاداء) وعلى الممثل تحقيق موازنة دقيقة وصعبة بين تلقائية الاداء وتدقيقه وانسيابيته وبين المهارة الفنية في استخدام فنون الالقاء واساليه التقنية (فهو يحتاج الى عملية ضبط وتنظيم تلك الاحساسيات والادراكات الذهنية بحيث يمكن استدعاؤها في اي وقت وهو ما يسمى بالاستيطان)

ولهذا فالعيب الاساسي لدى الممثل العراقي هو انتفاءه صفة التلقائية وقد شرح الممثل العربي الراحل زكي طليمات المقصود بالتلقائية في الالقاء . ان يظهر كلام الممثل وهو يجري على لسانه وكأنما يتلقاه عند خاطر وليس مما سبق ان استظهره وحفظه عن ظهر قلب انما في حياتنا العادية نطلق الكلام بحيث تمسك العبارة بذيل الاخرى وهذا ما يحدث عند غالبية الممثلين العراقيين ولهذا نجد ان الممثل العراقي يكتفي بحفظ الدور دون الرجوع الى تحليله مما يجعله يشتغل على وفق نظام الاقتناع الداخلي لنفسه وهي احدى المشكلات التي يواجهها الممثل العراقي فهو يفتقد (التحسس الداخلي لحياة الروح البشرية في الدور والتي تتدفق باستمرار تحت كلمات النص والذي ينبغي على الممثل تبريرها ومعاشتها طول الوقت) وما يؤخذ على الممثل العراقي عدم المتابعة فنادر ما تجد ممثلاً يتابع هوايته ويتوسع في اختصاصه ويتقن حرفته وان نقرأ فسوف نقرأ ما يمثله فقط (فالممثل الذي لا يعني بدراسة اصول فنه دراسة عميقة غير جدير بالانتساب الى المهنة ولهذا السبب لا توجد هناك معايير ثابتة فيما لو اجرينا مقارنة بين الممثل العراقي والممثل الغربي ذلك ان كثيراً من الفرص الفنية والتدريبية قد توفرت لخدمة الممثل الغربي غير ان الممثل العراقي لا يزال يعتمد على نفسه وقدراته الذاتية وادواته في التواصل مع مزايا واسس تمثيل في الخارج معتمداً على قراءته ومعلوماته البسيطة وتواصله على ما يرى ويسمع من مقتطفات جانبية متفاوتة المصادر (وان زيارة بعض الفرق الفنية والشخصيات المسرحية وبعض العروض قد افادت الممثل العراقي في الالتقاط والتأثر بها)

فاستوديوهات التمثيل في اوربا وورش العمل وفرت مئات المستلزمات لتحقيق بناء الجسد الممثل وحركته وصوته (لأن الحركة والتعبير الحركي قد صاروا

من ضرورات العرض المسرحي الحديث (فامام الممثل فرص للعمل مع مخرجين كبار لهم اساليبهم ودائما هناك افكار جديدة تتيح للممثل التعامل معها بمرونة كما ان هناك دعاوى لبناء الممثل وفق طرق مختلفة مما دفع الممثل في الخارج ان يتعلم الرقص والحركة البلاستيكية (لكي يصل به الى جسد مرن قابل للاداء الحركي بكل اشكاله) وكذلك بناء جزيئات الجسد واللياقة حتى صار جسده يستجيب لكافة ردود الافعال . وهذه الحركات التي تعبر عن الفكر وتحدد جذورها العاطفية انماط السلوك المبنية في الافراد والثقافات وعلى الرغم من اننا نستعين عند الحديث بالحركة فنوظف الاشارات والايماءات وحركات الوجه كادوات مساعدة للممثل في تجسيد دوره وخلق الاقناع عند المتلقي. ولقد تحول التمثيل في الالونة الاخيرة للتعامل مع غرائز اللاشعور والاحلام فاخذت افكار الخيال والاحلام والمتصورات الميتافيزيقيا تأخذ طريقها الى فن الاداء المسرحي فاعتمد على تدريبات (اليوغا) و (المزن الياباني) والرقص الطقسي المعمد بالسحر والبحث عن حركات لا تأتي الا في حالة النشوى او الهلوسة الهستيرية الطقسية ولهذا مال المسرح الاوربي الى المشرق في اسيا وافريقيا حيث كان الرقص والتمثيل الصامت والموسيقى من جوهر المسرح هناك التي باتت مفقودة في اوربا والتي حاولت البحث عن الجذور وبعث انماط مسرحية قديمة واعطاء صورة جديدة للمثل ويشير صالح سعد (الى ان صورة الممثل في مسرح النو والكابوكي هي صورة وسطية ما بين صورتين المحددتين للممثل في المسرح الغربي وهي صورة شكلية ليست هي الشخصية الممثلة ولا هي شخصية الممثل الاعتيادية بل حضور للتكنيك البدني للممثل الذي لا يعبر عن شيء في تلك اللحظة ولكنه يجلب انتباه المتفرج الا ان الممثل العراقي بات يتخبط بما يسمع ويرى ويقرأ دون ان تكون له القدرة على التواصل مع الجديد على الرغم من ان الجديد لا يفضي الى معنى لكن ربما الساحة المسرحية تستجيب احيانا لمثل هذا التيار ان المنبع الوحيد الذي يرفدنا بالتوجهات الفنية الحقيقية هو كليات ومعاهد الفنون الجميلة بوصفها المركز الاول في التعلم وتدريب الممثل العراقي ولكنها تعتمد كما تشير مناهجها مبدأ التمثيل الواقعي بوصفه المحور الاساس في بناء الممثل صوت والقاء وحركة وبالمقابل فرضت عليه اهمية معرفة اساليب اخرى في التمثيل والاداء كالتراجيدي والملحمي والعبث واللامعقول وذلك لغرض اعداده جيداً الا ان ما يلفت النظر في التطبيقات المختبرية ان طالب التمثيل لم يمر بتجارب حثيثة ليتعلم منها الكثير ففشل الكثير من الممثلين بسبب هروبهم من دروس التمثيل وعدم احترامهم من تطوير قدراتهم لكون الكثير منهم يجدون ضالتهم في التمثيل الواقعي (وهذا التمثيل يقربنا اكثر من شاشة التلفزيون وكذلك المذيع فنجد ذلك اسهل لنا في

التدريب) ولهذا نجد تعثر الممثل العراقي عند تقديمه اداء معاصراً فيبدو واضحاً تعابير الوجه او في مرونة الجسم (ومن المحزن ان نرى بعض ممثلينا يصطنعون الخوف والضحك والغضب على الخشبة بطريقة فجّة وبقالب تعبيرية جاهزة)

وبالمقابل فأن مسارح العاصمة والمحافظات لا تهتم بتقديم برامج لعروض من المسرح العالمي او المعاصر او التجريبي الا في المهرجانات المحصورة بزمان محدد ولا يحضرها سوى جمهور النخبة ان ذلك قد ساهم في عدم تطوير قدرات الممثل العراقي كما ان عامل النقد الفني والنقاد لم يتناولوا او يؤثروا اسباب الاخفاق لدى الممثل من خلال الوسائل الاعلامية اذ لا بد من توجيه الممثل صوب العمل الابداعي ولهذا نجد ان الكثير من الممثلين يكررون انفسهم في كل الادوار ولهذا يرى صاحب نعمة (ان استئصال الدور من جسد الممثل افرز عندنا ممثلاً خلوياً متخسباً رتيباً غير متوهج لا يعرف ما المقصود في هذه الحالة او تلك) دون العودة الى مرجعياتها التي درسها وعلى هذا الاساس بدأ الممثل العراقي يراوح في مكانه لفترة من الزمن غير حجم مشاركاته خارج العراق في مهرجانات مثل عمان وقرطاج والقاهرة دفعته بكل الوسائل ان يصارع موقفه ليتخطى الى موقع اخر على الساحة العربية ولهذا كان الممثل العراقي في هذه المهرجانات متميزاً أكثر من غيره على الرغم من كوننا في الداخل غير مقتنعين بهذه النتائج لقد كانت هذه المهرجانات دوائر اتصال وتبادل المعلوماتية والخبرات مما دفع الكثير من الممثلين الى ان يغيروا من طريقة ادائهم .ولكنه في الحقيقة كانوا متأثرين بالتجارب دون معرفة استكشاف قدراتهم بسبب عدم اهتمامهم بدراسة الجسد والمرونة والحركة وان خطوة التأثير بالآخرين قد اوجدت طريقاً جديداً في تطوير عمل الممثل بالنسبة للشباب الواعدين ان اكتساب المهارات بالمشاهدة تعد احدى الوظائف الاساسية لخدمة الاداء التمثيلي عند الممثل فينتقل من صعيد الفن المكتسب بالتمرين الى صعيد الفن المكتسب بالمشاهدة ليقدم لنا ارادة جديدة وديناميكية في الوجود المسرحي

وان ما يقدمه بعض الطلبة بوصفه اداءً معاصراً وهو ينضوي تحت خانة الرقص التعبيري هو في الحقيقة هروب من سايكولوجية الاداء في المسرح التقليدي كونه لا يصب في تطوير قدرات الممثل وقد ظهرت عروض عديدة تحت يافطة الرقص التعبيري الا انها لم تقدم لنا سوى الجديد الذي يفضي الى معنى ولا يشكل ركيزة اساسية في بناء الاداء المعاصر للممثل العراقي ولا يعبر هذا الا عن وجهات * نظر لأنها اعتمدت التأثير دون دراسة الاسباب والقواعد (ان الاسلوب الفرنسي في الاداء كان هو المعتمد في معهد الفنون الجميلة سابقاً في زمن حقي الشبلي ، اذ لم

يكن ستانسلافسكي معروفاً آنذاك) وقد كان حقي الشبلي صاحب اثر كبير في قيادة الظاهرة المسرحية في العراق اذ بعد عودته من دراسته في الخارج اسس فرع التمثيل في المعهد الموسيقي وكان اسلوبه الفني في الاخراج يتمثل (بالالتزام بالنص ويغلب على القاء الاسلوب الكلاسيكي المضخم ويغلفي الحركة طرازيته)

لكن هذا الاسلوب سرعان ما طغت عليه اساليب جديدة تبناها مخرجين تتلمذوا على يد حقي الشبلي وفي الواقع كانوا يتبعون ذات النهج الا انهم اختلفوا عنه في بعض الملامح ومنهم ابراهيم جلال وجاسم العبودي فقد كان ابراهيم جلال يحاكي طريقة استاذة في بعض التوجيهات الا انه اختلف عنه في طريقة التحليل والتعليل فنراه يشكل (صورة المسرحية بحساب دقيق للكتل ويحتل الممثل مركز الثقل فنكتشف عنده دقة التوقيت ، توقيت حركة الممثل ، توقيت الالتقاء) ويمكن ان نعتبر (ابراهيم جلال) احد رموز الحركة المسرحية العراقية ومن المخرجين الكفاء الموهوبين ويمكن نستكشف ذلك من خلال اعماله المسرحية امثال (فوانيس) و (الطوفان) و (البيك والسايق) و (دائرة الفحم البغدادية) ومن الثائرين على اسلوب الشبلي الفنان جاسم العبودي والذي عن طريقه عرفت منهجية ستانسلافسكي وفقاً لمبادئها فقد تم تحويل الاداء وانتقاله على الطريقة الجديدة وقد شكل هذا انعطافاً في الاداء فهو يقول (اني لم اتأثر باسلوب اي مخرج مسرحي ولكني تفهمت ستانسلافسكي وبعض رواد المسرح الحديث).

ولكن عندما عرفت طريقة ستانسلافسكي على وفق مبادئها (على يد جاسم العبودي) ثم تحويل الاداء وانتقاله على الطريقة الجديدة ولقد شكل ذلك انعطافاً في الاداء المسرحي العراقي ولهذا فقد بقي الحال في اعتماده الاداء الواقعي قائم في كلية الفنون الجميلة حتى وصول بعض الممثلين الاجانب امثال (فايباخ) الذي قدم مسرحية (رؤى سيمون ماسار) كذلك زيارة (هوس لاندوفسكي) من المانيا الشرقية الذي قدم مجموعة من التمارين المسرحية للمسرح الفقير لكونه كان احد طلاب غروتوفسكي وقد ساعده في ذلك كل من (د. عوني كرومي) و (فائق الحكيم) من هنا فقد اثرت هذه المشاهدات على درس اللياقة البدنية وعلى طلاب التمثيل الذين بدؤوا يسعون من هذه اللحظة للبحث عن كل ما هو جديد في المسرح المعاصر ويشير (اسعد عبد الرزاق) الى الاهمية التي تركها العرضان المقدمان من اولئك الاجانب في تطوير قدرات الاداء في كلية الفنون الجميلة وبالتالي في المسرح العراقي (

وان عودة البعثات من الخارج هي الاخرى افادت الساحة المسرحية العراقية والهيئات التدريسية بهذا التنوع في الاداء كما انها ساهمت في تغيير بعض مناهج فن

التمثيل على وفق المستجدات الجديدة كما انها جاءت بدراسات مختلفة وتجارب وخبرات قدمت الكثير ويمكن ان تستغل هذه الخبرات على وفق الاتي :

فقد كانت حصة بريطانيا سامي عبد الحميد و ابراهيم الخطيب وكانت حصة امريكا (بدري حسون فريد) و (ابراهيم جلال) وكانت حصة ايطاليا (اسعد عبد الرزاق) و (مؤيد وهبي) وكانت حصة الدول الاشتراكية بولونيا ورومانيا وسلوفاكيا كل من (فاضل خليل) و (مرسل الزيدي) و (عادل كريم عوني) وكان لهذا التنوع قدرته في تحديد عدد جديد من اساليب الاداء في المسرح العراقي على الرغم من انها لم تقدم الكثير على مستوى تهيئة المستلزمات لكنها في الحقيقة افادت ضمن مستويات الدراسة فظهرت كتب منهجية مختلفة في افق الممثل للمراحل كافة الفها القادمون الجدد امثال (سامي وبدري واسعد و ابراهيم وعوني وجعفر وصلاح) ولهذا يمكن الاشارة الى ان نوعاً من الخبرة المكتسبة بالتعليم وليس بالتمرين قد اضافت هذا التنوع فكان امامنا مفاهيم واساليب جديدة كالاسلوب الرمزي والتعبيري والملحمي والعبث وتنوعت الواقعية بين نفسية واجتماعية واشتراكية وخيالية وكذلك ظهور ما يسمى بالاداء التجريبي نسبة الى المسرح التجريبي الذي فهم على ان ليس اضافة انما تجريب على وفق التجربة الحاصلة في المختبر .

اما موضوع الرقص فغالباً يمكن ان نلمس خيوطها وهي لم تظهر الا في مشاهد مختلفة من عروض متباعدة وقد تكون نادرة احياناً ولعل الرقيب الاجتماعي والتحفظ الاجتماعي والديني قد جعل هذا النمط في خانة الندرة والقلة ولعل ظهور هذه المحاولات في بعض العروض يعد خطوة جريئة .