

محاضرات مادة التمثيل وللقاء \ المرحلة الاولى سمعية ومرئية د. وعد الهاجري

### المحاضرة الاولى التعريف بفن التمثيل ( نظرة تاريخية )

ان فن التمثيل منذ نشأته البدائية الاولى حتى وصوله الى الاغريق كان يقرأ شعرا او من خلال الخطابة في اغلب الاحيان ، وكل الكتابات اكدت هذه الحقيقة خاصة كتابات ارسطو اذ يقول : بان قيمة الممثل تتركز في صوته الجمهوري وتنغمياته الثابتة ، وبؤكد افلاطون بشكل فعال ان قارئ القصائد او الممثل يفهم مؤلفيه وينطلق لالقاء الكلمات بالطريقة التي يفعلونها ليس عن طريق البحث والدراسة والعلم ، بل لانهم يخرجون من انفسهم ويبدون انهم بين الشخصيات التي يتحدثون عنها ، وارسطو الذي عرف التمثيل على انه ( المحاكاة ) استعار شيئا من سقراط وشيئا من افلاطون في صياغة موقفه من التمثيل كفن ، ويبدو انه اتفق مع افلاطون في البداية حين اعلن ان القدرة على التمثيل هي بالتأكيد هبة طبيعية ومن الصعب ادراجها في مجال الفن ، باستثناء مايتعلق بالخطابة ، وقد قاد ارسطو في فن التمثيل نوع من انواع الخطابة بدراسة موضوع الدوافع والميول والظروف التي تهتم فيها الاختيارات الارادية .

لقد تعرض فن التمثيل طوال مسيرته وعلى مر العصور الى عدة تعاريف من قبل الفلاسفة والمختصين والمخرجين كما ظهرت انواع تفرعت من هذا الفن ، والباحث هنا يتطرق الى بعض هذه التعريفات والتفرعات التي ظهرت من رحم التمثيل كما اسلفنا :-

التمثيل من وجهة نظر ارسطو هو المحاكاة .

اما كونفوشيوس فانه يعرفه على انه فن الوقوف ساكنا دون الوقوف ساكنا والتمثيل في القرون الوسطى هو الاداء الفني لمشهد او حدث بالتصوير او الوصف او التمثيل المسرحي

ويراه بعض الفلاسفة بانه الحاق جزئي بجزئي اخر في حكمة لمعنى مشترك بينهما .

اما الاتجاهات المعاصرة للتمثيل فانها وضعت العديد من التعاريف لفن التمثيل

حيث يعرفه ارتو :- بانه الاداء النمطي الكاريكاتوري

ويعرفه مايرخولد بانه الحركة والفعل والايماة

وقد ظهرت انواع متعددة من فن التمثيل يذكر منها الباحث

التمثيل الایمائي :- وهو التمثيلية القصيرة التي تعتمد على الایماء والحركة بدلا من الكلام والحوار ، وظهر في صقلية اوائل القرن الخامس ق . م

والتمثيل في الوطن العربي الذي جاء متأخرا من البلاد الاوروبية فان الباحثين العرب يعرفوه بما يلي

التمثيل :- هو المصدر من فعل ( مثل – يمثّل ) واصله فعل ثلاثي ( مثل – يمثّل )

## المحاضرة الثانية

### أداء الممثل في المسرح الإغريقي

نشأت الدراما الإغريقية وتطورت بفعل مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامية التي كانت تنشدها مجموعة من الأفراد حول مذبح الإله ديونيسوس ، يصاحبها الرقص والغناء . فالرقص هو " لغة الجسم نشأ مع الخطوات الأولى للبشرية " ، لذا كان عنصر الرقص البذرة الأولى لفن المسرحية ولفن الأداء وبه أقترب الإنسان " خطوة باتجاه المسرح ، أو النشاط المسرحي ، وذلك عندما تجاوز مجرد التعبير العفوي عن انفعال ما : فرح ، أو حزن ، أو ابتهاج ، أو إحباط ... الخ باتجاه التعبير بوساطة الرقص عن حدث " .

كان جل هذا النتاج من الأداء القائم على التقليد والمحاكاة والرقص والغناء والحركات والتمثيل الإيمائي يرجع إلى " اصل ديني ، إذ كان الممثل في العصور القديمة ، أما مغنياً ، أو راقصاً يشترك في أعياد ديونيسوس ، ثم بدأ يستخدم القناع والملابس عندما جاء الوقت الذي أستلزم قيامه بتمثيل الشخصيات التي رسمها شعراء الدراما " . كان هذا النتاج بحاجة إلى مكمل آخر لتكتمل الصورة المسرحية والتي توضحت بصورة جلية في هذا العصر ، الا وهو عنصر الحوار والممثل ، إذ أقترن أداء الممثل لدى ( اريون الكورنثي ) 625ق . م ، ذلك بعزل قائد الجوقة عن أفرادها وصياغة الأناشيد الحماسية في صيغة أدبية بعد ان كانت مرتجلة ، ثم قيام قائد الجوقة بسرد قصة تتعلق بسيرة الإله ديونيسوس مع رد أفراد الجوقة عليه بين حين وآخر ، إذ يتفق عديد من الباحثين ان " انفراد شخص واحد من بين أعضاء فرقة الغناء والرقص ، وقيامه بقيادة أعضاء الفرقة في أداء أغانيها أو رقصاتها ، كانت البداية الطبيعية لظهور الفن المسرحي " . ويذهب ( شانصوريل ) إلى نفس هذا الرأي ، ان ولادة المأساة ابتدأت في لحظة انفصال الشخصية التمثيلية عن الجوقة ومنشدي القصائد الحماسية وأضحت هذه الشخصية

فيما بعد تأخذ ادوارا عديدة في نشاط تمثيلي واحد بوساطة تبديل الملابس والأقنعة

يمكن عد ( ثيسبيس ) أول مؤدي يأخذ أدواراً عديدة بعد ان كان المؤدي عند آريون قاصاً . وأهم تعديل أدخله ( ثيسبيس ) هو إيجاده الممثل الأول بديلاً عن الشخص المغني أو الراقص ، لأن عمله الأساس يتمثل في دخوله بحوار مع افراد الجوقة والإجابة عن الأسئلة والرد عليها ، هذا فضلاً عن ان ( ثيسبيس ) كان يؤدي عمله " عبر الحركات والإشارات وتبديل الأصوات وارتدائه الأزياء البدائية الملائمة " ، فضلاً عن استخدامه للقناع وهو بذلك مكن الممثل الواحد ان يؤدي أشخاصاً عديدين وإلا يعبر عن نفسه ويتحدث بلسان الشخصيات الممثلة ، حيث أضحت الأحداث تمثل لا في صيغة سرد وأصبح الحوار خارج نطاق الطقس الديني مما دفع ( ثيسبيس ) ان يتخلى عن الأعياد والاحتفالات التي تتم داخل أسوار الدين والطقسية ليجوب بعربته البلاد بمسرح جوال سميّ ( بعربة ثيسبيس ) .

أدخل ( اسخيلوس ) الممثل الثاني في المسرحية مما أدى إلى زيادة عنصر الصراع الذي يقع على عاتق الممثل إبرازه ، لذا بات على ممثلي ( اسخيلوس ) ان يقوما بأدوار شخصيات مسرحية ترتيباً وحسب أحداثها ذلك بوساطة تبديل الملابس والأقنعة حتى الأدوار النسائية منها . وقد شهد ( لاسخيلوس ) بأنه " مخترع القناع ، والمنزر الفضفاض ... وعلم الممثلين كيف يرفعون أصواتهم وكيف يتمشون في الحذاء العالي " .

أوجد سوفكليس الممثل الثالث مما أعطى الفرصة للكاتب التخلي عن دوره كممثل ، إذ اهتم بالجوانب الإنسانية الطبيعية ، ويقال أنه " يفكر أثناء تصوير شخصياته في مزاج الممثل الذي سيعهد إليه بتمثيل كل شخصية " . وطالب سوفكليس ممثليه ان يؤديوا الشخصية كما يجب ان تكون في طبيعتها وأن يكونوا قريبين من الفعل الواقعي وأن يكونوا مفسرين للشخصية بوساطة أدواتهم من صوت وملابس وأقنعة ، وأن يكون الممثل وعلى حد قول نيكول " مفسراً لكلمات الشاعر "

رسم يوربيدس في مؤلفاته الواقع وقدم الإنسان على ما هو كائن وصور الحياة تصويراً واقعياً . وهذا أدى إلى نوع من الأداء قائم على أنه أكثر إنسانية ، إذ طالب ممثليه ان يكونوا " أعلى مستوى من الحياة في أدائهم على المسرح ، وأن يتعاملوا معه على أنه منصة وليس بيئة ، وأن يكونوا أكثر إنسانية ، وأن يعبروا عن الوجدان الجمعي ، وأن يكونوا أكثر فاعلية مما كانوا في السابق " ، فهو يضع ممثله في اتجاهين إنساني ، حياتي والأخر مسرحي في الوقت نفسه .

أهم خصائص أداء الممثل الإغريقي ، أنه كان بسيطاً يعتمد الوضوح في الصوت الذي كان الاعتماد عليه كلياً ، لذا كان الأداء ذا أسلوب خطابي يميل إلى الشكلية ذلك نظراً لمعمارية المسرح المفتوحة ، فضلاً عن تقنين الحركة ، و يرافقه صوت الموسيقى معظم الأحيان المتمثلة بالناي والقيثارة ، أما الجسد فقد كان دوره ثانوياً في التعبير الأدائي لأنه غير معني بالتجسيد الداخلي للشخصية لأن التعبير مرتبط بالقناع الذي يرتديه الممثل والذي يكون شكله حسب نوع الفعل وطبيعة الشخصية فالوجه مغطى كلياً مع إبقاء على فتحتي العينين والفم والتي تكون على شكل بوق لإخراج الصوت عالياً واضحاً معبراً إلى المتلقي ، أما باقي الجسد فانحسرت مهمته في إعطاء الشكل الخارجي المناسب من ناحية الوقفات والحركات والإشارات حسب ما يتطلبه الموقف الدرامي

ارتدى الممثل الإغريقي الملابس الفضفاضة المتنوعة والثقيلة والأقنعة والكعوب العالية ولا بد للأداء من ان يكون الممثل فيه مرئياً من المتلقي . ولا بد للأداء ان يلائم هذه المفردات لذلك تأثر أداء الممثل الإغريقي بهذه التقنيات نظراً لما يجده الممثل من صعوبة في التنقل في أثناء الحركة نتيجة ثقلهما ، فضلاً عن محدودية الرؤية نتيجة القناع ، مما غلب على الأداء صفة السكون والثبات في مكان واحد تقريباً و إلقاء الحوار باستثناء حركات الدخول والخروج ، لذا توجب عليه ان يكون ذا حيوية ومرونة في أدائه ، كما غلب على الأداء خاصية الإيماء الإشاري دلالة على دخول وخروج الشخصيات بوساطة الحركة والحوار . هناك إشارة ( لهيجل ) توضح ماهية الأداء في المسرح الإغريقي إذ يقول " كانت التمثيل غاية في البساطة ، حتى أننا نستطيع القول بأننا لا نعرف شيئاً عن التعبير بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين ... أما أغاني الكورس فأنها كانت على العكس من ذلك مصحوبة بالرقص ... وكانوا يعتبرونه شيئاً متناسباً كل المناسبة مع الإلقاء المسرحي ومكماً له " . أي ان أداء الممثل الإغريقي كان تقديمياً بصورة شبه كاملة نتيجة طابع المأساة ومعمارية المسرح والتقنيات المستخدمة ، وكان من مؤهلات الممثل الإغريقي هو الصوت الجميل العذب ، وعلى ممثلي المأساة واجب التنوع في نغمات هذا الصوت وفي طبقاته تماشياً مع كل دور يؤديه لأنه كان يؤدي أكثر من شخصية في المسرحية الواحدة ، فضلاً عن أخذه لدور الشاعر . وهذا الأمر يبدو صعباً لأن الأداء لا يقتصر على تمثيل أدوار الرجال و إنما كان عليه ان يؤدي عدد من الشخصيات النسائية أيضاً ومن ثم يتطلب صوتاً ذا مرونة عالية وطبقة عالية ، بحيث يصل صوته أسماع الجالسين في مسرح في العراء .

بات تدريب الممثل على الأداء فنا يستلزم منه دراسة وتخصص طوال حياته وأن يتقن الفن التعبيري الذي يتجسد في تدرجات الصوت الانفعالية حسب ما يفرضه

شكل القناع وطبيعة الحركة المنسجمة معه ونوع الصوت المطلوب الذي يتلاءم مع خشبة المسرح الهائلة ، فضلاً عن طبيعة الشخصيات التي أغلبها آلهة أو أنصاف آلهة أو بشر خارقون ، لذا لا بد من ثقافة واسعة وتكوين خاص وتمارين منهجي منتظم في غاية الصعوبة . وكانت أهم التمارينات التي يقوم بها الممثل الإغريقي هو التدريب على تقوية الذاكرة لأنه يؤدي دون مساعدة ملقن ، لذا باتت جودة الحفظ وقوة الذاكرة عاملاً مهماً للممثل الإغريقي . واقتضى على الممثل أيضاً ان يتمتع بمواصفات معينة منها ان يحسن الغناء ويجب على الجوقة بمثل غنائها وعلى طبقات متعددة ، وأن يكون ذا قدرة صوتية عالية وجميلة ولا بد من ان يدرج صوته ويهذب ويقويه وبعبارة يتحول إلقاؤه إلى نوع من الصراخ ، وعليه أيضاً ان يتلاعب بصوته ارتفاعاً وانخفاضاً وشجواً و عنفاً تماشياً مع الدور الذي يؤديه ، فضلاً عن طبيعة الصوت الذي يختلف باختلاف الشخصية وعليه أيضاً القيام ببعض الألعاب الرياضية لكسب صفة المرونة والحيوية .

أنصف أداء الممثل في العصر الإغريقي بين الإلقاء الخطابي المضخم ( وفن الكوريا ) ذلك التركيب الموحد من الشعر والموسيقى والرقص حيث الحركة المنتظمة مع ذلك العزف الموسيقي والإيقاع المنتظم الذي يحافظ على وحدة النغم ، وأن الموسيقى كانت من مقومات الأداء الرئيسية لاسيما الصفر بالنأي لتوافقها مع الصوت البشري ما بين المقاطع اللفظية فهي لم تكن هامشية ، بل كانت من صميم المأساة ، كل هذا يصب في خدمة أداء الممثل ، فضلاً عن الرقص الذي كان له تميزاً واضحاً ما بين الخطوة والتشكيل من خلال تلك الإشارات والإيماءات الحركية بوساطة اليد والذراع والجسد . في حين يرى ( لويس فارجاس ) ، أنه من الصعوبة تصور صورة الأداء في المأساة والملهاة ، كذلك الرقصات التي تؤديها الجوقة ، وأنواع الموسيقى المستخدمة أو الأغاني التي تغنى في الاحتفالات الجماعية ، الا أنه يؤكد بأن اليونانيين كان لهم ميل بكمال الشكل كما هو جلي في مسرحياتهم .

### أداء الممثل في العصر الروماني

تراجع النشاط المسرحي الروماني بأشكاله كافة ، إذ شغف الرومان بالألعاب والمسابقات لأنه شعب أحب المغامرات والحروب ، الا أنه كانت هناك نشاطات أخرى كان الرومان يقوم بها منها فنون التسلية واللعب ومسابقات الجري والمسابقات المسرحية ومسابقات الملاكمة والمشى على الحبل وبعض الاحتفالات والأعياد الدينية والألعاب الرومانية وهي الأقدم ، بالإضافة إلى هذه الأعياد التي تعرض فيها المسرحيات كانت هناك ممارسات أخرى مثل الألعاب الجنائزية

والعاب النذور ، وضمت هذه الممارسات والنشاطات بعض فنون التمثيل وكانت تقدم وتعاد مع الطقوس .

جسد الممثل الروماني الشخصية حيث لم " تصبح شخصية الممثل هي الدور عينه الذي يؤديه على التحديد حتى ظهور المسرح الروماني ، وكان عدد الممثلين عند الرومان يتفاوت تبعاً ، لما تتطلبه الأدوار " . لذا تخصص كل ممثل بأداء دور معين خاص به وبذلك خالفوا الإغريق من ناحية عدد الممثلين الذي اقتصر عددهم على ثلاثة فقط ، وبتعدد الممثلين استغنى الرومان عن القناع في المسرحيات التراجيديا مما أتاح الفرصة للممثل من ان يعبر عن الموقف والحدث وعن الانفعالات والمشاعر المختلفة مباشرة بوساطة تعبيرات الوجه والتكوينات الجسدية مما أعطى هذا تطورا في فن الأداء .

لعدم تذوق الجمهور الروماني للفن عموماً ، أدى هذا إلى ظهور نوع من التمثيل الإيمائي الصامت المكون من صور مركبة من الرقص والموسيقى والحركات والإشارات وهو " نوع من الباليه تنشده الفرقة كلمات بينما يقوم ممثل بأداء الأدوار واحد بعد الآخر " ، فالرقص وطريقة الأداء الفردي من خصائص التمثيل الإيمائي الصامت والذي كان غالباً ذا مسحة هزلية ، وهذا النوع من الأداء يكون قريباً من المتلقي الروماني ، وهو نوع قائم بالأساس على الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى من دون استخدام الصوت أو الحوار ، ويؤديه ممثل واحد يقوم بحركات مناسبة للموقف ، وهنا يستعين الممثل بالأقنعة المختلفة ، والأداء في التمثيل الصامت الهزلي غالباً ما يؤدي لإثارة الغرائز الجنسية ، والرقص في التمثيل الإيمائي الصامت نشأ نتيجة لانفصال " التمثيل عما هو غناء ... ويبدو عبارة عن تمثيلية يؤدي ممثلاً واحداً كل أدوارها عن طريق مداومته لاستبدال الزبي والقناع " ، والشيء المهم في أداء ممثل التمثيل الإيمائي الصامت هو ذلك التوافق ما بين حركته الإيمائية الصامتة ومع النغمة الموسيقية المرافقة لأدائه وكان يساعده في ضبط هذا الإيقاع هو استخدامه جرساً كان يضعه في قدمه ليشد أيضاً بوساطته أنتباه المتلقي ، خالقاً في الوقت نفسه جواً نفسياً معبراً ، وهذا يتطلب من القائم بهذا النوع من الأداء رشاقة وحيوية ومرونة في الحركة وأن يكون ذا جاذبية وإحساس وتركيز عالٍ .

أستخدم الممثلون الرومان في أدائهم " الشعر المستعار ، كما كانوا يطلون وجوههم أثناء التمثيل ، والأصل ان يمثل الرجال أدوار النساء كما كان الشأن عند اليونان ، ثم بدأت النساء في الظهور أولاً في المسرحيات الصامتة وبعدها في الكوميديات " . وباشترك النساء في التمثيل يعد أهم التقاليد المبتكرة التي أرساها

الرومان . ومن عبارة (أشلي ديوكسي ) تفرز ملامح ملحمية في الأداء والتي جاء بها ( بريخت ) فيما بعد ، ذلك بوضع الممثل الطلاء والماكياج في أثناء التمثيل واضطلاع الممثل لأكثر من دور وأكثر من جنس في المسرحية الواحدة ، هذا فضلاً عن الأداء الصامت المترجم لحوارات ممثل آخر . ومن أهم النشاطات المسرحية التي قامت بأدوارها النساء هي الأعمال التي يطلق عليها ( الميموس ) وهو نوع من الأداء الصامت ومشاهده تتصف بالإباحية والخلاعة ذلك عوضاً عن الرجال ، وكن تلك النساء من طبقة العاهرات والمستهنات المعروفات . ولعل مثل هذا الأداء وأنواع أخرى من التمثيل ولاحتوائه العنف والضرب والمبارزة يعد أحد أسباب انحطاط التمثيل وذوق المتلقي الروماني وتدهور الذوق العام وانحطاط مهنة التمثيل والممثل وجعل حياته رخيصة ، فاختلقت مكانته الاجتماعية عما كانت في العصر الإغريقي ، وهذا ما اثر أيضاً في تدني مستوى المتلقي الروماني ثقافياً .

يغلب على أداء الممثل الروماني التراجيدي طابع التهويل ويحوي على الحركة المبالغ فيها فضلاً عن كثرتها ، ومن ناحية الصوت والإلقاء فكان قريباً من أداء الممثل الإغريقي مضخماً وذا أسلوب خطابي ومد في الحروف والضغط عليها ، والممثل الروماني لم يهتم بالإلقاء وهناك عدم فهم لما يقال إذ يجهر الممثل بصوته عالياً بغية إيصال صوته إلى أكبر مدى ممكن ومن ثم يتحول صوته إلى نوع من الصراخ .

كان على الممثل في نهاية الأمر ان يتمكن من أدواته من حركة ونشاط وحيوية وصوت عميق قوي ، فضلاً عن أجادته أنواعاً من الحركات الرياضية والفروسية ، ويتقن عنصر التعبير ، والإتيان ببعض الحركات ذات التأثير المضحك . وهناك جملة من الإشارات وضعها ( هوراس ) في كتابه فن الشعر بالنسبة للممثل لكي يكون صادقاً ومؤثراً إذ يقول : " ان أنت استدرت دموعي وجب ان تحس بنفسك عضة الألم أولاً ، وعندئذ فقط تحزنني مصائبك ، إذا كان الدور الذي ستؤديه لا يناسبك فلسوف اضحك أو أتئأب ، الوجه الآسف تناسبه الكلمات الحزينة ، والوجه الغاضب تلائمه الألفاظ الحانقة ، والنكات تلائم الوجه المتهلل ، وبدر الحكمة تتمشى مع الوجه الوقور " . فهو يؤكد على مبدأ التوافق ما بين الدور وما يجب ان تكون عليه شخصية الممثل والإحساس بالشخصية . إذ يؤكد ( هوراس ) تماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية بالإضافة إلى ذلك لابد من احتفاظ الشخصية بصفات من بداية المسرحية حتى نهايتها ، وهو بذلك يقترب نوعاً ما من المسرح الواقعي وطروحات ( ستانسلافسكي ) ومناصريه من حيث ملائمة الممثل و أبعاده مع الشخصية و أبعادها .

## أداء الممثل في القرون الوسطى

حرمت الكنيسة المسرح نهائياً مما أدى ذلك بدوره إلى انحسار ملحوظ في النشاط التمثيلي وأختفاء شخصية الممثل بصورة شبه نهائية مقتصرراً ظهوره على بعض أداء الممثلين الجوالين وهم امتداد للممثلين المتشردين والأفاقين في نهاية العصر الروماني قدموا عروضهم في أماكن مختلفة في مفترق الطرق والشوارع والساحات والأسواق والحانات خلصة من دون علم الكنيسة ، وفي بيوت الأمراء والملوك والإقطاع ذلك لكسب العيش ، وكان يطلق عليهم اسم ( الملهين ) باللاتينية Jocutatore و بالفرنسية الجيو نجليو Jongleur ، وكانوا يقومون بالعباب التسلية وبعض الألعاب الاكروباتيكية واللعب بالسيف والأعيب الحواة وسرد النوار والحكايات والارتجال وقذف السكاكين والمشي على الحبال مستخدمين في نشاطاتهم هذه بعض الحيوانات المدربة ، ويصاحب الأناشيد والغناء عزف على بعض الآلات الموسيقية . ونتيجة إلى مهارتهم في الحركة اشتركوا في بعض التمثيلات الدينية فيما بعد لتمثيل بعض الشخصيات التي تحتاج إلى تلك المميزات والخصائص .

احتاجت الكنيسة إلى المسرح كوسيلة لنشر تعاليم الدين الجديد لكونه نزل باللغة اللاتينية التي يجهلها عامة الشعب ، فظهرت بوادر نشاط تمثيلي بسيط وذي طابع ديني باستناده إلى الحكايات الدينية والوعظية ومن ثم تطور من طقوس دينية بسيطة إلى المسرحيات الشعبية ، وكان هذا النشاط التمثيلي البسيط يتم داخل سقف الكنيسة .

ظهر أداء تمثيلي بسيط ذو طابع ديني أيضاً داخل الكنيسة عبارة عن ترتيل بضعة أسطر مأخوذة من الكتاب المقدس يقوم بتلاوته الأباء القسس أنفسهم ، وقد نشأ من جراء هذا النوع من الأداء " الغناء الترتيلي الذي قرر أسلوبه البابا جريجوار الكبير في القرن السادس الميلادي ، يتناوبه المرتل الفرد والمجموعة " . فانتشر هذا النوع من الأداء الترتيلي في أنحاء كثيرة وعلى يد الرهبان ولم تخرج فكرة الغناء عن نطاق الدين المسيحي ومن محتويات الكتاب المقدس وباللغة اللاتينية والتي غالباً ما كانت تؤدي في الأعياد والمناسبات الدينية ، لذا عد الممثل الأول فيها هو " العامل باسم المسيح وكلماته والمكرر لحركاته ، أنه الكاهن الذي رسم في احتفال خاص لهذا الغرض والذي هو أخيراً : ممثل المسيح على الأرض " . ونتيجة جهل عامة الشعب بلغة الكتاب المقدس وعدم فهم معنى ذلك الحوار المرتل على لسان القسس والمتناوب مع المجموعة ( جوقة ) والذي كان يسر به كثيراً وعلى الرغم من ان هذه الطقوس كانت تحتوي على نص درامي وحركات أدائية ولحرص

الكنيسة ورجالها من نفور الشعب نتيجة الملل الذي قد يصاب به لجهله للغة اللاتينية ، أدخلت بعض الحوارات والأناشيد وتصوير بعض المشاهد ويسمونه ( Trope ) بوساطة منشدين اثنين بدلاً من واحد وعلى صورة سؤال وجواب وبذلك أصبح وجود حوار تمثيلي يكون أوقع وأجمل في تثبيت عقيدة الشعب الأمي وتقويتها . ومن خلال هذا الحوار التمثيلي وتصوير المشاهد والحادثة ومحاولة تشخيصها بوساطة شخصين بوسيلة مشوقة ، ولد المسرح داخل الكنيسة وقد صاحب هذه الحوارية وهذا الأداء القداسي ، الحركة ، الإيماءة والتعبيرات التي كانت لغة التفاهم والشرح ما بين القائم بالأداء والمتلقي والتي غالباً ما كانت تتم في أعياد الميلاد وعيد الفصح ، ثم أدخلت الموسيقى الكنسية فيها وبعض الأناشيد والصلوات ، فضلاً عن عديد من الأعياد التي كانت تقام فيها الاحتفالات والدرامات الدينية التي يكون فيها تنظيم لحركة الممثل . إذ وجد أنموذج كتاب يظهر فيه تنظيم سير القداس وأخذت بعض هذه الأعياد والطقوس طابعاً درامياً وكان بعض المصلين يأخذون بعض الأدوار البسيطة يتخلله بعض الحوارات التي تلقى في باب الكنيسة ، ويصحب هذه الأعياد والطقوس الغناء بمصاحبة المزامير ، والمصلون يرددون على شكل مجموعة ( جوقة ) . وهنا برز نوع آخر من الأداء الا وهو عنصر التلاوة إلى جانب الغناء وهي اشترك أصوات عديدة في قراءة التراتيل الدينية والتي ولدت بدورها نوع درامي ذات طقس ديني ، لذلك نتجت الدراما " ذات الطقوس الدينية عن احتياج الكنيسة إلى استخدام صلاة الجماهير ، لتبين للناس حقائق دينهم بياناً أكثر جلاءً " . بدأت هوية المسرح الحقيقية تظهر أكثر جلاءً من جراء الطقوس والصلوات والأناشيد القداسية ، لقد أفرزت هذه النشاطات الحركة والحوار والطقس العام ، وأخذت تنمو عن طريق المحاكاة والتشخيص وتقليد الحركة واستخدام الأقنعة والملابس المناسبة للأدوار ، ثم توسعت القصة المطروحة بإضافة حوادث جديدة لها صلة بالموضوع الأصل ، فأتسعت وتشعبت أحداثها مع احتفاظها بالطابع الديني واللغة اللاتينية يرافقها تعليمات للممثل ومسالك يجب أتباعها من حيث تعامله مع أجزاء الديكور البسيطة وحمله لبعض الإكسسوارات وهذه التعليمات فسحت المجال للممثل في التوسع في طريقة المحاكاة وإتقانها والوصول بها إلى النجاح والتقرب من الشخصية وأبعادها ولم يقتصر الأتساع في القصة وحوادثها ، بل تعددت المشاهد ، والشخصيات أخذت تغير في ملامحها الخارجية باستخدام اللحي ، فضلاً عن الملابس الملائمة لها وحسب الدور . كما استخدمت الأجنحة للممثلين القائمين بأدوار الملائكة ، كما اشتركت الراهبات في بعض المشاهد التمثيلية .

حرصت الكنيسة تمام الحرص عدم تولي الممثلين تشخيص الشخصيات عالية المقام كالذات الإلهية والسيد المسيح والسيدة مريم العذراء وكان يتم التشخيص بالعرانس والتماثيل لتدل عليهم ، وفي مرحلة متقدمة سمح بأداء بعض الشخصيات وتقديمها .

خرجت المسرحية خارج الكنيسة نظراً لتوسع عدد المتلقين الذين لم تسطع قاعة الكنيسة استيعابهم ، فضلاً عن انتقال التمثيل من يد القساوسة ورجال الدين إلى عدد محدود منهم الذين شجعوا الحركة المسرحية الدينية مع اشتراك عامة الشعب فيها . هذا فضلاً عن اشتراك العنصر النسائي في العروض المسرحية الدينية .

ومن أهم ملامح الأداء في العصور الوسطى . هو ان معظم الممثلين لم تذكر أسماءهم من بعدهم ، إذ كان معظمهم من الحوارة والشباب . والسمة التي غلبت على المسرحيات الكنسية وعلى الأداء هو الحوار السردي ودخول المجازات التي تتطلب وجود ممثلين اثنين ، وتأكيد الجانب الوعظي والتبشيري مما أدى إلى غياب التنظيرات المسرحية والنقدية ، فأطلق على المسرحيات التي نهايتها سعيدة بالكوميديا والتي تنتهي بنهايات حزينة بالمأساة . كذلك ان هذه المسرحيات لم يرد ذكر أسماء كتابها . أما طبيعة الأداء فكان ذا شكل طقسي عبارة عن أناشيد وتراتيل وصلاة وقداش لتأكيد الجانب الديني على حساب الدنيوي وتأكيد الخير على الشر ، فضلاً ان الممثل أصبح أكثر قرباً من المتلقي وأكثر وضوحاً . كما أحتفظ المسرح في العصور الوسطى بطابع المسرح الكامل من حيث المنظر والموسيقى والحوار والحركة والرقص .

من أهم المسرحيات التي قدمت وأشهرها مسرحية ( آدم ) مجهولة الكاتب ، وهي من مسرحيات الأسرار والتي وجد فيها إشارات للممثل عليه أتباعها منها ، " ينبغي ان يتدرب آدم على ان تأتي إجاباته في مواقعها ، وألا يتعجلها أو يتلأ فيها ، وعليه وعلى جميع الشخصيات ان يتدربوا على الكلام في رزانة وأن تكون إشاراتهم متفقة مع كلامهم ، وأن يحافظوا على النص ، وألا يزيّدوا على الأبيات أو ينقصوا منها حرفاً . وأن يحسنوا نطقها ويتحكموا في مخارج ألفاظها وأن لا يخلوا بترتيب الكلام أو سياقه " .

أخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية ، فظهر بذلك التمثيل الحقيقي والفني ، فضلاً عن شيوع الكلام الشعبي العامي وطغيانه على الكلام اللاتيني ، إذ قاموا بأدوار عديدة مستلهمة من أنواع مهتهم ، فضلاً عن دخول عنصر التسلية والمرح والفكاهة مادة لهذه الأدوار . فقدمت عروض كوميديية مثلت مسرحيات العبرة لتطرق الجانب الأخلاقي . كذلك مسرحيات الحماسة التي أخذت جانب الانتقاد الهازل . ومسرحيات

المهزلة ذات التهريج الخالص . ومن أهم هذه المسرحيات ، مسرحية ( تحت ورق  
الشجر ) و ( طشت الغسيل ) ومسرحية ( الأستاذ باتلان ) . المهم في أداء هذه  
المسرحيات ان الممثلين من العامة والحوار ذو كلام شعبي دارج يتصف بعدم  
اللياقة والتهذيب ، فكان فجاً عميقاً ، ويكثر في الأداء الحركات البهلوانية المضحكة  
والمسلية للمتلقي ، والميزة الأهم هو تمكن هذا الأداء من الانفصال نهائياً عن  
الطقس الديني .

## المحاضرة الثالثة المسرح الشرقي

### أداء الممثل في المسرح الهندي

ولد المسرح الهندي في أحضان الطقوس الدينية وفيها نشأ ، ذلك المسرح المليء بالأجواء الساحرة والروحانيات والغيبيات والتي أتمم بها مسرح الشرق عموماً . المسرح الهندي وليد تلك الرقصات الدينية المقدسة ذات التعبير الرمزي عن تلك الشعائر الدينية بمختلف مذاهبها وعقائدها كالهندوكية والبوذية .

أعتمدت الطقوس الدينية على عناصر الرقص والغناء والإيماءة التي عالجت دورها مفاهيم دينية وفلسفية ، فالطقس الديني الهندي قائم على " الرقص والأنشاد والإيماءة ، ومن ثم كانت أرقى الفنون الدرامية هو الرقص الدرامي ، الذي يتناول التصورات الدينية والفلسفية " .

بات الأداء في المسرح الهندي يسجل بتفاصيله كافة من ناحية الأحداث والمواقف والملابس والمناظر إلى أصغر دقائق حركات أجزاء الجسد مثل حركة الرقبة واليد والقدم والرموش والحوابج فضلاً عن أجزاء الجسد الأخرى التي يتخذها الممثل في أثناء الرقص الدرامي بعد ان كانت كل هذه التفاصيل تتم شفويّاً . ويعدها ( قاسم البياتي ) شيفرات وترميزات عالية الدلالة لكونها حركات دقيقة صادرة عن العيون واليد والذراع وبقيّة أجزاء الجسد على الرغم من بساطتها .

ظل العرض المسرحي قائماً على عناصر أنبثق منها المسرح وتطور الا وهو الشعر يصاحبه الرقص والغناء والموسيقى . فالشعر له الأثر الكبير في أداء الممثل من حيث الحركات والوقفات والإشارات والإيماءات ، لأنه يحدد إيقاعاتها من حيث أنه " يهدئ من سرعة الحدث ، فيضطر الممثل لكي يظل مستحوذاً على أنتباه الجمهور ، ان يصل إلى درجة كبيرة من المهارة والإجادة ، وأن يعمد إلى كل قدراته الفنية أثناء التمثيل . ويتيح له الكثير من الوقت لوقفاته ، ولأثره حركاته وإشاراته التي يعتمد عليها في التعبير عما يجيش في المسرحية من عواطف وأنفعالات ومعان ، ليجذب الجمهور " .

الموسيقى عنصراً ترتبط ارتباطاً وثيقاً مع الشعر لاحتوائهما وحدة النغم ويؤسسان على أنسجام وحدتي الزمن والإيقاع ، فهي عامل مساعد ومهم في إبراز التعبيرات والأنفعالات والعواطف والمشاعر الداخلية وتجسيدها بوساطة الجسد وحركاته المختلفة .

أما الرقص فهو العنصر الرئيس والأساس التي قامت عليها المسرحية الهندية ، وتتصف عبادة الهنود بصفة الرقص حتى أنهم يظنون ان الإلهة نفسها تقوم بعملية الرقص ، فهو في المسرحية الهندية يتجاوز مع الشعر والموسيقى والغناء في تصوير الفعل الفني وتجسيده والتعبير عن الأفكار عن طريق الحركة ، فضلاً عن أشغاله لفضاء المسرح عندما يكون المنشد ( ماسك القصة ) مشغولاً بأنشاده . فأداء الممثل الراقص يكون ترجمة لكلمات ذلك المنشد بوساطة حركاته الجسدية الحرة وبرقصه المعبر . والرقص وسيلة مثلى للتعبير عن كافة اللحظات وخير وسيلة للإفصاح عن المشاعر والعواطف والأنفعالات التي تقف الوسائل الأخرى عاجزة عن الإفصاح عنها بصدق . وفي " الرقص الهندي وفي المسرح الشرقي دلائل على الإمكانيات الهائلة الكامنة في الحركة ، فلقد استطاعت عبر الزمن تشكيل أعراف اجتماعية ثقافية بين المتلقي ، فأصبحت أحد أشكال الخطاب المعزول تماماً عن الكلام ، فالشخصيات تتحاور وتتخاطب عبر الحركة وحدها " . هذه العناصر الرئيسية هي التي تميز بها المسرح الهندي والمسرح الآسيوي عموماً . فهي مزيج متوازن ولكل عنصر صفاته الخاصة به . وفي الوقت نفسه هناك خصائص متجاوزة ومتداخلة فيما بينها في داخل هذه العناصر ، فبوساطة الشعر يملأ الممثل حركته مثيراً لدى المتلقي جملة من ردود الأفعال المختلفة عما هي عليه في التمثيل العادي . والموسيقى التي هي أساس كل عرض مسرحي وكثرتها تسر قلوب المتلقين ويؤكد ذلك الاتصال الوجداني المستمر ، والرقص يسمو بالمتعة الجمالية ويمزجها ويفسرها لتبعث السرور والإعجاب لدى المتلقين ، وهو عكس اللغة والصوت حيث لا يتطلب من المتلقي ذلك الجهد في التفكير لفهمه . والدراما والرقص عنصران لا ينفصلان في المسرح الهندي .

ومجمل أداء الممثل في المسرح الهندي اعتماده على العناصر الجوهرية والرئيسية وهي الرقص والشعر والموسيقى وكل عنصر له دلالاته الخاصة به ودلالته ضمن العناصر الأخرى . فالرقص الدرامي للممثل بحركاته وإشاراته وإيماءاته المتنوعة والمختلفة يقرأ من خلال الشكل الذي يتخذه الممثل والذي على أساسه يتذوقه المتلقي الهندي فحركة " اليد وإشاراتها وكذلك طريق النطق وأسلوب الرقص .. يجب ان تكون كلها غير طبيعية .. أو تشعر من البداية كأنها تمثيلية " .

## أداء الممثل في المسرح الصيني

نشأ المسرح في الصين أيضاً في رحم الطقوس الدينية والاحتفالات والأعياد وأنواع الرقص الضاربة في القدم في المعابد وبمصاحبة الموسيقى .

النشاط المسرحي الأكثر شهرة هو ما يسمى بـ ( الأوبرا الصينية ) والتي ظهرت في نهاية القرن الرابع الميلادي ، وهي شبيهة إلى حد ما بالأوبرا الغربية ، وكان الاعتماد الرئيس فيها على عنصر الغناء والموسيقى ، فضلاً عن الأزياء ذات الحس الجمالي العميق والأكسسوارات المستخدمة والجو المليء بالرمز والخيال ، ويصاحب الأوبرا موسيقى آلية ضخمة تصك الأذان تعلق من شأن نفوس المتلقين الصينيين ، ومن مميزات الأوبرا الأخرى هي أضطلاع الممثلين الرجال معظم الأدوار والذين يلقون حواراتهم المتكونة من الأغاني والأناشيد وحوارات كلامية مرتجلة أحياناً ، وطريقة النطق والإلقاء تتم بطريقة لا تطابق المؤلف ، تتخللها تقاليد تضم إشارات وأوضاعاً وتلحيناً وتدرجات التعبير المصطنع .

تنوعت الأوبرا الصينية وأخذت أوجه عديدة ذات طابع مختلف ، إلا أن أوبرا بكين ، تعد الرئيسة ألام التي أستمدت موضوعاتها من الأساطير والقصص الشعبية ، ومن أشهر ممثليها ( ماي لان فانك ) الذي أشتهر ببراعته في تمثيل الأدوار النسائية ( دان ) وكما تقر الأعراف والتقاليد بمنع النساء في التمثيل الذي حرم بمرسوم ملكي ، إذ كان ( فانك ) يقوم بعدة تدريبات يومية على الرغم من كبر سنه للسيطرة على عضلاته وأداء الحركات الصعبة والتحكم بها ، وممثل الأوبرا لا يقتصر أدائه على التمثيل ووضع الماكياج ، بل يتطلب أدائه أيضاً القيام بالحركات البهلوانية الموقف الذي يدركه ويفهمه المتلقي ويستعين الممثل بذلك الجو الخاص الذي يخلقه لتأكيد حركاته وغنائه وإلقائه .

ونتيجة العبء الذي وقع على كاهل الممثل الصيني من نقل التعبير والإيماء بالأشياء والأحداث والرمز إليها بالحركة والإشارة والإيماءة ، لذا وقع " عبء إيصال الزمن والمكان والجو العام على الممثلين الذين يتدربون منذ سن مبكرة على السيطرة البهلوانية على أجسامهم ويتعلمون إضافة إلى ذلك مجموعة كبيرة من الإيماءات التقليدية " . لذا لابد لممثل الأوبرا أن يتمتع بمرونة عالية وحيوية ويواصل تدريبه بدقة وعناية وأن يجيد دقائق الحركة وأن يتأمل دوره وأن يعرف تفاصيله ، فضلاً عن معرفته لفروقات أنواع الإيماءات والإشارات وما يمكن أن توحى بها وأن يكون مرناً بهلواناً نشيطاً وأن يستمر بالتدريب طول حياته الفنية وأن يبدأ بالتمرين من الصغر .

الممثلون في المسرح الصيني فهم أربع فئات ، الشخصيات الرجالية ( شنج )  
والشخصيات النسائية ( دان ) والرجال الأقوياء والأبطال وذوو الشكل الغريب ( تشنج )  
والممثلون الهزليون ( تان ) . ولكل فئة من هذه الفئات تقسيمات فرعية  
معقدة وكثيرة ، وكان الرجال حتى وقت قريب يمثلون الأدوار النسائية والذين  
يغنون بأصوات حادة ومرتفعة الدرجة باستثناء دور العجائز يكون الصوت لديهم  
طبيعياً ، ولكن تغير الحال في بداية القرن العشرين ، إذ بدأت النساء تمثل تلك  
الأدوار النسائية وبشكل متزايد .

## 9. أداء الممثل في المسرح الياباني

حدد المسرح الياباني هويته الفنية ايضاً بالارتكاز على الجذور التاريخية  
والعقائدية والأسطورية ، منمياً تلك الجذور وفقاً للاتجاهات الاجتماعية السائدة ،  
فضلاً عن الصراع الأيديولوجي بين السلطة والشعب ، أو ما يسمى صراع الطبقات .

وردت إشارة في قصة التاريخ القديم لليابان والذي يرويها كتاب ( الكوجيكي  
) أو سجل الأحوال القديمة الذي كتب عام 1712م حول صور فن المسرح الياباني  
والتي حددها :

" 1. العنصر العقائدي الخيالي الذي اقترن بمسرح ( النوه ) الياباني .

2. العنصر السحري المميز لمسرح كابوكي مع ملامح المسرح الحديث .

3. عنصر الرقص .. وهو جزء حيوي أساسي في كل الفنون الدرامية اليابانية " .  
فمسرح النوه مسرح السلطة وفلسفتها ، والكابوكي مسرح الشعب ، أما الرقصات  
فهي كثيرة ومتنوعة اقترنت منذ القدم بالطقوس الدينية ، وعدت بمثابة تمثيل رمزي  
يؤدي أمام الآلهة ، هذا الحفل الترتيلي الراقص بمصاحبة الدمى مهد لنشوء المسرح  
الياباني ، ومن أهم هذه الرقصات هي : رقصة كاجورا ورقصة الجيجاكو ورقصة  
البوجاكو ورقصة الدينجاكو ورقصة الساروجاكو \* .

## مسرح النوه

أنحدر مسرح النوه من تلك الرقصات البوذية ذات الطقس الديني التي تؤدي من  
أجل أستمالة الآلهة والتي تقام في الهياكل والمعابد ، ويعد شكلاً مسرحياً عريقاً ،  
أزدهر وتطور في بداية القرن الخامس عشر ، وهو مسرح غنائي كلاسيكي ، من  
قمة أشكال المسرح الراقص ، وذو مزيج مركب من الرقص الشعبي الجمالي  
بمصاحبة الموسيقى والشعر مع النثر الجميل ، ومن عروض الأحتفالات الدينية

التي تقام في المعابد ومن رقصات الدينجاكو والساروجاكو ، مع توازن الرقص والتمثيل الصامت .

تمثل مسرحيات النوه على مسرح مربع الشكل مرتفع قليلاً عن الأرض ، والمتلقون يجلسون على الأرض على جانبي المسرح . يدخل الممثلون من ممر طويل مائل يرتد إلى الوراء . يؤدي المسرحية اثنان من الممثلين مع الجوقة في مشاهد مختلفة ، إذ يقدم الممثل الثاني ( واكي ) الفعل المسرحي بوساطة أنشودة تفسر نوعية المسرحية ، والممثل الأول ( شايت ) يظهر بقناع وزى معقد ويلقي أنشودته ثم يدور حوار مع الممثل الثاني بحيث تتجلى فكرة المسرحية والشخصية الحقيقية للممثل الأول ( شايت ) الذي يمثل الإله أو البطل ، وتحتوي المسرحية أيضاً على رقصات متنوعة ومختلفة ذات أشكال مناسبة للموقف .

أداء الممثل في مسرح النوه هو تقديمه لنفسه كلاماً ، وأحياناً يقدم شخصية أخرى إذا تطلب الأمر ذلك ناتجاً موقفاً درامياً ، وبكلماته أيضاً يشرح طبيعة المنظر لأن المسرح النوه خالٍ تماماً بأستثناء بعض الأشياء المرسومة على الواجهة الخلفية ، فضلاً عن المساعدين في الجوقة في تفسير وشرح الموقف وماهيته بالكلمات والمؤثرات الموسيقية والتي تترجم العديد من الأحاسيس والمشاعر والمتلقي لا يرى تمثيلاً واقعياً . وإنما أداءً شاعرياً ، إذ تتحول حركات الممثل إلى تعليق للفكرة وبصورة حالمة ويفسر أيضاً بوساطتها أحداثاً قادمة ، ومن التقاليد الصارمة التي سار عليها مسرح النوه منذ قيامه ولغاية القرن العشرين ، هي أقتصار الأداء على الرجال فقط حتى الأدوار النسائية منها ، إذ لا داعي للممثل من ان يغير صوته في أدائه لدور نسائي ويقدم الدور بصوته هو ، وممثل النوه يستخدم قناعاً في الأداء ويكون صغير الحجم نوعاً ما بحيث يغطي الوجه فقط في حين تبقى الأذنان والرقبة ظاهرة ، وغالباً ما تكون الأدوار النسائية والشياطين والأشباح ذات قناع ، أما الممثلون الذين لا يرتدون الأقنعة على الوجه فعليهم الظهور بلا ماكياج ، وأن أهم مكملات أرتداء الأقنعة هو أرتداء الشعر المستعار . إيقاع أداء الممثل في مسرح النوه بطيء نسبياً ، فكل حركة أو إيحاء تؤدي بعناية بالغة لأن كل نوع منها يعطي معنى ودلالة خاصة تختلف عن النوع الآخر ، وهو بذلك مليء بالتعبيرات ، لذلك تميز ممثل النوه بكثرة الحركات واللفات والإيماءات والإشارات مع الموازنة الفائقة في أدائها فضلاً عن أجاده ممثل النوه الرقص والغناء وأداء مهذب عالي التقنية فضلاً عن مهارة الصوت والموهبة الأدائية .

أداء ممثل النوه قائم على تقليد الشكل الخارجي ، وعملية إيصال الأنفعالات الداخلية والمشاعر تتم بوساطة الأداء الحركي لتجسيد الحالة أو الموقف ، ويميل الأداء إلى الرمزية والتلميح والأيعاء بمصاحبة الموسيقى ويبتعد بدرجة كبيرة عن الأسلوب الواقعي ، مما يتطلب من ممثل النوه قدرة إضافية في أدائه وصولاً إلى فكرة الممثل الكامل الذي دعا إليه ( زيامي ) والوصول إليه ذلك الممثل الذي ينال الرضا والإعجاب في كل مكان يؤدي فيه ، معبداً كان أو قصراً وتحت شتى المناسبات .

الرقص والحركة والأيماء والغناء من أساسيات أداء الممثل في مسرح النوه ، والتمثيل يتزواج فيه الكلام والرقص واختصار الأداء على الرجال فقط الذين تدربوا منذ سن مبكرة على كافة تقنياته ، ولحظة الصمت التي يؤديها ممثل النوه تدل على براعته وإحساسه العميق ، وهذا لا يتحدد من خلال التدريب فقط ، بل نتيجة لتقاليد هذا المسرح العريق ، وتدخل الأقفنة التي تحل بديلاً عن التعبير بالوجه والتي تساير في عملية إيهام شخصيات القائمين بالأداء ، فهي جميلة وذات قسمات

محددة وعلى الرغم من هويتها غير الواقعية فإنها تتضمن لمحات من التعبيرات .  
الميزة المهمة في الأداء هو ظهور ممثلين اثنين فقط مع ست شخصيات يغنون وينشدون بين مدة وأخرى ، وعلى ممثل النوه ان يكون واعياً ذا تركيز عالٍ ويتحرك في إيقاع بطيء وألا يغيب باله لحظة واحدة .

### مسرح الكابوكي

ترجع البداية الحقيقية لمسرح الكابوكي في مطلع القرن السابع عشر ، وأزدهر في القرنين التاليين ، فهو شكل مسرحي معقد لأحتوائه مادة غير خاضعة للمنطق فهو أشبه برحلة في عالم الخيال والأحلام والرؤيا الشعاعية ، والكابوكي فن يختص بالحواس ، فن بصري أكثر ما يهتم بالفكر نظراً لعناصر الدهشة والأستمتاع ومشاهد أستعراضية تسر المتلقي الياباني ، ويتميز فن الكابوكي بتقنية عالية في الأداء ولا بد من المهارة والتعبير الفني الرفيع ، إذ يعتمد الأداء على فنون الغناء والرقص وحركات ذات إيقاع وأوضاع جسدية معبرة وإشارات وإيماءات ثابتة ، والأداء ليس تمثيلاً مألوفاً ، بل من خلال تتابع قصة درامية بوساطة الرقص والغناء وهو أشبه بـ ( الرفو ) وهو أداء يمتزج فيه عنصر الحوار والرقص والغناء مع الدراما .

احتكر الأداء في مسرح الكابوكي من الممثلين الرجال الذين لا يضعون الأقنعة كما في مسرح النوه ويستعيظون عنها بتجميل الوجه مع الأخذ بنظر الاعتبار البعد الطبيعي للممثل ، فالأكثر وسامة وجمال من الممثلين تناط إليهم الأدوار النسائية ، ويدعى هؤلاء الممثلون بـ ( اوناغاتا ) الذي تتطلب منهم تشخيص هذه الأدوار والتدريب منذ سن مبكرة حتى عندما يكونون خارج المسرح ، فهم يرتدون الملابس النسائية ويبدلون الجهد ليكونوا كالنساء حتى في حياتهم اليومية ، مما أعطى لفن الكابوكي صفة تشخيص الأدوار ، وهو في الوقت نفسه فن غير واقعي وذو شكل جريء . فالأوناغاتا يعرف عن النساء ما لم تعرفه المرأة نفسها التي لا تصلح أساساً لفن الكابوكي لقامتها القصيرة وملامحها الضعيفة .

بحث الكابوكي في بداية الأمر من ناحية طابع الأدوار في الثلاثية المميزة للعلاقة ما بين الرجل والمرأة ومؤدي الفكاهة ، ثم أنتقل من مرحله الأخيرة من الرقص إلى الدراما مع الحفاظ على صفة الرقص ، وأخذت الأدوار التقسيمات الآتية : أدوار البطولة ، أدوار الشر ، أدوار البطولة النسائية ، أدوار الفكاهة ، أدوار كبار السن ، أدوار كبيرات السن ، أدوار الشباب الوسيم ، أدوار الأطفال . ويتطور أداء الممثل مع تطور شكل الدور المسرحي ، فضلاً عن التغييرات التي طرأت على منصة التمثيل وشكلها ومساحتها ، بالإضافة إلى التخصص في الأدوار من ناحية طبائعها فالأدوار الشريرة أختص بها ممثلون لأدوار الشر ، ومثلها أدوار البطولة وأدوار النساء ، والذي كان الظن شائعاً ان ممثل الأدوار النسائية لا يكون ماهراً ومتقناً في أدائه إذا ما مثل دوراً رجولياً وعرفت عائلات متخصصة في نوع من أداء أدوار الشخصيات ، وعديد من ممثلي الأدوار المختلفة دربوا أطفالهم وتلاميذهم على أصول التمثيل ، ويحمل ممثل الكابوكي أسماء ذات معان خاصة وحسب مرتبته وكفاءته وتقدمه في التمثيل .

ممثل الكابوكي يؤسس الشخصية من الخارج فقط ، ومن خلال حوارهِ مع نفسه بأنه يمثل تلك الشخصية أو يجسد تلك الحالة بوساطة حركاته الراقصة أو إشاراته وإيماءاته مستعيناً بطواعية ومرونة جسده الأداة التعبيرية لمختلف المواقف والحالات التي تمر في أدائه ، أي أنه يعبر عن الحالة دلالةً ، أي ان الأداء ذو نزعة رمزية لأنه فن يخاطب ويمتدح العين قبل ان يخاطب الأذن ، وشكل مسرحي صمم لذوق المتلقي الياباني ، ومشاهد أستعراضية غنية بالألوان وباعت على النشوة ، يؤديها الممثلون ذوو المهارة العالية ، والممثل الضعيف الفهم يشعر بالخجل الشديد ويسمى ( دايفون ) ، والمثل الأعلى للممثل الكابوكي الوصول إلى قمة الأسلوب في التعبير من خلال أدائه لأرضاء المتلقي أولاً والوصول بهذا الفن المسرحي إلى الكمال الجمالي .

## المحاضرة الرابعة

### أداء الممثل في عصر النهضة

أنتقل المسرح في عصر النهضة – القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر – من الشوارع والأزقة والحارات ومنصات التمثيل التي كانت سائدة في نهاية القرون الوسطى ، إلى القصور الخاصة بالنبلاء والأمراء والإقطاع ، و باتت المسرحيات والحفلات وسيلة تسلية ولهو لهذه الطبقات الأرستقراطية مما أدى إلى انحسار الفكر والثقافة في حدود هذه الطبقة ، وتميز المسرح بالفخامة في التقديم والأبهة في المنظر ، والذي رافق حالة الانفتاح الاجتماعي والمادي في أوروبا ولا سيما إيطاليا ، نتيجة التقدم التقني والفني في القرن الرابع عشر ، فضلاً عن حركة الأستكشافات الجغرافية والعلمية وظهور الطباعة والتفتح والإلهام الفكري وظهور الأكاديميات والجامعات والمدارس الفنية بكافة أنواعها وتخصصاتها .

كانت من أهم التجديدات التي ظهرت في عصر النهضة إضافة إلى الكتابة باللغة الوطنية أو في مجال المحاولات الاخراجية التي بدورها اثرت في أداء الممثل ، هي تقنية الأزياء والمناظر والموسيقى والتي كانت إيطاليا مركزاً لها والتي لها الفضل في ترسيخ الفن الغنائي ، فضلاً عن المعمارية الزخرفية لبناية المسرح ، ولعل عام

1594م يعد بداية ظهور الأوبرا ومنها أوبرا ( دافن ) لرنيسيني ، وموسيقى ( بري ) وهذه الأوبرا أضحت شكلاً جديداً ومألوفاً لدى المتلقي وبديلاً لتلك المآسي والملاهي التي كانت تقدم في مسارح الطبقة الأرستقراطية والطبقة المثقفة ، مما أدت هذه الأوبرا إلى ظهور الدراما الموسيقية أو الأوبرا الموسيقية ذلك في مسرحية ( أورفيو ) لكتابها ( مونتفردى ) الذي تفوق كموسيقى وله السبق في ذكر أسمه بالأوبرا ، إذ كانت الموسيقى هي الغالبة في نسيج المسرحية ، وكان الحوار والشعر يعد أمراً ثانوياً فيها . ومن هذا كان الأداء في هذه الدراما الموسيقية يميل إلى الإلقاء الغنائي ، فضلاً عن إجادة الممثل لفن الرقص الذي كان يصاحب الموسيقى والغناء .

نتيجة التغييرات الجذرية الفكرية والجمالية في عقلية المتلقي في العصر الأليزابيثي ، فضلاً عن الأوضاع والقيم والتقاليد السائدة فيه ، بالإضافة إلى التغيير الحاصل في معمارية المسرح وأماكن جلوس المتلقين ، أخذ التغيير يحصل في مجال التأليف والعرض المسرحي وطبيعة أداء الممثل . ونتيجة لمعمارية المسرح وشكله الذي كان ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، كان الممثل يقف وسط المتلقين ويلتفت حيث يشاء ، ويلقي بحواره بسرعة أكثر وبصورة طبيعية وافية ، ويتخلل في أثناء حوار هذ ملاحظات جانبية بين مدة وأخرى ، ونتيجة وقوف الممثل في المنصة الخارجية وهي قسم من أقسام بناية المسرح الأليزابيثي الثلاثة حيث يجري فعل المسرحية كله فيها ، يجد الممثل نفسه قريباً من المتلقي الذي يجلس على مقربة منه وعلى جانبيه ، إذ باستطاعته ان يمسه ، وأخيراً وفرت له هذه الفرصة مجالاً خصباً للإتصال بمتلقيه والتحدث إليه بسهولة ويسر وبصورة مباشرة وعن قرب ، ولا يبذل جهداً كبيراً إذا أراد التحدث بهمس أو أراد التحدث بحوار جانبي .

ومن مميزات أداء الممثل الأخرى ، هي إضطلاع الممثلين الرجال بالأدوار النسائية ، إذ كان الصبية منهم عادة ما يؤديون تلك الأدوار ذلك بسبب عدم وجود ممثلات ، وتعد هذه مشكلة في حد ذاتها ، إذ غالباً ما صور الكتاب الشخصيات النسائية بملامح وصفات قوية ، وكان الصبية المؤدون يحملون صفات فتيان الكليات بحيث كانت صفاتهم هذه تلائم أدوار شخصيات جوليت وأوفيليا وفيولا . وكان هؤلاء الصبية يخضعون لتدريبات لسنوات عديدة ابتداءً من سن السابعة حيث يخضعون لتمرينات عديدة ، ويشاهدون ويحضرون عدداً منها ، ويمثل الصبي ويشاهد العديد من المسرحيات يومياً ، ويؤدي أدواراً ثانوية ، ويلم بكافة أساليب تمثيل فرقته التي يخضع إليها ، ويجيد ويتقن فن تقليد النساء بحيث يصبح مؤهلاً لأداء دور نسائي بشكل جيد وهو في سن الثالثة عشرة وغالباً ما يتصف هؤلاء الصبية بالجمال والوسامة والصوت الجميل حتى يؤهل للانضمام إلى الفرقة

المسرحية أو تحت إشراف وتدريب ممثل ناجح ومشهور إذ كانوا يبحثون ويتصيدون هؤلاء الصبية وبتلك المواصفات .

ينبغي على الممثل ان يمتلك ذاكرة قوية ولسان طليق ويتقن ارتداء الزي والمظهر الحسن وعدم التصنع في الحركة مع عدم الألقاء المنغم وأن يتماشى مع الدور والشخصية ومميزاتها سواء كان أباً أو شاباً لعبوا ، وعليه ان يظهر الشخصية الممثلة في كل الكلمات ، وأن يلم باللغة ، وأن يجيد الأنتقالات من الفرح إلى الحزن أو العكس ، وأن يكون قادراً على عكس وجه كل متلقي وجه الممثل نفسه . لذا كان الأهتمام بالجانب الحركي وعلى تصوير الشخصيات أكثر من الأهتمام بالجوانب التقنية الأخرى ، فأُنصب الأهتمام بالممثل وأدائه الذي أعتمد على " جودة النص وبراعة الشعر في إثارة خيال ( المتلقين ) وتحقيق متعتهم النفسية " ، ذلك بوساطة إلقاء الممثل لحواره بصورة خطابية ذلك لشعرية النص ولخشبة المسرح التي تتوسط المتلقين ، الا ان هذا الأداء في نهاية هذا العصر بدأ يميل نوعاً ما إلى الأداء الطبيعي بتزايد التقنيات الالية في مجال الإضاءة والمناظر المسرحية فضلاً عن ظهور بواذر الأداء تمثيلي نسائي ، وأهتم المخرج ( ليون دي سومي ) بوصفه مخرجاً حركياً بتقديم عرض مسرحي مع أداء ممثلين قائم على الحركة والإيماءة والكلمة إلى جانب تقنيات الأزياء والإضاءة ، وقد وقف ضد طريقة الأداء القائمة على الإلقاء الرصين الفخم مطالباً في الوقت نفسه بأسلوب الأداء الطبيعي الذي يمتزج باللهجة المحلية مع السعي إلى تكيف الإيماءات لمعنى الكلمات ومضامينها .

ونظراً لتبني عصر النهضة المذهب الكلاسيكي تأليفاً وإخراجاً مع بعض الشخصيات والتعديلات والأضافات ، أخذ الممثلون بمبدأ التخصص في مجال من مجالات الدراما ، مأساة كانت أم ملهاة مع وجود البعض ممن مثّل في هذين النوعين من المسرحيات . وقد نال هذا التخصص ، الكاتب أيضاً في مجال التأليف المسرحي .

أداء الممثل في كوميديا ديلارتا

مبدعو كوميديا ديلارتا ، أو كوميديا الفن أو الملهاة الشعبية ، كوميديا الصنعة والمهارة كوميديا الأفتعة هم " الممثلون الذين ظهروا على وجه الخصوص وبشكل مركز في قطاع فينيسيا ، عثروا من خلال أبداعهم على التعبير الأكثر وضوحاً ، عن أمزجة الحالات الديمقراطية للشرائح الاجتماعية المستجيبين لضغط الكاثوليكية الإقطاعية الرجعية ( بساتيرا ) واخزة ، بالفن المستلهم من الروح المتفائلة للشعب " .

لا توجد إشارة دقيقة وواضحة تحدد نشأة هذه الكوميديا وأصلها ، وماهي المنطلقات الجذرية والجوهرية التي قامت على أساسها ، وما هي الجذور التي أستمدت منها صيغتها النهائية ، فهناك عديد من المسرحيات الملهوية التي مثلت بوساطة الأقنعة والتمثيل الصامت المعبر ، فضلاً عن عنصر الارتجال ، تتخللها مشاهد هزلية ، بالإضافة إلى أشتمالها الغناء والرقص والموسيقى وكوميديا ديلارتا شبيه بتلك الملاهي الإغريقية والمهازل الاتلانية الرومانية وأشعار الساتورا والفيسيكيانية ، كذلك يمكن ان يعزى لممثل الكوميديا ديلارتا ان يكون أمتداداً لممثلي الحواة وأستمذ الكثير من الممثلين الجوالين في نهاية العصر الروماني وخلال مدة حكم الكنيسة والقرون الوسطى . فالراقصون والمشعوزون والممثلون الهزليون الصامتون والبهاليل وأصحاب الحركات البهلوانية ، كانوا يؤدون بعض نشاطاتهم في الساحات والشوارع وقصور النبلاء بقصد الترفيه والتسلية ، ومن الممكن ان يكون ممثل الكوميديا قد نهل الكثير أيضاً من الحركات والإشارات والتعبيرات الإيمائية منهم .

أعتمدت كوميديا ديلارتا على موهبة الممثلين المحترفين وقابلياتهم ذوي الصنعة الجيدة والحنق في الأداء التمثيلي ، ولم تحتوي الكوميديا أي هاوٍ أو دخيل على مهنة التمثيل ، العنصر الرئيس لممثل هذه الكوميديا هو الطاقة التعبيرية عن ثيمة الموضوع سواء بالحركة أو الإيماءة أو الإشارة أو الحوار المرتجل ، لخلوها من النص الادبي المدون ، إذ ان أصلها شعبي معتمدة على التراث القصصي القديم ، وكل ما يحصل عليه الممثل سوى سيناريو بسيط وقصير فيه إشارات وملاحظات بخصوص دخول وخروج الممثل ، مع بعض الملاحظات البسيطة لما يكون عليه الأداء في كل مشهد ، وغالباً ما تثبت هذه الملاحظات البسيطة بدبوس وراء الأجنحة . هذا السيناريو البسيط الذي يعده رئيس الفرقة ما هو الا خطوط رئيسة عن الفكرة أو الأحداث التي يتم الاتفاق عليها في بادئ الأمر ، ويتم معالجة هذا السيناريو الذي يسميه تشيني بـ ( اللاتسي ) ، من الممثلين مع سد ثغراته ونواقصه التي يحتويها من مزاحات ومقالب وحيل ، إذ يستخرج الممثل من جعبته كل ألوان الأداء المسلي والمشوق وكل لون من ألوان الترفيه التي جمعها من خلال تجربته وخبرته الأدائية . فالممثل يقوم بعملية ترتيب وبناء هذا السيناريو بصورة متسلسلة ومتكاملة ، وهنا يضطلع ممثل كوميديا ديلارتا بمهمتين في ان واحد ، الأداء والتأليف عن طريق الارتجال وهو لحظة الخلق في لحظة التنفيذ نفسها التي تعتمد على مسألة الذاكرة القوية ، إذ غالباً ما يؤلف الممثل دوره بنفسه ويضع الحوار المناسب لينتج بالتالي أحداثاً درامية ذات بعد منطقي وتربوي ناقد وهادف . فعنصر الارتجال هو الميزة المهمة لممثل هذه الكوميديا ، فضلاً عن اجادته فن التمثيل

الصامت المعبر ، والرقص والغناء الذي يتطلب نوعاً من الممثلين من الرجال والنساء المهرة الذين تدرّبوا وتعلّموا على أداء نوع معين من الشخصيات ، ولديهم القدرة والجرأة في مواجهة المتلقين وهم على استعداد كامل لمعالجة أي موقف أدائي طارئ لأن

جعبتهم كانت مفعمة بالخبث والفتنة .. فلم يكن يرضيهم ان يفعلوا فعل صبية المدارس الخائنين ولا يرددوا الا ما لقتهم آياه المعلم ، وإنما كان يكفيهم ، ان يحصلوا على ملخص لقصة ما خطّ بعضهم مستنداً إلى ركبته وأن يلتقوا بمدير المسرح في الصباح للاتفاق على خطة الأحداث .. وفيما عدا ذلك يترك للقريحة والأختراع .. وكان لديهم معين لا ينضب من الأمثال ، والنوادر ، والأحاجي ، والألغاز ، والمحفوظات ، والحكايات ، والأغاني .. وكانوا يقتنصون السوانح ، ويحيلون أي طارئ لمصلحتهم ، ويستلهمون أفكارهم من مجريات اليوم ، وظروف المكان ، ولون السماء ، ومشكلات العصر وقيّمون بينهم وبين الجمهور تياراً دافقاً تتبع فيه تلك الهزليات الماجنة التي أسهم الجميع في نسج خيوطها ... كان خيالهم الجامح ينطلق في حضرة الجمهور ، ويلتهب حماسة ، ويحلق في عنان السماء ، في توازن مذهل ، فتخلتط موجات الضحك الصاخب ، ببلبلة الفوضى ، الهزل ، والأحلام ، والتهريج ، والبذاءة ، والشعر والحب .

هذه الأحتفالات الحرة والدعوة إلى الضحك الناقد والسخرية والفكاهة من موقف ما كلها تجسد بوساطة الحركات المبالغة والدقة والغناء والرقص والإيماءة والإشارة والتمثيل الصامت ، والعنصر الأهم الارتجال ، مما تطلب من ممثل كوميديا ديلارتا جسداً رشيقاً وتجربة وخبرة طويلة نتيجة التدريب لسنوات عديدة لرسم وإتقان الحركة وإيقاعها ، فضلاً عن رد الفعل السريع وسرعة البديهة لما يتطلبه الموقف سواء بالارتجال أو بالحركة والتي تتطلب بدورها مخيلة جامحة وخصبة ومتوقدة قادرة على الأبتكار لكل شيء جديد ، ولا بد لأداء الممثل في كوميديا ديلارتا ان يوافق الكلمة والحركة والإيماءة أو التعبير ويلائمه ، أي التوافق ما بين الصورة الحركية والكلام المنطوق ، ويحدد ( ايفارست جيراردي ) الأديب والممثل الإيطالي نجاح مسرحيات كوميديا ديلارتا على أداء الممثلين الذين يضيفون عليها نوعاً من الجمال ذلك حسب ذكائهم والموقف الذي يوجدون فيه ، إذ تعد مكانة الممثل فيها على درجة عالية من الأهمية لأن أيجاد البديل أمراً عسيراً وشاقاً ، الممثلون موهوبون يعتمدون على الخيال أكثر من الذاكرة ، وأنهم دائماً يتذكرون أنه ليس الواحد منهم يقف بمفرده في اثناء الأداء ، فهم يؤدون كمجموعة يؤلفون ويؤدون أدوارهم ويساعد بعضهم بعضاً فضلاً عن التوافق ما بين الفعل والكلمة فيما بينهم ، بالإضافة ان أدائهم قائم على العفوية وعلى التو واللحظة ويؤدون الحركات

والوضعيات الجسدية كرد فعل لما يريده منهم الممثلون الآخرون ، ويتعاملون وفق ما يمليه الموقف من حركة وتعبير رشيق ، يضاف إلى ذلك الإلقاء المتعدد الأنواع والطبقات الصوتية والتلاعب بالمفردات والألفاظ .

ويؤدي ممثل كوميديا ديلارتا شخصية واحدة يتخصص فيها ويقوم على أدائها ويكرس جل حياته الفنية لها ، ويدرس خصائصها كافة من ناحية التعبير والحركة والسلوك والتصرف ، فضلاً عن مرجعياتها ومعارفها ، ويذكر ان أحد الممثلين المشهورين كان يقوم " بتمثيل دور العاشق الولهان في سن السبعين " . تمكن الممثل بفضل تخصصه في أداء شخصية واحدة على إتقانها وتجسيدها بدقة من ناحية أفعالها الجسدية والسلوكية ، فضلاً عن زيادة مهارته وتجربته في الأرتجال والأداء ومن ثم وصوله إلى حالة من الأندماج في شخصيته الممثل ، وذوبان شخصيته كممثل و حذقه في أدائه المتجدد والمتطور .

كوميديا ديلارتا فن الجماهير العامة ، لذا أتت أعمالها في الشوارع وعلى الأرصفة وفي الساحات العامة والأسواق ، و قدمت لجمهور واسع ولمختلف الشرائح ولمختلف الطبقات الثقافية . ولأحتواها عنصر الرقص والتمثيل الصامت المعبر واللعب والحوار المرتجل ، مهدت الطريق للمدارس الأكروباتية والباليه والموسيقى . وأضحت حافزاً للتنافس في مجال الأداء التمثيلي ، كما أثرت في مجال التشخيص والإيماء .

أما نهاية هذه الكوميديا فقد كان خلال القرن الثامن عشر بسبب هبوط أعمالها وميولها إلى الأعمال ذات الشهوانية الداعرة وبلغت إلى حد الإسفاف والأبتذال والغلو في هذا الجانب وأنحلالها الأخلاقي بالكامل في مادتها وطريقة عرضها ، فظهرت فيها مهازل هابطة خلقياً وأستخدامها لأدوات لا تليق بإظهارها في العرض ( كالمبولة ) ، بذلك فقد الشعور بالمتعة النظيفة ، فضلاً عن الناحية الجمالية وبلادة الشعور وهبوط الحس الشعبي حتى هبطت مكانة الممثل الذي سجل في هذه الكوميديا أروع مثال في تاريخ المسرح في الإبداع الفني والأداء التمثيلي .

## المحاضرة الخامسة

### أداء الممثل في عصر الكلاسيكية الجديدة ( القرن السابع عشر )

أخذت المسارح في هذه المدة شكلاً مغلقاً بعد ان كانت مفتوحة ، فضلاً عن عروض مسرحية تقام في العراء ، فحوّرت ملاعب التنس وبعض الساحات العامة ، فكانت أشبه بقاعات مستطيلة الشكل وضيقة المساحة ومن الصعوبة بناء فيها مكملات المسرح الحقيقية ، لذا أعتمد أداء الممثل على الصوت والإلقاء الواضح المعبر ذي السحر والجمال موازياً لحواريات الشخصية من شعر جلي وحوار عميق معبر مما أضفى على خطابية الممثل الروعة والأدهاش . ومما غلب على أداء الممثل السمة الخطابية والموجه إلى المتلقين مقتصراً على بعض الحركات المقننة وتعبيرات بسيطة كرد فعل بسيط للحوار المنطوق ، حتى يبدو أنهم يتحركون في عالم صغير .

يميل الأداء في حقبة الكلاسيكية الجديدة قريباً إلى الأداء الواقعي ويصل إلى مرحلة التجسيد الحي للشخصية ، إذ تأخذ الشخصيات الرفيعة منها مكانها على المسرح . وهو في الوقت نفسه يكون الأداء خطابياً لأعتماده التقنية الصوتية أكثر من التقنية الحركية التي غالباً ما تكون أقرب إلى الكلاشية والمعروفة والموضوعة مسبقاً وهذا ناتج بفعل طبيعة معمارية المسارح وشكل منصة التمثيل والتقنيات الأخرى المستخدمة منها الإضاءة بوساطة الشموع المعلقة في فضاء خشبة المسرح أو الموضوع في مقدمة الخشبة والتي تعيق المشاهدة لتعبيرات وجه الممثل ، فضلاً عن أماكن جلوس المتلقين وقربهم من الممثل ، فقسم يجلس في حافة خشبة التمثيل مما يؤدي إلى عرقلة حركة الممثل وأعاقتها و إعطاء الشخصية الحركات والوضعيات الجسدية المناسبة لها ، ومن ثم أعتماده على الصوت وإلقائه لحواره لرسم الحدث أو الموقف ، إذ غالباً ما يكون الممثل واقفاً في أثناء إلقائه لحواره ويغادر المسرح في نهاية الفصل\* ، بالإضافة إلى ذلك ونتيجة شعرية الحوار وطبيعته أعتمد الممثل على تقنية الصوت أكثر من الحركة .

تعد المسارح المغلقة وتطور التأليف الدرامي وظهور الفرق المسرحية والتي يرأسها الممثل الأول فيها الذين يقومون بإرشادات وتوجيه أعضاؤها ، من أهم ملامح هذا العصر ، ولعل ( بيرياج وأدوارد ألين ) من أبرزهم ، ويعد ( موليير ) واحداً من الممثلين الهزليين الذي طاف بفرقته المسرحية أنحاء أوروبا وحظيت بتكريم الملك ( لويس الرابع عشر ) . ونظراً لواقعية الشخصيات التي حملت صفة المجتمع أو طبقة معينة والتي عالجه في مسرحياته الملهامية الناقدة والتي تعد في نظر المتلقي الفرنسي الذي يغلب على تفكيره الجانب المنطقي ، يعدها

أداة اجتماعية ، فضلاً عن ملاحظة ( موليير ) وأقتناصه لشخصيات ونماذج حياتية واقعية ، بالإضافة إلى واقعية موضوعات مسرحياته . لذلك دافع ( موليير ) وبشدة عن الأسلوب التمثيلي الواقعي لمسرحياته والتي أتسمت فرقتة به ، وأنتقاده لكل أنواع الأفتعال والأسلوب المبالغ فيه والتي تميل له الفرق الأخرى منها فرقة مسرح ( أوتيل دي بورجوني ) .

أما في إنكلترا فأن موجة الرفض والسخط ضد المسرح والممثل ، أدت إلى إصدار قانون تم بموجبه غلق المسارح عامة ذلك في عام 1642م من الرعاية الملكية وجماعته المتطهرين ولمدة ثمانية عشر عاماً . هذه المدة كانت كافية لتدمير المسرح وتجريده وموت عديد من الممثلين وأنحسار عدد الكتاب ، حتى عودة الملكية التي أمتدت من 1660م – 1770م ، وعادت المسرحية وإخراجها بإطار جديد وجمهور جديد . وحوّرت الساحات وملاعب التنس على غرار ما حصل في فرنسا إلى مسارح ، وظلت العلاقة الوثيقة ما بين الممثل والمتلقي جلية في معمارية المسرح ، فضلاً عن الإضافات في المناظر والحيل المسرحية والتعديلات في الكتابة الدرامية منها أختفاء المنولوجات الشعرية الوصفية الطويلة ، ومن أهم الإضافات الأخرى والمهمة في مسرح عودة الملكية ، هو إدخال الممثلات مما أدى ذلك إلى زيادة ملموسة في الأدوار النسائية في المسرحيات بعد ان كان التحديد فيها واضحاً وفقاً لما هو متوفر من الصبية الممثلين الذين كانت تقع على عاتقهم مهمة أداء مثل هذه الأدوار ومن ثم أضحت الممثلة على المسرح مصدر جذب وعنصر مغرياً لجذب المتلقي .

نتيجة لعدم وجود منظّرين أو مختصين في فن التمثيل ، ولعدم توافر مصادر موثوقة تختص بفن التمثيل في القرن السابع عشر ، لا يمكن الجزم بطبيعة الأداء الذي كان يؤديه الممثل ، فهو يعنى بالتشخيص ويميل إلى الأداء الواقعي والأهتمام بالشخصية ونوازعها ، الا ان المظاهر الخارجية والملاحم الظاهرية للأداء تميل إلى الحركات الجسدية الكلاشية والإلقاء الصوتي الخطابي مما يأخذ طابع الأداء التقديمي .

#### أداء الممثل في القرن الثامن عشر

يعد التمثيل الصامت الذي ظهر عام 1715م واحداً من أهم النشاطات شهرة وكمال حتى وصل على يد ( جون ريتش ) درجة عالية من التقنية في الأداء والتعبير ، إذ أحتوى هذا الفن عناصر الموسيقى والمحاكاة الصامتة ، فضلاً عن المناظر الغنية والمؤثرات الصوتية المتنوعة والمختلفة ، إذ عالج هذا النوع من الأداء قصصاً درامية تحتوي قسم منها مشاهد جادة مستمدة من الأساطير وقصص التاريخ تتصف

بمألوفيتها وقربها لدى المتلقي ، والقسم الآخر احتوى مشاهد هزلية ، إذ يمسك الممثل عند أداءه عصا سحرية يغير بوساطتها الأماكن والشخصيات والأشياء حيث يشاء بطريقة سحرية . كذلك ظهور جماعة التتويريين والممثلين الذين نظروا لعلم الجمال والفن والمسرح ، أمثال ( ديدرو ) وعلاقة العقل بالعاطفة ، و ( هيجل ) والخبرة التاريخية للنشاط الفني والفهم الديناميكي والجدلي للظاهرة الفنية ، و ( ليسنج ) بواقعيته ، و ( شيللر ) المتأثر والمؤثر بوصف الفن لعباً خالصاً من أي غرض أو منفعة ، وعد التتويريون من السابقين في حركة التجديد لأداء الممثل وخلصوا إلى مبدئين أساسيين ، خصوصية الفن الذاتية ، والنتائج التوجيهية التربوية حول مهنة الممثل وطروحاتهم التي حضيت بأهتمام واحترام عالٍ حول مهمة المخرج والممثل المربي .

الصراع قائم ما بين العقل والعاطفة ، بين ما هو كلاسيكي وما هو خيالي . هي الميزة الأساس التي تميز بها هذا القرن ، ومحاولة زيادة قوة التأثير المسرحي والأحداث والمواقف والموضوعات بحيث تكون جديرة بالتصديق وضرورة إلغاء الأداء القائم على صيغة التقديم والسرد والخطابية الموجهة إلى المتلقي ، وحل بدله أداء قائم على التمثيل الحقيقي الطبيعي الموازي لذلك الحدث الذي قصر الزمن والمكان فيه بحيث صار أكثر تجانسا للوصول إلى حالة الإيهام بالأقتراب تدريجياً من خلال توحيد زمني الفعل الحقيقي للأداء التمثيلي والزمن الخيالي والمفترض للحدث ، وهذا يتساير مع مطالب الاتجاه الطبيعي . لذا بات على الممثل ان يصل هذه المرحلة من الإيهام في تجسيد الحدث والاقتراب منه بقيامه بأداء الشخصية الممثلة وتجسيدها ، لا شخصيته هو كمثل .

طغت شخصية الممثل على النص الدرامي المكتوب من خلال الأداء ، مما أدى إلى بروز ممثلين عالميين في هذا القرن وفي القرن التاسع عشر ، حتى بدأت ظاهرة الشخصية الانفرادية في الأداء تظهر للعيان بالاعتماد على مهارة وتقنية هؤلاء الممثلين من خلال ما خلفوه من روائع خالدة في التمثيل ، مع ان بعضاً فضّل الأداء مع المجموعة وليس الأداء الفردي ، ويعد ( دافيد جاريك ) من أعظم ممثلي إنكلترا في عهده ، إذ كان أداؤه يميل إلى الطبيعية إلى حد كبير ويميل إلى العمل مع المجموعة ونبذ الأفراد بالعرض وسار على نهج الأداء الطبيعي الممثل ( جوزيف تالما ) متجاوزاً أداء معاصريه القائم على الشكلية والخطابية والأفتعال ، وكان من مميزات أدائه السهولة والاقتناع بالاعتماد على الحساسية والمخيلة في انشاء الاداء ، اما كتاب ( الممثل ) عام 1774 م لـ ( بيرريمون ) يعد اول وثيقة تدفع الممثل للخروج تماما عن الاداء الخطابي .

ما يلحظ فعلا على أداء الممثل في القرن الثامن عشر ، هو محاولة جادة للوصول إلى أداء طبيعي قائم بفعل مثيرات ودوافع ، وقد طالب مديرو الفرق والمخرجون أمثال ( كارلو جولدوني ) ممثليهم بمحاولة الاقتراب من الواقع والاقتراب من منطق الطبيعة الإنسانية ، وهذا ما فعله ( موليير ) أيضاً ومحاولته للوصول إلى مرحلة التشخيص للأقتراب من الأداء الطبيعي . وهناك محاولات عديدة تقترب من هذا الاتجاه ، ففي ألمانيا يحدد ( كتراد ايخوف ) في أفكاره في إخراج المسرحية ، منها تحليل الشخصيات تحليلاً علمياً دقيقاً بالاستناد على كلمات النص ، كذلك محاولة الممثل ( فريديك شرويدر ) الذي تميز بقدرته بتعليم الممثل فن الأداء والذي طالب ممثليه ان يعرضوا أدوارهم ولا يكتفوا بأدائها ، والفرق واضح بين الاثنين ، الأداء يكتفي بالمعايشة للحظات إيجابية ، أما العرض هو معايشة الشخصية بكل تفاصيلها وفي كل الحالات الأدائية ، وكان ( شرويدر ) يردد على مسامع ممثليه جملة " أنا لا يعينيني ان أقف وأعلق ، ولكن الذي يعينيني هو ان املأ الفراغات .. ان أعيش الشخصية وأن أكونها دائماً " . أما ( غوته ) الشاعر البارز في ألمانيا ومشرف مسرح البلاط بدوقية ويمار ، يعتقد ان " الممثل هو الصلة المسرحية المثالية بين المؤلف والجمهور ، وأنه يجب ان يكون خاضعاً للنص لفظاً وروحاً ، وأن يكون مفعماً بروح الشعر حتى يحقق القدرة على تجسيد شعر الشاعر ، وأن يزوب في العمل الدرامي إلى درجة يفقد مقومات شخصيته الذاتية ، وأن يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاعاً جماعياً تذوب فيه الحدود الفردية " . وبهذا يدعو ( غوته ) صراحة إلى التقمص والاندماج في الشخصية من قبل الممثل ، ويعطي أيضاً بعض التوجيهات للممثلين عندما يكونوا على خشبة المسرح ويقول : " لا ينبغي على الممثلين ان يمثلوا ووجوههم ( بروفيل ) أو ظهورهم للمتلقين . لا يسمح لهم كذلك بالتمثيل موجهين أدائهم نحو جوانب المسرح وكواليسه ، ولكن دائماً ناحية المتلقين " . وهناك محاولة ( أروين هيل ) للخروج عن طريقة الأداء التقليدي حين كتب " كلاماً مفعماً يعارض به وضع المسرح وأفتهاله المتحجر " . الا أنه أقترح طريقة في التعبير لا تقل عن آلية الأداء الذي شن هجومه عليه ، ومثله فعل ( ديلسارت ) مخرج الباليه الفرنسي في القرن التاسع عشر والذي فرض على ممثليه قواعد وأنماطاً أدائية محددة ، وعلى الممثل القيام بكل ما يوجه به من الأستاذ أو المدرب من أنماط تعبيرية ، حتى اقترن اسم ( ديلسارت ) بالوقفة التقليدية في الخطابة .

باتت محاولات التنويريين وحركة النقد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وتنظيرات كبار الممثلين لأيجاد قواعد وأسس علمية للوصول إلى نوع من الأداء القائم على التوافق ما بين المثير أو الدافع و الأنعكاس ، والتي مهدت بشكل

كبير لطريقة ( ستانسلافسكي ) في أداء الممثل والتي تعد الأنتقال الحقيقي والجذري إلى أداء قائم على الأهتمام والدراسة بالمشير والدافع وليس الأنعكاس ، والإبداع والخلق وليس الحرفة والصنعة .

أداء الممثل في القرن التاسع عشر

سيطر المسرح الكلاسيكي مدة طويلة ، وحمل في ثناياه مكانم القوة التي أستند عليها مما جعله يأخذ صفة الثبات ، الا ان بقاء سيطرة ملكة العقل لوحدها تعد غير كافية لضمان الرغبات والأهداف الأنسانية وغاياتها العليا في الحياة ، حتى بظهور النزعة الكلاسيكية الجديدة والتي رأت ان باستطاعة إنسان هذا العصر الكشف والإلمام بجواب الحياة كافة بوساطة التحليل والأستقراء ، وباتت المناداة بفرصة جديدة ضرورة ملحة مفادها ان الغرائز هي الأساس للوصول إلى تلك المشاعر والأفعال النبيلة والتي وجدت لها متنفساً في المفاهيم الجديدة إزاء الحرية والتي فتحت المجال واسعاً بظهور بواذر هذه الفرضية المتمثلة بـ ( الرومانسية ) في نهاية القرن الثامن عشر وتبلورها .

أداء الممثل في الحركة الرومانسية كان يؤدي بحركة بالغة الأتساع مع كثرة الإيماءة ، أما طبيعة أداء الممثلة وأن كانت أكثر أتراناً ومحدودية في الحركة فأن الوقار والهيبة تتضح في مجمل الحركة والإيماءة والإشارة ، والممثل هنا أكثر موضوعية من الذاتية أي عكس الأداء في الأسلوب الواقعي والطبيعي ، لأن الممثل ينظر إلى نفسه بشكل منظوري وبأبعاد تتمثل فيها الحركة والإيماءة والتقنية الصوتية ، وهذا لا يعني في الوقت نفسه ان الممثل يكون غير صادق أو مبدع ، بل أداء الممثل هنا له واقعية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمجال الأسلوب نفسه وهذا ما يؤدي بدوره إلى ان الرومانسية تقوم على الاختيار كما تقوم على النظام . وهذا نابع من طبيعة مادة الرومانسية وموضوعاتها وشخصياتها التي تكون اكبر من الحياة ولغتها لغة شعرية غنائية وخطابية نابعة عن صدق وانفعال ، انها لغة موسيقية ، لذلك الممثل يكون أدائه نابعاً من قاعدة متميزة في الحركة التي تتميز بالبطولة والرجولية مع تنوع الإشارة بوساطة اليدين وعلى مجال واسع من دون ان تخل بحرفية الأسلوب ، كذلك الممثلة وحركاتها وخطواتها المحدودة والضيقة المتأنية وإشاراتها المحددة التي لا تفتقر في الوقت نفسه جمالها ورزانتها ، فالأداء أشبه بصوت الموسيقى ، السيمفونية على وجه التحديد .

كان لتعدد الأساليب والاتجاهات ووجهات النظر في طرائق الأداء هي السائدة في هذه الفترة ، إذ غالباً ما يكون الأداء قائماً في ظل طبيعة أداء الممثل الأول في الفرقة ، إذ كان الخروج عن النظم والطرائق الأدائية السابقة ، حالة سائدة

فبرزت ظاهرة الممثل النجم والذي طغت شخصيته وأداؤه على هوية النص  
الدرامي المكتوب وعلى باقي أعضاء الفرقة والأفراد بالعرض . فالممثل (   
ادموند كين ) كان ذا مزاج هوائي ومشدود الأعصاب على الرغم من عبقريته  
الأدائية المأساوية ويعد من ممثلي المدرسة الرومانسية التلقائية ، أما ( دافيد جاريك  
( كان ثابت وراسخ وذو أداء طبيعي يتميز بالحدة والأصالة ولم يتصف بحدة  
المزاج أو توتر الأعصاب ويكره التأنق الفني والأفرادية بالعرض بالرغم من  
امتلاكه قدرة كبيرة في الأداء المأساوي والملهاوي ، والممثلة ( سارة برنارد )  
كانت تفرض شخصيتها كممثلة على الشخصية ، ، ولصوتها الساحر جعلها واحدة  
من أقوى الممثلات في العالم ولمدة نصف قرن . والممثلة الايطالية ( النيورديوز )  
فقد فرضت شخصية الدور على شخصيتها كممثلة على الرغم من حياتها القلقة  
العصبية ، الا ان أداءها كان صادقاً وهادئاً وعظيماً ، فهي تثير الإعجاب من خلال  
تقمصها وفناء شخصيتها في الدور ، إذ كان هدفها معيشة الدور ، مما تميز أدائها  
بالليونة الهادئة والصوت . والممثل ( كوكلان ) ومحاولته للوصول إلى نوع من  
الأداء الموضوعي الذهني ، هذا المنطق والسيطرة الذهنية هي جوهر المدرسة  
التصويرية لـ ( ستانسلافسكي ) التي تدعو إلى المخيلة والتعبير والعاطفة خلال  
التمرين والموضوعية أثناء العرض ، وكوكلان ينظر للأداء ان يكون محاكاة ذهنية  
لما أنجزه في التمرين . والممثل ( هنري ارفنج ) ومحاولته الأحساس بالمشاعر  
وتميزه بالأداء الدقيق والمتناهي في مراعاة أدق التفاصيل والفرعيات من خلال  
التمرينات الدقيقة له ولفرقته ، الا أنه بالرغم من تميزه بالوقار والثبات وحيوية  
الضمير ونزعه الرومانسية في تضخيم الإخراج والأداء التمثيلي التفصيلي الدقيق ،  
كله كان على حساب الشخصية والصدق وعلى حساب النص نفسه . والممثل  
الايطالي ( توماسوسالفيني ) الذي جمع في أدائه الصدق وقوة الألهام  
عند الرومانسيين كان يهدف إلى معيشة الدور روحاً وجسداً قبل العرض ، والذي  
تأثر به ( ستانسلافسكي ) وبطريقته الأدائية في التمثيل أما في أمريكا فبرز الممثل  
( ادوين فوريست ) بحيويته البدنية العالية وواقعية خشنة ووقار مأساوي وصوت  
قوي ، ولنتيجة صفاته البدنية جعلته يتبوأ المكانة الأولى في التمثيل لما يفتضيه  
العرف السائد ويأتي الممثل ( ادوين بوث ) ثانياً فهو أعظم تمثيلاً ، إذ تميز أدائه  
بالهدوء والذكاء والعمق لمزاجه الحزين وأنعزاله الطبيعي ، الا أنه كان ذا مزاج  
وقتي ، فهو مؤدٍ عظيم وأحياناً يكون أدائه سلبياً والممثل ( جوزيف جيفرسون )  
أمتاز بالحرارة الأنسانية والتعاطف والفهم سواء في الأداء أم في حياته اليومية .

تعددت الطرائق الأدائية للممثل وتفرعت في هذه الفترة ، ما بين الأداء القائم  
على الاندماج التام وتقمص الشخصية والذي مثلته الممثلة ( ديوز ) والأداء القائم

على الأندماج الواعي والذي مثله الممثل ( تالما ) وهناك مدرسة التشخيص التي أداها الممثل ( كوكلان ) وهو من فناني مسرح الكوميدي فرانسيز والذي يؤكد في كتابه ( فن التمثيل ) وبشكل قاطع ، ينبغي على الممثل في أثناء العرض الا يمارس الأنفعالات التي يحاول تصويرها ، لأن الأداء ليس تقمص وإنما تشخيص ، إذ يقول ( إذا لم تستطع ان تبكيني ، فابك أنت أذن ) ويتدرب الممثل في هذه المدرسة على تعلم قدر كبير من الحرفية الخارجية ، وهناك أيضاً المدرسة الصوتية التي تؤكد صوت الممثل وقدرته في تعبير كل شيء ، ونتيجة ذلك صوت منفصل عن الجسد وصوت منغم خالي من الخطأ لكنه في الحقيقة لا يعبر عن شيء نتيجة اختلاف في تدريب أجزاء ووسائل الأداء وتفضيل الجانب الصوتي . وتقف مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت على النقيض من المدرسة الصوتية ، فالحركة والرقص والباليه والتمثيل وسائل تساعد الممثل لكنها في الوقت نفسه تعد مجرد تشخيصات مسرحية لا تختلف عن العرض المسرحي العادي ، والتمكن من هذه الوسائل يعني أحلالها محل الوسائل الطبيعية ، وأن فن التفسير التشخيصي قد بدأ بالتمثيل الصامت الذي تأتي الكلمة فيه بعد الفعل . ثم نظام الكليشة ، وهو من الطرق الشائعة وما زال يستخدم عند عديد من المخرجين ، وهو عبارة عن مجموعة مواقف جاهزة وحركات مختلفة ومتنوعة قد جمعت من عدة مسرحيات قديمة وحديثة وعلى اختلاف أنواعها ، ويقوم المدرب بعمل تمارينات للممثلين على أدائها حتى يصلوا إلى حفظها وأتقانها والقيام بها في مواقف مثيلة لها في أعمال مسرحية أخرى .

كان لظهور المذهب الطبيعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، الأثر العميق في عقلية الممثل وتغير تقنية أدائه والذي عد ممثلاً لشخصية إنسانية وليس مؤدياً طرازياً لأسلوب ما تراجيدياً كان أم ملهاوياً ، ولكل أسلوب واقع خاص به على حسب رأي أحمد زكي ، لذا أضاف الممثل الكثير من حرفية الأداء ، فمثلاً لم يعد التعبير مقصوراً على حركة اليدين ، بل تعداه ليشمل الرقبة والأكتاف وحركة الرأس ، وهكذا بات مركز الثقل في جسد الممثل وليس الكلمات وحسب . ذلك للوصول إلى حالة التجسيد الواقعي في الأداء وخلق حالة الإيهام لدى المتلقي و إقناعه بأن ما يقدم أمامه ما هو الا شريحة من الحياة بكل تفاصيلها وتفرعاتها .

## المحاضرة السادسة طروحات فلسفية لفن التمثيل

نبعت الفلسفة بشكلها العام من البلدان الشرقية ، وتبلورت على يد اليونان من خلال سقراط وافلاطون وارسطوا ، فمفهوم المسرح عند ارسطوا هو الاندماج الذي يحقق التطهير وهو قد اتفق مع افلاطون حيث يقول ان القدرة على التمثيل هي بالتأكيد هبة طبيعية ومن الصعب ادراجها في مجال الفن ، ولكنه باستثناء مايتعلق بالخطابة فانه يتفق مع سقراط وغيره ممن يؤمنون ان وجود منهج ما ذو نظام ، وكثير من الممارسة ضروري للممثل لتحسين موهبته الطبيعية ، ويرى ارسطوا الا يكون بطل المأساة شبيهاً بنا ، وان يكون مفطوراً على الخير ، والا يكون هو سبب ما حل به من مصائب ، بل تكون مصائبه نتيجة خطأ ثقيل ..... وذلك لكي يثير فينا الرعب والرأفة والرتاء لحال ، والتنويريون بالذات هم اول من نظروا للجمال ، فقد ظهر فلاسفة اصبحوا مصدر للاتجاهات الحقيقية المتناقضة للمسرح ، فـــــــ بحث ( ديدرو ) عن علاقة العقل بالعاطفة بطريقة ممتعة وطريفة ، وبحث ( هيجل ) الخبرة التاريخية الكبرى للنشاط الفني ، ومن خلال الفهم الديناميكي والجدلي للظاهرة الفنية ، و ( شيللر ) المتأثر والمؤثر بالواقعية باعتبار ان الفن هو لعب منزه عن الغرض العملي اي انه بلا منفعة ، والباحث هنا يتطرق الى بعض الطروحات الفلسفية التي نظر لها الفلاسفة السابق ذكرهم وعلى النحو التالي :-

اولا :- دنيس ديدرو – وهو كاتب وفيلسوف فرنسي واهم تنظيراته الفلسفية في فن التمثيل هي

- 1- ان يكون الممثل كثير الذكاء
- 2- ان يكون بصيرا بالامور ، عديم الاحساس ، وقادرا على محاكاة كل شيء ، قادرا على اداء كل الادوار وتقمص كل الشخصيات ، ويقول كلما كان الممثل بليد الاحساس غير قابل للتاثير ، كان قادرا على حمل المتفرج على الانفعال ، ان الممثلين هم يحاكون الطبيعة عامة وهم اقل الكائنات احساسا لانهم وهبوا خيالاً خصبا ورأيا سديدا وذوقا رقيقا اصيلا ، كما انهم يصلحون لاشياء شتى فهم لايتأثرون تأثرا شديدا في دخيلة نفوسهم لانهم مشغولون بالنظر والمعرفة والمحاكاة
- 3- طالب ديدرو الممثل بالابتعاد عن الالقاء المنعم او الاعتماد على المؤثرات الخارجية وان يكون ادائه حياتيا خاليا من المبالغة .
- 4- يرى ديدرو ان الممثل لا يختلف عن الشاعر او الرسام الو الموسيقار من ناحية الالهام .

5- يشيد ديرو بفن التمثيل الایمائي باعتباره اقدم انواع التمثيل واكثرها اصالة واكد على اضافة هذا اللون من التمثيل على الحوار الذي يكتبه المؤلف .

اما الفيلسوف الالمانی ( هيجل ) 1770 – 1831 ، فقد قدم طروحاته الفلسفية لفن التمثيل على النحو التالي :-

- 1- دراسة الشخصية في ادق تلاوينها وارهف تدرجاتها .
  - 2- نبرة الصوت وتعبيره في اعنف تباينات وتناقضات الشخصية .
  - 3- حركات الجسم احد عناصر الممثل .
  - 4- على الممثل ان يكون الالة التي يعزف عليها المؤلف .
  - 5- المطلوب من الشاعر ان يرسم شخصياته منسوجة من ذاتية حية داخلية ، اولاً ، وان يمثل الشخصيات في واقعها الحي ، ثانياً .
  - 6- ان التمثيل يتطلب كثيراً من الموهبة والذكاء والاجتهاد والمثابرة والتمرين والعلم .
  - 7- على الممثل اضافة ما عليه من ان يتشبع بروح الشاعر وبالذور ، أي يترجم بتمثيله شعر الشاعر .
  - 8- يؤكد هيجل على المخيلة عند الممثل ، ويعتبرها اهم ملكة فنية على الاطلاق .
  - 9- الالهام :- يتولد الالهام الحقيقي من مضمون معين يعقله التخيل ليعطي عنه تعبيراً فنياً ، ويقول هيجل : ان قوام الالهام هو وقوع الفنان تحت هاجس الشيء وسلطانه وحضوره الدائم .
- اما الالمانی ( شيللر 1759 ) – 1805 ، والذي يعد اعظم كاتب مسرحي ظهر في الافق منذ ايام شكسبير وموليير وراسين ، فقد كانت تنظيراته في فن التمثيل مايلي :

- 1- يرى شيللر ان الجوقة يجب ويمكن ان تكون فكرة عامة تصورها مجموعة محسوسة تستهوي الحواس بما لها من عظمة طاغية .
- 2- يولي الفكر المقام الاول في مسرحياته .

3- اعتبر المسرح والتمثيل مدرسة للفضيلة قادرة على تلقين احترام الحرية والكرامة الانسانية .

4- ان التمثيل المرئي يخلف اثرا اقوى من اثر الخطاب الميت او الرواية الباردة ، فمن المؤكد ايضا بان المسرح يؤثر بطريقة اعرق وابقى من الاخلاقيات والقوانين .

5- اذا كان المسرح لايقضي على الرذائل ولايقلل من عددها فهو على الاقل يعرفنا بها

## المحاضرة السابعة

### الممثل قبل ستانسلافسكي

من ناحية اخضاع عملية التمثيل وعلاقة الممثل مع مهنته ، الى دراسة نظرية بحثة تستفيد منها التجارب المهنية للممثل في العصر التنويري نجد ان التنويريون هم اول من نظروا للجمال بمنطلقات استلهمها ستانسلافسكي فيما بعد في طريقته وبشكل مميز ، ان كل ماتركه التنويريون من العلاقة بين العقل والعاطفة وعلاقة الشعور بالاشعور ، علاقة الممثل مع المتفرج ، ومع الدور ، وايهما له الاولوية ، كيف يتعامل مع الزمن الحياتي والزمن الفني ، مواطنة الممثل حول الالهام والموهبة، اللعب والالتزام ، ان التنويريون هم اول من فجر التجديد في حركة الممثل ، وانهم قالوا بأساسيتين هما :-

1- ان الفن له خصوصيته الذاتية .

2- انتجوا الكثير من التوجهات التربوية حول مهنة الممثل وبذلك ان طروحاتهم حول المخرج المربي او الممثل المربي او الاستاذ المربي مازالت تحظى باحترامنا لهم الى يومنا هذا .

اضافة الى ذلك فقد تعددت الظواهر التمثيلية خلال الفترة التي سبقت منهج وطريقة ستانسلافسكي في التمثيل ، والتي اثرت وبشكل مباشر وواضح في ارساء معالم طريقته في اعداد الممثل ، فبعد الانعطاف الكبيرة في فن التمثيل والممثل خلال الفترة الرومانتيكية وهي افراز ظاهرة النجم الممثل بالاضافة الى تعدد الاساليب والاتجاهات ووجهات النظر في طريقة الاداء وظهور الاتجاه نحو الاندماج التام في شخصية الدور ، ظهرت هناك محاولات من قبل المخرجين والممثلين الى ارساء قواعد جديدة في فن التمثيل ، هذه القواعد اصبحت مصدر الهام الى ستانسلافسكي للخروج بنظرية جديدة في اعداد الممثل لاداء الدور ، والباحث هنا يذكر بعض المحاولات الرائدة في فن الممثل والتي استفاد منها ستانسلافسكي في تطبيق نظريته فيما بعد . واولى هذه المحاولات كانت على يد ( جورج الثاني ) في دوقية الساكس ماينجنن بالمانيا ، حيث ظهور مرحلة بلورة فن الاخراج المسرحي ، فقد لجاء الى وضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة ، حركة تشريحية تجسد الاحداث الدرامية ، بحيث اصبح الوجود الانساني الحي للممثل على خشبة المسرح هو الوحدة الاساسية للصورة المسرحية ، ومن اهم منجزات الدوق الغاء فكرة الممثل البطل او الممثل النجم ، تلك الفكرة التي افسدت مسيرة المسرح وشوهرته ادبا وعرضا في الفترة

ما بين منتصف القرن الثاني عشر ومنتصف القرن التاسع عشر ، لقد وضع لأول مرة نظام فرق المجموعة المتساوية الحقوق والواجبات بحيث يقوم ممثل دور البطولة في مسرحية اليوم ، بدور ثانوي في مسرحية الغد ، لقد الهمت جهود الدوق هذه قسطنطين ستانسلافسكي في روسيا ، ووجد الدوق انه من الضروري ان يتدرب الممثلون باز ياءهم التاريخية ، في المسرحيات ذات الصلة حيث يقول ( نحن نعلم ان سلوك الممثل وحركته و اشارته تتاثر بتغير الملابس ) ، اما اسلوب تحريك الدوق لممثليه على خشبة المسرح ، فانه يورد الكثير من مقاييس الحركة والجمال ، حيث يصف هذه الحركة بانها تتم بنعومة غير عادية حتى لاتلفت نظر الجمهور ، ولو اجرينا مقارنة مختصرة بين ( الساكس مينينجن ) و ( ستانسلافسكي ) لخرجنا بما يلي :-

- 1- ان الدوق كان يجري التدريبات غالبا لمدة خمسة اسابيع ، بينما عمد ستانسلافسكي الى اطلاتها ليجعلها تصل الى تسعة اشهر .
- 2- كان الساكس اشبه بالطاغية في تعامله مع الممثلين ، بينما ستانسلافسكي كان يحث الممثلين على الابداع الذاتي .

وقد تأثر ستانسلافسكي بالمنهج الطبيعي بزعامة اندريه انطوان دون ان يكون عبدا لذلك المنهج ( مثلما يقولون ) ، فالمسرح عند اندريه انطوان يجب ان يكون شريحة من الحياة ، ومن الواقع ، والممثل على خشبة المسرح يجب ان يحس ويتصرف كما يحس ويتصرف في الحياة ، بمعنى اخر : الجدار الرابع يجب ان يبقى ، وان كان منطلق المسرح يقتضي ان يحل محله ستار المقدمة ، ويجب علينا ان نسجل لحركة المذهب الطبيعي التي قادها اندريه انطوان عاملا ايجابيا في تاريخ المسرح : وهو التحول العميق في اخلاقيات مهنة المسرح ، فلقد عاد للمؤلف احترامه ، وادينت ظاهرة الممثل النجم او الفردية في التمثيل ، واصبح على الممثل ان يدرس كافة عناصر الفن المسرحي ، وبوجه عام جعل انطوان المسرح بيئة بحث وتجربة كما هو الحال عند ستانسلافسكي ايضا ، كان يبحث مع ممثليه وشخصياته عما وراء الكلمات ، بحيث لاياتي العرض تقريرا للكلمة المحدودة التي يطرحها النص ، بل يتخطى هذا الى هدف اخر اعلم واكثر تحقيقا للرابطة بين الجماهير والعرض ، اما عن فن الممثل يقول اندريه انطوان : ان الممثل الاعلى للممثل هو ان يصبح اداة معدة اعدادا فائقا لخدمة النص ، وهو يحتاج من اجل ذلك الى تربية تقنية وفيزيقية تكسب جسمه ووجهه وصوته الليونة المطواعة للتعبير .

وكان للممثل الايطالي ( توماس سالفيني ) 1829 – 1916 ، اثرا في منهج ستانسلافسكي في التمثيل ايضا ، فكان يتميز بالاداء الصادق ، ويقال انه كان

يتقمص شخصية ( عطيل ) روحا وجسدا ، قبل فترة العرض بكثير ، ويظل محتفظا بالشخصية الى ان ينتهي العرض ، لقد خرج ستانسلافسكي من مشاهدته الى توماس سالفيني بعدة انطباعات التي صارت فيما بعد اساسا لمسرح موسكو الفني ولمنهج ستانسلافسكي في التمثيل واعداد الممثل لاداء الدور ، وكان سالفيني يقول ان اهم متطلبات تمثيل دور تراجيدي هي ( الصوت والصوت ثم مزيد من الصوت ) .

## المحاضرة الثامنة

### جماليات نظرية ستانسلافسكي في التمثيل

هي اول نظرية حاولت تقديم دراسة على المستوى النفسي للممثل ، سواء الممثل لذاته او مع الدور ، وقد مرت بثلاث مراحل هي :-

1- الهواية

2- التخصص

3- الابداع

الابداع :- يشكل اللقاء الذي جرى بين ( دانشينكو ) الخبير الروسي ، وبين ستانسلافسكي لقاء مهما اسفرت عنه مجموعة كبيرة من الاسس الحديثة للمسرح العالمي ، اما تأثير ستانسلافسكي بالطبيعية التي نادى بها اندريه انطوان ، فكان انطوان يسعى الى ان يكون الاداء التمثيلي طبيعيا فوتوغرافيا على خسبة المسرح ، وانعكست على المسرح هذه النظرية ، وقد ادخل اندريه انطوان مفهوم جديد للمسرح يركز تأكيد الجدار الرابع في فن التمثيل ، وهذا الجدار مفاهيمه الفنية جاءت من اهمية تأكيد العرض الطبيعي بالمسرح ، وقد استوعب ستانسلافسكي ما طرحه انطوان من مقولات حول الاداء الطبيعي وانفق مع جزء منها واختلف مع الجزء الاخر المتمثل بتأكيد انطوان على التمثيل الخارجي وابتعاده عن البحث الداخلي .

يقول ستانسلافسكي : تعلمنا من اندريه انطوان ان الاداء الطبيعي يمثل الصوت الخارجي للعالم ، ونحن نسعى لدراسة الدواخل الحقيقية للانسان .

من هنا انتقل ستانسلافسكي في نظريته من الطبيعية الى الواقعية ، والواقعية تسعى لكشف الحقائق الداخلية ضمن طريقة موضوعية من خلال الحدث المعبر عن حقيقة الانسان ، وكان اللقاء ما بين ستانسلافسكي ودانشينكو تركز على اربع ركائز هي :-

1- الركيزة الاخلاقية

2- الركيزة الادبية : باعتبار دانشينكو ادبيا

3- الركيزة المنهجية وقد حاول ستانسلافسكي التعبير عن حقيقة منهجه من خلال مسرح موسكو الفني

4- الركيزة الفنية التي تمثل العروض المسرحية مع تشيخوف

المنهج :- هي طريقة ستانسلافسكي بالتمثيل ويتكون المنهج من مستويين

المستوى الاول :- اعداد الممثل لنفسه : واشتغل في هذا الجانب على محورين هما

أ- اعداد الممثل للتقنية الداخلية : وهي تتكون من ( الفعل ، لو السحرية ،  
الذاكرة الانفعالية ، التكيف ... الخ من العناصر )

ب- تدريب التقنية الخارجية للممثل :- والجسد والصوت هما محاور يمتلكها  
الممثل لاداء دوره

المستوى الثاني :- اعداد الممثل للدور :- اعتمد ستانسلافسكي على اربعة مراحل  
في معالجة واعداد الدور

أ- التعرف على الدور :- ونعني به التعرف على الدور ، م خلال القراءة  
الاولية التي تشكل في اذهاننا موقف من المسرحية .

ب- تحليل المسرحية :- تبدأ فيه عملية القراءات المتعددة ، اي ( القراءات  
الاكتشافية ) ، من خلال تكرار الممثل للقراءة ، بحيث كل مرة يكتشف شيء جديد  
للدور .

مرحلة المعاناة :- يقول ان في هذه المرحلة نحول العاطفة الى احساس حقيقي في  
داخلنا ، ولهذا فأن في هذه المرحلة يشتغل الممثل على انتاج حياة الدور الانسانية ،  
وفي هذه المرحلة برز اصطلاح مهم هو ( التقمص والاندماج ) .

مرحلة تجسيد الدور :- هي المرحلة المتكاملة في عرض الدور للجمهور ، وهذا  
التقديم للدور هي ولادة جديدة انطلقت من التأسيسات السابقة .

وهناك اربعة مرتكزات اساسية ومهمة في جماليات فن التمثيل عند ستانسلافسكي  
هي :-

1- الواقعية :- ان الاتجاه الواقعي كان محور الفهم الجمالي عند ستانسلافسكي  
في طريقته ، وتعني عنده الكشف عن الحقيقة الداخلية من خلال الحركة والصوت  
والنبرة .

2- التقمص والاندماج :- كثر الحديث عنها ، ومجموعة من المتخصصين حددوا ماهية التقمص ، وهي ترتبط بالمثل ، اي ان الممثل عند ستانسلافسكي يحاول ان يلبس لبوس الشخصية فيذوب ذاته في ذات الشخصية ، حيث يصل الى مرحلة التفاعل الوجداني مع الشخصية ، اما الاندماج فيرتبط بالمتفرج ، وهو عملية تفاعل حسي عقلي مابين العرض المسرحي المتقمص ، ومابين المشاهد ، ثم نصل الى موضوع الصدق والايمان .

3- محركات الحياة النفسية :- وهي العقل والارادة والمشاعر ، ومن خلال هذا التصنيف لمقومات الحياة النفسية ، يستطيع الممثل اختيار الشخصية التي تتلائم مع هذه المحركات . فينبغي ان يكون المحرك العاطفي في الحياة النفسية هو المحرك والمهيمن على تفاصيل الحياة .

4- الاليهام المسرحي :- حاول ستانسلافسكي ان يقرب المسرح من الحقيقة الحياتية ، فالعرض عنده يمثل الحياة نفسها ، ويجب علينا ان نخلق حياة الدور على خشبة المسرح .

لقد انطلق ستانسلافسكي في مدرسته على اساس ، ان القدرة الابداعية تؤسس من اللاوعي وتكون فعل انعكاسي على الوعي والسلوك البشري باعتباره فعل مسرحي مؤدى ، وحاول ستانسلافسكي ان يحدد قوانين داخلية من شأنها ان توصل الممثل الى الابداع الخلاق.

## المحاضرة التاسعة

### برتولد بريخت ونظرية المسرح الملحمي

قدم بريخت انتقالاً فكرياً وجمالية حاول من خلالها في نظرية المسرح الملحمي ان يقدم تغييراً جوهرياً في نظرية الدراما الارسطية ، وهذا التغيير استند على مفهومين اساسيين للنظرية ( التغريب وكسر الايهام او مايسمى بالجست ) وظهرت الخطوط العريضة لنظرية المسرح الملحمي عام 1933 ، حيث بحث بريخت عن علاقات جديدة لرسالة الفن المسرحي ، هذه العلاقات انطلقت في جانبها الفكري من ايدولوجية سياسية تبناها بريخت وهي الماركسية ،ومن بين الاتجاهات الفنية في نظريته، فقد وقف بالصد من النظرية الفاعنرية والتي سيطرت على اوربا من خلال اعمال ابيا وكريك حول التطبيقات المسرحية ، فقد رفض بريخت التأثير التنويمي الذي انشده فاغنر والذي يعهد للمتفرج دوراً سلبياً كاملاً ، والذي يعتمد على جعله يفقد القدرة على ترجمة العمل المسرحي الى فعل عملي خارج المسرح ، لذا اراد بريخت ان يعيد تعريف العلاقة بين المتفرج والمسرح والمجتمع ، ولتحديد هذه المقاربة ، تبنى مصطلح ( الملحمي ) لتفريقه عن ( الدرامي الارسطي التقليدي ) ووضح بان المسرح الدرامي فقد فائدته لانه دفع المتفرج الى سلبية تامة ، لانه يقدم الاحداث ثابتة غير قابلة للتغيير ، لذلك اصر بريخت على ان يلعب المتفرج دوراً حيويًا وفعالاً ، بحيث يكون المتفرج العين الناقدة للعرض . ومن المصطلحات التي ظهرت في نظريته هو ( التغريب ) الذي يجعل الاحداث او الشخصيات غريبة وابعاد المتفرج عن المسرحية بما فيه الكفاية لكي يستطيع ان يراقبها بعين ناقدة ، وفي بعض الاحيان فسر بريخت عملية التغريب على وقف مصطلح ( التأرخة ) وهي عملية يتم فيها التاكيد على الاحداث الماضية حتى يستطيع المتفرج ان يحكم وان يميز الامور الماضية مقارنة بالامور الحالية مما يدعو الى تغييرها بالمستقبل .

ويمكن تقسيم مسرحيات بريخت الى مجموعات من الاحداث الصغيرة المنفصلة بعناية ، وفي بناءه لمسرحياته استعار بريخت من الشعر الملحمي حيث انه كثيراً مايستبدل الحوار بالسرد وبالعكس ، ويعمل على التغيير السريع في الزمان والمكان ويبنى جسوراً من الرواية على الفجوات ، واستوعب بيرخت الدراما على انها عملية دياكتيكية جدلية ، وبالتالي تتوحد مسرحياته بالفكرة وليس بالفعل واختصر كل مشهد الى ( جست ) ، وغالبا ماستخدم هذا الجست عنواناً للمشهد ، وفي بعض الاحيان يعكس العنوان على شاشة توضح ثيمة القصة قبل رؤيتها ، كان بريخت ينصح ممثليه ان لايشخصوا الشخصيات التي يمثلونها الا الى الحد الذي يقدم سلوك الشخص في موقف معين ، وكان يطلب من الممثلين ان يؤدوا كلام شخصياتهم

بلسان الشخص الثالث ، وان يقف الممثل خارج الشخصية بدلا من معاشتها ،  
واستخدم تناقض التوقعات وتجاوز الامزجة المتعاكسة لخلق الازمة داخل عقل  
المتفرج ، ان مسرح بريخت يمنح المتفرج عناصر متضادة تتركب خلال العرض ،  
واراده ان يكون ناقدًا للمجتمع الذي يعيش فيه ، ونشد بريخت في المسرح الملحمي  
عدم لايهام وجعل المتفرج بحالة ادراك كونه في مسرح ، ومسرح بريخت مسرح  
ذهني ، ويفترض بان الانسان قادر على الاستجابة وعلى الوصول الى القرارات  
المتعلقة عندما تتوفر التطبيقات المناسبة ، ومسرح بريخت منبسط خارج الذات  
حيث يهتم بالقوى الاجتماعية ، ومن الناحية التطبيقية فان مسرح بريخت الملحمي  
قد استخدم عدد قليل من الممثلين في العروض ، وكان يعتمد على الراوي في سرد  
الاحداث ، كما استخدم عدد قليل من الديكور .

## المحاضرة العاشرة

شروط وادوات الممثل المسرحي

ماهي شروط الممثل ؟

العقل : ان يكون سليم العقل وليس مجنوناً مثلاً .

الجسد : ان يكون سليم الجسد ليس به اي عاهه مثل شلل الاطفال وغيرها .

الصوت : ان تكون مخارج حروفه سليمة

ويضاف الي الشروط الثلاثة الي ما وهبته الطبيعه للممثل من خصائص عضوية وعقلية كالذكاء والقدرة علي التركيز والمخيلة والحساسيه والشفافية الجمالية .... الي غير ذلك مما يشكل شخصية الممثل الفنان .

ما هي أدوات الممثل ؟

من المعروف أن لكل مهنة أدواتها أو الألاتها اللازمة لعملها كالنجار مثلاً أو الحداد لكل منهما أدواته التي يستخدمها في حرفته ولا يستطيع القيام بمهنته من دونها كذلك الممثل له أدواته وهي تنقسم الي قسمين :

الأدوات الأساسية وبدونها لا يستطيع القيام بعمله

وأدوات مساعدة من الممكن الإستغناء عنها والعمل بدونها

الأدوات الأساسية تتمثل في جهازين أساسيين هما

الجهاز الخارجي وهو عبارة عن الجسم والصوت

والجهاز الداخلي ويتمثل في الأحاسيس والمشاعر والإنفعالات وسوف نفضلها بشكل دقيق

أولاً الجهاز الخارجي :

أ الجسم وهو جسم الممثل الذي يبدو أمام المشاهدين وينقسم الي ثلاثة مناطق أساسية

1- منطقة الراس 2- منطقة الجذع 3- منطقة الأطراف

1- منطقة الرأس وهى المنطقة التى تعلو الكتفين حتى أطراف الشعر وائ تعبير  
يصدر من هذه المنطقة يسمى إيماءة

كإيماءة بالرفض أو بالقبول بشكل افقى أو رأسى أو تعبير من قسامات الوجه

2- منطقة الجذع وهى المنطقة التى تختص بتغيير الإتجاه أو زاوية اتجاه الجسد  
وائ تعبير يصدر من هذه المنطقة يسمى اتجاه فمثلا يتجه ناحية اليمين أو ناحية  
اليسار

3- منطقة الأطراف وبها الذراعان والقدمان فالتعبير الصادر من الذراعان يسمى  
إشارة فمثلا يشير ناحية اليمين أو يشير ناحية اليسار والتعبير الصادر من القدمان  
يسمى حركة كالحركة الى الأمام أو الى احد الأجناب أو الى الخلف

ب- الصوت وهو التعبير الذى يميز كل شخص عن آخر وهو يختلف من ممثل  
لآخر فى الدرجة والنوع والطبيعة وهو ينتج عن مرور الهواء بالأحبال الصوتية  
قبل خروجه من الفم

ثانيا : الجهاز الداخلى : الأحاسيس والمشاعر والإنفعالات وهى مصطلحات تقترب  
من بعضها وتكاد تتشابه الا من فروق جوهرية

## المحاضرة الحادية عشر

### اداء الممثل السينمائي

الممثل السينمائي يتعالى إبداعه الأدائي مع تعالي تقنيات السينما وقدراتها الإنتاجية ، التي من شأنها أن ترتقي في الأداء ، وتجعله أكثر بياضا وارتقاء ، فهو لا يصل إلينا مباشرة ، كأداء الممثل في المسرح ، إنما عبر الوسيط المتمثل بالكاميرا والميكرفون .

إن الممثل في السينما لا يختلف عن الممثل في المسرح من حيث كونه إنسان له مشاعر وأحاسيس وأفكار من خلالها يقوم ببناء وتجسيد دوره بالتمازج مع تقنيات العرض المستخدمة ومديات تطورها ، ويجد الباحث أهمية التحدث عن جسد وصوت الممثل في السينما بوصفهما قياسا لعملياته الأدائية :

أ. جسد الممثل :

إن أجساد الممثلين بإختلاف أشكالها صالحة للظهور على شاشة السينما . لأن طرق المعالجة حاضرة وفي كل لحظة ، من قبل المخرج وفريق العمل المرافق له ، إذ لا يشترط في الممثل السينمائي أن يكون طويلا كون القصر في السينما يمكن تلافيه ، من خلال اللقطات المستخدمة عن طريق إيقافه على صندوق ، وبهذا لا يكون للممثل أية مشكلة في المشاهد العاطفية التي تتطلب منه التقبيل أو المعانقة . كما ان حركات الممثل أثناء السير لبلوغ شيء ما يمكن معالجتها هي الأخرى ، إن كانت تشبه تلك التي يقوم بها الممثل المسرحي فوق خشبة المسرح ، والتي تتسم بشيء من المبالغة كونه محكوم برؤية الجمهور ، عن طريق إستخدام المخرج العديد من اللقطات البعيدة ، وتصوير الممثل بعد أن يتحرك، وبالتالي تكون حركته طبيعية وساحرة في نظر المشاهد . إنما يتطلب من الممثل في السينما ، أن يكون معبرا بشكل صادق ، يمكنه من إيصال ما يريد إيصاله من أفكار وعواطف إلى المشاهدين ، لذا لا يتحتم أن تكون ملامح الممثل السينمائي كبيرة ، وإنما معبرة وخاصة العينان والفم، اللذان يلعبان دورا أساسيا في تحريك المشاعر وإيصال المضمون ، لا سيما العيون فهي لغة بحد ذاتها ، تحمل في جوانبها كل ما يدور في دواخل النفس الإنسانية وتمتلك القدرة الكامنة في التعبير عنها . إن جسد الممثل في السينما لا يتطلب منه كل شيء كما في المسرح ، ففي هذا الأخير كل الحركات يتطلب من

الممثل تقديمها ، وعلى أتم وجه ، والتقصير مرفوض إن ورد منه رفضا قاطعا ، أما في الأولى الممثل ليس مضطر أن يقوم بجميع الحركات بنفسه ، لأن هناك بدلاء أو مختصين في الأعمال الصعبة، يحلون محل الممثل ، لأن في بعض الأحيان يكون الممثل غير قادر على تمثيل بعض المشاهد ، نتيجة لعدم تدريبه أو ضعف حركته ، كما في مشاهد المبارزة بالسيوف ، أو منع المخرج للممثل من تأدية بعض المشاهد حفاظا على سلامته الصحية ولأنه يحتاجه للتصوير في مشاهد أخرى ، فعلى سبيل المثال تصوير الممثل لمشهد عبور النهر سباحة في جو الشتاء لظرف ما ، يجعل الممثل عرضة للإصابة بالأمراض وبالتالي الانتظار لحين شفائه ، يؤدي إلى تأخير العملية الإنتاجية ، مما يلحق أضرارا مادية ومعنوية عند فريق العمل السينمائي ، كما أنه ليس من المعقول أن يؤجل التصوير بضعة أشهر لحين تغير الطقس . والحل هنا هو الإتيان بممثل بديل يكون بمواصفات مشابهة تماما للممثل الأصل ، من حيث الطول والبنية الجسدية ، فتأخذه لقطة الكاميرا السينمائية من الخلف ، إلى حين عبوره النهر وبعد العبور يؤتى بالممثل الأصل ، لأن لقطة الكاميرا ستكون هنا مواجهة من الأمام ، ليتبين للمشاهدين إن الممثل الأصل هو من قام بعملية العبور ، وبالتالي هذا الفعل يجنب فريق العمل السينمائي التأخير والتلكؤ . ومع هذه التسهيلات كلها إلا أن هناك صعوبة تبقى ترافق الممثل السينمائي في عملياته التحضيرية ، على العكس من المسرحي الذي يزيلها بكثرة التمارين وطول فترة الإستعداد ، هذا غير تواصله في الأداء ، فالمسرحية حالما تبدأ بإنطلاقيتها تتجه رويداً رويداً صوب الأزمة فالذروة ، إنتهاءً بالحل ، وهذا ما يمنح الممثل الشعور بالدور الذي يجسده ، أما السينمائي فالشيء عنده مختلف " المشاهد يتم تصويرها في متتابعات قصيرة ، وغالباً ما تكون في غير ترتيبها النهائي وعلى الممثل أن يبحث عن الطرق التي يعد بها نفسه ليصل إلى المستويات الجسدية والحسية والعاطفية في فترة قصيرة جداً من الزمن فالإحساس بالكرامية في مشهد ويليه آخر إحساس بالحب ، أمرٌ صعب بالتأكيد ، لذا عليه أن يتعلم كيف يدير عواطفه ، ويصدرها في اللحظة المطلوبة ، لأن عملية البناء العاطفي عنده شبه معدومة كون التصوير في الفلم يتقرر لإعتبارات إقتصادية فقد يتم تصوير مجموعة مشاهد في اليوم لا ربط فيها بين مشهد وآخر ، سوى أنها تحدث في هذا الوقت أو المكان . وأفضل طريقة يقوم بها الممثل السينمائي للسيطرة على عواطفه هي أن يحلل طبيعة إشاراته التلقائية ، كما يجب أن يعرف الخصال النفسية والجسمانية والاجتماعية المتأصلة لدي، ولكي يتغلب الممثل على المبالغة في العواطف كأن يصفع وجهه بيديه ، في مشاهد الحزن و يضحك في مشاهد الفرح ، عليه أن يؤدي بطريقة إعتيادية وهذه تكون عندما يضعف وعي الممثل بحركات جسمه ، وهذا هو السبب في أن جميع التمارين السينمائية يجب أن تصمم للتغلب

على الوعي الذاتي، فيظهر الممثل وبصورة طبيعية ساحرة على الشاشة تجذب المشاهدين .

ب. صوت الممثل :

تتدخل عدة عوامل تقنية في تركيبية صوت الممثل في السينما ، من شأنها أن ترفد المشهد السينمائي بالصوت المطلوب . إذ لا مانع من عدم توافق صوت الممثل أو الممثلة مع الجو العام للمشهد وليكن رومانسيا على سبيل المثال ، ذلك لأن " ضخامة الصوت يتم السيطرة عليها ألكترونيا ، وهذا ما قاد إلى إنجاح العديد من الممثلين من أصحاب الأصوات الخشنة والغير ملائمة ، وشجع في الوقت نفسه العديد من الممثلين والهواة الذين لا يمتلكون صوتاً يتلائم وجو المسرح ، من الدخول إلى عالم السينما إلا في حالة تواجد مشاكل أساسية في عملية النطق .

إن صوت الممثل في السينما يتحكم فيه بالدرجة الأولى ، مهندس الصوت الذي يقوم برفعه أو خفضه أو تضخيمه أو تنعيمه ، وبحسب الحالة المطلوبة ، وهو المسؤول عن وضع المايكروفون في المكان الملائم ، ليقوم بعملية التقاط الصوت بوضوح ، وبهذا يرفع مهندس الصوت عن الممثل التكلف بإلقاء الحوار أو الزيادة في قوة الصوت ، ويرى مهندس الصوت من الضرورة على الممثل السينمائي أن يتجنب الإلقاء غير المحدد ( المبهم ) ، وكذلك التسرع في الإلقاء ، فكلما كان صوته طبيعياً كان أكثر إقناعاً .

إن أقل قدر من المبالغة في صوت الممثل سيظهر الممثل لنا متطفاً ، ومملاً على الشاشة ، وبالتالي لن يلاقي إلا رفضاً من قبل المشاهدين ، كونهم يذهبون إلى السينما باحثين عن المتعة والجمال ، والممثل في مثل هذه الحالة لا يكون فقط بعيداً عن إحداثهما ، إنما يكون بعيداً أيضاً عن إحداث المصادقية لأن السينما هي صورة الواقع ، وإن اختلف شكلها ، لذا على الممثل أن يكون صوته طبيعياً معبراً ، علماً أنه يسجل بألة التسجيل الحساسة التي لها القدرة على التقاط أخفض درجة من الهمس، وبالتالي لا حاجة للمبالغة في إعلاء صوته بغية إيصاله إلى آخر متفرج ، وأفضل الأصوات هي التي تصدر عن الممثل الذي يمتاز بالعفوية والإسترخاء . إن في الإستخدام الطبيعي للصوت من قبل الممثل السينمائي يكون الهدف الأعلى والأسمى هو دعم المصادقية الواقعية للشخصية التي يجسدها ، بينما في حالة إستخدام الممثل السينمائي للصوت الدرامي ، فإنه يكون لتعميق الأحداث التي تحيط بالشخصية ، وبالتالي على الممثل الناجح أن يفكر في الصوت على أساس قاعدة الطبيعي في مواجهة الدرامي . إن وحدة صوت الممثل ومدى إتساعه ، وإرتفاعه ، وإنخفاضه تؤثر في المشاهد ، بالإضافة إلى أن نضع في الإعتبار ، أن

صوت الممثل ، وصوت الموسيقى ، والمؤثرات الصوتية داخل الفلم تعمل جميعها مع الصور البصرية لخلق تجربة مشاهدة خاصة ، هذا غير أن صوت الممثل السينمائي ، يعد عاملاً حاسماً في تفسير المتفرج لأحداث الفلم ، لما يحمله من إحساس وقدرة في نقل الكلمات .

وأخيراً إن الصوت في السينما يمكن أن يمتد كصورة ، مما يسمح للمخرج أن يضيف تعبير متنوعة على أداء الممثل الصوتي

إن المنطلقات الخارجية والداخلية التي ينطلق منها الممثل في السينما ، لا تختلف عن تلك التي ينطلق منها الممثل في المسرح ، غير أنها " تكون مشروطة بظروف وآلية وسيلة التعبير السينمائية ( اللغة السينمائية ) ، والتي من ضمن ما تتضمن ، لقطات الكاميرا ومديات حجوما ، وحركتها ، وزوايا التصوير ، والمونتاج .

ومن الصعوبات التي ترافق عمل الممثل :

1. الإحساس بالجوع العام ، فهناك أجواء كثيرة يجري فيها التمثيل بصورة حقيقية ، تجعل الممثل يشعر أنه في قلب الواقع ، إلا أن في بعض الأحيان يصور الممثل في منظر ما ، لم يسبق أن شاهده في حياته وهذا يأتي لأن " التمثيل السينمائي يقتصر على أجزاء قصيرة من الزمان والمكان.

2. الغير طبيعية في الأداء ، في أوقات عدة يكون الممثل السينمائي في كامل إستعداده وذروة عطائه ، بغية تحقيق هدفه بالوصول إلى جوهر الشخصية المناطة إليه ، فتحدث المفاجأة ألا وهي الأداء الغير طبيعي في مشهد ما ، وهذا هو سببه ، لا يعود إلى الممثل ذاته ، وإنما إلى التقنيات المستخدمة ، ففي بعض الأحيان " آلة التصوير تشوه المعالم، فتظهر الشخصية بما لا يشتهي الممثل .

3. الإنتظار : في أحيان كثيرة ثمة ظروف تعطل عملية التصوير ، وهذا ما يجعل الممثل في حالة إنتظار ، وخلال هذا الإنتظار ربما يفقد الممثل إحساسه بالدور ، وبالتالي ينشغل بشيء آخر في فكره ، وتكمن الصعوبة عندما يناديه المخرج ، ويطلب منه أن يندمج في صميم مشهد خاص ، الأمر صعب بالنسبة له ومحير جدا ، فلكي يتلافى الممثل السينمائي الكثير من هذه المشاكل التي تواجهه ، عليه أن يعي في ذهنه مضمون القصة التي يمثلها ، وأن ينشط تركيزه في حفظ الحركة والحوار ، لتأدية أي مشهد سينمائي ، كما عليه أن يراعي وضع المايكروفون والكاميرا مائة في المائة ، كذلك بالنسبة للحوار ، إذ لا ملقن في السينما ، لذا عليه ان يكون منتبهاً ، لأن اقل لحظة من عدم الإنتباه تسجل عليه ، كما تسجل على المخرج أيضا كون

" التمثيل في السينما عملية مزدوجة بين المخرج والممثل ، الذي يرشده ويبحث معه في أدق تفاصيل الشخصية ، وكيفية أدائها .

ومن مواصفات الممثل في السينما التي يحددها (أمين صالح) في الجزء المحدد من كتابه حول أداء الممثل في السينما

1. إن شخصية الممثل في السينما ذات حضور وهمي ، تجريدي تقريبا، لا تمتلك حس الإستمرارية ، إنها جزء من سلسلة من الصور المتعاقبة ، فهي تسير وفق نظام غير متسلسل زمنيا، الأداء فيه يكون ضمن وحدات صغيرة مستقلة .
2. الممثل يعي دوره في السينما ، وهو على الغلب يقع تحت تصرفات المخرج .
3. الممثل في السينما يكون المخرج قريب منه ، لذا تضعف سيطرته .
4. مادة الممثل ذات طابع أدبي أقل مما في المسرح .
5. الجمهور غير موجود في السينما أمام الممثل وبالتالي يكون خطابه غير مباشر له ، لذا فهو غير مدعوم بتوقعاته .
6. شخصية الممثل في السينما لا تنمو وتتطور ببطء ، لأنه غالباً ما يتعامل مع مادة أولية ، لا تزيد عن مجرد رواية شعبية ، لذا فعليه عن طريق التركيز وقوة الشخصية أن يخلق من هذا الموضوع ما يبدو أنه الأفضل ، فالسينما لا تتميز بميزة البناء التدريجي للأحداث .
7. أداء الممثل السينمائي منقطع لذا فهو أكثر صعوبة وقسوة .
8. عندما يشعر الممثل بأن أداءه غير مرضياً ، فإن المخرج يجعله يعيد اللقطة إلى حين وصوله الى اللقطة الجيدة والأداء المناسب .
9. أداء الممثل السينمائي يستطيع أن يبرز كل التفاصيل الدقيقة ، نتيجة لقدرة عين الكاميرا على التقاطها .
10. الممثل السينمائي يعي خلال التصوير بأن أداءه سوف يعاد تقييمه فيما بعد ، وربما يعاد بناءه وتنظيمه ، لأنه يدخل في مرحلة المونتاج .
11. حوار الممثل السينمائي حوار منقطع ، فالسيناريو مجرد مخطط ، برنامج عمل ، والحوار فيه عنصر بين عدة عناصر ، اما حول كشف الشخصيات ووصف الأحداث ، فالسينما تفعلها بصريا وليس لفظيا .

12. أداء الممثل لا تكون فيه البروفات على السيناريو كله ، كما أنها قليلة جداً ، ولهذا فإن الممثل السينمائي يفتقر إلى العلاقة مع الممثلين ، التي تتأسس طوال فترة البروفات .

13. أداء الممثل في السينما يكون مقناعاً في أغلب المشاهد ، بالنسبة للمتفرجين ، لأن اللقطة القريبة تساعد المتفرج على رؤية ما يكمن من مشاعر وأفكار .

14. الهمس عند الممثل السينمائي يكون همساً طبيعياً ، لأنه يعلم بأن أي متفرج سوف يسمعه .

ومن ذلك نلاحظ إن أداء الممثل في السينما لا يتوقف بالدرجة الأولى على الممثل ذاته ، نتيجة لوجود التقنيات ، لذا فمواصفاته تكون عامة ، تنطبق على أي شخص يجيد التمثيل ، أي على الموهبة بالدرجة الأولى دون مواصفات جسدية أو صوتية معينة .

