المرجعيات الفكرية لممثلي شخصيات الكوميديا الصامتة

م.د. قحطان عدنان
كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

خلاصة البحث

تعد الكوميديا من الأنواع الدرامية التي أثير الجدل حولها في وقت مبكر في الأدبيات والدراسات النقدية لفن المسرح، إذ تحدث أرسطو ووصف الكوميديا بأنها تعالج عيباً وقبحاً لا يسبب ألماً ولا ضرراً، فهي الموضوع الفكاهي الساخر الذى يعرض نقائص البشر عن طريق تصويرهم فى مواقف النقص والضعف بهدف إثارة الضحك من العيوب والأخطاء التى فعلها الإنسان عن جهل، وفيما يخص موضوع البحث (فن الكوميديا الصامتة) فهو ذلك النوع من الكوميديا أو الفكاهة الذي شاع أنتاجه مع عصر بداية السينما وبالتحديد بين العام 1911 الى 1926، فقد دفع الإحساس بجمال الصورة المتحركة في كاميرا بدون صوت الى إبتداع هذا النوع من الدراما التي كانت في الغالب تعتمد على قدرة الممثل وبديهته في إنتاج الفعل الحركي الذي يثير الضحك من جراء اكتشاف العيوب والإخطاء والمفارقة في المواقف الحركية داخل المشهد الواحد، وإذ إن المادة الفنية في هذا النوع من الكوميديا كانت مادة فكرية غنية غيرت مفهوم الشعوب تجاه قضايا اجتماعية وسياسية حساسة لاسيما الرأسمالية العالمية والنازية والشيوعية، وهي تدفع الفرد الى اتخاذ مواقف وأفعال وتحليل عقلاني لهذه القضايا، فقد كان من ضرورات الإستقصاء العلمي لمادة الفن المسرحي، القيام بدراسة للتعريف بمفهوم هذا الفن الكوميدي، والتعرف على أهم المرجعيات الفكرية للممثلين الذي أبدعوا أشهر شخصياتها، لذا ارتكزت مشكلة البحث على استكشاف مفهوم الكوميديا الصامتة في الدراسات الفلسفية والأدبية والفنية ومعاينته من قبل متخصصي المسرح والدراما. ليبدأ الباحث بعرض مشكلة البحث والحاجة إليه ضمن الفصل الأول الذي أوضح فيه أيضا هدف البحث وأهمية البحث وكان لتحديد المصطلحات التي وردت ضمن عنوان البحث أهمية كبيرة في تحديد المسارات المعرفية للباحث مما حدا به الى تحديدها ووضع التعاريف الإجرائية لكل مصطلح. أما الفصل الثاني فانه يتضمن مبحثين الأول ناقش فيه الباحث مفهوم فن الكوميديا الصامتة، في حين تناول المبحث الثاني المرجعيات الفكرية للتمثيل في الكوميديا الصامتة، وفي نهاية الفصل الثاني قام الباحث بالتوصل الى مجموعة من المؤشرات التي ضمنّها جملة من الأفكار الفاعلة في الإطار النظري وذلك لغرض استثمارها في تحليل عينة البحث المنتخبة ضمن إجراءات البحث في الفصل الثالث، كذلك قام الباحث بالحديث عن دراستين سابقتين ذات صلة بموضوع بحثه. وفي الفصل الثالث الإجرائي انتخب الباحث والثانية : الممثل الكوميدي ،Chaplain Charles عينتين، وهما عبارة عن شخصيتين كوميديتين، الأولى : الممثل الكوميدي تشارلز شابلن للبحث في مرجعياتهما الفكرية في إنتاج الكوميديا من النوع الصامت، وقد تم تحليل العينات، ثم يليه ، Rowan Atkinsonروان أتكينسون . الفصل الرابع الذي يشمل نتائج البحث واستنتاجاته وتوصياته وأخيراً قائمة المصادر التي اعتمدها الباحث في بحثه مع ملخص باللغة الإنكليزية

Search Summary

Comedy is a kind of drama that was raised early in the literature and critical studies of the art of theater, where Aristotle described comedy as dealing with a defect and a kiss that does not cause pain or harm, is the sarcastic comic subject, which displays the shortcomings of humans by portraying them in situations of weakness ,This is the kind of comedy or humor that was popular with the era of the beginning of the cinema, specifically between 1911 and 1926, it gave the sensation of the beauty of the animation in a camera without Voice to innovation of this type of drama, which was often based on the actor's ability and its ability to produce the act of locomotion, which makes laughter by the discovery of defects and errors and paradox in the positions of motor movement within the scene, and the technical material in this type of comedy was a rich intellectual material changed the concept The people towards sensitive social and political issues, especially the global capitalism, Nazism and communism, and it drives the individual to take positions and actions and rational analysis of these issues, it was necessary to investigate the scientific art of theater, to study the definition of the concept of this art comedy, On the most important intellectual references to the representatives who created the most famous characters, so focused on the problem of research to explore the concept of silent comedy in philosophical studies, literary and artistic and the examination of the specialists of theater and drama. The researcher began to present the problem of research and the need for it within the first chapter, which also explained the purpose of

the research and the importance of research was to identify the terms contained in the title of the research is very important in determining the paths of knowledge of the researcher, which led to the identification and the development of procedural definitions for each term.

The second chapter deals with the first two topics in which the researcher discussed the concept of silent comedy art, while the second topic dealt with the intellectual references for representation in the silent comedy. At the end of the second chapter, the researcher reached a set of indicators that included a number of theoretical ideas in order to invest them In the analysis of the sample of the selected research in the research procedures in the third chapter, and the researcher to talk about two previous studies related to the subject of his research.

In the third chapter of the procedure, the researcher selected two examples: Comedian Charles Chaplain Charles and Comedian Rowan Atkinson, to study their intellectual references in the production of silent comedy. The samples were analyzed, followed by the chapter Fourth, which includes the results of the research and its conclusions and recommendations and finally the list of sources adopted by the researcher in his research with a summary in English.

الفصل الأول- الإطار المـنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

إن الفرد لا يمكن أن يعيش أو يعمل أو يبدع عملاً بمعزل عن وجهة نظر فلسفية أو رؤية تستحوذ على تفكيره أو معتقد ديني يؤمن به أو باعث نفسي يوجه سلوكه أو قناعة إيدولوجية يعمل بموجبها، وفي النهاية فإن جميع تلك التسميات لا بد أن يكون لها تأثير واضح في جميع ما ينتجه الفرد من علم وأدب وفن. وفي الدراسات الفنية غاليا ما تكون المرجعيات التاريخية لفن من الفنون أو المرجعيات الفكرية لأحد الفنانين مادة حيوية ومفيدة في رصد العديد من الظواهر موضوع البحث كالوعي وطريقة التفكير ومهارات الأداء، وفن الكوميديا أحد الموضوعات التي لاقت أقبالا كبيرا من الباحثين لكشف مرجعياتها وجذورها وتاريخها كذلك أسباب تشكلها والبواعث النفسية التي تقف وراء ظهور مواهب التمثيل الكوميدي.

وفي هذا البحث ارتأى الباحث أن يدرس النوع الكوميدي الأكثر أشكالية على المستوى الموضوعي والبنائي والدلالي والحركي وهو دراسة ذلك الفن الذي يصدّر لنا البهجة دون كلمات أنه (فن الكوميديا الصامتة) .

فن الكوميديا الصامتة ذلك الفن الذي يدخلنا في نوبات هستيرية من الضحك ونحن نرى أبطاله وهم يسيرون أو يتلاعبون بتعابير وجوههم أو يحركون أجسامهم بطريقة غالبا ما تكون بعيدة عن النمطية، إذ إن هذا الفن يكسب خصوصيته من خلال المغايرة الكبرى الذي يحدثها في متطلبات البناء الدرامي والمشاهدة، ففي هذا الفن لانحتاج سوى شخصيتين أو ثلاث، شرطي، فتاة جميلة، صعلوك، ومكان بسيط قد يكون متنزهاً لنقدم فنا رائعا يحمل رسالة أجتماعية أو سياسية دون أن نسمع حتى صوتًا أو حرفًا واحدًا، ولقد كانت الحقيقة السايكولوجية القائلة بأن كثير من الناس يكونون أكثر تأثراً وعمقاً بما يرون لا بما يسمعون، أهم الأسباب التي دفعت الباحث الى دراسة هذا النوع من الكوميديا .

يوم بدون سخرية هو يوم ضائع)، العقيدة الفنية التي عاش وفقًا لها طوال حياته مؤسس هذا الفن الفطري)

(السير تشارلز سبنسر تشابلن الذي ولد 16 أبريل 1889- 1977)، تشكل هذه العقيدة أهم مداخل البحث لا سيما عندما يكون مؤسس وأهم رواد ونجوم هذا الفن هم ممن ولدوا في أسر تعاني من أزمات أجتماعية أو ممن تعرضوا لليتم المبكر

أو الإضطهاد النفسي والفكري، فناضلوا من أجل نصرة منبوذي المجتمع البرجوازي وكانت ضرورة نضالهم من أجل سعادتهم .

لقد أكتسبت صورة تجسيدات هؤلاء الممثلين للشخصيات الغريبة الأطوار المضحكة أو السيئة الحظ في أكثر الأحيان، والملقاة على هامش الحياة، سمات نفسية بصورة حقيقية تتحول أحياناً كما حدث في أعمال شابلن " أكثر تراجيدية وحزناً وأكثر ترتيبا بكثير، حين فقد أستعراضيته وصار أكثر عقلانية وأقل قناعاً وأعمق من حيث الجوهر الإنسان " ، وبناء على فرضية أن الصمت أبلغ من الكلمات وأن الحركة ربما تكون أوسع دلالة من كثير من الملفوظات، وأن السخرية مادة للنقد تنبني على أساس ما يحمله الفنان من رؤى وأفكار ومعتقدات وطموحات وحاجات وقيم، فقد صياغ الباحث عنوان بحثه بالشكل الآتي (المرجعيات الفكرية لممثلي شخصيات الكوميديا الصامتة .

أهمية البحث :

وتكمن اهمية البحث في أنه يسليط الضوء على منطقة حيوية وغنية في الفن الكوميدي، وكذلك في المجال الإجرائي الذي يمارس الممثل عمله في إطاره، وهو أداءه للأدوار الكوميدية الصامتة شديدة التعقيد، إذ هي تتطلب قراءتها وفهمها والاحاطة بالمفاهيم الفكرية والجمالية المولدة لها، والتعرف على أفكارها ووجودها المتفاعل مع الانتماء الفكري للممثل .

هدف البحث:

1 ـــــ التعرف على مفهوم الكوميديا الصامتة

2 ـــــ التعرف على المرجعيات الفكرية لممثلي شخصيات الكوميديا الصامتة

حدود البحث:

1 ـــــ (الحد الموضوعي) : التعرف على المرجعيات الفكرية للممثلين الكوميديين الذين جسدوا شخصيات الكوميديا الصامتة .

2 ـــــ (الحد الزماني) ممثلي شخصيات الأفلام الكوميدية الصامتة بين الاعوام (1910 ـــ 2010) .

3 ـــــ(الحد المكاني) الأفلام المقدمة من على محطات التلفزيزن والقنوات الفضائية.

تحديد المصطلحات:

المرجعيات references :

لغةً : المرجع، الرجوع وفي التنزيل العزيز " وقُضِيَ الْأَمْرُ وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الْأُمُورُ " ، والمرجع هو ما يمكن الرجوع اليه لتفسير ما يتعلق بحقيقة تخص علم أو أدب أو فن، وتشتق كلمة مرجع من (رجع) رَجَع يَرْجِع رَجعا

ورُجُوعا ورِّجْعى ورُجْعانا ومَرجعاً ومَرجعةً: انصرف، ومرجعته أرجعْته أرْجعه رَجْعا ومَرجْعاً ومَرْجعاً وأرجعته ، وفي القاموس المحيط ترد كلمة مرجع تحت التعريف الاتي: " رَجَع يَرْجعُ رُجوعاً ومَرجعاً كمنزلٍ، والشيء عن الشيء واليه رَجعا ومرَجعاً كمقعدٍ ومنزلٍ: صرفه ورده، كأرجعهُ ويؤمنُ بالرَّجعة أي: الرِّجوع الى الدنيا بعد الموت، وبالكسر والفتح: عودُ المطلق الى مطلقته .

اصطلاحاً : المرجع هو " كل إشارة موضوع تشير اليه، غير انه لا يشترط ان يكون لهذا الموضوع وجود فيزياوي، فقد يكون فكر او شكل حلمي او مخلوق متخيل " ، ويرى آخرون أن المرجع هو " العالم الخارجي الذي اشارت اليه العلامة في سياق العمل المسرحي، فكل منا يحمل تصورا مرجعيا خاصا عن الاشياء المحيطة بنا "

التعريف الإجرائي :

المرجع هو ما يختزن في الحافظة الانسانية وما يدخر من صور وافكار وانطباعات حسية للعالم الموضوعي والمرجع، اما ان يكون واقعياً أي له جذور من الواقع ومماثله معه او تخيلياً خاضع لاستعارات عقلية فكرية تدخل في بنية ما يبدعه الفرد لاسيما الفن .

الفكرية Intellectual :

الفكر : لغة " فكر يفكر تفكيراً – في الامر: اعمل العقل فيه ليَعمِلَ مستعيناً ببعض ما يعلم الى مجهول او الى حل – وفكرت كثيراً في هذه المشكلة وقد توصلت الى حل مرضٍ " ، ويقال " فكرَ يفكرُ في الشيء: عمل الفكر والعقل فيه ليتوصل الى حلهِ او ادراكه. الفكرة الخاطرة الذهنية " ، " فكر – اَلتفكرُ: التامل. والاسم الفكر والفكرةُ والمصدر الفَكر بالفتح. قال يعقوب : يقال ليس لي في هذا الامر فكر، أي ليس فيه حاجة. قال: والفتح فيه افصح من الكسر. وافكر في الشيء وفكرَ فيه وتفكرً، بمعنى. ورجل فكير: كثير التفكرُ " .

الفكر اصطلاحاً : عرف الفكر من وجهة نظر فلسفية بأنه " يطلق على الفعل الذي تقوم به النفس عند حركتها في المعقولات " ، والفكرة " أسمى صور العمل الذهني ، بما فيه من تحليل وتنسيق " . وهو عند (افلاطون) " النموذج المثالي للأشياء الحسية، فهي الوجود الحقيقي " .

التعريف الإجرائي :

يتفق الباحث مع التعريف الذي يروده (روزنتال) للفكر إذ يرى أنه " النتاج الاعلى للدماغ بوصفه مادة ذات تنظيم عفوي خاص وهو العملية الايجابية التي بواسطتها ينعكس العالم الموضوعي في مفاهيم واحكام ونظريات ويظهر خلال أنشطة الانسان الاجتماعية والانتاجية وتضمن انعكاساً وسيطاً للواقع ويكشف الروابط الطبيعية داخله " .

الكوميديا :

الذي أطلقت في بادئ الأمر على كل مسرحية ذات هدف Comoedia لغة : لفظة مشتقة من الكلمة اللاتينية ترفيهي أن لم يكن تهذيبياً وذلك عن طريق تصوير العيوب والرذائل الفردية، أو الأجتماعية ، ويرى أخرون أن كلمة أي موكب طقسي، ويتفق عدد كبير من الباحثين أنها ولدت في ،(Komos)تعني الغناء في الـ (Komoidia (كوميديا . قبل مائة عام من أدخال الكوميديات الى أعياد ديونيسيوس ،(Corinthe (كورنت

التي إصطلاحاً : الكوميديا فن نشأ عن طريق الإرتجال، وعلى وجه الخصوص، نشأ على أيدي ناظمي الأغاني الفالية كانت شائعة عند الإغريق ، إذ إن الإغريق كانوا يستعملون كلمة (كوميديا) للدلالة على أنواع عدة من النشاط الملهاوي التي تكون وظيفته الخاصة، مهاجمة الحماقات الاجتماعية والسياسية، وأصبحت عروضه لا تختلف عن العروض الفكاهية الساخرة المعاصرة، فالبهجة والمرح في المادة الكوميدية يجعل الجمهور يميل لمشاهدتها، أذ هي تقوم على " مواقف فيها مبالغة وتناقض من أجل الضحك والسخرية، وتبدو أشبه بفن الكاريكاتير الذي يعطي رؤية ساخرة تجاه بعض الأمور التي يعالجها " .

التعريف الإجرائي :

الكوميديا نوع من الأنواع الدرامية التي نشأت من أحد أجزاء أحتفلات الديثرامب، والممارسات الطقسية الديونيسيوسية، وقد أحرز هذا الفن تفوقه عندما خصص له الإغريق يوما ضمن أحتفالاتهم السنوية وقد تبلور هذا الفن وأتزدهر في إيطاليا علي يد ممثلي الكوميديا ديلارتى .

التمثيل الصامت :

يعرفه (بيلنك) : شكل من أشكال تخصص التمثيل، ويتم فيه تفسير كل شيء من خلال الحركة. ويعرفه (القريشي) قدرة الفرد على التعبير عن الأفكار والأحاسيس عن طريق الأتصال بحركة الجسم بدلاً من الكلام . ويعرفه (لوشكي) بأنه تعبير مسرحي خلاق يتم عادة دون أستخدام الكلمات، وله أسلوب أداء خاص به .

التعريف الإجرائي :

هو الأداء التمثيلي الذي يعتمد على عناصر الحركة والإيقاع مضافاً أليها الإيمارات والأشارات دون الكلام، وهذا الفن يترجم قدرة الممثل على التواصل مع جميع أجزاء جسمه لغرض أن يوصل لنا رسالة بليغة وواضحة .

الكوميديا الصامتة :

هي الكوميديا التي تعتمد بالأساس على الصورة والفعل الجسدي للممثل في غياب الحوار وحتى الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرج على الانصهار معها، " وفي احيان اخرى تعتمد على الحوار الصامت مع الموسيقى خاصة لان الموسيقى تعتبر عامل اساسي في ظل غياب الكلمات لجذب المشاهد ، ويؤكد (ارنست لندجرن) هذه القضية فيقول : " عندما عرضت افلام لوميير لاول مره في انكلترا في عام 1895 كان يصاحبها عزف لانغام شائعة على البيانو " ،

وميزة هذا النوع من الكوميديا انها موجه لشريحة اوسع من الجمهور على الرغم من اختلاف اللغات، وقد شاع هذا النوع من الكوميديا عندما كانت كل الأفلام الأولى صامتة وذلك لعدم تطور تقنية دمج الصوت مع الفيلم .

الفصل الثاني- المبحث الأول : مفهوم فن الكوميديا الصامتة

إن فن الكوميديا الصامتة فن قديم قدم السينما نفسها، كما وأننا حين نتحدث عن تاريخ الكوميديا الصامتة فأننا نتحدث عن عصر بداية السينما، فبتاريخ 28 كانون الأول 1895 استطاع الأخوان لوميير أن يقدما أول عرض سينمائي في تاريخ السينما في باريس، لتبدأ بعدها موجة أفلام الكوميديا الصامتة والتي امتدت من العام 1911 الى 1926 .

ظهرت الكوميديا الصامتة في السينما عام 1902 وإستمرت حوالي 25 عاماً، أي الى العام 1927، إذ تم إنتاج آخر فيلم صامت، وحتى العام 2012 كانت هناك الكثير من المحاولات لإستعادة هذا الفن الراقي، ولكن للأسف كلها باءت بالفشل، بإستثناء فيلم (الفنان) الذي تم إنتاجه في فرنسا 2012، وحصد الكثير من الجوائز في مهرجان كان، حيث مثّل عودة قوية لهذا النوع من الأفلام، وإشعار لإمكانية إعادة التجربة ونجاحها، وتعود أسباب ظهور الكوميديا الصامتة هو إفتقار السينما قديماً لتقنيات دمج الصوت، وعلى الرغم من الإتفاق على روعة هذه الكوميديا إلا انها ضعفت واختفت مذ حلّت الأفلام الناطقة .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الكوميديا لم يكن يطلق عليها أسم الصامتة إلى عندما ظهرت السينما الناطقة إبتداء من العام 1930، فظهرت الكوميديا السردية، ونظرا لعدم اعتبار غياب الصوت عيباً أو نقصاً، فقد بقيت تحتفظ بخصوصيتها الجمالية ونوعيتها التي تعود الى :

1 ـــ تعبيرية الممثلين بواسطة الحركات والإشارات .

2 ـــ أهمية مظهر اللقطات البصري وتركيبها .

3 ـــ أهمية التجميع من أجل إنتاج المعنى وأهمية الإيقاع أيضاً .

4 ـــ الأفضلية المعطاة لبعض الأشياء (الوجه، جسم مضخم، حلم اليقضة، التوهم الخيالي) . ويشير (بازان Bazin) الى أن التفاوت الجمالي يمر بين الكوميديا الصامتة والناطقة بأقل منه بين الذين يؤمنون بالصورة والذين يؤمنون بالحقيقة

ولقد أمتازت الكوميديا الصامتة بقدرتها على إضحاك الجمهور من خلال المقالب، التي حاول آباء الكوميديا مثل تشابلن ولويد وكيتون من صقلها، وكذلك الدور الفاعل للكامير وقدرتها على إيصال ما تعجز أي وسيطة فنية أخرى عن إيصاله، كالمسرح مثلا، لأنه قادر على إثبات سلوك الفنان على المنصة في المسرح، إذ وجد صانعوا الفلم الصامت إن الفلم يفتح الرؤية أمام المشاهد ليكون قبالة الشخصية في أكثر من موضع، الأمر الذي جعل الجدل واسعاً بين منظريه حول ضرورة واقعيته وإمكانية رفع منزلته ليصبح أحد مظاهر الثقافة الشعبية، إذ هو يمتلك إمكانيات فكاهية لا تتوفر

في فن أخر، هذا بالإضافة الى قدرته على أن يظهر لنا مزايا العالم الذي نعيش فيه، ومزايا أجسادنا، التي لا تظهر في حياتنا اليومية، مما يجلب معه الضحك الذ يفسر السرور البالغ الذي يعتري مُشاهد الكوميديا الصامتة .

واجه فن الكوميديا الصامتة صعوبة في التغلب على الكوميديا السردية، إذ هي أطول زمنا، وتتضمن حبكات أشدّ تعقيدًا. وعندما حاولت الكوميديا الصامتة أن تجعل زمنها أطول واجهة مشكلة، وهي أن انتباه الجمهور لم يكن ليظل مشدودًا بسلسلة من المقالب، وكان الحل في دسّ المقالب الفكاهية في سردية درامية أشد تماسكًا وقوة . فظهرت مشكلة تنافر السردية الدرامية مع المقالب الفكاهية داخل الفيلم الواحد، الأمر الذي يؤدي الى إنهاك الجمهور، كما وأن الكثافة الفكاهية لم تعد كما هي في الكوميديا الصامتة القصيرة .

لقد ناضلت الكوميديا الصامتة من إجل كثافة الفكاهة لمواجهة إنجذاب الجمهور الى الدراما السردية، وكان معينها في هذه المواجهة، هو إن الابتسام غريزة في الإنسان، يلجأ إليه دائماً للابتعاد عن الألم، فهو يستغل كل فرصة مناسبة ليضحك فيها. فالضحك سعادة وعلاج في وجه المرض، ووسيلة للتواصل مع الآخر، من هنا جاء المسرح، وجاءت معه (الكوميديا) الباعثة على المسرات، وهو مصداق لقول الفيلسوف الفرنسي (برغسون) الذي يقول " إن الشعب المولع بالنكتة هو شعب مولع بالمسرح " ، وأن أعذب الضحك وأجمله ما كان عفوياً، وبسيطاً، وصادقاً، مما يصادفنا في الحياة، وممن تكون الضحكة سليقة فيهم وجزء من شخصيتهم . أما الضحكة المصطنعة التي نسعى إليها دائماً في المسرح أو السينما أو التلفاز، فإنها تتم عن طريق أشخاص يحسنون عملية الإضحاك، وهم عادة الممثلون الذين يعلمون أكثر من غيرهم على إضحاك المتفرج بعمق .

ويرى الباحث إن البناء الدرامي للكوميديا الصامتة يمكن تصنيفه، ضمن أكثر من نوع من أنواع الكوميديا المعروفه، إذ يمكن أدراجه بوصفه كوميديا دامعة تعالج مشاهد ضاحكة في مناخ عاطفي، ومواقف تثير شجن المشاهد، ولكن ليس إلى درجة الحزن القاسي، أما شخصياتها فبسيطة وسطحية الدوافع، وقد تنتهي هذه الكوميديا نهاية سعيدة أو حزينة. كذلك يمكن إدارج الكوميديا الصامتة ضمن ما يطلق عليه بكوميديا المواقف وهي تعتمد على بناء الحبكة في المقام الأول أكثر من اعتمادها على رسم الشخصيات، وينشأ الضحك، عادة، من المفارقة والأخطاء الكثيرة، والتخفي .

أما التصنيف الأقرب الى الكوميديا الصامتة فهو التراجيكوميديا وتسمى أحياناً الميلودراما أو الدراما الرومانسية وهي مزيج من التراجيديا والكوميديا، وهي تعالج فعلاً له طبيعة جادة إلا أنه وقتي ينشأ من ظهور قوى شريرة تعرقل سير الأحداث السعيدة، وفي هذا النوع عادة تحشر أحداثاً وشخصيات ضاحكة للترويح من حدة الجدية وصرامتها، ولأن التراجيكوميديا هي شر خالص أو خير خالص، فإن بعض شخصياتها تستولي على تعاطفنا، وأخرى تستحق كراهيتنا، لذا كان لهذا الشكل من الدراما نهاية مزدوجة، أولاهما نهاية سعيدة بالنسبة للشخصيات التي نتعاطف معها، وأخرى غير سعيدة بالنسبة للشخصيات التي فقدت تعاطفنا، والتراجيكوميديا تكاد تكون أكثر الأشكال قبولاً واستحساناً في السينما والتلفاز، ولاشك أن لها أنماطاً متعددة، تتحدد حسب كمية وطبيعة المزج بين عناصر التراجيديا وعناصر الكوميديا .

لقد أعتمدت الكوميديا الصامتة على ما يمكن تسميته في الدراما بالحدث النادر أو العجيب المدروس القائم على سرعة البديهة وليس المبالغة، إذ إن " هدف الكوميديا هو أن تسلي الناس من خلال التمثيل، وتجلب لهم المتعة، ولكن

المتعة لا تأتي من الضحك وحده، فالحدث العجيب قد يمنح من المتعة أكثر من أي فعل باعث على الضحك، والحكاية المتقنة هي مصدر المتعة الحقيقية للعقول المتنورة " ، فالبطل الكوميدي قد يواجه المخاطر بالمصادفة، كأن يجد نفسه مع الأسد في قفص واحد أو يجد نفسه مع بطل ملاكمة في حلبة النزال مما ينتج المفارقة وهو في النهاية ضحية للحدث النادر أو مهزوم وكلا النهايتين تحقق المتعة وتثير الضحك .

إن النقد الذي بدأ من (ه . ك تشيمبرز) حتى (ش . ل . باربر) مروراً بـــ (نورثروب فراي) إيقظ الوعي العميق بالمصادر الأساسية للحدث الكوميدي، إذ يذكر مقال ش . ل . باربر الذي يحمل عنوان (النمط الساتيرني في كوميديا شكسبير) والمنشور في مجلة سيواني في عددها الصادر في خريف 1951، إذ هو يقر بعالمية هذه الأنماط، وأن عوليس، والأرض الخراب، عبرتا عن الحياة في مدينة حديثة إذ تمثلانها في حالة إستحضار للطقوس والأساطير .

ويضيف باربر بأن هذه الأنماط كانت تجيئ ضمنية في ممارسات خاصة ولم نكن بحاجة لتسميتها مثل (عقدة أوديب وروح الإخصاب) لأننا تعودنا على النسبية في الربط بين الأشياء، ولم نعد نقبل فكرة إن نظاماً معيناً من الرمزية قد يبلغ من الوضوح حدا تنتفي معه الحاجة الى التفسير، ويوضح باربر وسيلته في كيفية تعلم القارئ النابه أن يكتسب دراية بأقدم الأصول للحدث الدرامي وذلك في كتابه (كوميديا شكسبير الأحتفالية 1959) حيث يوكد باربر بأن دراسة الأنماط التي تشترك فيها الدراما مع الطقوس أحدى وسائل أكتساب هذا الوعي .

وينبه الباحث الى ضرورة التمييز بين التمثيل الصامت وبين الكوميديا الصامتة، إذ إن التمثيل الصامت هو نوع من أنواع التمثيل الذي يعبر عن فكرة أو عاطفة أو قصة بدون مصاحبة الكلام، إذ هو يجسد قدرة الممثل على " دمج المعرفة الفكرية بالقدرة الإبداعية في التعبير " ، أو كما يرى (دودين) أن " التعبير الصامت منبها فعالاً للكلام " . أما الكوميديا الصامتة فهي نوع من أنواع الكوميديا يكون التمثيل أحد ركائزها، إذ تعتمد هذه الدراما على الصورة فقط، حيث يغيب فيها الحوار والأصوات، وهي تناقش عادة القضايا الاجتماعية بأسلوب كوميدي عبقري، وأن ما يميزها هو أنها قادرة على أن تصل لمختلف شعوب العالم، بالرغم من اختلاف اللغات، لأن الكل يجيد لغة الصورة .

إن فن الكوميديا الصامتة يحمل احدى السمات الأكثر رواجاً في عالم الفن، إنها التجارة المريحة التي إجتذبت الكثيرين من المسرح الى السينما أمثال ماكس ليندر، وماك سينيت، وجون باني، وشارلي شابلن، ومابيل نورمان، فبدأت البسمات والتعبيرات المبهجة تنتشر عبر العالم بمجرد ما أستهل أولئك الكوميديون أعمالهم أبتداء من فرنسا مرورا بإيطاليا والولايات المتحدة، ويبدو أن أنتاج فلم (مزحة البستاني 1895) للأخوين لومبير، جعل الكوميديا الصامتة تضطلع بدور مهم، لا سيما بعد أن بدأت تزاد طولا بعد أن كانت لاتزيد على خمسة دقائق، وتصبح أشد تعقيداً ودقة، إذ لم يعد مرحا جدا عندما يتقدم شخص ليزيح كرسيا خاصا بشخص مقبل على الجلوس، وعلى الرغم من ظهور السمات الساخرة المبالغ فيها في الكوميديا الصامتة، إلى أنه كان علينا أن ننتظر منتصف الحقبة الأولى من القرن العشرين لنشهد الميلاد المنتظم للممثلين الكوميديين الذين يفجرون الضحك في شفاه الناس بواسطة علاقاتهم الملتبسة بالعالم، والظروف المحيطة بهم .

وتعد الملابس والازياء ركائز مهمة في إظهار جميع أنواع الكوميديا بجودة عالية، إذ إن الممثل هو الوحيد الذي يمتلك الرغبة بارتداء ملابس الآخرين وتهويلها علينا ببهرجتها وألوانها، وتشير السينوغرافية الكورية (لي بيونج بوك) أن حضور الممثل بأزياءه يملئ لنا فراغ الفضاء الدرامي ، إذ إن ممثلي الكوميديا الصامتة دأبوا على لبس البدل الضيقة على أجسامهم الضخمة أو القديمة، وأعتمر البعض قبعاتهم بطريقة لاتنسجم مع الموضة، كذلك أمسك آخرون بعصا قد يستخدمها بشكل يثير الضحك.

وما أن تظهر الملابس على جسد الممثل حتى تصبح جزء من شخصيته، فهي تحدد الجنس والعمر والطبقة الاجتماعية التي ينتمي أليها، كما وأنها تتحكم في حركته وتعبيراته وتؤثر في سلوكه، هذا بالإضافة الى وظيفتها الجمالية في تشكيل صورته عند المشاهدة، فهي تشكل فعلاً تعبيرياً حاسماً .

إن فكرة التخفي أو الظهور كشخص آخر، يهيأ لها الممثل للولوج في الشخصية، أنها وسيلته ليظهر كما لو أنه (هاملت) أو (أبن خلدون)، ألا أن ذلك لا يقلل من شأن اللغة الجمالية التي يحققها الجسد، إذ إن العناصر التي تشتغل دلالياً داخل جسد السياق المرئي تضفي على عناصر الحياة دلالة أخرى لم تكن موجودة فيها .

وفي إطار دراسة البعد الشعوري للكوميديا نرى أن من الصعب جعل التفرقة بين الكوميديا والتراجيديا تفرقة مطلقة، إذ إن كتاب الكوميديا طالما نزعوا إلى المزج بين عناصر المسرح (الجاد) أي المثقل شعورياً والكوميديات المرحة الملئية بالنقد والسخرية .

لقد دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على المظاهر الخاطئة في السلوك أو الطبائع أو العلاقات التي تحكم بناء المجتمع، ولأنها عنيت كثير بالسخرية من العيوب الظاهرة أعتقد البعض أن الكوميديا تختص بالظاهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن، وهو أعتقاد غير دقيق لأن السخرية من الظواهر تتضمن سخرية من كل ما يؤدي الى هذه الظواهر أي بواطن الشخصية وما يكمن في نفس الإنسان من تناقضات .

لكن يمكننا التفريق بين نوعين من الكوميديا سادا عبر العصور وتفاوتت قيمتهما الفنية بتفاوت تركيزهما على الظاهر والباطن، النوع الأول يتناول صور البناء أو (التركيبات) الاجتماعية التي انقضى عهدها وبدت نقائصها وأوجه القصور فيها، فأصبحت مثار سخرية المتنورين وقادة الرأي لما تفترضه من سلوكيات وأفكار قديمة ومستهلكة مثل قواعد السلوك الارستقراطية البالية وعلاقات العمل المبالغ فيها بين الرؤساء والمرؤسين . أما النوع الثاني فيركز على النقائص البشرية التي قد تتولد عن هذه (التركيبات) الأجتماعية أو تتسبب فيها لاحقاً .

وفي نهاية هذا المبحث يمكننا القول أن الكوميديا الصامتة ربما تنتمي الى الكوميديا التي تقوم بالهجوم على الظاهر إلا أنها تعري الباطن وتكشف ما يكمن فيه وما يؤدي اليه .

المبحث الثاني : المرجعيات الفكرية للممثل في الكوميديا الصامتة

تعد المرجعية الفكرية واحدة من أهم المصادر التي يتم الاعتماد عليها في اثبات الكثير من الظواهر أو القضايا العلمية والفنية والاجتماعية والثقافية، وإذ إن الممثل هو أحد أفراد البنية الإجتماعية، فهو يخضع بالضرورة بشكل أو بأخر لبنية المجتمع الفكرية، لذا فمن البديهي أن تحكم البنى الفكرية والإيديولوجية والأجتماعية والاقتصادية خصوصية الممثل وتعمل على إنضاجه ليشكل تجربته الإبداعية من خلال عمله في الفن أو أي عمل آخر .

وفي إطار مناقشة المرجعيات الفكرية ربما نطرح سوالا وهو ما هو الفكر؟ ومن هو المفكر؟، إن المفكر هو من يتردد في صناعة المفاهيم وبلورة الرؤى وأستخلاص العبر وبين أصلاح الواقع وتشخيص الأزمات التي يعاني منها الناس، وهو يحاول بأستمرار أن تكون العلاقة بين محصوله الفكري والمعرفي وبين الواقع علاقة جدلية، فهو يعنى في تحديد المشكلات الراهنة، ويقوم بنقدها ومحاولة العثور على حلول لها، وهو أيضاً يعدل في رؤيته للواقع وفي حكمه عليه، إنه يظل في حالة مستمرة من التلمس للمنهجية الصحية في التفكير .

وفي إطار البحث عن المرجع الميتافيزيقي للكوميديا يرد تعليقا للمفكر الإسباني (ميجويل دي أنامونو) في كتابه (الأحساس التراجيدي بالحياة) والصادر في سالامانكا عام 1912، إذ هو يبحث في السلوك الكوميدي لدون كيخوته، فالبطل الكوميدي الفاني يذرف الدمع على ما فرط منه من آثام وهو في الوقت نفسه يدرك خلوده من خلال هذا السلوك فلا يتنصل منه، ومع صعوبة أن نقرر ماهية الغرض الذي يرمي اليه (سيرفانتس) بالسلوك الكوميدي لدون كيخوته، فما هي طواحين الهواء، وهل أستطاع الفوز عليها بخرقه الكوميدي، يرى أنامونو في هذه الكوميديا رموزاً تدل على الموقف المعاصر، فيقول إن دون كيخوته ينصت الى ضحكه هو ويسمع الضحك المقدس، إذ هو ليس من المتشائمين فهو يعتقد في الحياة الخالدة، وأنه لا بد له أن يصارع التزمت العلمي المعاصر، وأنه لا بد أن تكون النزل الصغيرة قلاعا شامخة، فدون كيخوته ينتصر بفضل قدرته على السخرية من نفسه وأتخاذها موضوعا لضحكه، إذ يؤكد أنامونو في هذا السياق، أن الكوميديا لها رؤيتها النافذة الجدية ومضامينها البعيدة، سواء في خط مشترك مع التراجيديا أو مستقلة بنفسها .

ويرى الباحث أنه لا يمكن تحرير فكرة الكوميديا بكل أنواعها عن التمرد أو العصيان والرغبة في الإصلاح، فوسط جو صاخب ومشحون بالأرهاصات الفكرية والصراع ألأزلي بين الخير والشر وبين الحلم والحقيقة والوهم والواقع حيناً يسمو الشاعر الإيطالي (دانتي 1265م – 1321م) في (الكوميديا الآلهية) برهبانية وصوفية مجردة من المادة فيعرض وصايا المسيح السبعة الرئيسة للبيع المجاني، فدانتي المتمرد على الخالق والمخلوق يرى نفسه بريئاً في الجحيم، ويبرر ذلك بمشاهدةِ أُناسٍ بدون خطايا في الجحيم لكونهم لم يصلحوا، ويرى نفسهُ مع جمعٍ من المذنبين في الفردوس لأصلاح أنفسهم والناس منعّمينْ لأنّهم وجدوا فرصة للأصلاح .

ويعد نموذج الكوميديا التي أنتجه دانتي محاولة هائلة للإصلاح الروحي للبشر لاسيما وأنها ببناءها الضحم الذي يضم الله والإنسان والدنيا والآخرة، ويتحدث عن الآلام البشر والمحن والحياة الصعبة كانت تحتوي على روح التهكم والسخرية، إذ يظهر دانتي أن الذين يتعرضون للويلات والعذاب يصبحون أكثر الناس تهكماً وسخرية، إذ أمتاز دانتي الصارم بالقدرة على المقارنات البهجة واستخراج المشاهد المضحكة من نفسه ومن وحوه الناس وأعينهم وحركاتهم

وعرف وسط آلامه كيف يبتسم ويضحك ويتخلص بسرعة بديهته من المواقف المحرجة ويبعث الأخرين على الضحك، إذ أعترف دانتي بميزة الضحك للنفس، فتهكم على اللهجات المتعددة في أيطاليا، وسخر من المبالغة في صناعة الشعر وتزيينه، وسخر من الجحيم والشياطين والهالكين، وحمل أرواح الآثمين على الضحك، وسخر من الجشعين حينما جعل بعظهم يسأل عن طعم الذهب في فمه، وفي الفردوس سخر من الأرض، وسخر من نفسه وصور أخطائه وخوفه وشعوره بالخجل، وعلى الرغم من أن مصدر سخريته كانت صفات مواطنيه إلا أنها كانت سخرية معتدلة رقيقة دون ضوضاء وضجيج .

لقد كان الضمير الجمعي، والتفاعل الوجداني مع قضايا البيئة الأجتماعية التي تحيط بالممثل أحد المرتكزات الفكرية لمعظم ممثلي الكوميديا الصامتة، يروي لنا المخرج والممثل والمحلن الأنكليزي (السير تشارلز سبنسر تشابلن) أحد القصص التي أختزنها في ذاكرته لتحوله فيما بعد الى أيقونة في جميع أنحاء العالم من خلال شخصياته الشهيرة (المتشرد، الصعلوك أو المتسَكِّع، إذ يقول: "عندما كنت صغيراً، ذهبت برفقة أبي لمشاهدة عرض في السيرك، ووقفنا سوياً في صف طويل لقطع التذاكر. وكان أمامنا عائلة مكونة من ستة أطفال برفقة أمهم وأبيهم كان الفقر بادياً عليهم، يرتدون ملابس قديمة ولكنها نظيفة كان الأولاد فرحين جداً وهم يتحدثون مع بعضهم عن السيرك، ثم جاء دورهم وتقدم أبيهم إلى شباك التذاكر، وسأل عن سعر التذاكر له ولأطفاله فلما أخبره بائع التذاكر بمجموع السعر تلعثم الأب وبدت ملامح الحرج على وجهه وأخذ يهمس في أذن زوجته . ألتفت إلي أبي ورأيته يخرج من جيبه عشرون جنيهاً ورماها على الأرض ثم انحنى والتقطها، ووضع يده على كتف الرجل وقال له : لقد سقطت نقودك ... نظر الرجل إلى والدي وقال له والدموع تنحبس في عينيه : شكراً ياسيدي . بعد أن دخلوا .. سحبني والدي من يدي وخرجنا من الطابور..لأنه لم يكن يملك غير العشرون جنيهاً التي أعطاها الرجل " .

ويضيف شابلن كان ذلك أجمل عرض رأيته في حياتي. أجمل حتى من عرض السيرك الذي لم أشاهده . أنا فخور بأبي . وقد يكون شابلن قد حول هذه الحادثة الى طارقة روحية تدفعه لتقمص الكثير من الأدوار، لا سيما وأن شارلي كان قد شبه طفولته بالطفل (شارلو) وهو الشخصية التي رسمها الروائي الانجليزي تشارلز ديكنز في رواياته العديدة حيث دخل الطفل الملجأ لعدم وجود منزل يعيش فيه، وبعد الملجأ عمل الطفل صبي لحلاق، وقد ألقت الحياة بثقلها على الطفل وتركت تعب ومسحة حزن في عينيه لا يمكنك ألا تراها أو تتجاهلها وأنت تشاهده، ألا أنه كان يسمح عن الناس همومهم ويصدر لهم السعادة والضحك المتواصل فيما تختبئ دموعه خلف أهدابه .

إننا قد نشعر أحيانا بتعقيد العلاقة بين الفنان وما يعتقد به أمام إلانكار القاطع الذي يجزم به (جيمس ديوي) لإي علاقات يجري تحقيقها تربط بين المعتقدات والعالم، إذ إنه بالأحرى، أننا نفهم كل ما هو موجود لنعرفه حول علاقة المعتقدات بالعالم عندما نفهم علاقتها السببية به، وأننا دوما بحاجة الى مخطط مفاهيمي أو طريقة لرؤية الأشياء، منظور أو لغة أو تراث ثقافي .

وتشاكسنا في هذا الإطار مقولة لنيتشة يذكر فيها " إن منطق الناس لا يسير من المبررات العقلية الى إرادة أداء الأفعال التي تترتب عليها، بل يسير على عكس ذلك من إرادة أداء أفعال معينة يشتهيها الفاعل بعاطفته، ثم يبحث لها بعد ذلك عن مبرراتها العقلية" .

وفي إطار تحديد العلاقة بين الممثل وذاته والدور الذي يؤديه، طال الجدال حول من هو الممثل هل هو هذا الانسان الكوني، العلم المعرف بالشهرة التي قد تكون ملء السمع والبصر، أم هو كما يقال مجرد قرد لعوب، مقلد، يستنسخ بالصوت والحركة صورة ما في الواقع؟ أم أنه انسان مبدع يقدم شيئا من روحه، أم هو مجرد شخص يتظاهر بأنه شخصية أخرى كأي نصاب محترف أمام طرف ثالث لا يملك إلا أن يصدق هذا أم هو صاحب رسالة . وفي وسط هذا الجدال يرى آخرون أن التمثيل بجميع أنواعه مصدره " الميل الغريزي الى التحول ومفارقة الذات " .

إن كلمة ممثل ACTEUR " تستعمل هذه الكلمة عادة في السينما كمرادف لكلمة كوميدي أي الذي يمثل دوراً، " ممثل ، FIGURANT أو يؤدي دور شخصية ما، من الدور الأول حتى الدور الصامت " . وإن الممثل الصامت هو مكمل، يمثل شخصية ولكنه لا يؤدي دوراً وليس له أقوال يقولها أو لديه القليل منها . إنه جزء من توزيع الأدوار بين (التشكيلة، وله أهمية قد تزيد وقد تنقص بحسب نوع (الدور " .

وتجد الإشارة إلى أنه لا يمكن إنكار الصلة الوثيقة بين مرجعيات الممثل الفكرية وبين مخيلته تلك التي يستثمرها في أداء دوره، إذ إن " الممثل ذو المخيلة الجيدة لابد أن يكون قد رأى الكثير وسمع الكثير وحفظ الكثير، جعله يقترن بتأليف حميم مع عالمه الداخلي، حتى يصبح التخيل عنده مبني على التأمل المتروي والتيقظ لفهم الأشياء " .

ويرى الباحث إن المرجعيات الفكرية للممثل في الكوميديا الصامتة يمكن ترجمتها من خلال ما يعتمده من وسائط، إذ إن جميع هذه الوساط لا يمكن أن تحقق غاياتها في العرض الكوميدي الصامت ما لم تخضع لقدرته على الأحساس بأهميتها ومعرفته الشديدة في كيفية توظيفها والإستفادة منها من خلال نضجه الفكري وهذه الوساط هي:

أولاً : تكنيكات الجسد : إن الممثل يستخدم جسمه المدرك بصفته ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفة لغته بوصفها وسيطا للأتصال، وبناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتفرج وقدرته على أكتشاف المعنى ودلالته، فهيئة الممثل كمظهر مادي خارجي هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، أما أذا أضفنا علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة، فأنها تُكون لنا دلالة اجتماعية أو فكرية لتشكل فيما بعد نسقا مرئياً .

وفي إطار الحديث عن التعبير الجسدي وعلاقته بالوعي لا بد من الإشارة إلى أن التعبير الجسدي للممثل يتأسس على " طاقة روحية كامنة في داخله، بتشكلها، يتشكل الجسد، أو هو مزج بين الوعي وللاوعي في نسيج جدلي مبدع معتمدا على سبر الطاقة الكامنة عند الممثل " . هذا ما يؤكده أيضا (ميشيل فوكو)، إذ هو يذكر " إن الجسد هو السطح الذي تنقش عليه الأحداث نفسها والذي تقتفي أثاره اللغة، وتقوضه الأفكار " .

ويبدو أن بعض من ممثلي الكوميديا الصامتة أدركوا أهمية هذا السطح الحيوي الخلاق، إذ إن " من قبيل الصدفة شاهد شارلي رجل عجوز يسحب عربة ويمشي بطريقة تدل على عجز قدميه، وحاول تشارلي تقليده ليستعان بهذه المشية في العديد من أفلامه " .

إن إكتشاف أو تكشف العنصر الآلي في الإنسان ليس وحده ما يدفع الى الضحك، بل أن هذا التضخيم قد يكون دليلاً على التعقيد القائم في النفس البشرية، والذي يقول فيه (وايلي سايفر) أنه دلالة على وجود بعض القوى الخفية في النفس البشرية والكامنة في اللاوعي . وربما كان فرويد وفقا لرأي سايفر هو العالم الوحيد الذي قال بأن النكتة مثل الأحلام تنبع من اللاوعي وبأنها وسيلة لإطلاق الدوافع اللاواعية .

ثانياً : الشخصيات: لقد خلقت الكوميديا الصامتة شخصيات أضفت سمات كاريكاتورية على حياة الناس في الغرب الأمريكي (المتوحش)، بعد أن أطلقت التجريب في مجموعة شخصيات نذكر منها شخصية الرجل الضئيل أطلق عليها إذ مثل دور الرجل السمين ، Mumptious) والرجل السمين الأنيق وأسمه (مومبتيوس ،Jonesy) أسم (جونيسي والتي مثلها (Pimple وفي إنجلترا ظهرت شخصية (بيمبل ،(John Bunnyنجم الكوميديا الأمريكي (جون باني فقد كان إيفانس يؤدي بأسلوب مثير للضحك، ويجد ،Fred Evans) الممثل الإنكليزي ذو الوجه الغريب (فريد إيفانس Djadjaوفي روسيا برزت شخصية الرجل البرجوازي الضخم (دجادجا بود ،(Pimple متعة في تقمص دور (الأنثى الفلاح الشاب (Mitjukha وشخصية (ميتجوخا ،(Avdeyev والذي قام بتأديتها الممثل فلاديمر أفديف (Pud لقد أصبحت P . Nirov) المحاصر والمرعوب من تقاليد مدينة كبيرة والذي كان يؤدي دوره الممثل (باتريك نيروف الكوميديا الصامتة الجنس الأكثر أهمية ومكانة شعبية، إذ هي تعبير بلاغي عن الحمق الجماعي وفساد العلاقات العاطفية والإنسانية الذي تسبب فيما بعد بنشوب الحرب العالمية الأولى . كما وأن بعض الممثلون بنوا لأنفسهم مهناً راسخة بلعب النمط نفسه من الأدوار، في كل فيلم صنعوه .

إن ما يجعل أداء الدور في الكوميديا الصامته أكثر عمقا وأقوى تأثيرا هو أن يؤمن الممثل بأن ما يبدو للجمهور مضحكاً، إنما هو فعل أقل من عادي بالنسبة للشخصية ضمن العمل الكوميدي فلو علمت الشخصية مسبقاً بأنها (بلهاء)، لما تصرَّفت على طبيعتها وأضحكت المشاهد .

ثالثا : الإرتجال : كانت المهارة في الأرتجال متطلباً أساسياً من متطلبات تكنيك الممثل . وأن على كل ممثل كوميدي أن يكون جاهزاً، عند الحاجة، للبدأ بلعب موقف معين. فقد يقوم صناع الكوميديا بإستخدام موكب ديني حقيقي، يعترضون طريقه ليصورا ردود الفعل الحقيقية التي أثاروها ويقول سينيت عن موقف الأرتجال هذا : ذلك أمر لايستطيع المرء أن يحققه بعد ستة أيام من التدريب .

وعلى نقيض المسرح كانت الواقعية في الكوميديا الصامتة تحقق انتصاراتها، ويتم التمسك بمبدأ فني مفاده عكس الواقع بأمانة موضوعية تقدر التفاصيل القابلة للتجسد فقط، وعلى العكس من المسرح الواقعي الذي سعى إلى تجنب التجميل الرومانسي لموضوعاته، فإن الإيهاميين في أفلام الكوميديا الصامتة كافحوا لخلق شخوص مثاليين .

لقد ركزت الكوميديا الصامتة بشكل عام على المرح، والمرح يعني البحث عن مفهوم للسعادة، والسعادة بدورها مادة فلسفية غنية للبحث في العلاقة بين الوجود والانسان، ويشير (هايدجر) الى أن العلاقة بين الوجود والإنسان في كل حقبة يتم التعبير عنها من خلال لغة ما، ويضيف (فيرا بيفر) في سياق حديثه عن السعادة فيقول: إننا لا نحتاج فقط الى وجود صلة بيننا وبين كل مشاعرنا، بل نحتاج الى نوع من التوازن السليم بين هذه المشاعر. ذلك التوزان الذي يمكننا من التفاعل بنجاح مع البيئة الإجتماعية المحيطة بنا، وإذا ما كنا قد تعودنا على كبت تلك المشاعر أو تجاهلها، فإن مهمة أعادة ضبط وتعديل تلك المشاعر سيكون يمثابة تحد كبير بالنسبة لنا، وأن حاجتنا للمشاعر المتوازنة هي لأنها تتيح لعقولنا فرصة لمزيد من التطور والتواصل مع جوهر كياننا، مع أرواحنا. وهذا التواصل يجعلنا نعيش في سلام وتناغم مع أنفسنا ومع الناس من حولنا .

ويبدو إن علاقة نفسية أو نفعية وإحترازية إحياناً كانت تربط الممثلين بالشخصيات والتسميات التي يسمون بها كان نموذجا كوميديا ملفتا حضي Deed) أنفسهم أو شخصياتهم الكوميدية، فعلى سبيل المثال الممثل الفرنسي (ديد بحب الجمهور وهو في فرنسا يسمي نفسه (بوارو) وعندما شعر ديد بالقلق نتيجة ظهور منافس له، إنتقل إيطاليا واتخذ وفي إنجلترا بـــ (فولس هيد ،(Toribio أسما له، ثم أصبح معروفاً في أسبانيا بأسم (توبربيو (Cretinetti (كريتينيتي ومن المحتمل أن تكون كثرة هذه التسميات عمقت لدى ديد (Glupishkin وفي روسيا بـــ (غلوبيشكين Foolshead) نوعا من (إنفصام الشخصية) الفني، فعلى الرغم أمتلاك وجها كوميديا بأمتياز، إلا أنه لم ينجح أبدا في بلوغ شخصية محددة مثل تلك التي حققها ليندر أو شابلن، إذ كانت شخصيته تتحدد في مجموعة من السلوكيات البليدة غير القابلة للكبح

وحين يجري الحديث عن العلاقة بين نظم التمثيل والكوميديا الصامتة نرى أنه " كان على الأداء الإيمائي أن يضخم النوايا، كأن تثبت نظرة العيون، وتكون اندفاعات الحركة عنيفة " ، إذ بدى واضحا تأثير طريقة (فرانسوا ديلسارت) في التمثيل، وهي التعبير الجسور عن المواقف العاطفية والعقلية، إذ حاول ديلسارت أن ينمط آلية الحديث والإشارة كجزء من دروس المواءمة بين النطق والإشارة، وكان ديلسارت قد ركز على تعابير الفم، إذ هو يرى أنه يلعب دوراً هاماً في كل شيء شرير يمكن أن نعبر عنه، من خلال تكشيرة تبرز الشفتين، وتخفض زويتيهما، أما إذ كانت التكشيرة تنم عن عاطفة مركزة، فلا بد من ضغط الشفتين، كما أن أي أستجواب يجري والذراعان معقودتان على الصدر لا بد أن يوحي بأن الشخصية تشكل تهديداً، إن ترجمة هذه التعليمات الآلية الى تمثيل واقعي من قبل بعض الممثلين حرك مشاعر الجمهور، فجذبت نظرية ديلسارت عدداً من المؤدين الأمريكان، بحيث استخدموا تقنيته لإظهار الشكل الخارجي، وبالتالي لكشف الشكل الداخلي للعاطفة.

ولقد بالغ كثير من الممثلين في تكنيكهم الجسدي، وأصبحت الحركات النمطية والمكياج علامات بديلة للتمثيل، وفي كتاب قديم في التمثيل ينصح المؤلف (جان برنيك) الممثل أن يعتمد بريق العينين، وفتحتي الأنف المتسعتين، والحاجبين المقطبين، والشفتين المزموتين، ليؤكد على عاطفة ما، إذ كان التركيز على العاطفة سائدا بدايات القرن العشرين، وقد أصبح أستخدام العيون عنصرا هاما في كشف المشاعر والشهوات، للممثلتين الأختين (ليليان ودوروثي غيش) تحت إدارة المخرج الإمريكي (د.دبليو. غريفيث)، وبدأ الممثلون يحللون أداء الأختين غيش، ليكونوا أكثر وعياً

لمخاطر الإندماج العاطفي، في حين نظر ممثلون آخرون مثل (جورج بيرسون) الى الاسترخاء بوصفه أهم عنصر وأنه العمود الفقري في فن التمثيل .

ويشير (جان دوت) إلى أن الأسترخاء يهيئ للممثل في ذاته المناخ الأفضل لتقمص الشخصية المطلوبة، وللحصول من الشخصية على ما نريد منها، إذ يهيئ الأسترخاء للممثل فرصة التحكم في نفسه والسيطرة عليها، كما ييسر له عملية التنفس الحر .

وفي مقال عنوانه (تشغيل المقياس الصامت الذي تجرب به دوروثي فيليبس مهارتها عبر الطريقة الخبيثة لملاحظة الأمزجة الدرامية للكاميرا) تضمنه كتاب (التصوير الفوتوغرافي) لـــ (فيليبس) عام 1924، والذي يعد مصدراً مهماً لممثلي الكوميديا الصامتة في تلك الفترة، أنتقد كاتبه، التعبيرات الجاهزة للمواقف والأوضاع، وأنتقد الأسلوب الجسدي المبالغ به للتعبير عن العاطفة من خلال حركات معينة بالوجه، وحذر من أنه أمر يحد الأبداع، وأن إبرز الكلمات في المقال المذكور، تشير إلى الأستجابة للتزيين، والتقديم المؤسلب للعواطف، وهما ما كان يسم التمثيل في بداياته المبكرة، ويعد (بول نيومان) بين ممثلين آخرين تلقوا تدريباتهم بمناهج منوعة، بينها منهج ستانيسلافسكي .

وينظر (كونستانتين ستانيسلافسكي) الى الممثلون ويصفهم بالعباقرة وهم يبرر لهم كذبهم فيما لو وصفوا بهذا الوصف، إذ يقول : هؤلاء ينظرون الى الواقع بأعين تختلف عن أعيننا، فهم يرون الحياة بصورة تختلف عما نراها نحن الأناس العاديين، لذا فلا يمكن أن نوجه لهم أصابع الأتهام لأن خيالهم يضع أمام أعينهم مناظير بلون وردي وأخرى بلون لازوردي، طوراً بلون رمادي وطور آخر بلون أسود، ويتساءل هل نقدم للفن شيئا إذا ما تخلى هؤلاء عن مناظيرهم وراحوا ينظرون إلى الإبتداع أو إلى الواقع بعيون لا يسترها شيء، أي بعيون لا ترى إلا ما يقدمه لها الواقع اليومي .

إن التعريفين اللذين يوردهما الممثلين (ليندسي كروز) و (جون كازافيتيس (حول ماهية فن التمثيل ليبدوان الأكثر إرتباطاً بالحياة الفكرية التي يجب أن يحياها الممثل، إذ يرى الأول، أن فن التمثيل هو فن البوح عن الذات أو كشفها، وأن ذلك يتطلب نضوجاً حقيقياً، في حين يورد الثاني تعريفه فيذكر : إن التمثيل هو أمتداد للحياة . حين تكون قادراً على أن تؤدي في الحياة، فسوف تكون قادراً على أن تؤدي على الشاشة .

وفي سياق توضيح العلاقة بين الفعل الكوميدي والذات البشرية، فأن ممثل الكوميديا يتحرك من (الأنا) بكل نقائضها الجسمية والنفسية ويطمح الى الوصول إلى (الذات) بكل جمالياتها المكتملة والمبهجة والمؤثرة، أنه يخرج من الأنا بكل ما فيها من أسى الى تلك الذات الأخرى، بكل ما تحدثه من بهجة مفاجئة لدى ذلك (الآخر) المتلقي، ليستمر الفعل الكوميدي في تحولاته الدائمة من الأنا الخاصة بالممثل الى الذات الأخرى الخاصة بالشخصية التمثيلية، ثم الى الآخر النحن (الجمهور) في عملية تفاعلية مستمرة يسعى من خلالها الممثل للهروب من الموت على المسرح أو الموت في مقاعد الجمهور وذلك حين تتزايد (آفاق التوقعات) عند الجمهور وتقل الأشباعات الرخيصة والسهلة .

لقد قدمت النظريات الفنية التي تعنى بخلق توتر درامي حقيقي جهدا كبيراً لإستعادة الإتصال المباشر بين الممثل وجمهوره، إنطلاقاً من أهمية جسد الممثل في التشكيل عند آبيا، ونظرية مجاوزة الماريونات لكريدج الى فكرة البيوميكانيكا التي آتى بها مايرخولد، فالأمر يتعلق في النهاية بإعادة القيمة الى الممثل والإهتمام بأدائه .

إن جسد الممثل جسداً حراً منفتحاً على كل كل الاحتمالات التعبيرية، إذ يقول : يقول يوجينو باربا " ان تكون ممثلاً يعني ان تحرر نفسك " .

إن مثل هذا الحرية من السهل ممارستها في مسرح المخرج الإلماني (برتولد بريخت)، إذ يرى الباحث أن آليات عمل الممثل في الكوميديا الصامتة تنسجم مع عمل الممثل في المسرح الملحمي الذي يقصي الإيهام، لغرض أدارك غاية المشاهدة التي يكون هدفها التغيير، لا سيما وأن بريخت أكد على " النظر في الشخصية من خارجها، أي من موقعها الإجتماعي إذ تسمى هذه المرحلة بمسؤولية الفنان أمام الشعب " .

وفي نهاية هذا المبحث لا بد من الإشارة الى أن بعض الفلسفات تنظر الى الكوميديا على أنها (أحتفال بالحياة) أي أحتفال بقدرة الإنسان على الأستمرار ومن ثم فهي احتفال بالإنسان نفسه وقدرته على تخطي الصراعات .

مؤشرات الإطار النظري

1 ـــ إن الكوميديا الصامتة تعتمد على التعبير بواسطة الحركات والإشارات والإيقاع، وتركيب اللقطات التي تعيد إنتاج من خلال التركيز على الوجه أو تضخيم بعض أجزاءه .

2 ـــ إن الكوميديا الصامتة أمتازت بقدرتها على إضحاك الجمهور من خلال المقالب، ودور الكامير التي تفتح الرؤية أمام المشاهد، إلا أن هذه الكوميديا واجهة مشكلة عدم قدرتها على الأحتفاظ بالجمهور الذي سرعان ما يصاب بالملل .

3 ـــ إن أعذب الضحك هو العفوي البسيط والصادق الذي يصدر عن الناس الذين تكون الفكاهة جزء من شخصيتهم، أما الفكاهة المصطنعة، فإنها تحتاج الى أشخاص يحسنون عملية الإضحاك، وهم عادة ممثلون يتمتعون مهارات تمكنهم من إضحاك المتفرج بعمق .

4 ـــ إن البناء الدرامي للكوميديا الصامتة يشترك في تكوينه أكثر من نوع من أنواع الكوميديا المعروفة، إذ هي قد تكون كوميديا دامعة تعالج مشاهد ضاحكة في مناخ عاطفي أو كوميديا مواقف تعتمد على الضحك الناشئ من المفارقة والأخطاء الكثيرة، والتخفي .

5 ـــــ إن الكوميديا الصامتة تعتمد الزي لدعم المشهد الكوميدي، إذ إن الملابس والأكسسوارات تشكل صورة الممثل وفعله التعبيري عند المشاهدة، فالممثلون، قد يلبسون البدل غير الأنيقة أو القديمة أو الضيقة على أجسامهم الضخمة أحياناً أو يعتمرون قبعاتهم بطريقة مضحكة لا تنسجم مع الموضة، أو يستخدمون عصا في موضع يثير الضحك.

6 ـــ إن المرجعيات الفكرية للممثل ترتبط بالبنى الفكرية والإيديولوجية والأجتماعية والاقتصادية للمجتمع الذي يسهم بدوره في إنضاج وعي الممثل وتجربته الإبداعية في صناعة المفاهيم وبلورة الرؤى وأستخلاص العبر وتشخيص الأزمات ومحاولته إيجاد علاقة جدلية بين محموله الفكري والمعرفي وبين الواقع .

7 ـــــ إن البطل الكوميدي وبفضل قدرته على السخرية من الأحساس التراجيدي بالحياة أو تمرده ورغبته في الإصلاح، في جو مشحون بإرهاصاته الفكرية والصراع بين الخير والشر وبين الحلم والحقيقة والوهم والواقع يهيأ للعمل الكوميدي رؤيته النافذة الجدية ومضامينه البعيدة، سواء في خط مشترك مع التراجيديا أو مستقلا عنها .

8 ـــــ إن الضمير الجمعي والتفاعل الوجداني مع قضايا البيئة الأجتماعية التي تحيط بالممثل وكذلك القصص التي يختزنها في ذاكرته، تشكل أهم المرتكزات الفكرية لمعظم ممثلي الكوميديا الصامتة، إذ هم يستعينون بها فيما بعد لخلق شخصياتهم .

9 ـــــ إن المرجعيات الفكرية للممثل في الكوميديا الصامتة يمكن ترجمتها من خلال الوسائط التي يعتمدها وهي تكنيكات الجسد بوصفه ظاهرة بصرية مدركة، وكذلك الشخصيات بسماتها الكاريكاتورية، ومن ثم تقنية الإرتجال التي تجعل الممثل جاهزا للعب أي موقف يختاره المخرج ليسجل من خلاله ردود الفعل التلقائية .

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحث على دراسات عن المرجعيات الفكرية للتمثيل في الكوميديا الصامتة، إلا أن وجد دراستين تتعلق بفن التمثيل الصامت وهي :

أولاً : دراسة أ.م.د راسل كاظم عودة (خصائص الأداء التمثيلي في أنواع العروض المسرحية الصامتة) وقد تناولت الدراسة التمثيل الصامت البدايات والنهايات، وأنواع المسرح الصامت، البانتومايم والكيروغراف (التعبير بالجسد)، والمسرح الراقص، وقد خلصت الدراسة الى النتائج الآتية :

1 ـــــ توضحت ثلاثة أنواع مسرحية تعتمد التمثيل الصامت كجنس مسرحي خالص يختلف عن العروض المسرحية التقليدية وهي الباتومايم والكيروغراف والمسرح الراقص .

2 ـــــ. يمتاز الأداء التمثيلي في عروض الباتومايم بأعتماده على الإيماءة المعبرة ودقة الحركة

3 ـــ يمتاز الأداء التمثيلي في عروض الكيروغراف على تعبير الجسد ضمن التصميم العام للفكرة المسرحية .

4 ـــ من أهم خصائص الأداء التمثلي في عروض المسرح الراقص هو رشاقة ومرونة الجسد وتناغمها مع النغم الموسيقي .

ثانياً : دراسة محمد إسماعيل الطائي (فاعلية التمثيل الصامت في تنمية المهارات الحركية لأطفال الرياض) وقد تناولت الدراسة التمثيل الصامت، وفوائد التمثيل الصامت، وأهداف التمثيل الصامت وخصائص التمثيل الصامت الأساسية (البقع الضوئية، الإيماء، الماكياج المركز، وحركات عضلات الجسم، والإيهام والرمز)، ومفهوم المهارات الحركية، وقد خلصت الدراسة الى النتائج الآتية : ـــــــ

1 ـــــــ إن التمثيل الصامت يشكل عالم يغري الطفل ويلبي حاجاته الإنفعالية .

2 ـــــــ إن الطفل يمارس التمثيل الصامت من خلال اللعب .

3 ـــــــ أثبت التمثيل الصامت فعاليته من خلال قيام الأطفال بأداء المشاهد الصامتة (الفردية والزوجية والجماعية) .

4 ـــــ إن التمثيل الصامت يخلق جو من المتعة والتفاعل لدى الأطفال لما تمثله تلك المشاهد من خروج عن أجواء البرنامج الأعتيادي لأطفال الروضة .

الفصل الثلث- الإطار الإجرائي

مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث مجموعة من الممثلين الذين قدموا أعمالاً كوميدية صامتة بين العام 1910 ـــــ 2010، وقد تضمن المجتمع (15) ممثلاً من جنسيات مختلفة قاموا بإداء الأدوار الرئيسة في الأعمال الكوميدية الصامتة وكما مبين في الجداول أدناه : ـــــ

جدول بأسماء الممثلين

ت	أسم الممثل	جنسيته	أشهر أعماله
1	باستر كيتون Buster Keaton	أمريكي	حظ سيء
2	ستان لوريل Stan Laurel	إنكليزي	شبه رجل
3	أوليفر هاردي Oliver Hardy	أمريكي	حمقى في البحر
4	هارولد لويد Harold Lloyd	أمريكي	السلامة أخيرا
5	ماك سينيت Mac Sennett	أمريكي	نجم بلدة صغيرة

6	ماكس ليندر Max Linder	فرنسي	ماكس في سيارة أجرة	
7	تشارلز سبنسر تشابلن Charlie Chaplin	إنكليزي	الطفل ـــ أضواء المدينة ـــ الدكتاتور	
8	وجون باني John Bunny	أمريكي	أمس واليوم	
9	مايل نورمان Mile Norman	أمريكية	ممثلة ( )	
10	فريد إيفانس Fred Evans	إنكليزي	ـــــــــــ	
11	فلاديمر أفديف Avdeyev	روسي	ـــــــــ	
12	روان أتكينسون Rowan Atkinson	إنكليزي	الرجل طويل القامة	
13	باتريك نيروف Patrick Nirov	روسي	ـــــــــــ	
14	ديد Deed	أمريكي	ـــــــــــ	
15	بول نيومان Paul Newman	أمريكي	لون المال	

عينة البحث:

أختار الباحث عينتين، وهما شخصيتين كوميديتين، الأولى : الممثل الكوميدي تشارلز شابلن Chaplain للبحث في مرجعياتهما الفكرية في إنتاج ، Rowan Atkinsonوالثانية : الممثل الكوميدي روان أتكينسون ،Charles **،الكوميديا من النوع الصامت**

وقد تم أختيار العينات بقصدية وذلك للأسباب التالية: ـــــ

1 ـــ إن الممثليين مثلا حقبتين مهمتين في تاريخ الكوميديا الصامتة، إذ كان شابلن بمثابة نقطة البداية الفذة لهذا الفن، عندما شرع في إعماله منذ فجر تاريخ السينما الصامتة، في حين يكاد أتكينسون يمثل نقطة النهاية لهذا الفن الرفيع، إذ لم تظهر بودر وجود موهبة جديدة للكوميديا الصامتة .

2 ـــ إن الممثليين شابلن وأتكينسون كانا موضع أتفاق بين النقاد والدراسين في مجال الفنون على إنهما أهم من قاما بمناقشة القضايا الإجتماعية والفكرية بحيادية عالية بعيداً عن إنتماءهما لدين أو بلد أو تيار سياسي علاوة على موهبتهما الطاغية في الكوميديا الصامتة .

منهج البحث:

يعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

أداة البحث:

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عينة البحث

تحليل العينات:

العينة الأولى

أسم الشهرة (شارلي شابلن Chaplain Charles 1889 الممثل الكوميدي (تشارلز شابلن 1977 ــــ)

(Charlie Chaplain

سيرته

هو أبرز ممثلي أفلام الكوميدية الصامتة في أوائل القرن العشرين وهو أيضا منتجاً ومؤلفاً ومونتيراً ومخرجاً وموسيقياً، ولد في بريطانيا عام 1889، وعاش شابلن في جو يطغى عليه الاحتراف المسرحي، وكانت والدته مضطرة لاصطحابه الى عملها كمغنية ، بعد ان انفصلت عن واله الذي كان ممثلا للميوزيك هول، وجد شابلن نفسه تلقائيا وهو يحل محل تلك الوالدة التي خانها الصوت في وصلة غنائية امام الجمهور، ولقد كان لوالدته دورا كبيرا في تربيه ميوله تجاه المسرح، إذ يروي شابلن بأنها كانت حين تتحدث له عن زبف حياتها، كانت عندما تتحدث عن المسرح، تستسلم للرضا والحماس، وكان والده، قد عرف أمه الى المستر جاكسون، مسؤول عن فرقة راقصة بأسم (غلمان لانكشاير الثمانية)، وأقنعها بأنها ستكون بداية جيدة لشابلن أن يحترف المسرح، إلا أن الحدث الاهم الذي شكل منعطفا في حياة شابلن بأتجاه المسرح، كان قبول وكالة (بلاكمور) باعطاءه دورا في مسرحية شارلوك هولمز، ولكن سرعان ما تتبدل الاحوال بصورة درامية ليسقط شابلن وأمه وأخوه سيدني في مهاوي البؤس، ويعيشوا ظروفا شديدة القسوة افضت بوالدة شارلي الى الجنون، عمل شابلن بائع جرائد، وعامل مطبعة، وصانع العاب، ونافخ زجاج، وساعيا لدى طبيب، الخ...، ولم يغب عنه هدفه النهائي وهو ان اصير ممثلا هزليا، يعرف شابلن بنفسه قائلاً : انا ما انا، فرد نسيج وحده ومختلف، خلفي كل ميزات الرغائب والحاجات السلفية، مع كل الاحلام والرغبات والتجارب الشخصية التي انا محصلتها.

أعماله

عمل شابلن أفلاماً هادفة صنعت شهرته منذ أن بدأ عام 1914، وسرعان ما أنتج أفلامه بنفسه بجانب التمثيل والإخراج وعمل المونتاج والتأليف، ومن أفلامه (الملاكمة، المتشرد، حياة كلب، امرأة باريس)، حتى وصل إلى صناعة أفلامه الطويلة مثل فيلم (الصبي The kid عام 1921)، وفيلم (حمى الذهب 1935) بابتكارات جديدة في عمق الصورة، ورغم ظهور اختراع الصوت في السينما عام 1927، فقد أخرج أفلامه وبرع فيها دون استخدام الصوت مثل فيلم (أضواء The Gircus عام 1928) والذي حقق له نجاحاً فائقاً وحصد به جائزة الأوسكار الفخرية، ثم فيلم (السيرك Modern timeK وفيلم (العصور الحديثة ،(City Lights المدينة عام 1936)، وعلى الرغم من استخدامه الصوت في الفيلم إلا أنه يظل فيلماً صامتاً بدون حوار تتخلله الموسيقى التصويرية، في العام 1945 عمل فيلم (الدكتاتور والذي جسد فيه شخصية أدولف هتلر النازية بطريقة كوميدية وضع فيه رؤيته الخاصة عن الديكتاتورية ،(dictaytor وفي تلك المرحلة اتهم بالشيوعية واليسارية من قبل لجان السيناتور ،(Lime light) والتسلط، في عام 1952 عمل فيلم الأميريكي مكارثي، بسبب ما يحمله شابلن من أفكار اجتماعية وسياسية ناقدة ذات طابع كوميدي ساخر. وتم نفيه من

الولايات المتحدة عام 1952م فاختار سويسرا مكاناً لإقامته وتقاعده في مدينة كورسيي بضواحي قرب مدينة لوزان في منطقة ثرية على ضفاف بحيرة (ليمان)، إلا أنه لم يتوقف عن الحركة فقام بتأليف الموسيقي وإعادة أفلامه الصامتة عام Aking in newyork بالمصاحبة الصوتية وبالموسيقى التصويرية وكتابة مذكراته، ثم عمل فيلم (ملك في نيويورك عام 1976)، إذ أسند دور A Countess from Hongkong 1957)، وأنتج وأخرج فيلم (كونتيسة من هونج كونج البطولة فيه لـــ(مارلون براندو) و (وصوفيا لورين)، عام 1972 عاد إلى الولايات المتحدة ليكرم بحفل جوائز الأوسكار وحصل على الأوسكار الفخرية عن مجمل أعماله السينمائية الرفيعة، كما حصل على جائزة أوسكار أحسن موسيقى من ثم عاد إلى سويسرا وبقي فيها حتى توفي عام 1977 عن 88 عاماً قدم خلالها أكثر من (Lime light) تأليفه في فيلمه 80. فيلماً أغلبها صامت ليبقى ملكاً للكوميديا الصامتة الهادفة

التحليل

أـــ مرجعياته الفكرية

ناقش شابلن القضايا الاجتماعية المختلفة ذات الطابع المأساوي ودمجها مع الكوميديا بطريقته العبقرية، إن مأساوية الحياة التي عاشها شابلن تركت آثارها على تشكله الفكري والفني ومكنته من أختيار الشخصيات التي يؤلفها ويمثلها، لاسيما شخصيات مثل الصعلوك، المتشرد، التي ستكون شخصيات مركزية في معظم اعماله. وربماعبارة لأمه (فقط لو انك اعطيتنيي فنجان شاي بعد ظهر ذلك اليوم) وهي في أجواء جنونها تحكمت إجمالاً بتجربته الفكرية، وبخصوص الشخصيات التي مثلها شابلن وموضوعاتها في المسرح والسينما لا يمكن فصلها عن الحياة المعاصرة، وحياة الناس العاديين، ومن هنا جاء رفضه لإعمال شكسبيير وشخصياته المحاطة بالفخامة ولأسرار، إذ هو يعلن عدم قدرته على التماهي مع شخصية أمير مثل هاملت، أو الشعور بشعوره، حتى لو ضاجعت الأم كل من في البلاط، لقد كانت أعمال شابلن نقلا خلاقاً لحياته في الطفولة والمراهقة، كما وأن شابلن المرهف عاطفيا، المندفع وراء الخيال لم يكن ممكنا الا أن يلعب الحب دورا في حياته، حبه لأمه، حبه لـ (هيتي كيلي) الفتاة التي أحبها في صباه، وقد تكون الأشياء التي أحبها شابلن أسهمت في نظرته للمسرح، إذ هو يرى ان المؤلف المسرحي يجب ان يكون عاطفيا قبل أن يأخذ العقل نصيبه في التأليف، ففي نظره أن المسرح بستارته الحمرة وشكله الهندسي، انما يتوجه الى الانفعالات .

وعلى الرغم من إن شابلن لم يكمل دراسته في مؤسسة تعليمية بسبب تقلبات حياته، إلا أنه أتاح لنفسه فرصة الإرتباط بشكل مباشر بالقضايا الاجتماعية والفكرية، من خلال أعماله التي عالج فيها موضوعات الفقر والظلم والتسلط السياسي، إذ إن افلامه شكلت نقدا للرأسمالية، وتعبيرا عن التضامن مع قضايا المضطهدين، الأمر الذي جعله عرضه للإتهام بإيمانه بالشيوعية، إذ إن أفكار شابلن كانت تتلاقى مع المنهج الماركسي في تفسير العالم وفهم احداثه، في كثير من المواضيع، لا سيما أستحسانه لفكرة قوى المادية الدياليكتيكية ودورها في تقدم الشرط الانساني، إذ كان فيلمه الدكتاتور الذي اخرجه خلال الحرب العالمية الثانية أدانه كبيرة النازية، وقد جاء الخطاب النهائي في الفيلم اقرب ما يكون الى اعلان ايمان بالحياة الجميلة والسعيدة، الخالية من الحقد والجشع، وبالأرض الطيبة الغنية القادرة على تلبية حاجيات الجميع، وقد ختم أعلانه بدعوة لخلق عالم جديد، يمنح كل الناس امكانية ان يعملوا، ويؤمن مستقبلا للشبيبة وضمان للشيخوخة، عالم مبني على العقل يقود الى التقدم والسعادة . فلقد كان شابلن سياسي وفنان في وقت واحد، لم يكتف بأثر

مظهره المضحك، بل أثار شابلن التناقض السياسي في البلدان التي عانت من التسلط، في الوقت الذي صور فيه الجونب الاكثر رفاهة وعمقا وتفاعلا مع العالم المحيط .

ان شابلن يعترف بوضوح بإلحاده، معتبرا ان الدين هو الايمان بدوغما يرفضها، ويؤكد أنه ليس عديم الإيمان، بل هو يعتقد ان الايمان هو العنصر الرائد في افكارنا، من دونه ما كان امكننا ان نبتكر فرضيات او نظريات، او علوم، ويذكر شابلن انه مؤمن بالمجهول، وبكل ما لا نفهمه بواسطة العقل، مؤمن بان ما يتجاوز ادراكنا هو واقعة بسيطة في مملكة المجهول الذي يحتوي احتياطات هائلة من الطاقة لأجل الخير، كذلك يؤمن شابلن بالحدس، والإدراكات خارج نطاق الوعي الحسي، ويعارض فرويد حين ينظر الى أن جميع الشخصيات وسلوكياتها مرتبطة بالحياة الجنسية، إذ هو يرى أن بإمكان البرد والجوع والخجل الناتج من الفقر، إن يتركان أثراً أكبر مما يتركه الجنس .

اما موقف شابلن من الوطن فهو موقف واعي، إذ هو ينفي تحمسه لفكرة الوطن

ويقول : انا عاجز عن الزعيق بشان الكبرياء القومي، ولكن إذا جرى غزو البلد الذي اعيش فيه ، اعتقد اني سأكون قادرا على التضحية بحياتي مثل معظم الناس، لكنني عاجز عن الشعور بحب متوقد لبلدي الام، لأنه يكفي ان يصبح نازيا حتى اغادره من دون اسف .

ب ــ الأداء التمثيلي

إن شابلن ظل متمسكاً لفترة طويلة بالأداء الصامت لأنه كان يعتقد أن التمثيل التعبيري الصامت أفضل وسيلة ليصل بها أرجاء العالم، ويعد شابلن مبتكراً للثيمات الكوميدية التي اشتهر بها، إذ كان سباقاً في النقد الاجتماعي والسياسي الذي لم يجرؤ أحد غيره أن يقدمه، وأنه ينظر الى الجمهور كما ينظر له برتولد بريخت، فهو لا يحب الغفل في الجمهور، ويتمنى لو يختاره لنفسه ولإعماله، كذلك شدد شابلن على اهمية ما يسميه (المسرحة)، الذي يترادف لديه مع التجميل الدرامي، وهو يشدد إيضا على فن الاسترخاء، ويرى أن على الممثل أن يراقب صعود انفعالاته وهبوطها ويسيطر عليها وهو يرى ان مهنة الممثل تتطلب رهافة الاحساس فوق كل شيء، كما وأن الذكاء مهما ايضا، وقد تميز الأداء التمثيلي لشابلن بقدرة فائقة على تقمص الشخصيات وأدائها عبر ملامحه وحركاته للأفكار التي يريد إيصالها للمشاهد، بشكل يفوق تأثير الحوار في قوة التعبير التي تميز بها وحده بأسلوبه التمثيلي البسيط . كذلك تميز بأبتكاره لكثير من الثيمات التي أصبحت ملازمة لشخصيته واستخدامه للمونتاج لخلق أثر كوميدي على المشاهد بلغة تعبيرية مؤثرة تتفوق في قوتها على الحوار .

العينة الثانية

الممثل الكوميدي (روان أتكينسون Rowan Atkinson)

(أسم الشهرة (مستر بن

سيرته

هو ممثل إنجليزى يعد من أشهر ممثلى الكوميديا، وهو يتمتع بموهبة فريدة لا يمتلكها أي فنان آخر ربما منذ عصر العبقرى (شارلى شابلن)، وهي تمثيل الكوميديا الصامتة، التي لا يفوقه فيها أي فنان أبداً، كذلك موهبته في التأليف والإنتاج وكتابة السيناريو، ولد اتكينسون عام 1955 في كونسيت في مقاطعة دورهام بإنكلترا، كان ولده مزارعاً بسيطا، وهو الأصغر من بين أربعة أشقاء يكبرونه سناً بينهم رودني عالم أقتصادي، وقد خسر بفارق ضئيل زعامة حزب الاستقلال في بريطانيا، وقد عانى اتكينسون عيوب في النطق والكلام ظلت تلازمه منذ طفولته وحتى الأن، الأمر الذي جعله قليل الكلام، وربما كانت هذه الإعاقة جعلته يبتكر شخصية مستر بين والذى لا يتكلم كثيرا. تلقى اتكينسون تعليمه فى جامعة نيوكاسل، وحصل على البكلوريوس فى الهندسة الكهربائية عام 1975، وسعى للحصول على شهادة الماجستير فى الهندسة الكهربائية فى جامعة اكسفورد الملكية. إلتقى اتكينسون بزوجتة (سانتيرا ساسترى) فى أواخر 1980 عندما كانت تعمل كفنانة للمكياج مع هيئة الإذاعة البريطانية، وهى من أب هندى وأم بريطانية . وقد تزوجا فى مدينة نيويورك 1990 ولهما ولدان.

أعماله

كان أول ظهور كوميدى لاتكينسون فى سكتشات كوميدية بسيطة، إذيعت على هيئة الإذاعة البريطانية بين العام 1979-1982، كذلك مقابلات سّاخرة مع رجال عظماء مصطنعين، كانت من تأليفه وبالتعاون مع (ريتشارد كورتيس)، قدمه (Not the Nine O'clock News) إلا أن الإنطلاقة الحقيقية كانت من خلال إسكتش مسرحى كان بعنوان لاتكينسون للبى بى سى، وقد دفعه نجاحه في الإسكتش للمشاركة فى مسرحية هزلية للقرون الوسطى حققت نجاحا باهراً، وأخذ دوراً قيادياً ،(Never say Never again) ومن ثم جاءته الفرصة للتمثيل مع (جيمس بوند) عام 1983 في فيلم أيضاً في العام 1983، شارك مع (نايجل هوثورن) كان في الفيلم القصير الحائز على ،(Dead on Time) في فيلم جائزة الأوسكار (تعيينات دنيس جينينغز) ظهر مع (ميل سميث) كأول تجربة أخراجية في (الرجل طويل القامة) عام 1989 وظهر جنباً إلى جنب مع (أنجيليكا هيوستن) و (مي زيترليتج) للساحرات (لرولد دال) عام 1990 لعب جزءاً من (ديكستر هايمان) في لقطات ساخنة جزء دوكس عام 1993 والمحاكاة الساخرة لـ (رامبو الثالث)، بطولة (تشارلي شين)، تبعته أدوار صغيرة فى مجموعة من الأفلام، إذ إكتسب أتكينسون من الخبرة والشهرة، لا سيما بعد تأديته شخصية الكاهن الذى يتلعثم فى الكلام فى فيلم (أربعة أعراس وجنازة) عام 1994، كذلك أدى دوراً فى فيلم ديزنى الشهير (الأسد الملك) بقيامه بصوت (زازو)، وأستمر أتكينسون يظهر في أدوار مساندة كوميدية، إلى جاءت فرصته الكبيرة من خلال تقديم شخصية مستر بين في حلقات تليفزيونية حققت نجاحاً كبير ثم عرفه العالم من خلال هذه الشخصية بعد أن قدمها لأول مرة فى فيلم (بين) عام 1997 والذى حقق نجاحا دولياً وتبعه فيلم (مستر بين هوليداى) فى عام 2007 . والذى بدوره حقق نجاحا كبيراً ليسطر إسمه بين أفضل ممثلي الكوميديا الصامتة

وخلال تلك الأعوام كان أتكينسون مشاركاً في العديد من الأدوار كوميدية الناجحة، إذ ظهر في (سباق الفئران) عام 2001، و(سكوبي دو) عام 2002، و(كوميدية الجريمة) عام 2005، هذا بالإضافة الى أن أتكينسون أستطاع أن يكون رجل رائد في مجال التلفاز، قدّم أتكينسون 64 عملًا فنيًا طوال مسيرته بين أفلام ومسلسلات، وأُختير كواحدًا من أهم 50 كوميديان في تاريخ بريطانيا، حصل على 7 جوائز بافتا كأفضل أداء ترفيهي خفيف، في أعوام 1981،

1983، 1990،1988، 1994،1992،1991، هذا بالإضافة الى تكريمات عديدة كانت تأتي وفقاً لاستطلاعات رأي الجماهير.

حاز اتكينسون على مرتبة قائد النظام فى الإمبراطورية البريطانية فى عيد الميلاد 2013 لمساهمته في الارتقاء بمستوى الدراما التلفزيونية، خدمته فى الدراما والإحسان وهى واحدة من أعظم الجوائز الملكية فى بريطانيا .

التحليل

أـــ مرجعياته الفكرية

إن الفرق بين روان أتكينسون مبدع شخصية مستر بين، الرجل الكبير الذي يتصرف بعقلية طفل فتوقعه حماقاته في الكثير من المواقف الكوميدية، وبين شارلي شابلن صاحب أهم الشخصيات الهزلية الكوميدية في تاريخ الفن التمثيلي، كشخصية الصعلوك المتشرد، هو إن أتكينسون لم يكن على موعد مع المسرح والمرح والفن الكوميدي، بل هو طالب في الهندسة، لا يحلم بأكثر من أن يثير السخرية مع زملائه في الفصل الدراسي، لم يحضى أتكينسون بأهتمام كبير من الدولة أثناء مسيرته المهنية والمراحل الأولى لموهبته، إلا أنه شكل من خلال أعماله، ظاهرة فنية لا يختلف فيها النقاد، لاسيما وأن أتكينسون استفاد كثيراً من تلقيه التعليم الأساسي بمدرسة شرويستر دورهام، وهي مدرسة تشتهر بتفوق طلابها وما تمنحهم إياه من مستوى تعليمي جيد، فمنذ أيام تلك المدرسة، أظهر أتكينسون تفوقاً خلال سنوات دراسته المختلفة . وعلى الرغم من أن أتكينسون كان في صغره مهرج الفصل، وأكثر الطلاب إثارة للضحك، لكنه بمرور الأيام بدى أكثر وعيًا بذاته وأكثر هدوءًا، ربما لأنه كان يشعر في داخله بالسعادة والرضا في ركن من أركان حياته، وربما هذا الركن كان حبه لأسرته التي أتاحت له فرصة التعلم بشكل جيد، تلك السعادة، كثير تحدث عنها أتكينسون في لقاءاته الفنية، إذ هو يقول أن السعادة تمنح الإنسان راحة نفسية وقبولاً ذاتياً، وتساعده على الأهتمام بالأهداف السامية، وتمنح الجسد انسجامية رائعة تجعله يعمل بكفاءة، كذلك تعطي الشخص الفرصة لأن يكون مبدعا ومخترعاً، وتحول تفكيره السلبي الى إيجابي .

لم يكن أتكينسون ذا صله واسعة بعالم السياسة على الرغم من أن له علاقات ببعض وجهاء الدولة، كما وأنه كان زميلا لرئيس الوزراء البريطاني السابق توني بلير في أيام مدرسة شوريستر دورهام، إلا أنه لم يكن بعيدا عن الجو المشحون بالقضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية، فقد قاد أتكينسون بدأ من يونيو 2005 أكثر من ائتلافاً ولأكثر من مرة بمساعدة كتاب وفنانين آخرين مثل نيكولاس هاينتر، ستيفن فراي، وإيان ماكيوان، لمواجهة قرارات للحكومة البريطانية والدعوة الى تعديلها أو تغييرها، لا سيما تلك التي يتعلق منها بمشروع قانون تجريم الأشخاص الذين يحرضون على الكراهية على أساس ديني أو عنصري، إذ يشعر أتكينسون أنه قانون قد يتيح للمجموعات الدينية فرصة أكبر للرقابة على الفنون، كما أنتقد أتكينسون عام 2009 تشريع خطاب الخوف من المثليين، وفي العام 2012 أعرب عن دعمه لأي محاولة للأصلاح تشمل بعض فقرات القانون البريطاني التي تخص قضايا مثل التحرش والإهانة والاعتقال والعقاب .

إن أتكينسون لم يتحدث في أي مناسبة عن تأثره بشخصية سياسية أو فكرية معينة، ولم يشير الى ما يتعلق بإيمانه بالأديان والمعتقدات، ألا أن أهتماماته وسلوكه اليومي يجيبانا عن جميع تلك الأسئلة، إذ إن موهبة أتكينسون لم تكن نتيجه لسخط نفسي ضد مشاكل الفقر كتلك التي وجهت موهبة الكثير من فناني الكوميديا وفي مقدمتهم شابلن، بل أن أتكينسون سليل عائلة زراعية قوية ومتماسكة، كما وأنه كان أوفر حظ في التعليم وفي حصوله على فرصة لإدامة موهبته بل وتطويرها، كذلك هو محب للحياة، يمارس هوايات كثيرة جعلته دائم الإتصال بالناس من فئات مختلفة، كسائقي الأجرة ورجال الشرطة وبائعي سيارات المستعملة والمعالجين النفسيين، وهو أيضا محب للسفر، ومولع بقيادة السيارات الكبيرة والصغيرة، شارك ولأكثر من مرة في سباقات للسيارات، وكان يتقبل الهزيمة أو تعرضه لحادث سير بروح ملئها التفائل والرغبة في المواصلة والأصرار على الفوز، وربما هو يحمل حب كبير لبلده، يمكنا أن نتلمسه من خلال جولاته المتكررة التي يقوم بها في شوراع لندن من خلال أعماله الفنية، لاسيما قيامه بتمثيل شخصية مستر بن، الشخصيّة التي أحبّها الجمهور كثيراً، الصغير والكبير، إذ يظهر مستر بن في أحدى المشاهد وهو يجلس على أريكته المضحكة التي وضعها على سقف سيّارته وهو يجول في شوارع لندن التاريخية في نزهة لم تخلُ بالطبع من المواقف المتهوّرة والخطيرة، إلا أنها تشير الى مدى ألتصاق الشخصية بواقعها اليومي وإنتماءها الى قضايا الوطن .

ب ــ الأداء التمثيلي

إن العصر الذي بدأ به أتكينسون مشواره في التمثيل لم يكن عصر تدوين مناهج التمثيل وتدريسها، إنه عصر التقنيات الصورية والصوتية الذي لم يحضى بفضائله العديد من الممثلين، وبصرف النظر عن جميع تلك الفضائل لم يكن أتكينسون فاقد لمهارات الحركة، بل هو رياضي جيد وشغوف بقيادة السيارات، وقد ظهر هذا الشغف فى أعماله الفنية كمشهده الشهير أثناء قيادة مستر بين لسيارته الصغيرة من كرسى أعلى السيارة، وهو ايضا ماهر وحائز على رخصة قيادة شاحنة اكتسبها في العام 1981، وقد أستخدم هذه المهارة في لوازم الأفلام التي تحتاج الكوميديا.

تميز أتكينسون بقدرة أدائية رائعة وجذابة في مجال الحركة والتعبير في الوجه، عوضاه عن مشاكل النطق التي عانى منها منذ صغره والتي ربما كانت السبب وراء أختيار أتكينسون لشخصية مستر بن الصامتة، كذلك يتمتع أتكينسون بهدوء وأسترخاء شديدين كانا سبباً كبيراً في تفوقه في أداء شخصيات عديدة مثل الرجل الأحمق، الرجل الأصم، الأبكم، وكذلك تفوقه في أداء شخصية الكاهن الذي أداها في فيلم (أربعة أعراس وجنازة) عام 1994 .

إن أتكينسون مؤمن جدا بأهمية الحركة والقدرة البدنية في مجال التمثيل، وهو يؤكد أنها تأخذ بالإنخفاض مع تقدم سن الممثل، ذلك الأيمان دفعه الى مغادرة شخصية مستر بن بعد أن وصل سن 61 عاماً، على الرغم من أنها تعد من أهم علامات الكوميديا الراقية التى إستطاعت أن تصل إلى الملايين حول العالم . هذا بالإضافة الى أعترافه بأن الشخصيات الكوميدية تولد في أجسام سليمة وعقول راشدة قادرة على الأحساس بالسعادة بقوة وأن الأشخاص كبار السن يصبحون ميلون الى الحزن قليلاً، وأن على الممثل في سن الخمسين أن تكون أختياراته أكثر واقعية.

النتائج

1 ـــــ إن الكوميديا نتاج فكري أبداعي لا يصدر نتيجة سخرية الإنسان من ذاته أو من قضايا المجتمع فحسب، بل هي أيضا قد تكون مرحلة من مراحل تطور في الفكر والموهبة الفنية لدى الممثل .

2 ـــــ إن نشأة الممثل الكوميدي وعلاقته بمحيطة الإجتماعي والأسري، هي التي تشكل مرجعياته الفكرية بل وتترك آثارها الواضحة على طبيعة أختياراته للشخصيات التي يمثلها، بل ربما يشكل تاريخ هذه الشخصيات مدخلا فكرياً ونفسياً مهماً للتماهي مع الدور الذي يؤديه الممثل .

3 ـــــ إن علاقة الممثل بالتعليم الأكاديمي، لابد أن تكون لها صلة مباشرة بتأطير وعي الممثل وبناءه الفكري، إلا أنها في الوقد نفسه، قد لا تكون قادرة على أن تحدد مدى أمتلاك الممثل الكوميدي للموهبة أو حرمانه منها لا سيما وأن العديد من الممثلين الكوميديين لم يتمكنوا ببسب التقلبات الإجتماعية والنفسية في حياتهم من الحصول على تعليم جيد، وفي مقدمتهم الفنان الكوميدي شارلي شابلن .

4 ـــــ إن الممثلَيْن الكوميَّدين شارلي شابلن وروان أتكينسون تميزا بقدرة عالية على الأداء الحركي والمرونة والإسترخاء وإمكانية إستثنائية في التحكم بملامح الوجه والرأس .

5 ـــــ إن الممثل الكوميدي شارلي شابلن يولي عناية كبيرة بالجمهور ويرفض أن يكون غافلا أو مغيبا بل يجب أن يكون واعيا قادرا على الإصلاح والتغيير .

6 ـــــ إن الممثل الكوميدي شارلي شابلن تميز بأختياراته الجيدة للثيمات الكوميدية التي تنتقد الواقع السياسي والإجتماعي نقداً لاذعاً وجريئاً .

7 ـــــ إن الممثل الكوميدي روان أتكينسون يشدد على أهمية الحركة وضرورة أمتلاك الممثل الكوميدي لقدرة بدنية جيدة، إذ هو يؤمن بأن الشخصيات الكوميدية يجب أن تولد في أجسام سليمة وراشدة قادرة على الشعور بالسعادة .

الإستنتاجات

1 ـــــ إن الكوميديا الصامتة إعتمدت الحركة والإيماءة بوصفهما الوسائل الأكثر تعبيرا في حال غياب تقنيات الصوت أو غياب الحوار الدرامي والموسيقى أحياناً .

2 ـــــ إن فن الكوميديا الصامتة هو الفن الذي بإمكانه أن يكون أكثر الفنون أنتشارا ورواجاً ثقافيا، لا سيما وأنه يتجاوز مفهوم اللغات المختلفة لشعوب العالم، فهو يعتمد الحركة والإيماءة دون الكلام .

ـــ إن فن الكوميديا الصامتة هو فن الصور المجازية، التي تعتمد على المشاهد القائمة على التعبير المجازي فى 3 . الصورة، وذلك بسبب غياب الحوار الذى يرسم عادة حبكة القصة ويوضح أوجه تشابكها، وتصاعدها وتوترها

ـــ إن الممثل في الكوميديا الصامتة يعتمد على تكنيكات جسده بوصفه ظاهرة بصرية يمكن إداركها، إذ يمكن 4 . معرفة لغتها بوصفها وسيلة قديمة للأتصال والتواصل بين البشر

مصادر البحث

1. **القرآن الكريم**

2. **المصادر العربية:**

1. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت : دار صادر، 2003 ، باب رجع .

2. أبو مغلي، هيلات ومصطفى قسيم، الدراما والمسرح في التعليم النظري والتطبيق، عمان : دار الراية للنشر والتوزيع، 2007.

3. أفنز، جيمز روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: عبد القادر فاروق، ط 1 القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2000

4. أليجييري، دانتي، الكوميديا الآلهية ـــ الجحيم، تر : حسن عثمان، ط 3 الأسكندرية : دار المعرف، 1988.

5. أوبراين، ماري إلين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت،دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 2012.

6. بافيس، باتريس، تحليل العروض المسرحية، تر : منى صفوت، القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2006..

7. بكار، عبد الكريم، تكوين المفكر، ط 2، القاهرة : دار السلام للطباعة والنشر، 2010.

8. بيفر، فيرا، السعادة الداخلية ـــ خطوات إيجابية نحو الإحساس بالسعادة، ط 3 الرياض : مكتبة جرير، 2006. .

9. تشابلن، تشارلي سبنسر، قصة حياتي، تر: كميل داغر، ط 4، بيروت : المركز الثقافي العربي، 1994..

10. تشومسكي، نعوم، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، تر: عدنان حسن، ط 1 اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009..

11. التكريتي، جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الأغريقي، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية والنشر،1985..

12. توبي كول وهيلين كريش شينوي، الممثلون والتمثيل،تر: ممدوح عدوان دمشق : وزارة الثقافة، 1997..

13. جلال، زياد، مدخل إلى السيمياء في المسرح عمان : منشورات وزارة الثقافة، مطابع الدستور التجارية، 1992..

14. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الاساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب.ت .

15. جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، تر : فائز بشور القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

16. جيلبريت، هلين وجوان تومكيتر، الدراما ما بعد الكولونيالية ـــ النظرية والممارسة، تر : سامح فكري القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1988.

17. حسين، كمال الدين، مدخل لفنون المسرح، الأسكندرية: مركز الأسكندرية للكتاب، 2007 .

18. حمادة، إبراهيم، طبيعة الدراما، سلسلة كتابك عدد 26 القاهرة : دار المعارف 1977..

19. الدسوقي، عبد الرحمن، دراسة الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة: إصدارات أكاديمية الفنون، دار الخرير للطباعة، 2005

20. دوت، جان، التعبير الجسدي للممثل، تر : حمادة إبراهيم القاهرة : مركز اللغات والترجمة ـــ أكاديمية الفنون، د.ت.

21. روزنتال، بودلين، الموسوعة الفلسفية، تر: يوسف كرم، ط 3، بيروت، دار الطليعة، 1985.

22. ستانيسلافسكي، كونستانتين، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، القاهرة: العيئة المصرية العامة للكتاب، 1997 .

23. سعد، صالح، الأنا ــ الآخر أزدواجية الفن التمثيلي) سلسلة عالم المعرفة، العدد 274، (الكويت : المجلس الوطني للثاقفة والفنون والآداب، 1990.

24. سورجير، آن، سينوغرافيا المسرح العربي، تر : منى صفوت، القاهرة : وزارة الثقافة ــ منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 2006 .

25. سوريتا، تمارا، ستانسلافسكي وبريخت، تر: ضيف الله مراد، دمشق : وزارة الثقافة، 1994 .

26. شلش، عبد الرحمن، مدخل الى فن المسرحية، ط 1،الرياض : مطابع صراحة للطباعة الألكترونية، 1983 .

27. شولتز، روبرت، السيمياء والتحليل، تر : سعيد الغانمي، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984 .

28. صالح، أمين، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002 .

29. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج 2، بيروت: دار الكتب اللبناني، مكتبة المدينة، 1982 ، م.س.ذ.

30. عناني، محمد، فن الكوميديا، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002 .

31. فرج، ألفريد، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، كتاب الهلال العدد (179)، القاهرة : دار الهلال، 1966 .

32. الفيروز ابادي، محمد بن يعقوب بن ابراهيم ، القاموس المحيط، بيروت : مؤسسة الرسالة، 2005 ، باب رجع .

33. القريشي، أمير أبراهيم، المناهج والمدخل الدرامي، القاهرة : عالم الكتب، 2001 .

34. كانوفا، ماري كلود، الكوميديا، تر: علاء شطنان التميمي، ط 1، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 2006 .

35. كوكاركين، أ، أفلام شابلن ـــ سيناريوهات وكتابات للأفلام، تر : يونس كامل ديب، دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 2009..

36. لوشكي، مارفين شبارد، كل شيء عن التمثيل الصامت، تر : سامي صلاح القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، 2002..

37. محمود، زكي نجيب، الكوميديا الأرضية، ط 2، بيروت ــ القاهرة : دار الشروق،. 1983

38. مدكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي ، القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1977 .

39. مرعشلي، نديم واسامة مرعشلي، الصحاح في اللغة والعلوم، مجلد 1، ط 1، بيروت : دار الحضارة العربية، 1974 .

40. مسعود، جبران، الرائد، بيروت : دار العلم للملايين، 1964 .

41. مولوين ميرشنت، وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، العدد 18 (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979 .

42. وهبة، مجدي، معجم المصطلحات الادبية، لبنان : بيروت، 1974.

43. يوجينو، باربا، مسيرة المعاكسين ـــ انثروبولوجيا المسرح، تر : قاسم البياتي، ط 1 بيروت : دار الكنوز الأدبية، 1981 .

44. يوسف، عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل، جامعة الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1988 .

3. الرسائل والاطاريح:

45. عودة، راسل كاظم، تأويل أداء الممثل في العرض المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة، 2005.

46. مرعي، عبد الصاحب نعمة، مفهوم التشكيل الحركي الميزانسين وتطبيقاته في العرض المسرحي، إطروحة دكتوراه منشورة جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة، 1998 .

- **المجلات:**

47. بتاريخ. 2014/10/10 ،www.arageek.com أحمد، أميرة، رواد وعباقرة السينما الصامتة، مقال منشور على الموقع الالكتروني

48. أقلعي، خالد، السينما والجذور، سلسلة كتاب المجلة العربية، العدد 206، الرياض : مكتبة الملك فهد، د .ت.

49. ثامر، رعد عبد الجبار، مفهوم الصوت في الفيلم الصامت، مقال منشور على الموقع الإلكتروني لكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد .بتاريخ 21/ 10/ 2012 وفي الساعة 8:09 صباحا ،www.cofarts.uobaghdad

50. الحكيم، زياد، الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 48، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت.

51. دودين، سحر، توظيف الدراما والمسرح في التربية والتعليم، مجلة الدراما العدد (1)، عمان. 1996.

52. . .الصغير، إبراهيم محمد، الكوميديا : الوجه الضاحك للمسرح، مقال منشور في مجلة الباحثون العلمية، العدد 50 في آب 2011

53. في ديسمبر 25, ،mapnews.com محمد، باسم، تشارلي شابلنـــــ الكوميديا الصامتة، مقال منشور على الموقع الالكتروني 2016 5:26م

54. نوري، عبد الجبار، الكوميديا الألهية لدانتي وجدلية الأدب المقارن، مقال منشور على موقع مركز الدراسات والابحاث العلمانية في العالم العربي http://www.ssrcaw.org/ 13 / 11 / 2013 بتاريخ. .

55. وارتنبرغ، توماس ، الفيلم الكوميدي من الضحك إلى الرومانسية، مقال منشور على الموقع الإلكتروني https://philosophynow.org، ترجمه : الباحث، بتاريخ 10 يونيو / تموز 2017 .

- المواقع الالكترونية:

56 . ،عصام، فرح، الكوميديا الأمريكية من عبقرية الصمت إلى الاصطناع المبتذل، على موقع الجزيرة الإلكتروني . بتاريخ 2017/2/7 الساعة 12:17 ، http://midan.aljazeera.net . .

57. محمد، هدير، ماهي السينما الصامتة .. وافضل افلام السينما الصامتة، مقال منشور على الموقع الإلكتروني http://www.almrsal.com 2015 بتاريخ 9 / نوفمبر .

58. ،www.alaraby.co.uk يوسف، كندة ، باستر كيتن ـ بطل الكوميديا الصامته، مقال منشور على الموقع الإلكتروني العربي الجديد بتاريخ أبريل الخميس 07/04/2016، الساعة 09:25م .

- **المصادر الاجنبية:**

59.Billing,R.N.pemberton:Teaching Drama,University of Ress Ltd, 1972.

: