الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم والبحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر –سعيدة-
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

ميدان: الفنون

شعبة: فنون العرض المسرحي

تخصص: نقد مسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر ل.م.د

موسومة بـ :

سيكولوجية أداء الممثل عند ستانسلافسكي في عرض لمسرحية هاملت

من إعداد الطالبة:

- منصوري عائشة

تحت إشراف الأستاذ

د . مباركي بوعلام

السنة الجامعية: 2014-2015

شكر وتقدير

الشكر لله أولا وأخيرا

الحمد لله من قبل ومن بعد

الحمد لله الذي من فضله علي أن سخر لي من عباده من كان لي خير سند وخير معين في هذا السفر المتعب

إلى من لم يبخل علي بالنصيحة ، وطعم جهدي صبرا وطموحا وجدا مثمرا

إلى أستاذي المشرف: الدكتور بوعلام مباركي

وإلى الأستاذ برجي عبد الفتاح و كل الأساتذة الأفاضل خالص التقدير و الامتنان.

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيل النهار إلا بطاعتك فالحمد والشكر لك قبل كل شيء

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة إلى هدي الرحمة ونور العالمين سيد الخلق محمد عليه أزكى صلاة

إلى من حملتني وهنا على وهن وأغرقت فؤادي حبا وعطفا إلى صاحبة القلب الكبير ورمز التفاني والتضحية والتي مهما قلت فيها لن أوفيها حقها إلى أمي يمينة

إلى من جد وتعب وتحمل ظلام الدنيا ليجعلني شمعة تنير الدرب إلى من زرع بقلبي الإسلام وحب العلم، إلى الذي علمني كيف أكون. إلى مدرستي في الحياة إلى من أحمل اسمه بكل افتخار إلى مثالي الأعلى أبي محمد

إلى من ذهب ولن يعود لكنه في القلب دائم الوجود جدي إبراهيم إلى جدتاي أطال الله في عمرهما

إلى من شاركوني حب والدي وقاسموني حنان والدتي:

أخواتي:سناء، أم كلثوم،فاطمة الزهراء أمين،عبد الكبير،عبد العزيز،عبد الرحيم وزوجاتهم

إلى رمز البهجة والسرور:إبراهيم،عبد القدوس،ريتاج،لينا

إلى عائلة ديداوي

إلى من لم تنجبهم أمي إلى من شاركوني فرحي وحزني إلى أعز صديقات:أسماء، صابرينة، هاجر ،خديجة ، صليحة ،هاجر عتبي ،حنان، عربية،أسماء.

إلى كل دفعة الفنون

وكل من يكن لي حبا وإحتراما.

منصوري عائشة

الموضوع الصفحة

دعاء

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة

الفصل الأول: الممثل والعرض المسرحي

المبحث الأول: مفهوم الممثل.....02

المبحث الثاني: الممثل والعرض المسرحي.....10

المبحث الثالث: أداء الممثل وتطوره في المسرح.....13

الفصل الثاني: سيكولوجية أداء الممثل عند ستانسلافسكي

المبحث الأول: سيكولوجية الأداء عند الممثل.....20

المبحث الثاني: ستانسلافسكي والمدرسة الواقعية.....25

المبحث الثالث: منهج التقنية النفسية لأداء الممثل عند ستانسلافسكي.....27

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية

المبحث الأول: ملخص لمسرحية هاملت.....34

المبحث الثاني: بطاقة فنية للمسرحية.....36

المبحث الثالث: تحليل سيكولوجية أداء الممثل البطل(هاملت).....38

الخاتمة

خضع فن التمثيل و تقنياته في العصر الحديث لمسارات عديدة و مختلفة و جوهرية في بنيته العامة و الخاصة و لا سيما أن المنظرين و المخرجين و الممثلين على تماس وعلى حراك في خلق حساسية أدائية جديدة تنسجم مع لغة العصر وحاجاته و أشكاله و أنماطه. منطلقين في تنظير اتهم و تطبيقاتهم من نظم ومن السلوك البشري الخارجي و الداخلي و الاستفادة من ميادين الفنون الأدائية الأخرى. و تقديم مقترحات و مقدمات لاستقبال الأداء التمثيلي القادم و الاحتفاء به وقد حاول بعضهم تقديم تجربتهم الأدائية بعناصر التقمص و المحاكاة أو التذكر العاطفي وتقديم حياة الشخصية بطريقة كلية لا توليفية على نحو مستمر بواجبات الإحياء و النمو عند ستانسلافسكي.

إذ أننا نستطيع من خلال أداء الممثل أثناء العرض المسرحي أن نعتمد على عدة أفكار لها القابلية في التأثير على المجتمع الإنساني الذي يريد مشاهدة رؤى مختلفة تسهم في بنائه ولأن الرؤى الإخراجية متعددة من مدرسة مسرحية إلى أخرى و من مذهب لآخر. الأمر الذي أدى بتباين عناصر الإخراج المسرحي إلى اختلاف مناهج و نظريات أداء الممثل و التي تطورت عبر العصور.

ومن خلال المسرح و علاقته بعلم النفس وحاولنا فهمه و التعمق فيه ومن خلال هذه الدراسة المتواضعة هو توضيح إلى أي مدى وقف الممثل محمد صبحي في تبنيه لمنهج التقنية النفسية في أدائه ؟لتندرج بعد هذه الإشكالية الأسئلة التالية:

هل ساهمت هده التقنية في ابراز جماليات اداء الممثل؟

هل كان لتوظيف هده التقنية اثر في نفسية المتلقي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية تحددت معالم خطة البحث و التي اشتملت على ثلاثة فصول فضلا عن المقدمة و الخاتمة.

ففي الفصل الأول:

"علاقة الممثل بالمسرح" فتطرقت فيه إلى مفهوم الممثل إلى جانب علاقة الممثل بالعرض المسرحي وذلك لدوره الفعال فيه إضافة إلى تطور أداء عبر العصور

أما في الفصل الثاني:

"سيكولوجية أداء الممثل عند ستانسلافسكي" فتعرضت فيه إلى سيكولوجية الأداء عند الممثل

إضافة إلى ستانسلافسكي و المدرسة الواقعية دون أن ننسى منهج التقنية عند ستانسلافسكي.

وحتى تكتمل الدراسة غايتها و هدفها عمدت في الفصل الثالث إلى دراسة تطبيقية و التي اشتملت علي ملخص للمسرحية مسرحية هاملت و تحليل سيكولوجية أداء الممثل في العرض المسرحي إضافة إلى العرض المصور في قرص مضغوط وختاما فقد وظفت في بحثي منهجين:

المنهج التاريخي و الذي هو أسلوب علمي ينتج من ملاحظات الباحث القائمة على مشاهدته للمخلفات التي تركها الأقدمون. كما أنه يساعد على استرداد الماضي تبعا لما يتركه من آثار ولقد سلكت هذا المنهج في الفصلين النظريين إلى جانب المنهج التحليلي كونه الأنسب طالما أنني بصدد محاولة تحليل سيكولوجية أداء الممثل في عرض لمسرحية هاملت .

و بحثي كأي بحث علمي لم يكن مميزا خاليا من العوائق و العراقيل من حين لآخر ومنها:

- قلة المكتسبات العلمية

-عدم عثوري علي دراسات سابقة في هذا الموضوع باستثناء شذرات هنا و هناك إضافة إلى عدم تمكني من مشاهدة العرض حي.

-وفي الأخير أرجوا أن يكون هذا البحث المتواضع ثمرة نافعة لغيري.

التمثيل هو أقدم أنواع الفنون وهو شكل من أشكال التعبير الإنساني وذلك بتعبير الإنسان عن نفسه ، فكان الدافع وراء رغبة الإنسان هو الحاجة إلى التواصل مع الآخرين، فقبل أن يرسم ويكتب ويغني لجأ الإنسان إلى السلوك الدرامي الذي نجم عنه فن التمثيل" أصبح التمثيل مهنة محترمة في المسارح الإغريقية بعد أن خضع للتنظيم والضبط. وعلى هذا فإن التمثيل فن يحظى باحترام يعود إلى أزمنة سحيقة بوصفه جزءا من مؤسسة تشكلت قبل استنباط المفاهيم الفلسفية الأساسية وقبل وضع أقدم نظام قضائي في العالم"[1] فالتمثيل بخصائصه الشبيهة بالسلوك الإنساني يعتبر أكثر قدرة من أي فن آخر في الكشف عن الجوانب الحياتية والثقافية والوجدانية للإنسان.

فالممثل إنسان فاعل مكان عمله خشبة المسرح،إذ لابد من الإشارة إلى أن الممثل هو الأصل في العرض المسرحي منذ القدم " فالممثل بدأ من حيث كانت الجوقة ليدخل معها في حوار وترجع هذه الإشارة إلى 535ق.م وهنا الإشارة إلى ثيسبيس كممثل أول يدخل في العرض المسرحي"[2].

لتكون بهذا البداية الفاعلة لظهور الممثل المسرحي.

---

1)- د.زياد حكيم،مجلة منابر ثقافية، الممثل المسرحي والجمهور، العدد28،ص05.

2)-منصور عمايرة،الأدب والفن، الممثل المسرحي الذات والأداء والمعرفة،ع2012،11/09/3847،ص38.

مفهوم الممثل:

يعتبر الممثل عازفا ماهرا بآلة، وذاته هي أداة الوصل مع الناس ويجب صقلها للوصول إلى قمة الإبداع في التشخيص المسرحي.

فالممثل هو العنصر الأساسي في العمل المسرحي، كما يعتبر بالأساس رسول الاتصال والتواصل بين جماهير المشاهدين على اختلاف أجناسهم وطبقاتهم وهو أساس العملية المسرحية بكل مقوماتها ولابد أن يتصف بصفة الموهبة والثقافة، كما أن الممثل هو الذي يستطيع أن ينقذ النص من جديد ويوحي إلى المخرج بالابتكار ويخلق المتعة ويصل بالمتعة إلى مرحلة السحر، فللممثل المسرحي الدور الرئيسي في ابتكار مظاهر النطق والحركة إضافة إلى أنه يترجم فعل الخيال المسرحي كما يقع على عاتقه مهمة تدريب الأسلوب المناسب للشخصية التي يؤديها،فالممثل في جوهره يعيد إنتاج حياة إنسانية متخيلة مليئة بالرموز والصور الدلالية حيث يتم تحويل الممثل إلى شخصية أخرى.

"وعملية التحول هذه دال مركب" [1] يمكن تدريبه على توصيل الملامح والمشاعر المرغوبة من خلال مفردات لغته كما أن الاستخدام المسرحي لجسد الممثل يتطلب وعيا بصورة الجسد النهائية. "حيث يؤثر استخدامه على أسلوب العرض تبعا لأسلوب التقنية التدريبية التي تشكله"[2] والممثل لا يكتمل العرض إلا بوجوده فهو حلقة الوصل بين العرض والجمهور. "إذ أنه الشخص الذي يعيش حالة من خلال نص درامي أو تراجيدي أو كوميدي بكل أحاسيسه"[3] فهو يعبر في هذه الحالة من خلال تقمصه جميع أساسياته وتفاصيله ليوصله إلى المشاهد وإلى مستوى الفرجة، كما عليه أن يتمتع بالجاذبية الطبيعية حتى يصدقه الناس ويكون أدائه بالمستوى المطلوب.

---

1)-أحمد عادل القضابي،جريدة مسرحنا،27مارس2011،مصر، العدد176،ص15:

2)-المرجع نفسه،ص16.

3)-أحمد سلامة،مجلة معهد الفنون المسرحية،قسم الدراما والنقد المسرحي،21أفريل2002،مصر، العدد1125،ص22

فقبل أن يجسد الممثل الشخصية الدرامية ورقية الطابع والوهمية أو المتخيلة في نفس الوقت فإنه يحدد طبيعتها وظرفها الاجتماعي وتركيبتها النفسية والعقلية، فالممثل هو مركز كل ما يتم فوق منصة التمثيل من نشاط لهذه العناصر والتي يتم تقييمها بالنسبة إليه كإشارة لتكوينه المادي والعقلي والنفسي.

يقول لويجي بيرناندييللو" إن المسرح عملية خلق يقوم بها الممثل"[1] هذا الممثل 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، لتصبح إبداعا جديدا قد يكون منفصلا أو مساويا أو غير مساو مفسرا أو مكملا لإبداع المؤلف الذي يعد الممثل الحي فيه" صاحبه ومادته في آن واحد"[2]

كما يرى كل من ديدرو وكونستان كوكلان أنه الآلة التي يعزف عليها والذي تتجلى حرفته في قدرته على دمج كتابة المخرج أثناء تدريباته في كتابة المؤلف باعتباره مبدعا مشاركا لكليهما في تجسيد دور معين على الخشبة.

فإذا كان جوهر فن التمثيل في أن يقدم الممثل شخصية ما ليست له حسب بعض المناهج التمثيلية. فإن هذه الوظيفة يمكن أن تقوم بها دمية أو آلة موسيقية أو وحدة إكسسوار إذا صاحبها صوت بشري وتحركت في فراغ الخشبة، وإذا استطاع الصوت وحده أن يصور الشخصية كما في الإذاعة، كان الممثل هو هذا الصوت. وفي هذا يقول بندريك هونزل في دراسته ديناميكية الإشارة في المسرح "إن طبيعة الممثل الأساسية لا تكمن في أنه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة، بل في أنه يمثل شخصا ما يرمز إلى دور في مسرحية،وليس مهما إن كان الممثل بشريا أو قطعة خشب، وإذا كانت قطعة الخشب تتحرك وحركتها مرفقة بالألفاظ، عندها تستطيع أن تمثل شخصية في المسرحية وبذلك تصبح قطعة الخشب ممثلا"[3] فأهمية الممثل تكمن في الوظيفة التي يقوم بها في تمثيله لدور شخصية ما،سواءا كان بشريا أو قطعة خشب.

---

1)- لويجي بيرناندييللو،الكاتب المسرحي والممثل،مقال ضمن كتاب:الفنان في عصر العلم،تر:فؤاد دواره، وزارة الثقافةوالإعلام،دار الشؤون الثقافية،ط2،العراق،س1989،ص136.

2)- د.رضا غالب، الممثل والدور المسرحي،دراسات ومراجع المسرح، مطابع التجارية، مصر، سنة2006، ص105.

3)-المرجع نفسه، ص.106

فالممثل المسرحي بشكل خاص هو الذي يحقق أفعاله على الخشبة ويبدع في رسم الشخصيات وصياغتها على الأفعال النفسية والجسدية. وبهذا تظهر الشخصيات الدرامية على الخشبة من الحركة والصوت.فالحركات اليومية الاعتيادية التي يكتسبها من المجتمع تكون على الأرجح ثابتة وذلك بفعل انغماسه ومعايشته لمجتمعه.

وللممثل أمران لا ينفصلان عنه في تأديته للدور هما جسده وصوته، والحقيقة أن للجسد خصوصية تميزه بتكرار من شكليات منمطة وسلوكيات يكتسبها من المجتمع والبيئة التي يعيش فيها، فالممثل حينما يريد تجسيد شخصية درامية فلا بد أن يقرأها بعمق السلوك والتصرفات والمشاعر والانفعالات، أي بشكل كامل من خلال تحقيق دراسة أبعاد الشخصية. ومن هذا الفهم المتقدم لثقافة الجسد التي تحكمنا بالاعتناء على تكوينها،وصولا إلى جعلها أداة ثقافية شأنها شأن كل اللغات الحية التي نستطيع بواسطتها أن نوصل أفكارنا بها "وقد لعب المفهوم الجمالي للجسد في الثقافة الأوروبية، منذ اليونان القديمة، الدور الأساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح واستمرارها عبر العصور"[1] فالممثل هو الجسد الحي الحاضر على الخشبة، وعليها يستطيع أن يمارس حياته الفنية عليها، لتجسيد الشخصيات الدرامية عبر تاريخ المسرح منذ زمن الإغريق والمآسي العظيمة وحتى العصر الحديث، فلم يجد المبدعون بديلا عن الممثل في تحقيق العرض المسرحي. صحيح أننا لا نعرف كيف كان الممثل يؤدي دوره في زمن الإغريق " إلا أنه كان يبدو أن القصص التي تحكي الأساطير الإغريقية كان يمثلها بالحركات ممثل واحد، ثم بالحوار بين هذا الممثل وقائد الجوقة بالأغاني والرقصات الرمزية التي كانت تؤديها الجوقة"[2]

فكان المتفرج يستقبل كل هذا ويتفاعل معه، والمتعة في ظل تلك البداية للمسرح ، والذي هو فعل جماعي وإبداع مشترك ضمن عملية يتخللها الفكر الخلاق، فكل كلمة وكل حركة من حركات الممثل يجب أن تشبع بالفكر والمشاعر والأحاسيس، لتصل إلى المتفرج عبر الكلمة والحركة.

1)-ميليت، فردي وجيرالد يدس بنتلي:فن المسرحية،تر:صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، سنة1966، ص54.

يبقى الممثل هو الأساس في تجسيد الشخصية والحدث، وكل عناصر العرض الباقية هي علامات زائفة، إذ يؤكد غروتوفسكي في أطروحاته نحو المسرح الفقير "يعتمد المسرح على الولوع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف وبناء مشاهد هجينة يعوزها السند والأمانة وتقدم رغم ذلك على أنها عمل فني متكامل" [1] إضافة إلى اودولف أبيا الذي دعا إلى زيادة العلامات المسرحية وعناصرها التشكيلية على حساب دور الممثل وفعله المسرحي من خلال " تحقيقه بتقليص دور الممثل إلى دور متحرك لصورة المسرح بإخراج المسرحية إيقاعيا"[2] حيث أكد ستانسلافسكي على وحدة البناء الشكلي المادي والعاطفي والحسي والخيالي والانفعالي والإدراكي بواسطة الترابط بين صدق الحواس وتجسيد الشخصية بعلاماتها الأساسية الزمنية والمكانية والاجتماعية والقومية والاقتصادية من خلال دعم المسرح لها.

ولدى الممثل الحضور المادي والعلاماتي(الجسد والصوت) فعناصر المسرح الأخرى لديها نفس مستوى الحضور، فيشكل وجودها ارتباطا وثيقا بالقيمة الدلالية للفعل التمثيلي لما ينتجه الممثل من حركة معها، فكل عناصر المسرح مكونات علاماتية تتداخل معها العلامات يصنعها الممثل (الحركة،الصوت).

1)- غروتوفسكي،جيرزي، نحو المسرح الفقير، تر: كمال قاسم نادر، دائرة الثقافة العامة، بغداد، 1986، ص17.
2)-تيلر،جون رسل:الموسوعة المسرحية،ج1،تر:سمير عبد الرحيم،دار المأمون،بغداد، 1990،ص32.

1)-الحركة:

قد يحتاج الممثل أحيانا للثبات والسكون، إلا أنهما يحتاجان إلى إيماءة أو إشارة أو حركة تدل على معناها لأن الأفعال بطبيعتها تحتاج اتصالا مباشرا أو غير مباشر بين الشخوص الذين يكونون في قلب الحدث، ويشمل هذا جميع المسرحيات ذات الشخصيات الواحدة (المنودراما) فلا بد أن تكون لهذه الشخصية عدة علاقات ذات بنية محددة تشمل علاقته مع ذاته أومع من حوله أو مع المتلقي وفي كل تلك الحالات تكون الحركة هي الخط الفاصل لتوضيح تلك المعاني، إن الحركة على خشبة المسرح لا تتوقف بمعناها المادي والمعنوي "لأن حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض مادامت هناك قوة دافعة"[1] ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في حالة معايشة. فلا يمكن للممثل أن يعود إلى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، فالقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل، ومع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها.وهذا ينطبق تماما على ما يسمى بمسرح المايم إذ يعتمد على الحركة بشكل واسع فالحركة ما هي إلا ترجمة للأفكار والدوافع الخاصة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها طيلة مدة العرض المسرحي، فالحركة هي تغيير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة بالباعث الذي يولد الدافع ثم الفعل. وكان لها ارتباط وثيق ولاسيما بالظواهر المسرحية التي كانت قد ازدهرت في بلاد اليونان في القرنيين الخامس والسادس قبل الميلاد من خلال الطقوس الدينية والتي كانت بمثابة محاكاة للآلهة .

---

1)- دافيدول لندال، مدخل علم النفس، تر: سيد الطوب وآخرون، الطبعة الثالثة، القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، سنة 1989، ص431.

فالممثل عندما يحدد تقنية حركة ما، "فإنه يعني أن كل حركة تلعب دورا كبيرا في حمل المعنى"[1] فإذا عبر الممثل الخشبة من مكان لآخر وهو يجري بينما ينظر خلفه فإن هذا يعبر أنه مطارد، وإذا قطع الممثل المنصة في دوائر مغلقة فإن ذلك يعبر عن وقوعه في مأزق لا يستطيع الخروج منه، وقد يصل الأمر في بعض العروض خاصة في المنودراما(مسرح بلا كلمات) لبكيت، أن يعتمد النص على الصمت الكلامي تماما، مدخلا للعرض من خلال حركة الممثل وهنا يصبح لزاما على الممثل ألا تكون حركته ذات نظام إشاري آلي لا تنبعث من تفكير وإحساس الشخصية.

وهنا يصبح على الممثل أن يحدد عبر بنائه العضوي حركات التعبير لكل جزء من جسمه، على أن تخرج محملة بتفكير وإحساس الشخصية المراد منه تمثيلها، فيما يخصها من حركة تعبيرية بملامح الوجه، أو حركة إيمائية إشارية أو توكيدية، أو بإيماءات تندرج تحت لوازم الشخصية. كما أن عليه أن يحدد أوضاع جسمه في فراغ الخشبة، أو في علاقته بالممثل الآخر قربا حيث حميمية العلاقة أو عدوانيتها في التلاحم الجسدي، كما عليه أن يحدد الحيز المكاني الذي تشغله الشخصية التي يجسدها طبقا للمساحة المكانية والمكانة الاجتماعية والسن .....الخ.

1)- د.رضا غالب، الممثل والدور المسرحي،دراسات ومراجع المسرح، مطابع التجارية، مصر، سنة2006، ص148.

2)- صوت الممثل:

ومن التقنيات التعبيرية التي ترتبط بالعضوية الإنسانية والتي تنتظم في العلامات السمعية، صوت الممثل الذي يعد أحد وسائطه لنقل انفعالات الشخصية وعواطفها المختلفة عندما يتحكم في ملفوظات الشخصية "التي يجسدها حسب مقتضى حالة اللحظة الدرامية محددا المعيارية الدقيقة للصوت في كل لحظة من حيث حجمه وكثافته وضعفه وقوته ولهاثه ورخاوته ودرجة جهارته وتكويناته والتحكم في توقيتاته"[1] وميزات الصوت نعني بها خصائص الشخصية الصوتية بحيث يحدد الممثلون الميزات المرغوبة في الصوت ويلاءمون أصواتهم بناءا على هذه الميزات يمكن أن يتطلب دور معين طبقة صوت حادة، بينما دور آخر قد يتطلب صوتا ناعما مريحا، يتحتم على الممثل أن يدرس متطلبات كل مشهد على حدة. أما المشاهد الصاخبة فتتطلب أصواتا مرتفعة جهوية وحادة.

3)-الصمت:

إذا كان الملفوظ الكلامي يصور حالة الشخصية الانفعالية والعاطفية ويساعد مع الإيماءة على تأكيد معنى ما أو حركة ما كالتوجه إلى فتح الباب، كما يحمل فكرة الشخصية ويحدد طبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى داخل الشغل المسرحي " فإن حالات الصمت في المسرح، قد تكون محددة أيضا للحالة الانفعالية والعاطفية المطروحة داخل الشخصية من عدم القدرة على بث عواطفها في لحظة حب" [2] أو يكون الصمت تعبيرا عن الحيرة والارتباك أو تعبيرا عن الدهشة كأن يفتح الممثل فمه أو تجحظ عيناه ، وقد يكون الصمت دلالة على عدم الرغبة في القيام بفعل سواء قولي أو حركي.

---

1)-المرجع السابق، ص149.

2)- د.رضا غالب، الممثل والدور المسرحي،دراسات ومراجع المسرح، مطابع التجارية، مصر، سنة2006، ص154.

"وهنا يلعب الصمت الكلامي دوره في تكثيف اللحظات الدرامية وخاصة في المنولوج غير المنطوق والذي تظهر تعبيراته كمونولوج داخلي على وجه الممثل لتصوير الاضطرابات النفسية أو الأحاسيس المتباينة والتي تضطرم داخل الدور المسرحي"[1] وقد يلعب الصمت دورا في الانتقال من حالة مزاجية إلى أخرى أو التمهيد للدخول في صراع مع شخصية أخرى أو لتغيير الموضوع.

1)- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الممثل والعرض المسرحي:

يعتبر الممثل من البدايات الأولى للمسرح في القرن السادس قبل الميلاد وحتى الآن العنصر الأكثر أهمية في العرض المسرحي وعلى الرغم من التطورات الكبيرة التي حصلت على خشبة المسرح بما تنطوي عليه من سينوغرافيا وموسيقى ومؤثرات صوتية وإضاءة وملابس وماكياج وما إلى ذلك، إلا أن وجود الممثل لم يهتز ولم يتفوض فالحاجة إليه ماسة وجوهرية.

ذلك أنه العصب النابض في العمل المسرحي برمته، ولا يكتمل العرض إلا بوجوده، حيث نرى ذلك عند غروتوفسكي والذي ركز انتباهه على الممثل أكثر من تركيزه على الديكورات والمؤثرات الصوتية والبصرية المبثوثة على الخشبة لقوله" لا يمكن الاستغناء عن الممثل في العرض المسرحي أبدا، مثلما يستحيل تقديم أي عمل مسرحي دون جمهور" [1] فهو قرينة العرض المسرحي التي تحصل بها سعادة الجمهور كما أن الممثل لا يستطيع أن يقيم أي عرض في غياب المتلقي.

فجسد الممثل هو الجاذب الأول والأخير للمتلقين ومركز اهتمامهم "بحيث يكون الممثل صاحب مواصفة خاصة تجعله يتحدى نفسه والآخرين علنا وهذا الممثل الذي يستخدم جسده في تجسيد كل أمر وبالتالي يقوم هذا الممثل بتدريب نفسه مما يجعله قادرا على أصغر الدوافع بواسطة الحركة والصوت" [2] فالممثل الذي يريد أن يبدع شخصية تحمل مضمونا فكريا عميقا بأن يكون نموذجا يحتذى به ومعلما للجمهور لأن المنصة التي يقف عليها هي مدرسة للجمهور.

---

1)-عدنان حسين أحمد،غروتوفسكي الذي شطب النص وحرر الممثل،صحيفة العرب،لندن،العدد9826، 27-06-2013،ص08.

2)- فهد ردة الحارثي،المسرح الفقير عالم متجدد،مجلة الجزيرة الثقافية،15محرم1430،ع266،ص23.

"الممثل هو نواة المسرح، و العنصر الذي يحقق تقاطع النص والعرض وهو الحامل الرئيسي للعملية المسرحية، إذ لا يقوم العرض من دونه"[1] فهو الذي يجسد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام الجمهور.فالعرض المسرحي لم يعد بالنسبة للممثل تجربة عاكسة أو إعادة ‘نتاج للنص بقدر ما صار عملا إبداعيا جماليا تتعدد لغاته ومستويات قراءته وكما يقول جوغاتريف" العرض المسرحي هو بنية سينمائية تحول كل شيء إلى إشارة والإشارة تشير إلى دلالة الموضوع وليس إلى الموضوع"[2] فالممثل قادر على تحويل المفردات اللغوية الموجودة ضمن النص إلى دلالات كبيرة لا تمتلكها عند وجودها المحدد ضمن بنية النص فيعطيها صيغة فنية فضلا عن طاقة كبيرة قادرة على أن تتحول إلى عناصر علاماتية تتشكل وفق نسق ونظام تتمظهر من خلاله عبر منظومة كاملة. فهو رابط كل المفارقات، يوجد على الخشبة حيث يجلي شخصا غائبا، فهو معلم الكلمة، فإبداع الممثل وتألقه يصنع على خشبة المسرح.

---

1)-ماري إلياس وحنان قصاب حسن،المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، سنة 1997،ص28.

2)-راسل كاظم،مجلة الحوار المتمدن،العدد347،2011-08،ص02.

وتكمن أهمية الممثل في العرض المسرحي وذلك لمقدرته على فهم الشخصية والدور الذي يلعبه على خشبة المسرح بامتلاكه لطاقة خلاقة قادرة على تفهم الدور وهو ما يجعل الممثل متمكنا من خشبة المسرح وقادرا على التفاعل مع المتلقي وهذا ما جعل فسيفولد مايرخولد يصفه بأنه" العنصر الرئيسي على خشبة المسرح وكل ما هو خارج عنه مهم قدر كونه ضروريا له"[1] فللممثل السيادة الكاملة على الخشبة فهو صاحب الإبداع والإتقان والمرآة العاكسة للمجتمع فهو الأهم في العرض لتأتي الآليات الأخرى في الدور الثانوي.

"يمتلك الممثل طاقة تعبيرية عالية تفوض الإحساس بترابط الدال والمدلول عند تشكيل العرض"[2] فالدال يبحث باستمرار عن مدلولات متغيرة غير تلك التي تكون سائدة بفعل الحياة وبهذا يكون الدال مولدا لمعان جديدة من خلال بثه لأفكار جديدة، فالمعنى يتركب عبر مراحل تمر بالمؤلف وتنتهي بالممثل.

كما استند ستانسلافسكي على قاعدة ارتكازية ألا وهي الممثل في العملية المسرحية إضافة للنص، فاعتبر الممثل هو المسؤول عن نقل أفكار المؤلف من خلال النص إلى المتلقي، فمن البديهي أن فلسفة المسرح تتبنى في قالبها الحديث على اعتبار الممثل عملة نادرة في الفرجة المسرحية، لأنه يحمل الواقعة المسرحية كلها، فإذا كان عمل المؤلف والمخرج والتقنين شيئا يمكن الاستغناء عنه، فإن عمل الممثل شيء يصعب تحققه في غيابه.

1)-نديم المعلا،الجسد والمسرح،مجلة الفكر،المجلد37،العدد4،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،س2009،ص3-4
2)-المرجع نفسه،ص5.

أداء الممثل وتطوره في المسرح:

لم يكن الفن على مر العصور منفصلا عن البنى الفكرية أو الفلسفية أو الاجتماعية التي يتسم بها المجتمع، بل على العكس كانت هناك علاقة جدلية تطورت مع تطور المجتمع الإنساني وتناسل أفكاره، وعلى وفق الانتماءات الجمالية الإيديولوجية تغيرت نظرة الفنان من عصر لآخر فتشكلت مذاهب واتجاهات تنفرد بنظرتها ورؤيتها للجمال حسب الانتماء الفكري ونوع المرحلة التي تتسم بها ولم تكن الاتجاهات المسرحية بعيدة عن الانتماءات،لاسيما الأداء التمثيلي، فكان الأداء يهدف إلى إبراز صفات الشخصية المسرحية التي ترتكز في تفسيرها وتحليلها على مرجعيات فلسفية وجمالية تتحول عن طريق التجسيد المادي إلى حقيقة مشهدية ماثلة أمام المشاهد. وأداء الممثل يتجلى من خلال الفعل الذي يحقق الوصول إلى اكتشاف القيم الجمالية والمعرفية والعاطفية عن طريق جعل المشاعر محسوسة للمتفرج والصعود بالأحاسيس إلى المشاعر،فتباين الأداء التمثيلي على وفق الانتماءات الفكرية والعصرية جعلت من الأداء فنا إبداعيا متنقلا من عصر إلى عصر بفهم جديد.

ففي المسرح الإغريقي القديم في القرن الخامس ق.م كان الشاعر المسرحي والذي يعرف اليوم بالمخرج هو من يشرف على أداء الطقوس الدينية التي كان يتضمنها العرض الموكبي الذي كان يقوم به الكهنة تمجيدا للإله ديونيسيوس،فإذا"ما اقترب ميعاد الاحتفال تكون المدينة قد امتلأت بالحماسة وكثرت فيها اجتماعات التدريب على المسرحيات والحفلات الطقسية ومواكب المشاعل"[1] وذلك لتقديم الاحتفال بصورة أبهى، بما يتناسب بمقام هذا الإله. وفي هذه الفترة نفسها حدث تغيير جوهري هو أن الشاعر المسرحي (ثيسبيس) حتما قد اقتطع أوقات معينة لتدريب الممثل وتدريب نفسه وخاصة ما يتعلق بالأداء الصوتي بوصفه الأداة الأساسية للممثل في أدائه للدور نظرا لوجود القناع على وجه الممثل مما يتعذر عليه إعطاء أي تعبير للوجه، فكان التدريب يشمل تحقيق التنوع في الطبقات الصوتية."كما قام أسخيلوس وسفوكليس بتدريب الممثلين بأنفسهم كما اهتم سفوكليس بتوسيع مساحة الأداء التمثيلي وإضافة الممثل الثالث"[2] وبإضافته ساهم في توسيع دائرة الصراع الدرامي وبذلك سار بالتراجيديا نحو الكمال من ناحية حبكة البناء الدرامي وتصوير الشخصيات.

---

1)-فرانك.م هوايتنج،المدخل إلى الفنون المسرحية،تر:كامل يوسف وآخرون،دار المعرفة،القاهرة،س1980،ص24.

2)-فردي ميلت وجيرالد يس بنتلي،تر:صدقي خطاب،دار ومكتبة البصائر،ط1،بيروت،س2011،ص32.

ومن أجل أن يؤدي الممثلين أدوارهم بإتقان،ابتكر العديد من الوسائل التي وجدها ضرورية لإسناد عملهم " فابتكر رسم المناظر واستخدم الموسيقى الفرنجية لأول مرة وجعل ممثليه يستخدمون الأحذية العالية"[1] فالممثل الإغريقي قديما خضع لبرنامج تدريبي صارم من قبل القائمين على تدريبه من أجل إتقان دوره ليلقى استحسان من قبل المتفرجين وليكون العرض كاملا خاليا من العيوب.

وفي المسرح الروماني تولى مدراء الفرق المسرحية مهمة تدريب الممثلين ويعد كونتيليان من أبرز منظري الرومان القدماء في فن التمثيل حيث " أكد على أهمية الصوت كونه يمثل الواسطة بين الممثل والمتلقي وأكد على ضرورة التحكم بالصوت ومقدار دفعه وبالتغيرات في الإيقاع وفي السرعة وفي قوة الصوت والتأكيد على أهمية الكلمات الأهم في الجملة والاهتمام بالأحاسيس والمشاعر أعطى لتدريب الممثل، حيث لا قيمة للموهبة إذا لم تعزز بالتدريب وبالدراسة والممارسة المستمرة"[2] إضافة إلى برنامج وضعه كونتيليان لاحتوائه على العديد من الخطوات المهمة التي تدخل في صميم نطاق التدريب والتي لها القدرة على مساعدة الممثل بمسك مقومات الأداء الجيد.

1)-إبراهيم سكر،الدراما الإغريقية،دار الكتابة العربية للطباعة والنشر،القاهرة، د،ت،ص54.

2)-سامي عبد الحميد،فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد،دار وكتبة البصائر،ط1،بيروت،ص26.

وفي العصور الوسطى بعد ما تبنت الكنيسة المسرح الذي حرمته لفترة من الزمن،أصبح القساوسة هم الذين يقومون بكتابة وتمثيل النصوص المسرحية إضافة إلى قيامهم بمهمة إجراء التمارين إذ " يتكلف أحد القساوسة بإدارة العمل المسرحي وتدريب الممثلين على الوقوف وحمل الكتاب المقدس والسير بهدوء، وبكل طقسية، ولا يكتفي القس بتدريب القساوسة بل تجاوز ذلك إلى تدريب المجاميع الموسيقية التي تعزف على المزامير"[1]

كما كانت تقدم عروض تتطلب نوعا من الصرامة والانضباط إزاء نصوص مقدمة لا تقبل التكهن والتأويل ودقة في الأفعال، وقد كان المؤلف وهو القس ملتزم بتطبيق التعليمات بدقة لرسم الشخصيات التي تمثل رموزا دينية والتي ينبغي أن تظهر على خشبة المسرح برهبة وعظمة تتناسب مع مكانتها الكبيرة، ولعدم اتساع الكنائس للعروض المسرحية نقلوها إلى خارج الكنيسة لتقديمها في الساحات العامة فسمح ذلك" باستدعاء مواطنين من خارج الكنيسة ليقوموا بالتمثيل، وأصبح بدلا من رجال الكنيسة هيئات غير كنسية تشرف عليها"[2]

إذ كان حرص القائمين على التدريب جد كبير لتهيئة العروض في أوقاتها المرسومة لها لاسيما الأعمال المسرحية التي كانت تضم أعداد كبيرة من الممثلين الغير محترفين وتحتاج لإنجازها أيام عديدة وساعات طويلة من التمارين. وذلك من أجل تعليم الممثلين حرفية التمثيل بإتقان، كما شهد المسرح أيضا ما يعرف بكوميديا دي لارتي التي كانت تعتمد في تقديمها على سيناريو يقوم بإعداده مدير الفرقة الذي يحتوي على خطوط رئيسة ومحددة يهتدي بها الممثلين في تقديم العرض فقد" كان الممثل يصنع دوره بنفسه، وكان هو وزملاؤه يرتجلون الأقوال مما تعيه ذاكرتهم من نتف الحوار من أحاديثهم التي أصبح لها فعلها بطول التجربة" [3] فالتمثيل في هذا النوع من العروض المسرحية كان يعتمد بالأساس على التدريب والذي كان يخضع له بشكل صارم ولأيام عديدة بوصفه ممثلا ومخرجا لدوره، وبفضل التمارين المتواصلة استطاع أن يحقق الدقة في رسم أبعاد وخصائص الشخصية التي كان يؤديها.

---

1)-المصدر السابق، الصفحة نفسها.

2)- فردي ميلت وجيرالد يس بنتلي،تر:صدقي خطاب،دار ومكتبة البصائر،ط1،بيروت،س2011،ص88

3)-المرجع نفسه، ص232-238.

وفي مسرح عصر النهضة أو المسرح الإليزابيثي، كان الصبيان يجسدون الأدوار النسائية إذ لم تكن هناك ممثلات لأداء هذه الأدوار وإضافة إلى هذا كان الصبيان يخضعون في اختبارهم لشروط معينة من قبل الممثلين إذ كانوا" يتصيدون دائما كل صبي وسيم ذي صوت جميل ويجعلوه يحضر مئات التمرينات ويقوم بأدوار ثانوية ويدرس دراسة وافية في الأوقات الإضافية أسلوب ممثلي فرقته، ويحاول أن يقلد النساء كلما واتته الفرصة وبعد أن يبلغ الثالثة عشر يجب أن يقوم بدور المرأة كأحسن ما تقوم به أي ممثلة تقريبا"[1] لدرجة أن المتفرج آنذاك لم يكن يتفطن بأن الذي يقوم بالدور النسائي صبي. كما كانت في المسرح الإليزابيثي فرقتين حيث كان المؤلف شكسبير ينتمي لإحداها حيث كان يرفض وبشكل قاطع ما كان سائدا في عصره من تمثيل افتعالي وخطابي وأكد على اعتماد التمثيل الطبيعي في أداء الممثلين.

1)- المرجع السابق، ص112-113.

أما في فرنسا في القرن السابع عشر كان موليير قد مارس الكتابة المسرحية وقام بتوجيه الممثلين بالابتعاد عن المبالغة والتهريج الذي كان سائدا في عصره، كما كان ينصحهم بإتباع الأداء التمثيلي الطبيعي، حيث كان يتمتع بالخبرة الجيدة التي منحته القدرة على القيام "بتعليم الممثل كيف يستطيع أن يحاكي نبرة الشخصية التي يؤديها وكيف يلفظ الجمل والكلمات وأين يتوقف عندما يلقي كلماته ويعيله الرقص أيضا. فقد ظهر في إحدى مسرحياته كيف كان يوجه إحدى الممثلات، وكيف كان يحلل الأدوار ويشرح بعض النواحي التقنية في التمثيل"[1] وكان هذا كله لأجل رسم شخصيته بدقة.

كما طرح المنظر المسرحي(سانت الباين 1887/1799) العديد من الإرشادات والمقترحات وطلب من الممثلين اعتمادها إلى جانب المنظر (كارلوغالدوني 1894/1808) الذي طالب الممثل "بالابتعاد عن التشدق بالكلام والابتعاد عن الخطابية وأن يطلق الكلام بطريقة طبيعية"[2] إلى غيرهم من المنظرين الذين أبدو بتوجيهاتهم العميقة للممثل وأداءه. وأرادوا منه أن يتخلص من الممارسات السلبية التي كانت سائدة في عصرهم وذلك بالاعتماد على الأداء التلقائي وكذلك على التلوين في الطبقات والنغمات الصوتية.

1)-ميليت وبنتلي، المصدر السابق،ص113

2)-سامي عبد الحميد،فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد،ط1،دار ومكتبة البصائر،د ب ،ص33-34.

وقد رأى قسطنطين ستانسلافسكي "أن إصلاح المسرح لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق إصلاح تدريب الممثل"[1] ومن أجل تحقيق نظريته أوجد ما يعرف بالطريقة التي تتضمن العديد من الخطوات والمبادئ التي ينبغي على الممثل أو من يقوم بتدريبه إتباعها من أجل أن يصل لتشخيص إلى المتلقي بدون أي إحساس بالاصطناع، فقد أعد برنامج تدريبي نظري وتطبيقي أوصى الممثل بأن يمرن جسمه وصوته باستمرار ليكون بحالة مرنة تستجيب لجميع متطلبات الدور الذي يمثله، والهدف الأساسي من البرنامج التدريبي الذي أعده المخرج الروسي ستان سلافسكي " هو أن يساهم بشكل فاعل بإيجاد منهجية وآلية حقيقية للتمرين يمكن لمن يريد أن يتمرن أن يستعين بها من أجل تطوير مهاراته وأدواته التعبيرية بعيدا عن النمطية والأشكال الجاهزة التي كان المسرح سابقا قائما عليها" [2] ونظرا لما يتميز به هذا البرنامج فتح الطريق أمام المخرجين المسرحيين بإيجاد نظم جديدة في التدريب، كما نظر برتولد بريخت في نظريته المسرح الملحمي الذي أكد فيه أن الممثل يعد أحد العناصر الأساسية في تحقيق شكل المسرح الملحمي وذلك عن طريق أداءه التقديمي بمعزل عن تقمصه للشخصية المسرحية.

---

1)-المصدر السابق، ص32.

2)-عادل كريم سالم، نظم التمارين المسرحية وبناء الخطاب الجمالي في أداء الممثل المعاصر،مذكرة ماجستير،جامعة بغداد،كلية الفنون، س2006،ص12.

لقد كان برتولد بريخت يوجه ممثليه" أن لا يشخصوا الشخصيات التي يمثلونها إلا إلى الحد الذي يقدم سلوك ذلك الشخص في موقف معين. وفي التمارين كان يطلب من الممثلين أن يؤدوا كلام شخصياتهم بلسان الشخص الثالث، وأن يرتلوا المقاطع الكلامية قبل جملة (قال) أو بعد انتهائها (هكذا قال) وبالتالي بدلا من معايشة الدور على الممثل أن يقف خارج الشخصية ويغلق عليها"[1]

حيث أخذت تجربة المسرح الملحمي عند بريخت مهمة الأداء من الطاقات الملحمية للغة التي تنسجم كليا مع قضيته الفكرية معتقدا أن لهذه الملحمية صفات وقدرات هائلة على إطالة النفس الأدائي وضخه بقوة جديدة للعمل والفعل والإنجاز مستخدما فلسفة التغريب أوأسلوب المباعدة وخلق المسافة الجمالية بين الممثل والجمهور.

وقد اختلف الكثير من المنظرين والمخرجين المسرحيين لخلق حساسية جديدة تنسجم مع لغة العصر كل حسب عصره، منطلقين في تنظيراتهم وتطبيقاتهم من نظم السلوك البشري الداخلي والخارجي.

1)- سامي عبد الحميد،ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، النشر،بلقيس الدوسكي، س2005،ص187.

سيكولوجية الأداء عند الممثل:

إن الإنسان منذ نشأته الأولى حاول ولا يزال حتى يومنا هذا يبتكر ويكتشف العديد من الوسائل والتقنيات لغرض الاعتماد عليها في التدريب، لتساعده على مسك مقومات الأداء الجيد في عمله من أجل تحقيق التواصل وديمومة حياته، ولا يختلف اثنان في التأكيد على أهمية التدريب في التعلم فهو يمثل الحجر الأساس في تعليم مختلف الأعمال والحرف التي يمارسها الإنسان في حياته اليومية سواء كان التدريب بطرق بدائية أو بطرق حديثة متطورة.

وفي مجال الفنون وبأنواعها المختلفة وبالأخص فن المسرح فالممثل حتى وإن كان يمتلك الموهبة فإنه لا يستطيع أن يمارس عمله بإتقان وإبداع ما لم يكن قد حصل على معرفة نظرية وتطبيقية تساعده على أداءه بشكل جيد، فالممثل لا يستطيع أن يعتلي خشبة المسرح بمجرد حفظ الدور وإنما عليه أن يمسك بمقومات الأداء التمثيلي الجيدة والتي يمكن أن يحصل عليها من خلال التمارين والتي تلعب دورا فعالا وكبيرا في تطوير مهاراته والتي تساعده على تجسيد الشخصية بأفضل صورة.

فمعنى الأداء في جوهره أعمق بكثير كما يلفت آرثر ريبر في قاموسه المعروف حول مصطلحات علم النفس نظرا إلى ذلك " الأداء يعادل الإنجاز بمعنى أن أي أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات من خلالها هذا الأداء"[1] فالأداء هو سلوك معين يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة.

إذ تعد دراسة المسرح دراسة عظيمة الفائدة لعلماء النفس ذلك لأن المسرح يمثل جانبا حيويا مهما من جوانب الحياة، إذ هناك الكثير الذي يمكن أن يقدمه علم النفس بالكثير باعتباره مرآة للحياة. فعلم النفس يفسر الجذور الغريزية للدافع نحو التمثيل، إضافة إلى أنه يفحص العلاقة الثنائية بين المؤدين والمتلقين فهو بذلك علم قائم على التحليل النفسي.

كما اعتبر أرسطو في كتابه فن الشعر أن الفعل هو العنصر الأساسي الذي يميز الشعر الملحمي عن الشعر الدرامي وعن بقية الفنون الأخرى، والفعل المسرحي يتطلب تعاون المؤدين والمخرج والطاقم الفني، فكلهم يساهمون في الحدث المسرحي عند نقطة الفعل، إسهامات نفسية وبدنية من الجمهور.

---

1)- د.جلين ويلسون،سيكولوجية فنون الآداب،تر:د.شاكر عبد الحميد،عالم المعرفة،الكويت،1990،ص08.

كما تعد دراسة سيكولوجية الشخصية والممثل أحد مداخل علم النفس المتعددة، فدراسة سيكولوجية الشخصية إنما هي دراسة صلب علم النفس فهو يهتم بدراسة سلوك الفرد في المواقف الاجتماعية وسلوك الفرد هو انعكاس لشخصيته، فسيكولوجية الشخصية إذن هي ليست نظريات شخصية وليست اختبارات ومقاييس الشخصية إنما هي علم بحد ذاته حتى وإن تداخلت المفاهيم وتشابكت المصطلحات " فالشخصية هي وغيرها من الكلمات والمفردات التي تدل على الجسم أي الجانب المادي الوجودي المائل للفرد في الواقع والذي يحمل اسما بعينه كصلاح وما إلى ذلك من أسماء لأشخاص تدل على تكوينهم الوجودي في الحياة" [1] فالبعد السيكولوجي للشخصية المسرحية يشكل بالمحصلة دافع محفز للأداء الجسدي والصوتي للممثل، مما يجعل البعد الفيزيقي للممثل بكل منتجاته قناعا حسيا معبرا عن البعد السيكولوجي للشخصية المسرحية بكل ما يختزنه البعد السيكولوجي للشخصية المسرحية وبواعث السلوك و الذي يتكشف عبر أداء الممثل بصورة عامة.

يقول جورج بيرنز " إن الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو الصدق فإن استطاع الممثل أن يتظاهر بذلك أصبح راسخا في مجاله "[2] فهو يقول أن هذا يشتمل على المنحيين في فن التمثيل واللذان يطلق عليهما اسم النظام الخيالي والمنحى التقني حيث يتعلق المنحى التقني كما هو معروف باسم قسطنطين ستانسلافسكي حيث شعر أن المسرح الأوروبي في حوالي منعطف القرن الماضي 19 كان شديد الاهتمام بالمظاهر الخارجية للشخصية ومن بين هذه المظاهر على سبيل المثال : الوضع الجسمي والإيماءات والإبراز الصوتي أو التجسيد. ولهذا حاول ستان سلا فسكي أن يعيد توجيه الانتباه إلى العمليات الداخلية لدى الممثلين، حيث لخص بشكل عام الوسائل التي يستطيع الممثلون من خلالها أن يستحضروا إلى مجال خبراتهم المواقف والانفعالات التي يمر بها الكاتب المسرحي ويحاول أن يجعل الشخصية المسرحية تشعر بها.

---

1)- د.أسعد الأمارة،مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة،قسم العلوم النفسية والاجتماعية،الدانمرك،دت،ص04.

2)-د.جلين ويلسون،سيكولوجية فنون الآداب،تر:د.شاكر عبد الحميد،عالم المعرفة،الكويت،1990،ص125.

إن معرفة الظروف المصاحبة لولادة منهج المعايشة في الأداء التمثيلي والذي ارتبط بستان سلا فسكي وكذلك معرفة ما كان سائدا في الأداء التمثيلي المسرحي قبل أن يشرع ستان سلا فسكي لمنهجه. فهذه المعرفة تخدم الممثل بشكل أساسي في حدود التعرف على طاقة هذا المنهج في الأداء التمثيلي سواء في حالة إعداد الدور أو في حالة الأداء.

ففن المعايشة الذي اتخذه ستان سلا فسكي اختلط بالاستعراضية المشهدية في لحظات المعايشة الحقيقية لدور الممثل، حيث يقول في صدد حديثه عن تجربته في أوبريت ليلي:"ربما كانت الكاركترية التي بحثت عنها في ذلك الوقت خارجية ولكن أحيانا يمكن من الخارجي الولوج في الداخلي.هذا بالطبع ليس الأفضل ولكنه على الأقل.أحيانا طريق ممكن إلى الإبداع، وهذا الطريق ساعد في مواضع محددة في إحياء الأدوار، كما حدث ذلك سابقا في عرض مسرحية (السيد العملي) بدور التلميذ"[1] كما بلور ستان سلافسكي الفكرة ذاتها في حديثه عن تجربته عن المسرح الدرامي أيضا وتحديدا في مسرحية عطيل لويليام شكسبير:"تكمن فائدة العرض كذلك في أنني وللمرة الأولى أقدر أهمية دور الكاركترية في حمايتي من وسائل التمثيل الضارة، فكرت أن الطريق الإبداعي يسير في الكاركترية الخارجية في الشعور الداخلي. من الجيد أن تأتي الكاركترية من تلقاء نفسها، عندها سأستحوذ على الدور فورا"[2] ومن هنا فإنه لابد للممثل من أن يعرف بشكل جيد حدود طاقة هذا الاتجاه الفني ومدى تأثيره على الفن والجمهور.

كما أطلق ستان سلافسكي على اتجاهه الفني في الأداء التمثيلي (فن المعايشة) أي أن الممثل الحقيقي هو الذي يندمج في دوره المسرحي، فيعيشه بكل جوارحه الشعورية واللاشعورية، ويؤدي دوره عن طريق المعايشة الحقيقية القائمة على الصدق الفني والإيمان بالدور الذي يؤديه، كما أن فن المعايشة لا يظهر بشكل خاص ومستقل. ففي لحظات المعايشة الحقيقية للممثل يختلط فن المعايشة بالاستعراضية المشهدية ، لهذا السبب كان ستان سلافسكي يرى أنه لابد للممثل من أن يعرف بشكل جيد حدود طاقة هذا الاتجاه الفني ومدى تأثيره على الفن والجمهور، وفي نفس الوقت أدرك أن منهج وتقنية الممثل المحترف تؤدي بالأساس إلى الوصول لوسيلة التجسيد الخارجي للشخصية على خشبة المسرح.

---

1)-ستان سلافسكي،حياتي في الفن،ج ا،تر:دريني خشبة،الدراما المصرية اللبنانية،2004،ص108.

2)-المصدر نفسه،ص 212.

ففن الاستعراض يؤدي إلى تثبيت الرسم الخارجي للدور والذي حددته دراسة الممثل للدور ومشاعره الحية التي انتابته أثناء فترة الإعداد للعرض المسرحي، وفي كل مرة تعرض فيها المسرحية يقوم ممثل هذا الاتجاه بعرض نسخة أي النتيجة التي توصل إليها أثناء إعداده للدور."فن المعايشة بدوره له متطلبات أخرى، فهو لا يطلب من الممثل إعادة تقديم ما تم التدرب عليه في البروفات بل أن يكون قادرا في كل مرة تعرض فيها المسرحية على تأسيس عملية عفوية حية لخلق حياة الدور تبعا للظروف المعطاة بالنص،والتي اتفق عليها في مرحلة الإعداد للبروفة لا أن يكرر ما عرضه بالأمس"[1] ذلك بأن يتعامل مع الشخصية وكأنه يؤسسها لأول مرة ، وهذا الاتجاه هو الأقرب لمفهوم المسرح نفسه حيث أنه حدث درامي يؤدى بواسطة مؤدٍ أمام جمهور من الناس. ومن هذا المفهوم بالتحديد ينبثق مفهوم آنية الفن المسرحي، حيث فهو الفن الوحيد الذي يتم خلقه في نفس لحظة تلقي الجمهور له وهذه الخصوصية التي تميز فن المسرح عن باقي الفنون.

" فالدور المسرحي في مدرسة المعايشة ينمو ويتطور من عرض لآخر خاصة إذا ما صمدت المسرحية في الريبرتوار المسرحي لعدة سنوات حيث يتأثر الدور بفهم الممثل له وما يستجد من ظروف (اجتماعية ،اقتصادية، سياسية) يمكن إسقاطها من قبله على الدور[2] وهذا ما يثير رغبة الجمهور لحضور المسرحية نفسها أكثر من مرة في فترات متباعدة، وفي كل مرة يرى العرض المسرحي يستشعر المشاهد أن هناك شيئا جديدا يعرض لأول مرة. هذا الأمر لا يمكن أن يختبره الجمهور إلا في الفن المسرحي أي السعي نحو الأصالة والتفرد وعملية للإبداع المباشرة المؤسسة على عفوية الأداء التمثيلي وعدم التكلف....،كل هذا يعتبر من أهم مميزات فن المعايشة والفرق بين استعراض المشاعر ومعايشتها كما يقول ستان سلافسكي "كالفرق بين الكلاسيكية الكاذبة(الحماسة،التكلف) والكلاسيكية الحقيقية" [3] هذين الاتجاهين في الفن التمثيلي ظهرا وتصارعا فيما بينهما طوال تاريخ المسرح العالمي.

---

1)-جمال أحمد،ستان سلافسكي ومنهج المعايشة،مجلة الأيام،العدد7،بغداد،2006،ص19.

2)-المرجع نفسه،ص27.

3)-المرجع نفسه،ص33.

اعتبر ستان سلافسكي أن فن المعايشة هو الفن الأكثر تأثيرا على مشاعر الجمهور وتنفيذ الهدف الأسمى للفن لهذا السبب أولى ستان سلافسكي أهمية كبرى لتربية الممثل صاحب المثل العليا.فقد كان يطالب الكتاب وكل العاملين في المسرح أن يقدموا" ليس أداءا مدهشا ولا حماسة وحركة خارجية، بل مشاعر داخلية عميقة وأفكار عظيمة، لهذا السبب على الممثل أن يقدم فنا أكثر عفوية وبساطة لكنه عميق بتأثيره"[1] فالهدف الأسمى ليس نفسه الفكرة، بل المثل العليا التي يريد الفنان من خلال زرعها في أذهان الناس أن يغير المجتمع نحو الأفضل.

حيث تبنى ستان سلافسكي منهج الحركات الطبيعية وتمثيل الممثل لنفسه عن طريق المعايشة الطبيعية الداخلية والتلقائية في أداء الأدوار الدرامية والتركيز في تدريب الممثلين على الأفعال أكثر من التركيز على العواطف، لأن الأفعال تقترن جدليا بالعواطف وبهذا عمل بالاهتمام بطريقة الإلقاء"وتبنى طريقة التحليل بالحركات الطبيعية لتحقيق الانفعالات النفسية خلسة وعن وعي بالتجربة وتقديم الإحساس الطبيعي بالحياة في مجموع الدور"[2] وذلك بربط سيكولوجية الدور بالتشخيص الطبيعي أي أن يجسد الممثل دوره السيكولوجي في علاقة إستلزامية بتشخيص لدوره بكل تلقائية طبيعية في محاكاة الحياة.

1)-المرجع السابق،ص44.

2)-المرجع نفسه،ص36.

ستانسلافسكي والمدرسة الواقعية:

لا ترتبط الواقعية كاتجاه بالفن المسرحي بكاتب أو مخرج من رجال المسرح الحديث مثلما ارتبطت بقسطنطين ستان سلافسكي ومنهجه في الواقعية السيكولوجية ذلك أنه امتلك منهجا في تدريب الممثل، فهده الواقعية تختلف عن الطبيعة التي كانت في المسرح الأوروبي حيث أشار ستان سلافسكي "أن هذه الواقعية لم تعد هي واقعية البيئة أو الصدق الخارجي بل واقعية الصدق الداخلي في حياة الإنسان، واقعية المعايشة الطبيعية التي تتماشى بطبيعتها مع مشارف المذهب الطبيعي الروحي" [1] فهو بهذا رفض الأسلوب الحماسي الخطابي للتمثيل من أجل مدخل أكثر واقعية يركز على القواعد النفسية لتطور الشخصية،حيث اختلف منهجه عن باقي الطرق المسرحية التي لا تطمح لتحقيق الإبداع .

يعتبر قسطنطين ستان سلافسكي (1836-1938) من أهم المخرجين العالميين الذين ركزوا على تدريب الممثل وإعداده إعدادا جيدا من أجل بناء شخصيته ليشارك بكل كفاءة في أي عمل سينوغرافي يعرض عليه مهما كان هذا العمل الدرامي. ومن أهم كتبه المشهورة التي تتعلق بتكوين الممثل نذكر:(إعداد الممثل ، بناء الشخصية) ويعرف بأنه صاحب أول منهج متكامل لتكوين الممثل في المسرح الحديث، كما أسس أستوديو الممثلين قصد إعدادهم لأداء أدوارهم بطريقة عملية وفنية. إذ لابد" أن يعرف الممثل الشخصية التي يحاول أن يقوم بها أو يحققها على خشبة المسرح ويجب أن يعرف موضع شخصيته بالنسبة للزمان والمكان والظروف الشخصية التي تسبق أحداث الشخصيات الأخرى ومواقفها، ويجب أن يكون قادرا على الإفادة من تجربته الماضية في الحياة لمعاونته على إعادة إيجاد الحدث الحالي، الذي يرشح عن طريق الظروف ويحدده الهدف"[2] وعليه فإن تدريب الممثل يستلزم إعادة تخطيط هيكلي مبني على الغرض وهو التأثير في المسرحية، والاعتماد على القراءة التمهيدية لفهم القصة واكتشاف معانيها، والانتقال بعد ذلك إلى القراءة الثانية لفهم ما غمض في النص وتبيان التراكيب الصعبة وتوضيح الجمل والألفاظ الغير مألوفة، كما يعتمد ستان سلافسكي في لحظة التدريب على الذاكرة العاطفية أو عملية التذكر أثناء أداء موقف عاطفي وجداني من خلال استحضار تجارب شخصية عاشها تشبه ما يمثله على خشبة المسرح ويسمى كذلك بمفهوم المشابهة.

---

1)-د.صالح سعد،الأنا-الآخر،إزدواجية الفن التمثيلي،عالم المعرفة،الكويت،1990،ص163.

2)- أحمد زكي،عبقرية الإخراج المسرحي،المدارس والمناهج،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،1989،ص209.

ثم انتقل بالممثل في تداريبه الركحية إلى عملية الارتجال ومعايشة الأدوار كما في الحياة الواقعية وينشد ستان سلافسكي من هذه الطريقة " التصوير الصادق للحياة الواقعية على خشبة المسرح. وقد ركز ستان سلافسكي على ما هو قائم في الوجود ما يحتمل أن يكون حيا، المشاعر والمختارات التي تستلزمها الحياة. وطريقته تعطي للممثل حرية القيام باكتشافات لنفسه وللشخصية. ولكن هذه الحرية يجب أن تمارس داخل نطاق البناء الذي تقتضيه المسرحية والمفهوم الإجمالي للمخرج كما ناقشه مع الممثلين"[1] وبهذا يكون ستان سلافسكي الواقعي مؤسسا لحرفية الممثل وواقعيته الداخلية. كما تبنى منهج الحركات الطبيعية وتمثيل الممثل لنفسه عن طريق المعايشة الطبيعية الداخلية والتلقائية في أداء الأدوار الدرامية والتركيز في تدريب الممثلين على الأفعال تقترن جدليا بالعواطف، إضافة إلى هذا فهو اهتم بطريقة الإلقاء وتبنى طريقة التحليل بالحركات الطبيعية لتحقيق الانفعالات النفسية خلسة وعن وعي بالتجربة وتقديم الإحساس الطبيعي بالحياة في مجموع الدور.

وتتألف طريقة التحليل بالحركات من عنصرين مترابطين: التأمل العقلي كتابة أو شفاهة،وهو التأمل في الدور وأعماقه وهو الجزء التحليلي، وتشخيص الدور حركيا وعمليا هو الجزء العملي عن طريق الحركة الطبيعية.

ومن خلال هذا يقسم المخرج المسرحية إلى أحداث، وكل حدث يتكون من مجموعة من الأفعال التي تشكل التجربة الواقعية.وينطلق الممثل من فهم الأحداث الجزئية الصغرى حتى يصل إلى الأحداث الكبرى.وتخلق هذه الأحداث ما يشكل محطات مسرحية وهذا يساهم في خصوصية دور الممثل وهذا يعني أن المسرحية في أحداثها كالسفر من مدينة لأخرى عبر محطات مختلفة ويحث ستانسلافسكي"على استخدام تحليل الدور بالحركات الطبيعية، وبالتغلغل بواسطة التدريبات إلى أعماق المسرحية ولم يعرض عن استكشاف الدور عن طريق التفكير بل إنه على العكس من ذلك أصر عليه....."[2] فعند بداية المسرحية لابد أن يستخدم الممثل كل أعضائه وفطرته ويركز على العمل ويعايشه فكريا وحديثا وعاطفيا بكل تلقائية وحركة طبيعية، أي أن يدمج روحه في العرض المسرحي من أجل إرساء الفن الدرامي على القانون الطبيعي والحقائق الإنسانية.

---

1)- المرجع السابق،ص163

2)-المرجع نفسه،ص266.

منهج التقنية النفسية لأداء الممثل عند ستانسلافسكي:

كثيرا ما يحدث على خشبة المسرح أن يطابق دور الممثل الذي يؤديه ولكن ذلك الأداء يظل أقل من المطلوب، وإذا بحثنا عن السبب يتضح لنا أن الممثل ليس في حالة تسمح له بالارتفاع إلى المستوى الفكري الذي تتطلبه المسرحية والشخصية التي يجسدها، وعلى الممثل الذي يريد أن يبدع شخصية تحمل مضمونا فكريا عميقا أن يكون على المستوى الفكري لتلك الشخصية، كما على الممثل أن يكون على إطلاع واسع على المذاهب والمدارس المسرحية،ويعتبر منهج ستان سلافسكي من أنجح المناهج في إعداد الممثل لأنه يعتمد على وحدة الفعل النفسي والجسدي وعلى الكشف عن الهدف الأعلى للعرض المسرحي ويتضمن هذا المنهج البنود التالية:

1)-الفعل المسرحي

2)-الخيال

3)-تركيز الانتباه

4)-الاسترخاء

5)-الوحدات والأهداف

6)-الإيمان بالإحساس والصدق

7)-الذاكرة الانفعالية

8)-الاتصال الوجداني بين الممثلين

9)-التكيف

10)-القوى المحركة الداخلية

11)-خط الفعل المتصل

12)-حالة الإبداع

13)-الهدف الأعلى

14)-العقل الباطن

الفعل المسرحي:

"هدئي من روعك وهيا نقم بالأداء، وإليك فيما يكمن مضمون مسرحيتنا، سيرفع الستار وأنت جالسة على الخشبة وحيدة"[1]

إن كل شيء يحدث على خشبة المسرح لابد أن يحدث لغرض ما فحتى الممثل في جلوسه أو وقوفه فهو يحدث لغرض معين وليس لمجرد الغرض العام من وجوب أن يكون على مرأى المشاهدين إذ على الممثل أن يكون على إدراك تام بسبب قيامه بهذه الحركة فكل فعل يقوم به الممثل فهو يقصد به إثارة إحساس ما وأي فعل لا يستدعي إحساس داخلي فعل لا يستدعي الانتباه. فالفعل فوق خشبة المسرح لابد أن يبرره تبرير داخلي كما لابد وأن يكون هذا الفعل فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا.

الخيال المسرحي:

"تكمن مهمة الفنان وتفانيه الإبداعية في تحويل ابتداع المسرحية إلى واقع مسرحي فني ويقوم خيالنا بدور كبير في هذه العملية"[2]

يعتبر الخيال من الميزات الأساسية لإبداع الممثل إذ يجب على الممثل ألا يتخيل الأشياء دون أن يكون له هدف وراء هذا التخيل ومن الأخطاء التي يقع فيها الممثل هي أن يجبر خياله بدلا من أن يلاطفه فكل اختراع يقوم به خيال الممثل لابد وأن يكون سبقه تفكير طويل في تفاصيله بحيث يستطيع الممثل أن يجد الإجابة على الأسئلة التي يوجهها لنفسه وهذا كله ليضع صورة أكثر تحديدا لكيان متوهم فخيال الممثل يعمل بالبديهة، فالتخيل من دون تفكير مطول هو عمل عقيم من طرف الممثل.

الانتباه المسرحي:

"سقط كرسيان دون أن يلمسهما أحد فرفعتهما وفي أثناء ذلك لمحت شقا طوليا في الجدار ولقد أصبح واضحا لدي سبب سقوطهما،إذ تباعدا طرفا القماش الذي كان يحل محل جدار الغرفة"[3]
إن الممثل في حياته العادية يمشي يتكلم لكنه على خشبة المسرح يفقد كل هذه الأمور،فهو يشعر باقتراب الجمهور منه،فجميع الأفعال التي يقوم بها وحتى في أبسطها في

---

1)-كونستانتين ستانيسلافسكي،اعداد الممثل في المعاناة الإبداعية،تر:د.شريف شاكر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998،ص89.

2)-المصدر نفسه،ص123.

3)-المصدر نفسه،ص171.

حياته اليومية تبدو عسيرة خلف الأضواء وأمام الجمهور وهذا السبب هو الذي وجب من أجله أن يصحح الممثل نفسه حين قيامه بهذه الحركات،فهو إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها فهو يعيش حياة واقعية أو متخيلة،كما أن للتركيز الداخلي أهمية خاصة بالقياس إلى الممثل وذلك أن جزءا كبيرا من حياته يقع في ظروف متخيلة.

تحرير العضلات:

"ليس في استطاعتكم أن تتصوروا مقدار الضرر الذي يحدثه التشنج العضلي والتقلص الجسماني بالعملية الإبداعية "[1] إن ما يصيب الممثل من توتر عضلي هو مرتبط بحياته الداخلية،فالممثل لا يستطيع تطبيق كل حواسه الخمسة في مشهد معين لذلك عليه أن يحاول القيام بعملية الإبداع بأن يجعل عضلاته في حالتها الطبيعية حتى لا تعوق أفعاله فليس التشنج وحده الذي يعرقل أداءه فأحيانا ما يضغط الممثل على أعصابه في لحظات التهيج لذلك من الضروري في اللحظات ذات الأهمية الكبيرة أن يحرر عضلاته من التوتر تحريرا تاما.

الوحدات والأهداف:

"هنأ أركادي نيكولا على وصولنا إلى مرحلة جديدة من مراحل دراستنا،ثم أخد يشرح لنا ما هي الوحدات، وكيف تقسم المسرحية والدور إلى أجزاء مكونة"[2] فربان السفينة يتبع خطة سير معينة خلال رحلته كما أنه يتذكر جميع تفاصيل السواحل كذلك على الممثل أن يسلك مسلكا معينا يجعل الوحدات المهمة التي تعيق سيره وكأنها الإشارات فتجعله لا يحيد عن الاتجاه الإبداعي الصحيح، والهدف هو الذي يمنح الممثل الإيمان بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها،وللممثل الكثير من الأهداف على الخشبة كما أن عليه أن يتعلم كيف يميز بين الغث والثمين وكيف يتجنب الأهداف الغير مجدية وكيف يختار الأهداف الصحيحة.

---

1)-المصدر السابق ،ص208.

2)-المصدر نفسه،ص229.

الإيمان والإحساس بالصدق:

"ما أجمل الصورة التي يقدم بها إطار المسرح أمام ما يجري أمام أضوائه،لقد كنتم في معاناتكم وأنتم تبعثون واتسمت أفعالكم بطابع الصدق الذي آمنتم به" [1]

إن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيمانا حقيقيا من أفعال وأقوال تصدر منا أو من زملائنا. إن الصدق والإيمان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فكل ما يحدث على الخشبة يجب أن يكون مقنعا للمثل نفسه وللجمهور،فالإيمان يجب أن يولد لكل ما يعانيه الممثل على الخشبة من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية، فكل لحظة مشبعة بالإيمان والصدق والعاطفة التي يستشعرها الممثل،وصدق ما يصدر عنه من أفعال.

الذاكرة الانفعالية:

"لقد قمنا بأداء المشهد بحيوية متزايدة وليس في ذلك ما يدعوا إلى العجب فكل منا كان يعرف ما ينبغي له أن يفعل بل بلغت ثقتنا بأنفسنا جعلتنا نبالغ في هذه الثقة"[2]

الذاكرة الانفعالية هي قدرة الممثل على استعادة شعور انفعالي لموقف معين والفرق كبير بين أن يعيش الممثل الشعور الانفعالي لأول مرة وبين أن يستعيد ذلك الشعور، ففي المرة الأولى يكون الشعور حارا وصادقا أما عندما يستعيده يكون خفيفا وذلك لأن الانفعال تخف حدته مع مرور الزمن وهذا حسن وإلا ظل من يعاني من عذاب فراق شخص معذب طوال حياته وهكذا، لذا فالممثل عندما يستعيد ذاكرته الانفعالية يجب أن يبحث فيها عن تلك الحرارة التي اتصف بها شعوره لأول مرة.

---

1)-المصدر السابق،ص225.

2)-المصدر نفسه،ص315.

الإتصال الوجداني:

"هيا أغمض عينيك وسد أذنيك وإلزم الصمت ثم لاحظ الشخص الذي تكون على اتصال به هيا حاول أن تلتقط لحظة واحدة لا تكون فيها متصلا بموضوع اتصال ما"[1]

إن الاتصال بين الناس إن كان مهما في واقع الحياة فهو على خشبة المسرح بمراحل وهذه الحقيقة مستمدة من طبيعة المسرح القائمة على الاتصال المتبادل بين الشخصيات المسرحية.إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتصور مؤلفا مسرحيا يقدم أبطاله وهم في حالة غيبوبة، فحينها تكون حالتهم النفسية غير قائمة بما هو مطلوب،كما لا يمكن أن نتصور أن يجمع المؤلف بين شخصين على الخشبة لا يعرف أحدهما الآخر وفي هذه الظروف لا يعود ثمة مبرر لدخول المتفرج إلى المسرح مادام لن يجد فيه إحساس الأشخاص الموجودين في المسرحية .

كما يوجد ثلاثة أنماط للاتصال:

1)-الاتصال الوجداني المباشر بالشخص والغير مباشر للجمهور

2)-اتصال الممثل بنفسه اتصالا وجدانيا

3)-الاتصال الوجداني بشخص غائب أو بشخص من صنع الخيال.

---

1)-المصدر السابق،ص371.

التكيف:

"سنطلق كلمة التكيف هذه من الآن فصاعدا على الحيلة الداخلية أو الخارجية التي يوقف بفضلها الناس بين أنفسهم وبين الآخرين وتساعدهم على التأثر في الموضوع لدى الاتصال بهم"[1] يقصد بكلمة التكيف تلك الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم بين الآخرين لإقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم لتحقيق هدف معين فلكل ممثل خصائصه الذاتية التي يتسم بها، فتوفيقنا بين نفوسنا وظروفنا ونحن وحيدون في هدأة الليل يختلف بين الناس، وكل شعور يعبر عنه الممثل يقتضي في أثناء التعبير عنه شكلا غير محسوس من أشكال التكيف خاصا بذلك الشعور وحده.فالممثل يجب أن يتعلم كيف يوفق بين نفسه وبين الظروف والزمن وبين كل فرد.

القوى المحركة الداخلية:

"ورغم أن الدرس قد إنتهى، وبدأ الطلاب يتفرقون،قال غوغوركوف:أرجوا المعذرة،لماذا إذن لم تحدثنا عن دور العقل والإرادة في الإبداع بينما لم نكن نسمعك تحدثنا سوى عن دور الشعور"(2) لايمكن الفصل بين أعضاء الثالوث: الخيال،العقل،الإرادة فهذه القوى الثلاثة تشكل ثالوثا ترتبط أجزائه لتمثل الطاقة الداخلية للممثل التي تحركه وتجعله براقا في دوره.

خط الفعل المتصل:

"باختصار كل واحد منكم يحاول بطريقة أو بأخرى أن ينفذ إلى مخ الدور وقلبه ورغباته وأن يوقظ في ذاكرته الانفعالية وأن يكون تصورا عن الحياة الشخصية المصورة وحكما فيها، وأن يجتذب الإرادة والشعور"[3] إن انتباه الممثل ينتقل باستمرار بين شيء وآخر وهذا التغير المستمر في بؤرة الانتباه هو الخط المتصل فلو أن الممثل تشبث بشيء واحد أثناء الفصل بأكمله لأختل توازنه الروحي وأصبح ضحية فكرة ثابتة.

---

1)-المصدر السابق،ص402

2)-المصدرنفسه،ص425

3)-المصدر نفسه،ص429.

حالة الإبداع:

"وكما توقظ إشارة الإنذار معسكرا يغط في النوم أن تجعله يهب فجأة بالقيام بالزحف،كذلك تنهض قوانا الروحية على الفور وتستعد للقيام بالجملة الإبداعية"[1] على الممثل أن يسعى على خلق روح إبداعية جديدة والتعبير عنها بصورة فنية.

الهدف الأعلى:

"لنتفق من الآن فصاعدا على أن نسمي الهدف الأساسي الذي يستقطب جميع المهمات بدون استثناء ويستدعي سعي محركات الحياة السيكولوجية"[2] إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة في مسرحية من المسرحيات وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر أو أعمال أو من وحي التخيل يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترمي إليه عقدة المسرحية ويجب أن يكون الرابطة التي تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أقل التفاصيل إلى أن يكون متصلا بالهدف الأعلى.

العقل الباطن:

"يجب أن تشعرا بأنكما في بيتكما على الخشبة أكثر من شعوركما وأنتما في منزلكما بالفعل"[3] إن نوع الإبداع الذي نؤمن به هو خلق وميلاد كائن جديد وهو الشخص الممثل ممزوجا بالدور، إنها عملية تشبه ميلاد كائن جديد، لو اتبعنا كل ما يحدث في نفس الممثل خلال الفترة التي يعيشها في دوره فكل صورة درامية وفنية يتم إبداعها على المسرح هو شيء فريد من نوعه ولا يمكن أن يتكرر.

---

1)-المصدر السابق،ص429.

2)-المصدر نفسه،ص481.

3)-م ن،ص492.

ملخص مسرحية هاملت :

مسرحية هاملت واحدة من أهم مسرحيات شكسبير و الكلاسيكيات التي كتبت **1600** أو **1602** .

" هاملت **"** هو أمير الدنمارك و ابن ملك الدانمارك و قد تسلم كرسي الحكم بعد وفاة والده عمه "كلوديوس" بعد أن تزوج من والدته **"** جيرترود**"** ، إذ كانت الدانمرك آنذاك في حالة عداوة مع النرويج .

تبدأ أحداث المسرحية في ليلة باردة في قصر الحكم عندما يحاولوا حراس القصر أن يقنعوا **"** هوريشيو**"** صديق هاملت بأنهم قد رأوا روح أو شبح الملك أي والد هاملت ، و بعد أن سمع هذا الخبر قرر أن يكتشف الأمر بنفسه ، فرأى شبح والده في تلك الليلة و أخبره أن عمه كلوديوس هو من قام بقتله بواسطة السم و طالب الشبح هاملت بالانتقام له فوافق هاملت و خطط للانتقام و ادعى الجنون حتى يبعد الشكوك عنه .

و في الأثناء كان الملك كلوديوس و زوجته جيرترود مشغولان بمحاولة تجنب حرب محتملة مع **"** فورتنبراس**"** أمير النرويج ، إلا إنهما لاحظا حزن هاملت الشديد على موت والده و الذي صاحبته تصرفات غريبة ليبعثا له اثنين من أصدقائه لمعرفة السبب فرحب بهما هاملت لكنه سرعان ما تفطن لهما بأنهما أرسلا للتجسس عليه .

وكان **"** لايرتس**"** على وشك أن يغادر ليكمل دراسته في فرنسا و كان والده مستشار الملك كلوديوس ووالد **"** بولونيوس **" و "** أوفيليا **"** و التي كانت على علاقة عاطفية بهاملت و هو الأمر الذي كان يرفضه كل من والدها و أخيها .

تقوم أوفيليا بمقابلة هاملت بعد أن لاحظت سلوكه الغريب لتخبر والدها عن ما آل إليه هاملت. فيظن والدها أنها مجرد نشوة حب أدت به إلى الجنون ليخبر هو بدوره الملك و الملكة بخبر جنونه .

وفي لقاء أوفيليا الثاني مع هاملت اتهمها بالوقاحة و صرخ في وجههما و أمرها أن تتوجه لدار الرهبنة لتصبح راهبة ، فلازال هاملت محملا بالشكوك بخصوص مصداقية شبح والده لتصل فرقية مسرحية إلى الدنمرك ، الأمر الذي ألهمه الحل فجعل ممثلي هذه الفرقة المسرحية يمثلون مسرحية مطابقة لحادثة مقتل والده و في خلال المشهد يدرس ملامح رد فعل عمه فعندما يجتمع سكان القصر لمشاهدة المسرحية. وفي المشهد الذي يقتل فيه الملك بالطريقة التي ذكرها شبح الملك لهاملت، يفزع الملك كلوديوس و يخرج من الغرفة و بهذا يتأكد هاملت أن عمه هو من قتل والده ، وعندما أراد أن يقتل هاملت عمه رآه يصلي فتردد

أن يقتله أثناء الصلاة خاشيا أن يبعث روحه للجنة. ليتوجه هاملت بعدها لغرفة والدته فينشب شجار عنيف بينهما،ليصدر صوت من وراء الستارة فيظن هاملت أنه الملك يتجسس عليه فيقوم بطعنه من خلف الستارة . ليكتشف أنه قتل بولونيوس مستشار الملك ليظهر بعد ذلك شبح الملك لهاملت مرة أخرى ليشدد عليه أن يقتل كلوديوس و أن يعامل والدته بلطف فبالرغم من وجود والدته معه إلا أنها لم ترى و لم تسمع الشبح لتتأكد أن ابنها قد جن. يقوم هاملت بإخفاء جثة بولونيوس عن الملك فيخشى الملك عن حياته فيرسل هاملت مع صديقيه الجسوسين إلى انجلترا مع أمرٍ بقتله، و في هذه الأثناء كانت اوفيليا تغني في أرجاء القصر متأثرة بموت والدها ليعود أخاها من فرنسا و يكتشف أن والده قد مات و أن أخته جنت فيخبر الملك كلوديوس لايرتس أن هاملت هو السبب ليصلهما في هذه الأثناء خبر أن هاملت مازال على قيد الحياة و تخلص من الجاسوسين بعدما اكتشف نواياهم بقتله ، و في هذه اللحظة خطط الملك بأن يجعل هاملت يبارز لايرتس في منافسة ودية ليضع السم في سيف لايرتس ليقتل هاملت و في حال فشل لايرتس في خدش هاملت بالسيف سيعرض عليه شرابا قد دس فيه السم ، لتقاطع الملكة مخطط الملك و تخبرهما بغرق أوفيليا.

وفي هذه الأثناء يصل هاملت مع صديقه إلى المقبرة وتبدأ مراسم جنازة أوفيليا بقيادة أخيها لايرتس ، فيتنازع لايرتس مع هاملت أمام قبرها ، إلى نزاع يفض بينهما بعد أن يعودا للقصر، ليخبرهاملت هوراشيو أنه تخلص من الجاسوسين ثم يحين موعد المبارزة بينه و بين لايرتس. تبدأ المبارزة و يخدش لايرتس هاملت بالسيف المسموم ، إلا انه هو كذلك طعن بسيفه المسموم، كما تشرب الملكة من الشراب المسموم المحضر لهاملت عن طريق الخطأ و تموت الملكة . و قبل موت لايرتس يخبر هاملت بمكيدة الملك كلوديوس لقتله و يتصالح معه .

و في لحظات هاملت الأخيرة من حياته يتمكن من قتل الملك و يعين أمير النرويج فورتنبراس خلفا له في الحكم ، فيموت هاملت فيخبر هوراشيو أمير النرويج بقصة هاملت فيأمر الأمير بإجلال جثة هاملت .

بطاقة فنية لمسرحية هاملت:شارك في التمثيل

هملت :محمد صبحي

هناء الشورجي: الملكة

أحمد ماهر: بولونيوس

عادل صقر: الملك

نيفين رامز: أوفيليا

عبد المنعم عيسى: هوراشيو

عماد رشادي: لايرتس

حسن أحمد: روزانكتراس

جميل برسوم: جيلدنسترن

عبد الله إسماعيل: ممثل الملك

مجدي سعيد: ممثل الملكة

مصطفى: حفار القبور

زين العابدين: أوزريك

حسام الدين مصطفى: بيرناندو

شوقي طنطاوي: مرسيلس

مدير الإضاءة:

أحمد جبارة

مديرو التصوير:

فتحي عبد العلي

عثمان هلمي

علي عطية

مصطفى رمزي

مساعدو المخرج:

محمد فهمي

زينب شميس

إعداد وإخراج:

محمد صبحي

تأليف :

وليام شكسبير

الترجمة :

خليل مطران

جبران خليل جبران

د. عبد القادر القط

تم التسجيل بوحدة الإذاعة الخارجية رقم 1 بمصر.

تحليل سيكولوجية أداء الممثل (البطل) في العرض لمسرحية هاملت:

تشهد الشخصية المسرحية في الأداء المسرحي نوعا من التهجين مع الشخصية الذاتية للممثل وتكون المحصلة استضافة الشخصية المراد تأديتها ومحاولة إظهارها بصورة تنعكس على أداء الممثل المسرحي فتنكشف الاستضافة عبر مستوى التقمص المسرحي لذا تكون استضافة الشخصية المسرحية من قتل شخصية الممثل بنسبة عالية في أسلوب الأداء التمثيلي" فنوع الأداء التمثيلي يتحدد وفق نسبة سلطة كل شخصية وكلما ارتفعت نسبة سلطة الشخصية المسرحية كان الأداء تمثيلي والعكس يكون أداء أقرب إلى التقديمي"[1]

حيث تشكل استجابة الممثل لمعطيات الشخصية المسرحية منطلقات مهمة لمنح هذه الشخصية قوة التأثير التي تستدعي بالمقابل تأثير متبادل من قبل شخصية الممثل، وبما أن الشخصية المسرحية تمتلك أبعادا ثلاثة: (سيكولوجي، سوسيولوجي، الفيزيقي) " فأن البعد السيكولوجي للشخصية المسرحية يشكل بالمحصلة دافع محفز للأداء الجسدي والصوتي للمثل"[2] فيصبح البعد السيكولوجي للشخصية المسرحية بكل ما يختزنه البعد من ذاتية الشخصية المسرحية هو البعد السيكولوجي للممثل، فالتضامن الذي يشهده الممثل في أدائه ما بين شخصيته بوصفه إنسان شخصيته المسرحية يجعله يمر بتجربة فريدة في مواجهة ذاته وإمكانيتها أو القوة في شخصيته إضافة إلى ما يتيحه الأداء التمثيلي من قدرة في الوقوف موقف الشخصية .إضافة إلى أن الذاكرة الانفعالية والتركيز والحركة الجسدية والخيال وباقي عناصر خلق الشخصية عند الممثل لا تتجرد تماما عن الشخصية الخاصة به بوصفها جزء من تكوينه الذاتي فينشط ويؤدي المسرحية في تداخل نسبي مع نفسه إذ أن الممثل يحاول نقل أبعاد الشخصية المسرحية عبر أدائه وهذا ما لاحظناه من خلال مشاهدتنا للعرض المسرحي والذي بلغت مدة عرضه ساعتان و17 دقيقة لتبدأ المسرحية.

---

1)-د.محمد عباس حنتوش،جدلية الشخصية المسرحية وشخصية الممثل،مجلة إتحاد،دع،جامعة بابل،2005،ص16.

2)-المرجع نفسه،ص18.

الفصل الأول من عرض لمسرحية هاملت:

ففي المشهد الأول يظهر لنا الممثل البطل (هاملت) وهو جالس على كرسيه والصمت يخيم عليه مطأطأ رأسه وحانيا كتفيه متجنبا النظر إلى الآخرين، ما يوحي على انكساره وانطوائه على نفسه، وحديث الملك معه وهو يطلب منه البقاء وعدم الرحيل لم يحرك ساكنا ذلك لأن الحزن يعتصر قلبه ذلك لأن عمه أخذ مكانة والده، وأيضا في حديثه مع والدته وهي تتوسل له بعدم الرحيل فحركته البطيئة التي أداها بخطوات متثاقلة تفسر عن تغير مشاعره وأحاسيسه تجاه والدته لتتحول من أمه إلى زوجة عمه.

وحركة جمود الممثلين الآخرين، وحركته وخطواته وملامح وجهه وتحسره عبر لنا عن كرهه للدنيا التي أصبحت بالنسبة له جنة من الأشواك وعالم يسوده الشر والفساد "ليت جسدي من هذا الصمت يذوب ويسيل ويتحول إلى قطرة ندى بل ليت خالق الإنسان لم يحرم علينا الإنتحار.....قبحا لهذه الدنيا وتبا لها إنها كحديقة ينمو بها الشوك...."(1) وحزنه على والده الذي لم يمر عليه سوى وقت قصير حتى تزوجت فيه أمه من عمه ما جعله يفكر في الانتحار، كما أن طريقة جلوسه على الكرسي وغفوته فسرت لنا سعيه وراء الراحة النفسية لتعبه من الدنيا وحالها .

لقد رسم حضور هوراشيو على وجه هاملت علامات الفرح لأنه صديقه الحميم ليعبر عن مدى اشتياقه له من خلال تعابير وجهه وكلامه"هوراشيو صديقي الحميم وسيدي أبادلك تلك التسمية"(2) لتتغير حركته وملامحه بعد أن أخبره هوراشيو أنه قد رأى شبح والده فملامح وجهه كانت تعبر عن مدى دهشته وحيرته من سماع هذا الخبر كما أن حركة خطواته المتسارعة " سيدي أظن أنني شاهدته بالأمس...شاهدت من؟والدك يا سيدي"(3) فسرت لنا سعيه لمعرفة حقيقة هذا الأمر . كما أن ثقته بصديقه جعلته يصدقه ويقرر رؤية شبح والده بنفسه.

1-الفصل الأول،المشهد الأول،عرض مصور لمسرحية هاملت.

2-الفصل نفسه،المشهد نفسه،العرض نفسه.

3-الفصل نفسه،المشهد نفسه، العرض نفسه.

تتغير حركة هاملت والتفاته يمينا وشمالا تفسر عن قلقه وانتظاره لرؤية الشبح.كما أن الملامح التي رسمها الممثل البطل على وجهه عبرت عن صدمته القوية لرؤيته شبح والده "أبي يا ملائكة الرحمة لطفا بنا إن مجيئك يحتم علي أن أخاطبك"(1)

وكان بالنسبة له أمرا لا يصدق ما جعله يقرر أن يكلمه ويعرف منه ما يريد ومواجهة صديقه الذي قرر أن يوقفه خوفا عليه الأمر الذي جعل حركته تتغير ليشهر سيفه على صديقه هوراشيو الذي حاول منعه من الذهاب ما يفسر لنا سعيه الدءوب لمعرفة ما يريده الشبح منه ، كما أن طريقة جلوسه أمام شبح والده وعدم الاقتراب منه فسر لنا جانبين:

1)خوفه من الاقتراب

2)معرفة ما يسعى إليه الشبح

فالملامح والمعالم التي كانت على وجهه ووضعه لرأسه على الأرض فسرت لنا صدمته الشديدة من سماع الحقيقة من شبح والده وصرخته ولاستلقائه على ظهره فسرت عن تحسره على والده وعجزه بعدم إنقاذه لوالده "عمي كلوديوس" (1)إذ أنه لم يتخيل يوما أن عمه هو من قام بقتل والده وطريقة حمله للسيف بينت تفكيره في أمر ما إلى جانب خطواته البطيئة وحركة يديه وحركت يديه واقترابه من الشبح توحي بأنه لا يريد لشبح والده أن يغادره بل أن يظل معه.

أما في المشهد الثاني فحركة سحب الكتاب من يد أوفيليا وإرجاعه لها توحي بسخريته وأمرها بالذهاب إلى الدير وأستهزئ بها وهذا كله ليوهمها بأنه لا يحبها وأنه مجنون "أأنت عفيفة؟ أأنت جميلة؟ إن كنت عفيفة وجميلة فاحذري أن يكون لجمالك أي اتصال بعفتك"(2) فهو ادعى الجنون حيث أخبر بولونيوس أنه يعرفه وهو بائع سمك وحركته وحواره معه جعلاه يعتقد أن هاملت مجنون ،فحركته التي قام بها بإدخاله لسيفه بين صفحات الكتاب ثم التوجه نحو والد أوفيليا وقص شعرة من لحيته بسيفه جعلاه يتأكد من جنونه جعلاه يخرج مهرولا. فهذا ما كان يسعى له من خلال حركاته ذلك ليخفي دافعه في انتقام وراء جنونه.

---

1)-الفصل الأول،المشهد الأول ،عرض لمسرحية هاملت.

2)-الفصل نفسه،المشهد الثاني،العرض نفسه.

دخول الممثل البطل بعد حضور صديقيه واللذان هما في حقيقة الأمر جاسوسان أرسلهما الملك له ما جعله يتفطن لهما من خلال ملامحهما،لترتسم الابتسامة مجددا على شفتيه لدى حضور فرقة مسرحية إلى القصر والتي كان من أشد المعجبين بها "مرحبا بكم يا سادة مرحبا بكم جميعا أهلا يا صديقي القديم لقد تغيرت كثيرا عن آخر مرة رأيتك فيها"(1).

فوقوفه ومشاهدته لها وهو ضام يديه ‘إلى بعض وملامحه وتركيزه في تمثيل أحد الممثلين لمشهد مسرحي أوحى لنا أنه يفكر في أمر ما جعل عيناه تفيضان بالدمع كما أن سكون حركته فسر مدى تأثره وسعيه إلى انتقام لكن بطريقة غير مباشرة

ارتسمت ملامح البهجة والسرور على وجه الممثل البطل"هل يمكنك أن تمثلوا غدا مسرحية مصرع غوستافو؟ أيمكنك إن اقتضت الضرورة أن تحفظ بع الأبيات التي سأضيفها للمسرحية"(2). كما برزت من خلال حركته عندما وافق ممثل الفرقة المسرحية على طلبه بتمثيل مسرحية مع إضافة بعض الحوارات من عند هاملت ليعلن لهم أن المسرحية ستمثل أمام الملك كلوديوس، ليستلقي هاملت على الكنبة وهو يواصل بحركاته وملامحه بتمثيليته التي بدأها في إدعائه الجنون للسعي وراء منتهاه كما أن جلوسه بجانب أوفيليا لمشاهدة المسرحية يفسر عن اشتياقه لها لكنه لا يستطيع أن يبوح لها به وذلك لأجل تحقيق ما بدأه .

وقوف هاملت وسكونه وصمته في مكانه. لتفسر لنا ملامحه انتظاره لرؤية ردة فعل عمه بعد مشاهدته للعرض المسرحي فحركته الاهتزازية ثم جلوسه بجانب والدته يعبر عن مدى قلقه لمعرفة حقيقة الأمر وابتسامته الصفراء لعمه توحي انتظاره لفضح أمره.ليغير بعد ذلك مكانه ويبتعد عن الملك يفسر خوفه من أن تصدمه ردة فعل عمه ويتأكد من قاتل أبيه.

فقلق الممثل البطل جعله يتحرك بخطوات متسارعة نحو الملك وبصوت مرتفع في وجهه ليخبر عن حقيقة المشهد ليفاجئه عمه الملك بردة فعله"يسمه في الحديقة ليأخذ عرشه،ويتزوج امرأة أخيه واسمه غوستافو"(3).

---

1)-الفصل السابق،المشهد السابق، العرض نفسه.

2)-الفصل نفسه،المشهد نفسه، العرض نفسه.

3)-الفصل نفسه،المشهد نفسه، العرض نفسه

وهذا ما أبرز لنا غضبه الدفين من الصدمة التي تلقاها جراء ردة فعل عمه الملك إضافة إلى أن حركة يديه على وجهه تعبر عن الحسرة الكبيرة التي أصابته ليغير بعدها حركته ويمسك بيدي صديقه هوراشيو وهو يرسم على وجهه السرور لأنه كشف حقيقة عمه الخائن ليختم هذا المشهد بحضور أحد الخدم والذي كان من أصدقائه والحسرة تعتصر قلبه ويقوم بإعطائه حكمة تعبر لنا عما يختلج نفسيته من حزن اعتصر قلبه لواقع مر صدمه.

وفي المشهد الثالث دخول الممثل البطل لغرفة والدته ليستفسر منها ماذا تريد منه، ليرسم لنا ملامح مقته واشمئزازه منها ظنا منه أنها خانت والده الملك ليخاطبها بصوت مرتفع يوضح فيه عدم احترامه لها ويرفع يده بوجهها لأنها كانت بالنسبة له مجرد زوجة عم"إنك الملكة امرأة أخ زوجك أنت أمي ويا ليتك لم تكوني"(1)، ثم يمشي بخطوات متسارعة بعد سماعه لصوت خلف الستائر فيقوم بغرز خنجره ظنا منه أنه الملك ليكتشف أنه والد أوفيليا. ليعود بعدها إلى والدته ويسم بدنها بالكلام الجارح وبنظراته المليئة بالحقد والكره ورميها على الكنبة وحركة مقارنته لقلادته بقلادتها كل هذا يبين مدى حقده عليها .

أما بالنسبة للمشهد الرابع فحركة الدوران التي أداها تفسر محاولة منه لإخراج مكبوتاته النفسية من خلال هذه الحركة، ودهشة الممثل التي ارتسمت على وجهه وفي حركة الجلوس التي إتخدها لدى رؤيته لشبح والده للمرة الثانية وأمره له بعدم قتل والدته وإنما تركها لمصيرها، إلى جانب حركة الاحتضان التي قام بها الممثل البطل لوالدته فسرت عن تجدد شعوره تجاهها لأنه علم أنها لم تكن على دراية بأنه قتل زوجها"أماه أماه لا تعودي إلى سرير عمي"(2) ليختتم بهذا الفصل الأول بأخذ الممثل البطل لجثة بولونيوس.

---

1)-الفصل الأول،المشهد الثالث،عرض مسرحية هاملت.

2)-الفصل نفسه،المشهد نفسه،العرض نفسه.

الفصل الثاني من عرض لمسرحية هاملت:

المشهد الأول:استلقاء هاملت على صدره جعل من الحراس يعتقدوا أنه ميت مما جعلهم يقتربون منه ليقوم الممثل البطل مما جعلهم يقتربون منه ليقوم بحركة إفزاعهم ،والاستهزاء بهم والتلاعب بهم في الحديث وذلك لإخفاء حقيقة أين أخفى جثة بولونيوس إضافة إلى حركة التلاعب التي قام بها ليواصل تمثيليته للجنون.

ودخول هاملت عند الملك ومشيته كمشية الأعرج وإنحناءه لخدم القصر رغم أنه الأمير جعل من الملك والحرس في غاية الغرابة من تصرفه.كما أن حركة الانحناء التي أراد أن يقدمها للملك ليستبدلها بنزعه لحذائه تفسر عدم إحترامه وعدم إهتمامه المطلق بالملك. كما يشير في حديثه وحركته في محاولته للبحث عن بولونيوس داخل حذائه توضح مدى ذكائه وتفطنه بتظليل الملك وخدمه بإخفاء جثة بولونيوس عنهم وسعيه لتحقيق ما يمليه عليه عقله.

فحركة وملامح الموافقة التي أبداها الممثل الرئيسي للملك بعدما أمره بالذهاب إلى انجلترا لعلاجه من الجنون"إلى إنجلترا حسن لنذهب إلى إنجلترا"(1) والتي توضح مدى فطنته ونباهته لحيلة عمه للتخلص منه، فحركة وسرده لصديقه الحميم هوراشيو على ما مر به .

توجه هاملت نحو حفار القبور بعد أن رمى بجانبه جمجمة ، فحركة جلوسه كانت توضح سعيه لإجابات من حفار القبور كما أن حركة حمله للجمجمة وملامح وجهه توحي بحزنه على صاحب الجمجمة والذي كان يحبه ويحب نكته .

دخول هاملت وطريقة كلامه في جنازة أوفيليا وشجاره مع لايرتس يؤكد على حرقته على وفاة محبو بته وفقدانه للأشخاص الذين أحبهم"من ذا الذي استبدت به الآلام هكذا استبدادا أنا هاملت الدنمركي أقسم أني لأصارعنك من أجل هذا فأنا أحببت أوفيليا أربعون ألف أخ يقل حبهم عن حبي لها"(2) .

---

1)-الفصل الثاني،المشهد الأول،عرض لمسرحية هاملت.

2)-الفصل نفسه،المشهد نفسه،العرض نفسه.

وفي حديثه مع نفسه وبعبارته "هو الذي يجعلنا نفضل الصعب بين أهلنا على السهل بين قوم لا نعرفهم فنفقد العزم ونفضل عذاب الحياة أكون أو لا أكون"(1). وبحركة خطواته البطيئة وملامح الغضب أوحت لنا على خيمة التفكير والسواد والحزن الذي لف هاملت طيلة أيام.

أما بالنسبة للمشهد الثاني فدخول الممثل البطل وحركته لاستعداده في تحديه للايرتس تفسر مدى ثقته بنفسه ووضعه ليده على كتف منافسه توحي على علاقة المودة التي كانت بينهما "إنني أعلن أمام الجميع أنني أنبد كل نية سوء في حقك وأتقدم إلى نفسك الطيبة الكريمة بالصفح عما لم يرضك مني" (2) كما قام بتحية المبارزة لتدل لنا على احترامه لمنافسه، وحركة سقوطه بين يدي صديقه والملامح التي رسمها على وجهه فسرت مدى ألمه من السم واحتضاره "هوريشيو إني ماءت هوريشيو إني أموت"(3). ليبن لنا بأنها لحظاته الأخيرة ليموت بعد هذا ويسدل الستار بعد تشييع جنازته.

---

1)-الفصل الثاني،المشهد الأول،عرض لمسرحية هاملت.

2)-الفصل نفسه،المشهد الثاني،العرض نفسه.

3)-الفصل نفسه،المشهد نفسه،العرض نفسه.

أكد ستانسلافسكي من خلال أطروحاته الفنية على أن ظاهر الفعل المسرحي وشكل الجسد يتحدد بحدود الدلالة وفق المقاربة الايقونة بينهما فالجسد الخارجي لا ينقل إلى الجمهور معنى محددا الا إذا تشكل في صورة لها مدلول،وهو بهذا إنما يقصد التقارب البنائي بين الدراسات النفسية والشكلانية حيث أن المضمون (النفسي)تحديدا ، يعبر عنه بالضرورة في التشكيل الحركي والصورة على حد سواء ، فالحركة الجسدية تنشأ من الدافع النفسي الذي يوجده الممثل في ذاته لتكون الحركة الجسدية أكثر صدقا واقرب إلى الواقع الذي ينشده.

إذ أن الاهتمامات والصراعات الإنسانية الجوهرية تمثل على خشبة المسرح وفي الفنون الأدائية الأخرى.ليس لمجرد التسلية ولكن أيضا من أجل اكتشاف الذات ومن أجل التطهير الانفعالي ومن أجل توليد طاقة حافزة على التغيير الاجتماعي.

وهدفي من خلال هذا البحث أسرى بالنتائج التالية:

-اختلاف تقنيات الممثل بالتعبير عن نفسه.

-لا معنى للعرض المسرحي دون وجود الممثل.

-اختلف أداء الممثل وتطور عبر العصور المختلفة للفن المسرحي.

-إسهام علم النفس وإلى حد كبير في الفنون الأدائية مكن الممثلين من توصيل رسائلهم إلى نفسية المشاهد بشكل أفضل.

-ساهم منهج المخرج الروسي ستانسلافسكي وإلى حد كبير في تكوين الممثل وتمكينه على تقديم الأفضل.

-وفق الممثل المسرحي محمد صبحي وإلى حد كبير في تبنيه للتقنية النفسية لستان سلافسكي في أدائه حيث اندمج وبشكل كلي مع دوره مما مكنه من بلوغ الهدف المنشود من أدائه وهذا ما أضفى على العرض المسرحي جماليات فنية.

-إن تبني الممثل البطل لهذه التقنية النفسية ساعده في التأثير على نفسية المتلقي.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إلياس ماري وحنان قصاب حسن،المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، سنة 1997.
2. الأمارة أسعد،مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة،قسم العلوم النفسية والاجتماعية،الدانمرك،دت.
3. بيرناندييللو لويجي،الكاتب المسرحي والممثل،مقال ضمن كتاب: الفنان في عصر العلم ،ترجمة :فؤاد دواره، وزارة الثقافة والإعلام،دار الشؤون الثقافية،ط2،العراق،س1989.
4. جون تيلر رسل: الموسوعة المسرحية،ج1،تر:سمير عبد الرحيم،دار المأمون،بغداد، 1990.
5. جيرزي غروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر: كمال قاسم نادر، دائرة الثقافة العامة، بغداد، 1986.
6. زكي أحمد،عبقرية الإخراج المسرحي ،المدارس والمناهج ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،1989.
7. سامي عبد الحميد،ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، النشر،بلقيس الدوسكي، س2005.
8. ستانسلافيسكي كوستانتين،اعداد الممثل في المعاناة الإبداعية،تر:د.شريف شاكر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
9. سعد صالح،الأنا-الآخر،إزدواجية الفن التمثيلي،عالم المعرفة،الكويت،1990.
سكر إبراهيم،الدراما الإغريقية،دار الكتابة العربية للطباعة والنشر،القاهرة، د،ت.
10. سلافسكي ستان،حياتي في الفن،ج ا،تر:دريني خشبة،الدراما المصرية اللبنانية،2004.
11. عباس محمد حنتوش،جدلية الشخصية المسرحية وشخصية الممثل،مجلة إتحاد،دع،جامعة بابل،2005 .

12. عبد الحميد سامي،فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد،دار وكتبة البصائر،ط1،بيروت.

13. غالب رضا، الممثل والدور المسرحي،دراسات ومراجع المسرح، مطابع التجارية، مصر، سنة2006.

14. فردي ميلييت وجيرالد يدس بنتلي:فن المسرحية،تر:صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، سنة1966.

15. لندال دافيدول، مدخل علم النفس، تر: سيد الطوب وآخرون، الطبعة الثالثة، القاهرة : الدار الدولية للنشر والتوزيع، سنة 1989.

16. ويلسون جيلين، سيكولوجية فنون الآداب،تر:د.شاكر عبد الحميد،عالم المعرفة،الكويت،1990.

المجلات والدوريات:

1. كريم عادل سالم، نظم التمارين المسرحية وبناء الخطاب الجمالي في أداء الممثل المعاصر،مذكرة ماجستير،جامعة بغداد،كلية الفنون.
2. هواتنج فرانك،المدخل إلى الفنون المسرحية،تر:كامل يوسف وآخرون،دار المعرفة،القاهرة،س1980.
3. عمايرة منصور،الأدب والفن، الممثل المسرحي الذات والأداء والمعرفة،ع2012،11/09/3847.
4. سلامة أحمد،مجلة معهد الفنون المسرحية،قسم الدراما والنقد المسرحي،21أفريل2002،مصر، العدد1125.
5. أحمد جمال د،ستان سلافسكي ومنهج المعايشة،مجلة الأيام،العدد7،بغداد،2006.
6. المعلا نديم،الجسد والمسرح،مجلة الفكر،المجلد37،العدد4،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،س2009.
7. حسين عدنان أحمد،غروتوفسكي الذي شطب النص وحرر الممثل،صحيفة العرب،لندن،العدد9826، 2013-06
8. حكيم زياد،مجلة منابر ثقافية، الممثل المسرحي والجمهور، العدد28.
9. ردة فهد الحارثي،المسرح الفقير عالم متجدد،مجلة الجزيرة الثقافية،15محرم1430،ع 266
10. عادل أحمد القضابي،جريدة مسرحنا،27مارس2011،مصر، العدد 176.
11. كاظم راسل،مجلة الحوار المتمدن،العدد2011،347-08.