وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية وألتلفزيونيه

" الاداء الجسدي للممثل الكوميدي في السينما والتلفزيون "

مشروع بحث تخرج مقدم الى رئاسة قسم الفنون السينمائية وألتلفزيونيه
كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون السينمائية
وألتلفزيونيه

تقدمت به الطالبة

مروة احمد شاكر محمود

المرحلة الرابعة

اشـراف

د. احمد عبد الستار حسين

١٤٤٢هـ ٢٠٢١

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الذِي خَلَقَ * خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ * اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ * الَّذِي

عَلَّمَ بِالْقَلَمِ * عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴾

[العلق: ١ – ٥].

الإهداء

اهدي هذا العمل المتواضع إلى:

الوالدين الكريمين حفظهما الله و إلى كل أفراد أسرتي و إلى كل الأصدقاء.

و من كانوا برفقتي و مصاحبتي أثناء دراستي في الجامعة و إلى كل من لم يدخر جهدا في مساعدتي و إلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية.

الشكر والامتنان

إلى صاحب السيرة العطرة، والفكر المُستنير؛

فلقد كان له الفضل الأوَّل في بلوغي التعليم العالي

(والدي الحبيب)، أطال الله في عُمره.

إلى من وضعتني على طريق الحياة، وجعلتني رابط الجأش،

وراعتني حتى صرت كبيرًا

(أمي الغالية)، طيَّب الله ثراها.

إلى إخوتي؛ من كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب.

إلى جميع أساتذتي الكرام؛ ممن لم يتوانوا في مد يد العون لي

أُهدي إليكم .....

الفهرست

الاية القرانية	٢
الاهداء	٢
الشكر والتقدير	٤
الفهرست	٥
الاطار المنهجي	٦
المبحث الأول أَداء المُمَثِّل	٩
المبحث الثاني الشخصية الكوميدية	١٦
المبحث الثالث الاطار الاجرائي	٢٢
النتائج	٣١
الاستنتاجات	٣٢
الخاتمة	٣٣
المصادر	٣٤

المقدمة

لا شك في أن مهنة التمثيل كفن تحتل مكانة خاصة بين المهن داخل الحقل المسرحي أو السينمائي او التلفزيوني، و الممثل في المسرح ليس هو الممثل في السينما أو التليفزيون، فهناك فوق الخشبة نحتاج إلى موهبة فذة و هنالك أمام الكاميرا تحتاج إلى إدارة مفادها أداء جيد، وهذا قد حير عقول الأكاديميين والدارسين و المهتمين بفن التمثيل كفرع من فروع مباحث الدراسات السينمائية بمختلف المناهج النظرية والتاريخية والنقدية،

مشكلة البحث

بديهي القول بأنَّ الممثل هو العنصر الأسامي في العرض المسرحي. وكان كذلك منذ أنْ أصبح العرض المسرحي ممارسة مدنية أيام الاغريق القدماء. وما زالت حتى اليوم.

واصبح أداء الممثل واسطة لجذب المتفرجين إذ كلما كان الأداء صادقاً معتمداً على تبني الممثل لصفات الشخصية الدرامية بمحاكاتها لها كلما كان أكثر جذباً. وكلما كان الممثل ممتلكاً لموهبة المحاكاة ومكتسباً خبرة كافية عن طريق الدربة الفنية كلما كان أداءه أكثر صدقاً.

تعتمد خبرة الممثل على موهبته ودربته في استعمال صوته وجسمه كأداتين للتعبير عن الفعل الدرامي وواسطتان لمحاكة صفات الشخصية التي يمثلها وهما يستطيع تنفيذ المتغيرات التي يطلبها الدور الذي يمثله اعتماداً على مرونتهما لم يتعرض أداء الممثل إلى توطات كثيرة عبر الزمن مثلما حصل في تأليف نص المسرحي وفي اخراج العرض المسرحي. وبقي الصوت والجسم ومرونهما الركيزتان لاداء الممثل بالإضافة الى ابعاد الشخصية التي يمثلها ودوافعها وأهدافها. ولم تؤثر الأساليب المختلفة التي تنوعت في موضوعات المسرحيات وأشكالها وبنأحداثها في أداء الممثل وجسماً إلا في بعض الجزيئات.

ومن المسلم به ان الممثل عندما يتولى دور معين في احدى المسرحيات ،عليه ان يدرس النص ليكتشف اسراره ويتعرف على ابعاد ذلك الدور ويساعده في ذلك مخرج المسرحية الذي يعتبر سيد الإنتاج، على الممثل بالتالي أَنْ ينفذ ارشاداته بعد أن يمر بمرحلة التحليل. وقد تتنوع أساليب الاخراج

والمخرجين. ولكن الممثل يبقى ملتزماً بإرشادات هذا المخرج أوذاك.

اهداف البحث

يهدف البحث الى التعرف على أسلوب أداء الممثل الكوميدي (سمير غانم) في الكوميديا وهل هناك اختلاف في اداءه كما في المسرحيات الأخرى.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في القاء الضوء على ماهية (الممثل الكوميدي) من جهة ، وعلى أسلوب أداء الممثل في هذا النوع من الفن المسرحي مما يفيد الدارسين والممارسين.

وتجدر الإشارة إلى أنه مهما كثرت وتعددت الأبحاث في هذا المجال فلا يجب الاكتفاء بما توصلت إليه؛ كون هذا الموضوع مهمٌّ ودقيق ما يجعله يستحق الكثير من العناء والتركيز لتأصيل هذا الفن؛ وصولا إلى استحداث قالب مسرحي خاص بناء.

ولعل أول الأسئلة التي تتبادر في أذهاننا يتمثل في الآتي:

* ما وظيفة الشخصية الكوميدية في المسرح؟

مصطلحات البحث

الأداء: يشير الأداء إلى درجة تحقيق وإ تمام المهام المكونة لوظيفة الفرد ، وهو يعكس الكيفية التي يحقق أو يشبع الفرد متطلبات الوظيفة وغالبا ما يحدث تداخل بين الأداء والجهد فالجهد يشير إلى الطاقة المبذولى ، أما الأداء قياس على أساس النتائج التي حققها الفرد.

الممثل الكوميدي:

الشخصية الكوميدية: هي تلك التي تحمل في أبعادها ومقوماتها ما يبعث على الضحك...السخرية...و حتى الهزء؛ ومرد ذلك هو تلك المواقف و الأفعال التي تصنف ضمن مستويات دون العادة. بِنْظِر النقاد والباحثين المسرحيين إلى هذه الشخصية على أساس أنها خالقة للحدث؛ الموضوع: الفعل؛ والحبكة؛ كما أنها تصنع عقدة المسرحية؛ وتعد من أهم عناصرهاء إذ لا يمكن الاستغناء عنهاء لأن وظيفتها هامة في النصوص والعروض المسرحية؛ ولذا نجد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون للكوميديا بصفة عامة وعلولة بصفة خاصة؛ يوظفون الشخصيات الكوميدية في إنتاجهم المسرحي. يهدف هؤلاء الكتاب من خلال ذلك إلى إرضاء ذائقة المتلقي» و ذلك عن طريق عرض روح الدعابة والتنكيت والسخرية التي تحملها الشخصية الكوميدية نفسها.ورغم ذلك فإنها لم تل حظا من التحليل؛

المبحث الأول

أَداء المُمَثِّل

الأداء هو عمل المُمثِّل على الخَشَبة ويَشمُل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يَخلقه حُضور المُمثِّل.

تَنوّعت التعابير المُستخدَمة لوصف أداء المُمثِّل وقد ارتبط ذلك بتطوُّر المسرح تاريخيًّا وفي الحضارات المُختلِفة، فهناك تَسميات تَصِف الأداء القائم على المُحاكاة التصويريّة لشخصيّة خياليّة، مِثْل تَجسيد وتَشخيص وتَمثيل ، وهناك تَسميات تَصف الأداء اللّعبيّ الذي يَستنِد إلى مَهارات عديدة أغلبها جسديّة ويَهدِف إلى تَسلية الجُمهور ويَحمِل معنى اللَّعِب (انظر اللَّعِب والمسرح)، مِثْل لَعِب دَوْرًا، .هناك تعبير آخَر شائع في اللغة الإنجليزيّة يَدلّ على التمثيل كفعل ولا مُرادف له في اللغة الفرنسيّة حيث ظَلّ الأداء مُرتبِطًا لفترة طويلة بالإلقاء. ولكن تسمية المُمثِّل تَحمِل معنى الفعل بينما يَنحو معنى كلمة مُمثِّل العربيّة نحو التقمُّص والتشخيص أكثر[1]

مع تَطوُّر المسرح الحديث والفنون الأدائية شاعت تسمية أُخرى في بعض اللغات الأوروبيّة هي ، المأخوذة من الفعل الإنجليزيّ وتَدلّ في أحد معانيها على أداء المُمثِّل أو مُستوى إنجازه (إلى جانب المعنى الآخَر الذي يَدلُ على نوع مُحدِّد من العُروض الأدائيّة).

وأداء المُمثِّل يَتمّ دائمًا ضِمن جُزء من الفضاء المسرحيّ هو حَيِّز اللَّعِب الذي يَتحدَّد بأداء المُمثِّل وحركته أينما كان، سَواء على الخشبة أو ضِمن الصالة.

بالإضافة إلى المُتعة التي يَخلقُها أداء المُمثِّل لدى الجُمهور وللمُمثِّل نَفْسه، فإن للأداء وظيفة أُخرى في عمليّة التَّواصل. فالمُمثِّل هو الوسيط الأوّل بين العَرْض والمُتفرِّج. وهو أحد قَنوات تَوصيل رِسالة العَرْض لأنّ أداءه يَربِط العالم الخياليّ على المَسرح بمَرجعِه في الواقع. لكنّ المُمثِّل ليس مُجرَّد وعاء يَحمِل هذه المرجعيّة لأنّه يُعبِّر عن نَفْسه ويَتوجَّه لغيره ويُضيف من ذاته ما يُعطي أداءه فَرادة ما بشكل أو بآخَر.

لا يُمكِن النَّظر إلى أداء المُمثِّل من خِلال الإنجاز الذي يَقوم به على الخَشبة، أي التمثيل وحسب[2] وإنّما يجب الأخذ بعين الاعتبار ما يَسبَق ذلك من عمليّات تَحضيريّة تَجعل من الأداء عمليّة مُركَّبة مِثْل: إعداد الدَّوْر بما يَفترِضه من تَحديد لعَلاقة المُمثِّل بالشخصيّة، وبالمُكوِّنات التي تَرسُم أبعاد

---

[1]- أبن منظور. جمال الدين مكرم. لسان العرب (بيروت. دارصادر، م١. ب ت).

[2]- جوردن . هانز . التمثيل والأداء المسري . ترجمة د.محمد سعيد، (الشارقة، مركز الشارقة للابداع الفكري، ص٢١

هذه الشخصيّة مِثْل الزِّيّ المَسرحيّ والماكياج، ولعَلاقة المُمثِّل بالنصّ وبالخشبة وبالمُمثِّلين الآخَرين، وبمُكوِّنات العَرْض، وبالأعراف المسرحيّة، وبالظُّروف الثقافيّة والاجتماعيّة التي تَتحكَّم بالأداء.

مُكَوِّنات الأَداء[1]

- الصَّوْت: (انظر الإلقاء).
- الجَسَد: ويشمُل الأداء بالجَسَد الحركة والتعبير بالوجه وحُضور المُمثِّل على الخشبة واستِثمار الفضاء بالجَسَد أو حتّى بالصّوت. وقد أظهرت الدِّراسات الحديثة مِثْل دراسات المُمثِّل الإيمائيّ الفرنسيّ (إتيين دوكرو Decroux 1898-)، ودِراسات الباحث فرانسوا ديلسارت F. Delsartes حول أشكال مسرحيّة تَقوم على التعبير الجَسَديّ أنّ جَسَد المُمثِّل لا يُنظَر إليه على أنّه كُتلة تُشكِّل أداة تَعبير واحدة، وإنّما يُقسَم إلى عِدّة أجزاء حَيويّة تُشكِّل عِدّة مصادر للتعبير (الوجه، اليد، الجِذع إلخ)، وأنّ جَماليّة التعبير ونوعه يَتحدّدان حَسَب الجُزء الذي يَتمّ التعبير من خِلاله (مسرح الكاتاكالي الهنديّ الذي يَعتمِد على التعبير باليد، والكوميديا ديللارته التي تَغفُل التعبير بالوجه المُغطّى بالقِناع النِّصفيّ وتُبرِز التعبير بالجَسَد إلخ). وقد سَمحتْ هذه الدِّراسات بتحليل طبيعة الأداء وليس بتَقييمه فقط كما في السابق، فقد ميَّزت بين التعبير بالوجه والإيماء الذي يُبرِز البُعْد النفسيّ في الأداء، وبين التعبير بأجزاء الجَسَد الذي يُغيِّب هذا البُعد (انظر الحَرَكة، اللَّعِب والمسرح)[2].
- حُضور المُمَثِّل : يُقصَد به وُجود المُمثِّل على الخشبة وتأثيره ككيان ماديّ وإنسانيّ بِغضّ النَّظَر عن طريقة التعبير المُستخدَمة. وحُضور المُمثِّل يَخلُق نوعًا من التواصل المُباشَر بين المُمثِّل والمُتفرِّج، بل ويُؤدّي أحيانًا إلى نوع من التّمثُّل بالمُمثِّل وهذا ما طَرَحه دوكرو والمُخرِج الفرنسيّ جان لوي بارو J.L. Barrault (1910-1994) في مَعرِض تَحليلهما للإيماء.

تَركّز الاهتمام في المسرح المُعاصِر على مفهوم الحُضور الذي اعتُبر مرحلةً أُطلق عليها اسم ما قَبْل التّعبير . وقد طَرَح البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (1933-) والإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (1927-) وغيرهما مجموعة من التَّدريبات للوصول إلى هذا الحُضور

---

[1]- دين . الكسندر. العناصر الأساسية للإخراج المسرحي، ت سامي عبد الحميد (بغداد . دار الحرية للطباعة

[2]- ويلسون . جيلين . سيكولوجية فنون الأداء . ت . د. شاكر عبد الحميد . م د. محمد عناني (الكويت. عالم المعرفة .٢٠٠٠.

الذي يَسبَق الأداء من خِلال دراسة نَموذج المُمثِّل في المسرح الشرقيّ (انظر الأنتروبولوجيا والمسرح).

- في المَنظور السميولوجي تَمّ الرَّبط بين أداء المُمثِّل والمنظومات المُتعدِّدة الحركيّة واللونيَّة واللُّغويّة إلخ التي تُشكِّل لغة العَرْض وتَبنّي المعنى فيه، فاعتبَرتْه بذلك مِثْل بقيّة المُكوِّنات المسرحيّة من أغراض وأزياء مَسرحيّة وديكور وإضاءة.

أنواع الأداء:

اختَلفتْ نوعيّة الأداء باختِلاف الثَّقافات والمرحلة التاريخيّة وظُروف العَرْض المسرحيّ والجَماليّات السائدة؛ فالتقاليد المسرحيّة السائدة في عصر ما ومكان ما هي التي تُحدِّد نوعيّة الأداء وأولويّة العناصر التي تَتحكّم فيه من إلقاء وحركة[1]

أ - هناك اختِلاف جَذريّ بهذا المَجال في طبيعة الأداء بين المسرح الغربيّ والمسرح التقليديّ في الشرق الأقصى. فالأداء في المسرح الشرقيّ هو أداء مُنمَّط ومُؤسلَب تَتحكَّم فيه أعراف حَركيَّة وصَوتيّة صارمة ومعروفة من الجُمهور. والمُمثِّل في أدائه للشخصيّة يتَوصّل لأن يُجسِّد كُلّ العالَم المُحيط بها في غِياب الديكور من خِلال حركة جَسَده الإيحائيّة المُرمَّزة التي تَصِل إلى حدّ استِحضار كُلّ عناصر العالَم المُحيط. وبنَفْس المَنحى كان أداء المُمثِّل اليونانيّ القديم مُؤسلَبًا يَلعَب فيه القِناع والزِّيّ المسرحيّ دَوْرًا هامًّا. بالمُقابِل فإنّ السِّمَة الغالبة على أداء المُمثِّل في الغرب هي التشخيص المَبنيّ على المُحاكاة بالصوت وبالحركة.

ب - هناك تَحوُّلات طرأت على الأداء في المسرح الغربيّ عبر تاريخه وأفرزت نَوعيّات أداء مُختلِفة باختلاف الجماليّات والأعراف. ونَلحَظ فيه اتجاهَيْن واضِحَيْن تَناوبا في السيطرة على أداء المُمثِّل تَبعًا لسيطرة النصّ أو غِيابه. في الحالة الأُولى كان الإلقاء هو الأساس وهذا ما نَلحظُه في مسرح القرنين السابع عشر والثامن عشر، في حين أنّ الحركة والأداء الحَرَكيّ كانا مُسيطرين على أشكال المَسرح الشعبيّ بَدءًا من تَقاليد المسرح الرومانيّ الذي غلب عليه الرَّقص والإيماء، وامتدادًا إلى مسرح الكوميديا ديللارته ومسرح الأسواق وغيرها من الأشكال الشعبيّة التي اعتَمدتْ على الحركة والارتجال[2]

في القرن الثامن عشر بيّن المُنظِّر الإيطاليّ فرانسوا ريكوبوني F. Riccoboni في بحثه النظريّ حول التمثيل ضِمن كتاب «فنّ المسرح» (١٧٥٠) أنَّ المُمثِّل يجب أن يَبني دَوْره والشخصيّة

---

[1]- كريغ ، كوردن، في الفن المسرحي ترجمة : دريني خشبة القاهرة ، مكتبة الادب

[2]- عبد الحميد , سامي , ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (بغداد . مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون ، ٢٠٠٩

المُتخيّلة بناء مُتجانسًا، وأنّ المُحاكاة هي مُعايشة للدَّوْر، أي أنّ التمثيل ليس مُجرَّد مُحاكاة للحقيقة. ونَجِد نَفْس الفكرة في كتاب الفرنسيّ دونيز ديدرو » (1713-1784) D. Diderotمُفارقة حول المُمثِّل».

في القرن التاسع عشر، بعد أن طالب الرومانسيّون بالصدق في الأداء، ومع الاتجاه نحو الواقعيّة والطبيعيّة في الفنّ بشكل عام، صارت هناك مُطالبة بالمُطابَقة بين أداء المُمثِّل والواقع. فقد طَرح المُخرِج الفرنسي أندريه أنطوان (1857-1943) A. Antoineفكرة مُعايشة المُمثِّل لدَوْره على الخشبة، وذلك في كتابه «مُحادثة حول الإخراج» (١٩٠٣).

أداء المُمَثِّل في القَرْن العِشرين:

ضِمن تَوجُّه إعادة النَّظر بالمَسرح ودَوْره[١] وبتأثير من المفاهيم الجديدة التي دَخلتْ على المسرح مع تَطوُّر فنّ الإخراج، ظهرت اتجاهات مُتعدِّدة في القرن العشرين: فبالإضافة إلى الأداء الطبيعيّ القائم على تَقمُّص الدَّوْر والتشخيص، ظهر تَوجُّه في المسرح نحو الأسْلبَة والمَسرحَة وتَجلّى على مُستوى الأداء في الرَّغبة بتَحويل المُمثِّل إلى ما يُشبِه الدُّميَة التي تَتحرَّك بخُيُوط، وهذا ما يُوضِّحه مَفهوم الدُّميَة الخارقة Surmarionnette الذي دعا إليه الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (1872-1966).كما برز تَوجُّه آخَر نَظريّ كان له تأثيره على المُمارسَة المسرحيّة ويَقوم على الدعوة لإبراز البُعْد الحَرَكيّ اللَّعِبيّ في أداء المُمثِّل، وتَجاوز مَفهوم التَّشخيص إلى ما يَشمُل وجود المُمثِّل وحُضوره واستعداده قبل العَرْض. من أوائل الذين أكَّدوا على الجوهر اللَّعِبيّ للمسرح الإنجليزيّ غوردون كريغ والرُّوسيّ ڤسيڤولود ميرخولد .(1874-1940) V. Meyerhold كذلك أكّد الفرنسيّ أنطونان آرتو (1896-1948) A. Artaudوالبولونيّ غروتوڤسكي على الجانب اللَّعِبيّ في أداء المُمثِّل حين اعتَبرا أنّ أداء المُمثِّل جُزء من طَقْس، وأنّ المُمثِّل هو الوسيط الذي يَنقُل «العَدوى» إلى المُتفرِّجين. كُلّ هذه الطُّروحات أثَّرتْ في أُسلوب أداء المُمثِّل في المسرح الحديث والتَّجريبيّ بشكل خاصّ، حيث ظهر التّوجُّه الواضح نحو تَطويع الجَسَد واستخدامه كأداة[٢]

رَكّز الألمانيّ برتولت بريشت (1898-1956) B. Brechtعلى موضوع أداء المُمثِّل ضِمن نَظريّته حول المسرح المَلحميّ، فقد استَخدم تَعبير «عمل المُمثِّل» كإنجاز بَدَلًا من تعبير «لَعِب المُمثِّل» الشائع باللغة الألمانيّة، واعتبَر المُمثِّل وسيطًا بين العالَم المُتخيَّل والواقِع. وقد صار أُسلوب بريشت في العمل مع المُمثِّل نَموذجًا اتُّبِع في فرقة البرلينر أنسامبل من بَعده، وفي غيرها من

---

[١]- آرتو، انطونين، المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أحمد أسعد المسرح ، القاهرة ،دار المطبعة العصرية . ١٩٨٦ .

[٢]- الياس، ماري، وحنان القصاب، . المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ؛ ٢ط (بريروت، مكتبة لبنان ناشرون . ٢٠٠٦).

المسارح، وتَحوّل هذا الأسلوب إلى مَنهج يَتلخّص في بعض النِّقاط الأساسيّة التي يجب أن يَتوقّف عندها المُمثِّل في تَحضيره للعَمْل المسرحيّ وفي أدائه:

بيّن بريشت أنّ كُلّ الدراماتورجيّة الموروثة عن أرسطو تَرتكِز على التجسيد الكامل للخيال بشكل يُؤدّي إلى الخَلْط بين ما هو حقيقة وبين الخيال. فرفَضَ مبدأ المُمثِّل المقلِّد ضِمن المنظور الأوسع لرَفْضه المُحاكاة ولمبدأ وجود الجِدار الرابع، وانتقد ما أسماه التناقُض الأساسيّ في أسلوب إعداد الدَّوْر الذي طرحه المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانيسلافسكي (1863-1938) C. Stanislavski، والذي يَقوم على انصِهار المُمثِّل أو ذَوَبانه الكامل في الشخصيّة ومن ثَمّ انسحابه الكامل لصالح الشخصيّة. واعتبَرَ أنّ هذا يُؤدّي بالنتيجة إلى التمثُّل والتعاطُف الكاملين للمُتفرِّج مع الشخصيَّة (أنظر مَنهَج ستانيسلافسكي في كلمة إعداد المُمثِّل).

كذلك يرى بريشت أنّ العَلاقة بين الشخصيّة والمُمثِّل ليست عَلاقة تَشابُه و تَقمُّص وإنّما عَلاقة تَغريب أي ابتعاد مَقصود بحيث يَقوم المُمثِّل بعَرْض الشخصيّة على الجُمهور بدلًا من أن يُجسِّدها.

من هذا المُنطلَق النظريّ اقترح بريشت طريقة مُغايرة في إعداد الدَّوْر تَقوم على التغريب. وكان أحد مَصادره لتحقيق ذلك أسلوب أداء المُمثِّل في المسرح الصِّينيّ. فالمُمثِّل الصِّينيّ يُراقب أداءه أثناء قيامه بالدَّوْر وفي نَفْس الوقت يَخلُق عَلاقة مع المُتفرِّجين من خِلال حَرَكاته فيَجعلهم شُهودًا على ما يُؤدّيه. هذه التقنيّة سَمَحت للمُمثِّل عند بريشت أن يُؤدّي الانفعالات بحيث يُحاكي ويُعلِّق بشكل مُتناوب يوحي أكثر مِمّا يُصوِّر. من جهة أخرى فإنّ إعداد الدَّوْر لدى بريشت كان يَترافق بنِقاش دراماتورجيّ للمَوْقف بحيث يُظهِر الأداء هذا المُستوى من المُعالَجة الفكريّة التي تَسبقَه.

أداء المُمَثِّل في السِّينما والتّلفزيون:

يَختلِف أداء المُمثِّل في السينما والتّلفزيون عنه في المسرح للأسباب التالية:

- اختِلاف الأعراف التي تَتحكّم بهذه الفُنون (في المسرح يُمكِن أن تَقوم مُمثِّلة مُسنَّة بأداء دَوْر صَبيَّة في حين لا يُقبَل ذلك في التلفزيون والسينما).

- غياب الجُمهور عند تَصوير المَشاهِد في التّلفزيون والسينما يُلغي ارتكاز المُمثِّل على تَفاعُل المُتفرِّجين الآنيّ، لذلك يَلجأ بعض المُخرِجين لتسجيل العمل التلفزيونيّ بوُجود جُمهور.

- اختِلاف تِقنيّات أداء المُمثِّل في هذه الفُنون، فإعادة تصوير المَشاهد الذي يَقطع الحكاية مِرارًا يُؤدّي إلى عدم وجود أداء مُتسلسِل حَسَب تَتابُع مراحل الحِكاية ويَمنع اندماج المُمثِّل في دَوْره. كذلك فإنّ وجُود الكاميرا وتَحكُّمها بالصورة، وضَرورة عَمليّات المونتاج قَلَّلت من أهميّة المُمثِّل

الذي لا يُعتبَر مَسؤولًا عن الصُّورة التي يُعطيها في نهاية العمل، على العكس من المُمثِّل في المسرح الذي يَحمِل بمُفردهِ مَسؤوليّة الأداء.[1]

- وَضْع المكان يُؤثِّر على الأداء في هذه الفُنون لأنّ الحركة وقُدرة الصوت مُهمَّة في المسرح، في حين أنّ وجود الميكروفونات والكاميرات في ستوديو التّلفزيون يُغيِّر من طابَع الحَرَكة ويَتطلَّب من المُمثِّل جَهدًا صوتيًّا أقلّ، وفي نَفْس الوقت يُضطرّه لأن يُطوِّع حركته ونَبْرة صوته مع وجود هذه التجهيزات.

- تعابير الوجه وتَلوُّنات الصوت في السينما والتلفزيون تَكتسِب أهميّة أكبر من حَرَكة الجَسَد، على العكس من المسرح حيث تَتساوى حَرَكة الجَسَد مع تعابير الوجه (انظر وَسائل الاتِّصال والمسرح، الدراما التلفزيونيّة)

أداء المُمثِّل في المَسْرَح العَرَبِيّ:

استَخدَم الرُّوّاد في النُّصوص الأُولى تَعبير اللَّعِب للدَّلالة على أداء المُمثِّل الذي أسمَوه لاعِبًا، بعد ذلك بَدأ تَعبير التشخيص يَظهَر في نُصوصهم النظريّة مِمّا يَدلّ على أنّ مفهوم المُحاكاة في الأداء كان هو المطلوب من المُمثِّل في زمنهم. وقد تأثّر الروّاد بالمدرسة الأوروبيّة في الأداء لكنّهم أقلموها حَسَب الحاجة، وخاصّة في العُروض الكوميديّة حيث استفادوا من تَقاليد الفُرْجة الموجودة أصلًا في المُجتَمع العَرَبي وهي تقاليد النَّديم والمُحبظ والحَكَواتي والمُغنّي والمُنشِّد.[2]

يُعتبَر كتاب اللبنانيّ نيقولا النقّاش (١٨٢٥-١٨٩٤) «أرزة لبنان ١٨٦٩» أوّل وثيقة عن فنّ التمثيل في العالَم العربيّ تَظهر فيها المُطالَبة بالأداء غير المُصطنَع وخاصّة في الكوميديا، كما أنّ السوريّ أبو خليل القبّاني (١٨٣٣-١٩٠٢) تَطلَّب من مُمثِّليه أن يُتقِنوا الغِناء والرَّقص إلى جانب التمثيل. أمّا في عُروض المسرحيّات الجِدِّيَّة فقد كان طابَع الأداء خَطابيًّا ومُصطنعًا يَغلِب عليه طابَع التَّنغيم Déclamation. من جانب آخَر، كانت المِصداقيّة في الأداء مِعيارًا هامًّا يُبرِز بَراعة المُمثِّل في التأثير على الجُمهور (البُكاء من أجل إبكاء الجُمهور حَسَب تعبير زكي طليمات في كتابه «فنّ المُمثِّل العربيّ».

مع عَودَة المِصريّ جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) من فرنسا حيث تَتلمَذَ في الكونسرڤاتوار على يد المُمثِّل سيلڤان، ظَهَر اتِّجاه نحو إنشاء قواعد في التمثيل حَسَب التقاليد الأوروبيّة بهَدَف تَغيير كُلّ

---

[1]- الياس، ماري، وحنان القصاب، . المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ؛ ٢ط (بريروت، مكتبة لبنان ناشرون . ٢٠٠٦).

[2]- اوين , فردريك . بروتولد بيخت . حياته . فنه . عصره ٠ ترجمة: إبراهيم العريس (بيروت ٠ دار أبن خلدون ، ١٩٨١

شكل الأداء في المسرح العربيّ. وقد تابع الجيل اللّاحق طريقة جورج أبيض في إرساء قواعد الأداء الرُّومانسيّ الذي يَتميَّز بالإلقاء المُفخَّم والأداء المُبالَغ به وهو ما يبدو جَليًّا في أُسلوب المُمثِّل المصري يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠).

سادت الواقعيّة في الأداء في فترة لاحقة، وصارت «مُعايَشة المُمثِّل لدَوْره وتَقمُّصه له» مَطلبًا، وهذا ما نَجِده في مقال نَقديّ كتبه خليل زينية عام ١٩٠٦ في مَجلّة المُصوِّر المصريّة. مع عَوْدة جيل من المَسرحيّين دَرَس في الخارج، وبعد تأثير المدرسة الفرنسيّة والإيطاليّة، بدأت تَظهر مَدارس في الأداء أهمّها تلك المُستوحاة من منهج ستانسلافسكي بعد أن تُرجِمت بعض الأجزاء من أعماله إلى العربيّة.

أما الأداء الملحميّ حسب نَظريّة بريشت فلم يُفهَم بشكل دَقيق، أو فُهِم من خِلال المنظور الغربيّ له، ولذلك جاء مُتأخِّرًا نِسبيًّا وارتبَط بطُروحات البحث عن صِيَغ تُراثيّة للمسرح العربيّ. وتُعتَبر زيارة فرقة البرلينر أنسامبل الألمانيّة في الستّينات إلى مصر مَحطَّة هامّة لأنّ مُمثِّلي الفرقة قاموا بتَدريب المُمثِّلين المصريّين على تِقنيّات الأداء المَلحميّ.

هناك بعض مَلامح الأداء اللَّعِبيّ في مسرح المَغرِب العربيّ المُعاصِر، ويُعتبَر عَرْض «اسماعيل باشا» الذي أخرجه التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-) نَموذجًا للأداء اللَّعِبيّ المُنمَّط المُستمَدّ من تِقنيّات عُروض الدُّمى والإيماء[١]

[١]- آرتو، انطونين، المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أحمد أسعد المسرح ، القاهرة ،دار المطبعة العصرية . ١٩٨٦ .

المبحث الثاني

الشخصية الكوميدية

المقدمة

تتميز الشخصية الكوميدية بأسلوبها وحركاتها وتصرفاتها المضحكة الدالة على معاني عديدة، وبمظهرها الخارجي التي تسعى من خلاله إلى إضحاك المتلقي. بواسطة قناع أو لباس أو حتى صورة كاريكاتيرية[1] يريدها المؤلف/المخرج أن تمثل شريحة من شرائح المجتمع بشكل كوميدي هزلي ساخر؛ على الرغم من معرفة أن الهزل و السخر جزء لا يتجزأ عن الكوميديا[2].

لهذا نجد هذه الشخصيات تريد إبراز العديد من المواقف مثل ضعف شخصية ما تمثل المجتمع أو تنقد موضوع من مواضيع الحياة الاجتماعية؛ وهذا لتنبيه المتلقي من الأخطاء الموجودة حوله؛ ولهذا "يقدم لنا الممثل أثناء أداء لدور الشخصية الكوميدية نموذجا واضحا عن سخافات وحماقات رجل تعتبره الكوميديا موضوعا للسخرية؛

وحين يؤدي هذا الممثل دوره فإنه يكشف للمتلقي عن هذا النموذج الذي تعوّد على وجوده في مجتمعه[3]؛ فالكوميديا تختار سمات شخصياتها وتنتقي أفعالها من سمات وأفعال أشخاص يعيشون في عمق المجتمع؛ إنهم أشخاص يتسمون بالسخافة والحماقة في افعالهم.

صفات الشخصية الكوميدية

- يجب أن تكون للشخصية الكوميدية "خفة دم في مقابل عكس ذلك في الوسط المحيط. حركة متدفقة ظاهريا في مقابل جمود أو سكون اجتماعي. إدعاء لفظي أو هيئي أو حركي دون تأهيل فكري أو ذاتي أو دون مقابل مادي عملي متواز مع ذلك الإدعاء؛ آلية ذاتية في اللفظ أو في الحركة أو في الفكر أو فيها جميعا في مقابل بشرية اجتماعية. سوء فهم مقابل العكس.

---

[1]- الكاريكتير: هو فرع من فروع الرسم؛ ويعتمد على روح السخرية والتهكم بهدف الإصلاح الاجتماعي والسياسي عن طريق التلاعب بنسب الأشخاص والأشياء حتى يرى المشاهد العيوب والثغرات و الأخطاء التي قد لا يلحظها في حياته اليومية...أما في المسرح تحريك لوقفة متجمدة من خلال الموقف الدرامي المتطور...ولعل هدف الكاتب الدرامي من استخدام الكاركاتير يتفق مع رسام الكاريكاتير وهو التلاعب بنسب بعض الملامح النفسية والسلوكية عن طريق المبالغة وإلقاء الأضواء عليها بهدف السخرية منها.

[2]- د. سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، م س ؛ ص ٨٣

[3]- د. نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، (د. ط، د.ت) ، القاهرة . ص ١٦١- ١٦٢

- أن تكون طرفا في قضية مغلوبة[1]؛ إن تحلت الشخصية بالصفات التي ذكرناها آنفا فإنها بالفعل ستؤثر على المتلقي؛ فخفة الظل والحركات العفوية والتلاعب اللفظي والآلية أو سوء الفهم؛ وتكرار الألفاظ هي التي تثير فينا الضحك؛ كما أنها" تركز على عنصري الذكاء اللماح والقدرة على الحكم على الأشياء؛ شخصيات الكوميديا تبدو- ظاهريا- واقعية لكنها في جوهرها أنماط أو صور كاريكاتيرية للبشر الموجودين في الحياة الواقعية[2] إذن فعنصري الفطنة والدهاء يجب أن تتحلى بهما الشخصية الكوميدية؛ لأنها تمثل نموذج من المجتمع بصورة هزلية تكشف خبايا الفرد وصفاته غير المرضية؛ لذا تسعى هذه الشخصية دائما إلى كشف كل ما هو مستور ومخبأً للمتلقي.
- اعترافها بالخطأ عند ارتكابها لغلط ما فإنها في النهاية تسعى إلى تصحيحه وهذا يعني" بعد أن يتلقى البطل الكوميدي درسا يعيده إلى مكانه[3] وهذا ما نلفيه في حياتنا اليومية أيضا عند ارتكاب إنسان لخطأً ما ويغلط في حساب الآخر فإنه يعتذر منه ويصحح خطأه. فالشخصية الكوميدية دائما تبين للمتلقي كيف يستطيع تخطي مشاكله برموز أو بخطاب مباشر لها. إلى جانب هذا نلحظ بأن " البطل الكوميدي هو نموذج طباعي لا نتخلص منه و لا يكون مهانا. في البداية هو مسموح لرؤية العقاب وهذه الإماتة كتجلي لنوع من التراكيب المشتركة للتنظيف أو التطهير[4] ومنه فالشخصية لا يمكننا التخلي عنها على الرغم من أنها مبتذلة في المسرحية؛ لكن سرعان ما تكتشف غلطها حتى نجدها قد تراجعت عن ذلك الذنب وتتوب عنه.

مهام الشخصيات الكوميدية

تقوم الشخصية الكوميديا على تقديم النقائص البشرية بصوره مضحكة دون أن تثير في القارئ أو المشاهد إحساس بالألم فهي لا تهدم البطل الكوميدي بإثارة الضحك اعتمادا على عيب خلقي أو عاهة جسدية لأنها في هذه الحالة تستثير الألم عند بعض المتفرجين بقدر ما تثير من الضحك عن البعض الأخر، ولعل هذا ما تقصده الشخصيات الكوميدية في إبراز تصور و تنوع شخصيات واقعية بصورة هزلية دون أن يشعر المتلقي بوجع حول تلك المشخصات لكن بعضهم يتفادى ذلك خصوصا إن كانت النماذج ممثلة تشخص حالة من حالاته فهو بذلك يشعر بالانزعاج عكس الذي تعنيه بصفة مباشرة فهو يحس بارتياح وبهجة لكن في النهاية تقدم لهما حلولا يمكن الاستفادة منها

---

[1]- ابو الحسن سلام، الايقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د.ط، ٢٠٠٤، ص٢٥٤.

[2]- د. نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي؛ م س، ص ١٧٣

[3]- سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع؛ ط ١؛ ٢٠٠٠؛ ص٧١

[4]- طامر أنوال : سيكولوجية الهزل والموت عند يونسكو م س، ص ٥٨

في الواقع الحياتي لدا فتشخصيات الكوميديا دائما لا تهتم بالجماعة وتهدف إلى الإقناع و الضحك من الموافق وشخصيات أدنى مما هم عليه في واقع الحياة كما تهدف إلى تغيير ما نحن عليه[1] وبهدف إرضاء المتلقي و استثارة ضحكه تقدم له هده الشخصيات حالات من البيئة الاجتماعية تكون مبتذلة من طرف أشخاص من المجتمع؛ كما أنها ترشدنا إلى إصلاح أنفسنا و واقعنا عله يشعر الإنسان بارتياح نفسي وما نلاحظه في المسرحيات الكوميدية أن شخصياتها من عامة الناس وموضوعاتها المثيرة للاشمئزاز والضحك[2] هذا ما يفعله الممثلون يطرحون فيها مواضيع تستثير فينا الضحك للخروج من البقعة التي نحن موجودون فيهاء كما إنها تقوم على فكرة المبالغة في التصوير الواقع المحتمل بصورة أدق فبتمثيل الشخصيات الكوميدية المفرط يكتشف المتلقي واقعه لأنها تطرحه بشكل دقيق؛ و يتصور له انه ما يحدث ما هو إلا صورة ممثلة تعكس له الحياة البشرية بنقائصها بالفعل وتتعرض لعملية التغيير أساسية عن طريق المبالغة إن شخصيات الكوميديا توظف أيضا عنصر التناقض ولهدا تعتمد على إمكانية التوفيق مع العناصر المتراضية والمتناقضة لحياة الإنسان وتبقى على تصالح وأمل مهما حدث من تصارع و تنازع بين القوى المتصارعة وتؤكد نزوح الإنسان للتقارب والتصالح والتوافق[3] ومنه فإن شخصيات المسرحية الكوميدية تقدم حصيلة من الأفكار المتضادة غير المتلائمة فيما بينها . حيث تعرضها بصورة مضحكة فتكون كل فكرة قائمة على حدى تعبر عن مواضيع مختلفة ومتباينة، أو عدم ترابط العلاقة بين فكرة وفكرة أخرى ؛كما قد تعبر عن ارتطام خلجات شخصية واشتباكها بأخرى هنا يكمن مضمون الشيء المضحك و فحواه .

تعتبر للشخصية الهزلية جزء لا يتجزأ من العادية دونما تكبير و أناس الشارع المعدمين العاديين... فهي تجمع بين الخيالات المباشرة الهوجاء وبين حقائق الحياة اليومية البليدة؛ وعليه لكي تكون الشخصية الهزلية مثيرة للضحك؛ يجب أن تتميز بالهزء" والسخر ولكن مبالغ فيها عكس ما يشاهده المتلقي في الحياة اليومية؛ سواء كانت طاغية أم ظالمة أو منصفة وغيرها من النماذج البشرية؛ فالشخصية الهزلية تضم تصورات ومواضيع مستوحاة من البيئة؛ فهي تسعى إلى إبراز"المواقف المتناقضة من المستوى النفسي الداخلي إلى المستوى الحركي الخارجي بمعنى أن يكون لونها السائد حركيا ظاهريا مبالغا فيه[5] فالشخصيات تقدم للمتلقي مجموعة من المواضيع والحالات

---

[1]- د.رضا عبد الغني الكساسية :التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، م س، ص ٣٣٣
[2]- د.رضا عبد الغني الكساسية :التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، م س، ص ٣٣٦
[3]- م.ن، ص٣٣٢
[4]- أريك بنتلي: الحياة في الدراما،جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٨ ص ٢٤٦
السخريّة. هُزِئَ به ومنه. وهَزأ يَهْزَأ فيهما هُزْءًا و مهُزوءًا ومَهْزَك و تَهَزَا و اهرب
سَخِرَ- -ابن منظور: لسان العرب، المجلد ٦ ، ج ٥١ ص ٤٦٥٩
[5]- د. محمد عناني: فن الكوميديا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢؛ ص ٧٩

المتعارضة؛ والتي تع من خلالها الشعور الداخلي إلى شكلها الظاهري بتصرفها المفرط والمضحك المبالغ فيه؛ ولهذا " يمكن للحركة الجسدية أن تتمشى مع الحركة النفسية فهي إما تترجمها أو تؤكدها أو تفسرها أو تعلق عليها[1] إذن يمكن القول بأن النشاط البيولوجي المادي؛ هو الذي يوضح وينقل أو يثبت أو يعاقب على الحالة النفسية لدى الممثل الهزلي كي يقتنع به المشاهد؛ وكثيرا ما نلحظ أن الحركة الجسدية تفسر نفسية الشخصية الممثلة كالفرح والحزن مثلا وغيرهما من الحالات؛ كما أنها تعتمد" على - المبالغة والعنف - ليس بمعنى القسوة وإنما بمعنى التطرف[2] فمن خصوصيات الشخصية الهزلية هي الإفراط في الحوارات و الحركات و التصرفات والأفعال و السلوكات حتى يتحقق عنصر الضحك إلى جانب هذا هناك عنصر آخر التأنيب والقسوة الناعمان؛ لأن عند عرضها لأي فكرة غير مرضية للمتلقي فالشخصيات تؤنب بعضها البعض لارتكابها تلك الأخطاء؛ لأنها تصور" إنسانا يصدر في سلوكه عن إحساس بالنقص وينحو نحو الخنوع والاستكانة[3] ومنه فمثل هذه الشخصيات تصور لنا فردا ينبثق منه تصرفات يشعر نحوها بالقصور والعجز ليتجه صوب المذلة والخنوع لها، فهي تظهر للمتلقي أن الإنسان الذي يشعر بمثل هذه الحالة يجب أن يتجاوزها ويعوضها بشيء آخر أحسن منها ؛ ورغم عرضها وسخريتها من الأشخاص إلا أنها " توظف الهزأ رغم لذاعته إلا أنه ناعم» لا يتجاوز بعض الحدود؛ هدفها الأول والأخير هو عرض قدراتها على الإضحاك وإن كانت مقاربتها تبقى نسبية[4] فالشخصية الهزلية عندما تستخدم عنصر السخرية تستعمله استعمالا لاسعا وحرّيفا لكنه ظريف غير مؤذي يحقق الضحك على كل ما يعرض وإن كانت طريقة معالجة المواضيع نسبية.

---

[1]- د. سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، م س، ص ٧١

[2]- د. محمد عناني: فن الكوميديا، م س؛ ص ٧٩

[3]- د. محمد عناني: فن الكوميديا، م س؛ ص ٧٩

[4]- طامر أنوال: سيكولوجية الهزل والموت عند يونسكو ٠ م س، ص ٦٠.

اشكال الكوميديا

أ- الكوميديا الراقية:

وهى مسرحية ملهوية يغلب عليها الطابع الجاد. وتنتقد في كثير من الأحيان السلوك الاجتماعي دون مغالاة أوعنف.

ب- كوميديا الدسائس:

تهتم أولا وقبل كل شيء بصياغة الحبكة التي تقوم على التنكر، وتدبير المقال المحكمة الصنع. والتي تثير الضحك.

ج- كوميديا التهريج:

وتدل على العرض المسرحي الهابط الذي يتسم بالصخب. والعنف البدني، والخشونة في الحركة واللفظ، واستعمال الأيدي والأرجل في حركات بهلوانية

د- الكوميديا الدامعة:

وتعالج مشاهد ضاحكة في مناخ مسرف في عاطفيته وانفعالياته. وبلغة شعرية شاحبة. ومواقف درامية تثير الشجن، ولكن ليس إلى درجة الحزن القامي. وشخصياتها بسيطة وسطحية الدوافج.وقد تنتهي الكوميديا من هذا النوع بنهاية سعيدة أو حزينه.

ه- الكوميديا الرومانسية:

وتعبر عن الرومانسية وفى مقدمتها: الغرام الملتهب كمحرك أساسي للأحداث وعوائق وصعوبات تقف في طريق العاشقين.والانتقال إلى الحقول والغابات والجبال والأجواء الطبيعية الشاعرية.

و- كوميديا الشخصية:

تعتمد على تصوير الشخصية المسرحية أكثر من اعتمادها على بناء الحبكة. أو على المناخ أو أي عامل آخر.

ز- كوميديا المواقف:

وتعتمد على الحبكة أكثر من اعتمادها على رسم الشخصية وينشأ الضحك عادة من المواقف الهزلية والمفارقة والأخطاء الكثيرة والتخفي.

ح- الهزلية (الفارس):

وهى عبارة عن تمثيلية خفيفة. تنشط في استخدام المرح. والتهريج. والتناقضات في الموقف واللفظ. والحركات البدنية الهزلية. والمصادفات اللامعقولة. والمواقف والشخصيات التي لا يحكمها قانون الاحتمال والممكن وهدفها الأمامي هو التسلية والترفيه.

سمات البناء الفني في المسرحية الكوميدية

- طريقة تقديم الموضوع ونهايته.
- توظيف الشخصية بحوارها وافعالها واحداثها.
- أحداث المسرحية الكوميدية تتطلب أن تكون بسيطة غير معقدة.
- أن تحتمل الحدوث في الواقع.
- عدم وجود عقدة تؤثر على سير الاحداث.
- هدف الكوميديا بحث كاتبها عن فكرة جديدة مبتكرة[1].

[1]- أحمد صقر ١٩٩٩، ١٧

المبحث الثالث

الاطار الاجرائي

مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث مجموعة من الممثلين الذين كقموا أعمالاً كوميدية صامتة بين عام ١٩١٠ _ ٢٠١٠ . وقد تضمن المجتمع (١٥) ممثلاً من جنسيات مختلفة قاموا بإداء الأدوار الرئيسة في الأعمال الكوميدية الصامتة وكما مبين في الجداول أدناه:

جدول بأسماء الممثلين

ت	أسم الممثل	جنسيته	أشهر أعماله
١	باستر كيتون	أمريكي	حظ سيء
٢	ستان لوريل	إنكليزي	شبه رجل
٣	أوليفر هاردي	أمريكي	حمقى في البحر
٤	هارولد لويد	أمريكي	السلامة أخيرا
٥	ماك سينيت	أمريكي	نجم بلدة صغيرة
٦	ماكس	فرنسي	ماكس في سيارة أجرة
٧	تشارلز سبنسر تشابلن	إنكليزي	الطفل ، أضواء المدينة ، الدكتاتور
٨	وجون باني	أمريكي	أمس واليوم
٩	مايل نورمان	أمريكية	(ممثلة)
٠	فريد إيفانس	إنكليزي	_____
١	فلاديمر أفديف	روسي	_____
٢	روان أتكينسون	إنكليزي	الرجل طويل القامة
٣	باتريك نيروف	روسي	_____
٤	ديد	أمريكي	_____

عينة البحث:

تم اختيارعينتين؛ وهما شخصيتين كوميديتين؛ الأولى : الممثل الكوميدي تشارلز شابلن ، والثانية الممثل الكوميدي روان أتكينسون؛ للبحث في مرجعياتهما الفكرية في إنتاج الكوميديا من النوع الصامت؛ وقد تم أختيار العينات بقصدية وذلك للأسباب التلية: ...

- إن الممثليين مثلا حقبتين مهمتين في تاريخ الكوميديا الصامتة؛ إذ كان شابلن بمثابة نقطة البداية الفذة لهذا الفن. عندما شرع في إعماله منذ فجر تاريخ السينما الصامتة؛ في حين يكاد أتكينسون يمثل نقطة النهاية لهذا الفن الرفيع؛ إذ لم تظهر بودر وجود موهبة جديدة للكوميديا الصامتة
- إن الممثليين شابلن وأتكينسون كانا موضع أتفاق بين النقاد والدراسين في مجال الفنون على إنهما أهم من قاما بمناقشة القضايا الإجتماعية والفكرية بحيادية عالية بعيداً عن إنتماءهما لدين أو بلد أو تيار سياسي علاوة على موهبتهما الطاغية في الكوميديا الصامتة.

منهج البحث

تم اعتماد منهج الوصفي التحليلي

اداة البحث

اعتمدنا ما تمت الاشارة له في الاطار النظري.

تحليل العينات

العينة الاولى:

الممثل الكوميدي (تشارلز شابلن ١٨٨٩- ١٩٧٧) أسم الشهرة (شارلي شابلن).

سيرته

هو أبرز ممثلي أفلام الكوميدية الصامتة في أوائل القرن العشرين وهو أيضا منتجاً ومؤلفاً ومونتيراً ومخرجاً وموسيقيا؛ ولد في بريطانيا عام ١٨٨٩ وعاش شابلن في جو يطغى عليه الاحتراف المسرحي؛ وكانت والدته مضطرة لاصطحابه الى عملها كمغنية ؛ بعد ان انفصلت عن والده الذي كان ممثلا للميوزيك هول؛ وجد شابلن نفسه تلقائيا وهو يحل محل تلك الوالدة التي خانها الصوت في وصلة غنائية امام الجمهور، ولقد كان لوالدته دورا كبيرا في تربيه ميوله تجاه المسرح. إذ

يروي شابلن بأنها كانت حين تتحدث له عن زبف حياتها، كانت عندما تتحدث عن المسرح؛ تستسلم للرضا والحماس؛ وكان والده؛ قد عرف أمه الى المستر جاكسون؛ مسؤول عن فرقة راقصة بأسم (غلمان لانكشاير الثمانية)؛ وأقنعها بأنها ستكون بداية جيدة لشابلن أن يحترف المسرح. إلا أن الحدث الاهم الذي شكل منعطفا في حياة شابلن بأتجاه المسرح؛ كان قبول وكالة (بلاكمور) باعطاءه دورا في مسرحية شارلوك هوامز، ولكن سرعان ما تتبدل الاحوال بصورة درامية ليسقط شابلن وأمه وأخوه سيدني في مهاوي البؤس، ويعيشوا ظروفا شديدة القسوة افضت بوالدة شارلي الى الجنون؛ عمل شابلن بائع جرائد؛ وعامل مطبعة؛ وصانع العابه ونافخ زجاج؛ وساعيا لدى طبيب؛ الخ.

ولم يغب عنه هدفه النهائي وهو ان اصير ممثلا هزليا. يعرف شابلن بنفسه قائلاً : انا ما انا، فرد نسيج وحده ومختلف. خلفي كل ميزات الرغائب والحاجات السلفية؛ مع كل الاحلام والرغبات والتجارب الشخصية التي انا محصلتها.

أعماله

عمل شابلن أفلاماً هادفة صنعت شهرته منذ أن بدأ عام ١٩١٤ وسرعان ما أنتج أفلامه بنفسه بجانب التمثيل والإخراج وعمل المونتاج والتأليف. ومن أفلامه (الملاكمة؛ المتشرد؛ حياة كلب امرأة باريس)؛ حتى وصل إلى صناعة أفلامه الطويلة مثل فيلم (الصبي The Kidعام ١٩٢١)؛ وفيلم (حمى الذهب ١٩٣٥) بابتكارات جديدة في عمق الصورة؛ ورغم ظهور اختراع الصوت في السينما عام ١٩٢٧. فقد أخرج أفلامه وبرع فيها دون استخدام الصوت مثل فيلم (السيرك عام ١٩٢٨، والذي حقق له نجاحاً فائقاً وحصد به جائزة الأوسكار الفخرية؛ ثم فيلم (أضواء المدينة)؛ وفيلم (العصور الحديثة عام ١٩٣٦)؛ وعلى الرغم من استخدامه الصوت في الفيلم إلا أنه يظل فيلماً صامتاً بدون حوار تتخلله الموسيقى التصويرية؛ في العام ١٩٤٥ عمل فيلم (الدكتاتور)؛ والذي جسد فيه شخصية أدولف هتلر النازية بطريقة كوميدية وضع فيه رؤيته الخاصة عن الديكتاتورية والتسلط في عام ١٩٥٢ عمل فيلم (Lime Light)؛ وفي تلك المرحلة اتهم بالشيوعية واليسارية من قبل لجان السيناتور الأميريكي مكارثي؛ بسبب ما يحمله شابلن من أفكار اجتماعية وسياسية ناقدة ذات طابع كوميدي ساخر. وتم نفيه من الولايات المتحدة عام ١٩٥٢م فاختار سويسرا مكاناً لإقامته وتقاعده في مدينة كورسيي بضواحي قرب مدينة لوزان في منطقة ثرية على ضفاف بحيرة (ليمان)؛ إلا أنه لم يتوقف عن الحركة فقام بتأليف الموسيقي وإعادة أفلامه الصامتة بالمصاحبة الصوتية وبالموسيقى التصويرية وكتابة مذكراته؛ ثم عمل فيلم (ملك في نيويورك عام١٩٥٧)؛ وأنتج وأخرج فيلم (كونتيسة من هونج كونج عام ١٩٧٦)؛ إذ أسند دور البطولة فيه

ل(مارلون براندو) و (وصوفيا لورين)؛ عام١٩٧٢ عاد إلى الولايات المتحدة ليكرم بحفل جوائز الأوسكاروحصل على الأوسكار الفخرية عن مجمل أعماله السينمائية الرفيعة؛ كما حصل على جائزة أوسكار أحسن موسيقى من تأليفه في فيلمه (Lime Light) ثم عاد إلى سويسرا وبقي فيها حتى توفي عام ١٩٧٧ عن ٨٨ عاماً قدم خلالها أكثر من ٨٠ فيلماً أغلبها صامت ليبقى ملكاً للكوميديا الصامتة الهادفة.

التحليل

أ. مرجعياته الفكرية

ناقش شابلن القضايا الاجتماعية المختلفة ذات الطابع الماساوي ودمجها مع الكوميديا بطريقته العبقرية؛ إن مأساوية الحياة التي عاشها شابلن تركت آثارها على تشكله الفكري والفني ومكنته من أختيار الشخصيات التي يؤلفها ويمثلها، لاسيما شخصيات مثل الصعلوك؛ المتشرد؛ التي ستكون شخصيات مركزية في معظم اعماله. وربماعبارة لأمه (فقط لو انك اعطيتني فنجان شاي بعد ظهر ذلك اليوم) وهي في أجواء جنونها تحكمت إجمالاً بتجربته الفكرية؛ وبخصوص الشخصيات التي مثلها شابلن وموضوعاتها في المسرح والسينما لا يمكن فصلها عن الحياة المعاصرة؛ وحياة الناس العاديين ومن هنا جاء رفضه لإعمال شكسبير وشخصياته المحاطة بالفخامة والأسرار. إذ هو يعلن عدم قدرته على التماهي مع شخصية أمير مثل هاملت؛ أو الشعور بشعوره؛ حتى لو ضاجعت الأم كل من في البلاط لقد كانت أعمال شابلن نقلا خلاقاً لحياته في الطفولة والمراهقة؛ كما وأن شابلن المرهف عاطفيا، المندفع وراء الخيال لم يكن ممكنا الا أن يلعب الحب دورا في حياته؛ حبه لأمهه حبه ل (هيتي كيلي) الفتاة التي أحبها في صباه؛ وقد تكون الأشياء التي أحبها شابلن أسهمت في نظرته للمسرح؛ إذ هو يرى ان المؤلف المسرحي يجب ان يكون عاطفيا قبل أن يأخذ العقل انصيبه في التأليف، ففي نظره أن المسرح بستارته الحمرة وشكله الهندسي، انما يتوجه الى الانفعالات .

وعلى الرغم من إن شابلن لم يكمل دراسته في مؤسسة تعليمية بسبب تقلبات حياته. إلا أنه أتاح لنفسه فرصة الإرتباط بشكل مباشر بالقضايا الاجتماعية والفكرية؛ من خلال أعماله التي عالج فيها موضوعات الفقر والظلم والتسلط السياسي. إذ إن افلامه شكلت نقدا للرأسمالية؛ وتعبيرا عن التضامن مع قضايا المضطهدين، الأمر الذي جعله عرضه للإتهام بإيمائه بالشيوعية. إذ إن أفكار شابلن كانت تتلاقى مع المنهج الماركسي في تفسير العالم وفهم احداثه؛ في كثير من المواضيع؛ لا سيما أستحسانه لفكرة قوى المادية الدياليكتيكية ودورها في تقدم الشرط الإنساني. إذ كان فيلمه

الدكتاتور الذي اخرجه خلال الحرب العالمية الثانية أدانه كبيرة النازية؛ وقد جاء الخطاب النهائي في الفيلم اقرب ما يكون الى اعلان ايمان بالحياة الجميلة والسعيدة؛ الخالية من الحقد والجشع؛ وبالأرض الطيبة الغنية القادرة على تلبية حاجيات الجميع؛ وقد ختم أعلانه بدعوة لخلق عالم جديد؛ يمنح كل الناس امكانية ان يعملوا، ويؤمن مستقبلا للشبيبة وضمان للشيخوخة؛ علم مبني على العقل يقود الى التقدم والسعادة . فلقد كان شابلن سياسي وفنان في وقت واحده لم يكتف بأثرمظهره المضحكه بل أثار شابلن التناقض السياسي في البلدان التي عانت من التسلط في الوقت الذي صور فيه الجونب الاكثر رفاهة وعمقا وتفاعلا مع العالم المحيط .

ان شابلن يعترف بوضوح بإلحاده؛ معتبرا ان الدين هو الايمان بدوغما يرفضها؛ ويؤكد أنه ليس عديم الإيمان؛ بل هو يعتقد ان الايمان هو العنصر الرائد في افكارنا. من دونه ما كان امكننا ان نبتكر فرضيات او نظريات؛ او علوم ويذكر شابلن انه مؤمن بالمجهول؛ وبكل ما لا نفهمه بواسطة العقل؛ مؤمن بان ما يتجاوز ادراكنا هو واقعة بسيطة في مملكة المجهول الذي يحتوي احتياطات هائلة من الطاقة لأجل الخيرء كذلك يؤمن شابلن بالحدس؛ والإدراكات خارج نطاق الوعى الحسى؛ ويعارض فرويد حين ينظر الى أن جميع الشخصيات وسلوكياتها مرتبطة بالحياة الجنسية؛ إذ هو يرى أن بإمكان البرد والجوع والخجل الناتج من الفقر، إن يتركان أثراً أكبر مما يتركه الجنس .اما موقف شابلن من الوطن فهو موقف واعي؛ إذ هو ينفي تحمسه لفكرة الوطن ويقول : انا عاجز عن الزعيق بشان الكبرياء القومي؛ ولكن إذا جرى غزو البلد الذي اعيش فيه ؛ اعتقد اني سأكون قادرا على التضحية بحياتي مثل معظم الناس. لكنني عاجز عن الشعور بحب متوقد لبلدي الام لأنه يكفي ان يصبح نازيا حتى اغادره من دون اسف .

ب - الأداء التمثيلي

إن شابلن ظل متمسكاً لفترة طويلة بالأداء الصامت لأنه كان يعتقد أن التمثيل التعبيري الصامت أفضل وسيلة ليصل بها أرجاء العالم ويعد شابلن مبتكراً للثيمات الكوميدية التي اشتهر بها إذ كان سباقاً في النقد الاجتماعي والسياسي الذي لم يجرؤ أحد غيره أن يقدمه؛ وأنه ينظر الى الجمهور كما ينظر له برتولد بريخت؛ فهو لا يحب الغفل في الجمهور، ويتمنى لو يختاره لنفسه ولإعماله؛ كذلك شدد شابلن على اهمية ما يسميه (المسرحة)؛ الذي يترادف لديه مع التجميل الدرامي؛ وهو يشدد إيضا على فن الاسترخاء؛ ويرى أن على الممثل أن يراقب صعود انفعالاته وهبوطها ويسيطر عليها وهو يرى ان مهنة الممثل تتطلب رهافة الاحساس فوق كل شيء؛ كما وأن الذكاء مهما ايضاء وقد تميز الأداء التمثيلي لشابلن بقدرة فائقة على تقمص الشخصيات وأدائها عبر ملامحه وحركاته للأفكار التي يريد إيصالها للمشاهد؛ بشكل يفوق تأثير الحوار في قوة التعبير التي تميز

بها وحده بأسلوبه التمثيلي البسيط . كذلك تميز بأبتكاره لكثير من الثيمات التي أصبحت ملازمة لشخصيته واستخدامه المونتاج لخلق أشر كوميدي على المشاهد بلغة تعبيرية مؤثرة تتفوق في قوتها على الحوار .

العينة الثانية

الممثل الكوميدي (روان أتكينسون)

أسم الشهرة (مستر بن)

سيرته

هو ممثل إنجليزى يعد من أشهر ممثلى الكوميديا، وهو يتمتع بموهبة فريدة لا يمتلكها أي فنان آخر ربما منذ عصر العبقرى (شارلى شابلن)؛ وهي تمثيل الكوميديا الصامتة؛ التي لا يفوقه فيها أي فنان أبدأً كذلك موهبته في التأليف والإنتاج وكتابة السيناريو، ولد اتكينسون عام ١٩٥٥ في كونسيت في مقاطعة دورهام بإنكلترا، كان ولده مزارعاً بسيطاء وهو الأصغر من بين أربعة أشقاء يكبرونه سناً بينهم رودني عالم أقتصادي؛ وقد خسر بفارق ضئيل زعامة حزب الاستقلال في بريطانيا، وقد عانى اتكينسون عيوب في النطق والكلام ظلت تلازمه منذ طفولته وحتى الأن، الأمر الذي جعله قليل الكلام. وربما كانت هذه الإعاقة جعلته يبتكر شخصية مستر بين والذى لا يتكلم كثيرا. تلقى اتكينسون تعليمه فى جامعة نيوكاسل؛ وحصل على البكلوريوس فى الهندسة الكهربائية عام ١٩٧٥؛ وسعى للحصول على شهادة الماجستير فى الهندسة الكهربائية فى جامعة اكسفورد الملكية. إلتقى اتكينسون بزوجتة (سانتيرا) في أواخر ١٩٨٠ عندما كانت تعمل كفنانة للمكياج مع هيئة الإذاعة البريطانية؛ وهى من أب هندى وأم بريطانية فى مدينة نيويورك ١٩٩٠ولهما ولدان.

أعماله

كان أول ظهور كوميدى لاتكينسون فى سكتشات كوميدية بسيطة؛ إذيعت على هيئة الإذاعة البريطانية بين العام١٩٧٩- ١٩٨٢؛ كذلك مقابلات متاخرة مع رجال عظماء مصطنعين؛ كانت من تأليفه وبالتعاون مع (ريتشارد كورتيس)؛ إلا أن الإنطلاقة الحقيقية كانت من خلال إسكتش مسرحى كان بعنوان (Not The Nine O'klock News) قدمه لاتكينسون للبى بى سى، وقد دفعه نجاحه في الإسكتش للمشاركة فى مسرحية هزلية للقرون الوسطى حققت نجاحا باهراً؛ ومن ثم جاءته الفرصة للتمثيل مع (جيمس بوند) عام ١٩٨٣ في فيلم (never say never agin)؛ وأخذ دوراً قيادياً في فيلم (Dead on Time)؛ أيضاً في العام ١٩٨٣ شارك مع (نايجل هوثورن)

كان في الفيلم القصير الحائز على جائزة الأوسكار (تعيينات دنيس جينينغز) ظهر مع (ميل سميث) كأول تجربة أخراجية في (الرجل طويل القامة) عام ١٩٨٩ وظهر جنباً إلى جنب مع (أنجيليكا هيوستن) و (مي زيترليتج) للساحرات (لرولد دال) عام ١٩٩٠ لعب جزءاً من (ديكستر هايمان) في لقطات ساخنة جزء دوكس عام ١٩٩٣ والمحاكاة الساخرة ل (رامبو الثالث)؛ بطولة (تشارلي شين)؛ تبعته أدوار صغيرة فى مجموعة من الأفلام؛ إذ إكتسب أتكينسون من الخبرة والشهرة؛ لا سيما بعد تأديته شخصية الكاهن الذى يتلعثم فى الكلام فى فيلم (أربعة أعراس وجنازة) عام ١٩٩٤ كذلك أدى دوراً فى فيلم ديزنى الشهير (الأسد الملك) بقيامه بصوت (زازو)؛ وأستمر أتكينسون يظهر في أدوار مساندة كوميدية؛ إلى جاءت فرصته الكبيرة من خلال تقديم شخصية مستر بين في حلقات تليفزيونية حققت نجاحاً كبير ثم عرفه العالم من خلال هذه الشخصية بعد أن قدمها لأول مرة فى فيلم (بين) عام ١٩٩٧ والذى حقق نجاحا دولياً وتبعه فيلم (مستر بين هوليداى) فى عام ٢٠٠٧ والذى بدوره حقق نجاحا كبيراً ليسطر إسمه بين أفضل ممثلي الكوميديا الصامتة .

وخلال تلك الأعوام كان أتكينسون مشاركاً في العديد من الأدوار كوميدية الناجحة. إذ ظهر في (سباق الفئران) عام ٢٠٠١ و(سكوبي دو) عام ٢٠٠٢ و(كوميدية الجريمة) عام٢٠٠٥ هذا بالإضافة الى أن أتكينسون أستطاع أن يكون رجل رائد في مجال التلفاز، قدم أتكينسون ٦٤ عملا فنيّا طوال مسيرته بين أفلام ومسلسلات. وأختير كواحدا من أهم ٥٠ كوميديان في تاريخ بريطانيا، حصل على ٧ جوائز بافتا كافضل أداء ترفيهي خفيف. في أعوام ١٩٨١- - ١٩٨٨-١٩٨٣- ١٩٩٠- ١٩١- ١٩٩٢- ١٩٩٤. هذا بالإضافة الى تكريمات عديدة كانت تأتي وفقاً لاستطلاعات رأي الجماهير.

حاز اتكينسون على مرتبة قائد النظام فى الإمبراطورية البريطانية فى عيد الميلاد ٢٠١٣ لمساهمته في الارتقاء بمستوى الدراما التلفزيونية؛ خدمته فى الدراما والإحسان وهى واحدة من أعظم الجوائز الملكية فى بريطانيا .

التحليل

أ مرجعياته الفكرية

إن الفرق بين روان أتكينسون مبدع شخصية مستر بين؛ الرجل الكبير الذي يتصرف بعقلية طفل فتوقعه حماقاته في الكثير من المواقف الكوميدية؛ وبين شارلي شابلن صاحب أهم الشخصيات الهزلية الكوميدية في تاريخ الفن التمثيلي. كشخصية الصعلوك المتشرد، هو إن أتكينسون لم يكن على موعد مع المسرح والمرح والفن الكوميدي. بل هو طالب في الهندسة؛ لا يحلم بأكثر من أن

يثير السخرية مع زملائه في الفصل الدراسي؛ لم يحضى أتكينسون بأهتمام كبير من الدولة أثناء مسيرته المهنية والمراحل الأولى لموهبته إلا أنه شكل من خلال أعماله؛ ظاهرة فنية لا يختلف فيها النقاد؛ لاسيما وأن أتكينسون استفاد كثيراً من تلقيه التعليم الأساسي بمدرسة شرويستر دورهام؛ وهي مدرسة تشتهر بتفوق طلابها وما تمنحهم إياه من مستوى تعليمي جيد؛ فمنذ أيام تلك المدرسة؛ أظهر أتكينسون تفوقاً خلال سنوات دراسته المختلفة . وعلى الرعم من أن أتكينسون كان في صغره مهرج الفصل، وأكثر الطلاب إثارة للضحك، لكنه بمرور الأيام بدى أكثر وعيّا بذاته وأكثر هدوءًا، ربما لأنه كان يشعر في داخله بالسعادة والرضا في ركن من أركان حياته وربما هذا الركن كان حبه لأسرته التي أتاحت له فرصة التعلم بشكل جيد؛ تلك السعادة؛ كثير تحدث عنها أتكينسون في لقاءاته الفنية؛ إذ هو يقول أن السعادة تمنح الإنسان راحة نفسية وقبولاً ذاتياً؛ وتساعده على الأهتمام بالأهداف السامية؛ وتمنح الجسد انسجامية رائعة تجعله يعمل بكفاءة؛ كذلك تعطي الشخص الفرصة لأن يكون مبدعا ومخترعاً؛ وتحول تفكيره السلبي الى إيجابي .

لم يكن أتكينسون ذا صله واسعة بعالم السياسة على الرغم من أن له علاقات ببعض وجهاء الدولة؛ كما وأنه كان زميلا لرئيس الوزراء البريطاني السابق توني بلير في أيام مدرسة شوريستر دورهام إلا أنه لم يكن بعيدا عن الجو المشحون بالقضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية؛ فقد قاد أتكينسون بدأ من يونيو ٢٠٠٥ أكثر من ائتلافاً ولأكثر من مرة بمساعدة كتاب وفنانين آخرين مثل نيكولاس هاينتر؛ ستيفن فراي، وإيان ماكيوان؛ لمواجهة قرارات للحكومة البريطانية والدعوة الى تعديلها أو تغييرها، لا سيما تلك التي يتعلق منها بمشروع قانون تجريم الأشخاص الذين يحرضون على الكراهية على أساس ديني أو عنصري؛ إذ يشعر أتكينسون أنه قانون قد يتيح للمجموعات الدينية فرصة أكبر للرقابة على الفنون؛ كما أنتقد أتكينسون عام ٢٠٠٩ تشريع خطاب الخوف من المثليين. وفي العام ٢٠١٢ أعرب عن دعمه لأي محاولة للأصلاح تشمل بعض فقرات القانون البريطاني التي تخص قضايا مثل التحرش والإهانة والاعتقال والعقاب .

إن أتكينسون لم يتحدث في أي مناسبة عن تأثره بشخصية سياسية أو فكرية معينة؛ ولم يشير الى ما يتعلق بإيمانه بالأديان والمعتقدات، ألا أن أهتمامائه وسلوكه اليومي يجيبانا عن جميع تلك الأسئلة؛ إذ إن موهبة أتكينسون لم تكن نتيجه لسخط نفسي ضد مشاكل الفقر كتلك التي وجهت موهبة الكثير من فناني الكوميديا وفي مقدمتهم شابلن. بل أن أتكينسون سليل عائلة زراعية قوية ومتماسكة؛ كما وأنه كان أوفر حظ في التعليم وفي حصوله على فرصة لإدامة موهبته بل وتطويرها؛ كذلك هو محب للحياة؛ يمارس هوايات كثيرة جعلته دائم الإتصال بالناس من فئات مختلفة؛ كسائقي الأجرة ورجال الشرطة وبائعي سيارات المستعملة والمعالجين النفسيين؛ وهو

أيضا محب للسفر، ومولع بقيادة السيارات الكبيرة والصغيرة؛ شارك ولأكثر من مرة في سباقات للسيارات؛ وكان يتقبل الهزيمة أو تعرضه لحادث سير بروح ملئها التفائل والرغبة في المواصلة والأصرار على الفوز، وربما هو يحمل حب كبير لبلدهه يمكنا أن تتلمسه من خلال جولاته المتكررة التي يقوم بها في شوراع لندن من خلال أعماله الفنية؛ لاسيما قيامه بتمثيل شخصية مستر بن؛ الشخصيّة التي أحبّها الجمهور كثيراً؛ الصغير والكبير، إذ يظهر مستر بن في أحدى المشاهد وهو يجلس على أريكته المضحكة التي اوضعها على سقف سيّارته وهو يجول في شوارع لندن التاريخية في نزهة لم تخلُ بالطبع من المواقف المتهوّرة والخطيرة. إلا أنها تشير الى مدى ألتصاق الشخصية بواقعها اليومي وإنتماءها الى قضايا الوطن

ب - الأداء التمثيلي

إن العصر الذي بدأ به أتكينسون مشواره في التمثيل لم يكن عصر تدوين مناهج التمثيل وتدريسها، إنه التقنيات الصورية والصوتية الذي لم يحضى بفضائله العديد من الممثلين، وبصرف النظر عن جميع تلك الفضائل لم يكن أتكينسون فاقد لمهارات الحركة؛ بل هو رياضي جيد وشغوف بقيادة السيارات؛ وقد ظهر هذا الشغف فى أعماله الفنية كمشهده الشهير أثناء قيادة مستر بين لسيارته الصغيرة من كرسى أعلى السيارة؛ وهو ايضا ماهر وحائز على رخصة قيادة شاحنة اكتسبها في العام ١٩٨١ وقد أستخدم هذه المهارة في لوازم الأفلام التي تحتاج الكوميديا.

تميز أتكينسون بقدرة أدائية رائعة وجذابة في مجال الحركة والتعبير في الوجه؛ عوضاه عن مشاكل النطق التي عانى منها منذ صغره والتي ربما كانت السب وراء أختيار أتكينسون لشخصية مستر بن الصامتة. كذلك يتمتع أتكينسون بهدوء وأسترخاء شديدين كانا سبباً كبيراً في تفوقه في أداء شخصيات عديدة مثل الرجل الأحمق؛ الرجل الأصم: الأبكم؛ وكذلك تفوقه في أداء شخصية الكاهن الذي أداها في فيلم (أربعة أعراس وجنازة) عام ١٩٩٤ .

إن أتكينسون مؤمن جدا بأهمية الحركة والقدرة البدنية في مجال التمثيل؛ وهو يؤكد أنها تأخذ بالإنغفاض مع تقدم سن الممثل؛ ذلك الأيمان دفعه الى مغادرة شخصية مستر بن بعد أن وصل سن ٦١ عاما على الرغم من أنها تعد من أهم علامات الكوميديا الراقية التى إستطاعت أن تصل إلى الملايين حول العالم . هذا بالإضافة الى أعترافه بأن الشخصيات الكوميدية تولد في أجسام سليمة وعقول را شدة قادرة على الأحساس بالسعادة بقوة وأن الأشخاص كبار السن يصبحون ميلون الى الحزن قليلاً، وأن على الممثل في سن الخمسين أن تكون أختياراته أكثر واقعية.

النتائج

- إن الكوميديا نتاج فكري أبداعي لا يصدر نتيجة سخرية الإنسان من ذاته أو من قضايا المجتمع فحسب؛ بل هي أيضا قد تكون مرحلة من مراحل تطور في الفكر والموهبة الفنية لدى الممثل .
- إن نشأة الممثل الكوميدي وعلاقته بمحيطة الإجتماعي والأسري، هي التي تشكل مرجعياته الفكرية بل وتترك آثارها الواضحة على طبيعة أختياراته للشخصيات التي يمثلها، بل ربما يشكل تاريخ هذه الشخصيات مدخلا فكرياً ونفسياً مهماً للتماهي مع الدور الذي يؤديه الممثل .
- إن علاقة الممثل بالتعليم الأكاديمي؛ لابد أن تكون لها صلة مباشرة بتأطير وعي الممثل وبناءه الفكري، إلا أنها في الوقت نفسه قد لا تكون قادرة على أن تحدد مدى أمتلاك الممثل الكوميدي للموهبة أو حرمانه منها لا سيما وأن العديد من الممثلين الكوميديين لم يتمكنوا ببسب التقلبات الإجتماعية والنفسية في حياتهم من الحصول على تعليم جيد؛ وفي مقدمتهم الفنان الكوميدي شارلي شابلن .
- إن الممثليّن الكوميّدين شارلي شابلن وروان أتكينسون تميزا بقدرة عالية على الأداء الحركي والمرونة والإسترخاء وإمكانية إستثنائية في التحكم بملامح الوجه والرأس .
- إن الممثل الكوميدي شارلي شابان يولي عناية كبيرة بالجمهور ويرفض أن يكون غافلا أو مغيبا بل يجب أن يكون واعيا قادرا على الإصلاح والتغيير .
- إن الممشل الكوميدي شارلي شابان تميز بأختياراته الجيدة للثيمات الكوميدية التي تنتقد الواقع السياسي والإجتماعي نقداً لاذعاً وجريئاً .
- إن الممثل الكوميدي روان أتكيدسون يشدد على أهمية الحركة وضرورة أمتلاك الممثل الكوميدي لقدرة بدنية جيدة إذ هو يؤمن بأن الشخصيات الكوميدية يجب أن تولد في أجسام سليمة وراشدة قادرة على الشعور بالسعادة

الإستنتاجات

- إن الكوميديا الصامتة إعتمدت الحركة والإيماءة بوصفهما الوسائل الأكثر تعبيرا في حال غياب تقنيات الصوت أو غياب الحوار الدرامي والموسيقى أحياناً .
- إن فن الكوميديا الصامتة هو الفن الذي بإمكانه أن يكون أكثر الفنون أنتشارا ورواجاً ثقافياً، لا سيما وأنه يتجاوزمفهوم اللغات المختلفة لشعوب العالم؛ فهو يعتمد الحركة والإيماءة دون الكلام .
- إن فن الكوميديا الصامتة هو فن الصور المجازية؛ التي تعتمد على المشاهد القائمة على التعبير المجازي في الصورة؛ وذلك بسبب غياب الحوار الذى يرسم عادة حبكة القصة ويوضح أوجه تشابكها، وتصاعدها وتوترها .
- إن الممثل في الكوميديا الصامتة يعتمد على تكنيكات جسده بوصفه ظاهرة بصرية يمكن إداركها، إذ يمكن معرفة لغتها بوصفها وسيا للأتصال والتواصل بين البشر .

الخاتمة

تختلف أراء المتلقين لأداء الممثل على وفق الملاحظات الآتية بنسبة أم بأخرى:

١- مقدار تطابق اداء الممثل مع أبعاد الشخصية التي يمثلها ومدى التعاطف وعدمه.

٢- صعوبة التفريق بين شخصية الممثل الذاتية أو هويته وشخصية الشخصية الدرامية أو هويتها، وهنا يدخل مبدأ التقمص وصدقيته.

٣- يزول تأثير التمثيل الحي (بخلاف التمثيل في السينما أو التلفزيون) بسرعة انتهاء الموقف المسرحي أو بانتهاء العرض المسرحي بكامله، حيث ليس بالامكان الامساك بأداء الممثل بعد خروج المتفرج من المسرح، فالتمثيل في المسرح هو أبن اللحظة وقد يختلف أداء الممثل من عرض إلى آخر.

٤- يتحدد اداء الممثل بحدود زمانية ومكانية، زمان ومكان العرض، ومدى ملائمتها لمزاج المتلقي.

٥- لحضور الممثل أو ما يسمى (الكاريزما) تأثير في نفوس المتلقين، فقد يمثل ممثل لا يمتلك الكاريزما، دوره بإتقان ومع ذلك قد لا يلاقي الاستحسان من قبل الجمهور.

٦- يتأثر اداء الممثل بالظروف الخاصة التي تحيط به رغم الادعاء بوجود عدم تأثره بها، فقد لا يكون مزاج الممثل في ليلة العرض رائعاً كما في الليلة السابقة، وفي الليلة اللاحقة، وقد لا يؤدي بشكل جيد كما أدى دوره في هذه الليلة أو تلك .

وهكذا فإن لفن التمثيل وجهين، أحدهما موضوعي والآخر ذاتي، وعلى الممثل أن يشعر بدرجة معينة بشعور الشخصية التي يمثلها ويظهر انفعالاتها، وأن يبدو كما لو كان يعيش الدور، وأنه منجرف مع فعل الشخصية ودوافعها واهدافها، ومن جهة أخرى، عليه أن يحتفظ بقدر من الموضوعية ومن الانفصال عن الشخصية وأن يحافظ على ذاتيته وعلى سيطرته على نفسه، وأن يكون واعياً لحقيقة كونه يقف على خشبة المسرح، ليمثل لمجموعة من المشاهدين وأن يكون مدركاً لكيفية توظيف جسمه وصوته وحركاته وايماءاته الجسدية والصوتية لملامح الشخصية، وإن على الممثل أن يسيطر على شخصيته الذاتية عن طريق موقفه الموضوعي. عليه أن يخلق التوازن بين الذاتي والموضوعي. مهمة الممثل مزدوجة، فعليه أن يبدو وعليه أن يكون، أن يبدو شخصاً آخر، وأن يبقى على واقعه الخاص. وهكذا يجمع بين التظاهر والكينونة، والتظاهر هو القناع الذي يرتديه الممثل، والكينونة هي الوجه الحقيقي له. إذن لا بد أن يبقى القناع شفافاً لكي يتبين من خلاله الوجه الحقيقي، فكيف للذي يقيّم أداء هذا الممثل أو ذاك وبسهولة أن يفرق بين الوجهين؟

المصادر

١. ابن منظوره ابو الفضل جمال الدين لسان العربه_بيروت : دار صادر، ٢٠٠٣ باب رجع

٢. أبو مغظي، هيلات ومصطفى قسيم؛ الدراما والمسرح في التعليم النظري والتطبيق، عمان، دار الراية للنشر والتوزيع؛ ٢٠٠٠.

٣. اليجييري دانتي، الكوميديا الآلهية الجحيبب ترجمة : حسن عثمان، ط٣، الأسكندرية : دار المعرف، ١٩٨٨

٤. أوبراين،ماري إلين، التمثيل السينمائي؛ ترجمة: رياض عصمت،مشق : منشورات وزارة الثقافة.٢٠١٢.

٥. باقيس، باتريس؛ تحليل العروض المسرحية؛ ترجمة : منى صفوت القاهرة ، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٦.

٦. بكار،عبد الكريم، تكوين المفكر، ط٧؛ القاهرة : دار السلام للطباعة والنشزة. ٢٠١٠.

٧. بيفر، فيرا، السعادة الداخلية لخطوات إيجابية نحو الإحساس بالسعادة، ط٣، الرياض : مكتبة جزيزه٢٠٠٦.

٨. تشابلن، تشارلي سبنسر، " قصة حياتيه ترجمة: كميل داغر، ط٤، بيروت : المركز الثقافي العربي ١٩٩٤.