# تحولات اداء الممثل في الفلم الروائي

الباحثة مروة باسم حمودي
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

## ملخص البحث

ان سبر اغوار هذه الموضوعة تطلب من الباحثة بالدرجة الاولى ان تطرق ابواب جديدة فيها وذلك لكثرة البحوث التي تناولت الموضوع ولكن في المسرح ، لذلك كان على الباحثة ان تتناول الموضوع من جانب سينمائي بحت ، لذلك عندما كتب البحث لم يفُتها ان تشير في المتن الى بعض الفروق بين الاداء المسرحي والسينمائي ،فعمدت الباحثة هنا الى تناول موضوعة سمات الشخصية الدرامية في الفلم الروائي بعد ان ناقشت ماهيتها وارتباطها في العمل الدرامي وكيفيات سيرها على طول العمل السينمائي و العوامل المساعدة على تحولها ومن ثم عمدت الى دراسة اداء الممثل وادواته التي يتمكن بواسطتها من تحقيق السمات وابراز سير هذه الشخصية، لكن النقطة الاهم التي ركزت عليها الباحثة في البحث هي تحولات هذه الشخصية و لكن التحول ليس فقط في موقفها وحسب، اي ليس فقط التحول النمطي المتعارف عليه وانما تحول الشخصية من كيان الى آخر و الى شخصية أخرى. لها التكوين الجسماني الخاص بها والانفعالات وهوايات وامكانات وطرق عيش مختلفة، فيكون اداء الممثل اشبه بالتنقل بين الشخصيات المتعددة وهذا يتطلب من الممثل قدرة عالية على اداء كل شخصية من هذه الشخصيات على حدة لإبراز سماتها ومميزاتها والاصعب من ذلك هو تجسيد التحول بين هذه الشخصيات في الفلم الواحد. حيث اعطت مقدمة قصير عن الموضوع. ومن ثم طرحت مشكلة البحث عبر التساؤل الاتي: ما تحولات اداء الممثل في الفلم الروائي الواحد؟ ومن ثم قامت ببيان اهمية البحث والحاجة اليه ومن ثم وضح حدود له وإعطاء أبرز الاهداف التي قام عليها ومن ثم حددت الباحثة المصطلحات (تحولات الاداء) لغوياً واصطلاحياً واجرائياً.

وقد تألف (الإطار النظري) من مبحثين هما: المبحث الاول: (سمات الشخصية الدرامية) والذي تضمن علاقة الفعل والشخصية ومن ثم مفهوم الشخصية الدرامية بعد ذلك تناول موضوعة الاسباب التي تقود الى تغير فعل الشخصية. والمبحث الثاني: (أداء الممثل في الفلم الروائي) والذي تناولت به الباحثة قدرات الممثل الادائية لتجسيد التحولات في الفلم الواحد.

وقد خرجت منه الباحثة بمؤشرات قامت بعرضها بعد ذلك على لجنة من المختصين والخبراء لجعلها أداة تعتمدها الباحثة في تحليل عينة بحثها. حيث اكتسبت صلاحيتها من خلال موافقتهم عليها بعد ان اجرت عليها التعديلات المقترحة من قبلهم.

وفي الفصل ذاته قامت الباحثة باستعراض اهم الدراسات التي قاربت موضوع البحث بعد ان اطلعت عليها ومعرفة نسبة مقاربتها من الدراسة الحالية حيث كانت رسالة الماجستير الموسومة (مهارة اداء الممثل الكوميدي في السينما المصرية) وهي دراسة للباحث (منهل جواد محمد حسين الهاشمي) . اما (إجراءات البحث) التي تضمنت اجراءات البحث والتي تناولتها تباعا لتحدد من خلالها منهج البحث ومجتمع البحث وعينة البحث واداة البحث واستخرجت نسبة صدق الاداة من خلال معادلة كوبر من ثم حددت الباحثة الوحدة التي سوف تعتمدها في التحليل. وفي (التحليل) قامت الباحثة بتحليل العينة واستخراج النتائج ومن ثم الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات بعدها ختمت بقائمة المصادر وملخص البحث باللغة الانكليزية.

Abstract

{Transformations of actor performance in the novel}

Marwa basim Hamoudi

The researcher sought to address the subject from a purely cinematic aspect، so when the research paper did not fail to indicate in its board some differences between The researcher sought to deal with the character traits of the drama in the novel after discussing what it is and its connection to the dramatic work and the ways of its progress along the cinematic work and the factors that helped in its transformation and then studied the performance of the actor and his instruments through which he can But the transformation is not only in its position، that is، not only the typical paradigm shift، but the transformation of the personality from one entity to another entity to another personality has a special physical configuration The performance of the actor is like jumping between multiple characters and this requires the actor to be able to perform each character

individually to highlight the characteristics and features and the most difficult is to embody the transformation between these characters in the film where one gave an introduction cut The subject of the topic and then raised the problem of research through the following question:

What are the transformations of the actor's performance in the single feature film؟

The second chapter consists of two sections:

The first topic: (Character traits drama)

The second topic: (Performance of the actor in the film novel)

The researcher came out with indicators that she then presented to a committee of experts and experts to make them a tool adopted by the researcher in analyzing the sample of her research، where she gained validity through the approval of the two dimensions made by the amendments proposed by them.

In the same chapter، the researcher reviewed the most important studies that came close to the subject of the research after the researcher learned about it and the percentage of its approach to her studies. The thesis was the master of the performance of the comedian actor in the Egyptian cinema.

As for the third chapter، which included the research procedures which were discussed in succession to determine the research methodology، the research community، the research sample and the research tool، and the percentage of the tool's truth was extracted through Cooper's equation. The researcher then determined the unit that will be used in the analysis.

## المقدمة

ان عملية التنظير في المجال الفني للخطاب السينماتوغرافي قائمة بالدرجة الاساس على عملية التجريب والتطبيق. و مع تزايد التطور على جميع الاصعدة في العالم، حيث كان لهذا الوسيط الجزء الاكبر منه وهو الامر الذي جعل من عملية البحث مستمرة ومتجددة وقائمة على قدم وساق، ومن هذا المنطلق كانت عملية التطور في الفن السينمائي على جميع المستويات لا فقط على المستوى التقني والرقمي وانما شهد التطور الذي شمل الجانب الادبي على المستوى الفكري والمستوى السردي في اسلوب عرض العمل الفني من خلال تناول الافكار المعقدة وتعدد الاحداث للقصة الواحدة وبالتالي برزت اهمية الحبكة السينمائية وكيفية تقديمها ضمن تعددية الاحداث في القصة وبالتالي هذا التوسع مكن الصانع من استخدام وابتكار طرق سردية جديدة توازي التعقيد الفكري للقصة لتتمكن من التعبير عنه. حيث ان التعقيد الفكري للقصة اوجب التطور على العديد من الأصعدة التي يتم التعبير من خلالها، فنجد الشخصيات السينمائية قد اضيف اليها العديد من التفاصيل الدقيقة على المستويين الادبي والادائي. فكل تطور يأتي من خلال التجريب والتطبيق التي تكون مادة دسمة للبحث العلمي فيها، ليس فقط لمعرفة المشكلات وايجاد الحلول وانما معرفة وابراز القدرات الفنية لصانع العمل لاكتشاف او تأكيد اسلوب فني معين او سلوك غير مسبوق فعلى صعيد الشخصية مثلا نجد بعض الافلام تقدم شخصيات تتضمن جانب تعددي ضمن الشخصية الواحدة ذاتها، وليس ذلك فقط انما يتحول الممثل بأدائه بين تلك الشخصيات المتعددة داخله كُلاً ضمن سماتها الخاصة بها بشكل مستقل ضمن فقرات معينة مع بقية الشخصيات و تشترك ببعض السمات مع الشخصيات الاخرى ، و هذا النوع من التقديم يتطلب جهد عقلي عالي من قبل الكاتب بالإضافة الى الجهد في تأدية مثل تلك الشخصيات المتضمنة عدة شخصيات داخلية والجهد

الاكبر من اداء كل شخصية هو عملية التحول بين مجموع تلك الشخصيات و اسباب تحول كل منها، لتظهر للمتلقي كل شخصية بمعزل اداء عن اخر اي يستطيع المتلقي التفريق بين تلك الشخصيات دون ان تلتبس عليه. وهنا يكمن تساؤل البحث بالشكل الآتي: ما كيفية تحولات بين اداء الشخصيات المتعددة للممثل في الفلم الروائي الواحد ؟

## اهمية البحث

١- التعرف على كيفية التحول بين الشخصيات المتعددة في الفلم الروائي الواحد.

٢- التعرف على الاصعدة التي يتم تطبيق اسباب التحول عليها للحصول على تحول سلس منطقي والتعرف على الامكانيات الواسعة في التعبير عن الافكار المعقدة ضمن اسلوب التعدد والتحول بين الشخصيات ضمن شخصية واحدة.

## اهداف البحث

١- ابراز الاساليب التي من خلالها يستطيع الممثل اداء عدة شخصيات وكذلك اداء التحولات بينها من دون تداخل بين هذه الشخصيات التي يتقمصها داخل الفلم.

## حدود البحث

حيث يتحدد البحث بالحد الزماني في الافلام المنتجة عام ٢٠١٦. اما الحد الزماني فيكون في الافلام المنتجة في الولايات المتحدة الامريكية. اما الحد الموضوعي فينحصر في تحولات اداء الممثل في الفلم الروائي.

## تحديد المصطلحات

التحولات: التعريف الاجرائي ان التحول هو التغيير الذي يحدث للشخصية الدرامية بسبب الدوافع والحوافز التي تؤثر على سلوكيات هذه الشخصية بحيث تبدو كأنما شخصية اخرى بسمات ومقومات تختلف عن الشخصية الاولى في بعض السمات وتتشابه في البعض الاخر.

الأداء التعريف الاجرائي: وهو الافعال التي يقوم بها الممثل لتجسيد شخصية المرسومة في النص بواسطة تقمص الشخصية من الجانب الفكري والجانب المظهري.

تحولات الاداء: وهي تلك التغيرات التي تطرأ على افعال الشخصيات من حالة الى حالة اخرى بسبب دافع فكري او حافز خارجي يعمل على تغير وتحول هذه الافعال المجسدة من خلال الممثل. "تستعمل هذه الكلمة في السينما كمرادف لكلمة كوميدي اي الذي يمثل دورا، او يؤدي دور شخصية ما، من الدور الاول حتى الدور الصامت وهو ليس دائما محترفا التمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنة له." (جورنو، ص٣)

## المبحث الأول / سمات الشخصية الدرامية

ان التقليد للفعل هو المحاكاة التي اشار لها عبر العصور الفلاسفة وبالذات فلاسفة اليونان من سقراط وافلاطون وارسطو التي تعتبر هي اساس الدراما، واستمرت هذه المحاكاة الى يومنا هذا، وذلك عبر محاكاة الفعل الدرامي وليس محاكات الشخصيات بذاتها حيث ذكر ارسطو "ان التراجيديا – في جوهرها – ليست تصويرا للشخصيات، وإنما هي محاكاة لأفعال هذه الشخصيات" (طاليس، ١٩٨٣. ص١٢٢) وبعد مر العصور في

الصدد ذاته يشير لوي دي جانيتي الى مصادر المعلومات الاساسية في الدراما سواء كانت دراما سينمائية ام مسرحية انها "المصدران الرئيسيان للمعلومات في الدراما هما الفعل والحوار" (جانيتي،١٩٨١، ص٣٦٥) لذلك وبما ان اساس الدراما هو الفعل فلا بد من طرح التساؤل الاتي :-

هل الشخصية من تضع الفعل من تلقاء نفسها وتعطيه الاهمية ام ان الفعل هو الخالق للشخصية والمعبر عنها والمجسد لسماتها وما دور الدوافع والحوافز في مسير الشخصية الدرامية على طول العمل الفني؟

ان اهمية الفعل تبرز في كونه يحدد ابعاد الشخصية* سواء على المستوى الواقعي او الدرامي الذي هو محاكاة لهذا الواقع التي تكون في مخيلة الكاتب الذي يحدد نوعية الشخوص فيه، حيث أن "الانسان اكثر من مجرد مجموعة المهام التي ينجزها والادوار التي يؤديها. انه يصنع في نفسه هذه النشاطات. وافعاله أكثر من ان تكون اعمالا يمكن ملاحظتها بطريقة تجريبية. فهو يبتعث صورة للشخصية ويحققها في آن واحد " (ماكوري، ١٩٨٢، ص١٩٣.) لذا فان الشخصية الانسانية بمجملها تتكون من خلال هذه الافعال التي تقوم بها. وبما ان الفنون هي محاكاة للواق فأن هذا الكلام ينطبق على الشخصية في الادب والمسرح والسينما (مع ما للأخير من خصوصية بناء تتعلق بقدرة الكاميرا على التقاط ادق التفاصيل من حركة الجسم وملامح الوجه)، ولكن هذه الافعال ليست فقط وظائف يقوم بها الانسان لمجرد متطلبات حياتية وانما هي عبارة مجموعة من الدوافع الداخلية والحوافز الخارجية التي تقودها لاتخاذ فعلاً حيث اكد ارسطو "أن الدراما الحقيقية ليست فيما يحدث حدوثا حسيا فقط، ولكن - في المحل الاول – فيما يقع داخل الشخصيات ،فأن هذه العوالم الداخلية هي العنصر المادي الاول في الحبكة" (طاليس، .١٩٨٣، ص١٢٢) ،هنا يبرز دور المحركات الاساسية للشخصية وهي الدوافع والحوافز التي هي بمثابة الوقود المحرك لها فمن خلال ذلك نجد ان المرحلة الاولى في بناء الشخصية الدرامية يكون هو بناء داخلي متضمن الجوانب النفسية من دوافع و حوافز و طرق تفكير و يكون نتاج هذه العمليات الداخلية هو التجسيد الذي يكون على شكل افعال او وظائف فـ "طبقا لبروب فأن الوظيفة هي فعل الشخصية تسهم دلالته في توجيه وسير الحبكة فالشخصيات تسهم مساهمة فعالة فيما يدور حولها من احداث" (زيدان، ع١٣٩، ص١٤٤.). من هذا المنطلق ندرك مدى ارتباط الفعل بفكر الشخصية كونه نتاج عقلي ونفسي تكون وظيفته التعبير عن دواخلها بالإضافة الى انها تقوم بالأفعال كوظائف، حيث ان لذا فان الشخصية الانسانية بمجملها تتكون من خلال هذه الافعال التي تقوم بها وبما ان الفنون هي محاكاة للواق فأن هذا الكلام ينطبق على الشخصية في الادب والمسرح والسينما (مع ما للأخير من خصوصية بناء تتعلق بقدرة الكاميرا على التقاط ادق التفاصيل من حركة الجسم وملامح الوجه)، ولكن هذه الافعال ليست فقط وظائف يقوم بها الانسان لمجرد متطلبات حياتية وانما هي عبارة مجموعة من الدوافع الداخلية والحوافز الخارجية التي تقودها لاتخاذ فعلاً ، حيث العوامل الداخلية للشخصية هي المحرك الأول للأفعال. وهنا يبرز دور المحركات الاساسية للشخصية وهي الدوافع والحوافز التي هي بمثابة الوقود المحرك لها فمن خلال ذلك نجد ان المرحلة الاولى في بناء الشخصية الدرامية يكون هو بناء داخلي متضمن الجوانب النفسية من دوافع وحوافز وطرق تفكير ويكون نتاج هذه العمليات

الداخلية هو التجسيد الذي يكون على شكل افعال او وظائف. من هذا المنطلق ندرك مدى ارتباط الفعل بفكر الشخصية كونه نتاج عقلي ونفسي تكون وظيفته التعبير عن دواخلها بالإضافة الى انها تقوم بالأفعال كوظائف. بذلك فالشخصية تكون اداة لحمل افكار ومضامين العمل الفني عبر رؤية المؤلف. ومن خلال فعل الشخصية وردود فعلها مع الشخصيات المجاورة لها والتي تتضاد معها بالفكر تبرز الشخصية الرئيسية الدرامية بشكل من الافعال المتفردة التي تفصح عنها وتعطي للمشاهد علامات دالة تحيله الى ماضي الشخصية وحاضرها وعن الكيفيات التي عاشت بها حياتها اي انها تحيله الى ابعاد الشخصية اشار لهذه النقطة فرانك هاور فمن وجهه نظره ان توصيف الشخصية من خلال الفعل "عندما تصنع شخصية ، يكون هدفك ان يفهم المتفرج سماتها دونما حاجة الى اي حوار قدر الامكان ولذلك يصبح ضروريا ان تصنع شخصياتك في مواقف تعطي افعالها خلالها مؤشرات عن ماهيتها" (هارو، ٢٠١٣ م. ص١١٥.)، وهذه الوظيفة الاخرى التي يقوم بها الفعل حيث اننا من خلال الافعال نحدد ابعاد الشخصية الدرامية بالتالي فأن العملية تراتبية نسيجية وكلما كانت محبوكة اكثر كان الناتج شخصية درامية مؤثرة في المتلقي بحسب ارسطو. ففي فلم (الفتاة الدنماركية The Danish Girl) من اخراج (توم هوبر Tom Hooper) وبطولة "إيدي ريدماين " Eddie Redmayne و"اليسيا Alicia Vikander". حيث يروي الفلم قصة الفتاة (ليلي الب) المولودة بجسم ذكر وتحاول تصحيح وضعها من خلال عملية تصحيح الجنس حيث في بداية الفلم تكون شخصية الزوجة (غيردا ويغنر) والتي جسدت دورها (اليسيا فيكاندير) وزوجها (اينار الب) الذ جسد دوره (إيدي ريدماين) هي المحور الذي تدور الاحداث الدرامية حوله ومن ثم يصبح الزوج هو الذي تدور حوله قصة الفلم وذلك بسبب زوجته التي جعلته يرتدي ثياب نسائية ويخرج معها الى حفل ما فيكتشف ان هذا المظهر اقرب الى نفسه من المظهر الذكوري ليبدأ التحول الفكري بأخذ مجراه والذي يحصل له اثناء سير الحدث الدرامي ومن ثم التحول الظاهري الذي طرأ على مظهره، بعد ان ادرك انه شخصية انثوية بهيئة رجل هذا الموقف جعل من (اينار الب) الشخصية الشاذة في الفلم والمخالفة لكل من حولها بالتفكير والارادة الامر الذي جعلها المحور المؤثر في العمل الفني وذلك بسبب الارتباط العاطفي الوثيق بين الشخصية وما يحيطها من شخصيات اخرى في الفلم لذلك نرى التأثير الاكبر واضحا على الزوجة التي عانت من افعال و تحولات الشخصية .

## الشخصية الدرامية

لو تطرقنا الى تعبير ابسط للشخصية نجده بصورة أكثر عمومية حيث يرى ان الشخصية هي ففي اكثر من جانب نجده يتعرض الى القرارات الصادرة من ذات الشخصية في تكوينها فقد ذكرت ماري تيريز جورنو في تعبير اكثر تعقيدا للشخصية السينمائية بأنها "تتجه نحو تماهي مزدوج ، تماهي الممثل مع دوره و تماهي المشاهد مع الشخصية " (١٣)، فهي عملية مزج و تجانس الممثل مع الشخصية حيث تقمص الافعال و الافكار التي بناها الكاتب في النص السينمائي يأتي الممثل ليجسدها على ارض الواقع بالتالي يتطلب ذلك من الممثل انسجام و تقمص و الشخصية و الخروج من شخصية الطبيعية فتذكر ماري ان الشخصية "تزود بسمات جسمانية نفسانية و بحركات و سلوكيات و صوت واسلوب في التعبير، وبهذا يتم تمييزه عن الشخصيات الاخرى ، على اساس التكامل و المقارنة بل حتى التشابه " (١٤)، في حين اشارت ماري تيريز جورنو ان

الشخصية انسجام الممثل مع الشخصية المرسومة على الورق ، ان الرأيان ينحوان نفس المنحى مع الاخذ بنضر الاعتبار ان ارسطو يستهدف الجانب الدرامي للعمل الفني المسرحي على اعتبار انه نظر لأدبيات العمل المسرحي وبما ان السينما استمدت جذورها من المسرح فأن نظرياته تكون صالحة التطبيق على السينما، أما ماري فتستهدف الجانب السينمائي التطبيقي على الشخصية . ويشير فيصل الاحمر الى ان الشخصية هي "مصدر متعد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة الى صورة اخرى" [١٥]، وهذا ما يحدث تماما حيث تنتقل سمات الشخصية وملامحها من الورق لتتجسد على ارض الواقع. أما دوايت سوين فيرى "الشخصية في السينما في تظاهر وتبسيط لشخص ما وان كان يؤدي دورها ممثل حي الا انها ليست كائنا حياً فعلا" [١٦]. و هنا ايضا يشير دوايت سوين الى عملية تقمص الممثل للشخصية الدرامية حيث اشار اليها من وجهة نظر السيناريو على اعتبار ان الشخصية في السيناريو افعال و دوافع و حوافز و ارادات يقوم بها شخص ما ، و يؤكد "انك تحدد لكل منها الاشياء التي يفعلها و الاشياء التي يقولها وهو ما يتماشى مع نوع الشخص الذي يكونه" [١٧]، و هذه اشارة الى سلطة الكاتب داخل النص على الشخصية كونه يصوغ هيئتها الخارجية و محتواها الداخلي و انعكاساتها على المجتمع الذي تتفاعل فيه الشخصية مع ما يحيطها و ما يفرز عنه من صراع قائم كما ذكرنا على اساس الفعل و رد الفعل . حمادي كيروم فيعرف الشخصية في المحكي الفلمي على انها "كائن ايقوني يتمظهر كعلامة دالة مكونه من الصورة و الصوت" [١٨]، وهذا يقودنا الى مفهوم اكثرعمقا للشخصية الا و هي العلامة الايقونية لشخصية ما حيث تكون هذه الايقونه مباشرة عندما نراها بمعزل عن وسطها الا وهو"النسق الفلمي الذي تأخذ منه قيمتها ووظيفتها ووجهها الدال" [١٩]، اما عندما نرى هذه الشخصية مدمجة في الفلم فلا تعد كما كانت مباشرة و انما تحمل مضمرات القصة السينمائية الى لتجسدها في القصة الفلمية، و تجسدها عن طريق رغباتها و ارادتها و افعالها في الخطاب الفلمي لذا فهو يصفها بـ "علامات هجينة : فهي من جهة شخصيات تنتمي لمنطق المحكي ، كما انها من جهة اخرى ، ممثلون لكونها تنتمي الى العالم الفلمي و الى ضرورة التشخيص التي يفترضها هذا العالم" [٢٠] ، فهذه الشخصيات في النص الادبي تنتمي الى عالم الحكي مَجَسدة في الذهن موصوفة بالكلمات اما في الخطاب الفلمي فهي مجسدة بهيئة الممثل الذي يتقمص الصفات فهي صيرورة تحول الشخصية من الورق الى الشاشة لذا فإن اشتراك الشخصية الدرامية في الادب و المسرح و السينما باختلاف المادة التي تُصنع منها هذه الشخصيات انها تشترك في هذه الفضاءات الثلاثة . من هنا يمكن اسقاط انواع الشخصيات الادبية التي فصلها بشكل رئيسي فورستر في اركان القصة الى "الشخصية المسطحة و الشخصية المركبة" في العمل السينمائي حيث ان لكل نوع من هذه الشخصيات دوافع و حوافز وحالات نفسية ، حيث تبنى هذه الشخصيات من قبل الكاتب بما يتلائم مع المستوى الفكري للشخصية و مع الخط العام للقصة السينمائية ، هذه الانواع قد بحثها على الصعيد السينمائي البحث عز الدين عطية المصري الذي استعرض هذه الانواع بشكل مفصل وما تضمه داخلها من انواع اخرى بحسب المكانة والظهور والتأثير و العامل النفسي.

ففي فلم (العائد ٢٠١٥ The revenant) بطولة ليوناردو ديكابريو اخراج أليخاندرو غونزاليز إيناريتو في هذا الفلم تتجسد الشخصية المسطحة حيث نجد ان السمة الطاغية على الشخصية هي الشجاعة

والتمرد فكان محور الفلم في مجمله يدور حول تصارع قوى متضادة اكثر ما يدور حول شخصية وان كانت هذه الشخصية تمثل دور البطولة الا اننا نرى البطولة فيها فقط من خلال مرافقتنا لها لرؤية البيئة التي عاشت بها فترة من الزمن و اكتشاف طبيعة اقوام اخرى و معرفة مدى وحشيتهم فعند مشاهدة الفلم حين ننظر الى الشخصية لا نجدها مؤثرة و ترتبط بها بصورة شخصية و هذا لعله ما دعى المخرج لاختيار شخصية ممثل نجم لأداء هذا الدور و عند الانتهاء من الفلم نجد انفسنا بصدد التفكير بالقيم الانسانية و عملية نسفها من قبل البعض ، هذا ما فعله صديقه المرافق الذي غدر به و قتل ابنه و هرب بالغنائم اكثر من تأثير الشخصية بنا فهذه سمة طغت على جميع صفات الشخصية الاخرى و تكاد تكون هذه السمة تكون هي الوحيدة التي تميز هذه الشخصية لذلك حتى في المشاهد التي تتضمن صراع مع البيئة و صراع مع المفترسات نجد الشخصية تتسم بالشجاعة والمجابهة بعيدا عن الخوف و عدم تجسيد الانفعالات النفسية الناتجة عن هذه الصراعات حيث يصفها عبد الملك مرتاض "هي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير و لا تتبدل في عواطفها و مواقفها و اطوار حياتها بعامة. ومثل هذا التعريف متفق عليه في النقد العالمي شرقيةً وغربيه" [٢١]. اما الشخصية المدورة فنجد خير مثال لها في فلم "امسكني ان استطعت Catch Me If You Can" بطولة (ليوناردو ديكابريو) بدور (فرانك أباغنيل) و اخراج (Steven Spielbergستيفن سبيلبرغ) الذي تدور احداثه حول الشاب الذي لا يتجاوز التاسعة عشر من عمره الذي يعيش في كنف ابويه بعائلة يسودها الحب و الاستقرار لكن سرعان ما يختفي جميع هذا برؤية الفتى لأمه و هي تخون والده مع صديق له، الامر الذي يجعل الفتى يبتعد عن كلا ابويه بعد انفصالهما و محاولة تكملة حياته بمفرده و لكن الحياة صعبة و تحتاج الى العديد من المتطلبات فيقوم الشاب بانتحال شخصيات عدة ليشغل مكانه في العمل داخل الشركات للحصول على الاموال ، حيث انه داخل العمل الدرامي يقوم بأدوار متعددة منها شخصية المدرس و شخصية الطيار و شخصية الطبيب وشخصية المحامي، ان تعدد الشخصيات هذا مع منطقية تحولها من شخصية الى اخرى جعل من المشاهد يتقبل الفلم بشكل كبير و يتفاعل معه كذلك الادهاش و الاقناع الذي اتى من خلال منطقية التحول و سلاسته من خلال انتقال الممثل بين الادوار المتعددة و ابراز خصائص كل منها بالشكل و الوقت الكافيين ليدركها العقل البشري بشكل كاف اي ضمن منحنى الادراك الامر الذي ابعد ذهن المتلقي عن التشتت والاضطراب من خلال سلاسة التقديم ، فعند سماعنا عن شخص قام بعدة ادوار وانتحل عدة شخصيات لا يمكن تصديقها مع مطاردة الشرطة له لكن عندما ننظر الى الحيل التي استغلها لانتحال هذه الشخصيات نصدق على الفور ذلك دون ادنى شك ، لذا فكانت عملية ادهاش المتلقي تأتي عن طريق تحولات اداء الممثل من شخصية لأخرى على صعيد السلوك وعلى صعيد اللغة فعند انتحال شخصية المدرسة نجد سلوكه تحول الى سلوك مقارب للمدرس من خلال الملامح الغاضبة والتوجيه الذي يقدمه للطلبة و طريقة السير و الوقوف و الزي جميعها ادت الى اقناع و ادهاش المتلقي و عندما انتحل شخصية الطيار علل المخرج للمشاهد الكيفية التي بين من خلالها اتقانه للدور داخل العمل على اعتبار انه تقمص شخصية درامية اخرى داخل العمل الفني فمن خلال التساؤلات التي انهال بها (فرانك أباغنيل) على الطيار المتقاعد من شركة الطيران عن سياسات الشركة في التعامل و كيفية الحصول على الزي الرسمي للطيارين التابعين

للشركة و الشعار التابع للشركة وعملية مراقبة الموظفين داخل شركة الطيران و الاستفسار من موظفة الاستعلامات عن بعض المعلومات ان عملية جمع المعلومات هذه اعطت سببية مقنعة في انتحال هذه الشخصية لشخصية اخرى. أما عند انتحاله لشخصية الطبيب فأنه استخدم شخصية الممرضة التي تعمل في المستشفى كأداة معلومات ليتعرف من خلالها على كل ما يحتاج من معلومات لكي يستطيع التغلغل داخل المستشفى للعمل فيها و استخدام الاقراص التعليمية لاكتساب المهارة في القيام بالعمليات الجراحية التي تمكنه من اثبات نفسه كطبيب امام الاطباء الموجودين معه، ومن خلال والد الممرضة التي اراد الارتباط بها الذي يمتهن المحاماة فتعرف من خلاله على معلومات عن جلسات المحاكمات و قوانينها لنجده يعتلي منصة لمحاكمة في احدى المحاكم كمحامي يدافع عن متهم. ان هذه الشخصية ينطبق عليها وصف عز الدين بأنها شخصية "متعددة المظاهر" ومن خلال ما تقدم يمكن حصر سمات الشخصية الدرامية بمجموعة من النقاط المعيارية التي تحددها بشكل اجمالي:

١- تحمل الشخصية الدرامية الجانب الفكري في العمل الدرامي لذا تبرز اهميتها من ذلك.

٢- تمتلك الشخصية الدرامية قدرة كبيرة على التحول الذي يكون على مستويين الاول فكري والاخر مظهري يكون انعكاس للتحول الفكري.

٣- تشكل الدوافع والحوافز المحرك الاساس الذي يقود الى تحول الشخصية الدرامية في العمل.

٤- يتضمن العمل السينمائي على الاغلب نوعان رئيسيان من الشخصيات الاولى هي الشخصية المدورة التي تقود العمل السينمائي اما الثانية فهي الشخصية المسطحة التي تكون صفاتها لاتؤهلها لقيادة العمل الدرامي برمته لكن اهميتها تتجلى في كون من خلالها تبرز الشخصية الرئيسية بالفعل ورد الفعل.

٥- التحول الذي يحدث للشخصية يكون تحول اما جزئي على مستوى التفكير فقط او كلي يتضمن التحول في التفكير والمظهر وهذا ما رأيناه في فلم الفتاة الدنماركية و فلم امسكني اذ استطعت وفلم العائد.

تكلمنا كثيرا عن الشخصية الدرامية وعن علاقتها بالفعل الى ان وصلنا الى مفترق طرق لمعرفة الاسباب التي تطور الشخصية بشكل منطقي حيث يقول علي ابو شادي "لابد ان تكون الشخصية منطقية دراميا. وان تكون دوافعها منطقية حتى تكتسب مصداقيتها" فعندما نريد تحقيق الاقناع لدى المشاهد لابد ان تكون افعال هذه الشخصيات مبررة عبر مسببات وهي كالاتي: -

ب – الدافعية: "ان عملية ترابط الاحداث بشكل منطقي ومن ثم تطورها ونموها تتطلب محرك يجعل من ديمومة الاحداث منطقية قابلة للتصديق حيث ان لكل جزء يقود الى فعل معين "ان غرض هذا الجزء من العمل غير القابل للتفكيك يسمى حافزاً وكل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها" [٢٢]، أي ان لكل حادث سببا منطقيا لوجوده داخل البناء الدرامي للقصة فينظر صاحب معجم الفن السينمائي ان التحفيز هو "توفير سبب مناسب ومعقول. (لحادثة معينة" [٢٣]، فهي عملية وضع سبب مناسب لسلوك شخص ما لحدوث ما يطور افعاله بالتالي يدفع مجرى الحدث الدرامي هذا على مستوى القصة بشكل عام او على مستوى الانتقال بين اللقطات

فيقول إذا رأيت بندقية في لقطة الاولى فيجب ان تطلق الرصاصة في اللقطة الثالثة. ويُقسم حميد لحمداني انواع الحوافز الى "التحفيز التأليفي، التحفيز الواقعي، التحفيز الجمالي" [٢٤].

جـ - تبدل الوظيفة : ان الوظيفة هي فعل الشخصية الذي تقوم به داخل العمل الفني و الذي بواسطته تساهم الشخصية في بناء الاحداث ويشير بروب الى ان "عدد الوظائف محدود جداً فلا يمكن عزل اكثر من احدى و ثلاثين وظيفة " [٢٥]، فبروب و من خلال دراسته حصر عدد من الوظائف التي من الممكن ان تقوم بها الشخصيات الدرامية داخل العمل الفني و ان هذه الوظائف احداها تؤدي الى الاخرى فالمجرم يقود العصابة و عند تعرضه لموقف ما تتبدل وظيفته بفعل مؤثر خارجي فينقلب على جماعته مع الشرطة فتتبدل وظيفته داخل العمل الفني و وجد بروب ان "الوظائف تلتقي في ازواج (كالخطر و التجاوز) (المطاردة و النجدة) (المعركة والانتصار ) " [٢٦]، و هذه الوظائف لا تأتي تباعاً في غالب الاحيان و انما تتحقق في مسيرة من الصراعات و النزاعات الدرامية والاحداث لتتحقق في نهاية المطاف على ان تكون الشخصيات على اطلاع بوظائف بعضها بشكل مباشر او عن طريق الحوار ليكون نمطا من انماط الربط بين وظائف الشخصيات لكي لا يقودنا ذلك الى نص درامي مفكك.

## المبحث الثاني / أداء الممثل في الفلم الروائي

يتميز الفلم الروائي بتعدد الشخصيات والتي كلا لها وظيفتها وسماتها التي تحدد الشكل الذي تظهر به على الشاشة بالتالي تحدد الاسلوب الذي تتعامل به مع الشخصيات الاخرى بشكل يقترب من الواقع بنسبه معينة ومجموع هذا النسغ من الشخصيات تتفاعل فيما بينها عبر فعل ورد فعل كلا حسب صفاته وسماته وتأثره بالبيئة المحيطة بطريقة منطقية عقلية ولكل شخصية حدود يجب مراعات عدم تجاوزها لكي نحصل على توازن الشخصيات فالمجموعة الاغلب والاكثر تكون ذات سمات بسيطة تحرك الاحداث الثانوية وتخلق الجو الواقعي والايهام بواقعية الفلم وهذه المجموعة تسمى بالشخصيات المسطحة اما الجزء الاهم من هذا النسغ هو الشخصيات المدورة (المركبة) وهذا النوع يكون مركز الاهتمام كونه يقود الحكاية الفلمية فيتطلب حبك التصرفات والافعال بشكل سببي متقن ينتهي بمنطقية عقلية سلسة التلقي بالرغم من كونها تتطلب ان يكون سلوكها غير متوقع ومنطقي بالوقت ذاته وهنا تكمن اهمية هذا النوع من الشخصيات حيث لابد من توفر هذه الخصيصة لشد الانتباه كونها تحمل الجانب الفكري المهم في الفلم وانطلاقا من الجانب الفكري الذي يجب تحديده بشكل دقيق لكي يتم التعبير عنه بشكل واضح يفهمه المتلقي من خلال السمات التي يضعها الصانع للشخصية بناءاً على الفكرة الرئيسية المراد طرحها فعندما تتجسد الشخصية الرئيسية بصفاتها المرسومة لها لابد من توفر عناصر مهمة تجابهها هذه الشخصية بالقدرات التي تتسم بها فعندها يتم خلق الصراع بين احدى ارادات الشخصية الرئيسية ضد قوة معرقلة ضمن البيئة المحيطة تبرز سمات الشخصية بشكل افعال يقوم الممثل بتجسيدها.

ان الشخصيات انواع وإن لكل شخصية منها نوع من الاداء الذي يتماشى مع سماتها فعملية التمثيل هي عملية بث الروح داخل الشخصيات الورقية التي هي عبارة عن انفعالات و دوافع و حوافز و افعال ترتسم

بواسطة شخصية لا وجود لها على ارض الواقع ليأتي بعد ذلك الممثل ليحمل كل هذه الصفات ويقوم بالتخلي عن الجزء الاكبر من صفاته فيتقمص هذه الشخصية بكل ما رُسم من ملامحها في السيناريو ليكون الممثل ايقونة داله على هذه الشخصية و التي في بعض الاحيان ترسخ في عقول الكبار والصغار وكأنها شخصية لها كيانها و وجودها الحقيقي على ارض مثل (الرجل العنكبوت) و (باتمان) الواقع فأرسطو يشير "أن للممثل يجعل ما هو مرئي اداة او وسيلة لمعالجة الفكرة و الانفعال و الشخصية" [٢٧]، بالتالي فإن الممثل هو الفيصل الاساس في عملية تجسيد العمل الفني سواء في السينما او الادب او المسرح ولكن لكل شخصية مادتها التي تصاغ منها و العوامل التي تساعدها على ذلك لأن "الدلالة تقع على الافكار والتعبير يكون على الاشياء" [٢٨] ، لذا فإننا نرى ان الشخصية السينمائية تحمل مستويين لتحقيق الغاية المرجوة منها في التجسيد وهي ان الافكار التي تحملها لها دلالة خاصة بها لكن التعبير عن هذه الدلالة يكون عن طريق الاشياء وهي في العمل الفني الدرامي عناصر اللغة السينمائية و التي على رأسها الممثل التي لو لا وجوده لما اتسم العمل السينمائي و التلفزيوني بهذه الكمية من الخصوصية ، فيذكر حمادي كيروم "لكي توجد الشخصية في السينما عليها ان تحمل جسدا وهو جسد الممثل الذي يلعب الدور " [٢٩] ، فالسينما لتستطيع ان تجسد شخصياتها على ارض الواقع لابد من وجود الممثل الذي يعطي الحيوية للدور و إلهامهُ الواقعية اللازمة لتعلق المتلقي بالعمل الفني بعد عملية اقناعه بما يعرض امامه "ان ظهور الانسان على الشاشة كان من الجدة ، من وجهة نظر سيمائية بحيث اقتضى خلق لغة جديدة لا تصوير نزاعات قائمة"[٣٠] ، اي ان الممثل لم يكن مجرد مؤد يجسد الانفعالات على الشاشة انما يقوم بها كجزء من لغة يعبر من خلالها عن الفكرة الفلسفية للعمل لذلك لم يصبح الممثل علامة مباشرة للشخصية وانما رمزا يحيل الى ما هو ابعد منه ليجسد بشكل مختلف الحكاية و بصورة اكثر عمقا واوسع معنا "ان اداء الممثل في الفلم السينمائي يمثل على الصعيد السيميائي رسالة مرمزة على ثلاث مستويات اولا مستوى المخرج ثانيا مستوى السلوك، ثالثا مستوك اداء الممثل" [٣١]، انه اعزى عملية التمثل الايقونية في السينما الى رسائل ذات رموز وهذه الرموز تكون على ثلاث مستويات ولكل مستوى الرموز التي يصلح للتعبير عنها بالتالي فإن عملية التمثيل ليست بتلك السذاجة التي كنا ننظر بها لها كونها ذات دال و مدلول مباشر و انما عملية تشفير و ترميز تستدعي المشاهد ان يفسر و يفهم كنهها و محتواها و ان عملية التشفير هذه تأتي من خلال ارتباط الصورة التي قلنا عنها (تحمل دال ومدلول مباشر) بجوار بعضها البعض يجعلها غير مباشرة انما تكون متضمنة افكار دالّها معروض على الشاشة و مدلولها يكتمل في ذهن المتلقي من هذا المنطلق اتت خصوصية التمثيل السينمائي في كونه يختلف عن المسرح الذي يكون اداته الرئيسية هي التمثيل الذي يتسم اداء الممثل فيه بالمبالغة لإيصال فكرة ما ، يكون التمثيل السينمائي عكس ذلك يتسم بالواقعية في الاداء لوفرة العوامل المساعدة الاخرى لإيصال الأفكار من صوت و صورة و زوايا كاميرا وسرد وغيرها من الادوات الفنية "يعمل الممثل السينمائي على نحو اكثر قربا من الحياة الفعلية . لذلك يحصل ان اولئك الممثلين المسرحيين، الذي يستطيعون العمل ضمن هذا المستوى – القرب الشديد من الحقيقة الفعلية. يستطيعون التمثيل في السينما. والممثلون المسرحيون بسبب من مدرستهم الخاصة بسبب من تربيتهم الخاصة بسبب من مزاجيتهم و طبيعية المواهب التمثيلية

يعملون وفق طريقة مسرحية مجازية نوعا ما – وكقاعدة فإن هؤلاء الممثلين نادرا ما يمثلون في السينما" [٣٢] ، فهؤلاء الممثلين المسرحيين غير قادرين على مجاراة السينما ، واعين الى خطورة تعبيراتها ، لذلك لم يستطيعوا الظهور على الشاشة . فعلى الرغم من اشتراك السينما و المسرح بالأداء التمثيلي للتعبير ، الا ان لكل منهما بيئته الخاصة و مقومات اداءه التي تتماشى مع طبيعة الوسيط الذي يعمل ضمنه للحصول على نتاج فني بخواصه السينمائية دون الوقوع في اخطاء الاداء المسرحي للممثل على الشاشة الامر الذ يفسد المنجز الفني السينمائي كونه بأدوات لغته من احجام اللقطات و حركات الكاميرا و دقة التقاط الكاميرا للحركات و زوايا التصوير التي لا تتماشى مع المبالغة و الغلو في الاداء التي هي من خواص و سمات الاداء المسرحي بسبب بيئته كونه يحتاج الى ان يوصل حواره و حركات جسده الى اول و اخر شخص جالس في المسرح ، نستنتج من ذلك ان الممثل المسرحي الذي يستطيع التحكم بمقدار مبالغته في التعبير عن حواسه الداخلية الخاصة بالشخصية يمكن ان يكون قادرا على التمثيل في السينما ، بالإضافة الى ان عليه التعرف على بعض الخصائص السينمائية التي تجعله اكثر تركيزا في اداءه فمثلا عندما تكون اللقطة الخاصة به قريبة عليه ان يركز على الاجزاء التي تظهر بالكادر و لا يستخدم اجزاء جسده خارج الكادر "طبيعي ان الحوار ولغة الجسم من ملامح التمثيل السينمائي التي يشترك فيها الفلم مع المسرح . وتوجد الى جانب ذلك ملامح التمثيل السينمائي تميزه عن التمثيل في المسرح وهي حول علاقة الممثل بالكاميرا" [٣٣] بالتالي سيتقن انفعالاته ضمن اجزائه الظاهرة في الشاشة فقط وهناك الكثير من الامور المحسوسة على الممثل السينمائي اتقانها واتقان التحكم فيها حسب الجو النفسي المطلوب ايصاله للمشاهد من تلك الامور المهمة كذلك نبرة الصوت عند اداءه للحوار "الشخصية السينمائية تعطى من خلال عدة اوجه مركبة أ – تتكون الشخصية اولا من صور متحركة لان ما نراه على الشاشة هو صور الممثل الفوتوغرافية. ب- تتكون الشخصية الفلمية كذلك من الصوت باعتبار الفن السينمائي يعتمد قناتين تواصليتين هما السمعي – البصري" [٣٤] ، ان هيئة الممثل السينمائي تلعب دورا فاعلا في عملية تجسيد الشخصية الدرامية فالبعد الجسماني للشخصية يتجسد من خلاله الصورة الايقونية الثابتة للشخصيات و التي تصبح في ما بعد شخصيات اسطورية عند ذكرها يتراود الى اذهاننا شكل الممثل الذي يجسد دورها مثل شخصية الرجل العنكبوت او المقنع فيتبادر الى اذهاننا شكل الممثل "جيم كيري" او شخصية (الحمزة) في فلم (الرسالة) فيتبادر الى اذهاننا هيئة الممثل (عبد الله غيث) ... الخ . من الشخصيات الاسطورية التي ارتبطت بالممثل ارتباط وثيق في ذهن المتلقي، حيث يشير حمادي كيروم الى ان هذا الدور يجعل من الممثل "كامناً في المتخيل الجمعي للجماهير" [٣٥]، هذا على صعيد تجسيد الشخصية الواحدة داخل العمل الفني ولكن ماذا لو تعددت الشخصيات التي يجسدها الممثل داخل الفلم الواحد؟ "ان الممثل بهذا المعنى حامل لحركة قوية من التناص و تتغذى صورته حسب منطق " نظام النجوم " من الخطابات الصحفية بكل انواعها و كلام الجماهير و تتغذى هذه الصورة التمثيلية كذلك من كونه دالا فلمياً تفرزه دينامية التناص و المتخيل الاجتماعي " [٣٦]، ان هذا الكلام صحيح ، لكن كيف للممثل ان ينتزع شخصية و يرتدي شخصية اخرى هذا ما لم يتطرق له كيروم حيث ترى الباحثة من الخطورة البالغة ان يحمل الممثل سمات الشخصيات المختلفة بأداء عدة ادوار في الفلم الروائي الواحد حيث يكون من الضروري ان تكون لكل شخصية سماتها

الخاصة بها المستقلة عن غيرها، والاكثر خطورة من ذلك عند اداء الممثل لأكثر من دور داخل المشهد في العمل الدرامي الواحد الامر الذي يجعل من الصعب على المتلقي التفريق بين شخصياته لذا لا بد من وجود اساليب ادائية تساعد الممثل بتجسيد هذه الشخصيات لتكون احدها مستقلة عن الاخرى و لكل منها كيانها الخاص و انفعالاتها و نبرتها وطريقتها بالتعامل، فمثلا في فلم (الساعات The Hours ) نرى الممثلة "نيكول كيدمان" التي تجسد شخصية السيدة "دال واي" تختلف عن فلم "الاخرون The Others" لنلاحظ الفرق بأداء الشخصيات و مظهرها بين الفلمين و هذا الاختلاف يكون بالأساس نابع من اختلاف الابعاد الثلاثة عند رسم كل شخصية، هذا على مستوى الافلام المتعددة لكن ما نراه في الفلم المصري "كده رضا" بطولة احمد حلمي عند تجسيده لثلاث شخصيات داخل فلم واحد هذا ما نسائل عن خطورته بشكل كبير ونتساءل هل هو قوة وذكاء المخرج في التفريق بين هذه الشخصيات عبر ابراز ادق التفاصيل ام هل هو قدرة الكاتب لوضع وسائل انتقال من شخصية الى اخرى ام اداء الممثل الذي يجعل من كل شخصية مستقلة بذاتها رغم التشابه الطفيف الذي علله الكاتب بأنهم توأم، فإن عملية الانتقال من شخصية الى اخرى تطلبت بعض التغيرات المظهرية لشكل الممثل، وترى الباحثة ان لايمكن ان يكون هناك تحول اداء ما لم يكن هناك تحول مسبق للشخصية ذاتها، لذلك ان تعدد انواع التجسيد للشخصيات برأي تودروف من خلال استشهاده برأي بروب الحالات الثلاثة الممكنة "فالأدوار لا تتصادف بالضرورة مع شخصية (اسم خاص): سرد بروب الحالات ثلاثة الممكنة: دور عدة، شخصيات: دور، شخصية: عدة ادوار ، شخصية" [٣٧]، من هذا التصنيف الذي وضعه بروب وذكره تودوروف يمكن لنا ان نحدد اليات تجسيد من قبل الممثل حيث ان لكل صنف منها طرق ادائية مختلفة ومتطلبات تجسيد خاصة به:

١- دور، عدة شخصيات: هذا ما نراه في الفلم السابق الذي أشرنا له "كده رضا" الذي يقوم بدور ثلاث شخصيات داخل الفلم الواحد حيث يتم التفريق بين هذه الشخصيات على اساس الدوافع والحوافز التي تتجسد من خلال طرق التفكير وكذلك الافعال والإكسسوار والحوارات.

٢- دور، شخصية: وهذا دارج في معظم الاعمال الدرامية والسينمائية والتلفزيونية مثل فلم العائد او فلم العطر او اغلب الافلام السينمائية، حيث ان الممثل يقوم بتجسيد شخصية واحدة ذات منطق تحول تقليدي بناءا على (السببية التقليدية) من خلال أحد اسباب التحول انفة الذكر وتستمر الشخصية في مسيرتها الى نهاية الفلم.

٣- عدة ادوار شخصية: وغالبا ما نجد هذا في المسرحيات المجسدة على شكل افلام مثل هاملت وروميو وجوليت التي اعيد انتاجها عدة مرات بممثلين مختلفين.

ان عملية التصنيف هذه مكنت من ايجاد العديد من التطورات تجاه كل صنف منها فقد امست اساسية وتفرعت منها العديد من اساليب التجسيد السينمائي فالأنواع السابقة كانت على مستوى تعدد الافلام، اما اليوم فان عملية تعدد الشخصيات داخل العمل الفني بل بداخل المشهد الواحد نجده واضحا وحاضرا بقوة وبشكل يستحق الدراسة وتدعونا لطرح العديد من التساؤلات حول هذا الاسلوب الجديد. هل ان هذا نمط جديد من التمثيل لم تستطع الفنون الاخرى تجسيده؟ هل هو نموذج جديد لفئة من الافلام الجديدة؟ ما لذي يريد كاتب

السيناريو ايصاله؟ هل يمكن ان نعده نموذج من الافلام الذي يعطي مساحة أكبر للشخصية في التعبير عن الافكار ذات البعد الفلسفي؟

ترى الباحثة بأن كاتب السيناريو اراد ان يعطي اهمية اكبر من ذي قبل لإمكانات الشخصية داخل الفلم و كسر السلاسة في التحول بين هذه الشخصيات فيتبادر السؤال الى اذهاننا هل هذا الاداء مقنع او بالأحرى هل التحول مقنع وفق قواعد السببية حيث يكون الاداء مقنع و الذي ينتقل الى المتلقي ليشعر ان ما يراه امامه حقيقة "ذلك الاحساس بالحقيقة الذي في اعماق المتفرج و الناتج عن ان الممثل عندما يضع في ان واحد نوعين من معايير السلوك يضطر حتما عند انتقاله من سلوك الى اخر الى ان "يخرج من شخصيته "كي "يدخل شخصيته الاخرى" هذا التذبذب بين مطلبين يولد عامل اللاتنبؤية اللازم"[٣٨]. وهذه كما ذكرنا هي السمة الاساسية للشخصية المركبة التي تم ذكرها لان عامل المفاجئة ليس بالأمر البسيط الذي يُخلق في الفلم، بالذات عندما يكون على مستوى اداء الشخصية فهذه المفاجئة تكون غاية في الصعوبة في تجسيدها لإقناع المتلقي و ان عملية التقلب بين الشخصيات التي يؤديها الممثل تكون متناقضة كما رأيناها في فلم كدا رضا والفتاة دنماركية وهذا يتطلب تناقض ليس على مستوى الحوار فقط انما على مستوى المظهر والافعال لكل شخصية يؤديها هذا الممثل، يقول (فرانك هارو) (كونه متوقع يصاحب التطور الجسماني تحولات نفسية مختلفة "[٣٩]، لذا فعملية تطور الشخصية تسير تبعا مع تطور مظهر الممثل وذلك لان ما قلناه سابقا انه يتخلى عن شخصيته و ينتحل الشخصية المرسومة لذى فأن اي تحولات تعتري الشخصية سيكون على الممثل ايصالها الى المتفرج و تجسيدها بالشكل الحرفي فمثلا في فلم (فتاة دنماركية) السابق الذكر نجد الممثل في الشخصية الاولى شخصية الرجل كانت حركات اداءه تتسم بالقوة و عدم المرونة فنراه رجل بمظهر اعتيادي ولكن عندما عانت الشخصية من تحول نفسي تبعه تحول جسماني نرى ان الابعاد الجسمانية قد تغيرت تبعا لذلك فبدأت الحركات تبدوا اكثر مرونة وشاعرية وبدأ الجسم يتمايل عند الحركة والارادات اختلفت عما كانت عليه قبل فعملية التحول بين شخصيتين تختلفان بين الابعاد الثلاثة النفسية والجسمية والاجتماعية قاد الممثل الى تجسيد كل شخصية باختلاف عن الاخرى في نفس الفلم و هذا التحول لم يكن بمعزل عن المحيط الذي تعيشه هذه الشخصية حيث ان اثر هذا التحول برز من خلال ردود فعل زوجة الشخصية فكانت هي الجانب الاكثر ايلاما عاطفيا في الفلم و من خلالها وصلنا قوة هذا الالم و قوة التحول الذي كان منافيا للقيم الاجتماعية والانسانية والعرفية والفراغ الذي تركه على الزوجة هذا الشخصية بعد التحول. "نعرف جميعنا ان السينما هي فن الدواخل الانسانية ولكنها لا تجد امامها الا الخارج للتعبير عن ذلك، باعتبارها فناً بصريا بالدرجة الاولى. بناء على هذا فإن بناء هوية الشخصية السينمائية يتحقق اولا من خلال الظاهر اي من خلال المعيار الجسدي و المظهر الفيزيولوجي و كل ما يتعلق به من اسم و لباس و قسمات بدنية و ملامح الوجه وصفات و ملازمات سلوكية و طريقة المشي و الحركة و الصوت وتصفيف الشعر والاشياء والممتلكات وكذلك من خلال المعلومات اللفظية التي تقولها" [٤٠]، بهذا فإن وسيلة السينما بتجسيد الشخصية وهذه المفاصل التي اشار لها (كيروم) لذلك فإن عملية اختيار الممثل لتجسيد الدور لا تكون فقط على اساس الاتقان الحرفي للتمثيل لكن للشكل الخارجي ايضا الدور البارز في هذا التجسيد كونه يصبح علامة داله على الشخصية اذا جسد

الممثل شخصية ما ضمن الفلم، اما اذا عانت هذه الشخصية من تحولات و تعدد اداء على اعتبار ان هذا اصعب من غيره على مستوى التجسيد كما مر سابقا فيجب ان يكون للمثل قدرة فنية عالية على التحكم بقسمات الوجه وله سيطرة على الحركات اللاإرادية في الوجه من خلال معايشة كل دور بشكل نفسي وعاطفي "ان على الممثل ان يسعى لرؤية الاشياء لأول مرة قدر المستطاع. في الواقع ان عليه ان يزيد مقدار حساسيته، كلي يحرض جميع حواسه الخمس" [٤١]، ذلك ليتمكن من التحكم بهذه العضلات اللاإرادية في الوجه ليوصل شعور حقيقي الى المتلقي بتعدد الشخصيات التي ينتقل بينها من خلال اعطاء كل شخصية ملامح خاصة بها سواء على مستوى الشكل على مستوى العاطفة "اغلب الممثلين سريعوا الاستجابة لكنهم لم يتمكنوا من تقديم ما ليس عندهم"[٤٢]، فلما كان مدى تفاعل الشخصية مع المحيط يبين جزء من تأثير تحول الشخصية من خلال تأثيره عليها نجد في فلم "امسكني ان استطعت "ان لا تأثير عاطفي لتحول الشخصية على المجتمع المحيط بها و ذلك لعدم تفاعل الشخصية مع المجتمع بشكل عاطفي اي عدم وجود روابط عاطفية و عدم وجود الشخصيات التي تكون معها العلاقات العاطفية الوطيدة التي تكون بتماس معها دائما لذلك بين تأثير التحول بين الشخصيات المتعددة التي قام بانتحالها "اباكنيل" من خلال الاثار الوضعية على المجتمع بسبب افعاله لذا فإن التحول بين شخصيات متحوله لابد ان يبرز من خلال انعكاس ذلك على المحيط فعملية تجسيد تحول تتم من خلال التحول الفكري للشخصية و من ثم التحول الجسدي او المظهري للممثل ومن ثم انعكاس التحول على المجتمع. وتجسيد التعقيد العاطفي الذي بداخل الشخصية عملية تراتبية يؤدي احداها الى الاخرى لكن جميع التحولات تحمل سببيه سواء كانت منطقية هذه السببية منطقية تقليدية نمطية او غير منطقية مفاجئة ."الفعل، هو نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحدث ويتضمن التطلع و الاعداد و التحقيق لتغيير التوازن وهذا التغيير في التوازن يمكن ان يحدث تدريجيا لكن عملية التغيير يجب ان تتم وقد يكون الفعل مركبا و قد يكون بسيطا غير ان اجزاءه جميعا يجب ان تكون منظورة ومتصورة ذات معنا"[٤٣]، أن هيئة الممثل و تكوينه الجسماني يلعب الدور الكبير في عملية التحول و ذلك نجده في الفلمين السابقين الذكر، حيث ان (لي لي الب) في فلم الفتاة الدنماركية عندما كان الرجل كان الممثل يفرد جسده و يبدو عليه الهيبة مستقيم الهيئة مرفوع الرأس اما عندما تحول الى فتاة فإنه ظهر رقيقا ضعيفا متناسب مع الشخصية اخفا مركز الهيبة فيه احنى جسمه بذلك اختفت استقامة الجسم التي كان عليها و القدمان الملمومان الى بعضهما كل هذا يجسد المظهر الانثوي الذي بات عليه لذلك تشير ماري الين اوبراين الى انه "نوع من تقديم صورة للشخصية منغمسة في سلسلة أفعال وظروف وضعها المؤلف ونقلها الممثل الى المشاهد" [٤٤]، لذلك فهي عملية استخدام و توظيف جميع ادوات الممثل الجسمانية و النفسية في سبيل ايصال ذلك الشعور الى المتلقي ، بواقعية ما يرى امامه "في سبيل خط صورة الشخصية يستخدم الممثل ادوات صوته و جسده اشاراته و استجاباته الجسمانية و العاطفية و هذا ما نسميه استخداما للسمات الذاتية و الاستجابات التي تجسد الشخصية "[٤٥]، فمن خلال ذلك نجد ان التجسيد المطلوب من قبل الممثل لكي يقوم به عليه ان يوظف و يتحكم بمجموعة من الادوات التي يمتلكها من سماته و امكاناته الجسدية لكي يستطيع الممثل التعبير عن فكرة واحدة متمثلة بتجسيد عدة افعال لكل منها سمات توصل بالنهاية الى فكرة متعددة الخطوط ذات بعد فلسفي فكري متقدم .

## اولا: النتائج:

١- ان عملية ترسيخ سمات كل شخصية عن غيرها لتعلق في ذهن المتلقي كانت اداة فعالة لتفادي تضارب استيعاب العدد الهائل من الشخصيات، عند التحول بين شخصية واخرى في الفلم الروائي الواحد.

٢- لم يكن هنالك تحول بين الشخصيات مالم يكن هناك تعدد للشخصيات، بالتالي لم يكن هناك تحول اداء مالم يكن هناك تعدد.

٣- لم تظهر التحولات على الشخصيات ما لم يكن هناك تحديد مسبق لملامح وسمات كل شخصية عبر التكرار.

٤- أدوات التحول التي استطاع من خلالها الممثل اداء التحولات بين الشخصيات المتعددة هو ملامح الوجه والنبر والحوار والانفعال وانتصاب الجسم.

٥- الابتسامة والغصة والانفعالات الظاهرية التي تتطلب جهدا عضلياً للتعبير عن صعوبة الانتقال بين تلك الشخصيات المتعددة وتجسيد سمات كل منها بشكل مستقل. كانت عوامل مساعدة للممثل في التحول والتنقل بين الشخصيات المتعددة في المشهد الواحد

٦- تجانس الاداء مع الاخراج وصياغة الكاتب للشخصيات في اظهارها بسمات مميزة، جميعها ساعدت في تحقيق الاقناع لدى المشاهد.

٧- موضوع التأثير السايكولوجي على الشخصية كان من أكثر المواضيع التي تساعد على تجسيد تعدد الشخصيات في الفلم الروائي الواحد.

٨- تجسيد انفعالات الشخصيات الثانوية بدقة وعناية يساعد على بيان قدرات الشخصية وتأثيرها بشكل دقيق يجعل من احساس المشاهد بتحول الشخصية أكثر عمقا.

٩- تفاعل الشخصية التي تعاني التحولات بشكل عاطفي مع البيئة المحيطة يكون أكثر تأثيرا وأكبر وقعاً من الناحية العاطفية.

## ٢-الاستنتاجات

١- اداء الممثل غير كافي لتجسيد التحولات مالم تدعمه العناصر الاخرى في العمل السينمائي لتحقيق التحول، فالتحول بين عدد من الشخصيات لا يبرز من خلال تحول الشخصية وتحول اداء الممثل تبعا لها حسب وانما من خلال الاثار المنعكسة على محيطها.

٢- التحولات نوعان منطقية وغير منطقية فتكون كالاتي: -

أ- التحول بشكل منطقي مقنع سلس يكون من خلال التأثير المتبادل بين الشخصية ومحيطها حيث هو الاساس الذي يدفع الشخصية التحول

ب- التحول الغير منطقي يكون بسبب صراع الشخصيات الدرامية داخل الجسد الواحد بدون مشاهدة ما يدعوا الى التحول او حتى عرض ما يبين على وجود خلل ما في الشخصية حيث غالبا ما يكون نفسي.

٣- للبعد النفسي الخاص بالشخصية هو الجانب الاوفر حضا في جعل مساحة الشخصية داخل الفلم أكثر اتساعاً في احتواءها على امكانية ضم أكثر من شخصية داخل شخصية واحدة في الفلم الروائي الواحد. كل جانب نفسي لشخصية ما يمكن ان يفتح افق التجسيد في الفلم السينمائي عن حالات غير منطقية، لكن يمكن ان تكون منطقية عند توفير سبب نفسي يوضح الاضطراب الذي يبرر غير منطقية التعبير او التجسيد.

٤- ان للممثل القدرة على تجسيد عدد من الشخصيات ضمن إطار شخصيته في الفلم الواحد وذلك من خلال التحول بين الشخصيات المتعددة مراعيا بذلك كافة الجوانب النفسية والعقلية والفكرية وتأثيرها على المظهر الخارجي.

**الهوامش**

١- ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، اساتذة في جامعة باريس، السوربون الجديدة، ص٣.

٢- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية .١٩٨٣. ص١٢٢.

٣- لوي دي جانيتي، فهم السينما. ت: جعفر علي، بغداد دار الرشيد للنشر ،١٩٨١،ص٣٦٥.

٤- جون ماكوري، الوجودية، تر: امام عبد الفتاح امام، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، اكتوبر، ١٩٨٢، ص١٩٣.

* البعد الجسماني والمتعلق بالمظهر الخارجي للشخص، البعد الاجتماعي حالة الشخص في المجتمع، البعد النفسي الذي يكون نتاج البعدين الاخرين.

٥- ارسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص١٢٢

٦- صابرين كامل زيدان. التحول الدلالي في وظائف الشخصية الرئيسية في الفلم الروائي، مجلة الأكاديمي، العدد ١٣٩، ص١٤٤.

٧- فرانك هارو ، فن كتابة السيناريو ، تر: رانيا قرداحي، سوريا دمشق، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ط١ ، ٢٠١٣ ص١١٥

٨- ماري تيريز جورنو ،معجم المصطلحات السينمائية ، مصدر سابق ، ص ٧٩.

٩- المصدر نفسه ، ص٧٩

١٠- الاحمر، فيصل، معجم السيميائيات ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف . ط١ ، ٢٠١٠ م . ، ص ٢١٥.

١١- دوايت سوين ، كتابة السيناريو للسينما ، تر : احمد الحضري ،القاهرة ، دار الطناني للنشر و التوزيع ، ط٢ ، ٢٠١٠ ،. ص ١١٩.

١٢- المصدر نفسه .ص ١٢٣

١٣- حمادي كيروم ، الاقتباس من المحكي الروائي الى المحكي الفلمي ، سوريا دمشق ، منشورات ووزارة اثقافة المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٥ م . ص٣٠١

١٤- المصدر نفسه ، ص٣٠١

١٥- المصدر نفسه . ص١٦٠

١٦- عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، ١٩٩٨م، ص ٨٩

١٧- توماشفسكي . ص ١٨١،مستل من بحث لـ احمد عبد العال حسين ، دور نظرية الحافز في تحليل النص التلفزيوني . ٢٠٠٢ ص١٢

١٨- ،احمد كامل مرسي ، وهبة،مجدي-معجم الفن السنمائي (القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٩٨٣ ص ٢٢٤

١٩- حميد لحمداني ، بنية النص السردي من مظور النقد الادبي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣م، ص ٢٢-٢٣.

٢٠- فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية ، تر : عبد الكريم حسن ، دمشق ، الشراع للدراسات و النشر و التوزيع ، ط١ ، ١٩٩٦ص ٨١

٢١- المصدر نفسه ، ص ٨٢

٢٢- ارسطو ، فن الشعر ،مصدر سابق ، ص ١٢٥

٢٣- جان متري ، علم نفس و علم جمال السينما ، ترك عبد الله عويشق ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ،٢٠٠٠ م، ص ٥١٩.

٢٤- حمادي كيروم ، الاقتباس ، مصدر سابق، ص١٥٩.

٢٥- يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفلم السينمائي ، تر: نبيل الدبس ، دمشق ، مطبعة عكرمة ، ط١ ، ١٩٨٩، ص ١١٨.

٢٦- يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفلم السينمائي ،مصدر سابق ، ص ١١٨

٢٧- ميخائيل روم ، احاديث حول الاخراج السينمائي ، تر: عدنان مدانات ، لبنان بيروت ، دار الفارابي ، ط١ ، ١٩٨١، ص ٢١٧

٢٨- كاسبير ، الآن ، التذوق السينمائي ، تر : وداد عبد الله ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للطباعة و النشر، ط١، ص٤٣.

٢٩- حمادي كيروم ، الاقتباس ، مصدر سابق ص ١٤٦.

٣٠- المصدر نفسه ،ص١٧٣.

٣١- المصدر نفسه ، ص ٩٣ .

٣٢- تودوروف، تزفطيان ، مفاهيم سردية ،تر: عب. الرحمن مزيان ، منشورات اختلاف ، ط١ ، ٢٠٠٥/٢٠٠٠ ، ص ٧٧.

٣٣- يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفلم السينمائي ، مصدر سابق ، ص ٧٨.

٣٤- فرانك هارو . فن كتابة السيناريو ، مصدر سابق ، ص ١٢٦

٣٥- حمادي كيروم ، الاقتباس ، مصدر سابق ، ص ٣٠٣

٣٦- ماري الن اوبراين ، التمثيل السينمائي ، تر : رياض عصمت ، دمشق المؤوسسة العامة للسينما ط٢ ، ٢٠١٢ م . ص١١١

٣٧- تيرنس سان جون مارنر ، الاخراج السينمائي ، تر: احمد الحضري ، القاهرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٨٣ص ١٨٢.

٣٨- حسين رامز.محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ١٩٧٢ م ص ٩٣ .

٣٩- ماري الين اوبراين ، التمثيل السينمائي، مصدر سابق ، ص ١٠٩.

٤٠- المصدر نفسه ، ص ١٠٩.