Al-Academy Journal
Issue 117
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1295

Stylistic transformations of the actor's performance in contemporary global experiences

Wissam Ibrahim Rahim [a] , *Sarim Dakhil Ahmed* [a]

[a] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 17 October 2023
Received in revised form 25 October 2023
Accepted 25 October 2023
Published 1 August 2025

Keywords:
Transformations, Stylistics, Performance, Actor

ABSTRACT

The process of establishing successful theatrical performances is an artistic achievement based on the dialectic of compatibility or contrast between the literary production and the structure of the theatrical performance. The process of transforming literary words (theatrical text) into a complex (kinetic formation) (audio-visual) remains different from one theatrical director to another. Since the main element in the theatrical performance is the actor. The researcher was able to divide his research into four chapters. The first chapter is the research methodology. The researcher shed light and focused on the research problem and the need for it, and through study and scrutiny he arrived at the formulation of the following question. Stylistic transformations of the actor's performance in contemporary global experiences? Then he touched on the importance of the research, the objectives of the research, the limits of the research, and the definition of terminology and the limits of the research that was limited to the years (1972 - 2022). As for the second chapter (theoretical framework) (methods of acting in delusional and non-delusional theatre), the chapter was divided into two sections, the second section (contemporary performance experiences), and then the researcher arrived at the indicators produced by the theoretical framework.

The third chapter of the research was devoted to the research procedures represented by the research population, the research sample, the research tool, the research methodology, and the sample analysis of the play (Abu al-Tayyib al-Mutanabbi), and then the fourth chapter was devoted to (the results of the sample analysis) and the conclusions as well as the recommendations

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1295
Wissam Ibrahim Rahim , Sarim dakhil Ahmed: Stylistic transformations of the actor's performance in contemporary global experiences
Al-Academy Journal - Issue 117 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التحولات الاسلوبية لأداء الممثل في التجارب العالمية المعاصرة

وسام ابراهيم رحيم[1]
صارم داخل احمد[1]

الملخص:

ان عملية تأسيس العروض المسرحية الناجحة، هي مُنّجزٌ فني قائم على جدلية التوافق أو التباين بين النتاج الادبي وبنية العرض المسرحي، ان عملية تحويل الكلمات الادبية (النص المسرحي) الى (تشكيل حركي) مركب (سمعي وبصري) يبقى مختلفا من مخرج مسرحي الى مخرج آخر، وبما أن العنصر الرئيس في العرض المسرحي هو الممثل. تمكن الباحث ان يقسم بحثه الى اربعة فصول الفصل الاول هو منهجية البحث قام الباحث بألقاء الضوء والتركيز على مشكلة البحث والحاجة اليه وتوصل عن طريق الدراسة والتمحيص على صياغة السؤال التالي. **التحولات الاسلوبية لأداء الممثل في التجارب العالمية المعاصرة؟.** ومن ثم عرج على أهمية البحث، واهداف البحث، وحدود البحث، وتحديد المصطلحات وحدود البحث الذي انحصر بين سنة (1972 ـ 2022). اما في الفصل الثاني (الاطار النظري) (اساليب التمثيل في المسرح الايهامي واللا ايهامي) فقسم الفصل الى مبحثين، اما المبحث الثاني (التجارب الادائية المعاصرة) ومن ثم توصل الباحث الى المؤشرات التي أفرزها الاطار النظري.

وخصص الفصل الثالث من البحث على أجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث، ومنهج البحث وتحليل العينة مسرحية (ابو الطيب المتنبي) ومن ثم خصص الفصل الرابع لـ (نتائج تحليل العينة) والاستنتاجات فضلا عن التوصيات.

الكلمات المفتاحية: التحولات، الاسلوبية، الأداء، الممثل.

الفصل الأول (الاطرار المنهجي)

مشكلة البحث:

ان تتبع المتغيرات والتطورات في الفن المسرحي، يكشف عن تحقق التحولات الاسلوبية، على مستوى النص والعرض والاداء المسرحي، فقد تمثل الخطاب المسرحي، بتعدد جماليات الصياغة المسرحية انطلاقا من التطورات المتلاحقة في التجربة المسرحية على مستوى الشكل والمضمون او كان للتحولات السياسية والاقتصادية والثقافية والنفسية والفنية، دورا مهماً في رفد التجربة المسرحية بالعديد من القواعد المنهجية والتطبيقية العملية في تحقيق اساليب مغايرة وتجريبية ؛ وعليه فان التجربة المسرحية تحتوي العديد من الانماط التعبيرية المتنوعة والمختلفة والتي بدورها تخضع الى مرتكزات فلسفية فكرية وفنية ؛ يستند الاداء المسرحي على واقع بنية مركبة ومتحولة باتجاه تحقيق اسلوب او نسق من التوافق او التضاد او التالف او النقاطع الجمالي بما يتناسب وطبيعة تحولات الاداء ويخضع هذا التحول لمجموعة اسباب فكرية وفنية تنعكس على طبيعة الاداء وتطوره في مستوياته الداخلية والخارجية التي تخص الجسد والصوت بعلاقة تأثيرية وتواصلية في العرض المسرحي.

وانطلاقا من حساسية مفهوم الاسلوب وتحولاته في الاداء المسرحي وتطوره وفاعليته في التجربة المسرحية تمثلت مشكلة البحث، من هو الاكثر تأثيرا الاسلوب وتحولاته وتطبيقاته في التجربة المسرحية ام هناك عوامل اخرى قد تكون نفسية ثقافة اجتماعة او الحضور والكفاءة وجمل الخبرات للممثل في تكوين نموذجا ادائيا متمايز للعديد من الممثلين العراقيين لذا تمثلت مشكلة البحث بالتساؤل التالي **ماهي التحولات الاسلوبية لأداء الممثل في التجارب العالمية المعاصرة؟.**

أهمية البحث: تأتي أهمية البحث بوصفها محاولة الكشف عن التحولات الاسلوبية لأداء الممثل في التجارب العالمية المعاصرة ليتسنى للممثلين في المسرح العراقي والعربي الاستفادة منه بغية تطوير امكانيتهم في الاداء التمثيلي.

أهداف البحث: التعرف على جميع المدارس التمثيلية، واساليب التمثيل نظريا. وعمليا عن طريق تسليط الضوء على العروض المسرحية التي حاكاه.

حدود البحث: الحد الزماني: 1977م -2017م، الحد المكاني: بغداد، الحد الموضوعي: دراسة التحولات الاسلوبية لأداء الممثل في التجارب العالمية المعاصرة.

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ قسم الفنون المسرحية

تحديد المصطلحات:

التحول لغة: التحول: هو (تحول الشيء، اي زال عنه الى غيره، حال الرجل يحول مثل تحول من موضوع الى موضوع، وحال الشيء نفسه يحول حولا بمعنيين، اما ان يكون تغييره واما ان يكون تحولا، ويجوز ان يستعمل حولت، مكان تحولت) (ibn Manzur, B.T, p. 188).

التحول اصطلاحا: (نظرية علمية تزعم عدم ثبوت الانواع الحية لانها في تطور متواصل) (Wahba, 1971, p. 49).

التحول إجرائيا: هو عملية التغيير الشكلي والبنائي في المعنى واللون في الاشياء والموجودات فوق خشبة المسرح، مع الأخذ بنظر الاعتبار بتغيير شكل وطبيعة عمل تلك الخشبة.

الاسلوب لغويا: وهو في الاصل يُطلق للجهة، فيقال للسطر من النخيل: اسلوب، وكل طريق ممتد فهو اسلوب، والاسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في اسلوب ويُجمع أساليب، والاسلوب الطريق تأخذ فيه، الاسلوب الفن، يُقال أخذ فلان في اساليب من القول اي في افانين منه (ibn Manzur, B.T, p. 456).

الاسلوب أصطلاحا: يُعرفه الفيلسوف "شوبنهاور" بانه ملامح الفكر (Al-Masadi, 1982, p. 41).

الاسلوب اجرائيا: هي طريقة الفنان للتعبير مهاراته الفنية في ابداع عمله مُعتمدا على مدرسة فنية معينة وعلى قابليته في خلق معنى جديد يميزه عن غيره.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الاول: اساليب التمثيل في المسرح الايهامي واللا ايهامي.

نظرية الايهام عند الفيلسوف ارسطو:

ان أصل كلمة الإيهام (illusion) ماخوذة من الكلمة اللاتنية (illudere) التي تعني اللعب بالشيء، وانبثقت نظرية الايهام عن تعريف الفيلسوف اليوناني (ارسطو) للدراما على انها خداع لحواس المشاهد بان ما يشاهده ويسمعه على المسرح ما هو الا شريحة او صورا متقطعة من الحياة الواقعية.

الفيلسوف (أرسطو) Aristote كان أول من عرّفَ مصطلح التطهير بانه انفعال يحرر المشاهد من المشاعر الضارة، كان قد اشار الى ذلك في مؤلفاته (فن الشعر) و (علم البلاغة) و (السياسة) وقال بان التطهير هو الغاية والهدف التي تحققه (التراجيديا) في تأثيرها على النظارة من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد المواطن، ويعرف ارسطو التراجيديا (على انها محاكاة لفعل كامل في ذاته له طول معين ليوضح ان لهذا الطول بداية ووسط ونهاية، ويعرف اجزائها الكيفية الستة وهي الحبكة والشخصية واللغة والفكر والمرئيات المسرحية والغناء) (Aristotle, 1977, p. 29). فقد ربط الفيلسوف (أرسطو) بين عملية التطهير والإنفعال الذي ينتجه مصير البطل المأساوي مُعتبرا بان عملية التطهير الذي ينجم عن مشاهدة القسوة والعنف تشكل عملية تنقية وتفريغ لشحنات العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرره من أهوائها الشخصية وبهذا يكون التطهير نتيجة نهائية لكل الأحداث وهي إثارة عنصري الخوف والشفقة على البطل.

ان عنصر (التطهير) هو الذي يحدد العلاقة بين المشاهد والعرض المسرحي، فالمتلقي يذهب لمشاهدة العرض المسرحي، وهو متأكد وعلى يقين بأن ما يُعرض عليه هو مجرد تمثيل، ولكنه رغم كل ذلك يتوهم بان الأحداث التي يراها امامه على الخشبة حية وواقعية، فيتأثر بها ويتفاعل معها بكل مشاعره، حتى ولو كان ذلك في زمن قصير (وهكذا يتضح لنا أن جوهر وجود المسرح و ركيزته الأساسية هي الوهم أي إيهام المتفرج بحقيقة العرض، وإلا لما كانت العروض أصلا،، كما أن الأنجليز يسمون المسرحية play مما يدل أن العروض المسرحية لعبة يتقنها الممثلون و يشاركهم فيها المتفرج و بهذا تكون وظيفة المسرح اللعب بفكرة إيهام الحضور بحقيقة الأحداث) (Othman, 1992, p. 23).

ان عمية التطهير النفسي للمتفرج، عن طريق التراجيديا عبر إثارة الخوف والشفقة في نفوس الجمهور تساهم في مداواة نفوس النظارة وتطهيرهم من كل نوازعهم الشريرة المكبوتة داخلهم من خلال زرع الخوف والشفقة قصد الرقي بهم إلى مصاف الأخيار، ويؤكد الفيلسوف (ارسطو) على ان التطهير هو (غاية الدراما فانه اتجه الى عدّه نتيجة للانفعال الذي يكتنف المتلقي حين يراقب الحدث الدرامي، وتبدأ الصور الذهنية تتوالد في مخيلته، وبذا فأن الفعل التطهيري يتنامى بتنامي درجات انفعاله مع المشهد الجمالي الذي يحقق التأثير الذهني الاكبر عبر النسيج التركيبي للدوال السمعية والبصرية للعرض) (Matar, B.T, p. 28).

فالتراجيديا ما هي الا وسيلة لعلاج الإنسان لا شعوريا من جميع الانفعالات العدوانية والغرائز المكبوتة وتحريرها من الشر وتوجيهها نحو الخير وخدمة الصالح العام (ان الفن المثير للحواس قد يكون سيئاً جداً إذا استخدم كل يوم، ومفيداً جداً كعلاج للنفس من وقت لآخر. ويميل أرسطو إلى الإبقاء حتى على أكثر أشكال الموسيقى استثارة للحواس، وذلك على أساس مما يسميه بقدرتها التطهيرية..... أن وظيفة التراجيديا التي تصور المصائب التي تصيب البطل على نحو مثير هي أن تطهر عقولنا، عن طريق استثارة الخوف والشفقة، من هذه الانفعالات وما شابهها) (Taylor, 1992, p. 132).

ان عملية التطهير النفسي مهمة للكائن الحي، حالها حال الاجهزة العضوية التي يتكون منها الانسان، بل ان الصحة النفسية تؤثر سلبا وايجابا على صحة الانسان حيث ان الصحة النفسية تقوم في المحافظة على التوازن بين مختلف مكونات الجسد، يظهر م وقت لآخر نمو غير طبيعي في الجسد زائد عن الحاجة وقد يؤدي الى اختلال ذي خطورة يمكن معالجته عن طريق العلاج الطبي (نفس الشيء يحدث في حياة النفس..... فإن مشاعرنا وانفعالاتنا. تفرغ أولا بأول فيما نقوم به من سلوك..... ولكن تبقى دائماً إمكانية التراكم المتضخم لانفعالات لا يستطيع مجرى الحياة اليومية العادي ان يفرغها من خلال السلوك..... فنصاب بعادات نفسية خطرة. لهذا السبب، فإننا نحتاج إلى نوع من الطب النفسي لتدارك هذا الخطر، وستكون علاقته مع النفس كعلاقة العلاج المطهر مع الجسم) (Taylor, 1992, p. 133).

ان التراجيديا هي ليست فقط محاكاة لفعل تام متكامل فحسب، بل هي محاكاة لمجموعة من الأحداث التي تثير في المتلقي انفعال الخوف وانفعال الشفقة وتختلف تأثيرها وتتوهج بالمفاجئات ويؤدى احدهما (الشفقة، والخوف) ـ الى الآخر، وتختلف الحبكة المركبة عن الحبكة البسيطة على انها تتمثل في فعل درامي واحد بتسلسل منطقي للاحداث (متواصل)، يتغير فيه فعل وحظ البطل التراجيدي دون حدوث أي (تحول) أو (تعرف)، ونرى ذلك جليا في الحبكة المركبة بحدوث تحول، أو تعرف، او بكليهما، على أن يتولدا من الحبكة تولدا طبيعيا، كنتيجة طبيعية حتمية . أو محتملة . معتمدة على سير الاحداث السابقة، كما وقع في ((مسرحية أوديب ملكا) . عندما يقرر الراعي أن يخبر اوديب ويبهجه بازالة مخاوفه المتعلقة بأمه، فيحدث بصراحته عكس ما اراد، أما التعرف وهو الانتقال من حالة الجهل الى حالة المعرفة، فهو اما ان يتعلق بالاشياء او الاحداث او الاشخاص فيؤدي الى الكراهية او المحبة او الكراهية بين الاشخاص الذين قُدرت عليهم السعادة او الشقاوة ان عملية التحول والتعرف في نظر ارسطو عنصران رئيسيان في الفعل الدرامي (Aristotle, 1977, p. 33). اللذان يقودان الى الشفقة. (ان التراجيديا الكاملة هـ التي تتضمن حبكة معقدة بسبب التحول والتعرف وقادرة بطبيعة احداثها على تحقيق التطهير ويشترط في هذا التحول، الا ينتقل بانسان فاضل من حال السعادة الى حال الشقاوة...ولا ان ينتقل بانسان في غاية السوء من حال السعادة الى حال الشقاوة حتى لا يثير شعور التعاطف، ولا يحق التطهير) (Aristotle, 1977, p. 34).

ان ارتباط مفهوم المحاكاة بعالم الايهام والتظاهر، يقودنا الى نوع من العلاقة بين عالم الواقع المعاش وعالم المسرح، اي العلاقة بين المتفرج وبين العرض المسرحي، فبالتالي يتطلب من المتلقي ان يتقبل فكرة الوهم المسرحي باعتباره واقعاً اي يتقبل وبشكل ايجابي النقلة من عالم الواقع الى عالم العرض المسرحي عالم الوهم والاحتمال صراع في إطار مسرحي مصنوع. يتعامل مع الواقع بفرض تحقيق الايهام المؤقت، وكأنه صراع او جدال بين عالم المسرح الوهمي وعالم المتفرج الواقعي ويحرص الممثلون الى وضع جدار رابع وهمي يفصل بين الممثل والنظارة.

قد يختلف اسلوب الأداء التمثيلي في عهد الاغريق عن اساليب الحضارتين "وادي الرافدين ووادي النيل" او فيهما شيء من التشابه، وذلك لوجود دلائل كثيرة تؤكد اتصال الإغريق بالعالم الشرقي في جميع المجالات ومنها المجال المسرحي، وخصوصا في الطقوس والشعائر الدينية، ومن المؤكد أنهم قد يكونوا استفادوا من الحضارتين انفة الذكر، وهذه التأثيرات تمتد الى ما قبل ظهور الدراما الإغريقية، و(نستدل عليها مبثوثة فيما تركه لنا الحكماء ما قبل سقراط. ونجدها أيضا عند أفلاطون وإعجابه بالفن الفرعوني. وكذلك نجدها في التأثير الميثولوجي الأسطوري الذي عرف في بلاد ما بين النهرين بأكثر من ألف عام عما قد عرفوه في أساطير هوميروس الإلياذة والأوديسة) (Hassan, 2000, p. 14)، يحتفل الاغريق كل سنة بعيد اسموه أعياد "ديونيسوس" وهو يوم تُقام فيه عدة طقوس منها الغناء والرواية والرقص، كان الاغريق يسمون التراجيديا بـ "الديثرامبوس". اما "الفاليفوليا" فهي أصل "الكوميديا" وقد كانت لهم الريادة في كتابة المسرحيات، كانت ولا زالت لها صدى كبيرا في المسرح العالمي تناولت النصوص المسرحية الاغريقية، القضايا الواقعية الحياتية والفكرية والمعيشية (Hamid, 2006, p. 64).

ان الاغريق بمرور الزمن، وفي كل عيد جديد، كانوا يحولون الطقوس الدينية الى طقوس دنيوية حولوا تلك الطقوس الدينية الى طقوس "دنيوية" ولكنها ليست بعيدة عن معتقداتهم الدينية والى أرثهم الاسطوري فتاريخ (المسرح الاغريقي يكشف انتقاص تدريجي لاشراك الجوقة في التمثيل الفعلي، فقد اخذت تتخلى بالتدرج عن الدور الديني الذي كانت تقوم به في اقدم العصور) (Youssef, 1988, p. 71).

بتغير اسلوب الاغريق اتجاه الطقوس الدينية والتحول دنيويا كان لا بد من ادخال الجوقة في طقوسهم، بعد ان كان الكاهن يستفرد بالطقوس. ومن الاساليب التي اتبعها المسرح الاغريقي هو ادخال الاغاني التي كان يؤديها جموع من الممثلين، وكانت تلك الاغاني مصحوبة برقصات طقسية، لا تخرج عن مضمون الاغاني التي يرددها الممثلون، لانها كانت تعبر عن معاناتهم وحياتهم الواقعية وفق ما كانوا يتخيلون ويتصورون (Al-Muhanna, 2016, p. 22).

ان الاساليب المُتبعة بالمسرح الروماني تكاد تكون اساليب كانت قد رُحلت من المسرح اليوناني لتأثره الكبير فيه، وقد نشأ المسرح الروماني عن طريق الطقوس التي كان يزاولها من خلال الاحتفالات الموسمية، حيث افرز المسرح الاغريقي دراما تقترب كثيرا عن فن الكوميديا، وقد أبدع كتاب المسرح الروماني مثل " "تيتينوس" و" لوكيوس" وقد كتب هؤلاء مسرحيات بشخصيات البسطاء من الشعب، وكانت الكوميديا التي يكتبونها أقرب الى الكوميديا المبتذلة السوقية، وفيها شخصيات نسائية كثيرة (Othman ,. A., 1989, p. 41).

وقد تطور الاسلوب الادائي للمسرح الروماني بعد ان ادخلت الموسيقى لتصاحب المقطوعات الغنائية المتزامنة مع الرقص، وكان المسرح عبارة عن منصة، تمثل خشبة المسرح، وتنتقل هذه المنصة من مكان لآخر، والمنصة وما عليها يملكها الممثل اذ يعتبر هو المنتج (Al-Muhanna, 2016, p. 27).

ان المسرح الروماني تبنى اسلوب جديد في الاداء التمثيلي، وكانت له الريادة في ظهور الممثلات على المسرح، بعد ان كان مقتصرا على الرجال، حيث كان قسم من (الصبيان يؤدون تلك الادوار في المسرح اليوناني. وكانت النساء تمثل الشخصيات وخاصة في المسرحيات الكوميدية والمسرحيات الإيمائية، والتي انحدرت الى عرض بعض المشاهد الفاحشة والجريئة، مما انحدر بمهنة التمثيل الى الدرك الاسفل، واثار سخطا كبيرا ضدها) (Othman ,. A., 1989, p. 198).

اما في المسرح الروماني فقد تغير هذا الاسلوب، فشهدت روما حفلات مسرحية ليلية، فكان يجب ان يتغير اسلوب العرض المسرحي حيث يتطلب ذلك الى (استخدام المشاعل لاضاءة مناطق التمثيل مع ملاحظة ما يضفيه ذلك من جماليات على اسلوب الاداء التمثيلي..... مع ظهور الفرق المأجورة التي كانت تهتف وتصفق للعرض المسرحي) (Cheney, 1998, p. 142).

اما اساليب التمثيل في المسرح الشرقي فقد تغيرت بتغير المعطيات المجتمعية ومعتقداتهم فكان للسحر والطقوس وقع كبير في العرض المسرحي للما يتمتع به الشرق من ثروات فكرية وممارسات فلسفية وطقوسية متميزة، وما يرثه من ثقافة كانت قد تراكمت عبر العصور، إضافة الى تأثره بالحضارات الاخرى التي كان لها (جذور عميقة وامتدادات لا نهائية لم يستطع العصر الحديث تجاوزها، او حتى الادعاء بالقدرة على تفسيرها وادراك الروح القوية التي تسرس فيها، التي تمثل سر الامتداد الذي يطبعها، ومن هنا كان الشرق مصدر الهام للعديد من الممارسات الثقافية والابداعية التي جاءت لاحقا) (Shakir, 2005, p. 57).

ان المسرح الشرقي كان له الاثر الكبير في التجارب المسرحية الغربية، وكانت الاساليب التي اعتمد عليها مسرح الشرق في الاداء التمثيلي، من طقوس وتراث، لها وقع كبير في تجارب المسرح الغربي واسلوبه، وخاصة مسرح "النو والكابوكي" "الياباني والمسرح الهندي، وكذلك المسرح الصيني المتمثلة بـ "أوبرا بكين الصينية" التي كان لهم تأثير كبير على المسرحيون الغربيون وتجاربهم المعاصرة ومن هؤلاء الفنانون (" أرتو، وبريخت، ومايرهولد" وغيرهم كثيرون ممن حاولو تغيير وتطوير اساليب الاداء التمثيلي في المسرح الحديث) (Al-Muhanna, 2016, p. 31). المسرح الشرقي يرتبط ارتباطا وثيقا بفنون الرقص والطقس الديني وله اسلوبه الخاص المُعتمدْ على تقنية التعبير الجسدي الخالص في الاداء التمثيلي، حيث يُعتبر (أسلوب من اساليب التربية الروحية والدينية يُستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات وتجليات الروح ومعاناتها) (Al-Muhanna, 2016, p. 31).

ان الاسلوب الذي يعتمد عليه الممثلون في المسرح الشرقي هي الرقصات، والذي يعتبر اساسا للجهاز الحركي للمثل، فالرقص هو نظام يكاد يكون متكاملا، يحوي في طياته حركات تمثيلية تعبيرية مُعقدة، فاسلوب الرقص في مسرح الشرق يشكل اطارا تعبيريا عاما، إضافة الى الجمالية التي يستمتع في مشاهدتها المتلقي، ان الرقص في المسرح الشرقي له لغته الخاصة التي يفهمها المتفرجين

(وهو لغة تتطلب استخداما لا اعتياديا لاعضاء الجسد ووظائفها المعتادة، وهو الامر الذي يتطلب من المؤدي حالة شبيهة الى حد ما بحالة الصوفي الذي يغرس الابر والمسامير في جسده) (Saad, 1998, p. 17).

ستانسلافسكي واسلوب اداء الممثل:

ان الممثل في منهج ستانسلافسكي هو العنصر الأساس والفعال في بناء العرض المسرحي، لذلك فقد اوجد ما يسمى ب(المنهج) او (الطريقة) التي ثبت فيها بعض التوجهات والاشتراطات في مجالي (الإخراج) و(التمثيل) التي سعى من خلالها الى تطوير مهارات أداء الممثل.

"وكان من مبادي الطريقة ضرورة تدريب الممثل لجسده وصوته، لكي يكون بحالة استجابة لكل متطلبات الدور وضرورة تعرف الممثل للتقنيات المسرحية، لكي يستطيع ان يوصل تشخيصاته للمتفرج بدون إحساس بالألية، كما اكدت الطريقة على (التبرير الداخلي) لكي لا يكون ما يقوم به الممثل مصطنعا" (Abdel Hamid, B.T, p. 82).

ارتبط الفن المسرحي منذ نشأته بالحياة وبالتعبير عن هموم ورؤى وافكار كل مرحلة زمنية، مجسدا البنية الفنية والسياسية والاجتماعية. والمسرح باعتباره يمثل رؤية وتصورا للوجود الانساني المجتمعي، كان لا بد ان يتأثر بتطور الرؤى الأخرى العلمية والفلسفية والدينية والفكرية، وفي جميع المجالات "عندما ينظر الانسان في لوحة أدب المسرح العالمي وتطوره عبر العصور لا يستطيع إلا أن ينبهر بملاحظة توافق تطور فنون هذا الأدب مع التطور الانساني العام الثقافي والاجتماعي والسياسي" (Mandour, B.T, p. 4).

المبحث الثاني: التجارب الادائية المعاصرة:

ان المسرح الشرقي كان له الاثر الكبير في التجارب المسرحية الغربية، وكانت الاساليب التي اعتمد عليها مسرح الشرق في الاداء التمثيلي، من طقوس وتراث، لها وقع كبير في تجارب المسرح الغربي واسلوبه، وخاصة مسرح "النو والكابوكي"" الياباني والمسرح الهندي، وكذلك المسرح الصيني المتمثلة بـ "أوبرا بكين الصينية" التي كان لهم تأثير كبير على المسرحيون الغربيون وتجاربهم المعاصرة ومن هؤلاء الفنانون (أرتو، وبريخت، ومايرهولد وغيرهم كثيرون ممن حاولو تغيير وتطوير اساليب الاداء التمثيلي في المسرح الحديث) (Al-Muhanna, 2016, p. 45).

المسرح الشرقي يرتبط ارتباطا وثيقا بفنون الرقص والطقس الديني وله اسلوبه الخاص المُعتمدْ على تقنية التعبير الجسدي الخالص في الاداء التمثيلي، حيث يُعتبر (أسلوب من اساليب التربية الروحية والدينية يُستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات وتجليات الروح ومعاناتها) (Al-Muhanna, 2016, p. 31).

ويرى ديدروا ان على الممثل الواعي ان لا ينفرد باسلوب واحد في فن الاداء وبمعنى آخر يجب على الممثل ان لا ينقاد الى مشاعره وعواطفه والاثارة والانفعالية حصرا فيبدو اداءه سخيفا وان لا يكون اسلوبه في التمثيل معتمدا على العقل وحده دون المشاعر فيبدو للنضارة شديد البرودة فعليه ان يتخذ من الاسلوبين منطلقا له لتجسيد الشخصيات التي يلعبها، ويعمل على التوازن بين التفكير المُتروّي والتحمس الزائد (Dior, 1962, p. 112).

أنتقد انطوان آرتو المسرح الغربي كونه يعالج مشكلة تكاد تكون ضيقة الا وهي المشاكل النفسية للفرد في الغرب، أي ان المسرح الغربي يتعامل مع العقل الواعي بشكل مباشر، وهذا لا يتفق مع الافكار التي طرحها آرتو إذ يعتبر (الجوانب الأهم في الوجود هي تلك التي تحتضن في اللاوعي. اعتبر (آرتو) استخدامات المسرح في العالم الغربي خاطئة وعلى غرار ما دعى اليه المستقبليون، واوضح بأن المسرح في الغرب حافظاً للثقافة، كما لو كان متحفاً وليس تجربة حية. ولهذا السبب، فقد اصبح المسرح مُلكاً لمجموعة نخبوية، منقطعاً عن الجماهير) (Abdel Hamid,, B.T, p. 150).

جروتوفسكي من المخرجين اللذين لهم اهمية كبيرة في المسرح العالمي، عن طريق انجازاته الفنية في مجال التنظير والاخراج والتمثيل، اسس منهج لنفسه سماه بالمسح الفقير، وله اسلوبه الخاص في مجال الاداء التمثيلي والعمل مع الممثل، اعتبر جيرزي جروتوفسكي الممثل من اهم عناصر العرض المسرحي لم يولي لبقية عناصر العرض أهمية كبرى، وكان تركيز جيرزي جروتوفسكي على الممثل وابراز الطاقة الأدائية للممثل، ورأى انه يمكن للفن المسرحي الاستغناء عن عناصر المسرح الاخرى دون الممثل مثل الماكياج، والأزياء، والديكور، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، ولكنه لا يمكن ان يستغني عن الممثل وعلاقته بالمتلقي، وسمى مسرحه بالمسرح الفقير لاستغنائه عن معظم عناصر العرض المسرحي (Ross, 2000, p. 79).

وفي مختبره المسرحي كان جروتوفسكي يعمل على اكتشاف المناطق الحساسة في جهاز الانسان والتي تخفي في دواخلها القوة الكامنة (وبهذا يمكن للممثل أن يحقق مجموعة من الأفعال الجسدية المعبرة التي من شأنها استفزاز المتلقي ودعوته المشاركة عدالة في الأحداث المسرحية، ويرى جروتوفسكي أن ذلك التعبير لا يتولد إلا عن طريق نوع من التضاد الذي يحدث بين العمليات الداخلية للممثل والشكل الخارجي للجسد الانساني) (Al-Muhanna, 2016, p. 119). ويهدف اسلوب برنامج تدريب الممثل عند جروتوفسكي الى تحقيق السيطرة على أدوات الممثل الجسدية للتعبير عن الدوافع النفسية للشخصية الدرامية.

ان فن التمثيل في نظر المخرج الإنكليزي "بيتر بروك" يبدأ اول ما يبدأ من حركة داخلية صغيرة للممثل خفيفة تكاد تكون غير مرئية. ان اسلوب بيتر بروك في فن التمثيل يتعارض مع المدارس التمثيلية الاخرى حيث يقف بالضد من مدارس التمثيل القديمة التي تحمل صفة الجمال والموت، وتعارض اسلوب بيتر بروك مع اسلوب "ميرخولد" الذي دعى الممثل ان يختار من الواقع ومن حياته اليومية ايماءات بعينها بغية استخدامها على خشبة المسرح، ويعزي ذلك لكون تلك الايماءات محدودة وليس فيها من الابداع والابتكار من شيء، كون ان مثل هذه "الايماءاة الحياتية" مألوفة في حياتنا اليومية ولا تمد للجمال بشيء فهي نقلا للواقع بحذافيره، حيث ان اول مهمات الفنان وفن التمثيل هو التغيير والابداع، ويربط بيتر بروك هذا النوع من التصرف بالعالم الروسي "بافلوف" قائلا (هل حركات الكلب لدى بافلوف وسيلان لعابه، كلما رن الجرس يفعل ما تعود عليه كذلك الحال في الايماءة التي اصبحت من اعراف المجتمعات أي لكل مجتمع اعراف إيمائية خاصة به (Abdel Hamid,,, 2011, p. 67).

ومن النصائح التي ينصح بها (بيتر بروك) "الممثلين" هو الاهتمام باسلوب الارتجال الايجابي للممثل، ويجب ان يكون الارتجال هو الخروج من "المسرح المميت" والتي سماها بروك الخروج من "الثوابت" ويجب على الممثل ان يغير وبمعنى اخر ان يستبدل كل ما هو مزيف بآخر حقيقي، هناك صيغ جديدة لفن التمثيل، يقتضي فيه التعايش مع كل ادوات الممثل بضمنها الصوتية والحركية والمعنوية والمعانات الداخلية، ويترجمها الى حركات جسدية فنية طبيعية عواطفه ومشاعره باخلاص (Abdel Hamid,,, 2011, p. 77).

المؤشرات التي أسفرعنها الإطار النظري:

1. تقمص الممثل المؤدي للشخصية الدرامية وايهام الجمهور بصدق اداءه التمثيلي وخدع حواسه من اجل تحقيق عملية الايهام.
2. ان اسلوب الممثل في المسرح اللا ايهامي هو ان يقدم الشخصية، ولا يتقمصها، ويبتعد عن ايهام المتلقي عن طريق مخاطبة عقله وايقاضه من سيطرة عواطفه واحاسيسه، من اجل تحقيق النقاش الفكري وتحقيق مشاركته في العرض المسرحي.
3. عند تجسيد الممثل لدور الراوي يجب ان يتمتع بجهاز صوتي يؤهله للعب هذه الادوار بالاضافة الى الجهاز الحركي.
4. اسلوب خلط الاساليب والمدارس التمثيلية: بعض الاعمال المسرحية تتطلب استخدام الممثل اكثر من اسلوب تمثيلي لشخصية درامية واحدة خدمة للعرض المسرحي.

الفصل الثالث (أجراءات البحث)

عينة البحث: أختار الباحث نماذج عيناته بالطريقة القصدية من بين مجموعة من العروض التي شكلت لديه مجتمع بحثه وهي "مسرحية ابو الطيب المتنبي" اخراج قاسم محمد.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج التحليلي (الوصفي) في معالجة مادة البحث.

أداة البحث: اعتمد الباحث ما توصل اليه من مؤشرات الاطار النظري، فضلا عن المقابلات الشخصية والاقراص المدمجة.

تحليل العينة:

اسم المسرحية: أبو الطيب المتنبي

اسم المؤلف: عادل كاظم

اسم المخرج: ابراهيم جلال

مكان العرض: بغداد – قاعة المسرح القومي

تاريخ العرض: 10 / 11 /1977م

تمثيل سامي عبد الحميد، سامي قفطان وغازي التكريتي وحسين علي يونس وغازي الكناني وفاطمة الربيعي وفاضل جاسم وكامل القيسي وصادق الأطرقجي وهناء محمد ووجدي العاني وعبد الستار البصري وطه سالم وصبحي العزاوي وصفاء محمد علي وكاظم فارس وعبد علي اللامي.

حكاية المسرحية:

تعد مسرحية ابو الطيب المتنبي من الاعمال التاريخية والتي تستعرض شخصية شاعر كبير من شعراء العرب العراقيين، الذي تميز بمكانة مرموقة بين شعراء العرب، وكانت له حضوة بين الامراء والوجهاء، فعكف أن يوجه قصائده وأشعاره الثائرة على الفساد المجتمعي، وخاصة فساد السلطة، بعد ان يرصد السلبيات ومن ثم محاولة حلها ومعالجتها، وفضحها عن طريق شعره وسيفه ايضا، فكانت نهايته الاستشهاد حاله حال المناضلين.

تكمن أهمية مسرحية (المتنبي) للمؤلف عادل كاظم، كونها تشكل ركن مسرحيا هاما يعتمد الشعر في معظم حواراته، تضاف الى أصالة المسرح العراقي، من حيث التأليف والاخراج والتمثيل.

وضع المخرج الفنان ابراهيم جلال جل اهتمامه على ان يكون اسلوب اداء الممثل اسلوبا واقعيا في المعالجة الفنية للمسرحية، مع مزج الاساليب التمثيلية الاخرى من الاداء التمثيلي في المشاهد التي تتطلب تغيرا بالاسلوب، التي تصب لصالح العرض المسرحي، استطاع ان يقرب الزمن، وينقله الى الحاضر عن طريق التعامل الرائع بعناصره الاخراجية وفي مقدمتها "أداء الممثل"، ناقلاً المتلقي الى زمن الشاعر، وأرجاعه الى الزمن المعاصر، دون ان يَحس بالفارق الزمني بين الماضي وزمن العرض المسرحي وذلك عن طريق الايمائة والإلقاء والتغيير في نغمة اللفظ الذي كان واضحا في اسلوب أداء للممثل سامي عبد الحميد الذي جسد شخصية ابو الطيب المتنبي في المسرحية.

ان اسلوب تعامل الممثل سامي عبد الحميد مع المجاميع ـ **تنفيذا لرؤية المخرج ابراهيم جلال، كرؤية المخرج الالماني "راينهارت"** ـ كان تعاملا قياديا حيث اعتبر المجموعة فرد واحد يلقون حوارهم بالطريقة نفسها لدى الجميع وبتشكيل حركي متشابه ذلك لانهم يمثلون فكرة واحدة ويجمعهم رأي واحد ومواقفهم واحدة فأجاد الممثل ذلك بألقاءه اهازيج وطنية توحدهم في الاداء التمثيلي. كل شيء على خشبة المسرح وظفها المخرج لخدمة الاداء التمثيلي للممثل، فلم يستخدم مناظر مسرحية متعددة وفخمة بل اقتصر على ببعض المفردات كجذع نخلة وكرسي يرمز للسلطة وتحت الكرسي سجن اودع فيه كافورالاخشيدي ويكون بذلك قد خطى خطوات "كروتوفسكي" في المسرح الفقير حيث يكون المؤدي هو اهم عنصر في العرض المسرحي اما تصوير معارك المتنبي، بحصان ينتقل على الشاشة من جهة اليمين الى جهة اليسار، للدلالة على جموح المتنبي نفسه وهذا اسلوب من اساليب برخت عن طريق تغذية العرض المسرحي بالشاشة السينمائية، وفي مشاهد أُخرى استخدم الفنان ابراهيم جلال اسلوب خيال الظل على شاشة خلفية ليعرض للمتلقي احداث مثيرة تصب في جمالية الشكل والمضمون.

ان النجاح الكبير في الاداء التمثيلي الذي حققته مسرحية المتنبي يرجع الى الممثلين كونهم من الدارسين المحترفين والمسلحين تقنياً بمستوى عال، واداءهم التمثيلي المُقْنِعْ لجميع من شاهد عروض المسرحية المتعددة، سواء في بغداد او في دمشق او في تونس. في معظم اوقات العرض المسرحي يخطف (الراوي) مركز انتباه المتلقي الذي يجسده الفنان سامي قفطان، ليغزو فكر المتلقي بعدة تساؤلات مستعلما عن السبب الرئيس الذي جعل من المتنبي ذو شخصية حازمة تتمتع بكبرياء الفرسان وذو موهبة كبيرة في نظم الشعر فيعزو ذلك لامرأة عجوز أرضعته وعلمته الحياة فيقول متسائلاً: هل هذه المرأة هي التي ألهمته الحزم والكبرياء ؟ وهل هي التي علمته الشعر ؟ وهل هي التي صيرت المتنبي متنبئاً ؟ فمجموع تلك الصفات كانت مُجَسَدةٍ في الشخصية الدرامية (للمتنبي) والتي أداها بجدارة الممثل سامي عبد الحميد.

في هذا المشهد المُتخمْ بالاحداث يتطلب أداءاً تمثيليا متميزاً، واساليب متعددة . مشهدا مُحملاً بالتساؤلات والرموز ما هذا الضوء الخافت ؟ ومن هي تلك الشمس المتوهجة؟ وكيف يستطيع ان يقف امام الظلم بسلاح القصيدة،وتسقيط زمن الشاعر على زمن العرض، ويختم المشهد بعتاب للزمن الذي يبغض شاعره، وتُعسا لشاعر يخاف زمانه، ان تلك التحولات في احوال الشخصية تتطلب تعدد الاساليب الادائية لتجسيد الشخصية بنجاح وكان الممثل سامي عبد الحميد اهلا لذلك لما يتمتع به من خبرة في فن التمثيل واساليبه.

ان الفنان الممثل المتمكن من جميع ادواته، والذي له دراية اكاديمية لاساليب الاداء التمثيلي وحده الذي يستطيع ان يجسد شخصية مثل شخصية "ابو الطيب المتنبي" المركبة المتغيرة بتغير المواقف، والتي جسدها الفنان سامي عبد الحميد،بجدارة لامتلاكه لتلك الادوات وذا معرفة تامة من جميع اساليب التمثيل ليلعب التحولات التي تطرأ على الشخصية وتغير احوالها ومزاجها ومكانتها في المجتمع، عندما يكون (ابو الطيب المتنبي شاعرا) فالممثل سامي عبد الحميد يؤدي دوره باسلوب خاص يلائم تجسيد تلك الشخصيه، من حيث الصوت والالقاء والتحكم السليم بمخارج الحروف حيث ان معظم ان لم يكن جميع الحوار عبارة عن قصائد شعرية للطيب المتنبي وهذا الحوار لا يمكن لممثل مبتدأ ان يحفظها وبدون أي نسيان ويلقيها قصائد درامية فيها نغم المعنى، فلا يجيدها الا ممثل بارع مبدع دارس ومتمرس على الاداء التمثيلي في جميع الاساليب يضاف الى ذلك (الحضور على خشبة المسرح). وكذلك الحال عندما يكون (ابو الطيب المتنبي) فارسا مقداما يقارع الظلم بشجاعة، فالانتقالة من شخصية الشاعر الى شخصية الفارس تتطلب تغيرا في الاسلوب ليتمكن الفنان الممثل ان يجسد تلك الشخصية باتقان وهذا ما نجح فيه الممثل سامي عبد الحميد حيث كان يتنقل بين جميع اساليب التمثيل وحتى النمطية منها، اذا ما تطلب الدور ذلك خدمة للاداء التمثيلي ونجاحه في تجسيد الشخصية، يضاف الى ذلك ما يتمتع به الفنان سامي عبد الحميد من الجاذبية الطبيعية وما يسمى بالتأثير الفطري(الكاريزما) حتى يصدقه المتلقي، ان الممثل سامي عبد الحميد يستطيع تقمص جميع الشخصيات على اختلاف انواعها، ويستخدم الاسلوب الذي يختاره المخرج وذلك لتمتعه بالمرونة الجسدية (البلاستيكا) والانسيابية والحيوية والقدرة على تخيل المكان، والتماهي مع مفهوم منظور الشخصية ومنظور الدَور، وتأقلمه مع الدور، وتشخيص الأداء المناسب لكي يتلقاه المشاهد بصور عفوية وواضحة.

في تشكيل رائع جمع المخرج جوقة الامراء حول الطيب المتنبي وهو جالس على كرسي مرتفع ليمتدحهم، حيث كان هذا الكرسي احد شروط "ابو الطيب المتنبي" حتى يمدحهم، فالكرسي المرتفع رمز قوته وتفوقه على كل ما موجود على الخشبة بضمنهم الملوك.

وباسلوب واقعي ساخر ظهر الطيب المتنبي (سامي عبد الحميد) واقفا على مرتفع قائلا: بعد ان كانت جوقتي من فقراء البادية والصعاليك أصبحت جوقتي من الامراء والملوك والحكام.

فبانتقاله الى محاورة النفس فيقترب اقترابا كبيرا من الاسلوب الواقعي في الاداء التمثيلي فيخاطب نفسه بعتب فيقول: بعد ان كنت ابحث عن دولة السعادة والمساواة والحرية، أصبحت أبحث عن دولة العطاء والسخاء و(عطايا الملك) فهذا يتطلب منه ان يتخذ اسلوبا مناسبا للاداء التمثيلي الصادق لانه يحاور نفسه ويقترب الى اسلوب المعايشة الصادقة (طريقة ستانسلافسكي).

وفي جوقة الامراء والسلاطين يشترط الطيب المتنبي عليهم فيقول: انا لا اقف بين ايديكم وانا اقول شعري الا ان اجلس في اعلى مكان وانتم وقوفا وان امسك بسيفي مشهورا وانا اردد شعري وان تنزلوا لي العطاء كما ليس لاحد غيري فهذا المشهد يتطلب اسلوبا تمثيليا يتميز بالفخر والكبرياء، وفي هذا المشهد استخدم الممثل سامي عبد الحميد اسلوب الاستعراض وهو يتحرك بايماءات (شبه راقصة) حاملا سيفه ويتغندج به إضافة الى طريقة إلقاء (شعر المديح) وكان هذا المديح للامراء مبطن بالنقد اللاذع، مُستخدما اسلوب الواقعية النقدية الرمزية،عن طريق التشكيل الحركي الايمائي والتغيير في نغمة الاداء وبالتالي تُغير المعنى لتصل الى المتلقي معنى آخر غير الحوار وهذا ما فيه من الصعوبة الكثير لا يجيدها الا ممثل متمكن من ادواته ويتقن جميع اساليب التمثيل.

وفي مشهد آخر يستخدم الممثل سامي عبد الحميد اسلوب "ستانسلافسكي" في الاداء التمثيلي، وهو مشهد اشبه بمناجات النفس. (بعد ان يحصل "الطيب المتنبي" على اكياس من "الذهب" (عطاء الامراء) يظهر في مشهد يقول فيه: "الغنى، الغنى، الغنى" يُلقي هذه الكلمة بعدة نغمات كل نغمة تعبر عن معنى مرة بفرح وأخرى بعتب وأخرى بحزن يصاحب ألقاء الحوار "إيماءة نحو اكياس الذهب" ويقول: انني ارى هذه الاكياس المنتفخة وكانها جثث مفتوحة تسخر مني وهي تبتسم ابتسامتها الصفراء(فيحدث نفسه) حسنا ابو الطيب لنواصل السير على هذه الجثث المنتفخة، ويحول اسلوبه فجأة "بصرخة" بصوت عالٍ (يوقظ فيه المتلقي من إصغائه العميق للحدث) ليستدعي فيها خادمه بان يذهب بهذه الاكياس المنتفخة الى زوجته التي تركها في السماوة بعد ان رفضت ان تصاحبه.

يرى الباحث ان الصرخة كانت بمثابة كسر الجدار الرابع بعد ان حول انتباه الممثل من اندماجه بالحدث الاول ليبدأ حدث آخر بعيدا عن الحدث الاول وباسلوب آخر خطابي.

ويتحول اسلوب التمثيل في مشهد آخر يكسر فيه الفنان سامي عبد الحميد الجدار الرابع ليتوجه الى الجمهور بحوار عقلاني فلسفي، يقترب بذلك الى اسلوب برشت في التمثيل فيخاطب عقل المتلقي فيقول في حواره مواجها للجمهور: "**ان تخرج الى الداخل او ان تدخل الى الخارج فالممر نفس الممر، ان تمشي الى الوراء او ان تتراجع الى الامام فالمسافة نفس المسافة، فالزمان ينتشر في كل مكان ولا ينتظر احد في تعاقبه**" فينهي المخرج ابراهيم جلال ليدخل مباشرة الى مشهد الراوي يخاطب المعري.

وفي مشهد يجمع "**الطيب المتنبي بالمعري**" حيث يبدو المتنبي مزهو بنفسه، يشعر بالفخر والعلياء، فيستخدم اسلوب الواقعية النفسية حيث المغالاة في الاداء التمثيلي واستخدام الايماءات الكثيرة عند إلقاء الشعر فيقول مزهواً: وما دام الزمن سيصحب باسمي، وما دمت فيه اشارة شامخة لكل العيون المتبصرة فليكن ما كان. ويترك خشبة المسرح.

اما مشهد لقاءه بولده بعد فراق يتغير اسلوب اداءه **التمثيلي لطريقة المعايشة الصادقة** (طريقة ستانسلافسكي) يعانق فيها ولده بحرقة واضحا عليه شوق اللقاء وألم الغربة.

اما علاقة الطيب المتنبي بسيف الدولة والمديح الذي يبديه لسيف الدولة على سنوات تسع، حيث كان المتنبي نديم سيف الدولة يصاحبه حتى في غزواته وكان سيف الدولة يغدق عليه بالاموال والذهب.

في احدى غزواته لبلاد الشام وبالتحديد في موقعة الفناء، خسر سيف الدولة المعركة ولم يتبقى من جنده الا سبع جنود بينهم الطيب المتنبي وسيف الدولة، فانزوى سيف الدولة والمتنبي يلقي الشعر فاعترض المقاتلين وقالوا: كان الاجدر ان نبحث عن حل لخلاصنا: فاجاب المتنبي وبأداء تمثيلي خطابي بألقاء رائع مُعتمدا على قُدرته في التحكم بجاهزه الصوتي، وجهازه الحركي حيث الأيماءة التي تعبر عن كل كلمة في القصيدة فيقول:

عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ
وَتَأتي عَلى قَدرِ الكِرامِ المَكارِمُ
وَتَعظُمُ في عَينِ الصَغيرِ صِغارُها
وَتَصغُرُ في عَينِ العَظيمِ العَظائِمُ

وكان اسلوبه في الأداء هو **شعري درامي خطابي** يحث فيها هذا النفر القليل بالصمود والشجاعة.

وفي مشهد آخر اغضب فيه (سيف الدولة) عندما ظهر المتنبي كانه بركان هائج يحرض الناس للتمرد والثورة على النظام الفاسد، في هذا المشهد برع الممثل سامي عبد الحميد في مواجه (سيف الدولة) بكل عنفوان وكان يؤدي شخصية المتنبي المتمرد بكل جدية وعنفوان مستخدما **اسلوب الو اقعية والاهازيج** وساهمت المجاميع في تصعيد الحدث الدرامي فضلا عن ما شكلته اجسادهم من تكوينات جمالية عززت من قيمة العرض المسرحي افترشت المجاميع الارض وبشكل نصف دائري ليقف المتنبي وسط هذا التشكيل يدعوهم الى الثورة والقتال لتقف المجموعة برمتها مستجيبة لدعوة المتنبي القائد ضد النظام الفاسد الذي كان يحيط به وبالمجموعة.

كان للنكهة النجفّيه التي رافقت اشعار المتنبي ذات وقع مهم في نفوس المجاميع التي التفت حوله لما لها من تأثير وتماس بالحياة اليومية للمجاميع لتؤجج فيهم الروح الحماسية لساعة اعلان الثورة لمقاتلة سيف الدولة فقد استعار الممثل (سامي عبد الحميد) اسلوب الأهزوجة الشعبية وهو يمسك بذيل عباءته متنقلاً على مساحة خشبة المسرح, وامام انظار المجاميع المناصرة له وكأنه طاووس وهو يلوح بعباءته عالياً ويهزج بأبيات من الشعر لتتبعه في ذلك المجموعة معبرة عن روح البطولة الوثابة فقد اعتمد (سامي عبد الحميد) في ذلك على مساحة صوته الكبيرة والقاءه المعبر.

النتائج:

1. ان الممثل سامي عبد الحميد، قد جَسد الشخصية التي لعبها بإتقان والتكامل التركيبي بين المنظومة الجسدية والمنظومة الصوتية.
2. أستطاع المُمثل سامي عبد الحميد ان يستخدم أسلوب الاداء التمثيلي الايهامي في تجسيد الشخصية.
3. استخدم الممثل سامي عبد الحميد " اسلوب الاداء التمثيلي اللايهامي،التقديمي البرختي" في تجسيده لشخصية.
4. طغى اسلوب الاداء التمثيلي الخطابي والشعري للممثل سامي عبد الحميد في تجسيد شخصية ابو الطيب.
5. ان الممثل سامي عبد الحميد أستخدم أسلوب الاداء التمثيلي الغنائي والانشادي.

الاستنتاجات:

1. صار تداخل الاساليب في الاتجاهات التمثيلية موضوعاً من موضوعات البحث عن قيمة جمالية مبتكرة في الاداء.
2. ان اسلوب الاداء التمثيلي يجسد ذلك العالم الجديد الذي يمثل جوهر الشخصية التاريخية عن طريق هذا الممثل وهو يحول مفردات المشهد الى معنى حضوري.
3. ان التداخل في اساليب الاداء التمثيلي في جوهره هو عملية تحول تحدث عند الممثل المسرحي
4. اسلوب الاداء التمثيلي يشكل خطابا يترك معنى حاضرا ومؤثرا في ذات المتلقي

التوصيات: يوصي الباحث بعمل دراسات عن الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر في العالم.

المقترحات: يقترح الباحث اجراء دراسة تبحث في تأثيرات عروض المسرح البيئي على الممثل والمتلقي باعتبارها تجربة مشتركة.

Conclusions:

1. The interplay of styles in theatrical trends has become a topic of research into innovative aesthetic value in performance.
2. The style of theatrical performance embodies this new world that represents the essence of the historical character through this actor, who transforms the elements of the scene into a present-day meaning.
3. The interplay of styles in theatrical performance is, in essence, a process of transformation that occurs within the theatrical actor.
4. The style of theatrical performance constitutes a discourse that leaves a present and influential meaning in the recipient's self.

References: :

1. Abdel Hamid, S. (B.T). *Innovations of Playwrights in the Twentieth Century.* Baghdad: Dar Al-Masdar.
2. Abdel Hamid,, S. (B.T). *Innovations of Playwrights in the Twentieth Century.* Baghdad: Dar Al-Masdar.
3. Abdel Hamid,,, S. (2011). *The Art of Acting and New Techniques for a New Theater.* Beirut: Al-Basa'ir House and Library.
4. Al-Masadi, A. (1982). *Stylistics and Literary Criticism.* Baghdad: Foreign Culture Magazine - Ministry of Culture and Information.
5. Al-Muhanna, A. (2016). *Methods of acting performance through the ages.* Jordan: Al-Dar Al-Mawdhiyya for Publishing and Distribution.
6. Aristotle. (1977). *The Art of Poetry.* (I. Hamada, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
7. Cheney, S. (1998). *Theater is three thousand years of drama and acting.* Cairo: Ministry of Culture Publications.
8. Dior, O. (1962). *Horizons and Depths in the Art of Acting.* Cairo: Languages and Translation Center Publications.
9. Hamid, S. (2006). *Towards a Living Theater.* Baghdad: Publications of the House of General Cultural Affairs.
10. Hassan, Y. (2000). *Theater and Anthropology.* Morocco: House of Culture and Arts Publications.
11. ibn Manzur, A.-F.-D. (B.T). *Lisan al-Arab.* Damascus: Dar al-Fikr.
12. Mandour, M. (B.T). *International Theater.* Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.
13. Matar, A. (B.T). *The Philosophy of Beauty.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
14. Othman, ,. A. (1989). *Latin Literature and its Civilized Role.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
15. Othman, A. (1992). *The Mask of Brechtianism and Communism.* Cairo: Agibios Publishing House.
16. Ross, J. (2000). *Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook.* (F. A. Qader, Trans.) Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity Publications.
17. Saad, S. (1998). *Japanese Noh Theater.* Cairo: National Council for Culture.
18. Shakir, A. (2005). *Theatrical Aesthetics.* Syria: Dar Al-Tali'ah Publications.
19. Taylor, A. (1992). *Aristotle.* (I. Qarni, Trans.) Beirut: Al-Tali'ah Printing and Publishing House.
20. Wahba, M. (1971). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: New Culture House.
21. Youssef, A. (1988). *Looks at the Art of Acting.* Baghdad: Ministry of Higher Education.

.