محاضرة مادة مبادى التمثيل \ المرحلة الاولى \ تربية فنية د . وعد الهاجري

تعاريف التمثيل

لقد تعرض فن التمثيل طوال مسيرته وعلى مر العصور الى عدة تعاريف من قبل

الفلاسفة والمختصين والمخرجين كما ظهرت انواع تفرعت من هذا الفن ، وهنا سنتطرق الى بعض هذه التعريفات التي ظهرت من رحم التمثيل كما اسلفنا : -

التمثيل من وجهة نظر ارسطوا 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 فأنها وضعت العديد من التعاريف لفن التمثيل

حيث يعرفه ارتو : بانه الاداء النمطي الكاريكاتوري

ويعرفه مايرهولد بانه الحركة والفعل والايماءة

وقد ظهرت انواع متعددة من فن التمثيل يذكر منها

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

التمثيل : هو المصدر من فعل) مثل يمثل (واصله فعل ثلاثي مثل يمثل)

شروط وادوات الممثل المسرحي

ماهي شروط الممثل ؟

العقل : ان يكون سليم العقل وليس مجنونا مثلا.

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

الصوت : ان تكون مخارج حروفه سليمه

ويضاف الي الشروط الثلاثه الي ما وهبته الطبيعه للممثل من خصائص عضوية

وعقلية كالذكاء والقدره علي التركيز والمخيلة والحساسيه والشفافية الجمالية....

الي غير ذلك مما يشكل شخصية الممثل الفنان.

ما هى أدوات الممثل ؟

من المعروف أن لكل مهنة أدواتها أو الألاتها اللازمة لعملها كالنجار مثلا او الحداد لكل منهما أدواته التى يستخدمها فى حرفته ولا يستطيع القيام بمهنته من دونها كذلك الممثل له أدواته وهى تنقسم الى قسمين:

الأدوات الأساسية وبدونها لا يستطيع القيام بعمله

وأدوات مساعدة من الممكن الإستغناء عنها والعمل بدونها

الأدوات الأساسية تتمثل فى جهازين أساسين هما

الجهاز الخارجى وهو عبارة عن الجسم والصوت

والجهاز الداخلى ويتمثل فى الأحاسيس والمشاعر والإنفعالات وسوف نفصلها بشكل دقيق

اولا الجهاز الخارجى:

أ الجسم وهو جسم الممثل الذى يبدو أمام المشاهدين وينقسم الى ثلاثة مناطق اساسية

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

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

كايماءة بالرفض أو بالقبول بشكل افقى او رأسى او تعبير من قسمات الوجه

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

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

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

ثانيا : الجهاز الداخلي : الأحاسيس والمشاعر والانفعالات وهى مصطلحات تقترب من بعضها وتكاد تتشابه الا من فروق جوهرية

فن 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 ارسطوا اذ يقول : بان قيمة الممثل تتركز في صوته الجهوري وتنغيماته الثابتة ، ويؤكد افلاطون بشكل فعال ان قارئ القصائد او الممثل يفهم مؤلفيه وينطلق الالقاء الكلمات بالطريقة التي يفعلونها ليس عن طريق البحث والدراسة والعلم ، بل لانهم يخرجون من انفسهم ويبدون انهم بين الشخصيات التي يتحدثون عنها ، وارسطوا 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 ما يتعلق بالخطابة ، وقد قاد ارسطوا في فن التمثيل نوع من انواع الخطابة بدراسة موضوع الدوافع والميول والظروف التي تهتم فيها الاختيارات الارادية .

أداء الممثل في المسرح الإغريقي

نشأت الدراما الإغريقية وتطورت بفعل مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية

التي كانت تنشدها مجموعة من الأفراد حول مذبح الإله ديونيسيوس ، 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 مغني ا ، أو راقص ا يشترك في أعياد ديونيسيوس ، ثم بدأ يستخدم القناع والملابس عندما جاء الوقت الذي أستلزم قيامه بتمثيل الشخصيات التي رسمها شعراء الدراما . " كان هذا النتاج بحاجة إلى مكمل أخر لتكتمل الصورة المسرحية والتي توضحت بصورة جلية في هذا العصر ، الا وهو عنصر الحوار والممثل ، إذ أقترن أداء الممثل لدى (اريون الكورنثي 625) ق . 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 ديونيسيوس مع رد أفراد الجوقة عليه بين حين وأخر ، 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 أدوار ا عديدة بعد ان كان المؤدي عند آريون قاصا . وأهم تعديل أدخله (ثيسبيس) هو إيجاده الممثل الأول بديلا عن الشخص المغني أو الراقص ، لأن عمله الأساس يتمثل في دخوله بحوار مع افراد الجوقة والإجابة عن الأسئلة والرد

عليها ، هذا فضلا عن ان (ثيسبيس) كان يؤدي عمله عبر الحركات والإشارات وتبديل الأصوات وارتداءه الأزياء البدائية الملائمة ، فضلا عن استخدامه للقناع وهو بذلك مكن الممثل الواحد ان يؤدي أشخاص 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 سمي (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 المسرحية ترتيبا وحسب أحداثها ذلك بوساطة تبديل الملابس

والأقنعة حتى الأدوار النسائية منها . وقد شهد (لاسخيلوس) بأنه مخترع

القناع ، والمئزر الفضفاض وعلم الممثلين كيف يرفعون أصواتهم وكيف يتمشون في الحذاء العالي.

أوجد سوفوكليس 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 سوفوكليس ممثليه ان

يؤدوا 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 " مفسر ا لكلمات الشاعر رسم ويوربيدس في مؤلفاته الواقع وقدم الإنسان على ما هو كائن وصور الحياة تصويرا واقعيا . 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 أنساني ، حياتي والأخر مسرحي في الوقت نفسه.

أهم خصائص أداء الممثل الإغريقي ، أنه كان بسيط ا يعتمد الوضوح في الصوت

الذي كان الاعتماد عليه كليا ، لذا كان الأداء ذا أسلوب خطابي يميل إلى الشكلية ذلك نظر ا لمعمارية المسرح المفتوحة ، فضلا عن تقنين الحركة ، و يرافقه صوت الموسيقى معظم الأحيان المتمثلة بالناي والقيثارة ، أما الجسد فقد كان دوره ثانويا 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 كليا مع إبقاء على فتحتي العينين والفم والتي تكون على شكل بوق لإخراج الصوت عالي واضح معبر 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 ولابد للأداء من ان يكون الممثل فيه مرئيا من المتلقي . ولابد للأداء ان يلائم هذه المفردات لذلك تأثر أداء الممثل الإغريقي بهذه التقنيات نظرا لما يجده الممثل من صعوبة في التنقل في أثناء الحركة نتيجة ثقلهما ، فضلا عن محدودية الرؤية نتيجة القناع ، مما غلب على الأداء صفة السكون والثبات في مكان واحد تقريب ا 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 شيئا عن التعبير بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين ... أما أغاني الكورس فأنها كانت على العكس من ذلك مصحوبة بالرقص ... وكانوا يعتبرونه شيئا متناسب ا كل المناسبة مع الإلقاء المسرحي ومكملا له . أي ان أداء الممثل الإغريقي كان تقديمي ا 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 تماشي ا مع كل دور يؤديه لأنه كان يؤدي أكثر من شخصية في المسرحية الواحدة ، فضلا عن أخذه لدور الشاعر . وهذا الأمر يبدو صعب ا لأن الأداء لا يقتصر على تمثيل أدوار الرجال و أنما كان عليه ان يؤدي عدد من الشخصيات النسائية أيض ا ومن ثم يتطلب صوت ا 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 ، فضلا عن طبيعة الشخصيات التي أغلبها آلهة أو أنصاف آلهة أو بشر خارقون ، لذا لابد من ثقافة واسعة وتكوين خاص وتمرين منهجي منتظم في غاية الصعوبة . وكانت أهم التمارين التي يقوم بها الممثل الإغريقي هو التدريب على تقوية الذاكرة لأنه يؤدي دون مساعدة ملقن ، لذا باتت جودة الحفظ وقوة الذاكرة عاملا مهم ا للممثل الإغريقي . واقتضى على الممثل أيضا ان يتمتع بمواصفات معينة منها ان يحسن الغناء ويجيب على الجوقة بمثل غنائها وعلى طبقات متعددة ، وأن يكون ذا قدرة صوتية عالية وجميلة ولابد من ان يدرب صوته ويهذبه ويقويه وبعكسه يتحول إلقاؤه إلى نوع من الصراخ ، وعليه أيضا ان يتلاعب بصوته ارتفاع ا وانخفاض ا وشجو ا وعنف ا تماشي ا مع الدور الذي يؤديه ، فضلا عن طبيعة الصوت الذي يختلف باختلاف الشخصية وعليه أيض ا القيام ببعض الألعاب الرياضية لكسب صفة المرونة والحيوية.

أتصف 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 الرئيسة لاسيما الصفر بالناي لتوافقها مع الصوت البشري ما بين المقاطع اللفظية فهي لم تكن هامشية ، بل كانت من صميم المأساة ، كل هذا يصب في خدمة أداء الممثل ، فضلا عن الرقص الذي كان له تميز ا واضح ا 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 والمشي 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 تبعا، 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 عموما ، أدى هذا إلى ظهور نوع من التمثيل الإيمائي الصامت المكون من صور مركبة من

الرقص والموسيقى والحركات والإشارات وهو " نوع من الباليه تنشد فيه الفرقة كلمات بينما يقوم ممثل بأداء الأدوار واحد بعد الأخر ، فالرقص وطريقة الأداء الفردي من خصائص التمثيل الإيمائي الصامت والذي كان غالب ا ذا مسحة هزلية ، وهذا النوع من الأداء يكون قريبا 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 غالبا ما يؤدى لإثارة الغرائز الجنسية ، والرقص في التمثيل الإيمائي الصامت نشأ نتيجة لانفصال " التمثيل عما هو غناء ... ويبدو عبارة عن تمثيلية يؤدي ممثلا واحد ا كل أدوارها عن طريق مداومته لاستبدال الزي 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 جرس ا كان يضعه في قدمه ليشد أيضا بوساطته

أنتباه المتلقي ، خالقا في الوقت نفسه جوا نفسيا معبرا ، وهذا يتطلب من القائم بهذا النوع من الأداء رشاقة وحيوية ومرونة في الحركة وأن يكون ذا جاذبية و إحساس وتركيز عالي.

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 أولا في المسرحيات الصامتة وبعدها في

الكوميديات . " وباشتراك النساء في التمثيل يعد أهم التقاليد المبتكرة التي أرساها

الرومان، ذلك بوضع الممثل الطلاء والماكياج في أثناء التمثيل واضطلاع الممثل لأكثر من دور وأكثر من جنس في المسرحية الواحدة ، هذا فضلا عن الأداء الصامت المترجم لحوارات ممثل وهذا ما اثر أيضا في تدني مستوى المتلقي الروماني ثقافي يغلب على أداء الممثل الروماني التراجيدي طابع التهويل ويحوي على الحركة المبالغ فيها فضلا عن كثرتها ، ومن ناحية الصوت والإلقاء فكان قريبا من أداء الممثل الإغريقي مضخما وذا أسلوب خطابي ومَد في الحروف والضغط عليها ، والممثل الروماني لم يهتم بالإلقاء وهناك عدم فهم لما يقال إذ يجهر الممثل بصوته عاليا بغية إيصال صوته إلى اكبر 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 ، فضلا عن أجادته أنواعا 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 صادق ا ومؤثر ا إذ يقول " : ان أنت استدرت دموعي وجب ان تحس بنفسك عضة الألم أولا ، وعندئذ فقط تحزنني مصائبك ، إذا كان الدور الذي ستؤديه لا يناسبك فلسوف اضحك أو أتثاءب ، 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 بصفاتها من بداية المسرحية حتى نهايتها .

أداء الممثل في القرون الوسطى

حرمت الكنيسة المسرح نهائيا مما أدى ذلك بدوره إلى انحسار ملحوظ في النشاط التمثيلي واختفاء شخصية الممثل بصورة شبه نهائية مقتصر ا ظهوره على بعض أداء الممثلين الجوالين وهم امتداد للممثلين المتشردين والأفاقين في نهاية العصر الروماني فقدموا عروضهم في أماكن مختلفة في مفترق الطرق والشوارع والساحات والأسواق والحانات خلسة من دون علم الكنيسة ، وفي بيوت الأمراء والملوك والإقطاع ذلك لكسب العيش ، وكان يطلق عليهم اسم (المُلهين) وكانوا يقومون بألعاب التسلية وبعض الألعاب الاكروباتيكية واللعب بالسيف وألاعيب الحواة وسرد النوادر 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 التمثيليات 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 والوعظة 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 أيضا داخل الكنيسة عبارة عن ترتيل بضعة أسطر مأخوذة من الكتاب المقدس يقوم بتلاوته الآباء 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 . فأنتشر 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 غالبا ما كانت تؤدى 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 أخير ا : 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 كثير ا 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 بوساطة منشدين أثنين بدلا 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 القداس ، الحركة ، الإيماءة والتعبيرات التي كانت لغة التفاهم والشرح ما بين القائم بالأداء والمتلقي والتي غالب ا ما كانت تتم في أعياد الميلاد وعيد الفصح ، ثم أدخلت الموسيقى الكنسية فيها

وبعض الأناشيد والصلوات ، فضلا عن عديد من الأعياد التي كانت تقام فيها الاحتفالات والدراميات الدينية التي يكون فيها تنظيم لحركة الممثل . إذ وجد أنموذج كتاب يظهر فيه تنظيم سير القداس وأخذت بعض هذه الأعياد والطقوس طابعا دراميا 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 أخر من الأداء الا وهو عنصر التلاوة إلى جانب الغناء وهي اشتراك 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 بيانا أكثر ، بدأت هوية المسرح الحقيقية تظهر أكثر 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 اللحى ، فضلا 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 بالعرائس والتماثيل لتدل عليهم ، وفي مرحلة متقدمة سمح بأداء بعض الشخصيات وتقديمها.

خرجت المسرحية خارج الكنيسة نظر ا لأتساع عدد المتلقين الذين لم تسطع قاعة الكنيسة استيعابهم ، فضلا عن انتقال التمثيل من يد القساوسة ورجال الدين إلى عدد محدود منهم الذين شجعوا الحركة المسرحية الدينية مع اشتراك عامة الشعب فيها.

هذا فضلا عن اشتراك العنصر النسائي في العروض المسرحية الدينية.

ومن أهم ملامح الأداء في العصور الوسطى . هو ان معظم الممثلين لم تذكر

أسماؤهم من بعدهم ، إذ كان معظمهم من الهواة والشباب . والسمة التي غلبت على المسرحيات الكنسية وعلى الأداء هو الحوار السردي ودخول المجازات التي تتطلب وجود ممثلين أثنين ، وتأكيدها 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 وقداس لتأكيد الجانب الديني على حساب الدنيوي وتأكيد الخير على الشر ، فضلا ان الممثل أصبح أكثر قرب ا من المتلقي وأكثر وضوحا . 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 يتلكأ فيها ، وعليه وعلى جميع الشخصيات ان يتدربوا على الكلام في رزانة وأن تكون إشاراتهم متفقة مع كلامهم ، وأن يحافظوا على النص ، وألا يزيدوا على الأبيات أو ينقصوا منها حرف ا . وأن يحسنوا نطقها ويتحكموا في مخارج ألفاظها وأن لا يخلوا بترتيب الكلام أو سياقه.

أخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية ، فظهر بذلك التمثيل الحقيقي والفني ، فضلا عن شيوع الكلام الشعبي العامي وطغيانه على الكلام اللاتيني ، إذ قاموا بأدوار عديدة مستلهمة من أنواع مهنهم ، فضلا عن دخول عنصر التسلية والمرح والفكاهة مادة لهذه الأدوار . فقدمت عروض كوميدية مثلت مسرحيات العبرة لتطرق الجانب الأخلاقي . كذلك مسرحيات الحماقة 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 فج ا عميق ا ، ويكثر في الأداء الحركات البهلوانية المضحكة والمسلية للمتلقي ، والميزة الأهم هو تمكن هذا الأداء من الأنفصال نهائيا عن الطقس الديني.

اداء الممثل المسرح الشرقي

أداء الممثل في المسرح الهندي

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

أعتمدت الطقوس الدينية على عناصر الرقص والغناء والإيماءة التي عالجت بدورها مفاهيم دينية وفلسفية ، فالطقس الديني الهندي قائم على الرقص والإنشاد 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 والحواجب فضلا عن أجزاء الجسد الأخرى التي يتخذها الممثل في أثناء الرقص الدرامي بعد ان كانت كل هذه التفاصيل تتم شفويا عبر شيفرات وترميزات عالية الدلالة لكونها حركات دقيقة صادرة عن العيون واليد والذراع وبقية أجزاء الجسد على الرغم من بساطتها.

ظل العرض المسرحي قائما 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 مستحوذ ا 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 ، ولأثراء حركاته وإشاراته التي يعتمد عليها في التعبير عما يجيش في المسرحية من عواطف وأنفعالات ومعان ، ليجذب الجمهور.

الموسيقى عنصر ا ترتبط ارتباط ا وثيق ا 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 يتجاور مع الشعر والموسيقى والغناء في تصوير الفعل الفني وتجسيده والتعبير عن الأفكار عن طريق الحركة ، فضلا عن أشغاله لفضاء المسرح عندما يكون المنشد (ماسك القصة) مشغولا بإنشاده . 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 الإمكانات الهائلة الكامنة في الحركة ، فلقد استطاعت عبر الزمن تشكيل أعراف اجتماعية ثقافية بين المتلقي ، فأصبحت أحد أشكال الخطاب المعزول تمام ا عن الكلام ، فالشخصيات تتحاور وتتخاطب عبر الحركة وحدها . " هذه العناصر الرئيسة هي التي تميز بها المسرح الهندي والمسرح الآسيوي عموما .فهي مزيج

متوازن ولكل عنصر صفاته الخاصة به وفي الوقت نفسه هناك خصائص متجاورة ومتداخلة فيما بينها في داخل هذه العناصر ، فبوساطة الشعر يملأ الممثل حركته مثير ا 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 والرئيسة وهي الرقص والشعر والموسيقى وكل عنصر له دلالته الخاصة به ودلالته ضمن العناصر الأخرى . فالرقص الدرامي للممثل بحركاته وأشاراته 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 أيض ا في رحم الطقوس الدينية والاحتفالات والأعياد وأنواع الرقص الضاربة في القدم في المعابد وبمصاحبة الموسيقى.

النشاط المسرحي الأكثر شهرة هو ما يسمى ب (الأوبرا الصينية) والتي ظهرت في نهاية القرن الرابع الميلادي ، وهي شبيهه إلى حد ما بالأوبرا الغربية ، وكان الاعتماد الرئيس فيها على عنصر الغناء والموسيقى ، فضلا عن الأزياء ذات الحس الجمالي العميق والأكسسوارات المستخدمة والجو المليء بالرمز والخيال ، ويصاحب الأوبرا موسيقى آلية ضخمة تصك الأذان تعلو 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 أحيان ا ، وطريقة النطق والإلقاء تتم بطريقة لا تطابق المألوف ، تتخللها تقاليد تضم إشارات وأوضاع ا وتلحين ا وتدرجات التعبير المصطنع.

تنوعت الأوبرا الصينية وأخذت أوجه عديدة ذات طابع مختلف ، الا ان أوبرا بكين ، تعد الرئيسة ألام التي أستمدت موضوعاتها من الأساطير والقصص الشعبية ، ومن أشهر ممثليها (ماي لان فانك) الذي اشتهر 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 أداؤه أيضا القيام بالحركات البهلوانية الموقف الذي يدركه ويفهمه المتلقي ويستعين الممثل بذلك الجو الخاص الذي يخلقه لتأكيد حركاته وغنائه و إلقائه. ونتيجة العبء الذي وقع على كاهل الممثل الصيني من نقل التعبير والإيماء بالأشياء والأحداث والرمز اليها 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 ان يتمتع بمرونة عالية وحيوية ويواصل تدريبه بدقة وعناية وان يجيد دقائق الحركة وأن يتأمل دوره وأن يعرف تفاصيله ، فضلا عن معرفته لفروقات أنواع الإيماءات والإشارات وما يمكن ان توحي بها وأن يكون مرنا بهلوانا نشيط ا 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 طبيعي ا ، ولكن تغير الحال في بداية القرن العشرين ، إذ بدأت النساء تمثل تلك

الأدوار النسائية وبشكل متزايد.

أداء الممثل في المسرح الياباني

حدد المسرح الياباني هويته الفنية ايضا بالأرتكازعلى الجذور التاريخية والعقائدية والأسطورية ، منمي ا تلك الجذور وفق للاتجاهات الاجتماعية السائدة ، فضلا 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 1712 م حول صور فن المسرح الياباني والتي حددها:

. 1العنصر العقائدي الخيالي الذي أقترن بمسرح (النوه) الياباني.

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

. 3عنصر 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 يؤدى 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 تؤدى من أجل أستمالة الآلهة والتي تقام في الهياكل والمعابد ، ويعد شكلا مسرحيا عريقا، 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 قليلا 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 وزي 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 أيضا على رقصات متنوعة ومختلفة ذات أشكال مناسبة للموقف.

أداء الممثل في مسرح النوه هو تقديمه لنفسه كلاما، وأحيانا يقدم شخصية أخرى إذا تطلب الأمر ذلك ناتجا موقفا دراميا، وبكلماته أيض ا يشرح طبيعة المنظر لأن مسرح النوه اعتمدا على بعض الأشياء المرسومة على الواجهة الخلفية ، فضلا عن المساعدين في الجوقة في تفسير وشرح الموقف وماهيته بالكلمات والمؤثرات الموسيقية والتي تترجم العديد من الأحاسيس والمشاعر والمتلقي لا يرى تمثيلا واقعيا وإنما أداء ا شاعري ا ، إذ تتحول حركات الممثل إلى تعليق للفكرة وبصورة حالمة ويفسر أيضا بوساطتها أحداثا 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 قناع ا في الأداء ويكون صغير الحجم نوع ا ما بحيث يغطي الوجه فقط في حين تبقى الأذنان والرقبة ظاهرة ، وغالب ا 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 نسبيا ، فكل حركة أو إيماءة تؤدى بعناية

بالغة لأن كل نوع منها يعطي معنى ودلالة خاصة تختلف عن النوع الاخر ، وهو بذلك مليء بالتعبيرات ، لذلك تميز ممثل النوه بكثرة الحركات واللفتات والإيماءات والإشارات مع الموازنة الفائقة في أدائها فضلا عن أجاده ممثل النوه الرقص والغناء وأداء مهذب عالي التقنية فضلا عن مهارة الصوت والموهبة الأدائية.

أداء ممثل النوه قائم على تقليد الشكل الخارجي ، وعمليه إيصال الأنفعالات الداخلية والمشاعر تتم بوساطة الأداء الحركي لتجسيد الحالة أو الموقف ، ويميل الأداء إلى الرمزية والتلميح والأيحاء بمصاحبة الموسيقى ويبتعد بدرجة كبيرة عن الأسلوب الواقعي ، مما يتطلب من ممثل النوه قدرة إضافية في أدائه وصولا إلى فكرة الممثل الكامل الذي دعا اليه (زيامي) والوصول إليه ذلك الممثل الذي ينال الرضا والإعجاب في كل مكان يؤدي فيه ، معبد ا كان أو قصر ا وتحت شتى المناسبات. الرقص والحركة والأيماءة والغناء من أساسيات أداء الممثل في مسرح النوه ، والتمثيل يتزاوج 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 الأقنعة التي تحل بديلا عن التعبير بالوجه والتي تساير في عملية إيهام شخصيات القائمين بالأداء ، فهي جميلة وذات قسمات محددة وعلى الرغم من هويتها غير الواقعية فأنها تتضمن لمحات من التعبيرات.

الميزة المهمة في الأداء هو ظهور ممثلين أثنين فقط مع ست شخصيات يغنون وينشدون بين مدة وأخرى ، وعلى ممثل النوه ان يكون واعي ذا تركيز عالي 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 الشاعرية ، والكابوكي فن يختص بالحواس ، فن بصري أكثر ما يهتم بالفكر نظر ا لعناصر الدهشة والأستمتاع ومشاهد أستعراضية تسر المتلقي الياباني ، ويتميز فن الكابوكي بتقنية عالية في الأداء ولابد من المهارة والتعبير الفني الرفيع ، إذ يعتمد الأداء على فنون الغناء والرقص وحركات ذات إيقاع وأوضاع جسدية معبرة وإشارات وإيماءات ثابتة ، والأداء ليس تمثيلا مألوفا ، بل من خلال تتابع قصة درامية بوساطة الرقص والغناء وهو اشبه ب (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 ويستعيضون عنها بتجميل الوجه مع الأخذ بنظر الاعتبار البعد الطبيعي للممثل ، فالأكثر وسامة وجمال من الممثلين تناط إليهم الأدوار النسائية ، ويدعى هؤلاء الممثلون ب (اوناغاتا) الذي تتطلب منهم تشخيص هذه الأدوار والتدريب منذ سن مبكرة حتى عندما يكونون خارج المسرح ، فهم يرتدون الملابس النسائية ويبذلون 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 أساسا 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 مراحله 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 ، فضلا 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 شائع ا ان ممثل الأدوار النسائية لا يكون ماهر ا ومتقن ا في أدائه إذا ما مثل دورا رجوليا وعرفت عائلات متخصصة في نوع من أداء أدوار الشخصيات ، وعديد من ممثلي الأدوار المختلفة دربوا أطفالهم وتلاميذهم على أصول التمثيل ، ويحمل ممثل الكابوكي أسماء ا ذات معان خاصة وحسب مرتبته وكفاءته وتقدمه في التمثيل ، ممثل الكابوكي يؤسس الشخصية من الخارج فقط ، ومن خلال حواره مع نفسه بأنه يمثل تلك الشخصية أو يجسد تلك الحالة بوساطة حركاته الراقصة أو إشاراته وإيماءاته مستعين ا بطواعية ومرونة جسده الأداة التعبيرية لمختلف المواقف والحالات التي تمر في أدائه ، أي أنه يعبر عن الحالة دلالة ، أي ان الأداء ذو نزعة رمزية لأنه فن يخاطب ويمتع العين قبل ان يخاطب الأذن ، وشكل مسرحي صمم لذوق المتلقي الياباني ، ومشاهد أستعراضية غنية بالألوان وباعث على النشوة ، يؤديها الممثلون ذوو المهارة العالية ، والممثل الضعيف الفهم يشعر بالخجل الشديد ويسمى (دايكون) ، والمثل الأعلى للممثل الكابوكي الوصول إلى قمة الأسلوب في التعبير من خلال أدائه لأرضاء المتلقي أولا والوصول بهذا الفن المسرحي إلى الكمال الجمالي.

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 أوربا ولا سيما إيطاليا ، نتيجة التقدم التقني والفني في القرن الرابع عشر ، فضلا عن حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية وظهور الطباعة والتفتح والإلهام الفكري وظهور الأكاديميات والجامعات والمدارس الفنية بكافة أنواعها وتخصصاتها.

كانت من أهم التجديدات التي ظهرت في عصر النهضة أضافة إلى الكتابة باللغة الوطنية أو في مجال المحاولات الاخراجية التي بدورها اثرت في أداء الممثل ، هي تقنية الأزياء والمناظر والموسيقى والتي كانت إيطاليا مركز ا لها والتي لها الفضل في ترسيخ الفن الغنائي ، فضلا عن المعمارية الزخرفية لبناية المسرح ، ولعل عام 1594م يعد بداية ظهور الأوبرا ومنها أوبرا (دافن) لرنيوسيني ، وموسيقى(بري) وهذه الأوبرا أضحت شكلا جديد ا ومألوف ا لدى المتلقي وبديلا 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) لكاتبها (مونتفردي) الذي تف وق كموسيقي وله السبق في ذكر أسمه بالأوبرا ، إذ كانت الموسيقى هي الغالبة في نسيج المسرحية ، وكان الحوار والشعر يعد أمر ا ثانوي ا فيها . ومن هذا كان الأداء في هذه الدراما الموسيقية يميل إلى الإلقاء الغنائي ، فضلا عن إجادة الممثل لفن الرقص الذي كان يصاحب الموسيقى والغناء.

نتيجة التغييرات الجذرية الفكرية والجمالية في عقلية المتلقي في العصر الأليزابيثي ، فضلا 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 حواره هذا 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 قريب ا من المتلقي الذي يجلس على مقربة منه وعلى جانبيه

، إذ باستطاعته ان يمسه ، وأخير ا وف رت له هذه الفرصة مجالا خصب ا للإتصال بمتلقيه والتحدث إليه بسهولة ويسر وبصورة مباشرة وعن قرب ، ولا يبذل جهد ا كبير ا 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 يؤدون تلك الأدوار ذلك بسبب عدم وجود ممثلات ، وتعد هذه مشكلة في حد ذاتها ، إذ غالب ا ما صور ال كتاب 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 أبتداء ا من سن السابعة حيث يخضعون لتمرينات عديدة ، ويشاهدون ويحضرون عدد ا منها ، ويمثل الصبي ويشاهد العديد من المسرحيات يومي ا ، ويؤدي أدوار ا ثانوية ، ويلم بكافة أسلوب تمثيل فرقته التي يخضع إليها ، ويجيد ويتقن فن تقليد النساء بحيث يصبح مؤهلا لأداء دور نسائي بشكل جيد وهو في سن الثالثة عشرة وغالب ا ما يتصف هؤلاء الصبية بالجمال والوسامة والصوت الجميل حتى يؤهل للأنضمام 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 أرتداء الزي والمظهر الحسن وعدم التصنع في الحركة مع عدم الألقاء المنغم وأن يتماشى مع الدور والشخصية ومميزاتها سواء كان أب ا أو شاب ا لعوب ا ، وعليه ان يظهر الشخصية الممثله في كل الكلمات ، وأن يلم باللغة ، وأن يجيد الأنتقالات من الفرح إلى الحزن أو العكس ، وأن يكون قادر ا على عكس وجه كل متلقي وجه الممثل نفسه . لذا كان الأهتمام بالجانب الحركي وعلى تصوير الشخصيات أكثر من الاهتمام

بالجوانب التقنية الأخرى ، فأنصب الاهتمام 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 نوع ا ما إلى الأداء الطبيعي بتزايد التقنيات الالية في مجال الإضاءة والمناظر المسرحية فضلا عن ظهور بوادر الأداء تمثيلي نسائي ، وأهتم المخرج (ليون دي سومي) بوصفه مخرج ا حركي ا 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 مطالبا في الوقت نفسه بأسلوب الأداء الطبيعي الذي يمتزج باللهجة المحلية مع السعي إلى تكييف الإيماءات لمعنى الكلمات ومضامينها.

أداء الممثل في كوميديا ديلارتا

مبدعو كوميديا ديلارتا ، أو كوميديا الفن أو الملهاة الشعبية ، كوميديا الصنعة والمهارة كوميديا الأقنعة هم " الممثلون الذين ظهروا على وجه الخصوص وبشكل مركز في قطاع فينيسيا ، عثروا من خلال أبداعهم على التعبير الأكثر وضوح ا ، عن أمزجة الحالات الديمقراطية للشرائح الاجتماعية المستجبين 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 الملهاوية التي مثلت بوساطة الأقنعة والتمثيل الصامت المعبر ، فضلا عن عنصر الأرتجال ، تتخللها مشاهد هزلية ، بالإضافة إلى أشتمالها الغناء والرقص والموسيقى وكوميديا

ديلارتا شبيه بتلك الملاهي الإغريقية والمهازل الرومانية وأشعار الساتورا والفيسيكينية ، كذلك يمكن ان يعزى لممثل الكوميديا ديلارتا ان يكون أمتداد الممثلين الهواة وأستمد الكثير من الممثلين الجوالين في نهاية العصر الروماني وخلال مدة حكم الكنيسة والقرون الوسطى . فالراقصون والمشعوذون 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 أيض ا من الحركات والإشارات والتعبيرات الإيمائية منهم.

أعتمدت كوميديا ديلارتا على موهبة الممثلين المحترفين وقابلياتهم ذوي الصنعة الجيدة والحذق في الأداء التمثيلي ، ولم تحتوي الكوميديا أي ها و 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 ، وغالب ا 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 ب (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 غالب ا ما يؤلف الممثل دوره بنفسه ويضع الحوار المناسب لينتج بالتالي أحداث ا درامية ذات بعد منطقي وتربوي ناقد وهادف . فعنصر الأرتجال هو الميزة المهمة لممثل هذه الكوميديا ، فضلا عن اجادته فن التمثيل الصامت المعبر ، والرقص والغناء الذي يتطلب نوع ا من الممثلين من الرجال والنساء المهرة الذين تدربوا وتعلموا 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 والفطنة .. فلم يكن يرضيهم ان يفعلوا فعل صبية المدارس الخائبين ولا يرددوا الا ما لقنهم أياه المعلم ، وأنما كان يكفيهم ، ان يحصلوا على ملخص لقصة ما خ ط بعضهم مستند ا إلى ركبته وأن يلتقوا بمدير المسرح في الصباح للأتفاق 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 ويقيمون بينهم وبين الجمهور تيار ا دافق ا 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 جسد ا رشيق ا وتجربة وخبرة طويلة نتيجة التدريب لسنوات عديدة لرسم وإتقان الحركة وإيقاعها ، فضلا عن رد الفعل السريع وسرعة البديهية لما يتطلبه الموقف سواء بالأرتجال أو بالحركة والتي تتطلب بدورها مخيلة جامحة وخصبة ومتوقدة قادرة على الأبتكار لكل شيء جديد ، ولابد 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 يضفون عليها نوع ا من الجمال ذلك حسب ذكائهم والموقف الذي يوجدون فيه ، إذ تعد مكانة الممثل فيها على درجة عالية من الأهمية لأن أيجاد البديل أمر ا عسير ا وشاق ا ، الممثلون موهوبون يعتمدون على الخيال أكثر من الذاكرة ، وأنهم دائما يتذكرون أنه ليس الواحد منهم يقف بمفرده في اثناء الأداء ، فهم يؤدون كمجموعة يؤلفون ويؤدون أدوارهم ويساعد بعضهم بعضا فضلا 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 الأخرون ، 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 واحد ة يتخصص فيها ويقوم على أدائها ويكرس جل حياته الفنية لها ، ويدرس خصائصها كافة من ناحية التعبير والحركة والسلوك والتصرف ، فضلا 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 ، فضلا عن زيادة مهارته وتجربته في الأرتجال والأداء ومن ثم وصوله إلى حالة من الأندماج في شخصيته الممثله ، 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 حافز ا للتنافس في مجال الأداء التمثيلي ، كما أثرت في مجال التشخيص والإيماء. أما نهاية هذه الكوميديا فقد كان خلال القرن الثامن عشر بسبب هبوط اعمالها 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 خلقي ا وأستخدامها لأدوات لا تليق بإظهارها في العرض (كالمبولة) ، بذلك فقد الشعور بالمتعة النظيفة ، فضلا 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.

أداء الممثل في عصر الكلاسيكية الجديدة (القرن السابع عشر)

أخذت المسارح في هذه المدة شكلا مغلق ا بعد ان كانت مفتوحة ، فضلا عن عروض مسرحية تقام في العراء ، فح ورت 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 موازي ا 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 مقتصر ا على بعض الحركات المقننة وتعبيرات بسيطة كرد فعل بسيط للحوار المنطوق ، حتى يبدو أنهم يتحركون في عالم صغير.

يميل الأداء في حقبة الكلاسيكية الجديدة قريب ا إلى الأداء الواقعي ويصل إلى مرحلة التجسيد الحي للشخصية ، إذ تأخذ الشخصيات الرفيعة منها مكانها على المسرح.

وهو في الوقت نفسه يكون الأداء خطابي ا لأعتماده التقنية الصوتية أكثر من التقنية الحركية التي غالب ا ما تكون أقرب إلى الكلائشية والمعروفة والموضوعة مسبقا وهذا ناتج بفعل طبيعة معمارية المسارح وشكل منصة التمثيل والتقنيات الأخرى المستخدمة منها الإضاءة بوساطة الشموع المعل قة في فضاء خشبة المسرح أو الموضوعة في مقدمة الخشبة والتي تعيق المشاهدة لتعبيرات وجه الممثل ، فضلا 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 و إلقائه لحواره لرسم الحدث أو الموقف ، إذ غالبا ما يكون الممثل واقف ا 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 آلين) من أبرزهم ، ويعد(موليير) واحد ا من الممثلين الهزليين الذي طاف بفرقته المسرحية أنحاء أوربا وحظيت بتكريم الملك (لويس الرابع عشر .) ونظرا لواقعية الشخصيات التي حملت صفة المجتمع أو طبقة معينة والتي عالجها في مسرحياته الملهاوية الناقدة

والتي تعد في نظر المتلقي الفرنسي الذي يغلب على تفكيره الجانب المنطقي ، يعدها أداة أجتماعية ، فضلا عن ملاحظة (موليير) وأقتناصه لشخصيات ونماذج حياتية واقعية ، بالإضافة إلى واقعية موضوعات مسرحياته . لذلك دافع (موليير) وبشدة عن الأسلوب التمثيلي الواقعي لمسرحياته والتي أتسمت فرقته 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 1642 م من الرعاية الملكية وجماعته المتطهرين ولمدة ثمانية عشر عاما . هذه المدة كانت كافية لتدمير المسرح وتجريده وموت عديد من الممثلين وأنحسار عدد الكتاب ، حتى عودة الملكية التي أمتدت من 1660 م 1770 – م ، وعادت المسرحية وإخراجها بإطار جديد وجمهور جديد . وح ورت الساحات وملاعب التنس على غرار ما حصل في فرنسا إلى مسارح ، وظلت العلاقة الوثيقة ما بين الممثل والمتلقي جلية في معمارية المسرح ، فضلا عن الإضافات في المناظر والحيل المسرحية والتعديلات في الكتابة الدرامية منها أختفاء المنولوجات الشعرية الوصفية الطويلة ، ومن أهم الأضافات الاخرى والمهمة في مسرح عودة الملكية ، هو أدخال الممثلات مما أدى ذلك إلى زيادة ملموسة في الأدوار النسائية في المسرحيات بعد ان كان التحديد فيها واضح ا وفقا لما هو متوفر من الصبية الممثلين الذين كانت تقع على عاتقهم مهمة أداء مثل هذه الأدوار ومن ثم أضحت الممثلة على المسرح مصدر جذب وعنصرا مغري ا لجذب المتلقي.

نتيجة لعدم وجود من ظرين 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 والملامح الظاهرية للأداء تميل إلى الحركات الجسدية الكلائشية والإلقاء الصوتي الخطابي مما يأخذ طابع الأداء التقديمي.

أداء الممثل في القرن الثامن عشر

يعد التمثيل الصامت الذي ظهر عام 1715 م واحدا 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 ، فضلا عن المناظر الغنية والمؤثرات الصوتية المتنوعة والمختلفة ، إذ عالج هذا النوع من الأداء قصص ا 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 التنويريين 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 لعب ا خالص ا من أي غرض أو منفعة ، وعد التنويريون من السباقين في حركة التجديد لأداء الممثل وخلصوا إلى مبدأين أساسين ، خصوصية الفن الذاتية ، والنتاجات التوجيهية التربوية حول مهنة الممثل وطروحاتهم التي حضيت باهتمام وأحترم عالي حول مهمة المخرج والممثل المربي.

الصراع قائم ما بين العقل والعاطفة ، بين ما هو كلاسيكي وما هو خيالي.

هي الميزة الاساس التي تميز بها هذا القرن ، ومحاولة زيادة قوة التأثير المسرحي

والأحداث والمواقف والموضوعات بحيث تكون جديرة بالتصديق وضرورة ألغاء 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 تدريجي ا 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 الممثله وتجسيدها ، لا شخصيته هو كممثل.

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 بالأعتماد على مهارة وتقنية هؤلاء الممثلين من خلال ما خلفوه من روائع خالدة في التمثيل ، مع ان بعض ا ف ضل 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 الأنفراد بالعرض وسار على نهج الأداء الطبيعي الممثل(جوزيف تالما) متجاوز ا أداء معاصريه القائم على الشكلية والخطابية والأفتعال ، وكان من مميزات أدائه السهولة والاقتناع بالاعتماد على الحساسية والمخيلة في اثناء الاداء ، اما كتاب (الممثل) عام 1774 م ل(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 والاقتباس من منطق

الطبيعة الأنسانية ، وهذا ما فعله (موليير) أيض ا ومحاولته للوصول إلى مرحلة التشخيص للأقتراب من الأداء الطبيعي . وهناك محاولات عديدة تقترب من هذا الأتجاه ، ففي ألمانيا يحدد (كنراد ايخوف) في أفكاره في إخراج المسرحية ، منها تحليل الشخصيات تحليلا علمي ا دقيق ا بالأستناد على كلمات النص ، كذلك محاولة الممثل (فريدريك 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 أيجابية ، أما العرض هو معايشة الشخصية بكل تفاصيلها وفي كل الحالات الأدائية ، وكان (شرويدر) يردد على مسامع ممثليه جملته " أنا لا يعنيني ان أقف وأعلق ، ولكن الذي يعنيني هو ان املأ الفراغات .. ان أعيش الشخصية وأن أكونها دائم ا . " 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 خاضع ا للنص لفظ ا وروح ا ، وأن يكون مفعم ا بروح الشعر حتى يحقق القدرة على تجسيد شعر الشاعر ، وأن يذوب في العمل الدرامي إلى درجة يفقد مقومات شخصيته الذاتية ، وأن يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاع ا جماعي ا تذوب فيه الحدود الفردية . " وبهذا يدعو (غوته) صراحة إلى التقمص والأندماج في الشخصية من قبل الممثل ، ويعطي أيضا 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 دائم ا ناحية المتلقين . " وهناك محاولة (أروين هيل) للخروج عن طريقة الأداء التقليدي حين كتب " كلام ا مفعما يعارض به وضع المسرح وأفتعاله 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 وأنماطا 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 بالمثير والدافع وليس الأنعكاس ، والإبداع والخلق وليس الحرفة والصنعة.

أداء الممثل في القرن التاسع عشر

سيطر المسرح الكلاسيكي مدة طويلة ، وحمل في ثناياه مكامن 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 متنفس ا في المفاهيم الجديدة إزاء الحرية والتي فتحت المجال واسع ا بظهور بوادر هذه الفرضية المتمثلة ب (الرومانسية) في نهاية القرن الثامن عشر وتبلورها.

أداء الممثل في الحركة الرومانسية كان يؤدى بحركة بالغة الأتساع مع كثرة الإيماءة ، أما طبيعة أداء الممثلة وأن كانت أكثر أتزان ا 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 ارتباطا وثيق ا 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 أداؤه نابعا 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 وحركتاها 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 غالب ا ما يكون الأداء قائم ا 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 والأنفراد 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 والأنفرادية بالعرض بالرغم من

أمتلاكه 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 صادق ا وهادئ ا وعظيم ا ، فهي تثير الأعجاب من خلال تقمصها وفناء شخصيتها في الدور ، إذ كان هدفها معايشة الدور ، مما تميز أداؤها بالليونة الهادئة والصوت . والممثل (كوكلان) ومحاولته للوصول إلى نوع من الأداء الموضوعي الذهني ، هذا المنطق والسيطرة الذهنية هي جوهر المدرسة التصويرية ل (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 ونزعته 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 معايشة الدور روح ا وجسد ا 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 يقتضيه العرف السائد ويأتي الممثل (ادوين بوث) ثاني ا فهو أعظم تمثيلا ، إذ تميز أداؤه بالهدوء والذكاء والعمق لمزاجه الحزين وأنعزاله الطبيعي ، الا أنه كان ذا مزاج وقتي ، فهو مؤد عظيم وأحيانا يكون أداؤه سلبي ا والممثل (جوزيف جيفرسون) أمتاز بالحرارة الإنسانية 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 وأنما تشخيص ، إذ يقول (إذا لم تستطع ان تبكيني ، فابك أنت أذن) ويتدرب الممثل في هذه المدرسة على تعلم قدر كبير من الحرفية الخارجية ، وهناك أيض ا المدرسة الصوتية التي تؤكد صوت الممثل وقدرته في تعبير كل شيء ، ونتيجة ذلك صوت منفصل عن الجسد وصوت من غم خالي من الخطأ لكنه في الحقيقة لا يعبر عن شيء نتيجة أختلاف 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 أختلاف 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 ممثلا لشخصية إنسانية وليس مؤدي ا طرازي ا لأسلوب ما تراجيدي ا كان أم ملهاويا ، ولكل أسلوب واقع خاص به

على حسب رأي أحمد زكي ، لذا أضاف الممثل الكثير من حرفية الأداء ، فمثلا لم يعد التعبير مقصور ا 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.

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 ما يتعلق 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 شبيه ا بنا ، وان يكون مفطور ا على الخير ، والا يكون هو سبب ماحل به من مصائب ، بل تكون مصائبه نتيجة خطأ ثقيل .وذلك لكي يثير فينا الرعب والرأفة والرثاء لحال ، والتنويريون بالذات هم اول من نظروا للجمال ، فقد ظهر فلاسفة اصبحوا مصدر للاتجاهات الحقيقية المتناقضة للمسرح ، فقد 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:-

1ان يكون الممثل كثير الذكاء-

2ان 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 خيالا خصبا ورأيا سديدا وذوقا رقيقا اصيلا ، كما انهم يصلحون لاشياء شتى فهم لايتأثرون تأثرا شديدا في دخيلة نفوسهم لانهم مشغولون بالنظر والمعرفة والمحاكاة

3طالب ديدرو الممثل بالابتعاد عن الالقاء المن عم او الاعتماد على المؤثرات- الخارجية وان يكون ادائه حياتيا خاليا من المبالغة.

4يرى ديدرو ان الممثل لايختلف عن الشاعر او الرسام الو الموسيقار من- ناحية الالهام.

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

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

1دراسة الشخصية في ادق تلاوينها وارهف تدرجاتها- .

2نبرة الصوت وتعبيره في اعنف تباينات وتناقضات الشخصية- .

3حركات الجسم احد عناصر الممثل- .

4على الممثل ان يكون الالة التي يعزف عليها المؤلف- .

5المطلوب من الشاعر ان يرسم شخصياته منسوجة من ذاتية حية داخلية ، اولا ، وان يمثل الشخصيات في واقعها الحي ثانيا.

6ان التمثيل يتطلب كثيرا من الموهبة والذكاء والاجتهاد والمثابرة والتمرين والعلم.

7على الممثل اضافة ما عليه من ان يتشبع بروح الشاعر وبالدور ، أي يترجم- بتمثيله شعر الشاعر.

8يؤكد هيجل على المخيلة عند الممثل ، ويعتبرها اهم ملكه فنية على الاطلاق.-

9الالهام : يتولد الالهام الحقيقي من مضمون معين يعقله التخيل ليعطي عنه- - تعبيرا فنيا ، ويقول هيجل : ان قوام الالهام هو وقوع الفنان تحت هاجس الشيء وسلطانه وحضوره الدائم.

اما الالماني (شيللر 1805 (– 1759 ، والذي يعد اعظم كاتب مسرحي ظهر في الافق منذ ايام شكسبير وموليير وراسين ، فقد كانت تنظيراته في فن التمثيل مايلي:

1يرى شيللر ان الجوقة يجب ويمكن ان تكون فكرة عامة تصورها مجموعة- محسوسة تستهوي الحواس بما لها من عظمة طاغية.

2يولي الفكر المقام الاول في مسرحياته- .

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

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

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

الممثل قبل ستانسلافسكي :-

من ناحية اخضاع عملية التمثيل وعلاقة الممثل مع مهنته ، الى دراسة نظرية بحتة 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 ما تركه التنويريون من العلاقة بين العقل والعاطفة وعلاقة الشعور باللاشعور ، 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-:

1ان الفن له خصوصيته الذاتية- .

2انتجوا الكثير من التوجهات التربوية حول مهنة الممثل وبذلك ان طروحاتهم- حول المخرج المربي او الممثل المربي او الاستاذ المربي مازالت تحظي 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 بالإضافة 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 ماينجن 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 وشوهته ادبا وعرضا في الفترة مابين 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 واشارته 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- :

1ان الدوق كان يجري التدريبات غالبا لمدة خمسة اسابيع ، بينما عمد- ستانسلافسكي الى اطالتها ليجعلها تصل الى تسعة اشهر.

2كان 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 منطق 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 تقريريا للكلمة المحدودة التي يطرحها النص ، بل يتخطى هذا الى هدف اخر اعمق واكثر تحقيقا للرابطة بين الجماهير والعرض ، اما عن فن الممثل يقول اندريه انطوان : ان المثل 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 1916 – 1829) ، اثرا في منهج ستانسلافسكي في التمثيل ايضا ، فكان يتميز بالأداء 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.)

جماليات نظرية ستانسلافسكي في التمثيل

هي اول نظرية حاولت تقديم دراسة على المستوى النفسي للمثل ، سواء الممثل لذاته او مع الدور .

المنهج : هي طريقة ستانسلافسكي بالتمثيل ويتكون المنهج من مستويين-

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

أعداد الممثل للتقية الداخلية : وهي تتكون من (الفعل ، لو السحرية ، الذاكرة الانفعالية ، التكييف ... الخ من العناصر)

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

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

١- التعرف على الدور : ونعني به التعرف على الدور ، م خلال القراءة الاولية التي تشكل في اذهاننا موقف من المسرحية.
٢- تحليل المسرحية : تبدأ فيه عملية القراءات المتعددة ، اي (القراءات الاكتشافية) ، من خلال تكرار الممثل للقراءة ، بحيث كل مرة يكتشف شيء جديد للدور.
٣- 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.)
٤- 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-:

١- الواقعية : ان الاتجاه الواقعي كان محور الفهم الجمالي عند ستانسلافسكي في طريقته ، وتعني عنده الكشف عن الحقيقة الداخلية من خلال الحركة والصوت والنبرة
٢- التقمص والاندماج : كثر الحديث عنها ، ومجموعة من المتخصصين حددوا ماهية التقمص ، وهي ترتبط بالممثل ، 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.
٣- 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.

٤- الايهام 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.

عمل الممثل في برتولد برخت المسرح الملحمي

رواية الاحداث التاريخية والمعاصرة والكشف من خلالها عن الوسط الاجتماعي لتلك الاحداث في دقة متناهية بواسطة الممثل غير المتقمص للشخصية وعناصر الفضاء المسرحي المعلقة على الحدث بوجهات نظر منسجمة او متناقضة للمواقف الشخصيات واقوالها كذلك الحال مع الخلفية المستصحبة بالصور والوثائق كذلك الوثائق المفروضة عن طريق الشاشة وربما كانت أقول مأثورة او امثلة متعارفا عيلها ان تثير في المشاهد موقفا انتقاديا من الاحداث من خلال تقريب مصادرها كذلك إمكانية في الاندماج بين المشاهد والعرض.

منهج برخت:

يتضمن منهج برخت ثلاث مستويات للتعامل من عمل الممثل ويمكن دراسة المستويات من اجل اعداد الدور بالطريقة الصحيحة والخاضعة لفلسفة العرض المسرحي الملحمي شكلا ا ومضمون اا.

وهناك ثلاث مستويات من منهج برخت:

المستوى الأول/تقنيات الممثل ذات التأثير التقريبي.

المستوى الثاني/عمل الممثل في اعداد الشخصية.

المستوى الثالث/علاقة الممثل بالمتفرج وفق المنهج.

المستوى الأول :تقنيات الممثل ذات التأثير التقريبي

لا يتفق برخت مع ستانسلافسكي بشأن تقنيات الممثل المعتمدة على مفهوم الاندماج كمنطلق جمالي للتعامل مع الدور وذلك لعدم انسجام هذه التقنيات مع وظيفة المسرح الملحمي التعبيرية والمعتمدة على التقريب كمفهوم لأثارة وعي المتفرج .فالاندماج من وجهة نظر برخت تعني يحاكي الممثل الشخصية التي يؤديها محاكاة بقصد المطابقة وليتسنى له نقل تلك الشخصية الى المشاهد .وهنا يخضع المشاهد نفسه الى الدخول في صلب الحدث المسرحي ليبني خطاب حتمي يتملك مسلمات بديهية نابعة من خضوع المشاهد للحدث وفق قانون طبيعي قابل للنقد وبهذا تحقق المحاكاة لمشاهدة مستلما ذهنيا متأثرا عاطفيا ومندمجا مع الحدث بصورة متناغمة ومتصاعدة مستلما شعوريا الى الدخول في طبيعة الحدث معتنقا وجهات الشخصية المحاكية للحدث.

من هذا المنطلق يعلق برخت نقده على المحاكاة وجماليات التقمص وتقنياته كونه لا تؤدي الى خلق روح نقدية تركزه على علم اجتماعي قادر على كشف علاقات الناس. لذا فان المحاكاة من وجهة نظر برخت على مستويين:

1- مشخص.

2- شخصية.

أن المشخص يستنتج بالكامل من طبائع اشخاصه من افعالهم وهو اذ يتولى محاكاة فانه يتيح بذلك إطلاق حكم عليهم.

ومن هنا فان المحاكاة الممثل الشخصية لا تعني النقل التطابقي والتأثيري بل هي عرض للمشاهد يؤدي وظيفة ثقافية تسهم بشكل فعال في تغير العالم وفق أسس

تأثيرية فكرية ومن هنا جاء اكتشاف تقنية التأثير التقريبي المنسجمة ووظيفة المسرح من خلال بناء علاقة جديدة تبادلية بين الأطراف التالية:

الممثل الدور الممثل الدور.... المشاهد الشخصية الممثل المشاهد.. الدور المشاهد علاقة تبادلية إنتاجية نقدية وتحليلية يظهر للعالم من خلالها مكان تراكيب اجتماعية قابلة للتغيير.

ويقول برخت في هذا الصدد (ان هدف التكنيك ذي التأثير التقريبي يتخلص في الايماء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الاحداث او الوسائل فتكون فنية.)

مستلزمات الأداء التقريبي:

اولا/ الاسترخاء :ان ممثل المسرح الملحمي يعيش بحيوية جسدية أساسها طبيعية بأدائه المسترخي الغير انفعالي الذي يجرد الحادثة من طبيعتها التوترية كون ان الانفعال يؤدي الى السيطرة على مشاعر المشاهد ويقربه من التقمص والاندماج كونه نوع من الأداء الانفعالي يثير عواطف واحاسيس تأثيره مما يؤدي الى نقل قيمة الادراك في الادراك المقرب المستثنى عن شروط الأداء الازم للتقمص لان التقمص يعطي المجال الحقيقي لدراسة الشخصية في ابعادها .ولكن برخت يطلب من الممثل ان يقوم بعرض الشخصية من خلال مشاعرها وافكارها وآرائها وسلوكها دون ان يوحي او يوهم بانه بأن الشخصية تتحول وقف الحدث.

ثانيا/التمرين :ان مراحل التمرين تتطلب توظيف العرض كمرحلة من مراحل العمل مع الدور .وعندما يستوعب الممثل كافة التفاصيل الخاصة بسلوك الشخصية الداخلية والخارجية والكاشفة عن واقع الشخصية الاجتماعية للوصول الى مرحلة العرض الذي يمارسه الممثل فيها دورا يظهر من خلاله فعل ايجابيا أكثر وضوحا ومفهوما.

ولكي يحقق التقريب أداء الممثل اهتم بان يكون ممثله شاهد على الشخصية عند

العرض انه كذلك يوضح لنا حاضر ه ومستقبله وغير ملغاة من خلال اختفائها في ذات انا الشخصية .فهو يسرد ما وقع للشخصية ويسعى للبرهنة على أقواله- – والتدليل عليها من خلال استعارته لصوت الشخصية وافعالها وآرائها ومشاعرها. أي يصف المشاعر فقط وحين يكون الممثل شاهد اا سيكشف عندها عن معرفته– لمصير الشخصية التي يعرضها من الوهلة الأولى أي منذ البداية حتى النهاية.

ان العرض الذي يقوم به الممثل عن طريق الشخصية له طابع يرسم أفعال الإعادة والاسترجاع عن طريق اعتماد فعل الذاكرة الحاضرة للممثل ..وعندما يقوم الممثل بهذا التكنيك الاسترجاعي فانه سوف يلجأ الى صيغة الشخص الثالث من الحديث عن الشخصية.

الممثل(الشخصية) زمان الشخصية الماضي

الشخصية(هي) زمانها هي أي الزمن الحاضر الشخصية الثالثة(المقدمة)

ثالثا \ الاستشهاد :ان الالقاء المقرب ينطلق في تأكيد صيغ محدودة ومتنوعة للتقريب فعندما يتحدث الممثل في صيغة الزمن الماضي التي تتضامن مع صيغة الزمن الحاضر حيث يؤدي الاستشهاد بتقنية المقربة التي تحقق الابتعاد عن الشخصية مما يؤدي الى الخروج عن نسق النص وتسلسله بمعنى مقاطعة الحدث عن طريق التأثير التقريبي.

وتأتي المقاطعة وتحقيق الخروج عن النص بواسطة الإيماءة الصوتية والجسدية التي تكون متناقضة او منسجمة مع اقوال الشخصية لكنها ذات بعد ودلالة اجتماعية.

رابعا \ الأغاني :ان الاغنية احدى وسائل التي تثري أداء التقنية للتقريب وهنا على الممثل ان لا ينسجم للجو الذي تقدمه الاغنية ويتعامل معها بطريقة عاطفية بل على الممثل ان يقدم الى الجمهور تلاوة للأغنية بطريقة توحي بأنه يغني مصوب اا حدث المستغرب كي لا يؤكد فعل تحقيق نوع ما من الاندماج بين الاغنية والمشاهد.

خامسا/الرقص :ان الرقص له ابعاد تاريخية يعيد به لدى الشعوب وقفات الأرض كونه يعرض فن الواقع للحياة الإنسانية من خلال تثبيت وسائل غير جسدية تؤكد الوعي المحجوب ولهذا فان الحركة الرئيسية والتشكيل الايقاعي يتركان إثر مثير اا.

سادسا \ الإيقاع(العرض)ان الإيقاع المقرب يبتعد عن وسائل الطرح التقليدية التي تعتمد على التصاعدية كون ان الممثل يتوجه في هذا المسرح الى ذهن المشاهد وليس الى مشاعره والمتوجه الى الذهن لا يحتاج الى طريقة ايقاعية متصاعدة تؤدي بالنتيجة الى استهلاك المشاهد وايهامه .ان الإيقاع المقرب إيقاع بارد وهادئ لكنه لا يخلو من القلق والتوتر الممتع كون ان عمليات التفكير تحتاج الى مثل هذه السرعات القادرة على إعطاء نتائج تفكير تعتمد النقد والتعبير ليعكس نبضات الإيقاع القوية والشديدة والمتسارعة.

سابعا \ تبادل الأدوار :يعني تبادل الأدوار اخذ دور الزميل وبالعكس، حيث يلجأ برخت طرق التقنية في مراحل التدريب كان يؤدي الفتى دور فتاة وبالعكس أو تغير دور زميله وبالعكس ايضا.

ان تبادل الأدوار تتيح إمكانية كبيرة لدى الطرفين المتبادلين في الكشف عن الشخصية:

غاليليو اندريه عملية الكشف عن السلوك والقيم من خلال المشاهدة والمعايشة

اندريه غاليليو لدور الزميل كيف يرى الممثل الممثل الآخر.

يقول برخت(ينبغي على الممثلين ان يتبادلوا الأدوار فيما بينهم اثناء البروفا كي تتبادل الشخصية ما تحتاجه من بعضها البعض كذلك فانه من المفيد للممثلين ان يقابلوا شخصياتهم بنسخ أخرى.

المستوى الثاني :عمل الممثل وأعداد الشخصية:

هناك طريقتين في اعداد الشخصية التي حددها برخت وهما:

١- الطريقة الاشتقاقية :وهي طريقة في الاعداد تعتمد على ما يوفره النص ومخيلة الممثل السلبية والمحاكاة وهو ان برخت يقف بالصدد بين الشخصيتين في اعداد الدور كونها غير منسجمة مع فكرة وفلسفة جمالية.

ان الممثل هنا يقتصر على نقل ما ينبغي نقله عن الشخصية من ملامح وسلوك ومنفردة ودوافع بقدر ما يكون متمسك تفرعها .محصلة نهائية لمجموعة من الانفعالات بوصفها انعكاس لازم ومحدد.

اما المخيلة السلبية تدفع الممثل نحو إعطاء الشخصية الشكل المتصور في ذهن الممثل وهو شاهد لا يعتمد على ملامح الشخصية الدقيقة المتناقضة بل مبنية على جانب احادي فردي من المحاكاة المستندة على الخبرة في الأداء المعتمدة على التنقل .ان تعدد الطريقة في الاعداد التي وصل اليها برخت غير صالحة كي تحقق فعل التغيير الذي يعد صدفا ابداعيا للمسرح الملحمي كذلك كمنهجية تتقاطع مع ابعاد برخت الفكرية والاسلوب.

٢- الطريقة الاستقرائية :هي طريقة قائمة على أساس التحليل والتركيب ..فلم يعتمد النص وحده في التحليل كون ان تحليل الدور يخضع لوعي الممثل وامكانيته في إعطاء قرارات متعددة يتلخص وقف الوعي الاجتماعي ودراسته بنائه التحتي وصولا ا الى تشكيله الجدلي انطلاقا من فهم واعي نابع من الاستعانة بالرائي واتخاذ موقف من كل المعنى المطروح في النص وفي هذه الحالة يبحث برخت مراحل التوصل الى الدور في العمل بالتمارين من لهذه المراحل:

اولا/ مرحلة التعرف :وتتم هذه المرحلة من خلال التعرف على الشخصية وهذا يحدث من خلال قراءتها والتمارين الأولية والتي تساعد الممثل على التوغل في الشخصية وفهم ملامحها وتناقضاتها.

مرحلة التعرف تعد هي المفتاح في عرض الشخصية دون أي مشاركة عاطفية معها .على الممثل ان يتعرف على الشخصيات على انها وحدة متناقضات أي ان

يحقق واقعيتها من خلال الكشف عن تناقضاتها.

ان وسيلة الممثل في التعرف على الشخصية مقترنة باستيعاب الممثل لحبكة المسرحية.

ثانيا /مرحلة الاندماج(المعايشة :)في هذه المرحلة ينتقل الممثل من مرحلة الشك في التعرف الناتجة عن الابتعاد عن شخصية الممثل(انا)الشخصية(اناها)يتحول الى نقل الايمان بها حيث يخلق من الحدث فعل واقع الى الامام مندمج معه ومتوحد اا به، وهذا يعني ان المرحلة الثانية تشكل طريقة التفتيش عن الشخصية بالمفهوم الذاتي أي تنقلب العملية مراقبة الشخصية ثم تقليدها ومحاكاتها.

ثالثا \ الطفرة :وهي مرحلة النظر اليها من وجهة نظر العالم المحيط بالممثل بمعنى ان تعرض ملامحها وتصرفاتها وردود افعالها الى النقد من وجهة نظر عصرك ومعارف ه العملية مع استذكار الملاحظات والتعليمات المرافقة للمرحلة الأولى من العمل على الشخصية ثم تسلم الشخصية على هذه الصورة الى المشاهد .وهنا يتعامل معها باعتبارها مصطلح مثيرة للنقد.

المستوى الثالث/علاقة الممثل بالمتفرج وفق المنهج:

(ان نقطة انطلاق المسرح الملحمي هي محاولة جريئة لتغيير العلاقات.)

ان جمهور المسرح الملحمي جمهور قائم على الاسترداد على التوحد مع ذواتهم وباعثون توتر ومستغرقين في غزلتهم وحوانيتهم كل ينطلق من تأسيس فعل تواصله الاندماجي مع طبقة الحدث المعروض، حتى يبلغ المطابقة الشاملة مع الشخصية الممثلة ويكوم متماثلا ا ومتطابق مع الشخصية والحدث.

وان مفهوم المسرح الذي نظر له برخت من خلال ممارسته الأدبية يعني ان هذا المسرح يرغب في جمهور هادئ يتابع المشهد بدون توتر، ومن البديهي ان يكون هذا الجمهور جماعيا مما يميزه عن القارئ المنفرد مع نصه ويرى هذا الجمهور

نفسه بحكم جماعي ملتمسا غالبا الى مواقف مفاجئة.

وهذا الجمهور هو نوع هادئ مسترخي رافق الحدث بوعي وبصيرة يبتعد عن التفاعل الشعوري مع الحدث وهذا يعني السعي التحقيق جمهور ناقد ومنتج.

ان المشاهد عند برخت يمارس وظيفة نقدية من شأنها ان تجعله منتج للأدب والاندماج في ضوء وعيه للعلاقات التاريخية خارج حدود فعل الاندماج الاستهلاكي وعندما يكون المتفرج خارج الفعل فانه يبتعد عن فعل التأثير ليخلق فعل التغيير بنقده للمعروض ومراقبته واكتشاف بنيته الاجتماعية ومدى ابتعادها واقترابها منه.

وتقنيات الأداء المقرب هي الوسائل القادرة على تحقيق هكذا نوع من المتفرجين، ان هذا الشكل الجديد لمنهج الفلسفي البريختي القائم على أساس رفض الاندماج والأيهام واستبداله بالدهشة واليقظة الداعية الواعية الناقدة هو أساس العلاقة الجديدة المكتشفة في جماليات برخت المسرحية والمؤسسة لقوانين العرض الملحمي المنظمة الى استجابة تطبيقية منتجة قائمة على نزعة الانسان للتغيير.

وهذا التغيير متعلق بتغيير الواقع الاجتماعي وعلى مستويين:

١- مستوى مادي عملي- .
٢- مستوى ثوري ايدلوجي- .

عن طريق هذين المستويين تأتي أهمية النقد بوصفه موقفا انتاجيا، ان العلاقة الانتقادية للمشاهد لا تكتمل الا بتأكيد عناصرها الحاضرة والمؤثرة ونقصد هنا الشق الثاني من العلاقة بين المشاهد والممثل، حيث تبدأ هذه العلاقة من تأكيد ذات الأداء المقرب المثير للنقد لدى الممثل والمنتقل بعجلة الى المشاهد كمستقبل.

(وينطلق برخت في هذا الراي على راي دارون في فعاله يطرح فيها موضوع التعبير عن الإحساس لدى الانسان) .

الاداء التمثيلي عند فيسفولد مايرهولد و فاختانغوف .

الاداء التمثيلي عند فيسفولد مايرهولد : -

ان مايرهولد انطلق في تجاربه من فضاء خشبة المسرح ، من خلال العناصر الدرامية للعرض المسرحي الذي يغاير بالضرورة منطق الكتابة الدرامية في الادب النص ، ان مايرهولد لا يبحث عن الوسائل فقط في المسرح الهندي والياباني والاغريقي والروماني ومسرح القرون الوسطى ، وانما بدأ ايضا في الاهتداء الى جدلية وشاعرية خشبة المسرح والعثور على الرذم الموسيقي من خلال الحركة الخط الاشارة الكلمات تدرجات الديكور المنظر الوان الازياء ، وكان يؤكد على الحركة لأنه يعتبرها موسيقى بلاستيكية ، وهو يبحث عن مونولوج الروح الداخلي بين فواصل الكلمات والحوارات والموسيقى ، لقد انطلق من مقولة بريو سوف بان فكرة الانتاج الفني هي شكله ، وان مادته هي : شخصيات والالوان والاصوات ، ان الممثل الذي يكشف بدوره روحه للمتفرج يجب عليه ان يذوب في روح الكاتب من خلال روح المخرج . لقد ادخل مايرهولد مصطلح الكروستك الذي اخذ منه الرومانتيكية ، وعلى حد تعريفه له بانه جنس كوميدي فض في الموسيقى والفنون البلاستيكية ، وهو يقع في قمة الأسبلة ، لان طريقته مقننة بقوة ، واهتدى مايرهولد الى طريقتين في التعامل مع العناصر الدرامية في النص ، فهو اما ان يعيد بناء النصوص الجاهزة ، او انه يمثل بدون نص مكتوب ، لقد تدخل مايرهولد في فضاء التأليف وفي الاخراج واتضح مسعاه التجريبي في مسرحية الديوث النبيل ، وادخل معالجات السيرك التهريج الكاريكاتور والاكروباتيك و الرياضة و البانتومايم و البلاستكية او العاب الخفة والمهارة .

اداء الممثل عند فاختانغوف :

ان من بين اهم الامور التي اعتمدها على فاختانغوف هو مزجه - الناجح بين واقعية ستانسلافسكي التي تعطي للنص اهمية كبرى ، وبين اسلوبية مايرهولد التي تعتمد على الأسبلة محاولا الوصول الى طريقة جديدة تؤثر على المشاهدين ، وقد نتج عن هذا المزج مذهب الواقعية الخيالية التي هي قريبة الشبه بالتعبيرية ، لقد انطلق فاختانغوف من النص كما انطلق مايرهولد ، واستخدم كل المهارات التي يمتلكها الممثلون لعبروا عن الموقف الفكري للنص ، حيث ان المسرح عنده لعبة قائمة على الابداع واستعمال المهارات الفنية عند مجموعة الممثلين بقصد ابراز موقفهم الانساني والفكري من معطيات النص ، واخرج بعض المسرحيات منطلقا ممن مبدأ مسرحة المسرح واعتماده على الواقعية الخيالية التي تعطي للخيال القدرة على تصور لأشياء الممكن حدوثها رافضا الواقعية بمضمونها العام ، ومن هذه المسرحيات توراندوت ، الديبوك وقد حاول في التوراندوت ان يعثر على مبادئ الكوميديا ديلارت . ويقول فاختانغوف ان تعليم الممثل يجب ان يثري اللاوعي عنده بمختلف المهارات ، ان يثريه بالقدرة على تحرير نفسه ، وعلى

التركيز والجدية ، بل والقدرة على المسرحية ، اي استخدام المسرح كمسرح ، لا كمكان لأحداث المسرحية، ان ظاهرة مسرحة المسرح ظاهرة معادية للواقعية ، باعتبارها ظاهرة قائمة بحد ذاتها ، لها لغتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية