

محاضرة الثانية عشر سمعية تمثيل وللقاء طرق التمثيل فى السينما

من اهم المصطلحات التي على الممثل معرفتها مثل الممثل الكلاسيكى والممثل النجم وممثل الإحساس الداخلى وممثل الإحساس الخارجى، فهدفنا أن نأخذ بعين الإعتبار هذه الفكرة عن هذه الفئة الوجودية المختلفة، بينما وفى نفس الوقت نرى ان هذه الفروق الوجودية لا تجعلهم مميزون عن البشر، لكن لنكشف كيف أنهم بدلاً من ذلك يتمتعون بصفات وخبرات مشتركة جداً مع البشر، وضمن هذا المعنى لا يتفوق الممثل على البشر العاديين، لكنه يعبر عنهم، فالممثل يعبر ويستكشف علاقة الفرد بالعالم عبر تجسيد شخصيات فى مواقف لا تبدو بعيدة عن المواقف التي يتعرض لها الشخص العادى.

والفيلم الجميل " عمى الامريكى " للمخرج ألان رينيه يوضح هذا الأمر جيداً حيث الشخصيات الثلاثة الرئيسية يمثلها ممثلون فرنسيون مشهورون وهم جيرارد ديبارديو والممثلة نيكول جارسيا والممثل بيير روجر، وأحياناً نجد التطابق بين الممثل الفرنسى القديم جان جابان وبين الممثل جيرارد ديبارديو، والتماثل بين الممثلة القديمة جيرارد فيليب والممثلة نيكول جارسيا، وكذلك التطابق بين الممثل القديم آرليتى والممثل بيير روجر، فردود أفعالهم تؤكد المواقف، جان جابان وزملاءه كانوا نجوماً لكنهم أتاحوا أيضاً حيزاً لفهم الأحاسيس الصغيرة فيما يتعلق بالمهانة والذل والضعف.

فى هذا الفيلم نرى النجوم أقل صلة بالفئة الوجودية المختلفة – الآلهة – فهم ينتمون إلى العالم المعاش، وفى الواقع فإن واحدة من الملامح الممتعة للسينما هو إختلافها الكبير عن المثاليات، فالنجوم يعيشون ويموتون بطريقة عادية جداً، وكل من جان جابان وفيليب كانا ميثين عندما أخرج ألان رينيه فيلمه: وديبارديو وجارسيا يواصلان حياة بشرية.

وعلى أية حال، هناك بعض النجوم الذين يبدو أنهم يتجاوزون الحالة البشرية لأجسامهم ويصبحون خالدون فى صورهم، إذا كان شارلى شابلن وجون واين ومارلين مونرو ثلاثة من النجوم العظام فى تاريخ السينما فهذا يكمن فى شهرة صور معينة مطبوعة فى أذهاننا، فمع شارلى شابلن سنجد صورة الرجل قصير الشارب والذى يرتدى البنطلون الواسع والقبعة والعصا، ومع مارلين مونرو سنجدها ترتدى فستاناً أبيضاً يطير عن جسمها، ومع جون واين سنجد تاطيراً لبوابة المنزل الى يغادره.

هذه الصور مأخوذة من الأفلام، لكن شهرة الصور أكبر من الصور المتحركة التي كانوا جزءاً منها، إذا شارك النجم هنا نفس صفات الآلهة فهذا لأنه يتجاوز الزمن بشكل أو آخر، فالممثلون خالدون جداً ويتيحون بنجوميتهم سلسلة من الحظات التي تخلق صورة تدوم بعد حياتهم.

إذا كان للأغريق آلهة رئيسية وآلهة ثانوية، فهل لا تملك السينما رموزاً رئيسية وثانوية؟ جرى جرانت وهامفري بوجارت وأودرى هيبورن وجيمس دين وكلينت ستود بيدون أيضاً كما لو أنهم يمتلكون النجومية بشكل قوى، لكنهم ربما لا يمتلكون الصورة الرمزية التي يمثلها شارلي شابلبن وجون واين ومارلين مونرو.

إنهم يقدمون سينما ولكنهم لا يستأثرون بشيء خاص، قثمة صورة لأودرى هيبورن تدخن سيجارة بمساعدة من حامل السيجار في فيلم "الفطور ف تيفاني" " Breakfast at Tiffany's"، ويدخن همفري بوجارت سيجارة وهو يرتدى بدلة بيضاء للعشاء وربطة عنق في فيلم "كازابلانكا"، ويرتدى كلينت ستود معطفاً ويدخن سيجاراً في فيلم "حفنة من الدولارات A Fistful of Dollars"، ويرتدى جيمس دين سترة حمراء في فيلم "متمرد بدون سبب" " A Rebel Without a Cause"، وهذه صور مهمة، ولكن هل لأنهم ذوى طبيعة ثانوية فإنهم يفتقدون التأثير الكامل الذي كان يحظى بها شابلبن ومونرو وواين؟

واحد من العناصر المثيرة للنجومية أنها لا تحتاج أن تكون على نفس مستوى معيشة المشاهير أنفسهم، "أفلام الخمسينات" " Movies of the Fifties" تقول أن جيمس دين قتل في حادث سيارة على الطريق السريع في كاليفورنيا في نهاية ظهيرة يوم 30 سبتمبر عام 1955، وهي حقيقة إسترعت إهتماماً فليلاً في ذلك الوقت، فالنجوم الذين جاءوا بعده هم من إبتدعوا حالة النجومية.

وبالنسبة لشخص مثل جون واين، فالأمر ربما يكون عكس ذلك، فأى فيلم عن الغرب الأمريكي إبتداءً بفيلم "الحنطور" " Stagecoach" في الثلاثينات إلى فيلم "النهر الأحمر" " Red River" في الأربعينات، وفيلم "الباحثون" " Searchers" في الخمسينات، وفيلم "الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس" " The Man Who Shot Liberty Valance" في الستينات، وفيلم "كوبارن المتعجرف" " Rooster Cogburn" في السبعينات، كل هذه الأفلام أضافت إلى نجومية جون واين، فكل دور كان كطبقة من الدهان اللامع التي تُطلى بها تحفة ثمينة.

وكانت مارلين مونرو بين هذا وذاك، فقد شاركت في 35 فيلماً على مدى 15 سنة، ويشمل ذلك فيلم "السادة يفضلون الشقراوات" "Gentlemen Prefer Blondes" وفيلم "هرشة العام السابع" "The Seven Year Itch" وفيلم "البعض يحبها ساخنة" "Some Like it Hot" كان هناك في ذلك الوقت أيضاً عنصر مُستجد في صناعة النجم، وإستشهاداً بالناقد أليكس كوكس في جريدة الجارديان فإن السينارست ترومان كابوت مؤلف فيلم "الإقطار في تيفاني" أراد مارلين مونرو أن تمثل دور "هولي جولاييتي"، ومن المعروف أيضاً أن رولاند ريجان كان مُرشحاً لدور "ريك" في فيلم "كازابلانكا".

النجومية ظاهرة متناقضة بشكل أو آخر، فهي قد تتشابه مع الآلهة لكنها حالة يحصل عليها النجم من خلال حالة بشرية معتادة، وهناك قليل من العمل الأخلاقي الذي تنخرط فيه عندما تصبح نجماً، واحياناً نرى مخرجاً يعمل على النجومية كما لو أن جمهور السينما شخص واحد.

عندما إختار جان لوك جودار الممثلة بريجيت باردو لبطولة فيلم "الإحتقار" "Le Mepris" وزوجته أنا كارينا لبطولة فيلمي "عاشت حياتها" "Vivre sa vie" و"بيرو المجنون" "Pierrot le fou"، وكذلك عندما إختار مايكل أنجلو انطونيوني الممثلة مونيكا فيتى لبطولة فيلم "المغامرة" "L'avventura" وفيلم "كسوف الشمس" "The Eclipse" وفيلم "الصحراء الحمراء" "The Red Desert"، وكذلك عندما إختار فيديريكو فليني الممثل مارسلو ماستورياني في فيلم "الحياة حلوة" "La dolce vita" وفيلم "8 ونصف"، وكذلك عندما إختار المخرج جان بيير ميغيل الممثل ألان ديلون في فيلم "الساموراي" "Le Samourai" وفيلم "الدائرة الحمراء" "The Red Circle" وفيلم "Un Flic"، وكذلك عندما إختار لوى بونويل الممثلة كاترين دينيف في فيلم "Belle de jour" وفيلم "Tristana" فالأمر بدا كما لو أن المخرج – بصرف النظر عن جودة التمثيل – كان مأسوراً بهيئة الممثل أو الممثلة أكثر من أي شيء آخر، وأراد ان يخلد الممثلين من خلال السينما، ولدى الفرنسيين مصطلح يطلقونه على الممثل المُفضل للمخرج، فهم يسمونه "الممثل المعبود" "the acteur fetiche".

لكن هذا يمكن ان يشمل أي مخرج يعمل مع ممثل بشكل مستمر (جون واين كان مع جون فورد وروبرت دي نيرو كان مع مارتن سكورسيزي، وبالطبع كان ماستورياني يعمل مع فليني) في مثال بونويل وكاترين دينيف ومثال جودار وانا كارينا ... إلخ، فالأمر يبدو كما لو أنه يتعلق غالباً بأسلوب وذوق الملابس وفي قصة الشعر وفي وضعية الجسم، فالمخرج يريد أن يوحى بالنجومية على الفور، والممثل في كثير من الاحيان يظهر كما لو كان خارج الفيلم أكثر من كونه جزءاً منه وكما لو أن هناك قيمة للممثل في حد ذاته بصرف النظر عن براعته في التمثيل.

عندما وقفت الممثلة مونیکا فيتى قرب نهاية فيلم "الصحراء الحمراء" فى معطف أزرق بدا الأمر كما لو كان صورة فوتوغرافية ثابتة، وعندما كانت كاترين دى نيف تمشى فى الشارع فى فيلم " Belle de jour " وكانت قد أصبحت عاهرة وهى فى نفس الوقت عارضة ازياء إيف سان لورى، فالنجومية- وسواء كان الجمهور هو الذى أوجدها، أو إذا كان المخرج هو الذى يفرضها – فهى تحتوى على عنصر قوى من المنفعة، فالأمر لا يتعلق بجودة التمثيل لكنه أقرب ما يكون إلى الهالة التى تحيط بشخص الممثل أو الممثلة.

هذه الفكرة عن هالة الممثل أو الممثلة كانت شائعة فى الكلاسيكيات سواء حدث هذا مع لورانس أوليفيه الذى جاء من المسرح أو همفري بوجارت الذى كانت له آراء عن التمثيل السينمائى، أو مايكل كين الذى أصر على انه لم يأخذ أى دور معه إلى المنزل: "اللحظة التى يقولون فيها – خلاص – فإننى أخرج من الحالة التمثيلية تماماً، فانا محترف جداً، فالحياة هى أسرته وليست عملى" فالفكرة هى انك تذهب إلى العمل لكى تؤدى عملك بإتقان وتعود إلى منزلك.

ثمة حكاية ممتعة ومثيرة تتعلق بمسألة الممثل الكلاسيكى كحرفى تأتينا من ويليام جولدمان فى كتابه "مغامرات فى تجارة السينما" " Adventures in the Screen Trade " فهو يتحدث عن فيلم "رجل الماراثون" " Marathon Man " – وهو السيناريست الذى كتب السيناريو - إنه يناقش مشهداً بين النجمين داستين هوفمان ولورانس أوليفيه، أراد هوفمان ان يرتجل بينما أوليفيه كان متردداً، لكن الإرتجال حدث رغم مرض أوليفيه الذى كان يتعالج منه، ورغم ذلك كانت هناك قضايا أخلاقية هامة متضمنة فى الموقف الذى تصاعد بين أوليفيه المريض وهوفمان الذى بدا أنه لا يبالي بالحالة الصحية للممثل الكبير لورانس أوليفيه، وواحد من أسباب شهرة هذه الحكاية أنها تقدم لنا مثالين مختلفين جداً فى طريقة التمثيل.

رجل الماراثون

أراد أوليفيه ببساطة ان يمثل الدور بأفضل طريقة، بينما داستن هوفمان أراد أن يستكشف دوره فى الفيلم، فوجد جوانباً منه فى الإرتجال، كان أوليفيه يُمثل بالطريقة التى يتطلبها الدور لكنه لم يستطع الدخول فيه، وكان شجاعاً حتى انه حلق رأسه من أجل الدور الذى يتناول طبيب نازى، وهى التفاصيل التى كتبها جولدمان، لكن أوليفيه كمثل كان مثل كين لا يتوقع أن يأخذ الشخصية معه إلى بيته.

كان هدفه ان يقوم بتفعيل الدور اعتماداً على الشخصية التى ألفها السينارست، ولقد وصف جولدمان اللحظة الحساسة عندما سأله أوليفيه إذا كان بمقدوره أن يغير احد السطور، فقد قال له "هل بمقدورى ان أقترح بديلاً لأحد الأسطر يا بل؟، هل سيكون الأمر أفضل إذا غيرته فتكون

الجملة على النحو التالي- انا أعرف انك ستذهب إلى البنك إن عاجلاً أو آجلاً؟ -" وكما ترون، كنت عندئذ قد كتبت كلمة "بنك" كنهاية للجملة، بينما أوليفيه أراد أن يقول "إن عاجلاً أو آجلاً" وأنا لم أكن احتاج إلى وقفة".

كان الأمر بالنسبة إلى جولدمان أنه رأى هذا الموقف كتعبير عن قمة تواضع أوليفيه – فالممثل المسرحي الأسطوري يسأله إن كان بمقدوره ان يغير السيناريو، لكن الأمر كان علامة أيضاً على الممثل الكلاسيكي: فهو الشخص الذى يقوم بتمثيل دور لكنه لا يُقحم نفسه فيه، والأمر بالنسبة إلى المخرج والممثل والمُنظر العظيم كونستانتين ستانسلافسكى سيكون تمثيلاً ميكانيكياً، فالممثل الموضوعى يختلف عن الممثلين الذين يندمجون مثل داستين هوفمان، فالممثل الميكانيكى "يعيش دوره أثناء التحضير له من أجل إتقان الشكل الخارجى للشخصية، وبمجرد أن يشعر الممثل بالرضى عما وصل إليه فإنه يستنسخ هذا الشكل من خلال مساعدة من عضلاته المُدربة ميكانيكياً" – من كتاب إعداد الممثل –

ويتحدث ديفيد مامت عن مشهد من فيلم "كازابلانكا" وهو يوضح لنا جيداً تلك الحالة من التمثيل الميكانيكى، فأحد الأشخاص سأل همفري بوجارت عما فعله لكى يجعل المشهد المعروف جيداً من فيلم "كازابلانكا" بمثل هذه الجودة، فقل همفري بوجارت "لقد دعوتنى فى احد الأيام، وقال لى مايكل كيرتز مخرج الفيلم" قف عند البلكونة هناك وعندما أقول " أكشن" قم بعمل شهيق وزفير" – من كتاب الإخراج السينمائى- هكذا أدى بوجارت المشهد، الفكرة من هذا أن التمثيل الذى ينبع من داخل جسم الممثل ويهتم بالدوافع، يكون أقل أهمية من قطعة من الفيلم يتم تجميعها مع قطع اخرى لجعل الفيلم مفهوماً بمصطلح الشخصية والقصة، التمثيل الكلاسيكى يخدم الفيلم كثيراً، ولهذا السبب نحن نرى أن تعليق لورانس أوليفيه ليس قمة فى التواضع، ولكنه قمة فى الحرص على نمط معين من التمثيل.

فى الكتاب المفيد الذى كتبه بيتر بوجدانوفيتش وكان عبارة عن مجموعة من الحوارات وكان عنوانه "من – بحق الجحيم – فى هذا؟" "Who The Hell's In It؟" وكانت معظم الحوارات مع ممثلين من الحقبة الكلاسيكية الهوليوودية، ومن ضمن من تحاور معهم، كارى جرانت وجيمس ستوروت وهمفري بوجارت ولوران باكال وجون واين وجاك ليمون، ورغم ان الكتاب كان كتاب حوارات من الناحية الرسمية، إلا أنه ساعدنا على فهم أشكال من الحرفية الكلاسيكية ذات الصلة بمفهوم النجومية.

فى الحوار مع جيمس ستوروت، اشار ستوروت إلى سبنسر تريسى ومزايا الممثل الذى يتقمص نفسه، فهو يمثل شخصيته بشكل أساسى، "أنا ضد الناس الذين يقولون أن نظام النجوم مات، أنا لا أوافق نهائياً على هذا الرأى – أنت تتحدث إلى ناس" لا يستطيعون أن يعبروا عما يريدونه

بالكلمات – لكن النجم السينمائي هو مجرد شخص يتجذر فيك" وربما يُضيف هيتشكوك ان "جيمس ستورت هو بطل أفلام هيتشكوك لانه يشبه كل الناس الواقعين في مواقف غريبة".

الممثل الكلاسيكي كنجم سينمائي هو الشخص الذي يحقق الحاجة والرغبة للمشاهد، وهدف الممثل أن ينقل هذا عبر أبسط الوسائل الممكنة، عندما قال جون واين أنه مُزعج من لحظة واحدة في فيلم "النهر الأحمر" حيث كان من المتوقع أن يكون عصبياً وسريع الغضب وخائف" وأضاف "كان أفضل سينمائياً ألا أذهب فيما ذهبت إليه"، كتاب جولدمان الحواري هو قراءة عن الممثلين الكلاسيكيين في السينما وهم يتحدثون عن القصة والصورة المكبرة وان ادائهم التمثيلي يخضع لمتطلبات أخرى.

حتى كلمات جيمس ستورت حول ضرورة نظام النجوم لم يكن يقتصر على حالته في صناعة السينما لكن عن فائدة نظام النجوم من منظور سينمائي، مثل الممثلة بت ديفيس التي قالت في كتاب "التمثيل للكاميرا" "Playing to the Camera" "إذا كنت أستهدف ان أمثل الدور النسائي الرئيسي في فيلم حديث، فإن مخاوفي كممثلة تتعلق بدولاب الملابس وقصة الشعر وقراءة السيناريو وفهمه وتفسيره لنيل كل الفرص المتوفرة لي" هناك في الواقع طريقة تُصر على إتقان الاداء التمثيلي، الممثل يجب عليه أن يستمر لكي يصبح نجماً لأسباب تختلف عن حالة الممثل الكلاسيكي، لكن لحظة تصوير الفيلم تتطلب كفاءة مهنية، والأمر ربما لا يكون أكثر من لحظة في الفيلم تلك التي ستشارك في صنع نجومية الممثل، لكن الأمر وفي نفس الوقت يخص حرفية الممثل حتى يكون جزءاً مهماً في منظومة الفيلم.

هل التمثيل الكلاسيكي يحتوى على إحساس مفرط بالحالة التمثيلية التي يقوم بها الممثل تفوق ما هو عليه في الواقع، حتى ان همفري بوجارت عندما كان يصور أحد مشاهد فيلم "كازابلانكا" إندمج وقال حواراً من تأليفه، هل كان يمثل الشخصية وهو اقرب ما يكون إلى شخص يقول فوزير؟ الشئ المحورى في طريقتي التمثيل التي يمثلها لورانس أوليفيه وداستن هوفمان في السينما، هي ان داستن هوفمان يرى التمثيل كمسألة وجود أكثر من كونه عملية تمثيل، وهذا عادة يكون بين التمثيل بالإحساس الدخلى وبين التمثيل بالإحساس الخارجى، حيث متطلبات التمثيل الداخلية يمكن ان تلتقى مع المتطلبات الخارجية لتعبيرات الممثل.

أحد أسباب التي دعت روبرت دى نيرو ان يمثل بنوع من المبالغة في فيلم "الثور الهائج"، هو أن هذه الطريقة تدفع بكل من الإحساس الخارجى والإحساس الداخلى أن يعبرا عن حالة المرض الجسماني الذي كانت الشخصية تعاني منه وكذلك حالته كمريض عقلى، إذا كان الممثل الكلاسيكي يمثل، فان الممثل الحديث يُعبر، وما فعله روبرت دى نيرو لم يكن السيطرة على

الشخصية بوصفه نجماً سينمائياً حتى يستطيع المشاهدون أن يجدوا جذورهم فيه، لكنه بدلاً من ذلك حصل على جذر الشخصية لينال تعاطف الجمهور.

وهذا قد يعنى أيضاً ان الممثل لم يعد فى خدمة الفيلم لكنه مُشارك بفاعلية فى عمل الفيلم، وعلى الرغم من ان دى نيرو يقول أن "السيناريو الجيد" هو المعيار "رقم واحد" فإنه يقول أيضاً "انا عادة أملك الكثير فى توزيع الأدوار... أنت تعرف أنه كان عندى شخص قال لى مرة – إنه قام بتمثيل بعض الافلام ولكنه ليست لديه خبرة كبيرة –" فأنت تستبعد هذا الممثل او ذاك، ولا يجب عليك ان تقلق بخصوص الممثلين" لكن إذا لم يكن لديك ما يجعل مشاهدتك مُسلية، فالحقيقة أن هذا يطيح بك، سواء كان الأمر يتعلق بممثلين او اناس عاديين، وعندئذ لا يهم مقدار جمال الصورة أو عظمة المونتاج، فهذا لا يصنع أى فرق" – من كتاب "التمثيل للكاميرا" " Playing to the Camera".

الحكاية التى سقناها عن داستن هوفمان ولورانس أوليفيه ربما تعكس هذا الاختلاف الرئيسى بين الممثل الكلاسيكى الذى يعمل من خلال السيناريو وبين ممثل الإحساس الداخلى الذى يعمل لكى يُشكل السيناريو، إرتجال داستن هوفمان يتوافق مع العديد من ممثلى الإحساس الداخلى الذين يريدون ان يكتشفوا الدور أكثر من الإقرار به طبقاً لما هو مكتوب فى السيناريو، ومن الواضح ان العديد من الممثلين الأمريكيين المعاصرين تأثروا بكتاب "الطريقة" " The Method"، وبأفكار مؤلفه ستانسلافسكى الروسى التى تحولت إلى صيغة أمريكية وظهرت فى مدارس تمثيل عديدة فى الولايات المتحدة الامريكية من خلال معلمين ومعلمات مثل ستيلادلر ولى ستراسبورج وآخرين، ومن خلال وجهة النظر التى تقول ان الشئ المهم ليس أن يكون الفيلم موضوعى ولكن ان تكون الحقيقة هى الموضوعية.

فى مقالة عن السيكدوراما يقول باركر تيلر " ما أُصطلح على تسميته "الطريقة" " The Method " أدى إلى بعض المشاكل مع ممثلين محترفين وأدى كذلك إلى مشاكل مع النظرية نفسها، إنجريد برجمان وبعد أن مثلت فى التلفزيون مع الممثل الأمريكى الجديد ريب تورن – الذى يمثل بطريقة " The Method " قالت لصحفى انها اعتقدت أن تمثيل السيد ريب تورن جيد جداً، لكن ممثل الطريقة يبدو انه يضع نفسه فى مشكلة" ويضيف باركر تيلر "كتبت الصحف كثيراً أن جون هيستون الذى أخرج فيلم "الخير اسوياء" " Misfits " كانت قد واجهته بعض الصعوبات مع النجمة مارلين مونرو التى تغيبت فجأة عن العمل فى الفيلم.

والممثلة أنا ماجنانى من دون جميع الممثلات لم يكن من الممكن إعتبارها ممن يتحملن العمل الشاق بالمعنى التقليدى لمهنة التمثيل، وإستشهاداً بتنسى ويليامز، إنها كانت الأنسة ماجنينى التى – أقرب ما تكون إلى عدم السلاسة مع اللغة الإنجليزية، وهى اللغة التى كانت تستخدمها –

أصبحت غاضبة من سلوك مارلون براندو كونه لا يعطيها مفاتيح الكلمات لحوارها، أنه يخترع جمل حوارية لم تسمع عنها من قبل، " هذا التمثيل لم يعد تمثيلاً مهذباً ومحترماً لكنه أصبح عناداً وطمعاً، قد يكون مفهوماً أن ننظر إلى أوليفيه كمثل محترم وداستين هوفمان كمغرور وبغيض في الحكاية التي تحدثنا عنها من فيلم "رجل الماراثون" ولكن هذا الفيلم وفي سابقة مهمة، قدم لنا طريقتين مختلفتين لفن التمثيل: واحدة منهما تتجه للتمثيل الذي يدعم السيناريو، والطريقة الثانية مواجهة مع حقيقة الشخصية.

عندما تحدث تيلر عن مارلون براندو في فيلم " One-Eyed Jacks " قال، " ما الذي يستطيع براندو فعله مع طريقة التمثيل التي عفى عليها الزمن في أفلام الغرب التي تناولت فترة الخمر (1880- 1885) من خلال الطريقة " The Method "؟ لقد مس بمنطقية روح السيكودراما، والسيكودراما هي مسرحية بممثل واحد يتحدث فيها مع جمهور من الممثلين المحتملين تحت مسمى العلاج النفسى الجديد.

إذا استطاع إرفين جوفمان أن يقول لنا جميعاً في "تمثيل الذات في الحياة اليومية" The Presentation of Self in Everyday Life " أننا نمثل في حياتنا العامة، إذن عندما يأخذ شخص دوراً اجتماعياً موضوعاً سلفاً، فإنه عادة ما يجد أن واجهة محددة سيق أن تأسست بالفعل له، وسواء كان إستحقاقه للدور بدافع الرغبة أساساً في أداء مهمة معطاه له، أو بالرغبة في الحفاظ على تطابق الواجهة معه، فإن الممثل سيجد انه يجب عليه أن يؤدي الشئيين.

يستخدم جوفمان مصطلح "ممثل" ليس ليعبر عن التمثيل الإحترافى في عمل فنى، ولكن عن أى إنسان في حياته الاجتماعية، وإذا كانت الأدوار التي نمثلها تحتوى على الكثير من الحياه، أفلا يجب على الممثلين المحترفين أن ينشدوا عمل شئى آخر: كالأ يمثلوا الدور المكتوب لهم في السيناريو، ولكن ان يجدوا الحقيقة داخل الشخصية، أن ينشدوا مسرحية الممثل الواحد في مصطلح تيلر؟، الممثلون مثل مارلون براندو ودى نيرو وشون بن ودانييل داى لويس وكريستيان بال وكذلك الممثلون في أفلام جون كاسافيتس وأفلام موريس بيالا وأفلام مايك لى، فالكل يبدو كما لو انهم ينشدون التمثيل بالإحساس الداخلى وأن يغلبوه على مطابقة كل منهم للدور، وعندما تحدث مارلون براندو عن ماضى الشخصية التي مثلها في فيلم "التانجو الأخير في باريس" " Last Tango in Paris " فإنه كان يتحدث عن ماضيه الشخصى كما رولون براندو.

ليس من المهم ان نعرف هذه الحكايات المتناقلة، فما يهم هو ألا يتم توظيف المعلومة التي يقدمها الفيلم كعودة بالقصة إلى اللحظة الحالية، ولكن يجب أن تبدو اللحظة الحالية وكأنها تم غزوها من ماضى الشخصية وعلى الممثل أن يحاول ان يكتشف التعقيدات العاطفية للشخصية

من هذا الماضى، القصة لا تزال قائمة والسيكودراما أصبحت قائمة، عظمة مارلون براندو على أية حال لا تكمن هنا فقط: وثمة دليل نستقيه من رفضه المتكرر أن يتصاعد الفيلم على وتيرة واحدة، ففي العديد من الأفلام قدم التفاصيل الفرعية فى المشهد وحولها إلى بؤرة الإهتمام، والدليل على ذلك موجود فى هيامه بحصانه فى فيلم " Missouri Breaks " وفى إهتمامه الكبير بملبسه فى فيلم " Mutiny on the Bounty " وإعطاء الأهمية لمشاهدة الأمواج على حساب التحرك ناحية الإنتقام فى الفيلم الوحيد الذى أخرجه بنفسه والمسمى " One Eyed Jacks " .

وفى الحقيقة فان مارلون براندو فى هذا الفيلم كان يتعافى من جرح لكن ما يهم هو قدرة براندو على تضمين التفاصيل الحسية للحياة على حساب أساسيات السرد السينمائى، فى مشاهد مطولة من فيلم " One Eyed Jacks " نراه يتحدث مع حبيبته عن مشاعره ودوافعه بينما المحيط الهادئ فى الخلفية، كما لو كان يقول ان هذا ليس نوع من إخفاء ما يدور فى عقل شخص من الغرب الأمريكى، لكنه يستكشف ما يحس به جسمه، وبينما يضع براندو مضموناً مؤثراً فى كلماته فإنه يحاول ليس فقط أن يشرح لماذا هو شخص ينتقم ولكن ليُفسر مشاعره تجاه الإنتقام.

"الناس لا يريدون أن يفقدوا أعدائهم، فنحن لدينا اعدائنا المحبيين، إنهم الناس الذين نحب ان نكرهم ونكره أن نحبهم" وقال مرة فى كتاب حوارى مطول بعنوان "محادثات مع مارلون براندو" " Conversations with Marlon Brando " فمارلون براندو – على العكس من ذلك – يحاول فى أحد المشاهد أن يذهب إلى قاع الكراهية التى أختبرها مع أفضل صديق له فى السابق والذى خانه قبل عدة سنوات والذى لا بد له ان يقتله، فحسم هذا الأمر أصبح أقل أهمية مما يحسه فى قلبه.

عندما قال براندو "نعم، أنى حافظت طوال ذلك الوقت على ألا أحفظ سطور الحوار فى السيناريوهات"، أنا لا أستطيع أن أتحدث عن الفرق، فتجاهل الحوار المكتوب يُرقى التلقائية، وأنا فعلاً لا أعرف، فأنت لديك فكرة عما تريد أن تقوله لكنك لا تستطيع أن تتذكر ما تريد أن تقوله؟" الشئ الذى يهم ليس دقة السطر الحوارى، ولكن العاطفة التى ينشدها الشخص من هذه الكلمات المكتوبة فى السيناريو، براندو وافق على أن هناك مؤلفون كتاباتهم تتركك وحيداً: "بعض أسطر الحوار يمكنك أن ترتجلها، والبعض الآخر يجب عليك أن تحفظها فى ذاكرتك، مثل شكسبير... حيث للغة قيمة"

وعلى أية حال، فإن ما أضافه براندو للسينما - أكثر من أى ممثل آخر جاء قبله - هو هذا التشكيك فى السيناريو، أليس هناك العديد من الجوانب الأخرى للفيلم التى ليست أقل أهمية، وقد يساعد الإرتجال على إستخراج تلك التفاصيل الأخرى؟ فى فيلم " One-Eyed Jacks " لم

يكن البحر خافية لكن الميزانسين هو الذى ظهر بوضوح وكذلك القدرة على إظهار الإضطراب فى روح الشخصية، لكن ما جعله أكثر من مجرد مثال أنه شىء حاضر وواضح، وبراندو كمثل هو شخص يبدو مهتماً بتفاصيل الميزانسين الذى هو جزء منه.

التانجو الاخير في باريس

فى مشهد من فيلم "التانجو الاخير فى باريس" حيث يحتوى براندو الحبيبة الشابة ماريا شنيدر، فإن الحوار أقل اهمية من الإيماءات، حتى إذا أصر على انه لم يهتم كثيراً عندما قالت إنها وقعت فى حب رجل آخر، ويقول بوقاحة انه فى خلال عشر سنوات سوف يلعب الكرة بحلمتها" انه يُغرقها بالحب والمودة، نحن فى أفلام براندو لا نرى فقط ممانعته فى الإلتزام بالحوار المكتوب ولكنه يبتدع اساليباً تخالف هذا الحوار فيما يقوم به.

يُعتبر مارلون براندو ممثل عظيم للإحساس الداخلى، إلا إنه غالباً ما يؤخذ عليه أنه يتكاسل فى تضمين قدر من جهده داخل الدور الذى يمثله، روبرت دى نيرو يُنظر إليه على انه النقيض، وقد يستشهد براندو بما قالته معلمته ستيللا أدلر عن والدها، من ان الممثل العظيم سيصر على "إذا جئت إلى المسرح وكنت تشعر بحالة الإلهام بنسبة 100% ، فإنك تعرض 70%، وإذا جئت إلى المسرح فى ليلة اخرى وانت تشعر 50% فانت تعرض 30%، وإذا جئت إلى المسرح وكنت تشعر 30% إستدر وعد إلى بيتك. فداًئماً انت تعرض أقل مما لديك" – من كتاب حوارات مع مارلون براندو- .

روبرت دى نيرو وعلى الرغم من انه أكثر ميلاً إلى عرض 100%، ونستدل على ذلك من التعليق الذى قاله المخرج جون هانكوك – مخرج فيلم "إضرب الطبله ببطء" " Bang the Drum Slowly " فقد قال "إن دى نيرو لا يريد حتى ان يخلع عنه الملابس" وبالطبع هناك أمثلة أكثر وضوحاً تمثلت فى زيادة وزنه كثيراً فى فيلم "الثور الهائج" " Raging Bull " وكذلك زاد وزنه ثلاثين باونداً إضافية فى فيلم "المُمنعون" " The Untouchables " .

وإذا تطلب الدور وزناً زائداً فإن دى نيرو يزيد وزنه، وهو أيضاً قد يتحدث عن الحاجة إلى تجنب وضع الكثير جداً على الدور، كما لو ان ممثل الإحساس الداخلى إذا احتاج إلى حجب ملمح من الطاقة التى يتطلبها الدور فهو يضع هذه الطاقة فى مكان آخر: لجعل الدور إستقرائى بدلاً من أن يكون إسقاطى، "قد يميل الممثل إلى أن يشعر فى مشهد قوى وعاطفى، فيقول يجب ان أمنح الدور المزيد، وبمجرد أن يمنح الكثير جداً، فإن الجمهور ينصرف عنه" – من كتاب التمثيل للكاميرا- وبناءً عليه فيجب على الممثل أن يقلل من إحساسه.

"يمكنك ان تعطى للممثل شيئاً- ليس سيجارة لأنها أقدم وسيلة في العالم- لكن احياناً يجب أن تصرف أذهانهم عن حقيقة انهم يريدون ان يفتعلوا في التمثيل" وبرغم ذلك يوجد تكثيف عاطفي حتى ان الممثل لا يريد ان يكرره إلى مالانهاية حتى أنه يفقد الإحساس في المشهد. "من الصعب أن تصعد مشاعرك إذا كان المشهد شديد العاطفية، فهذا شيء صعب، وهذا هو السبب الذي يجعلني أحب أن أستخدم كاميرات أقل، ومن الجانب الآخر يجب أن أجعل نفسي قادراً على تصعيد مشاعري مرة أخرى" - من كتاب التمثيل للكاميرا- ما يتشارك فيه كل من مارلون براندو وروبرت دي نيرو هو هذه القدرة على تحميل أنفسهم بطاقة مشحونة، لكن الخلاف الرئيسي بينهما هو أن براندو غالباً ما يكتب الإحساس، اما دي نيرو في أفضل أدواره فإنه يكبح ويصرح عن غضبه.

سواء كان فيلم "سائق التاكسي" او "الثور الهائج" أو "أولاد طيبون" او "صائد الغزلان" او "الأب الروحي الجزء الثاني، أو "كان ياما كان في أمريكا" فإن روبرت دي نيرو ممثل عظيم لقوة تكثيف الغضب، تماماً مثل براندو الذي يكثف الإحساس، وعلى الرغم من ان دي نيرو سيستخدم عادة الحالة الجسمية ليدخل في الحالة النفسية - مثل الوزن الزائد المُشار إليه في فيلم "سائق التاكسي"، وقصة الشعر في فيلم "ملك الكوميديا"، فهو دائماً أكثر صلة بالتمثيل بالإحساس الداخلي أكثر من الإحساس الخارجي، إذا ميزنا بين "الطريقة" كنظام تمثيلي باطني وبين أفكار رودولف لابان عن التمثيل الخارجي.

عندما يقول ستانسلافسكي "ضع ثقتك في مشاعرك" - من كتاب إبداع دور - "Creating a Role"، فهذا شيء باطني، وعندما يتحدث لابان عن تحليل الحركة" فهذا يشير ببساطة إلى الصفات التعبيرية للمجهود الذي يكون مرئياً في أي حركة إنسانية" - من كتاب سينثيا بارون، الجزء الحادي والثلاثين، رقم 4 " Cynthia Baron, Cineaste xxxi, no. 4" فهذا شيء خارجي.

لا يستطيع العديد من الممثلين التمييز بين الشيين، ويرون أن أشكالاً من التعبير الخارجي شيء هام لحرفيتهم، فهم يطورون أشكالاً من المعرفة الجسمانية من خلال ميادين أخرى حتى إذا لم يكن لذلك ضرورة، مثلما يشرح معلم الحركة جان ساباتين "التمثيل الصامت والباليه والرقص الحديث ورقص الجاز والكاراتيه والتربية البدنية والمبارزة والتقاتل المسرحي، وهو يتفق مع تكنيك ألكسندر وتشكيل الجهد وما إلى ذلك - هذه التخصصات لا صلة لها بحركة الممثلين وتدريباتهم التي يؤدونها مع أنفسهم" - من كتاب "Cineaste xxx1, no.4" وبأساليب مختلفة تماماً فإن ممثلين مثل ويليام دافو ونيكولاس كيج وجوني ديب وميشيل فايفر وسيجورني ويفر وبالطبع كل هؤلاء الممثلين في الثمانينات مثل شوارزنيجر وستالوني وجان كلود فان دام

ودولف لودجيرن، فكل هؤلاء يمكن ان نصنفهم كممثلى إحساس خارجى، ويمكن لنا أن نرى ان قاعات ألعاب القوى والصالات الرياضية يمكن أن تكون أكثر أهمية من التعليم النظرى، وفى بعض الحالات تكون أكثر أهمية من مهارات التمثيل الأساسية.

فى حالة الممثلين الأربعة الأخيرين، كانت صالة الألعاب الرياضية أكثر أهمية من المسرح حيث يطورون ما يبدو أنه هام لمسيرتهم كممثلين، هؤلاء هم الممثلون الذين نسميهم ممثلى المظهر الخارجى، ففى معايشة الشخصية من الداخل فإنهم يبدون أقل إهتماماً، فهم يهتمون بأعضائهم الجسمانية الخارجية مثل عضلات الساعد، كان ستالونى مهتماً بأكثر من هذا، ووضح ذلك فى فيلم "روكى" و"أول دم" و"أرض الشرطى" فقد قدم ما يعجز الممثلين الآخرين عن تقديمه، لكن إذا كان لدينا براندو ودى نيرو على أحد أطراف نظام النجومية، فهؤلاء الممثلين يمكن أن يكونوا على الطرف الآخر.

ميشيل فايفر وجونى ديب ممثلان فضوليان، لكن قوتها خارجية، ولميشيل فايفر حركة فائقة عبر قاعة الرقص فى فيلم "الوجه ذو الندبة" Scarface " وعبر البيانو فى فيلم "أولاد بيكر الرائعون" The Fabulous Baker Boys "، ولجونى ديب نظرة إندهاش فى فيلم "إدوارد سيسور هاندس" Edward Scissorhands " ومظهره الصبباني فى فيلم "رجل ميت" Dead Man "، ونحن لا نأمل فى عمق كبير من الإثنين، لكننا بدلاً من ذلك نتوقع منهما حركة عظيمة بينما هما يعولان كثيراً على الجسم أكثر من عقل الشخصية، انهما يبدوان مثل الممثلين الذين يعرضون الدور أكثر من الإحساس به.

بينما المخرج جولى تايمر – الذى درس مع أستاذ المسرح جورو جاك لو كوج – يقول " الأمر لا يتعلق بالتمثيل الحزين" إنه يتعلق "بما هو الحزن الذى يجعل الجسم صلباً أم مرناً؟ وما هو الإيقاع الذى يتلازم مع الحزن؟ - من كتاب "Cineaste, xxxi, Vol.4" وحتى عندما يقول تيم بورتون أن واحداً من الأشياء التى يحبها فى الممثل جونى ديب هو أنه ممثل "يفعل الكثير تحت السطح" – من كتاب بورتون فى بورتون " Burton on Burton "، وهذا ليس نفس الشئ فى عمق السيكدراما: إيماءات أكثر دقة تشير إلى إقتقاد الامن أسفل الواجهة: حيث نرى تعبيرات وجه قليلة فى فيلم "تشارلى ومصنع الشوكولاتا" Charlie and the Chocolate Factory " والعين التى تتسع بالتعجب فى فيلم "إدوارد سيسور هاندس"، عندما أشار بورتون إلى نظرة الصحافة إلى جونى ديب بوصفة نسخة حزينة من الممثل جيمس دين، فإن بورتون لم يوافق على هذا الرأى: جونى ديب لا يقل كممثل عن جيمس دين، لكن تمثيله أقل بكثير عن أن يعبر عن النفس، فهو ممثل بالمظهر الخارجى أكثر من الإحساس الداخلى.

في امثلة محددة بالطبع لا نجد أن الفكرة عن الإحساس الداخلي في مقابل المظهر الخارجي تتحقق تماماً، مثل بعض الممثلين المعاصرين الذين يبحثون في داخلهم عن الدافع، ويبحثون في المظهر الخارجي عن خطاف للإمساك بالشخصية، تماماً مثل إكتساب دى نيرو وزناً زائداً من اجل فيلم "الثور الهائج" وكذلك فيلم "المُمنعون" " The Untouchables " وهذا ما يفقده كريستيان بال في فيلم "الميكانيكي" " The Machinist " وفي فيلم "إنقذوا الفجر" " Rescue Dawn " وفي فيلم "المقاتل" " The Fighter " .

ستانسلافسكى أوضح أيضاً في كتاب "إبداع دور" أن "إبداع الحياة الجسمانية هو نصف العمل في الدور لأن الدور له طبيعتين، هما الطبيعة الجسمية والطبيعة الروحية، وانت ستقول أن الهدف الأساسي من فننا – التمثيل – لا يحتوي على المظهر الخارجي، ذلك ان خلق حياة لروح إنسانية هو ما نتطلع له لكي نعرض ما نقوم به على خشبة المسرح، انا اتفق تماماً، ولكن ومن أجل تحديد هذا فإنني بدأت عملنا بالحياة الجسمانية لأي دور".

هذه الفكرة عن المتطلبات الجسمانية والروحانية في كتاب "الطريقة" يشير إلى معنى وجودي، الممثل الكلاسيكي وممثل الإحساس الداخلي لا يحتاجان إلى تطابق الذات مع الدور، لكن في حالة الدور فإنه يعطى شكلاً للسيناريو، وفي حالة الذات فإنه يعطى شكلاً للجسد الذي يمثل الدور.

إذا كان ويليام دافو ممثل إحساس خارجي عظيم فهذا يكمن في مرونة جسمه في فيلم "البرية في القلب" " Wild at Heart " وفي فيلم "ضد المسيح" " The Anti-Christ " وفي فيلم "تعيش أو تموت في لوس انجلوس" " To Live and Die in LA " إنه ممثل قادر على استخدام مظهره النحيف ليحدد طاقته الكبيرة في أفضل حالات التمثيل بالإحساس الخارجي، وإذا قارناه – وإن كان في الأمر نوع من الفجاجة – بممثل كلاسيكي جميل مثل تشارلي لوتون، يمكن لنا أن نرى كيف ان الممثل الكلاسيكي يتجه إلى الوجه والجسم، وان ممثل الإحساس الخارجي يتجه إلى الجسم والحركة، وكما يقول دافو "أنت تصنع شيئاً وليس من واجبك ان تفسر الأشياء، وهذا ساعدني في تطوير حساسية بمعنى ان أكون اكثر تمثيلاً وأكثر إقناعاً وأكثر رقصاً، من ان اكون مترجماً، او ممثل قديم قدير أو شخص لديه طريقة" – من كتاب "Cineaste, XXXI, No. 4".

من المؤكد ان ممثلين كلاسيكيين كانوا موجودين ومعرفين بسبب ملكاتهم المظهرية – مثل أيرول فلاين - الذي يرد إلى فكري- لكن المظهر نراه في الممثل دافو والممثل دانييل داي لويس والممثل مايكل فاسبندر والممثل فيجو مورتنسن على سبيل المثال، فكل واحد منهم لديه قيمة مظهرية يضيفها من عنده، فالأمر كما لو ان الدور بوصفه يعبر عن السيناريو ليس له اهمية

الدور كتعبير عن الميزانسين، مع إمكانيات الحركة في حيز الشاشة، في بداية فيلم "العار" " Shame " يمشى الممثل فاسبندر خلال شقته عارياً، الشيء المهم ليس تجسيد السيناريو ولكن ان يكون الممثل مرتاحاً جسدياً بقدر كافي حتى يجعل الفعل طبيعياً.

عندما تجول الممثل ريتشارد جير حول شقته نصف عارياً في فيلم "قواد أمريكي" " American Gigolo " فهذا كان نوع من الإدراك: ربما إنعكاس للشخصية، لكنه أيضاً إنعكاساً لممثل لا يمكن له ان يكون طبيعياً تماماً في ذاته، وهذه الصفة التي يمكن ان تكون هامة للتمثيل المعاصر ليس لها وجود في الكلاسيكيات الهوليوودية التي خضعت لرقابة مشددة من جانب وعدم الإهتمام من جانب آخر: هل مثل هذه اللحظات تُضيف إلى تطوير القصة؟

ما نقدمه في هذه المحاضرة هو طريقة أولية للوسائل التي يمكن لنا بها النظر إلى انواع التمثيل، النجومية ربما تكون أقل أنواع التمثيل العمدي، لأن الجمهور وعلى مر عقود هم من يقرر إذا ما كان الممثل نجماً أم لا، وكذلك إذا طور النجم شخصية خلال عدد من الأفلام مع وجود إختلافات طفيفة، عندئذ فإن الممثل يكون أقرب إلى ان يصبح ممثلاً نجماً أكثر من ممثل الشخصية الذي يختفى خلف ادوار كثيرة، مارلين مونرو كانت شقراء مخمورة، وشارلي شابلن كان أكثر الرجال هامشية، وجون واين كان شخصية ذكورية حاسمة.

الممثل الكلاسيكي هو شخص يعتبر السيناريو هو أكثر اهمية من أى شيء آخر، وشكل الصورة أكثر اهمية من دوره في الفيلم، ويمكن ان نتخذ لورانس أوليفيه مثلاً على ذلك في فيلم "رجل الماراثون"، وعلى النقيض من ذلك نرى ممثل الإحساس الداخلى بيندع سيكودراما تحيط به على حساب الفيلم، ولكن المخرج يعمل بقوة مع هذا البعد السيكودرامى، فيلم "سائق التاكسى" و فيلم "الثور الهائج" كانا مصنوعان ليتناسبا مع دى نيرو، ونفس الحال يمكن ان يُقال عن ادوار داستن هوفمان في فيلم "كلاب سترو" " Straw Dogs " وفي فيلم "لينى" " Lenny " وفي فيلم " Straight Time " .

أدوار جاك نيكلسون في فيلم "خمس قطع سهلة" " Five Easy Pieces " وفي فيلم "الملك" مارفين جاردنز " The King of Marvin Gardens " وفي فيلم "التفصيلة الأخيرة" " The Last Detail " تشير مرة ثانية إلى أفلام تُشكل نفسها حول الأداء التمثيلي أكثر من مناسبة الممثل للدور المُسند إليه، ووفقاً لباتريك مكجيليجان فإن المخرج ويليام ويلر كان يتحدث كثيراً إلى بت ديفيس عندما كان يريد لقطة اخرى – من كتاب " Cineaste, xxxi, no.4 " وهذا نقيض المخرج بوب رافلسون الذى عمل مع جاك نيكلسون في فيلم "خمس قطع سهلة".

"فى المقابلات الحوارية أحب رافلسون ان يؤكد على علاقته الإستثنائية والقوية بجاك نيكلسون وهى التى مكنته من الدفع بالمثل" ليحرر عواطف معينة لن يعرضها عادة على الشاشة لأنه يعرف أننى أعرف بوجود هذه العواطف" – من كتاب "حياة جاك، باتريك مكجيليجان" " Jack's Life, Patrick McGilligan ."

المثال السابق هو تمثيل بإحساس داخلى فى ظل إخراج متعاطف، والتمثيل بالإحساس الخارجى قد لا يتطلب نفس العنصر من الإحساس الذى يشاركه فيه مخرج الفيلم، ومن الفهم السيكولوجى، لكن المخرج والممثل يجب أن يستوعبا الإمكانات الجسدية للدور، مع المخرج ستيف مكوين والممثل فاسبندر فى فيلم "الجوع" وفيلم "العار" شخص يستطيع أن يتغلب على الخجل الجسمانى ليجد فى الجسم كيفية تتصرف بموجبها الشخصية، ومثل فاسبندر الذى قال عندما أجرى معه حواراً حول العرى فى فيلم "العار" "أنا كنت واعياً بالطبع، لكن كان هناك شئى يجب ان أتجاوزه بسرعة كبيرة، تلك المشاهد تمكنا فعلاً من إلقاء نظرة على نفسية الرجل".

تلك كانت تصنيفات عامة واحياناً متداخلة – الممثل النجم، والممثل الكلاسيكى، وممثل الإحساس الداخلى، وممثل الإحساس الخارجى – لكن هذه الإصطلاحات يمكن ان تكون مفيدة فى فهم طرق مختلفة لمهنة التمثيل وكذلك فى فهم جانب هام فى السينما، وكما يقول روبرت ألتمان فى "منتدى الفيلم" " Film Forum " "الممثلون بدون شك أهم عنصر لأنهم الذين يؤدون.. ولذلك فالممثلون فنانون حقيقيون وأى فنان آخر هو داعم لهم".