جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

محاضرات مقياس فن التمثيل س3

سنة ثانية فنون درامية

الدكتور: صالح بوالشعور محمّد أمين - أستاذ محاضر/ أ

المحاور الأساسية

1. تعريف التمثيل لغة واصطلاحا.

2. البدايات والتطور.

3. تقنيات فن التمثيل وخصوصية الممثل:

مرونة الجسم / مرونة صوتية / الذكاء

ثانيا: توفر التقنية: الوحدة والتجانس / الانتقاء والتركيز / التجانس / إعادة الترتيب

الدور أو الشخصية المسرحية: ماهية الدور / وظيفة الدور / مكانة الدور

4. مسرح ستان سلافسكي في إعداد الممثل

1.الخطوات التمهيدية لخلق الشخصية: قراءة المسرحية قراءة إيطالية. تحديد قصة المسرحية. تحديد بذور المسرحية

الفعل المسرحي: (العمل)

- **كيف يولد العمل الذي يقودنا إلى الفكرة:**

الفعل في الواجب / الهدف

5. مسرح بريخت في إعداد الممثل.

1.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 قد 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:**

"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".[1] و"التمثيل من تمثل بالشئ أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته".[2]

- **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 بينه وبين دوره"[3]، 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. خلال 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 ..."[4]، فالتمثيل

المسرحي أشمل وأوسع وأبعد تصورا لأنه طريقة فنية يمكن أن تعلّم[5]، 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 أكتافه ووجوده إلزامي"[6]، إذ 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"[7]، 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"[8].

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"[9]. 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، أولهما الأسلوب المأساوي، وثانيهما 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 أو لا، لأن المضمون بالنسبة للممثل هو كل وظائف الشخصية وهناك أساليب لتناولها، من جهة الصوت والجسم والكلام..."[10].

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".[11]

2.البدايات و التطور:

وجد التمثيل منذ بداية الحياة حيث كان الممثلون يعرضون لجماعتهم مغامراتهم وفكاهتهم، معتقداتهم، أفكارهم وخيالهم، ففي العراق ومصر القديمة(2000 ق 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 1870ق م ربما في مسرحية (أبيدوس للآلام) لمحاكاة شخصية وتجسيد فعل أمام الجمهور حيث شرع في الدفاع عن أبيه[12]، 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.

يعتبر 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...".[13]

"ويدعو الممثلون أو أبطال المسرحية بالكشف دون تسويغ عن أحزان خاصة بهم"[14]، 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..."[15] 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...[16]

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 يؤتى 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.[17]

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 الأسلوب الانجليزي[18]، من بينهم "جون ليلي الذي يعتبر من الرواد الحقيقيين في مجال الكوميديا الرومانسية في انجلترا، ذلك الشكل الذي تفردت به الدراما الانجليزية"[19].

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)[20]، 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."[21]

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 والمناظر...الخ.[22]

"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"[23]، ويكون ذلك من خلال الفصل بين المكان والزمان، أي الزمن الفعلي للتمثيل، والزمن الخيالي للحدث.

"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"[24]، 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.

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 بريخت) 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."[25]

بعد 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.[26]

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.[27]

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."[28]

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، ولد 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 التاريخي[29].

الحقيقة أن علولة " قد قام بتوسيع رحابة الخاصيات الجدلية لمسرح بريخت التعليمي بواسطة مواجهة المتلقي الجزائري بمفهوم التاريخ الإنساني المؤسس على أشكال متعددة من التجاوزات الفنية و السلوكية، فالفرق بين تعليمية بريشت و علولة 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 تفكيك آثار التشيء داخل البنى الاجتماعية لجزائر ما بعد الاستعمار."[30]

3.تقنيات فن التمثيل وخصوصية 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"[31].

ب– "**مرونة صوتية**: فمن 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"[32]، 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.

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"[33].

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"[34].

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 قبل الممثل بمساعدة المخرج"[35]، 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"[36].

3-"**مكانة الدور**: هناك أدوار رئيسية وأدوار ثانوية وأفراد مجموعة، فالأفراد الرئيسية هي بطل أو بطلة المسرحية والشخصية المضادة"[37]، 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.مسرح ستان سلافسكي في إعداد الممثل:

يعتبر ستان سلافسكي من مؤسسي المدرسة الواقعية النفسية، والذي رفض أسلوب الحماس الخطابي للتمثيل من أجل مدخل أكثر واقعية، وأسس أستوديو على طريقته ومنهجه، فهو أكثر من حققوا عن جدارة صفة العالمية بصورة عملية[38]، ويعتبر أول من امتلك طريقة ومنهج في تدريب الممثل، وقد كان ظهوره هو خطوة مهدت لها كافة خطوات التطور السابقة للمثل الجمالية، فقد جاء إبداع المنهج تأسيسا على أفضل ما في التقاليد الفنية، إلا أنه يبدو وأن التأثير الخاص على الصياغة الجمالية لنظرة ستان هو ما كان لكتابات (تشيخوف*، غوركي*) الدرامية، وأيضا هو" الذي طوّر هذا الاتجاه في مسرح الفن في موسكو عام 1898 في عملية إعداد الممثل، وتحضيره للدّور حين ركّز بحثه على التوصّل إلى مصداقية في الأداء من خلال إبراز الجانب السيكولوجي للشخصية، وقد وجد ستان سلافسكي في مسرحيات تشيخوف وغوركي ما يسمح له بتحقيق ذلك"[39]، وبهذا فإن ستان أخذ على عاتقه وفي مجمل كتاباته وإخراجه لأي مسرحية، فالممثل يعتبر الأساس في المسرحية وذلك من خلال تحليله للدور المسرحي الذي يقوم به الممثل بشرط أن تكون مصداقية في التمثيل وتقمص الشخصية بمعنى الكلمة، ووجوب وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق غير المفتعل، إلى جانب تحليله للحالات الخاصة بالممثل وخاصة الجانب النفسي للممثل حتى يستطيع هذا الأخير أداء الدور بدون أي مشاكل التي تعيق أداءه وتوصيل فكرته للمتلقي، وبهذا تكون واقعية الصدق الداخلي في حياة النفس الإنسانية وذلك خدمة لرسالة المسرح السامية، ورفض الأسلوب الخطابي والحماسي للتمثيل من أجل مدخل أكثر واقعية مركزا على القواعد النفسية لتطور الشخصية.

اهتم ستان سلافسكي بالممثل الذي يبدع، "وحارب الممثل الجاف والأسلوب الذي يعمل به الممثلون في ذلك الوقت، وتتمثل رسالته في تحطيم السخف المسرحي القديم، وهي رسالة تتعارض أساسا مع طريقتي الإخراج والأداء التمثيلي السائدتين وقتذاك، فبينما كان الممثل أسير الكليشات والقوالب الجاهزة، ابتكر ستان سلافسكي طرقا جديدة لتدريب الممثل وجعله قريبا

إلى الواقع في أدائه وحركته وصوته"[40]، إذ قام هذا المبدع المسرحي بتطوير المسرح أو بطريقة أخرى تقنيات العمل المسرحي والتي تتعلق أساسا بالممثل الذي كان مقيدا ومنحصرا تحت بوتقة الكليشات، فبذلك نظم تعاليم يقوم عليها فن التمثيل وهي التي تقوده إلى الصدق وتبني الشخصية وأفكارها وسلوكياتها بإيمان ووعي، وهذه القواعد من أجل تنظيم عمل الممثل مع نفسه ومع الدور، وترقية التمثيل إلى مستواه الأصلي كما يوجد في الواقع تقريبا ومحاكاته.

"أراد ستان سلافسكي من خلال تأسيسه لمنهجه الواقعي الذي يعتمد على المعاناة والتشخيص والمعايشة، أن يكشف قوانين الإبداع الفني عند المخرج والممثل، وأن يعلّم الممثلين كيف يفهمون ويمتلكون فنهم، فالمعاناة والتشخيص لهما علاقة، إذ أن المعاناة تولّد الفكرة والفكرة تستدعي المعاناة"[41]، وبالتالي تكون المعاناة تعني حياة الدور المسرحي الذي يظهر في فكر ومشاعر الممثل، وكأنه يعيش الدور لوهلته الأولى، أما من ناحية التشخيص فعلى الممثل المسرحي أن يكون متحمسا أو أن يكون له الإحساس الصائب فوق خشبة المسرح، والشعور يخرج من الصميم ، وبذلك يكون انفعال الممثل طبيعيا وصادقا على الركح.

وكما أشرنا سابقا أن الاهتمام الأول لستان سلافسكي في مسرحه هو الممثل، وخصوصا إذا كان مبتدئا، فإن التدريبات التي يقوم بها الممثل تعتمد على قواعد وتعليمات وضعها ستان من أجل الحصول على ممثل متكامل من كل الجوانب المسرحية سواء من الناحية الفيزيولوجية أو النفسية أو الطبيعية، أو بأحر الكلام كل الأبعاد التي تخص الشخصية التي يريد أن يمثلها الممثل، وبإتباع هذه القواعد تطور منهج ستان سلافسكي وأصبح الفنان أو الممثل لا يظهر المشاعر فحسب وإنما التناول الواعي للفن، وانسجام المشاعر والأفكار أيضا وهذا من خلال الإحساس بالذات وبالدور معا، وهذان الأخيران لهما علاقة وطيدة مع الجمهور الذي يعتبر الأهم في العملية المسرحية .

"فستان سلافسكي كان يركز على كل خطوة يخطوها إلى الأمام والتي تناسب الممثل وتجعله يحس بأنه يمثل الواقع وذلك من خلال المعايشة والتقمص، فهو لم يفصل بين المعايشة والتقييم

الاجتماعي للشخصية، لقد آمن بأن الممثل كلما دخل الدور أكثر، كان فهمه أعمق، أي كلما عايش الدور أكثر أبرز قيمته الاجتماعية بشكل أفضل، مما يساعد في الكشف عن الفعل الداخلي لنص المسرحية بالاستفادة مما وراء النص المسرحي".[42]

وبالحديث عن الدور المسرحي، "ففي 1910 بعد انتهائه من إخراج مسرحيته (شهر في القرية) للكاتب الروسي تورجينيف، يشير ستان أول مرة إلى مشكلة الدّور وبنائه بواسطة الممثل، فيقول (إن أهم ما توصلت إليه في هذا هو أنني تعرفت على حقيقة معروفة منذ القدم... ! فالممثل ليس بحاجة فقط للعمل في إعداد نفسه، بل وللعمل في إعداد دوره أيضا، وهذا مجال واسع يتطلب دراسة خاصة، وتقنية مستقلة !) "[43]، إذن الممثل المسرحي ليست وظيفته إعداد نفسه من أجل اللعب أو تحضيره الفيزيولوجي فقط، بل أيضا يحضر نفسه من أجل الدّور الذي سوف يوكّله له المخرج من أجل الحصول على تقنية رائعة وسهلة بالنسبة للممثل والمخرج معا.

وبعد كتاباته المسرحية اكتشف أنه لا يمكن إخضاع المشاعر والأحاسيس الداخلية للممثل لمراقبة العقل وتأثيره على طريقة الأنا، حتى ولم تتوفر المعايشة بأنواعها، لأنه غالبا ما تكون ضعيفة لا يمكن الاعتماد عليها، وبعد هذا فإن منهج ستان في النهاية عبارة عن وحدة واحدة، وإن كان هو قد عمد كثيرا على بيان أجزائه كل على حدة، إذ لا يمكن عزلها عن وحدتها الكلية تماما كما يوجد في فكرته حول تقسيم الدّور إلى أجزاء أو وحدات منفصلة، فبمجرّد إهمال وحدة فكرة أو فعل يؤدي إلى ضياع ملامح الدّور وضياع الممثل نفسه. كما ينبغي على الممثل عند العمل في إعداد دوره أن يبرز الصراع بين الوجود القائم لبطله وبين حياته الواقعية، وحتى يكون الأمر واضحا لا بد من إبراز خطة عمل الممثل في إعداد الدّور والتي يمكن تسميتها بالخطوات التمهيدية لخلق الشخصية.

تقنيات التمثيل في المسرح الملحمي.

بالحديث عن الممثل الذي يعتبر الركيزة الأساسية في العرض المسرحي، وعند المخرجين ككل، فإن بريخت يؤكد بأنه "لا يوجد أسوأ من الممثل المسرحي الذي يندمج اندماجا تاما وكليا في دوره، وينسى التصرف الملحمي والاستعانة بالتغريب، ويشير إلى أيضا أن وظيفة الممثل ليس الترفيه فقط وإنما تنتظره وظائف أخرى أثناء تقديم دوره وهي الهدف التعليمي الذي يثير حماس المشاهد ويهز عواطفه وتجعله مشاركا للممثل، وهو يستطيع أن يؤدي هذه الوظيفة التعليمية و الفنية المزدوجة بصورة تامة إذا استطاع السيطرة على دوره واستيعابه على خشبة المسرح ".[44]

وبريخت كان يعتبر الممثلين ليس من أدواته، إذ لا يجبر أحدا على فعل شيء هو غير راض عنه، ولا يجهد الممثل إذا كان مزاجه لا يقبل العمل بصورة كبيرة، فهدفه هو إظهار سلوك الناس في مواقف معينة، فهو لا يهتم إذا كان الممثل متحمسا أو باردا في العملية المسرحية.

"وهذا يعتمد بريخت على إبراز الحقيقة عبر حركة الممثل على المسرح، وبما أن الحقيقة هي مجموعة أفعال وحركات، فالممثل يتقدم ويكشفها ويجسدها للجمهور، إنه يريد من الممثل أن يجسدها بالحركة المتنقلة من وإلى، ذلك أن التمثيل هو نقطة تحول وتخل عن لغة المسرح التقليدية، والذي يجبر الممثل على نطق لغة لا يؤمن بها، لذا نجده يترك الممثل يؤدي أدواره بلغته المحلية، وبهذا يكون الممثل في المسرح الملحمي حرا يضيف للمسرحية ولا يأخذ منها"[45].

"إن نظرية بريخت في تجسيد الشخصية المسرحية، أو التغريب لدى الممثل، هي ألاّ يمثل الممثل فقد كان هذا أشد ما يزعج بريخت وقد ذكره وأكّد عليه في كثير من مقابلاته ومقالاته، ذلك الفهم الساذج لنظريته في تجسيد الشخصية فيقول: (إن هؤلاء الذين لم يفهموا ولم يستوعبوا أفكاري يريدون أن يجعلوا من الممثلين دمى محطّمة أو شخصيات محنّطة تتحرك...)"[46]، بمعنى أنه لم يركّز على الممثل بقدر ما كان يركّز على النص أو المضمون، إذ كان

يرفض تقييد الممثل بالأفكار والحركات، كان يعطي الحرية للممثل في أداء الدّور المسرحي، لكن بشرط أن يوصل الفكرة المبتغاة إلى المتلقي.

واتفق بريخت مع ستان سلافسكي حول تجسيد الشخصية فلا يمكن بأي حال من الأحوال إهمال أو الابتعاد عن القيم التي ذكرها ستان سلافسكي حول الخيال، التركيز، الذاكرة الانفعالية، التكيّف،...الخ " وقد كان ستان سلافسكي يكره التشنج لدى الممثل وهذا ما كان يحذر منه بريخت، إذ كانا متفقين على خط الفعل المتصل للممثل نحو الهدف الأعلى، كما كانا متفقين على أن الممثل يجب ألا يبالغ في الأداء وألاّ يستعرض عضلاته الفنية ليؤكد على ذاتيته...فقد كان بريخت يحب الممثل الذي يحب الفن في نفسه لا نفسه في الفن، وأن يحب الشخصية المسرحية في كيانه، لا كيانه في الشخصية المسرحية، وقد أضاف بريخت أن الممثل يؤدي دوره بطريقة غير مألوفة، ولكن دون أن يتخلى عن عواطفه وأحاسيسه وطبعا هذا ليس بالأمر السهل ولكن لابد أن يؤدي إلى شيء جديد."[47]

لا يتعين على الممثل أن يسمح بإعادة تجسيد الشخصية المصورة ولا للحظة واحدة لأنه ملزم بعرض الشخصية وليس أن يعيش الشخصية، فالممثل وهو على خشبة المسرح ليس بشرط أن تتطابق أحاسيس الممثل مع أحاسيس الشخصية، المهم هو أن يكون المتلقي مرتاحا عند مشاهدته لهذه الشخصية، وبهذا يكون الممثل يظهر على خشبة المسرح في دور مزدوج على اعتباره الممثل وعلى اعتباره الشخصية التي يؤديها، وهذا هو الأسلوب الملحمي، فعلى الممثل أن لا يخدع الجمهور، كما يتعين عليه أن يبقى حرا وهادئا، فإذا استخدم الممثل الاندماج في الشخصية لحظة التدريبات، فعليه أن يبتعد عنه لحظة العرض.[48]

ويرى بريخت أن الممثل عند قراءته لدوره يجب أن لا يتناول هذا الدور باستعجال، ويترك له الحرية في اختيار النبرة الطبيعية لنصه، والوسائل التي تريحه، ولكن الشيء المهم هو أنه ملزم أن يتأمل في مضمون النص ويدرسه دراسة دقيقة وذلك باعتباره شيء غير طبيعي، وأن يأخذ

بعين الاعتبار كل الآراء التي تحاوره سواء من ناحية الشخصيات الأخرى أو المتلقي الذي يعتبر ناقد في نفس الوقت، وكما يجب عليه أن يتذكر جميع انطباعاته الأولية وكل الصعوبات والاعتراضات التي تواجهه لأجل ألا تضيع عند الصياغة النهائية للشخصية، بل على العكس أن يحافظ عليها لأن الشخصية المكونة وجميع العناصر الأخرى يجب أن تعمل على إقناع المشاهد وإثارة دهشته[49].

قائمة المصادر والمراجع

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

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

[3] 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 الأوروبي 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"

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

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

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

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

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

[9] مُحَمَّد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل و الإخراج،دار الفكر،ص12

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

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

[12] 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.

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

[14] 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.

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

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

* 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

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

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

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

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

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

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

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

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

* 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

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

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

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

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

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

[30] خالد أمين، مابعد بريشت، م س، ص88

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

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

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

[34]- م ن، ص 97.

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

[36] م ن، ص139.

[37] م ن، ص140.

[38]ينظر،صالح سعد،عرض و تحليل،بناء الدور المسرحي والنصف الغائب من طريقة ستان سلافسكي،مجلة المسرح المصرية،القاهرة،العدد25-26 سبتمبر1990، ص02

* أنطون تشيخوف: 29 يناير1860-15 يوليو1904 طبيب وكاتب مسرحي ومؤلف قصصي روسي كبير ينظر إليه على أنه من أفضل كاتب القصص القصيرة على مدى التاريخ .

* أليكس مكسيموفيتش شيكوف: ويعرف بمكسيم غوركي أديب وناشط سياسي ماركسي روسي، مؤسس المدرسة الواقعية الإشتراكية التي تجسد النظرة الماركسية للأدب.

[39] دماري الياس،د حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي،م س،ص518-519

[40] د طارق العذاري،آفاق مسرحية،دار الكندي للنشر والتوزيع،ط1، 2001،ص47-48

[41] تمارا سورينا،تر ضيف الله مراد،منشورات وزارة الثقافة،دمشق1994،ط1،ص97-98

[42] تمارا سورينا، ستانسلافسكي وبريخت، م س، ص65

[43] صالح سعد، عرض وتحليل،بناء الدور المسرحي،والنصف الغائب من طريقة ستان سلافسكي، ص06

[44] عدنان رشيد،مسرح بريخت،م س،ص237-238

[45] ياسين النصير،أسئلة الحداثة في المسرح،م س،ص79-80

[46] مُحَمَّد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج،م س،ص30

[47] مُحَمَّد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص30-31

[48] ينظر، د عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، م س،ص206

[49] ينظر، م ن، ص207