جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

السند البيداغوجي لمقياس: فن التمثيل

السداسي الثالث *سنة ثانية فنون درامية*

الدكتور: صالح بوالشعور محمد أمين - أستاذ محاضر/ أ

السنة 2021-2020

برنامج محاضرات فن التمثيل سنة ثانية س1 فنون درامية

المحاضرة الأولى: الدراما وفن التمثيل.

المحاضرة الثانية: أنواع الدراما.

المحاضرة الثالثة: تعاريف حول فن التمثيل.

المحاضرة الرابعة: التمثيل، البدايات والتطور القديمة.

المحاضرة الخامسة: التمثيل، التطور ما بعد العصور الوسطى.

المحاضرة السادسة: التمثيل، التطور في المدرسة الواقعية.

المحاضرة السابعة: تقنيات فن التمثيل وأساسياته.

المحاضرة الثامنة: مدارس التمثيل .

المحاضرة التاسعة: خطوات خلق الشخصية المسرحية.

المحاضرة العاشرة: الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية 1.

المحاضرة الحادية عشر: الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية 2.

المحاضرة الثانية عشر: مدرسة التمثيل الملحمي.

المحاضرة الثالثة عشر: تقنيات التمثيل في المسرح الملحمي.

المحاضرة الرابعة عشر: (الجانب التطبيقي في تدريبات الممثل) الخطوات التكميلية لتصوير الشخصية.

المحاضرة الأولى: الدراما وفن التمثيل:

يعمل الإنسان البدائي منذ ولادته على مصارعة الطبيعة من أجل البقاء على قيد الحياة، فكان سبيله الوحيد هو الخروج للصيد، وبمجرد الحصول على فريسته وبدون وعي منه يقوم بمحاكاة فريسته بحركات صامتة، وبما أن الدراما هي محاكاة للواقع، فإن بداياتها الأولى كانت مرتبطة بالإنسان منذ القدم، وبهذا نقول أن الدراما نشأت مع نشأة الإنسان.

تعريف الدراما:

"انتقلت الدراما إلى اللغة العربية لفظا لا معنى، ورغم أن معناها اليوناني هو الفعل إلا أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها أحد تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بعض كلمات أو جمل، فالدراما نوع من أنواع الفن الأدبي، ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة، واختلفت عنها في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة، فبوسعنا أن نعتبر الدراما لكونها إجمالا مظهرا اعنف من الرواية" [1]، وبالتالي كلمة الدراما كانت تطلق على كل ما يكتب للمسرح، أو على مجموعة من المسرحيات تشابه في الأسلوب أو في المضمون، وأيضا تدل على" أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلا لهذا الصراع ولأغراض مسرحية عن طريق اقتراض وجود شخصيات، فالدراما فن مسرحي قد يأخذ شكل الشعر بوزنه وقافيته أو قد يتحرر من هذين القيدين حين يأخذ شكل النثر والنثر المرسل".[2]

[1] اريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر جبرا إبراهيم جبرا،بيروت 1968،ص17

[2] حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق،-بيروت،ط1، 1972،ص28-29

تعني الدراما في اللغة اليونانية ببساطة الحركة، أي حركة محاكية أوتقليد أو تمثل سلوكا إنسانيا، والدراما ليست مجرد نوع من الأدب وما يجعها كذلك هو العنصر الكامل خارج وبعد الكلمات ويجب مشاهدته كحركة وهو يمثل، والدراما امتزاج بين حركة وكلام (الحوار واللغة)، إذ "أن المؤلف يرى أن الحركة الدرامية عن طريق لغتها الخلاقة تضم سلسة من المواقف تستولي على انتباهنا وكل موقف ينشأ عما سبقه، مثيرا فينا توقع المزيد من التغير حتى نهاية الحركة التي يصفها جونسون بأنها نهاية "التوقع"، فالدرامي الموفق هو الذي يخلق الإحساس الخفي الذي لا يخرج إلى الوعي الكامل حتى يبلغ التمثيل كما له"[1]، إذن هذه العلاقة الفنية الفعلية الواعية من أبرز سمات الدراما في ارتباطها بالمسرح و في التمثيل.

"إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم".DRAO"، بمعنى أعمل أو أفعل"[2]. وهي تعني بذلك أي عمل أو حدث معروض على الخشبة، وهي بالمعنى الصحيح "محاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث وقد عرفها الإنسان البدائي الذي كان يعيش في صراع مستمر ومرير مع قوى الطبيعة حيث كان يهوى محاكاة الطبيعة كتقليد أصوات ما وحركات وإشارات ما"[3].

وأول من نظر للدراما هو أرسطو في كتابه" فن الشعر" فهو يقول بأن "المحاكاة هي الأصل في الفن"[4]؛ أي الفنون كلها بما في ذلك الشعر الملحمي والتراجيديا والكوميديا والموسيقى إنما هي مظاهر من المحاكاة، ولذا اعتبرها غريزة طبيعية لدى الإنسان، ورأى فيها أساسا لكل عمل فني، وهو يميز هذه

[1] س.و.داوسن، الدراما و الدرامية، تر جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات- بيروت- باريس ط2، 1989 ص9

[2] د ماري إلياس،د حنان قصاب حسين،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997 ص194

[3] عادل النادي،مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسات ع.الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص10

[4] الدكتور رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،دار العودة –بيروت-ط2، 1975،ص5

الفنون عن بعضها البعض من خلال أسلوب المحاكاة، إما باختلاف ما يحاكي أو باختلاف طريقة المحاكاة، فبالنسبة للوسيلة إما أن تكون الكلمة أو الإيقاع أو الميلودي* ولكن الوسيلة لا تكفي فليس كل من يكتب نظما شاعرا، أما بالنسبة للموضوع أو المادة فهذه دائما أفعال الناس هم بالضرورة إما طيبون أو شريرون فالنتيجة أننا نستطيع محاكاة الناس كما هم أحسن مما هم، أو أسوأ مما هم أو كما هم تماما، فهو يرى "أن المحاكاة تكون على شكلين: محاكاة الفعل بالفعل أو محاكاة الفعل بالرواية عنه"[1]، ويذهب أرسطو إلى أبعد من ذلك إذ يعتبر المحاكاة هي سبب المتعة في المسرح، وإن وجود الجمهور هو دليل على المتعة التي يشعر بها من يتابع المحاكاة، إذن فالمحاكاة هي مصدر من مصادر المتعة الإنسانية.

ويرجع السبب في هذا إلى "أن المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة والمعرفة بحد ذاتها متعة طبيعية للإنسان وهي ليست مقصورة على المبدع فقط، بل على عامة الناس، وفي هذا الصدد يستمر أرسطو في قوله إذا كان ما يحاكيه العمل الفني شيئا لم يره المشاهد من قبل، فالمتعة التي يحصل عليها في هذه الحالة لن يكون مصدرها المحاكاة بل الصنعة أو الألوان أو ما شابه ذلك"[2]، وهذا الكلام بطبيعة الحال ينطبق على المشاهد العادي من عامة الناس ، لا على المشاهد الذي له دراية بالفنون وهو في عرف أرسطو المشاهد الفيلسوف. والدراما كما سبق الذكر، وعلى إثر ما تحدث عنه أرسطو في بداياتها كانت شعرا واتخذت أشكالا مختلفة من حيث نهاية كل عمل درامي، فهناك عمل درامي أو مسرحي ينتهي نهاية مأساوية، أو نهاية سعيدة، ووفق هذه النهاية قسم أرسطو العمل الدرامي إلى نوعين أساسيين هما التراجيديا والكوميديا.

* الميلودي: هو لحن موسيقي بتعاقب خطي للنغمات الموسيقية، التي يتم إدراكها ككيان واحد.

[1] د ماري الياس، دحنان قصاب حسين، المعجم المسرحي،م س،ص413

[2] م ن ،ص 07

المحاضرة الثانية: أنواع الدراما

أ-تعريف التراجيديا:

"التراجيديا كلمة يونانية الأصل منحوتة من كلمتي الماعز وغناء، وكانت تستعمل للدلالة على النشيد الذي كانت تغنيه جوقة متنكرة بزي الماعز تمثل رفاق الإله ديونيسيوس* في الطقوس المكرسة له، ويمكن أن تكون كلمة Tragodia قد استعملت فيما بعد للدلالة على الشاعر المتسابق للحصول على جائزة أفضل عمل مسرحي، مما يدل على أن هذه التسمية تعود للفترة التي خضعت فيها الطقوس الدينية للتنظيم السياسي للمدينة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد"[1].

وحسب أرسطو الذي كان المنظر الأول للمحاكاة فقد عرفها على أنها" محاكاة لفعل جاد وتام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[2]، بمعنى أنها محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأن الشئ يمكن أن يكون تاما دون أن يكون له مدى، والتام هو ماله بداية ووسط ونهاية، ولوضع قاعدة عامة في هذا نقول إن الطول الكافي الذي يسمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقا للاحتمال والضرورة وأن تنقل البطل من الشقاوة إلى النعيم،أو من السعادة إلى اليأس.

---

* ديونيسيوس: هو إله عند اليونانيين ، إله الخمر والنماء ،كانت تقدم له الاحتفالات والذبائح

[1] د ماري إلياس، د حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، م س،ص122

[2] أرسطو ،فن الشعر،تر إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية،ص95

ويمكن تعريفها أيضا أنها "محاكاة لفعل مهم كامل، له حيز مناسب بلغة بها متعة، وبطريق الفعل لا بطريق السرد من أجل التطهير* لكي تصل بهذين الشعوريين إلى درجة النقاوة والصحة".[1]

وقد كان عرض المسرحيات في بلاد الإغريق يشكل جزءا من الاحتفالات التي تقام خصيصا للإله، فظهرت الجوقة قبل ظهور الشخصيات،كان أفرادها يغنّون ويرقصون، ومع تطور المأساة ظهر مع الجوقة ممثل واحد، كان يحاور قائل الجوقة تمثيلا حركيا عن طريق الحركات ثم انتقل هذا إلى الحوار والأغاني والرقصات الرمزية التي كانت تؤديها الجوقة*، هذه المسرحيات ذات ممثل واحد (قائد الجوقة) ارتبط بها اسم ثيسبيس* (Thespis) الذي قيل عنه أنه كان يجمع بين التمثيل والكتابة المسرحية، بعد هذا ظهرت المأساة التاريخية مع أول مسرحي وهو اسخيلوس(Eschyle)* والذي أتى بممثل الأول و الذي كانت جوقته متكونة من مجموعة من الراقصين تبلغ خمسة عشر راقصا أما موضوع المسرحيات من الأساطير الدينية لأن الإغريق لم يكونوا يميزون بين الحقيقي والخيالي أو الأسطوري،

* التطهير: مصطلح يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني(كاثارسيس)، وقد يترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير والتنقية أو التنظيف، والتطهير عند أرسطو ليس مجرد علاج، فهو أيضا من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي، كما ربطه مابين مشاعر الخوف والشفقة اللذين يشعر بهما المتفرج الذي يتمثّل نفسه في البطل المأساوي

[1] د رشاد رشدي،نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،م س،ص11

* الجوقة: تسمية معروفة في عالم الموسيقى والمسرح معا، وتدل على مجموعة من المنشدين يمكن أن تؤدي بعض الرقصات أثناء الإنشاد، وقد عرفت الشعوب القديمة في غالبيتها الجوقة لأن الغناء الجماعي والرقص كانا جزءا من العبادة في كثير من الديانات

* ثيسبيس: أبو التراجيديا اليونانية،، كما يقول أرسطو هو خالق التراجيديا اليونانية بابتكاره الممثل الأول، وإضافته إلى أعضاء الجوقة التقليديين بعد أن كانت هي التي تقوم وحدها بأداء الأناشيد الديثرامبية، ولقد نتج عن هذا الابتكار الثوري وجوب لاعب يحاول الجوقة وقائدها، ويمثل أهم الشخصيات المذكورة في المقطوعة الديثرامبية

* أسخيلوس: هو الشاعر التراجيدي، خالق المسرحية اليونانية، فتجديداته وابتكاراته الثورية أعطت التباشير الدرامية البدائية التي ظهرت قبلة الروح والهيكل الرئيسي، وهو الذي أضاف الممثل الثاني، مما قلل من كمية الإنشاد الجماعي وجعل للحوار المكانة الرئيسية في المسرحية.

والشيء الثالث هو عدد الممثلين حيث اعتمد اسخيلوس في مسرحياته الأولى على ممثلين اثنين سمى الأول بالممثل الأول والثاني الممثل الثاني، وكان الممثل الأول هو بطل المسرحية، ثم ارتفع عدد الممثلين إلى ثلاثة مع سوفوكليس*، هذا الأخير كان مثالا على اكتمال الفن المسرحي .

وقد تميّزت المأساة الإغريقية برفضها إظهار صور العنف والدماء على خشبة المسرح، فالبرّغم من احتواء مواضيعها على هذا النوع، إلا أنها كانت تبقيها بعيدة عن المسرح، وتنقل أخبارها عن طريق رسول تترامى إلى أسماع الجمهور.

والأمر الآخر الذي يتعلق بخصوصية المتلقي فإن "الاتصال العاطفي بين المشاهد والمسرحية يكون أقوى في التراجيديا والدراما الجدية، وطالما يكون التشخيص فيها في أعلى درجة من درجات تطوره فعلينا أن نستعمل شغلا يسيرا ومباشرا ومحلقا واقل تطويرا مما في الأنواع الأخرى من المسرحيات"[1]، وعليه يجب أن يتجه انتباه المتفرج فيها إلى الشخصية والحوار ويجب أن لا يسحب الشغل المستعمل في التراجيديا انتباها أكثر مما لحوار الشخصية، وعلينا أن نختار الشغل الضروري المهم فقط، وأن لا ننحدر أبدا إلى الأشياء أو الأفكار التي ليست بالضرورة.

* سوفوكليس: من أعظم شعراء التراجيديا الإغريقية في ق5 ق. م، وإذا كانت التراجيديا قد خلقت بفضل عبقرية اسخيلوس فإنها وصلت إلى قمة نضجها بفضل لذوعية سوفوكليس الذي جود بناء حبكتها وأحسن تصوير شخصياتها واكسب لغتها الروح الدرامية إلى جانب الوضوح والقوة والطلاوة، وهو الذي أدخل المناظر المرسومة إلى المسرح، ورفع عدد الممثلين الناطقين إلى ثلاثة، على أن يؤدي الواحد منهم أكثر من دور في المسرحية.

[1] الكسندر دين،العناصر الأساسية لإخراج المسرحية،تر سامي عبد الحميد،دار الحرية 1972 بغداد،ص310

ب- تعريف الكوميديا:

"هي كلمة يونانية الأصل، تتركب من مقطعين Comos بمعنى الحفل والصخب، ومن Aeiden بمعنى يغني أو ينشد"[1]، وتعني بذلك أغنية طقسية كان يغنّيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الإله ديونيسوس في الحضارة اليونانية، وقد نشأت نشأة ارتجالية.

وقد عرفها أرسطو بأنها " محاكاة لفعل صادر عن رغبة أشخاص دون المستوى العام، وتتضمن هذه الدونية معنى القبح والنقص، الذي يتمثل في الناحية الجسمية أو الناحية السلوكية، أو هما معا، غير أن تلك النقائص الجسمية أو الأخلاقية ينبغي ألا تصل إلى الدرجة التي تسبب فيها ألما أو ضيقا لمشاهدها، والمثال على ذلك كما أورده أرسطو هو القناع الكوميدي، الذي يتسم بتشوهات أو مبالغات في ملامح الوجه الإنساني، وهو بهذا يسبب الضحك ولا يثير تعاطف الرائي أو شجنه"[2]، ومعنى ذلك أن الكوميديا محاكاة لأفعال أناس أردياء سيئين، يكونون دون المستوى العادي أو الأقل، سواء من ناحية كونهم يتصفون برذيلة أو أخرى، بل من ناحية كونهم مضحكين "...فالمضحك نوع من أنواع النقص أو العيب ولكنه عيب لا يدمر ولا يؤلم فالوجه المضحك مثلا وجه قبيح ولكن ليس بالدرجة التي تدعو إلى الضرر".[3]

وهي تهدف إلى التسلية والنقد أحيانا، و"هي تجذب الجمهور من خلال عرض خلل ما (موقف أو شخصية أو ظاهرة) عبر تضخيمه بحيث يتمكن المتفرج من النظر إلى هذا الخلل بشكل عقلاني ومن

[1] أرسطو، فن الشعر،م س،ص60

[2] أرسطو فن الشعر،م س، ص90

[3] د رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س ، ص9

الخارج، وبذلك يشعر بتفوقه..."[1]، وهي لا تستدعي الانفعال (الخوف والشفقة) بقدر ما تتطلب من المتفرج موقف محاكمة، و بالتالي فإن التطهير فيها هو نوع من التنفيس و استشارة الوعي، ولذلك فهي قابلة لتأثير التغريب ولأسلوب المسرحة، أكثر من غيرها من الأنواع التي تعتمد التمثل شبه الكامل بالبطل.

تختلف الكوميديا عن التراجيديا في الكثير من الخصائص والإمكانات "فهي تحتاج إلى نشاط خارجي أكثر من غيرها من المسرحيات، وإن كمية ونوعية الشغل المستعمل فيها تتوقفان على القيمة الذهنية التي يحتويها موضوع المسرحية"[2]، ففي الكوميديا الراقية يجب أن يكون الشغل ضئيلا نسبيا ويجب أن نسيطر عليه وننقيه بصورة جيدة، وكلما ابتعدت الكوميديا عن المجال الذهني تزداد نسبة الشغل المستعمل، ويجب أن تتذكر بأن الحالة وحدها لا تجلب الضحك، بينما يأتي عن جملة أو حركة أو إشارة، بحيث تكون تلك الأمور تعني شيئا مثلما يعنيه السطر، لأن ما يحدث هو افتراض الفعل لا حقيقة الفعل، ويجب أن يكون لكل شغل أساس و دافع.

ج- الميلودراما:

هي كلمة تتكون من مقطعين،" Melo بمعنى لحن موسيقي و Drama، كانت في البداية مسرحيات تحتوي على الغناء والموسيقى، ثم خلت منهما وتحولت إلى نوع من الأنواع المسرحية في القرن التاسع عشر، وكانت مواضيعها تتوجه إلى كافة الناس سواء البرجوازية أو الطبقة العامة."[3]

---

[1] د ماري الياس،د حنان قصاب حسين،المعجم المسرحي، م س، ص376

[2] الكسندر دين،العناصر الأساسية لإخراج المسرحية،م س، ص310-311

[3] د ماري إلياس،د حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي،م س،ص497

وبعد هذا أخذت الميلودراما شكلها النهائي، وتكونت كنوع مسرحي له أعرافه الواضحة التي تميزه عن الأنواع المسرحية المعروفة مثل التراجيديا والكوميديا. فالميلودراما تصوّر العالم الذي تنفصل فيه الأعمال عن الشخصيات بفواصل أخلاقية واضحة، بحيث تكون هذه الشخصيات ثانوية أو نمطية تفتقر إلى العمق، وذلك من أجل إحداث الأثر الكوميدي وأحداثها سطحية تتطوّر من خلال أفعال الشرير ويكون بسيط، أما فيما يخص خاتمتها فقد تكون مأساوية مثل التراجيديا بهدف إثارة الانفعالات فقط، وفي العرض فقد تكون تهدف إلى التأثير على حواس المتفرجين[1].

[1] ينظر،د رشاد رشدي، الدراما من أرسطو إلى الآن، م س،ص 102

المحاضرة الثالثة: تعاريف حول فن التمثيل

2-تعريف التمثيل:

يعتبر التمثيل من السمات المحددة للوجود الإنساني، التي تحدد خاصية الغريزة في الإبداع وتوجيه الدلائل وهذا ما حدده أرسطو عندما أعلن أن غريزة المحاكاة متجدرة في المعرفة الإنسانية، طالما أن الذات ذات نزوع نحو تمثيل الأشكال والاستمتاع بأفعاله التمثيلية.

ولأن فن التمثيل ارتبط بالعديد من المفاهيم الفرعية التي تشكل عناصره، والتي لا يكتمل إلا بها، ومنها المعايشة والتجسيد والاندماج والتغريب والتشخيص، فلقد تداخلت هذه المفاهيم بين مدارس التمثيل المختلفة مما يدعو إلى وقفة منهجية حول مصطلح التمثيل:

- **لغة:**

- **لفظة تمثيل:** "إن معظم مصادر اللغة العربية تجمع على أن: " مثل الشئ: تعني صوره حتى كأنه ينظر إليه، وعندما يقال مثلت كذا تمثيلا أي صورت له مثالا بكتابة و غيرها".[1] "التمثيل من تمثل بالشئ أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته".[2]

- **اصطلاحا:**

التمثيل هو "حالة معايشة ممثل ما لدور مسرحي تبعا لمدى تعامل الممثل مع أدواته الداخلية (مشاعره) وأدواته الخارجية (حركته الجسمية وصوته)، والتمثيل هو المسافية أو حالة التغريب التي

[1] د أبو الحسن سلام، الممثل و فلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ص203

[2] دماري إلياس،د حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي،م س،ص 147

يحرص عليها الممثل بينه وبين دوره"[1]، إذ أن التمثيل مرتبط بعملية الإيهام فالممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها والقارئ أو المتفرج يتعاطف مع الشخصية ويتمثل نفسه بالموقف الذي يعنيه بشكل أو بآخر.

وعلى ذلك فإن التمثيل قد يكون نوعا من صدق التصوير ومثالا للشخصية، كما هو عند ستان سلافسكي*، أو يكون تصويرا لصفة جماعية، كما هو الحال عند بريشت*، عملا بمنهج التغريب في أداء الشخصية.

وخلال القرن الثامن عشر كان المفهوم الكلاسيكي للتمثيل" هو عرض للواقع، مصاغا في شكل فن مع المفهوم الحديث نوعا، أن التمثيل هو عرض للواقع محسوسا بشكل حي وشخصي، وقابل للتعرف عليه ..."[2]

فالتمثيل المسرحي أشمل وأوسع وأبعد تصورا لأنه طريقة فنية يمكن أن تعلّم[3]، فهو يشتمل على قوانين وقدرات استكشافية من أجل الوصول إلى الهدف المرسوم إليه.

---

[1] د أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية،م ن، ص203

* ستان سلافسكي:كوستانتين سيرجيفيتش ستان سلافسكي،موسكو 1938/1863، هو الممثل الروسي، والمخرج و المعلم المسرحي، و مؤسس ومدير مسرح موسكو الفني و الحائز على لقب فنان الشعب1936، وهو مفكر عظيم ومنظر مسرحي، صاحب كتاب إعداد الممثل

* برتولد بريخت: كاتب مسرحي، وشاعر ومخرج ألماني، سادت أعماله المسرح الألماني طوال ق20، بل امتد تأثيره المسرح الأروبي بعد ح ع2، كتب مسرحية"بعل" ولكنها لم تقدم قبل عام1933، ثم مسرحية "طبول الليل"، "إدوارد الثاني"، وكانت بداية محاولاته لتطوير شكله المسرحي المفضل "الملحمي"

[2] إدوين ديور،فن التمثيل الآفاق و الأعماق، ج1 ،تر سامي صلاح، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون للمسرح،ط2، 1999،ص7

[3] ياسين النصير،أسئلة الحداثة في المسرح،دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع ،سوريا، ص100

وبهذا يجب أن يتوفر فيه وسائل وتقنيات لتوصيل الفكرة المسرحية للمتلقي، والوسيلة العظمى في ذلك هي الممثل، " الذي يعتبر من أهم مكونات العرض المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عنه نظرا لمكانته الحيوية ودوره في إيصال العلامات السمعية والبصرية إلى الجمهور، وبالتالي لا يمكن أن يقوم المسرح إلا على أكتافه ووجوده إلزامي"[1] الذي يعد الوسيط الفاعل ذا الهوية المزدوجة بين نص المؤلف والجمهور، فهو كشخص من الواقع الحياتي يستحضر بتجسيده شخصيات المؤلف من عالم الغياب والوهم الدراميين إلى عالم الحضور والواقع المسرحي.

وحتى يكون الممثل بمعنى الكلمة لابد أن يمتلك مهارة التعرف والتبني، إذ أنه يكيّف ويصف الشخصية مع متطلبات المؤلف والمخرج والممثلين الآخرين، وهذه المتطلبات تتضمن الحاجة إلى السحر وهي مهارة تحوله من ممثل إلى ممثل مسرحي، فالممثل لديه دور وهذا الأخير له أهمية في العمل المسرحي "...والذي لا تقوم قائمة بدونه، إذ لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا، لأن المسرحيات تكتب أصلا لتمثّل ويراها الجمهور، تعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة، فإن الممثل هو الأداة الرئيسية لتوصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من رؤى ومعان وأفكار وانفعالات إلى الجمهور، وكذلك توصيل رؤية المخرج الإبداعية للنص المسرحي"[2]، لأن مهمة الممثل أن يؤدي ما يكتبه المؤلف المسرحي، من خلال توجيهات المخرج سواء على مستوى الحركة أو الحوار، وتتجلى مسؤوليته في أنه الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آن واحد، وإذا وجد أي خلل فإن العواقب ستتطرق على باب فريق العرض المسرحي.

[1] د جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج،06 أفريل 2007،ص04

[2] نبيل راغب،فن العرض المسرحي،دار نوبار للطباعة،ط1، 1996،ص126

ورغم أهمية الممثل في العرض المسرحي إلا أنه لا يخلو من نقائص من أجل توصيل الفكرة، ويكون هذا عن طريق الفعل لأنه يعتبر المادة الأساسية في فن الممثل "والقيام بالتمثيل هو عملية متجادلة، متولدة قائمة على الفعل، أي أن صيرورة للانفعالات والمعانات البشرية بطريقة فنية تتم بواسطتها ربط الممثل بعلاقة ما بجمهوره، ومنذ أفلاطون كان الممثل يباشر وظيفته الرابسودية أي أنه يسرد حوار شخصيته الممثلة"[1].

لأن الفعل هو "حركة إرادية لسلوك إنساني موجهة نحو هدف معين، وفي الفعل تظهر الوحدة الفيزيولوجية والسيكولوجية، لأننا في المسرح يجب تجسيد الحياة الإنسانية بحيوية ووضوح، ويمكننا أن نرى الممثل يقوم بتأدية هذا الفعل أمامنا وعلى الفور أداء حيا".[2]

وهذه إحدى المنطلقات الرئيسية في فن الممثل الذي كان يعرض دوره قبل أن يصل إلى مرحلة الممثل المندمج أو المتقمص للشخصية، ونقول أنها تحاكي ذلك لأن هذه العملية تحاكي النماذج البشرية بأسلوبين يبدوان متناقضين، أولهما الأسلوب المأساوي، وثانيهما المضحك.

ولكي يكون الممثل ممثلا مسرحيا لابد عليه أن يتعلم كيفية التعامل مع الشكل والمضمون، "فالشكل يكون بالسيطرة الماهرة للاقتراب من الجسد والصوت، أما من ناحية المضمون فالبعض يقول ويؤكد أنه لا يمكن تعلمه وإنما تمتلكه أوّلا، لأن المضمون بالنسبة للممثل هو كل وظائف الشخصية وهناك أساليب لتناولها، من جهة الصوت والجسم والكلام..."[3].

[1] د عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مديرية دار الكتب للطباعة و النشر، جامعة الموصل1988 ،ص15

[2] محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل و الإخراج،دار الفكر،ص12

[3] هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي، تر محمد سيد، هلا للنشر و التوزيع،ط1، 2000، ص17

من أساليب التمثيل وغرضه إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح، و"في عصور سابقة كانت هذه الإعادة مجرد تصوير الممثل للتشخيص الجسماني الخارجي للشخصية بتفاصيله، فكان على الممثل أن يقف أمام مرآة ويراقب تقليده لإشارات وحركات الشخصية، فكان يقضي ساعات طويلة في هذه الدراسة التحليلية والانتقادية، ويدير رأسه ويرفع كتفه وحواجبه أو يلف أنفه".[1].

[1] الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج مسرحية، م س، ص83

المحاضرة الرابعة: التمثيل، البدايات والتطور القديمة.

وجد التمثيل منذ بداية الحياة حيث كان الممثلون يعرضون لجماعتهم مغامراتهم ومعتقداتهم، أفكارهم وخيالهم، ففي العراق ومصر القديمة(2000ق م) كان الكهنة من حين إلى آخر يتحولون إلى ممثلين يمثلون مشاهد من حياة الآلهة، وقد كانت هذه الفقرات تعرض في حفلات التتويج ومراسم الدفن، فقد اشتركوا في فقرات تشبه المسرحيات، كما أصبح الكهنة ممثلين مبجلين في مختلف طقوس الحيطين والبابليون، وقبل(1000ق م) كانوا يغنون ويمثلون الترانيم الهندية أو الفيدا، وأول ممثلها هو أي-خر-نوفت، ومنذ حوالي 1870 ق م ربما في مسرحية (أبيدوس للآلام) لمحاكاة شخصية وتجسيد فعل أمام الجمهور حيث شرع في الدفاع عن أبيه[1]، ومع ذلك نجد الكهنة في اليونان وليس في مصر فحسب أصبحوا أكثر تأثيرا من الهواة الدينيين الأوائل، ففي البداية كان الكاهن اليوناني بصفته قائد للديثرامب* ويقود جوقة مكونة من خمسين فردا تقوم بسرد بعض الأحداث من حياة إله ديونيسيوس، يرتدون جلود الماعز، ويعتبر أسخيلوس هو الأب الشرعي لذلك، وفي "(525ق م-456ق م) استحق الريادة الحقة، بإضافة الممثل الثاني، واعتماده على نص درامي، وتوظيفه للأقنعة والملابس التي عمقها في ما بعد (سوفوكليس) حينما رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وقام بابتكار المناظر ورسمها، وضاعف عدد أفراد الجوقة، وكتب مسرحيات منفصلة، ليتميز بذلك على ذلك التقليد الذي شاع لدى سلفه في الثلاثيات المرتبطة، بعضها بالبعض الآخر، وجاء بعدهما (يوريبيديس) ليصور أحداثه تصويرا واقعيا، متميزا بعمقها الفكري والإنساني...".[2]

---

[1] ينظر،إدوين ديور،فن التمثيل الأفاق و الأعماق، ج1،تر سامي صلاح، م س، ص33

* الديثرامب: عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا مقنعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسيوس، رب الكرم والخمر والخصب بوجه عام.

[2] د عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل،م س،ص16-17

"ويدعو الممثلون أو أبطال المسرحية بالكشف دون تسويغ عن أحزان خاصة بهم"[1]، بحيث يظهرون في بداية المسرحية ما سوف يجري داخل العرض ويكتشف ذلك من خلال المظاهر الخارجية للممثل وكذلك باستخدام البرولوجات* التي تعد افتتاحية للعرض المسرحي، أما فيما يخص التفرقة بين الكتاب الإغريق فقد قال أحد البلاغين الإغريق القدامى، وهو يعقد مقارنة بين سوفوكليس ويوريبيديس: "لقد تميز سوفوكليس بمراعاته لوقار شخصياته وهيبتها عند تصوير أهوائها وعواطفها، أما يوريبيديس فلم يكن يقنع إلا بصدق ما يصوره ومطابقته لما يجري في الحياة المعاصرة من حوله..."[2] بمعنى أن سوفوكليس كان يركّز على الشخصية المسرحية أكثر من أي شيء آخر ودراسة كل جوانبها، أما يوريبيديس فقد اهتم بتصوير الواقع وتجسيده حرفيا على خشبة المسرح باعتباره صدق موجز لما يريد تصويره على الركح.

أما بالنسبة للتمثيل في روما فقد أخذت هذا الفن من الإغريق، وأضافت إليه عنصر جديد وهو إشراك النساء في تمثيل مسرحية، واحتفظوا بتقليد القناع، فقد كان الشخصيات مختلفة الطباع والأدوار أما الحوار فكان مرتجلا بصفة محدودة، وبعد كل هذا يمكن الاعتراف بأن الرومان هم أول من أنشأ التمثيل الصامت الإيمائي الصامت والتمثيل الإيمائي الهزلي، بحيث يكون الممثلون أمام الجمهور بملابس ثقيلة ومنتفخة وأقنعتهم الضخمة ويقومون بالارتجال الهزلي الرخيص، والممثل يضع قناعا على وجهه لتتقدم من خلفه الفرقة الموسيقية بالعزف، وهو يقدم بإيقاع واحد منضبط على جرس في قدمه...[3]

---

[1] موسوعة المصطلح النقدي،مج1، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2، 1983، ص37

* البرولوج: (prologue) من اليونانية التي تعني ما سبق الكلام، وهو المقطع الذي يسبق دخول الجوقة، أي أنه يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا.

[2] د جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي،دار الحرية للطباعة-بغداد-1986، ص219

[3] ينظر،د عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل،م س، ص23

المحاضرة الخامسة: التمثيل، التطور ما بعد العصور الوسطى.

وفي القرون الوسطى فإن عملية إحياء فن الممثل كانت مرتبطة بالأهداف الدينية المسيحية وتعتبر هي الأساس في كل عمل مسرحي، فقد كانت الكنيسة هي السبيل الوحيد في القيام بأي عرض، وقد تطورت في الجانب الطقوسي من أجل الوصول إلى قالب حواري، وبمرور الوقت أخذ الواقع الحياتي يؤثى على طبيعة التعامل مع هذا النوع من الفن، وبفضل نص مقتطع من القيامة (آدم) اكتسب الفن المسرحي تطورات تمثيلية، حيث لم تستطع الكنيسة احتمالها فخرجت إلى الساحات العامة، ومن هنا يمكن تحديد ماهية التمثيل الحقيقي الذي ظهر عندما أخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية، وعندما أصبحت اللهجة الشعبية تطغى على الكلام اللاتيني، أما من ناحية الملابس فقد كانت تختص حسب موضوع المسرحية ومضمونها، كانت تشبه الأزياء البهلوانية، ملابس الخير والشر...، وقد كانت الكنيسة شديدة الحرص على ألا يتم تشخيص الذات الإلهية والسيد المسيح...، وكل ما يتعلق بالديانة، ولكن هذا لم يلبث أمام نجاح العرض التمثيلي، وهذا النجاح أدى بتطور المسرحية من جراء قطع الروابط بالكنيسة، واتجاهها نحو عامة الناس، والتوسع الكبير الذي حصل مما أدى إلى ظهور ما يعرف ب(الأسرار)* ولكن كان ممثليها من الناس العاديين من الصناع في المدن والأرياف، بالإضافة إلى أنهم كانوا مجموعة جاهلة.[1]

وفيما يخص التمثيل في عصر النهضة والابتعاد عن سيطرة الكنيسة والاضطهاد، بدأ الإنسان يهتم بالحياة، حيث بدأ عصر النهضة من ايطاليا ولكنه لم ينتج الكثير وذلك لأسباب من بينها: الالتزام

* الأسرار:من اللاتنية بمعنى الحقيقة المخفية أو السر، وهي في الأصل مأخوذة من الكلمة اللاتينية التي تعني الشعائر الدينية، وهي عروض كانت تقدم في أروبا في ق14 إلى 16 وتستند مواضيعها من الدين مأخوذة من الكتاب المقدس أو من حياة القديسين، ويكون الطابع الهزلي على بعض الشخصيات فيها

[1] ينظر، د عقيل مهدي يوسف،نظرات في فن التمثيل،م س، ص28-29

التام بقواعد الوحدات الثلاثة، ورغم هذا فقد تميز هذا العصر بالانتاجات المسرحية التي وافقته كالأوبرا، الدراما الرعوية، الكوميديا ديلارتي، كما كان الكتاب المسرحيين من خريجي الجامعات وأضافوا الرهافة والفصاحة والذوق إلى الأسلوب الانجليزي[1]، من بينهم "جون ليلي الذي يعتبر من الرواد الحقيقيين في مجال الكوميديا الرومانسية في انجلترا، ذلك الشكل الذي تفردت به الدراما الانجليزية"[2].

أما في العصر الالزابيثي فقد كان الممثل يقف وسط الجمهور ويتكلم بصورة طبيعية ويضيف بعض الملاحظات من حين لآخر، أما من ناحية الأدوار النسائية فقد كان الأولاد يمثلونها وأهم فرق مسرحية لهذا العصر (ريتشارد بيرباج،ادوارد لين)[3]، وقد بدأت الدراما في التطور وتأخذ كيانا جديدا...، وإذا أخذنا شكسبير مثلا وهو قمة التطور الدرامي في عصر النهضة لوجدناه يدين بكيانه "حيث تبلورت الدراما الانجليزية بصفتها المنفردة بابتعادها عن الدين والكنيسة وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية وبالتراث الأدبي الشعبي من ناحية ثانية ولهذا تحررت من هذه القيود وانتقلت إلى الساحات الشعبية"[4].

القرن الثامن عشر كانت الدراما العاطفية هي الاسم الذي يطلق على مسرحيات هذا القرن، وكان الإنسان يعتبر خيرا بالطبيعة، وقد ظهرت ألوان درامية جديدة كالأوبرا الشعبية واللون الأكثر رواجا في هذا العصر البانتوميم الذي ظهر في 1715 ووصل إلى المستوى المطلوب على يد (جون ريتش) فقد كان يتكون من الرقص والمحاكاة و الموسيقى و المناظر...الخ.[5]

---

[1] ينظر،عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل،م س،ص34

[2] نهاد صليحة،أضواء على المسرح الانجليزي،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص11

[3] ينظر،دعقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، م ن، ص35

[4] نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي،م ن، ص11

[5] ينظر،د رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،م س،ص77-78

"إن القرن الثامن عشر قرن حافل بالمتناقضات، لأن أهدافه الفنية كان ينازعها اتجاهان متعارضان، فأحيانا كانت تقترب من اتجاه كلاسيكي بالمعنى الدقيق، و أحيانا تقترب من مفهوم خيالي أكثر انطلاقا"[1]، ويكون ذلك من خلال الفصل بين المكان والزمان، أي الزمن الفعلي للتمثيل، والزمن الخيالي للحدث.

"وقبل عام 1750 جادل بعض أصحاب النظريات أنه لا يجب على الممثل بعد أن يقدم للجمهور التصميم الشكلي المجرد للشخصية، ولكن عليه بدلا من ذلك أن ينسي، لو أمكن هويته وأن يرتدي رداء الشخصية، ليس فقط باستخدام المنطق أو العقل بل أيضا من خلال حساسيته الخاصة"[2]، بمعنى أن الممثل ينزع القناع الحقيقي وهو إنسان عادي ويضع القناع التمثيلي للشخصية المراد تمثيلها مع إضافة بعض الحساسية المرهفة من أجل الولوج في التقمص المسرحي.

[1] د عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل،م س،ص42

[2] إدوين ديور،فن التمثيل الآفاق و الأعماق،ج2، تر سامي صلاح، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون للمسرح، ط2، 1999، ص7

المحاضرة السادسة: التمثيل، التطور في المدرسة الواقعية.

وبعد مرور الوقت تطور فن التمثيل عن طريق مجموعة من الكتاب المسرحين، الذين اكتشفوا العديد من الوسائل والتقنيات المسرحية التي تجعل العرض المسرحي عرضا متكاملا، وبعد القرن الثامن عشر الذي تميز بالإزهار والنجاح، جاء القرن العشرين الذي اكتملت فيه النجاحات، وخروج الكثير من الممثلين والمخرجين من بينهم (قسطنطين ستان سلافسكي، برتولد بريشت) فالأول كان مهتما بالممثل المسرحي، لذلك اخرج العديد من الكتب تخص الحديث عن هذا الأخير، أما الثاني فهو الذي أحدث التغريب في العرض المسرحي مع توظيف الأساليب التي تحدث عنها ستان سلافسكي.

"وقد بحث أندريه أنطوان* الفرنسي وستان سلافسكي الروسي من خلال التطبيق والتنظير عن طريقة يخلصان فيها الممثل من الأداء الذي كان يفتقر إلى الأصالة، إن صح التعبير وأن يحلا مكانه طريقة طبيعية تجعل الممثل يكون أكثر إخلاصا مع الدور ومع نفسه"[1].

وبعد هذا تطورت أعمال ستان سلافسكي التي تهتم بتدريب الممثل على تقمص الشخصية الدرامية، ودراسة حالاتها المزاجية والنفسية باستخراج مشاعرها من مخزون مشاعر الممثل الحقيقية، وقد وثق هذه التجارب في كتابيه الشهيرين عن دروس التمثيل، الأول"إعداد الممثل" والثاني "بناء

* أندريه أنطوان: صاحب مدرسة المسرح الحر بالواقعية الفوتغرافية للمسرح، حيث كان ينقل تفاصيل الحياة الطبيعية والمعاشة إلى خشبة المسرح كما هي من غير تبديل ولا تغيير

[1] محمد سيف، محاضرةالممثل جسد الفرجة تولي المخرج سلطة العرض المسرحي، كلية الآداب واللغات والفنون،جامعة وهران،ص8

الشخصية" وقد تأثر بهذا المنهج العديد من الممثلين منهم جيمس دين، ومارلون براندو، وروبرت دينيرو[1].

أما في ما يخص الكاتب الماركسي برتولد بريخت وهو المختص الوحيد عن ظاهرة التغريب التي كانت نقيضة للإيهام (أرسطو) والذي كان شغوفا بالمسرح، إذ استطاع أن يحول الموضوع إلى فكرة هادفة وجديدة فالتقليد بدون إبداع يعد فشلا، ومن هنا ندرك أساس إبداع بريشت عندما أدخل في المسرح نظريته الجديدة وهي (التغريب) كما انه استطاع تطوير المسرح من مسرح أرسطي مقلد إلى مسرح ملحمي و تعليمي مبدع[2]. فالمسرح الملحمي يختلف عن المسرح الأرسطي في كونه يغير الوظائف وينبغي على المشاهدين أن يصبحوا ممثلين مناهضين للممثل الذي يظهر على خشبة المسرح "فالجدار الرابع (الجمهور) هو مجال مثمر للمشاهدين لقطع الصلة بينهم وبين الممثل ولا يصبح المشاهد هنا خاضعا ومستسلما للممثلين وللأحداث التي تجري على المسرح دون نقد أو رأي شخصي، بل يصبح المشاهد ناقدا...ويؤكد بريشت بأنه لا يوجد أسوأ من الممثل المسرحي الذي يندمج اندماجا تاما في دوره وينسى التصرف الملحمي والاستعانة بالتغريب الذي يعد وسيلته الأولى أي أن الممثل يبلور الحدث الصغير من خلال أهميته ويجعله غريبا ومدهشا، ويذكر بريشت ثلاثة طرق للممثل من أجل تجسيد علة التغريب على المسرح: نقل الدور إلى الشخص الثالث، الانتقال إلى الماضي، ربط توجيه التمثيل والتعليقات في الحوار."[3]

[1] ينظر،د احمد إبراهيم،الدراما و الفرجة المسرحية،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية،ص60

[2] ينظر،د عدنان رشيد،مسرح بريشت،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،ص12

[3] د عدنان رشيد، مسرح بريشت، م س، ص237

وقد دخل بريشت إلى المسرح العربي بصفة عامة والمغاربي بصفة خاصة في الوقت المناسب وهو في نهاية الستينات من القرن العشرين وبداية السبعينات، وهي فترة التوهج والاحتقان بامتياز، فمن الكتاب أو المخرجين الذين تأثروا بهذا الأخير نذكر منهم(عز الدين المدني، عبد الرحمان كاكي، عبد القادر علولة) وبذكر الاسم الأخير(علولة) الذي يعتبر أهم مسرحي مغاربي استلهم آليات اشتغال فرجة الحلقة والقوال الشعبي في مسرحه المحكي، وقد خرج من مسرح العلبة الايطالية إلى مسرح مفتوح ثم رجع إليها وذلك من خلال تقنية فرجة الحلقة، واعتماده على القوال، حيث استقى علولة مسرحه انطلاقا من التصور البريشتي للتطور التاريخي[1]، و الحقيقة أن علولة " قد قام بتوسيع رحابة الخاصيات الجدلية لمسرح بريشت التعليمي بواسطة مواجهة المتلقي الجزائري بمفهوم التاريخ الإنساني المؤسس على أشكال متعددة من التجاوزات الفنية و السلوكية، فالفرق بين تعليمية بريشت وعلولة هو أن الأول يهدف إلى نفي المسرح البرجوازي وكذا البنية الرأسمالية التي تشيء الإنسان، أما الثاني فهو يبحث عن نفي النفي، الأول يرغب في محض آثار التشيء في بنية مجتمعية رأسمالية خاضعة مطلقا لقوانين السوق الاستهلاكية، في حين يروم الثاني إلى تفكيك آثار التشيء داخل البنى الاجتماعية لجزائر ما بعد الاستعمار."[2].

[1] ينظر،خالد أمين،ما بعد برشت،تر عبد المنعم الشنتوف، الطوبريس للطباعة والنشر،ط2، 2008، ص86

[2] خالد أمين، مابعد بريشت، م س، ص88

المحاضرة السابعة: تقنيات فن التمثيل وأساسياته

4-**تقنيات فن التمثيل:** لم يكن للممثل أهمية في المجتمع إلا في القرن التاسع عشر وما بعده، وبالتالي هو ذلك الشخص الذي يتكون في داخله خزين من الانطباعات الحياتية والتي يشعر بالحاجة الملحة إلى إظهارها وكشفها إلى جمهور المتفرجين عن طريق الكلام والحركة.

- **خصوصية الممثل:**

أولا- توفر الموهبة: وتعني توفر الاستعداد الشخصي والصفات الخاصة التي تسهل عليه القيام بهذه المهمة، لذلك فإن الأمر يستدعي توفر الخصوصيات التالية:

أ- "مرونة الجسم: إن جسم الممثل يجب أن يكون مطواعا لكل التغيرات الفيزيائية التي يتطلبها الدور والشخصية المسرحية، سواء من ناحية الهيئة العامة أو من ناحية الأفعال وردود الأفعال التي تحدث أثناء العمل بواسطة التعبير الجسماني والإيماءة بتعبير الوجه"[1].

ب- "مرونة صوتية:من الضروري أن يكون للممثل صوت مطواع ذو طبقات مختلفة وقوة صوتية يساعده في تغيير درجة سرعة الكلام وإيقاعه ويوظف هذه الإمكانيات لتجديد الدور أو الشخصية المسرحية"[2]، فالصوت هو أداة الاتصال بين الممثل والجمهور، والممثل الناجح هو من يضع صوته في خدمة أهدافه وخدمة الشخصية، لذا يجب أن يكون الصوت جيدا حتى يستطيع الجمهور سماعه في كل أرجاء صالة العرض.

---

[1]- قسطنطين ستان سلافسكي، إعداد الممثل، تر د محمد زكي العشماوي، الفنان محمود مرسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص26.

[2]- شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع،2007، ص105.

ج-"**الذكاء**: يجب أن تتوفر للممثل درجات معينة من الذكاء، تمكنه من الاستجابة السريعة لذكرياته وتجاربه لغرض استخدامها في تكوين الشخصية المسرحية، وأن تكون له القابلية على الاستنتاج والمقارنة والحس"[1].

ثانيا:توفر التقنية: بما أن التمثيل هو إعادة خلق أجزاء من الحياة اليومية في وحدة متجانسة لإظهار صورة جديدة لتلك الأجزاء، وككل فن تقنيته الخاصة ولكن تشترك جميعا فيما يلي:

أ-"الوحدة والتجانس: وتعني وحدة بين الصوت والجسم والتعبير وأن تكون تلك العناصر متماسكة فيما بينها.

ب-الانتقاء والتركيز:لابد من توفر الدقة لدى الممثل لكي ينتقي بعض العناصر عن الأجزاء الحياتية ويركز عليها في عمله الفني.

ج-التجانس: لابد أن تتوفر للممثل وسيلة ليخلق تجانس بين عنصر وعنصر آخر من عناصر عمله الفني.

د-إعادة الترتيب: على الممثل بوسائله الفنية أن يعيد ترتيب الأجزاء الحياتية التي اختارها، فالفن لا يعيد المادة الحياتية بنفس...ولا بنفس حيزها ولا بنفس وقتها"[2].

-الدور أو الشخصية المسرحية:

1-"**ماهية الدور**: هو الشخصية التي يرسمها المؤلف في مسرحية مكتوبة، والتي ترتبط بعلاقات مختلفة مع الشخصيات الأخرى في المسرحية، والتي تحمل أبعاد وصفات معينة موضوعة في النص أو

[1]- قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص37

[2]- م ن، ص 97.

موضوعة من قبل الممثل بمساعدة المخرج"[1]، حيث يكون الدور الذي يتقمصه الممثل مناسب له من حيث الأبعاد والصفات حتى تكون الشخصية متكاملة.

2-"**وظيفة الدور**: في أي مسرحية هناك جانبان متصارعان الجانب الذي يؤيد البطل، والجانب الذي يعارض البطل، وتتحدد وظيفة الدور تبعا للجانب الذي ينتمي إليه"[2].

3-"**مكانة الدور**: هناك أدوار رئيسية وأدوار ثانوية وأفراد مجموعة، فالأفراد الرئيسية هي بطل أو بطلة المسرحية والشخصية المضادة"[3]، أي أن لهم أهمية واضحة في سير الأحداث، أما الأدوار الثانوية فهم التابعون والذين لا يؤثرون تأثيرا مباشرا على الأحداث ويمكن الاستغناء عنهم إذا أراد المخرج.

4-**أبعاد الشخصية**:المقصود بها تفاصيل الدور المختلفة ويمكن تقسيمها كالآتي:

-**البعد الطبيعي**: الناحية البيولوجية والوراثية للشخصية.

-**البعد الاجتماعي**:صفات الشخصية وعلاقاتها الاجتماعية والاقتصادية.

-**البعد النفسي**: صفات الشخصية النفسية.

[1] قسطنطين ستان سلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص138.
[2] م ن، ص139.
[3] م ن، ص140.

المحاضرة الثامنة: مدارس التمثيل .

تقديم:

تعتمد الدراما في الأساس على الإنسان الذي يجسد تلك الأحداث الواقعية على خشبة المسرح وذلك عن طريق جوهرة نابعة من الصميم ألا وهي التمثيل المسرحي، حيث لا يكون هذا الأخير مكتملا إلا إذا وجد الممثل، الذي يعتبر لب المسرح الذي بفضله تكتمل العملية الإخراجية، وذلك عن طريق ما يسمى بالشخصية التي يجسدها الممثل فوق خشبة المسرح، ولا ننسى الذكر أن الممثل يقوم بأداء الدور المسرحي بالاعتماد على توجيهات المخرج المسرحي، وبهذا تختلف نظرية كل مخرج مسرحي باختلاف المدرسة المسرحية الخاصة بالتمثيل التي تعتمد في إخراجها على تقنية تعرف وتشتهر بها، وعلى هذا الأساس هناك عدة مدارس مسرحية نذكر أشهرها المدرسة الواقعية النفسية الخاصة بالمخرج والممثل قسطنطين ستان سلافسكي، والمدرسة البريختية التي يتولاها الكاتب المسرحي بروتولد بريخت، هذان الشخصيتان مركزيتان في ميدان مسرح القرن العشرين، شغلتا ومازالتا تشغلان الباحثين المسرحيين على صعيد التمثيل والإخراج وجماليات المسرح حتى يومنا هذا، ولفترة طويلة من الزمن نسبيا ساد الأوساط المسرحية والفنية اعتقاد بأنهما قد قدما منهجين في العمل المسرحي متباعدين، إن لم نقل متناقضين، وخاصة فيما يتعلق بمفهومي التقمص والتغريب.

1) مسرح ستان سلافسكي في إعداد الممثل:

يعتبر ستان سلافسكي من مؤسسي المدرسة الواقعية النفسية، والذي رفض أسلوب الحماس الخطابي للتمثيل من أجل مدخل أكثر واقعية، وأسس أستوديو على طريقته ومنهجه، فهو أكثر من

حققوا عن جدارة صفة العالمية بصورة عملية[1]، ويعتبر أول من امتلك طريقة ومنهج في تدريب الممثل، وقد كان ظهوره هو خطوة مهدت لها كافة خطوات التطور السابقة للمثل الجمالية، فقد جاء إبداع المنهج تأسيسا على أفضل ما في التقاليد الفنية، إلا أنه يبدو وأن التأثير الخاص على الصياغة الجمالية لنظرة ستان هو ما كان لكتابات (تشيخوف*، غوركي*) الدرامية، وأيضا هو" الذي طوّر هذا الاتجاه في مسرح الفن في موسكو عام 1898 في عملية إعداد الممثل، وتحضيره للدّور حين ركّز بحثه على التوصّل إلى مصداقية في الأداء من خلال إبراز الجانب السيكولوجي للشخصية، وقد وجد ستان سلافسكي في مسرحيات تشيخوف وغوركي ما يسمح له بتحقيق ذلك"[2]، وبهذا فإن ستان أخذ على عاتقه وفي مجمل كتاباته وإخراجه لأي مسرحية، فالممثل يعتبر الأساس في المسرحية وذلك من خلال تحليله للدور المسرحي الذي يقوم به الممثل بشرط أن تكون مصداقية في التمثيل وتقمص الشخصية بمعنى الكلمة، ووجوب وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق غير المفتعل، إلى جانب تحليله للحالات الخاصة بالممثل وخاصة الجانب النفسي للممثل حتى يستطيع هذا الأخير أداء الدور بدون أي مشاكل التي تعيق أداءه وتوصيل فكرته للمتلقي، وبهذا تكون واقعية الصدق الداخلي في حياة النفس الإنسانية وذلك خدمة لرسالة المسرح السامية، ورفض الأسلوب الخطابي والحماسي للتمثيل من أجل مدخل أكثر واقعية مركزا على القواعد النفسية لتطور الشخصية.

---

[1] ينظر،صالح سعد،عرض و تحليل،بناء الدور المسرحي والنصف الغائب من طريقة ستان سلافسكي،مجلة المسرح المصرية،القاهرة،العدد25-26 سبتمبر1990، ص02

* أنطون تشيخوف: 29 يناير1860-15 يوليو1904 طبيب وكاتب مسرحي ومؤلف قصصي روسي كبير ينظر إليه على أنه من أفضل كاتب القصص القصيرة على مدى التاريخ .

* أليكس مكسيموفيتش شيكوف: ويعرف بمكسيم غوركي أديب وناشط سياسي ماركسي روسي، مؤسس المدرسة الواقعية الإشتراكية التي تجسد النظرة الماركسية للأدب.

[2] دماري الياس،د حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي،م س،ص518-519

وقد اهتم ستان سلافسكي بالممثل الذي يبدع، " وحارب ممثل الكليشة الأسلوب الذي يعمل به الممثلون في ذلك الوقت، وجاءت رسالته تتمثل في تحطيم السخف المسرحي القديم، وهي رسالة تتعارض أساسا مع طريقتي الإخراج والأداء التمثيلي السائدتين وقتذاك، فبينما كان الممثل أسير الكليشات والقوالب الجاهزة، ابتكر ستان سلافسكي طرقا جديدة لتدريب الممثل وجعله قريبا إلى الواقع في أدائه وحركته وصوته"[1]، إذ قام هذا المبدع المسرحي بتطوير المسرح أو بطريقة أخرى تقنيات العمل المسرحي والتي تتعلق أساسا بالممثل الذي كان مقيدا ومنحصرا تحت بوتقة الكليشات، فبذلك نظم تعاليم يقوم عليها فن التمثيل وهي التي تقوده إلى الصدق وتبني الشخصية وأفكارها وسلوكياتها بإيمان ووعي، وهذه القواعد من أجل تنظيم عمل الممثل مع نفسه ومع الدور، وترقية التمثيل إلى مستواه الأصلي كما يوجد في الواقع تقريبا ومحاكاته.

"أراد ستان سلافسكي من خلال تأسيسه لمنهجه الواقعي الذي يعتمد على المعاناة والتشخيص والمعايشة، أن يكشف قوانين الإبداع الفني عند المخرج والممثل، وأن يعلّم الممثلين كيف يفهمون ويمتلكون فنهم، فالمعاناة والتشخيص لهما علاقة، إذ أن المعاناة تولّد الفكرة والفكرة تستدعي المعاناة"[2]، وبالتالي تكون المعاناة تعني حياة الدور المسرحي الذي يظهر في فكر ومشاعر الممثل، وكأنه يعيش الدور لوهلته الأولى، أما من ناحية التشخيص فعلى الممثل المسرحي أن يكون متحمسا أو أن يكون له الإحساس الصائب فوق خشبة المسرح، والشعور يخرج من الصميم ، وبذلك يكون انفعال الممثل طبيعيا وصادقا على الركح.

[1] د طارق العذاري،آفاق مسرحية،دار الكندي للنشر والتوزيع،ط1، 2001،ص47-48

[2] تمارا سورينا،تر ضيف الله مراد،منشورات وزارة الثقافة،دمشق1994،ط1،ص97-98

وكما أشرنا سابقا أن الاهتمام الأول لستان سلافسكي في مسرحه هو الممثل، وخصوصا إذا كان مبتدئا، فإن التدريبات التي يقوم بها الممثل تعتمد على قواعد وتعليمات وضعها ستان من أجل الحصول على ممثل متكامل من كل الجوانب المسرحية سواء من الناحية الفيزيولوجية أو النفسية أو الطبيعية، أو بأحر الكلام كل الأبعاد التي تخص الشخصية التي يريد أن يمثلها الممثل، وبإتباع هذه القواعد تطور منهج ستان سلافسكي وأصبح الفنان أو الممثل لا يظهر المشاعر فحسب وإنما التناول الواعي للفن، وانسجام المشاعر والأفكار أيضا وهذا من خلال الإحساس بالذات وبالدور معا، وهذان الأخيران لهما علاقة وطيدة مع الجمهور الذي يعتبر الأهم في العملية المسرحية .

"فستان سلافسكي كان يركز على كل خطوة يخطوها إلى الأمام والتي تناسب الممثل وتجعله يحس بأنه يمثل الواقع وذلك من خلال المعايشة والتقمص، فهو لم يفصل بين المعايشة والتقييم الاجتماعي للشخصية، لقد آمن بأن الممثل كلما دخل الدور أكثر، كان فهمه أعمق، أي كلما عايش الدور أكثر أبرز قيمته الاجتماعية بشكل أفضل، مما يساعد في الكشف عن الفعل الداخلي لنص المسرحية بالاستفادة مما وراء النص المسرحي".[1]

بالحديث عن الدور المسرحي، "ففي 1910 بعد انتهائه من إخراج مسرحيته (شهر في القرية) للكاتب الروسي تورجينيف، يشير ستان أول مرة إلى مشكلة الدّور وبنائه بواسطة الممثل، فيقول (إن أهم ما توصلت إليه في هذا هو أنني تعرفت على حقيقة معروفة منذ القدم... ! فالممثل ليس بحاجة فقط للعمل في إعداد نفسه، بل وللعمل في إعداد دوره أيضا، وهذا مجال واسع يتطلب دراسة خاصة، وتقنية مستقلة !) "[2]، إذن الممثل المسرحي ليست وظيفته إعداد نفسه من أجل اللعب أو

[1] تمارا سورينا، ستانسلافسكي،بريخت،م س،ص65

[2] صالح سعد، عرض وتحليل،بناء الدور المسرحي،والنصف الغائب من طريقة ستان سلافسكي، ص06

تحضيره الفيزيولوجي فقط، بل أيضا يحضر نفسه من أجل الدّور الذي سوف يوكّله له المخرج من أجل الحصول على تقنية رائعة وسهلة بالنسبة للممثل والمخرج معا.

وبعد كتاباته المسرحية اكتشف أنه لا يمكن إخضاع المشاعر والأحاسيس الداخلية للممثل لمراقبة العقل وتأثيره على طريقة الأنا، حتى ولم تتوفر المعايشة بأنواعها، لأنه غالبا ما تكون ضعيفة لا يمكن الاعتماد عليها، وبعد هذا فإن منهج ستان في النهاية عبارة عن وحدة واحدة، وإن كان هو قد عمد كثيرا على بيان أجزائه كل على حدة، إذ لا يمكن عزلها عن وحدتها الكلية تماما كما يوجد في فكرته حول تقسيم الدّور إلى أجزاء أو وحدات منفصلة، فبمجرّد إهمال وحدة فكرة أو فعل يؤدي إلى ضياع ملامح الدّور وضياع الممثل نفسه. لهذا ينبغي على الممثل عند العمل في إعداد دوره أن يبرز الصراع بين الوجود القائم لبطله وبين حياته الواقعية، وحتى يكون الأمر واضحا لا بد من إبراز خطة عمل الممثل في إعداد الدّور والتي يمكن تسميتها بالخطوات التمهيدية لخلق الشخصية.

المحاضرة التاسعة: خطوات خلق الشخصية المسرحية:

1- الخطوات التمهيدية لخلق الشخصية:

- **قراءة المسرحية قراءة إيطالية**: حيث يمر النص المسرحي على جميع الممثلين يكونون متجمعين حول طاولة أو كراسي فقط، وتقرأ المسرحية بصوت عالي ومفهوم بشرط أن تكون حالة الممثلين في حالة نشاط لحظة القراءة، سواء من الناحية الجسمانية أو الناحية الروحية.[1]

- "**تحديد قصة المسرحية:** التعرف عل القصة وعلى الدّور عن طريق سرد سير فعل المسرحية سردا عاما."[2]

- " **تحديد بذور المسرحية:** وهي التي تتكوّن من بذرة الشخصية، بذرة المشهد وبذرة الفصل"[3]، أي أن تسرد القصة سردا تفصيليا أكبر حتى يفهمها الممثلون ويعرفون الخطوات التي يمكن القيام بها والدور الذي يناسب تلك الشخصية.

-**الفعل المسرحي: (العمل)** "إن الفعل بمعناه العام يعني كل تغيير في التجربة الإنسانية، وفي الإدراك الحسي، هو حركة جسمانية من وضعية مكانية وزمنية إلى وضعية مكانية وزمنية أخرى، وعلى المستوى الفكري والعاطفي"[4]، فالفعل يعني تغير من حالة فكرية أو عاطفية إلى أخرى.

ويتكون العمل المسرحي(الفعل المسرحي) من عنصرين:

---

[1] ينظر،محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص80

[2] صالح سعد، عرض وتحليل، بناء الدور المسرحي، والنصف الغائب من طريقة ستان سلافسكي، م س، ص07

[3] محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج،م ن، ص01

[4] قسطنطين ستان سلافسكين ، إعداد الممثل، م س، ص44

أولها:العمل الدراماتيكي الذي لا يستغني عنه المسرح، والذي بدونه تصبح المسرحية مجرد رواية تقرأ.

ثانيها:الخيال الروائي الذي يستطيع بواسطته أي كان أن يقرأ المسرحية.

- **كيف يولد العمل الذي يقودنا إلى الفكرة:**

يولد الفعل من مجموع واجبات شخوص المسرحية، لذا فإن كل واجب مرتبط يحمل القيادة ومن ناحية أخرى بالواجب الأعلى، ومن الضروري أن يحتوي هذا الواجب أهدافا ذات مغزى أو معين، كما يجب أن يكون العمل محسوسا ماديا لا معنويا، فالظروف المعلومة في المسرحية كتنبؤ غرض أو حرج ما لشخصية وعلى الممثل في هذه الحالة أن يحاول إخفاء الحرج بفعل يتنكره ويؤديه بتلقائية، وعليه أن يأخذ هذه الحالة ويعطي لها عنوانا من أحدث المصادر المناسبة فمثلا(إخفاء) يكون في مثل هذه الحالة إخفاء الحقيقة.[1]

- **-الفعل في الواجب:** "هو عمل يقوم به الممثل بمحض إرادته وليس نتيجة لانعكاسات شعورية.

- **-الهدف:** هو الغرض لإنجاز ذلك الواجب، وهو في هذه الحالة إخفاء للحقيقة التي تعني التخلص من الحرج، وعمل الممثل أن يجعل دوما الهدف أو الإرادة ثابتتين خلال العمل، أما الكيفية فإنها تختلف من شخص لآخر حسب الحركة والتركيب النفسي والجسمي."[2]

[1] ينظر، قسطنطين ستان سلافسكين ، إعداد الممثل، م س ، ص51

[2] قسطنطين ستان سلافسكي، م ن، ص53

وقد سعى ستان سلافسكي بتقريب المسافة بين ذات الممثل وبين الشخصية عن طريق نظريته (التقمص أو الاندماج) بمعنى حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل بتوازن وفق خطته التي وضعها في مؤلفاته (كتاب حياتي في الفن) من جزئين حيث يعرض فيه منطلقاته الأساسية في الفن المسرحي، معتمدا على تجربته الذاتية، ويتألف القسم الأول من جزئين بعنوان(عمل الممثل مع نفسه وهما إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية (الداخلية) وفي المعايشة والتجسيد (الخارج) والقسم الثاني هو كتاب(عمل الممثل مع الدور).[1]

ومن خلال تجربته في أستوديو الممثل توصل إلى أن التقمص الفني هو عنصر الخلق في المسرح، إذ تمتزج فيه العناصر العقلية و النفسية و الجسدية في كلّ مترابط لخلق الشخصية التي يؤديها الممثل في العرض المسرحي.

"ويعتبر ستان سلافسكي التقمص الفني تاجا للممثل وقيمة فنه فإذا ما مثّل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية، فإنه يخلّ بالفن المسرحي لأن أساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والامتزاج، وهو واجب من واجبات الممثل المهمة، وإن القدرة على التقمص الفني في رأيه هي المهمة الأولى للممثل، وفي هذا الصدد يقول ستان (جميع الفنانين بلا استثناء هم خالقوا شخصيات وعليهم أن يتقمصوا و يكونوا ذوي سمات متميزة)"[2]، وبالتالي فإن قانون التقمص الفني واندماج الممثل مع الدور هو التجسيد ويعتمد أساسا على ثراء الطبيعة الإنسانية واستعداد الممثل التقني من إعداد وتدريب، وعلى القوى الثلاث المسؤولة عن حياتنا النفسية، وهي العقل والإرادة والشعور، فعقل الممثل يساعد ليستخدم في ذكاء عناصر التقنية، والتي ستشير بدورها حياته الداخلية وانفعالاته، أما عقل الممثل

[1] ينظر،صالح سعد،الأنا–الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي،عالم المعرفة،الكويت–العدد274،أكتوبر2001،ص166

[2] شريف شاكر، واقعية ستان سلافسكي في النظرية و التطبيق،منشورات اتحاد الكتاب العرب1981 دمشق، ص90

يساعده في الحكم على المسرحية وتقدير دوره وكل ما يتعلق به من كلام أو فعل، والإدراك يلعب دورا مهما في هذا المجال وستان سلافسكي يرفض الخلق غير الواعي، وقوة الإرادة الصلبة تعد بالنسبة للممثل عاملا هاما عظيما فهي التي تساعده على التركيز على الأشياء المختلفة، وتعاونه في استخدام خياله أو في تنفيذ موضوعاته، إنّ إرادته هي التي تجعله يفعل ما يجب أن يفعله، عندما يجب أن يفعله، يجب استشارة الشعور و الانفعالات، إذا ما أراد الممثل أن تكون الشخصية التي يخلقها حية، وعندما يستطيع الممثل أن يتحكم في شعوره وانفعالاته وإرادته وعقله فإنه يستطيع أن يخلق وأن يعيش الحياة المشابهة والموازية للشخصيات التي يصورها.

وفي ظل ما تطرقنا إليه لا نستطيع الابتعاد عن منهج ستان سلافسكي الذي يعتبر من انجح المناهج في إعداد الممثل، لأنه يعتمد على وحدة الفعل النفسي والجسدي وعلى الكشف عن الهدف الأعلى للعرض المسرحي، وقد ظهرت الكثير من المناهج التي حاولت أن تعطي صيغة جديدة إلا أنها لم تخرج عن نطاق منهج ستان سلافسكي، ومنهجه يتضمن البنود التالية: تطبيق الظروف المعطاة، تقسيم الدور إلى وحدات وأهداف، لو السحرية، استرخاء العضلات، تركيز الانتباه والإصغاء، الذاكرة الانفعالية، الخيال، التكيّف،الشعور بالإيمان والإحساس بالصدق، الاتصال الوجداني بين الممثلين، خط الفعل المتصل، حالة الإبداع، الهدف الأعلى، العقل الباطن.

المحاضرة العاشرة: الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية 1

2- الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية:

- **تطبيق الظروف المعطاة:** هي الظروف التي يواجهها الممثل وهو يخلق دوره، وعلى ذلك يجب أن يصبح الممثل متآلفا مع تلك الأحوال العامة، أي الظروف المفترضة، بل ويصبح جزءا منها، ونجاحه في ذلك سيجعل انفعالاته الحقيقية تستجيب لمتطلبات الشخصية، وهناك عناصر أساسية تعتمد عليها الظروف مثل:الزمان، المكان، النفسية، البيئة، الهيئة أو الشكل، الصفات[1].

- **تقسيم الدور إلى وحدات:** نقصد بالوحدات هو تقسيم المسرحية وكل وحدة لها هدف واضح ومحدد، فأهداف هذه الوحدات يمكنها أن تلتقي مع الهدف الأكبر أو الخط المتغلغل، أو كما يسمى خط السيّر، وكلّما تعددت الوحدات كلما أمكن اكتشاف أعماق لبناء الشخصية، ويتم هذا التقسيم في مرحلة إعداد الدّور، فهي بمثابة إشارات تحدد خط السير من أجل تسهيل عملية التمثيل للممثلين، وكذا يفضي إلى طريق الإبداع والخلق الحقيقي.[2]

- **لو السحرية:**إن أول وأهم وسيلة فعالة لجعل أجهزة الممثل تعمل وتترك الفعل الجسماني يكون صادقا ومبسطا هو استخدام كلمة (لو) والمقصود بها (لو وضعت نفسي أنا الممثل في وضع كوضع الشخصية في المسرحية فماذا أعمل) لهذا نرى أن الممثل يبدأ عمله من الدماغ، أي أنه يفكر بأمور كثيرة وتدفعه هذه الأمور تبعا لذلك إلى الدخول في صلب الموضوع الذي يجب أن يتبناه، وهذه هي ميزة طريقة ستان سلافسكي ، فبمساعدة لو السحرية يستطيع الممثل أن يخلق لنفسه تصورا، بل

[1] ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص88

[2] ينظر، م ن، ص79

مشكل لعمل ويقوده صراعه لإيجاد الحل حتما إلى الأفعال الداخلية والخارجية، إن (لو) تنقل الممثل من الحياة الحقيقية إلى ظروف متخيلة.[1]

- **استرخاء العضلات:** للقيام بعملية الإبداع لابد للممثل أن يجعل عضلاته في حالتها الطبيعية حتى لا تعرقل عمله المسرحي، وباستطاعته أن ينجزه في أحسن حال، بالإضافة إلى التشنج العضلي العام الذي يعيق الأداء الوظيفي، هناك أمر آخر وهو الضغط حتى ولو كان طفيفا وفي أي لحظة يمكنه أن يعطل عمل ملكة الخلق، لذا فعلى الممثل أن يحرر عضلاته من التوتّر تحريرا تاما.[2].

- **تركيز الانتباه:** إننا في الحياة العادية نمشي ونجلس...الخ ولكننا على خشبة المسرح نفقد كل هذه الملكات إننا نشعر باقتراب الجمهور منا، وإن جميع الأفعال التي نقوم بها وحتى أبسطها وهي الأفعال المألوفة لنا في حياتنا اليومية تغدو عسيرة عندما تظهر خلف الأضواء وأمام الجمهور، وهذا هو السبب الذي كان من أجله ضروريا لنا أن نصحح أنفسنا، وأن نتعلم من جديد كيف نمشي ونتحرك، وعلى هذا فإن عين الممثل التي تنظر إلى الشيء وتراه وتجذب انتباه المشاهدين وتستطيع بذلك أن تكون علامة تحدد له ما ينبغي أن ينظر إليه، وأن الممثل على الخشبة إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها، إنه يعيش حياة واقعية أو حياة متخيلة، وهذه الحياة المعنوية تقدم موردا لا ينضب من مادة التركيز الداخلي لانتباهنا.

ويعني ستان تركيز الانتباه هو" الانتباه الموجه من شخص إلى ناحية معينة، وهو يعتمد على الحواس، كالنظر والسمع، ومنها ما يعتمد على المخيلة، ومنها على اللمس والذوق، والانتباه نوعان

[1] ينظر، قسطنطين ستان سلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص87

[2] ينظر، محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص53

الداخلي ونعني به استعادة ما حدث في الماضي، أو استعادة التجربة، والصورة بكل أجزائها، و بوعي تام من أجل إدراكها واستيعابها واكتسابها، أما الخارجي فهو التركيز الموجه للأشياء المادية، التي تقع خارج الممثل ولا يقصد بالأشياء المادية الأثاث مثلا، بل علاقات الإنسان وسلوكه، وحركاته، التي تساعد الممثل على أن يعيش حياة واقعية على المسرح"[1]، أي أن الممثل بوجوده على الركح يكون تركيزه موجه من الناحية الداخلية أي تقمص الشخصية أما الخارجية فتكون حول ما يوجد بجواره

"وللتركيز عدة محيطات نذكر أهمها"[2]:

- محيط التركيز الصغير

- محيط التركيز المتوسط

- محيط التركيز الكبير

● **-الذاكرة الانفعالية:**" إن أسلوب ستان سلافسكي يعتمد على الذاكرة الانفعالية أو الحركات الطبيعية، مع الاهتمام بالصفات الداخلية في الأساس"[3]، أي أن ستان يركز على قدرة الممثل في استعادة شعور انفعالي لموقف معين، والفرق كبير بين أن يعيش الإنسان الشعور الانفعالي لأول مرة وبين أن يستعيد ذلك الشعور، ففي المرة الأولى يكون الشعور حارا أو صادقا، أما عندما يستعيده فيكون حقيقيا وذلك لأن الانفعال تخف حدته مع مرور الزمن، وهذا حسن، لذا فالممثل عندما يستعيد ذاكرته الانفعالية يجب أن يبعث فيها تلك الحرارة التي اتصف بها شعوره لأول مرة.

---

[1] شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية للإخراج المسرحي، م س،ص95-96

[2] قسطنطين ستان سلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص96

[3] د أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، م س، ص205

● **الخيال:** "ويقصد به قدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة، وتخيل الشخصيات واستعادة صورها في الذاكرة أن مهمة الممثل هو تحويل قصة المسرحية إلى حقيقة مشهدية فنية، إن المخيلة الفنية تساعد الممثل كثيرا في تفسيره، لأن سطور المؤلف تكون ميتة حتى يأتي الممثل...ويخرج منها ما يريد توضيحه، وللخيال علاقة بتفكير الإنسان وقوته، ذلك التفكير في جعل بعض الأشياء درامية فنية، هذه القوة في الإنسان هي التي تضيف إلى شخصية ما أبعادا جديدة لتجعلها واضحة مرئية بالنسبة للممثل وللجمهور"[1].

[1] قسطنطين ستان سلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص87

المحاضرة الحادية عشر: الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية 2

● **التكيف:** "يقصد بها الطرق الفعالة وتلك الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين، لإقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين"[1]، وإننا نلجأ إلى وسائل التكيف في جميع صور الاتصال حتى مع أنفسنا، لأننا يجب أن ندخل في حسابنا الحالة النفسية التي تكون عليها في أي لحظة معينة، وأن لكل ممثل خصائصه الذاتية التي يتسم بها، وهي خصائص أصيلة فيه وتنبثق من منابع مختلفة وتتفاوت في قيمتها، وكل شعور يعبر عنه الممثل يقتضي في أثناء التعبير عنه شكلا غير محسوس من أشكال التكيف خاصا بذلك الشعور وحده، ويجب أن يتعلم كيف يوفق بين نفسه وبين الظروف والزمن، وبين نفسه وبين كل فرد على حدة.

● **الشعور بالإيمان والإحساس بالصدق:** "أوضح ستان سلافسكي ما يعنيه بالصدق، في صدق مشاعر الممثل وأحاسيسه، صدق الدافع الإبداعي الداخلي، الذي يجاهد للتعبير عن نفسه، ثم يعلن عن ذلك فيقول(إنني لا أعني بالصدق شيئا خارج ذاتي، ما يهمني هو الصدق في نفسي، صدق موقفي اتجاه هذا المشهد أو ذاك على خشبة المسرح، وحيال مختلف الأشياء على الخشبة...)"[2]، لذا فالصدق المسرحي لا يشبه الصدق في الحياة العملية، إذ أن الصدق على خشبة المسرح هو ما لا يوجد في الواقع، لذا فالصدق المسرحي هو ما يؤمن الممثل بوجوده داخله وداخل عقول وقلوب الممثلين الآخرين.

---

[1] محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص57

[2] إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 1986، ص221.

● **الاتصال الوجداني بين الممثلين:** إن الاتصال بين الناس إن كان مهما في واقع الحياة فهو على خشبة المسرح، وهي حقيقة مستمدة من طبيعة المسرح، لأن هذه العلاقة قائمة بين شخصيات المسرحية، إذ لا يمكن أن نتصور أن يجمع المؤلف بين شخصيتين على خشبة المسرح وهما لا يعرفان بعضهما، لذا لابد أن يكون الاتصال بينهم من أجل تحقيق الهدف المرسوم للعرض المسرحي، وهذا الاتصال يمكن أن يكون اتصال وجداني مباشر بالشخص موضوع الحديث الموجود على المنصة وغير المباشر بالجمهور، اتصال الممثل بنفسه وجدانيا، اتصال وجداني بشخص من صنع الخيال.[1]

● **خط الفعل المتصل:** ونعني بالخط المتصل هو الذي يكون في حالة استمرار للأحداث المسرحية، أي أن يكون الفعل فيها متصلا حيث لا تكون فجوة أو فراغ يبين أن هذه الأحداث هي على خط مستقيم، وبالتالي "فإن انتباه الممثل ينتقل باستمرار من شيء إلى آخر وهذا التغيير المستمر في بؤرة الانتباه هو الذي يكون الخط المتصل ولو أن ممثلا تشبث بشيء واحد أثناء فصل بأكمله أو مسرحية بأكملها لاختل اتزانه الروحي ولأصبح ضحية فكرة ثابتة."[2]

● **حالة الإبداع الداخلية:** " إن حالة الخلق والإبداع الداخلية للممثل تتناسب فيما يكون عليه من قوة واستمرار من مقدار هدفه وأهميته بصفة عامة، ويمكن أن يقال مثل هذا عن المواد التي يستعملها في إنجاز غرضه"[3]، بمعنى أن الممثل يجب أن تتوفر لديه تلك الرغبة أو اللهفة في الإبداع التي تكون في داخله ومن أجل إخراجها يمكن أن يستعمل الأغراض المسرحية كالماكياج أو الملابس...الخ وبالتالي هذه العناصر يمكنها أن تجعل قواه الإبداعية في انسجام وترشده إلى الهدف المراد تحقيقه.

---

[1] ينظر،محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج،م س،ص56-57

[2] م ن،ص61

[3] محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م ن، ص62

● **الهدف الأعلى:** "إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة في مسرحية من المسرحيات وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحي التخيل، يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترمي إليه عقدة المسرحية، ويجب أن تكون الرابطة التي تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أتفه التفاصيل إذا لم يكن متصلا بالهدف الأعلى زائدا عن الحاجة أو خطأ"[1]، وبالتالي فإن تحقيق هذا الهدف يكون انطلاقا من وحدة الفعل الذي يتجه باتجاه واحد ويكون على شكل خط واحد ومستقيم، وبتحقيق هذا تزداد الجاذبية نحو الهدف المرسوم أو كما نسميه الهدف الأعلى، لذا فعلى الممثل أن يكتشف هذا الهدف بنفسه ويجعله أكثر عمقا وأكثر جلاء، وإن يفعل الممثل ذلك يكون للاسم الذي يخلعه على هذا الهدف أهمية بالغة.

● **العقل الباطن:**إن عقلنا الواعي يرتب ظواهر العالم الخارجي المحيط بنا، ويضيف إليها قدرا معينا من النظام، وبالتالي ليس ثمة خط واضح يفصل بين التجربة الشعورية والتجربة غير الشعورية، وهنا يتبين أن عقلنا الواعي يعين في كثير من الأحيان الاتجاه الذي يواصل فيه عقلنا الباطن عمله، ولذلك كان الهدف الأساسي لمهارتنا الفنية النفسية هو أن تجعلنا في حالة إبداع يتمكن فيها عقلنا الباطن من أن يؤدي وظيفته بطريقة طبيعية[2].

[1] محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص63-64

[2] ينظر،م ن،ص66

المحاضرة الثانية عشر: مدرسة التمثيل الملحمي

2) مسرح بريخت في إعداد الممثل:

يعتبر بروتولد بريخت أكبر وأشهر كاتب مسرحي أنجبته ألمانيا في تاريخها المسرحي، ومقياس هذه الشهرة يعود إلى كونه استطاع أن يسيطر على خشبة المسرح لا في ألمانيا فحسب، بل في العالم أجمع، وقد قدّم عدة مسرحيات تعالج عدة مواضيع مختلفة في كل المجالات، وعلى هذا يبدو واضحا من موضوعات هذه المسرحيات أنه متغيرة على المسرحيات الأخرى للمخرجين الآخرين، "لأن بريخت أضاف شيئا جديدا هو الاهتمامات السياسة وثورة بريخت الاجتماعية التي أخذت طابعين: الانتقالية من حياته الفنية، فكانت بمثابة الإرهاصات الأولى للمسرح الملحمي الذي ظل يصوّر أدواته وأهدافه إلى أن وصل إلى هذه الصورة"[1].

وقد أطلق بريخت على هذه التجربة اسم المسرح الملحمي، وهو "المسرح الذي يتخذ له مذهبا جديدا، يعتبر المضمون أهم من الشكل والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي"[2]، أي أنه يصور الواقع كما هو على خشبة المسرح ويركز على ما يحتويه النص المسرحي أي الفكرة التي يريد توصيلها للمتلقي وتكون حقيقية فبمجرد رؤية المشاهد لهذه المسرحية يرى أنه في الواقع هو ما يجري على هذه الخشبة،ولكن هذا مجرّد تمثيل، وذلك من أجل تمييزه عن المسرح الدرامي، "وكان يرى أن المسرح الدرامي لم يعد صالحا، لأن المتفرج في هذا المسرح لا يأخذ دورا إيجابيا، وأن الأحداث تظل في حالة

[1] مخلوف بوكروح، برتولد بريشت، مسرحيات بريشت، صدر عن وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2000، موفم للنشر، الجزائر2007،ص VIII

[2] شكري عبد الوهاب،الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي،م س، ص157

ثبات لا تتغير، مما يدفع بالمتفرج إلى الاعتقاد أن ما يشاهده لن يتغير أيضا"[1]،أي أن المتفرج لا يشاهد ما يحدث أمامه فوق المنصة برؤية نقدية، ومن ثمّ لا يستطيع أن يشارك مشاركة فعّالة في الحدث المسرحي.

وعلى هذا أراد بريخت أن يضع تصوّرا جديدا للمسرح وتكون نظرة جديدة بالنسبة للمتلقي، فيكون فيه المتفرج جزءا فعّالا، وبطريقة بريخت الجديدة ألا وهي المسرح الملحمي فقد وجده هذا الأخير طريقا للوصول إلى غاية المتلقي، فالمسرح الملحمي كان عكس المسرح الكلاسيكي الذي كان اهتمامه بالصراعات الإنسانية مع القدر، ومخاطبة عواطف الجماهير، واستهلاك طاقتها عن طريق تحقيق عاطفتي الشفقة والتطهير، في حين المسرح الملحمي كان يستفز المتفرجين من أجل المشاركة الإيجابية في تغيير العالم، ولتحقيق هذه المهمة يرى بريخت أنه من الضروري عرض الوسط الاجتماعي والسياسي بكل ما يحمله من تناقضات أمام المتفرج، ولكن بطريقة مغايرة التي كان يستعملها المسرح الكلاسيكي، ومسرح بريخت الجديد الذي أراد تحقيقه أصبح يروي القصة بعد تحطيم الجدار الرابع* الذي يفصل بين المنصة والمشاهد، ولتحقيق هذا أخضع بريخت جميع مواضيع وأحداث العرض إلى التغريب ورأى أنه ضروري لفهمها، فعندما يتأمل مشاهد المسرح الدرامي معاناة البطل فيخاطب نفسه، أما مشاهد المسرح الملحمي عكسه تماما، فيقول بريخت في هذا الصدد "لا أحب أن أرى

[1] مخلوف بوكروح، م ن، ص XI

* الجدار الرابع هو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة والصالة، وهو مفهوم له علاقة بشكل التلقي الذي يقوم على الإيهام، ويرتبط بشكل معماري مسرحي محدد هو العلبة الإيطالية.

المسرحيات تستجدي عطف الجمهور بل إن لها من قوة الإقناع مثل ما لمحاكم القضاء ... فالهدف الرئيسي هو تعليم المشاهد كيف يكون رأيه تمهيدا لإصدار حكمه."[1]

"وفي ظل عملية البحث عن الوسائل الكفيلة بتحفيز فاعلية المتفرج استخدم بريخت طريقة التغريب بشكل واسع، ولقد طالبت دراما بريخت بمثل هذا التوجيه، أي بتحطيم الجدار الرابع، وتوجه الممثل أثناء أداء الدور إلى المشاهدين بشكل مباشر لقد ولدت فكرة التغريب على أرضية نظرية تطالب بتغييرات جوهرية في الأشكال المسرحية وباستخدام التقاليد المسرحية العالمية ضمن مسار محدد"[2]، وعلى هذا فإن ظاهرة التغريب لاقت نجاحا لدى التقنية الإخراجية لبريخت لأنه كان يرفض الإيهام والغوص في الشخصية الممثلة وغرق الممثل في الدور المسرحي، كان يريد عدم اندماج الممثل في الشخصية التي يقوم بتمثيل دورها، وذلك حتى لا يندمج المشاهد معه فعلى الممثل أن يقوم بدور الشخصية فقط، أي توصيل الفكرة للمشاهد، لذلك يجب أن يعي الممثل جيدا أنه يقوم بعملية التمثيل في إطار ثلاثة حوائط، أما الحائط الرابع يتم إسقاطه فهو غير موجود ليحل الجمهور محله وبالتالي عليه أن لا يندمج في تمثيله، وإدخال ومشاركة المتلقي في هذا العرض، "والممثل مطالب بأن يتجنب الاندماج في دوره، وأن يظل مدركا بأنه يمثّل ولا يقدم حقيقة، وتأكيدا لهذا الوعي عند الممثل، كان بريخت في توجيهاته المسرحية ينصح بأن يحوّل الممثل الحوار أثناء التجارب إلى قصة لكي ينتزع من نفسه كلّ شعور بالاندماج ويخلق في نفسه الوعي بأنه يروي حدثا ماضيا عن طريق التمثيل."[3]

---

[1] مخلوف بوكروح، برتولد بريشت،مسرحيات بريشت،م س، ص XII

[2] تماراسورينا، ستانسلافسكي ،بريشت،م س،ص58

[3] د عبد القادر القط، فن المسرحية،مكتبة لبنان ،ناشرون،الشركة العالمية لونجمنت، ص423

وقد نادى بريخت بالعديد من الأفكار التي تخص التغريب ولكن الأساس منها هو ما يتعلق بالممثل، فهو يرى "أن الممثل يلعب دورا في تحقيق التغريب، إذ عليه ألا يندمج بل ينفصل جزئيا عن الشخصية التي يجسدها، ويستخدم أسلوب الحكي أو السرد للأحداث، كما لو كان مجرد شاهد عيان لهذه الأحداث، وما ذلك إلا بهدف منع المشاهد من الاندماج "[1]، وبهذا تدخل شخصية رئيسية ألا وهي الراوي الذي يقوم بسرد الوقائع، من أجل جعل المشاهد حاضرا معه في تلك اللحظة ومنعه من الاندماج و الدخول في جو التقمص والإيهام، "وأيضا أشار إلى أن الممثل حين يمثل يجب أن يلتفت نحو الجمهور ومخاطبته بكل عفوية وببساطة، حتى لو كان في ألبسته وماكياجه، إلى آخر ما هنالك من وسائل كان بريخت يراها غريبة على جمهور المسرح، بينما أصبحت الآن مستهلكة إلى درجة الكراهية"[2]، فالممثل أصلا وهو موجود على خشبة المسرح من أجل الجمهور لذلك يجب أن يطبق كل قواعد الخشبة ومراكز الوقوف حتى لا تكون هنالك إعاقة على المشاهد عند رؤيته للممثل.

[1] شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س،ص159

[2] محمد سعيد الجو خدار،مبادئ التمثيل و الإخراج،م س،ص29

المحاضرة الثالثة عشر: تقنيات التمثيل في المسرح الملحمي.

وبالحديث عن الممثل الذي يعتبر الركيزة الأساسية في العرض المسرحي، وعند المخرجين ككل، فإن بريخت يؤكد بأنه "لا يوجد أسوأ من الممثل المسرحي الذي يندمج اندماجا تاما وكليا في دوره، وينسى التصرف الملحمي والاستعانة بالتغريب، ويشير إلى أيضا أن وظيفة الممثل ليس الترفيه فقط وإنما تنتظره وظائف أخرى أثناء تقديم دوره وهي الهدف التعليمي الذي يثير حماس المشاهد ويهز عواطفه وتجعله مشاركا للممثل، وهو يستطيع أن يؤدي هذه الوظيفة التعليمية و الفنية المزدوجة بصورة تامة إذا استطاع السيطرة على دوره واستيعابه على خشبة المسرح ".[1]

وبريخت كان يعتبر الممثلين ليس من أدواته، إذ لا يجبر أحدا على فعل شيء هو غير راض عنه، ولا يجهد الممثل إذا كان مزاجه لا يقبل العمل بصورة كبيرة، فهدفه هو إظهار سلوك الناس في مواقف معينة، فهو لا يهتم إذا كان الممثل متحمسا أو باردا في العملية المسرحية.

"وهذا يعتمد بريخت على إبراز الحقيقة عبر حركة الممثل على المسرح، وبما أن الحقيقة هي مجموعة أفعال وحركات، فالممثل يتقدم ويكشفها ويجسدها للجمهور، إنه يريد من الممثل أن يجسدها بالحركة المتنقلة من وإلى، ذلك أن التمثيل هو نقطة تحول وتخل عن لغة المسرح التقليدية، والذي يجبر الممثل على نطق لغة لا يؤمن بها، لذا نجده يترك الممثل يؤدي أدواره بلغته المحلية، وبهذا يكون الممثل في المسرح الملحمي حرا يضيف للمسرحية ولا يأخذ منها"[2].

[1] عدنان رشيد،مسرح بريخت،م س،ص237-238

[2] ياسين النصير،أسئلة الحداثة في المسرح،م س،ص79-80

"إن نظرية بريخت في تجسيد الشخصية المسرحية، أو التغريب لدى الممثل، هي ألاّ يمثل الممثل فقد كان هذا أشد ما يزعج بريخت وقد ذكره وأكّد عليه في كثير من مقابلاته ومقالاته، ذلك الفهم الساذج لنظريته في تجسيد الشخصية فيقول: (إن هؤلاء الذين لم يفهموا ولم يستوعبوا أفكاري يريدون أن يجعلوا من الممثلين دمى محطّمة أو شخصيات محنّطة تتحرك...)"[1]، بمعنى أنه لم يركّز على الممثل بقدر ما كان يركّز على النص أو المضمون، إذ كان يرفض تقييد الممثل بالأفكار والحركات، كان يعطي الحرية للممثل في أداء الدّور المسرحي، لكن بشرط أن يوصل الفكرة المبتغاة إلى المتلقي.

واتفق بريخت مع ستان سلافسكي حول تجسيد الشخصية فلا يمكن بأي حال من الأحوال إهمال أو الابتعاد عن القيم التي ذكرها ستان سلافسكي حول الخيال، التركيز، الذاكرة الانفعالية، التكيّف،...الخ " وقد كان ستان سلافسكي يكره التشنج لدى الممثل وهذا ما كان يحذر منه بريخت، إذ كانا متفقين على خط الفعل المتصل للممثل نحو الهدف الأعلى، كما كانا متفقين على أن الممثل يجب ألا يبالغ في الأداء وألاّ يستعرض عضلاته الفنية ليؤكد على ذاتيته...فقد كان بريخت يحب الممثل الذي يحب الفن في نفسه لا نفسه في الفن، وأن يحب الشخصية المسرحية في كيانه، لا كيانه في الشخصية المسرحية، وقد أضاف بريخت أن الممثل يؤدي دوره بطريقة غير مألوفة، ولكن دون أن يتخلى عن عواطفه وأحاسيسه وطبعا هذا ليس بالأمر السهل ولكن لابد أن يؤدي إلى شيء جديد."[2]

لا يتعين على الممثل أن يسمح بإعادة تجسيد الشخصية المصورة ولا للحظة واحدة لأنه ملزم بعرض الشخصية وليس أن يعيش الشخصية، فالممثل وهو على خشبة المسرح ليس بشرط أن تتطابق أحاسيس الممثل مع أحاسيس الشخصية، المهم هو أن يكون المتلقي مرتاحا عند مشاهدته

[1] محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج،م س،ص30

[2] محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص30-31

لهذه الشخصية، وبهذا يكون الممثل يظهر على خشبة المسرح في دور مزدوج على اعتباره الممثل وعلى اعتباره الشخصية التي يؤديها، وهذا هو الأسلوب الملحمي، فعلى الممثل أن لا يخدع الجمهور، كما يتعين عليه أن يبقى حرا وهادئا، فإذا استخدم الممثل الاندماج في الشخصية لحظة التدريبات، فعليه أن يبتعد عنه لحظة العرض.[1]

ويرى بريخت أن الممثل عند قراءته لدوره يجب أن لا يتناول هذا الدور باستعجال، ويترك له الحرية في اختيار النبرة الطبيعية لنصه، والوسائل التي تريحه، ولكن الشيء المهم هو أنه ملزم أن يتأمل في مضمون النص ويدرسه دراسة دقيقة وذلك باعتباره شيء غير طبيعي، وأن يأخذ بعين الاعتبار كل الآراء التي تحاوره سواء من ناحية الشخصيات الأخرى أو المتلقي الذي يعتبر ناقد في نفس الوقت، وكما يجب عليه أن يتذكر جميع انطباعاته الأولية وكل الصعوبات والاعتراضات التي تواجهه لأجل ألا تضيع عند الصياغة النهائية للشخصية، بل على العكس أن يحافظ عليها لأن الشخصية المكونة وجميع العناصر الأخرى يجب أن تعمل على إقناع المشاهد وإثارة دهشته.[2].

[1] ينظر، د عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، م س،ص206

[2] ينظر، م ن، ص207

المحاضرة الرابعة عشر: (الجانب التطبيقي في تدريبات الممثل) الخطوات التكميلية لتصوير الشخصية:

❖ حركات الحياة الداخلية (الروحية):

إن الحركات الرئيسية للحياة الداخلية (النفسية) هي ثلاثة: العقل، الإرادة والشعور، عندما يريد الإنسان أن يتحرك أو أن يقوم بفعل ما فلابد أن تكون إحدى تلك الحركات قد لعبت دورها أو أن تأخذ الحركات الثلاث دورها سوية.

في الحياة مثلا، أنا أخاطبكم وأنتم تصغون، تحركني الإرادة وأنتم يحرككم العقل، فإذا سمعتم وكتبتم يكون قد حرككم العقل والإرادة معاً، وإذا ضحكتم على نكتة، اشترك عندكم الشعور ولذلك فإن الحركات الثلاث هي القوة الكبيرة التي تسيطر على حياتنا وتدفعها إلى جهات متعددة، هذه الحركات نراها في الحياة مختلطة غير منتظمة، فمثلاً إن المحب الذي يذهب لمعانقة حبيبته ليس الشعور فقط هو الذي يدفعه وإنما الإرادة تشترك.

ويمكننا القول أن:

1- العقل = ماذا تريد هذه الشخصية.

2- الإرادة = ماذا يجب أن أعمل لأصل إلى ماذا تريد هذه الشخصية.

3- الشعور = كيف أعمل هذا الذي تريده الشخصية.

إن الأشياء أو الأوليات المتعلقة بالعقل أي التي تساعد على رسم صورة واضحة للعمل الفني الذي تقوم به وهي:

1- البذرة.

2- حبل القيادة.

3- لو السحرية.

4- الخيال.

5- الظروف المعطاة من قبل المؤلف.

6- الظروف غير المعطاة من قبل المؤلف.

7- الذاكرة الإنفعالية.

أما الأشياء النفسية المتعلقة بالإرادة فهي:

1- التركيز.

2- الواجب (الأفعال) ما تحت السطور.

3- التشكيل الحركي.

4- الواجب الأكبر.

" إذا اجتمعت هذه المتعلقات كلها، أي متعلقات الفعل والإرادة تولد عندنا الشعور، هذا الطريق الذي يجب أن يسلكه الممثل للوصول إلى الجمهور، الممثل، العقل، الإرادة، الشعور، البذرة أو الجمهور. إن القوى المسؤولة عن الحياة النفسية هي ثلاث: العقل، الرغبة والعاطفة، ويعتمد الممثل على هذه القوى عندما يريد أن يتقمص الشخصية على المسرح."[1]

والعقل يعين الممثل على استعمال عناصر التكتيك بذكاء ودهاء،وهذه العناصر بدورها ستحرك دواخله وعواطفه، وعقل الممثل يساعده على الحكم على المسرحية وعلى الحوار وعلى كل شيء يراه

[1]- أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.دط.1989

ويعمله في دوره، وللرغبة نفس الأهمية،فهي تساعد الممثل على استعمال مخيلته وتساعده على تنفيذ أغراضه ورغبته،هي التي تجعله يقوم بالعمل الذي يجب أن تقوم به.

إن الغرض من طريقة ستانسلافسكي هو التمكن من وضع الممثل بحالة نفسية خلاقة عندما يكون على المسرح.

❖ التعبير الخارجي للشخص (الجسماني):

إن الوسائل التعبيرية للممثل هي : وجهه وصوته وحركته وعواطفه،يستطيع بواسطتها أن يحتفظ بجذب انتباه المتفرج إليه.

تعتمد نوعية تمثيل الممثل على خلق الحياة الداخلية للدور وكذلك على التجسيد الجسماني لها يرى ستانسلافسكي " أن عدم ضبط التعبير الخارجي للممثل قد يؤدي إلى الإنحراف عن الشخصية ومضمون المسرحية، ولكي يستطيع الممثل أن يخلق حياة كاملة للشخصية عليه:

1- قراءة المسرحية عدة مرات وتحليلها وفهم فكرتها الرئيسية.

2- بعد فهم الفكرة الرئيسية للمؤلف يمكن إدراك حيثيات الدور المسرحي.

3- الفكرة الرئيسية هي مضمون المسرحية وعمودها الفقري، وهي عنصر من عناصر خلق الشخصية، لذا يجب معرفة رحلة الشخصية خلال السلسلة المترابطة لحوادث المسرحية.

4- إن الخط الرئيسي للدور يجب أن يكون واضحاً بكل تفاصيله،وحركاته وإشاراته وأفكاره ويجب أن يمتزج مع الفكرة الرئيسية.

5- بمساعدة المخيلة يستطيع الممثل أن يرى سلسلة من الأحداث غير متقطعة ومستمرة ومنطقية ومترابطة، تكوّن حياة الشخصية، إن التجارب التي أثرت في الشخصية تساعد الممثل ليتبنى دوره بشكل جيد.

6- على الممثل أن يكوّن علاقة مع الشخصيات الأخرى،ويجب أن يعرف أحاسيس الشخصية تجاه كل شخص وكل شيء في المسرحية،عليه أن يعرف المحيط الذي يعيش فيه أثناء تصويره للشخصية.

7- يجب أن يكون كل نشاط تقوم به الشخصية مطابقاً لما هو محدد بالنص، إن البحث عن النشاط والفعالية الصحيحة للشخصية هو الطريق الذي يقود إلى خلق الشخصية."[1]

- **التجسيد:**

يجب أن يضع الممثل لنفسه حواراً داخلياً عندما تتكلم الشخصيات الأخرى، عليه أن يعبر داخلياً تجاه كل ما يحدث على المسرح حتى تعيش الشخصية حياة مستمرة على الركح .

التجسيد تاج الممثل وقمة فنه، فإذا ما مثل الممثل نفسه من غير اندماج في الشخصية فإنه يخل بالفن المسرحي،وأساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والاندماج بها، وهو واجب من واجبات الممثل المسرحي،وليس هناك شيء غامض في التجسيد، فالممثل يتبع نفس خط حياة الشخصية، ويسيطر على جميع أفعاله على المسرح ،يجب أن يعيش الدور دائماً، إن الإدراك يلعب دوراً مهماً في هذا المجال ولا يمكن تقبل التقمص غير الواعي.

[1]- يُنظر قسطنطين ستانسلافسكسي،حياتي في الفن ،م س ص 78 (بتصرف)

- **الوقت والإيقاع:**

إن معنى الوقت في المسرح هو المدة الحقيقية التي يستغرقها عرض المسرحية، أما الإيقاع (القياس) هو السرعة في العمل والقول والحركة في المسرحية، ويختلف رتم شخصية ما عن الأخرى فمثلاً شخصية كاردينال أوإمام مسجد يكون لها رتم بطيئ، يتناسب وشخصيتها ووقارها وسلطتها الدينية،وإن رتم حفل زواج يختلف عن رتم جنازة، وهكذا فالشخصيات لها أرتام مختلفة والأحداث أيضا لها أرتامها الخاصة،ومنه يكمن القول أن الرتم موضوع حسابي،هندسي، يجب ألاّ نخطئ فيه لأننا بدراستنا المسرحية وموضوعها وأشخاصها نستطيع أن نجد الرتم،وإن فشلنا في إيجاده سيحكم علينا بالفشل كمخرجين وممثلين.

❖ إيقاع بذرة التمثيل :

يجب أن نشعر بإيقاع بذرة التمثيل خلال مدة العرض المسرحي،لأن بقية الإيقاعات الأخرى كلها متعلقة بهذا الإيقاع، ويجب أن نعطي نفس الأثر بإيقاع البذرة وهذه الإيقاعات الأخرى هي:

أ.إيقاع بذرة الفصل.

ب. إيقاع بذرة المشهد.

ج.إيقاع الجملة

❖ إيقاع الشخصية:

يعمل على تقديم الشخصية، ويتأتى من خلال دراسة حياة الشخصية وتاريخها.

فمثلاً أن نقول جملة واحدة مرتبطة بإيقاع البذرة،ونمرر جملة واحدة والبذرة مختلفة:

- "هيا بنا لنشرب القهوة " في حفلة عرس.

- "هيا بنا لنشرب القهوة " في جنازة.

- "هيا بنا لنشرب القهوة " في حفل كبير أغلب المدعويين غير معروفين.

- "هيا بنا لنشرب القهوة "لشخص ثقيل.

وقد ترتبط هذه التعبيرات بحركة الجسم،إذ بطبيعة الحال يوجد بين الكلمة وحركة الجسم اتصال كما يجب أن يكون هناك الارتباط بين حركة اليد والرجل،إذ أن في كل إيقاع تتولد حالة خاصة.

إذا وجد الممثل الإيقاع دخل حالاً في الشخصية،إذن الإيقاع هو الذي يحرك الشعور وإذا تحركنا في إيقاع صحيح، توصلنا بسرعة إلى الشعور، وفي كل لحظة من لحظات الحياة، هناك درجة من التوقيت (السرعة) والإيقاع هو الضربات، سواء في داخلنا أو فيما يحيط بنا، إن كل حركة وكل حدث له توقيت وإيقاع مستمر.

- **ما تحت الجملة أو ما وراء السطور:**

ما تحت الجملة هو ما تفكر به الشخصية،أي أن الإنسان قد يقول أشياء لا يقصد معناها الحرفي وإنما يقصد معناها المستتر، فمثلاً كلمة (مرحباً) يمكن قولها في حالات عديدة.

1. بالمعنى الحقيقي وهو الترحيب.
2. معنى الضجر
3. معنى السخرية
4. الاستخفاف.

يجب أن يكون ما تخت الجملة واضحاً ومنطقياً، إذْ يُعتبر المعنى الخفي للجملة، أي ما يقصده الممثل أو بالأحرى ما تقصده الشخصية من الجملة،متى اتبع الممثل الواجب الفني الغني بالأفعال والفني بما تحت الجملة والذي يتبع الواجب الأعلى، استطاع أن يصل إلى الشخصية المسرحية.