جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

السند البيداغوجي لمقياس: فن التمثيل

السداسي الثالث *سنة ثانية فنون درامية*

الدكتور: صالح بوالشعور محمد أمين - أستاذ محاضر / أ

برنامج محاضرات فن التمثيل سنة ثانية فنون درامية

المحاضرة الأولى: الدراما وفن التمثيل.

المحاضرة الثانية: أنواع الدراما.

المحاضرة الثالثة: تعاريف حول فن التمثيل.

المحاضرة الرابعة: التمثيل، البدايات والتطور القديمة.

المحاضرة الخامسة: التمثيل، التطور ما بعد العصور الوسطى.

المحاضرة السادسة: التمثيل، التطور في المدرسة الواقعية.

المحاضرة السابعة: تقنيات فن التمثيل وأساسياته.

المحاضرة الأولى: الدراما وفن التمثيل:

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

تعريف الدراما:

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

تعني الدراما في اللغة اليونانية ببساطة الحركة، أي حركة محاكية أوتقليد أو تمثل سلوكا إنسانيا، والدراما ليست مجرد نوع من الأدب وما يجعها كذلك هو العنصر الكامل خارج وبعد الكلمات ويجب مشاهدته كحركة وهو يمثل، والدراما امتزاج بين حركة وكلام (الحوار واللغة)، إذ "أن المؤلف يرى أن الحركة الدرامية عن

---

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

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

طريق لغتها الخلاقة تضم سلسة من المواقف تستولي على انتباهنا وكل موقف ينشأ عما سبقه، مثيرا فينا توقع المزيد من التغير حتى نهاية الحركة التي يصفها جونسون بأنها نهاية "التوقع"، فالدرامي الموفق هو الذي يخلق الإحساس الخفي الذي لا يخرج إلى الوعي الكامل حتى يبلغ التمثيل كما له"[3]، إذن هذه العلاقة الفنية الفعلية الواعية من أبرز سمات الدراما في ارتباطها بالمسرح و في التمثيل.

"إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم".DRAO"، بمعنى أعمل أو أفعل"[4]. وهي تعني بذلك أي عمل أو حدث معروض على الخشبة، وهي بالمعنى الصحيح "محاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث وقد عرفها الإنسان البدائي الذي كان يعيش في صراع مستمر ومرير مع قوى الطبيعة حيث كان يهوى محاكاة الطبيعة كتقليد أصوات ما وحركات وإشارات ما"[5].

وأول من نظر للدراما هو أرسطو في كتابه" فن الشعر" فهو يقول بأن "المحاكاة هي الأصل في الفن"[6]؛ أي الفنون كلها بما في ذلك الشعر الملحمي والتراجيديا والكوميديا والموسيقى إنما هي مظاهر من المحاكاة، ولذا اعتبرها غريزة طبيعية لدى الإنسان، ورأى فيها أساسا لكل عمل فني، وهو يميز هذه الفنون عن بعضها البعض من خلال أسلوب المحاكاة، إما باختلاف ما يحاكي أو باختلاف طريقة المحاكاة، فبالنسبة للوسيلة إما أن تكون الكلمة أو الإيقاع أو الميلودي* ولكن الوسيلة لا تكفي فليس كل من يكتب نظما شاعرا، أما بالنسبة للموضوع أو المادة فهذه دائما أفعال الناس هم بالضرورة إما طيبون أو شريرون فالنتيجة أننا نستطيع محاكاة الناس كما هم أحسن مما هم، أو أسوأ مما هم أو كما هم تماما، فهو يرى "أن المحاكاة تكون على شكلين:

---

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

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

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

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

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

محاكاة الفعل بالفعل أو محاكاة الفعل بالرواية عنه"[7]، ويذهب أرسطو إلى أبعد من ذلك إذ يعتبر المحاكاة هي سبب المتعة في المسرح، وإن وجود الجمهور هو دليل على المتعة التي يشعر بها من يتابع المحاكاة، إذن فالمحاكاة هي مصدر من مصادر المتعة الإنسانية.

ويرجع السبب في هذا إلى "أن المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة والمعرفة بحد ذاتها متعة طبيعية للإنسان وهي ليست مقصورة على المبدع فقط، بل على عامة الناس، وفي هذا الصدد يستمر أرسطو في قوله إذا كان ما يحاكيه العمل الفني شيئا لم يره المشاهد من قبل، فالمتعة التي يحصل عليها في هذه الحالة لن يكون مصدرها المحاكاة بل الصنعة أو الألوان أو ما شابه ذلك"[8]، وهذا الكلام بطبيعة الحال ينطبق على المشاهد العادي من عامة الناس ، لا على المشاهد الذي له دراية بالفنون وهو في عرف أرسطو المشاهد الفيلسوف. والدراما كما سبق الذكر، وعلى إثر ما تحدث عنه أرسطو في بداياتها كانت شعرا واتخذت أشكالا مختلفة من حيث نهاية كل عمل درامي، فهناك عمل درامي أو مسرحي ينتهي نهاية مأساوية، أو نهاية سعيدة، ووفق هذه النهاية قسم أرسطو العمل الدرامي إلى نوعين أساسيين هما التراجيديا والكوميديا.

---

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

[8] م ن ،ص 07

المحاضرة الثانية: أنواع الدراما

أ-تعريف التراجيديا:

"التراجيديا كلمة يونانية الأصل منحوتة من كلمتي الماعز وغناء، وكانت تستعمل للدلالة على النشيد الذي كانت تغنيه جوقة متنكرة بزي الماعز تمثل رفاق الإله ديونيسيوس* في الطقوس المكرسة له، ويمكن أن تكون كلمة Tragodia قد استعملت فيما بعد للدلالة على الشاعر المتسابق للحصول على جائزة أفضل عمل مسرحي، مما يدل على أن هذه التسمية تعود للفترة التي خضعت فيها الطقوس الدينية للتنظيم السياسي للمدينة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد"[9].

وحسب أرسطو الذي كان المنظر الأول للمحاكاة فقد عرفها على أنها" محاكاة لفعل جاد وتام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[10]، بمعنى أنها محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأن الشئ يمكن أن يكون تاما دون أن يكون له مدى، والتام هو ماله بداية ووسط ونهاية، ولوضع قاعدة عامة في هذا نقول إن الطول الكافي الذي يسمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقا للاحتمال والضرورة وأن تنقل البطل من الشقاوة إلى النعيم،أو من السعادة إلى اليأس.

---

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

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

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

ويمكن تعريفها أيضا أنها "محاكاة لفعل مهم كامل، له حيز مناسب بلغة بها متعة، وبطريق الفعل لا بطريق السرد من أجل التطهير* لكي تصل بهذين الشعوريين إلى درجة النقاوة والصحة".[11]

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

---

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

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

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

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

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

المسرحية، ثم ارتفع عدد الممثلين إلى ثلاثة مع سوفوكليس*، هذا الأخير كان مثالا على اكتمال الفن المسرحي .

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

والأمر الآخر الذي يتعلق بخصوصية المتلقي فإن "الاتصال العاطفي بين المشاهد والمسرحية يكون أقوى في التراجيديا والدراما الجدية، وطالما يكون التشخيص فيها في أعلى درجة من درجات تطوره فعلينا أن نستعمل شغلا يسيرا ومباشرا ومحلقا واقل تطويرا مما في الأنواع الأخرى من المسرحيات"[12]، وعليه يجب أن يتجه انتباه المتفرج فيها إلى الشخصية والحوار ويجب أن لا يسحب الشغل المستعمل في التراجيديا انتباها أكثر مما لحوار الشخصية، وعلينا أن نختار الشغل الضروري المهم فقط، وأن لا ننحدر أبدا إلى الأشياء أو الأفكار التي ليست بالضرورة.

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

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

ب- تعريف الكوميديا:

"هي كلمة يونانية الأصل، تتركب من مقطعين Comos بمعنى الحفل والصخب، ومن Aeiden بمعنى يغني أو ينشد"[13]، وتعني بذلك أغنية طقسية كان يغنّيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الإله ديونيسوس في الحضارة اليونانية، وقد نشأت نشأة ارتجالية.

وقد عرفها أرسطو بأنها " محاكاة لفعل صادر عن رغبة أشخاص دون المستوى العام، وتتضمن هذه الدونية معنى القبح والنقص، الذي يتمثل في الناحية الجسمية أو الناحية السلوكية، أو هما معا، غير أن تلك النقائص الجسمية أو الأخلاقية ينبغي ألا تصل إلى الدرجة التي تسبب فيها ألما أو ضيقا لمشاهدها، والمثال على ذلك كما أورده أرسطو هو القناع الكوميدي، الذي يتسم بتشوهات أو مبالغات في ملامح الوجه الإنساني، وهو بهذا يسبب الضحك ولا يثير تعاطف الرائي أو شجنه"[14]، ومعنى ذلك أن الكوميديا محاكاة لأفعال أناس أردياء سيئين، يكونون دون المستوى العادي أو الأقل، سواء من ناحية كونهم يتصفون برذيلة أو أخرى، بل من ناحية كونهم مضحكين "...فالمضحك نوع من أنواع النقص أو العيب ولكنه عيب لا يدمر ولا يؤلم فالوجه المضحك مثلا وجه قبيح ولكن ليس بالدرجة التي تدعو إلى الضرر".[15]

وهي تهدف إلى التسلية والنقد أحيانا، و"هي تجذب الجمهور من خلال عرض خلل ما (موقف أو شخصية أو ظاهرة) عبر تضخيمه بحيث يتمكن المتفرج من النظر إلى هذا الخلل بشكل عقلاني ومن الخارج، وبذلك يشعر بتفوقه..."[16]، وهي لا تستدعي الانفعال (الخوف والشفقة) بقدر ما تتطلب من المتفرج موقف

---

[13] أرسطو، فن الشعر،م س،ص60

[14] أرسطو فن الشعر،م س، ص90

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

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

محاكمة، و بالتالي فإن التطهير فيها هو نوع من التنفيس و استشارة الوعي، ولذلك فهي قابلة لتأثير التغريب ولأسلوب المسرحة، أكثر من غيرها من الأنواع التي تعتمد التمثل شبه الكامل بالبطل.

تختلف الكوميديا عن التراجيديا في الكثير من الخصائص والإمكانات "فهي تحتاج إلى نشاط خارجي أكثر من غيرها من المسرحيات، وإن كمية ونوعية الشغل المستعمل فيها تتوقفان على القيمة الذهنية التي يحتويها موضوع المسرحية"[17]، ففي الكوميديا الراقية يجب أن يكون الشغل ضئيلا نسبيا ويجب أن نسيطر عليه وننقيه بصورة جيدة، وكلما ابتعدت الكوميديا عن المجال الذهني تزداد نسبة الشغل المستعمل، ويجب أن تتذكر بأن الحالة وحدها لا تجلب الضحك، بينما يأتي عن جملة أو حركة أو إشارة، بحيث تكون تلك الأمور تعني شيئا مثلما يعنيه السطر، لأن ما يحدث هو افتراض الفعل لا حقيقة الفعل، ويجب أن يكون لكل شغل أساس و دافع.

ج- الميلودراما:

هي كلمة تتكون من مقطعين،" Melo بمعنى لحن موسيقي و Drama، كانت في البداية مسرحيات تحتوي على الغناء والموسيقى، ثم خلت منهما وتحولت إلى نوع من الأنواع المسرحية في القرن التاسع عشر، وكانت مواضيعها تتوجه إلى كافة الناس سواء البرجوازية أو الطبقة العامة."[18]

وبعد هذا أخذت الميلودراما شكلها النهائي، وتكونت كنوع مسرحي له أعرافه الواضحة التي تميزه عن الأنواع المسرحية المعروفة مثل التراجيديا والكوميديا. فالميلودراما تصوّر العالم الذي تنفصل فيه الأعمال عن الشخصيات بفواصل أخلاقية واضحة، بحيث تكون هذه الشخصيات ثانوية أو نمطية تفتقر إلى العمق، وذلك من أجل إحداث الأثر الكوميدي وأحداثها سطحية تتطوّر من خلال أفعال الشرير ويكون بسيط،

---

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

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

أما فيما يخص خاتمتها فقد تكون مأساوية مثل التراجيديا بهدف إثارة الانفعالات فقط، وفي العرض فقد تكون تهدف إلى التأثير على حواس المتفرجين[19].

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

المحاضرة الثالثة: تعاريف حول فن التمثيل

2-تعريف التمثيل:

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

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

- **لغة:**

- **لفظة تمثيل:** "إن معظم مصادر اللغة العربية تجمع على أن: " مثل الشئ: تعني صوره حتى كأنه ينظر إليه، وعندما يقال مثلت كذا تمثيلا أي صورت له مثالا بكتابة و غيرها".[20] "التمثيل من تمثل بالشئ أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته".[21]

- **اصطلاحا:**

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

---

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

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

بينه وبين دوره"[22]، إذ أن التمثيل مرتبط بعملية الإيهام فالممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها والقارئ أو المتفرج يتعاطف مع الشخصية ويتمثل نفسه بالموقف الذي يعنيه بشكل أو بآخر.

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

وخلال القرن الثامن عشر كان المفهوم الكلاسيكي للتمثيل" هو عرض للواقع، مصاغا في شكل فن مع المفهوم الحديث نوعا، أن التمثيل هو عرض للواقع محسوسا بشكل حي وشخصي، وقابل للتعرف عليه ..."[23]

فالتمثيل المسرحي أشمل وأوسع وأبعد تصورا لأنه طريقة فنية يمكن أن تعلّم[24]، فهو يشتمل على قوانين وقدرات استكشافية من أجل الوصول إلى الهدف المرسوم إليه.

وبهذا يجب أن يتوفر فيه وسائل وتقنيات لتوصيل الفكرة المسرحية للمتلقي، والوسيلة العظمى في ذلك هي الممثل، " الذي يعتبر من أهم مكونات العرض المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عنه نظرا لمكانته الحيوية ودوره في إيصال العلامات السمعية والبصرية إلى الجمهور، وبالتالي لا يمكن أن يقوم المسرح إلا على

---

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

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

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

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

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

أكتافه ووجوده إلزامي"[25] الذي يعد الوسيط الفاعل ذا الهوية المزدوجة بين نص المؤلف والجمهور، فهو كشخص من الواقع الحياتي يستحضر بتجسيده شخصيات المؤلف من عالم الغياب والوهم الدراميين إلى عالم الحضور والواقع المسرحي.

وحتى يكون الممثل بمعنى الكلمة لابد أن يمتلك مهارة التعرف والتبني، إذ أنه يكيّف ويصف الشخصية مع متطلبات المؤلف والمخرج والممثلين الآخرين، وهذه المتطلبات تتضمن الحاجة إلى السحر وهي مهارة تحوله من ممثل إلى ممثل مسرحي، فالممثل لديه دور وهذا الأخير له أهمية في العمل المسرحي "...والذي لا تقوم قائمة بدونه، إذ لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا، لأن المسرحيات تكتب أصلا لتمثّل ويراها الجمهور، تعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة، فإن الممثل هو الأداة الرئيسية لتوصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من رؤى ومعان وأفكار وانفعالات إلى الجمهور، وكذلك توصيل رؤية المخرج الإبداعية للنص المسرحي"[26]، لأن مهمة الممثل أن يؤدي ما يكتبه المؤلف المسرحي، من خلال توجيهات المخرج سواء على مستوى الحركة أو الحوار، وتتجلى مسؤوليته في أنه الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آن واحد، وإذا وجد أي خلل فإن العواقب ستتطرق على باب فريق العرض المسرحي.

ورغم أهمية الممثل في العرض المسرحي إلا أنه لا يخلو من نقائص من أجل توصيل الفكرة، ويكون هذا عن طريق الفعل لأنه يعتبر المادة الأساسية في فن الممثل "والقيام بالتمثيل هو عملية متجادلة، متولدة قائمة على الفعل، أي أن صيرورة للانفعالات والمعانات البشرية بطريقة فنية تتم بواسطتها ربط الممثل بعلاقة ما بجمهوره، ومنذ أفلاطون كان الممثل يباشر وظيفته الرابسودية أي أنه يسرد حوار شخصيته الممثلة"[27].

---

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

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

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

لأن الفعل هو "حركة إرادية لسلوك إنساني موجهة نحو هدف معين، وفي الفعل تظهر الوحدة الفيزيولوجية والسيكولوجية، لأننا في المسرح يجب تجسيد الحياة الإنسانية بحيوية ووضوح، ويمكننا أن نرى الممثل يقوم بتأدية هذا الفعل أمامنا وعلى الفور أداء حيا".[28]

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

ولكي يكون الممثل ممثلا مسرحيا لابد عليه أن يتعلم كيفية التعامل مع الشكل والمضمون، "فالشكل يكون بالسيطرة الماهرة للاقتراب من الجسد والصوت، أما من ناحية المضمون فالبعض يقول ويؤكد أنه لا يمكن تعلمه وإنما تمتلكه أوّلا، لأن المضمون بالنسبة للممثل هو كل وظائف الشخصية وهناك أساليب لتناولها، من جهة الصوت والجسم والكلام..."[29].

من أساليب التمثيل وغرضه إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح، و"في عصور سابقة كانت هذه الإعادة مجرد تصوير الممثل للتشخيص الجسماني الخارجي للشخصية بتفاصيله، فكان على الممثل أن يقف أمام مرآة ويراقب تقليده لإشارات وحركات الشخصية، فكان يقضي ساعات طويلة في هذه الدراسة التحليلية والانتقادية، ويدير رأسه ويرفع كتفه وحواجبه أو يلف أنفه".[30].

---

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

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

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

المحاضرة الرابعة: التمثيل، البدايات والتطور القديمة.

وجد التمثيل منذ بداية الحياة حيث كان الممثلون يعرضون لجماعتهم مغامراتهم ومعتقداتهم، أفكارهم وخيالهم، ففي العراق ومصر القديمة(2000ق م) كان الكهنة من حين إلى آخر يتحولون إلى ممثلين يمثلون مشاهد من حياة الآلهة، وقد كانت هذه الفقرات تعرض في حفلات التتويج ومراسم الدفن، فقد اشتركوا في فقرات تشبه المسرحيات، كما أصبح الكهنة ممثلين مبجلين في مختلف طقوس الحيطين والبابليون، وقبل(1000ق م) كانوا يغنون ويمثلون الترانيم الهندية أو الفيدا، وأول ممثلها هو أي-خر-نوفت، ومنذ حوالي 1870 ق م ربما في مسرحية (أبيدوس للآلام) لمحاكاة شخصية وتجسيد فعل أمام الجمهور حيث شرع في الدفاع عن أبيه[31]، ومع ذلك نجد الكهنة في اليونان وليس في مصر فحسب أصبحوا أكثر تأثيرا من الهواة الدينيين الأوائل، ففي البداية كان الكاهن اليوناني بصفته قائد للديثرامب* ويقود جوقة مكونة من خمسين فردا تقوم بسرد بعض الأحداث من حياة إله ديونيسيوس، يرتدون جلود الماعز، ويعتبر أسخيلوس هو الأب الشرعي لذلك، وفي "(525ق م-456ق م) استحق الريادة الحقة، بإضافة الممثل الثاني، واعتماده على نص درامي، وتوظيفه للأقنعة والملابس التي عمقها في ما بعد (سوفوكليس) حينما رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وقام بابتكار المناظر ورسمها، وضاعف عدد أفراد الجوقة، وكتب مسرحيات منفصلة، ليتميز بذلك على ذلك التقليد الذي شاع لدى سلفه في الثلاثيات المرتبطة، بعضها بالبعض الآخر، وجاء بعدهما (يوريبيديس) ليصور أحداثه تصويرا واقعيا، متميزا بعمقها الفكري والإنساني...".[32]

---

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

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

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

"ويدعو الممثلون أو أبطال المسرحية بالكشف دون تسويغ عن أحزان خاصة بهم"[33]، بحيث يظهرون في بداية المسرحية ما سوف يجري داخل العرض ويكتشف ذلك من خلال المظاهر الخارجية للممثل وكذلك باستخدام البرولوجات* التي تعد افتتاحية للعرض المسرحي، أما فيما يخص التفرقة بين الكتاب الإغريق فقد قال أحد البلاغين الإغريق القدامى، وهو يعقد مقارنة بين سوفوكليس ويوريبيديس: "لقد تميز سوفوكليس بمراعاته لوقار شخصياته وهيبتها عند تصوير أهوائها وعواطفها، أما يوريبيديس فلم يكن يقنع إلا بصدق ما يصوره ومطابقته لما يجري في الحياة المعاصرة من حوله...".[34] بمعنى أن سوفوكليس كان يركّز على الشخصية المسرحية أكثر من أي شيء آخر ودراسة كل جوانبها، أما يوريبيديس فقد اهتم بتصوير الواقع وتجسيده حرفيا على خشبة المسرح باعتباره صدق موجز لما يريد تصويره على الركح.

أما بالنسبة للتمثيل في روما فقد أخذت هذا الفن من الإغريق، وأضافت إليه عنصر جديد وهو إشراك النساء في تمثيل مسرحية، واحتفظوا بتقليد القناع، فقد كان الشخصيات مختلفة الطباع والأدوار أما الحوار فكان مرتجلا بصفة محدودة، وبعد كل هذا يمكن الاعتراف بأن الرومان هم أول من أنشأ التمثيل الصامت الإيمائي الصامت والتمثيل الإيمائي الهزلي، بحيث يكون الممثلون أمام الجمهور بملابس ثقيلة ومنتفخة وأقنعتهم الضخمة ويقومون بالارتجال الهزلي الرخيص، والممثل يضع قناعا على وجهه لتتقدم من خلفه الفرقة الموسيقية بالعزف، وهو يقدم بإيقاع واحد منضبط على جرس في قدمه...[35]

المحاضرة الخامسة: التمثيل، التطور ما بعد العصور الوسطى.

---

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

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

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

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

وفي القرون الوسطى فإن عملية إحياء فن الممثل كانت مرتبطة بالأهداف الدينية المسيحية وتعتبر هي الأساس في كل عمل مسرحي، فقد كانت الكنيسة هي السبيل الوحيد في القيام بأي عرض، وقد تطورت في الجانب الطقوسي من أجل الوصول إلى قالب حواري، وبمرور الوقت أخذ الواقع الحياتي يؤثى على طبيعة التعامل مع هذا النوع من الفن، وبفضل نص مقتطع من القيامة (آدم) اكتسب الفن المسرحي تطورات تمثيلية، حيث لم تستطع الكنيسة احتمالها فخرجت إلى الساحات العامة، ومن هنا يمكن تحديد ماهية التمثيل الحقيقي الذي ظهر عندما أخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية، وعندما أصبحت اللهجة الشعبية تطغى على الكلام اللاتيني، أما من ناحية الملابس فقد كانت تختص حسب موضوع المسرحية ومضمونها، كانت تشبه الأزياء البهلوانية، ملابس الخير والشر...، وقد كانت الكنيسة شديدة الحرص على ألا يتم تشخيص الذات الإلهية والسيد المسيح...، وكل ما يتعلق بالديانة، ولكن هذا لم يلبث أمام نجاح العرض التمثيلي، وهذا النجاح أدى بتطور المسرحية من جراء قطع الروابط بالكنيسة، واتجاهها نحو عامة الناس، والتوسع الكبير الذي حصل مما أدى إلى ظهور ما يعرف ب(الأسرار)* ولكن كان ممثليها من الناس العاديين من الصناع في المدن والأرياف، بالإضافة إلى أنهم كانوا مجموعة جاهلة.[36]

وفيما يخص التمثيل في عصر النهضة والابتعاد عن سيطرة الكنيسة والاضطهاد، بدأ الإنسان يهتم بالحياة، حيث بدأ عصر النهضة من ايطاليا ولكنه لم ينتج الكثير وذلك لأسباب من بينها: الالتزام التام بقواعد الوحدات الثلاثة، ورغم هذا فقد تميز هذا العصر بالانتاجات المسرحية التي وافقته كالأوبرا، الدراما الرعوية، الكوميديا ديلارتي، كما كان الكتاب المسرحيين من خريجي الجامعات وأضافوا الرهافة والفصاحة والذوق إلى

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

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

الأسلوب الانجليزي[37]، من بينهم "جون ليلي الذي يعتبر من الرواد الحقيقيين في مجال الكوميديا الرومانسية في انجلترا، ذلك الشكل الذي تفردت به الدراما الانجليزية"[38].

أما في العصر الالزابيثي فقد كان الممثل يقف وسط الجمهور ويتكلم بصورة طبيعية ويضيف بعض الملاحظات من حين لآخر، أما من ناحية الأدوار النسائية فقد كان الأولاد يمثلونها وأهم فرق مسرحية لهذا العصر (ريتشارد بيرباج،ادوارد لين)[39]، وقد بدأت الدراما في التطور وتأخذ كيانا جديدا...، وإذا أخذنا شكسبير مثلا وهو قمة التطور الدرامي في عصر النهضة لوجدناه يدين بكيانه "حيث تبلورت الدراما الانجليزية بصفتها المنفردة بابتعادها عن الدين والكنيسة وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية وبالتراث الأدبي الشعبي من ناحية ثانية ولهذا تحررت من هذه القيود وانتقلت إلى الساحات الشعبية"[40].

القرن الثامن عشر كانت الدراما العاطفية هي الاسم الذي يطلق على مسرحيات هذا القرن، وكان الإنسان يعتبر خيرا بالطبيعة، وقد ظهرت ألوان درامية جديدة كالأوبرا الشعبية واللون الأكثر رواجا في هذا العصر البانتوميم الذي ظهر في 1715 ووصل إلى المستوى المطلوب على يد (جون ريتش) فقد كان يتكون من الرقص والمحاكاة و الموسيقى و المناظر...الخ.[41]

"إن القرن الثامن عشر قرن حافل بالمتناقضات، لأن أهدافه الفنية كان ينازعها اتجاهان متعارضان، فأحيانا كانت تقترب من اتجاه كلاسيكي بالمعنى الدقيق، و أحيانا تقترب من مفهوم خيالي أكثر انطلاقا"[42]، ويكون ذلك من خلال الفصل بين المكان والزمان، أي الزمن الفعلي للتمثيل، والزمن الخيالي للحدث.

---

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

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

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

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

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

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

"وقبل عام 1750 جادل بعض أصحاب النظريات أنه لا يجب على الممثل بعد أن يقدم للجمهور التصميم الشكلي المجرد للشخصية، ولكن عليه بدلا من ذلك أن ينسي، لو أمكن هويته وأن يرتدي رداء الشخصية، ليس فقط باستخدام المنطق أو العقل بل أيضا من خلال حساسيته الخاصة"[43]، بمعنى أن الممثل ينزع القناع الحقيقي وهو إنسان عادي ويضع القناع التمثيلي للشخصية المراد تمثيلها مع إضافة بعض الحساسية المرهفة من أجل الولوج في التقمص المسرحي.

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

المحاضرة السادسة: التمثيل، التطور في المدرسة الواقعية.

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

"وقد بحث أندريه أنطوان* الفرنسي وستان سلافسكي الروسي من خلال التطبيق والتنظير عن طريقة يخلصان فيها الممثل من الأداء الذي كان يفتقر إلى الأصالة، إن صح التعبير وأن يحلا مكانه طريقة طبيعية تجعل الممثل يكون أكثر إخلاصا مع الدور ومع نفسه"[44].

وبعد هذا تطورت أعمال ستان سلافسكي التي تهتم بتدريب الممثل على تقمص الشخصية الدرامية، ودراسة حالاتها المزاجية والنفسية باستخراج مشاعرها من مخزون مشاعر الممثل الحقيقية، وقد وثق هذه التجارب في كتابيه الشهيرين عن دروس التمثيل، الأول"إعداد الممثل" والثاني "بناء الشخصية" وقد تأثر بهذا المنهج العديد من الممثلين منهم جيمس دين، ومارلون براندو، وروبرت دينيرو[45].

---

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

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

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

أما في ما يخص الكاتب الماركسي برتولد بريخت وهو المختص الوحيد عن ظاهرة التغريب التي كانت نقيضة للإيهام (أرسطو) والذي كان شغوفا بالمسرح، إذ استطاع أن يحول الموضوع إلى فكرة هادفة وجديدة فالتقليد بدون إبداع يعد فشلا، ومن هنا ندرك أساس إبداع بريشت عندما أدخل في المسرح نظريته الجديدة وهي (التغريب) كما انه استطاع تطوير المسرح من مسرح أرسطي مقلد إلى مسرح ملحمي و تعليمي مبدع[46]. فالمسرح الملحمي يختلف عن المسرح الأرسطي في كونه يغير الوظائف وينبغي على المشاهدين أن يصبحوا ممثلين مناهضين للممثل الذي يظهر على خشبة المسرح "فالجدار الرابع (الجمهور) هو مجال مثمر للمشاهدين لقطع الصلة بينهم وبين الممثل ولا يصبح المشاهد هنا خاضعا ومستسلما للممثلين وللأحداث التي تجري على المسرح دون نقد أو رأي شخصي، بل يصبح المشاهد ناقدا...ويؤكد بريشت بأنه لا يوجد أسوأ من الممثل المسرحي الذي يندمج اندماجا تاما في دوره وينسى التصرف الملحمي والاستعانة بالتغريب الذي يعد وسيلته الأولى أي أن الممثل يبلور الحدث الصغير من خلال أهميته ويجعله غريبا ومدهشا، ويذكر بريشت ثلاثة طرق للممثل من أجل تجسيد علة التغريب على المسرح: نقل الدور إلى الشخص الثالث، الانتقال إلى الماضي، ربط توجيه التمثيل والتعليقات في الحوار."[47]

وقد دخل بريشت إلى المسرح العربي بصفة عامة والمغاربي بصفة خاصة في الوقت المناسب وهو في نهاية الستينات من القرن العشرين وبداية السبعينات، وهي فترة التوهج والاحتقان بامتياز، فمن الكتاب أو المخرجين الذين تأثروا بهذا الأخير نذكر منهم(عز الدين المدني، عبد الرحمان كاكي، عبد القادر علولة) وبذكر الاسم الأخير(علولة) الذي يعتبر أهم مسرحي مغاربي استلهم آليات اشتغال فرجة الحلقة والقوال الشعبي في مسرحه المحكي، وقد خرج من مسرح العلبة الايطالية إلى مسرح مفتوح ثم رجع إليها وذلك من خلال تقنية فرجة الحلقة، واعتماده على القوال، حيث استقى علولة مسرحه انطلاقا من التصور البريشتي للتطور

---

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

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

التاريخي[48]، و الحقيقة أن علولة " قد قام بتوسيع رحابة الخاصيات الجدلية لمسرح بريشت التعليمي بواسطة مواجهة المتلقي الجزائري بمفهوم التاريخ الإنساني المؤسس على أشكال متعددة من التجاوزات الفنية و السلوكية، فالفرق بين تعليمية بريشت وعلولة هو أن الأول يهدف إلى نفي المسرح البرجوازي وكذا البنية الرأسمالية التي تشيء الإنسان، أما الثاني فهو يبحث عن نفي النفي، الأول يرغب في محض آثار التشيء في بنية مجتمعية رأسمالية خاضعة مطلقا لقوانين السوق الاستهلاكية، في حين يروم الثاني إلى تفكيك آثار التشيء داخل البنى الاجتماعية لجزائر ما بعد الاستعمار."[49].

---

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

[49] خالد أمين، مابعد بريشت، م س، ص88

المحاضرة السابعة: تقنيات فن التمثيل وأساسياته

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

- **خصوصية الممثل:**

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

أ- "مرونة الجسم: إن جسم الممثل يجب أن يكون مطواعا لكل التغيرات الفيزيائية التي يتطلبها الدور والشخصية المسرحية، سواء من ناحية الهيئة العامة أو من ناحية الأفعال وردود الأفعال التي تحدث أثناء العمل بواسطة التعبير الجسماني والإيماءة بتعبير الوجه"[50].

ب- "مرونة صوتية:من الضروري أن يكون للممثل صوت مطواع ذو طبقات مختلفة وقوة صوتية يساعده في تغيير درجة سرعة الكلام وإيقاعه ويوظف هذه الإمكانيات لتجديد الدور أو الشخصية المسرحية"[51]، فالصوت هو أداة الاتصال بين الممثل والجمهور، والممثل الناجح هو من يضع صوته في خدمة أهدافه وخدمة الشخصية، لذا يجب أن يكون الصوت جيدا حتى يستطيع الجمهور سماعه في كل أرجاء صالة العرض.

---

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

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

ج-"**الذكاء:** يجب أن تتوفر للممثل درجات معينة من الذكاء، تمكنه من الاستجابة السريعة لذكرياته وتجاربه لغرض استخدامها في تكوين الشخصية المسرحية، وأن تكون له القابلية على الاستنتاج والمقارنة والحس"[52].

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

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

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

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

د-**إعادة الترتيب:** على الممثل بوسائله الفنية أن يعيد ترتيب الأجزاء الحياتية التي اختارها، فالفن لا يعيد المادة الحياتية بنفس...ولا بنفس حيزها ولا بنفس وقتها"[53].

-الدور أو الشخصية المسرحية:

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

---

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

[53]- م ن، ص 97.

قبل الممثل بمساعدة المخرج"[54]، حيث يكون الدور الذي يتقمصه الممثل مناسب له من حيث الأبعاد والصفات حتى تكون الشخصية متكاملة.

2-"**وظيفة الدور**: في أي مسرحية هناك جانبان متصارعان الجانب الذي يؤيد البطل، والجانب الذي يعارض البطل، وتتحدد وظيفة الدور تبعا للجانب الذي ينتمي إليه"[55].

3-"**مكانة الدور**: هناك أدوار رئيسية وأدوار ثانوية وأفراد مجموعة، فالأفراد الرئيسية هي بطل أو بطلة المسرحية والشخصية المضادة"[56]، أي أن لهم أهمية واضحة في سير الأحداث، أما الأدوار الثانوية فهم التابعون والذين لا يؤثرون تأثيرا مباشرا على الأحداث ويمكن الاستغناء عنهم إذا أراد المخرج.

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

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

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

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

---

[54] قسطنطين ستان سلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص138.

[55] م ن، ص139.

[56] م ن، ص140.