M.S.A.R
Journal of Media Studies and Research
Vol. (5) , No. (19) , pp. 221–248; E-ISSN: 2308-0728, P-ISSN: 2957-966X
DOI: https://doi.org/10.58564/MSAR

الممثل بين النمطية والإبداع في الدراما التلفزيونية العراقية.

The actor between stereotype and creativity in Iraqi television drama.

هند كامل عبدالكريم[١،*]
جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة[١،*]،

Hind Kamil Abdulkareem [*1،]
University of Baghdad / College of Fine Arts [*,1]

الخلاصة .

يتناول هذا البحث مشكلة ضعف الأداء التمثيلي لدى بعض الممثلين النمطيين في السينما والتلفزيون، وعجزهم عن التفاعل مع عناصر الخطاب البصري، خاصة عدسة الكاميرا، مما يؤدي إلى انخفاض جودة النتاج الفني بشكل ملحوظ. يهدف البحث إلى تحليل هذه الإشكالية، وبيان دور كل من المخرج والممثل في تحقيق أداء تمثيلي احترافي يتوافق مع متطلبات العمل البصري الحديثة. اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، واستخدمت أداة تحليل المحتوى لعينة قصدية من الأعمال الدرامية العراقية المختلفة. شمل مجتمع البحث مجموعة من الممثلين، تم اختيارهم وفق معايير فنية محددة ومهنية دقيقة. وتوصلت الدراسة إلى نتائج أبرزها: ضعف تفاعل الممثل النمطي مع اللغة البصرية، غياب فاعلية التوجيه الإخراجي، ووجود تفاوت ملحوظ في مهارات الأداء الجماعي بين المشاركين. توصي الباحثة بضرورة تعزيز برامج تدريب الممثلين، وتفعيل التعاون الإبداعي بين المخرج والممثل لرفع مستوى الأداء الفني وتحقيق الانسجام البصري في العمل الدرامي.

الكلمات المفتاحية:

الممثل، النمطية، الإبداع ، الدراما التلفزيونية.

ABSTRACT

This research addresses the weak acting performance of some stereotypical actors in cinema and television and their inability to interact effectively with elements of visual discourse, especially the camera lens. The study aims to identify causes of this weakness and analyze the relationship between the actor's performance and the director's vision, and its impact on achieving artistic excellence. The research used a descriptive-analytical method, employing content analysis on a purposive sample from dramatic works. The research community included several actors from television and cinema, with the sample intentionally selected for analysis. The findings showed weak interaction of stereotypical actors with visual language, lack of effective directorial guidance in performance development, and significant variation in interaction skills among actors. These results highlight the need to improve actor training tools and enhance collaboration between actors and directors to raise artistic quality.

Keywords:

Actor. Stereotyping. Creativity. Television drama.

Received	Accepted	Published online
استلام البحث	قبول النشر	النشر الإلكتروني
11/4/2025	4 /5/2025	15/9/2025

*Corresponding Author Email : * hind@hindkamil.com

المقدمة:

يُعد الممثل من العناصر ذات الأهمية الكبيرة في ترجمة أفكار المؤلف أولاً ورؤية المخرج ومعالجته للنص الدرامي ثانيا إن موضوعة (النمطية والإبداع) في الدراما التلفزيونية العراقية تُعد إشكالية موروثة بالأساس من فن المسرح الذي يعتمد في بعض الأحيان على (قوالب) خاصة تتعلق بمهارات الممثل العراقي ودراسته في المسرح أكثر من دراسته للدراما التلفزيونية العراقية والنماذج كثيرة للممثلين لكلي الجنسين. لذا ارتأت الباحثة دراسة هذه الإشكالية في والتأسيس لها في الإطار المنهجي للخروج بمعيار يقاس من خلال أساليب وتقنيات الممثل التي تطرقتُ إليها في متن البحث لذا جاءت مشكلة البحث بالسؤال التالي! ما هي أساليب وتقنيات الممثل بين النمطية والإبداع؟

وشمل البحث على أهميته وأهدافه التي جاءت بالكشف عن:

١- وسائل الممثل في التعامل مع الشخصية المفترضة وأبعادها سوآءاً في الدراما أو أبعادها في علم النفس والاجتماع

٢- أساليب واتجاهات الممثل وفق مناهج بناء الشخصية الدرامية.

المبحث الأول: منهجية البحث

أولا: مشكلة البحث

يُعد الممثل من أكثر عناصر العمل الدرامي أهميةً في الخطاب البصري سواء إن كان في المسرح أو السينما أو التلفزيون، فالتحديات التي يواجهها الممثل في استحقاق صفة {ممثل}وأن يضع علامته الدالة عليه، تتطلب منه أن يلاحق مهاراته وعقله واستعداده الجسماني، وعلاقته بالنص والمخرج والمتلقي، وخصوصا في السينما والتلفزيون موضوع الدراسة على أن بعض المخرجين يقدم المعالجة الإخراجية على الممثل ويضعه في المرتبة الثانية إلا أن الممثل يبقى عنصر مهم في العمل الفني وتبقى مهارته واشتغاله ذهنيا وصوتيا وجسديا هي من تؤهله لأن يكون ممثلاً محترفاً، اذ تصدى كثير من أصحاب الخبرة الميدانية والتنظيرية لدراسة فن التمثيل والسبل المنهجية لقيادة الممثل للوصول إلى صورة الإتقان والتأثير بذات الوقت ليس هناك مادة تُقرأ أو تُعلِم بحيث أنها تجعل بمن يرغب أن يكون ممثلاً ومبدعا ذات الوقت، فليس هناك ترياقاً سحرياً لتمكين الممثل من حالة {الإبداع} ،في أن يكون مبدعاً، وسحبه من {نمطية} الأداء وحتى الدراسة الأكاديمية فهي تهيأ وتمنح الفرص للولوج لهذه المهنة، وعلى الممثل تقع مهمة التفكير في بناء وصياغة وسائله التعبيرية التي تتطلب جهدا ذهنيا وجسديا وصوتيا متواصلاً. الدراسة الأكاديمية تُعلمك كيفية إستخدام السلاح لكنها لا تعلمك إصابة الهدف.وبالدرجة التي يهتم بها الممثل بتوسيع مداركه عليه الحفاظ على مرونة وحيوية جسده بالشكل الذي يمكنه من أداء أيٍ من الحركات بانسيابية وجمالية فنية ما يتلاءم مع الشخصية المسندة اليه. ومن خلال العمل الميداني والتجريبي، ترى الباحثة أن تصنيف الممثل المحترف يمكن أن يكون بين منطقتين :-

الأولى : مُبدع، وهو الذي يسحب نفسه إلى منطقة الشخصية والنص[١]

والثانية: محاكي وهو الذي يسحب النص إلى منطقته الشخصية.

---

(١) جريدة القادسية، ثقافة - الفن السابع، الممثل بين النمطية والإبداع، صباح الموسوي، الاربعاء، ٤-١٠-١٩٨٩م.

على أن بعض المخرجين يقدم المعالجة الإخراجية على الممثل ويضعه في المرتبة الثانية إلا أن الممثل يبقى عنصر مهم في العمل الفني وتبقى مهارته واشتغاله ذهنيا وصوتيا وجسديا هي من تؤهله لأن يكون ممثلاً محترفاً، اذ تصدى كثير من أصحاب الخبرة الميدانية والتنظيرية لدراسة فن التمثيل والسبل المنهجية لقيادة الممثل للوصول إلى صورة الإتقان والتأثير بذات الوقت ليس هناك مادة تُقرأ أو تُعلِم.

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في تناول أهم عناصر التعبير للممثل في العمل السينمائي والتلفزيوني الذي يُعد الوسيط بين النص والمتلقي وهو الحامل والمُجسِد لأفكار ورؤى المُخرج والمُعبر عن البُعد العاطفي للشخصية بكل ما تحمله من مشاعر وأحاسيس فضلا عن وجود الشخصية في مجتمع ما والياتها وشكلها، إضافة إلى ما تقدم فأن نجاح الدور يكمن بالدرجة الأساس على أداء الممثل كما تفيد هذه الدراسة الدارسين والعاملين في مجال الإخراج السينمائي والتلفزيوني في كليات ومعاهد الفنون الجميلة والعاملين في الوسط الفني.

ثالثا: أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن:

١- اتجاهات الممثل في السينما والتلفزيون وفق مناهج بناء الشخصية.

٢- وسائل الممثل في التعامل مع الشخصية المفترضة {الدور}، بأبعادها الثلاث.

رابعا: حدود البحث:

الحدّ الموضوعي: الممثل في الدراما التلفزيونية ما بين النمطية والإبداع

الحدّ الزماني: ١٩٨٠-٢٠٢٢م.

الحدّ المكاني:[العراق] وذلك بسبب كثرة الأعمال الدرامية التي تتناول موضوعة النمطية والإبداع.

خامسا: تحديد المصطلحات:

الممثل ACTOR

لغة: مِثل: كلمة تسوية يقال هذا مثله ومَثله. إمتثله هو: تصوره، ومثلت له كذا تمثيلاً ويكون تمثيل الشيء بالشيء تشبيهاً به واسم ذلك الممثل(١).

التعريف الإجرائي: تتبنى الباحثة تعريف فلتروسكي كتعريف إجرائي" الممثل هو علامة، تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي، يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة، وتارة أخرى يشتغل منتجا للعلامات، ولا يمكن لتلك العلامات أن تنمو وتتطور من دون شخصيته الفاعلة، وانفتاح النص على الدلالة".

النمطية: STEREOTYPING

لغة: نمط: طريقة، مذهب "نمط في الكتابة "، نمط: صنف، نوع نمط: جماعة من الناس أمرهم واحد(٢).

اصطلاحا: "الصور النمطية أو القوالب النمطية هي طريقة لتصنيف مجموعة من الأشخاص وتوصيفها والحكم عليها بمميزات ثابتة وغير قابلة للتغيير" (٣).

---

(١) ابن منظور محمد بن مكرم: لسان العرب المحيط، المجلد٢، (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠م)، ص٣٧.

(٢) جبران مسعود: الرائد معجم لغوي عصري، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٢م)، ص١٤٥.

(٣) جمال محمد طلبه: معاجم المعاني في العربية، (مصر: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، ب.ت)، ص٩٦.

التعريف الإجرائي: هي الثبات والجمود على طريقة واحدة في التعبير أو التمثيل لعدة شخصيات بأداء واحد والابتعاد عن أي وسيلة ممكنة لإدخال أي تغيير أو تجديد أو إبداع وإعتماد ذات التكرار لمختلف الشخصيات.

الإبْدَاعُ: CREATIVITY: لغة: الإبْدَاعُ: (عند الفلاسفة): إيجاد الشَّيْء من عدمٍ، فهو أخصّ من الخلق[١].

اصطلاحا: ويرى أفلاطون أنه (الإلهام الذي يوجد عند الفرد بسبب قوة خارجية).[٢]

التعريف الإجرائي: هو الرؤية المختلفة والمؤثرة والواعية والتي تصنع فارقاً في التأثير على ذهن المتلقي وتصنع فارقاً في التأثر والقناعة عنده والإدراك بعدم وجود شكل مطلق للتعبير.

المبحث الثاني: أساليب واتجاهات التمثيل وتقنيات أداء الممثل بين خشبة المسرح

أولا: مدخل تاريخي إلى أساليب واتجاهات التمثيل

منذ بدء الخليقة والكائن الحي يحاكي مجموعة القوى الطبيعية التي تحيط به، والإنسان حاول التعبير منذ الأزل عن وجوده وكينونته عبر الصوت والأداء والتقليد، وكان ذلك التعبير هو المحاكاة الأولى التي نشأت عن دون قصد، بل عن حاجة ماسة للتواصل نتيجة التأثر والتأثير، والتمثل والتقليد التي حملت في مدلولاتها، تعبير أدائي لدوافع فكرية انفعالية لا شعورية. وتطور الإنسان المعرفي قاده بالضرورة الى تطويره ببلاغة الخطاب الفني والجمالي للأداء التمثيلي ما بين الممثل والمتلقي. واتخذت العلاقة التبادلية بينهما مصداقية الرؤية والتعبير والتأثير. إن أهمية الخطاب الأدائي الذي يعني الممثل المسرحي إبتداءاً وتأسيساً يجعله يؤثر ويتأثر بصورة مباشرة وغير مباشرة بالمنجز الفني للأداء التمثيلي حيث إن جودة التأثير والقصدية الفكرية الجمالية، قادت الممثل الى البحث عن طرق ووسائل أدائية وتقنيات متجددة، على وفق تصور قصدي، فاتخذت مسيرة تطور فن التمثيل والممثل نموا حقيقياً اعتمدت تاريخًا طويلاً من جهود الممثلين والمنظرين الباحثين في فن التمثيل. من أجل تأصيل الاداء الدرامي التمثيلي وتوثيقه كنهج، وطروحات فكرية وتجسيدات علمية وعملية، ساهمت وتساهم في تطوير الاداء التمثيلي ونظرا لأهمية (التمثيل) باعتباره من أهم عناصر الفن الدرامي المسرحي ابتداءاك والسينمائي والتلفزيوني، عليه التمازج والانسجام ابداعيا مع النص والمخرج. فضلا عن توافقه مع مصممي الأزياء والديكور والإضاءة والعاملين خلف الكواليس وبما أن الممثل من أهم العناصر في العملية الادائية للخطاب البصري الدرامي وهو المعني الأول لترجمة أفكار النص وترجمتها على مستوى الفعل والجسد والذهن من خلال التعبير مستثمرا الوسائل السمعية والبصرية لذا فأنه "المسؤول الاول عن توصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من معانٍ الى النظارة[٣].

أن للأداء التمثيلي، وظيفة أخرى في عملية التواصل، فالممثل هو الوسيط للعرض والمتفرج، وهو أحد قنوات توصيل رسالة العرض لأن اداءه يربط العالم الخيالي بمرجعه في الواقع باعتبار أن دور الممثل " الممثل ليس مجرد وعاء يحمل هذه المرجعية لأنه يعبر عن نفسه ويتوجه لغيره ويصنف من ذاته ما يعطي اداءه فراده ما بشكل او بآخر"[٤]، وفي القراءة السيميولوجية، يتم

---

(١) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، المجلد٤، (مصر: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠١م)، ص٢٧٢.

(٢) تيسير صبحي، ويوسف قطامي: مقدمة في الموهبة والإبداع، (عمان: دار التنوير العلمي، ١٩٩٢م)، ص٩٦.

(٣) ألمر رايس: المسرح الحي، تر: داوود حلمي السيد، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٦٥م)، ص٣١١.

(٤) ماري الياس، حنان القصاب: المعجم المسرحي، (لبنان: مكتبة شروق، ٢٠٠٦م)، ص١٠.

التأكيد على التفسير الواعي للدال والمدلول في أداء الممثل "لذا فأن فن الممثل، يهتم الى حد بعيد بالاستخدام الايقوني القصدي للعلامات او الرموز اللا قصديه واللاإرادية"[١]، ونعني الممثل بوصفه "علامة، وحامل للعلامات، فأننا نعتبر الممثل أيقونه بوصفه شخصا عاديا قبل ولوجه الخشبة، لكنه على الخشبة يتحول لعلامة والخبرة ستولِد علامات بواسطة الجسد تارة، وتارة أخرى بتفاعلها مع العلامات المحمولة، كالأزياء، الديكور، الموسيقى، الإضاءة، الإكسسوارات. ولما كانت دلالات اللغة الجسدية للممثل تتسم بقصدية الاتصال مع مثيلاتها ا فأنها تقوم مقام الرسائل العلمية المعقدة التي تخضع لقوانين الاتصال"[٢].

وعناصر الاتصال هي -:

الرسالة : وهي النص والعرض

المرسل : وهذا المرسل في حالة العرض المسرحي – فنانون متعددون بتصدرهم الممثل.

المرسل اليه : وهو المتلقي الذي يشارك في توليد المعنى التغذية الراجعة أو رجع الصدى

لذا فأن "علم الدلالة هو تركيب المعرفة والمهارات الفنية التي تمكننا من فهم اماكن العلامات، وتحديد خصائصها، وفهم العلاقة بينها وبين القوانين التي تحكم تفاعلهم "[٣] وهذا يقودنا بالضرورة أن نستعرض بعض المدارس والأساليب المنهجية في فن التمثيل والممثل، دون شك لا نستطيع أن نتناول الأداء الدرامي {التمثيل} و {الممثل} في السينما والتلفزيون دون أن نعتمد النهج والأساليب التي ابتدأت على خشبة المسرح. لأن المسرح هو الأب الشرعي، لفنون الأداء الدرامي وهناك العديد من الطرائق والنُهج والمدارس التي أسست الأداء للممثل سنتطرق لها. والتي تعتمد التدريبات الطويلة والمنظمة لدراسة أداء الممثل القائمة على قواعد علمية مجربة عمليا. أن مذهب التمثيل الكلاسيكي كان هو السائد منذ ظهور التمثيل المسرحي على يد اليوناني {ثسبس} الذي كان هو أول ممثل عرفه التاريخ المسرحي ثم أسخيلوس(*) الذي يُعد هو أول من استخدم {إثنين من الممثلين} على المسرح في آن واحد وكذلك، أما سوفوكليس (**) الذي يُعد هو أول {من استخدم ثلاثة من الممثلين والجوقة} أن التغيرات التي طرأت على المذهب الكلاسيكي كانت تغييرات في الأسلوبية لم تغير في ذات النهج. وعليه، سنتطرق إلى مدارس فن التمثيل الواضحة التأثير منها:

أولاً المدرسة الفرنسية الكلاسيكية

ومن روادها الفرنسي فرنسوا ديسلارتيه (***) تتخذ المدرسة الكلاسيكية [في القرن التاسع عشر] في الأداء على العمل التقني والحِرَفي للممثل. بالصورة المرسومة لها تحديدا في السيناريو. وكانت نظريات التمثيل في هذه المدرسة تقسم الى جانبين هما:

---

(١) أحمد شرجي: سيميولوجيا الممثل، (العراق: دار ومكتبة عدنان، ٢٠٠١م)، ص٤٢.

(٢) مارتن أسلن: مجال الدراما، تر: سامي السيد، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤م)، ص٤٣.

(٣) زكي احمد، عبقرية الاخراج المسرحي، المدارس والمناهج، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩م)، ص٣.

(*) أسخيلوس، كاتب مسرحي تراجيدي إغريق وهو مؤسس التراجيديا الأول كتب نحو ٩٠ مسرحية، اهمها الضارعات وحاملات القرابين.

(**) سوفوكليس، أحد أعظم كتاب التراجيديا الإغريقية من اعماله، أوديب ملكا، اوديب في كورونا، في كولونا، أنتيجونا. ١٨١١- ١٨٧١م.

(***) ولد Delsarte ديسلارتيه ١٨١١- ١٨٧١، في سولسميس، نورد. أصبح تلميذا في المعهد الموسيقي في بالكونسرفتوار، أصبح عضوا في أوبرا كوميك، غير راضٍ عما شعر أنه أساليب تعسفية لتدريس التمثيل.

١-**المدرسة الحرفية أو الآلية،** وتتجه الى تناول الظاهر والتشديد على الاستخدام للجسم والصوت والإيماءة والنبرة والتقاليد والاساليب الحرفية. حيث أنها تؤكد على لغة الجسم ومؤامتها لأداء الشخصية، أكثر من التأكيد على المشاعر والانفعال معها، وتقديم الشخصية بالطريقة التي تنطبق مع صورتها المرسومة في السكريبت {السيناريو}. دون إشراك منطقة الشعور والعاطفة. ويبحث الممثل في منطقة {الصوت، الإيماءة} والحركة الجسدية المقاربة للشخصية المرسومة في السيناريو، ويعتمد الدوافع الخارجية ويبتعد عن الحالة الشعورية الداخلية وحصرها بالصورة المرسومة لها تحديدا في السيناريو [١].

٢- **المدرسة النفسية أو الابداعية** وتتجه الى تناول المشكلة من الداخل والتأكيد على عناصر من نوع الفهم والدوافع والمخيلة والانفعال، وكثيرا ما يحتدم الصراع بين هذين التناولين وتعتمد الإيهام.[٢]

المدرسة الروسية:

وضع ستانسلافسكي [*]١٨٦٣- ١٩٣٨، الأسس العامة لمدرسة التمثيل الأسلوبي ووضع تمارين لأداء الممثل لأدواره الغير متكلفة والمعتمدة على استخلاصها من ذات الممثل، من أهمها (تحليل الشخصية) و (الحوار مع الذات) و (الارتجال) ولكن الأهم منها جميعا هما مبدأ (الذاكرة الشعورية أو الانفعالية) ومبدأ (الافتراضية) الصدق في الحياة على المسرح والتحول المدروس من التوضيح الخارجي الى الداخلي والتأكيد على{الدافعية} و {السؤال لو} وبالتالي التأثير على المتلقي، وتنتفي حينها الصورة المرسومة في السيناريو ليحل محلها الممثل الذي يعتمد الصيغة التي سيقدم من خلالها الشخصية.[٣]إذن المدرسة الأسلوبية هي ربط الممثل بالشخصية بسلوكها الخارجي وانفعالاتها الداخلية.

١- المنهج الموضوعي:

٢- المنهج الذاتي:

هو التعامل مع الذات فيما يتعلق {الدور} بالشخصية من الممثل متعاطفاً معها، يفكر بأفكارها." لا يحاول الممثل تقليد حركات ونبرات الشخصي مباشرة. بل يحاول ان يتعاطف مع الشخصية آلي أقصى حدّ"[٤]، يحاول ان يعيش مشاعر الشخصية وتجربتها مستعينا بتجاربه الشخصية واستحضارها. وبحثه عن الشخصيات المشابهة لها وحالاتها الانسانية يحاول ان يتلبس الدور بذاتية كاملة.

٣- المنهج المشترك:

يجمع ما بين المنهجين السابقين " ليس هناك حدّ فاصل بين الفترة الموضوعية والفترة الذاتية التي تأتي بعدها ففي أثناء حفظ الممثلين لأدوارهم، يبدون بتلمس الطريق الى الشخصيات التي

بدأت بدراسة كيفية،باريس، وكان لبعض الوقت عضوا في أوبرا كوميك، وقام بتأليف بعض الأغاني. أثناء دراسة الغناء، بتحرك البشر وتصرفاتهم واستجابتهم لمختلف المواقف العاطفية والواقعية.

(١) فؤاد أحمد، مدارس التمثيل، https://www.startimes.com،٢٢-٥-٢٠٠٧م.

(٢) هوايتنج م فرانك، المدخل الى الفنون المسرحية. ترجمة كامل يوسف، مطابع الاهرام المصرية،١٩٧٠م، ص ٢٤٦.

(*) قسطنطين ستانسلافسكي هو رجل مال تحول الى مخرج وممثل مسرحي روسي شهير، يعتبر أحد مؤسسي المسرح، www.britannica.com عن الانكليزية، النص الأصلي من كتبه إعداد الممثل حياتي في المسرح.

(٣) عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليو، أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور مصدر سابق، ص٨٥.

(٤) هوايتنج م فرانك، المصدر السابق، ص ٢٣٠.

يمثلونها، وبعد أن يتم حفظ الأدوار جيدا، يحل المنهج الذاتي فيتعلم الممثلون أن يحسوا بمشاعر شخصياتهم شيئاً فشيئاً."[١]لذلك "على الممثل الموازنة بين الذاتي والموضوعي ضمن حدود المنطق والوعي "[٢]

وترى الباحثة رغم ان التعدد بين مناهج التمثيل التي نشأت واعتمدت في إعداد وتدريب الممثل، لكن الأغلب أعتمد نهج {ستانسلافسكي} بالدرجة الأولى، وما بعد منتصف القرن المنصرم، أوروبيا تمّ إعتماد منهج {بريخت}، الملحمي، بنفس قوة إعتماد المنهج الأسلوبي. في التدريس الأكاديمي. أما المناهج الأخرى، ما يرهولد، آرتو، غروتوفسكي، وآخرين لم تُعتمد أكاديميا، بل تمّ التعرف عليها عن طريق الورش والدورات التدريبية في تدريب الممثل. وترى ان قضية اعداد الممثل وتدريبه في العصر الحديث يتطلع الى مواصفات جديدة يجب توافرها بالممثل وتتطلب مهارات وتقنيات عالية، واكتساب مهارات في الغناء والموسيقى والرقص كي يكون قادرا على التأثير والإبداع من خلال الخلق والابتكار. وتمكين الممثل من التلون وأداء وتغيير جلده عندما يتطلب الدور ذلك، ويؤكد فرادته وتميزه. أنه من الضروري التأكيد على موهبة الممثل، وذكاءه والمثابرة والاجتهاد والأهم التمرين. المتواصل الذي يجعل أداء الممثل يتميز بسلاسة الانتقال من حالة شعورية الى أخرى، والسيطرة الادائية النوعية. حيث إن هيجل * يصف الممثل "إن مادة الشعر الدرامي الخاصة والمُدركة حسياً وعقلياً ليست مجرد صوت الإنسان أو الكلمة المنطوقة، بل الإنسان برمته لا يعبر فقط عن مشاعر أو صور أو أفكار، بل ينخرط في فعل حقيقي ويؤثر بوجوده الكلي في الصور والمقاصد، وتصرفات الآخرين، ويقبل بالمقابل تأثيرهم أو يقاومهم"[٣]

ومن المؤكد أن عملية التمثيل لا تتم بنجاح الممثل لوحده، فهو نتيجة عمل الفريق إبتداءً من الكاتب والمخرج وفريق الممثلين المشاركين له في الأداء. الممثل المبدع هو الذي يقدم انتاجاً لا يحاكي فيه الموجود ويعتمد التعبير. "الممثل هو الصلة المثالية بين المؤلف والجمهور ويكون خاضعا للنص روحاً ولفظاً، وأن يذوب في العمل الدرامي الى درجة يفقد، معها مقومات شخصيته الذاتية وأن يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاعاً جماعيا تذوب فيه الحدود الفردية"[٤]هكذا يعرفه **جوته** **

وترى أيضاً أن {إتقان الممثل} لدوره والتأثير على المتلقي وحتى فريق العاملين معه يبدأ من لحظة تبنيه للشخصية والابتداء بتبني طريقة تفكيرها، سلوكها، لغة جسدها، صوتها، التعبير، عن مختلف حالاتها النفسية تدرجاً صعوداً أو نزولاً وتقمصها حتى ليكاد فريق العمل يصدق ويراه أنه هو الشخصية، وكذلك المتلقي. لأن أداء الدور هو "إجادة متقنة للشخصية يعبر بها عن كل اختلاجات الشخصية ببراعة التقمص والإيحاء[٥] كما يقول **كين** تكمن أهمية أداء الممثل في المنحى والنهج الذي يعتمده للتعبير عن الدور الذي يمثله والذي يكون القرار النهائي لنوعية

---

(١) هوايتنج م فرانك، المصدر نفسه، ص ١٣٢-١٣

(٢) فاضل جتي القيسي، اشكالية الأداء التمثيلي في الدراما التلفزيونية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة ٢٠٠١، ص ٣٠

*** هيجل، {١٧٧٠- ١٨٣١} فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، وهو أهم فيلسوف ألماني ويُعد مؤسس حرك**

(٣) مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ٢٠٠٦م)، ص ١٦٩

(٤) أدوين ديور، فن التمثيل، الآفاق والأعماق، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، ٢٠٠٤م)، ص ٤٠

**** يوهان فولفانغ جوته، { ١٧٤٩- ١٨٣١} شاعر ألماني، عالم طبيعة، أشهر ما كتب، فاوست، وكان متأثرا بالفكر العربي والفارسي والاسلامي كما كان واضحا في كتابه { الديوان الغربي والشرقي }**

(٥) عبود المهنا، أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور مصدر سابق، ص ٨٢-٨٣

الاداء لصاحب الرؤية، المخرج والذي ربما يكون هو نفسه الكاتب الدرامي للعمل حيث أن بعض الأحيان يكون أداء الممثل المبهر وإتقانه يدفع المخرج صاحب الرؤية ورؤية الكاتب الى البحث عن وسائل تعبيرية أكثر تأثيرا على المتلقي ويجعله يستجيب لكل لحظة فنية تقدم له، فيكون العمل الفني هو رؤية مشتركة بين المخرج والكاتب النص والممثل والإعتماد على المخيلة التي تعتمد مزج {الواقع والخيال}.

وانتقاء ما يناسب هذه الصنيعة من الواقع وهذا ما إعتاد المنظرون تسميته ب{الواقعية الفانتازية} أو{الواقعية الخيالية} "في المسرح يجب أن لا يكون هناك لا طبيعية ولا واقعية، يجب أن يأخذ كلاهما من الحياة ما يحتاجه وماله قيمة مسرحية فحسب في المسرح، يجب أن يخلق الشكل، ويجب أن يخلق بخيال المرء {تخيله}لهذا السبب يستطرد **فاختانكوف** (*)" أنا أسميه الواقعية الفانتازية {الواقعية السحرية} الوسيلة التي يجب ان تكون مسرحية" (١) لكن في ذات الوقت تبقى أحد أهم وظائفه ان لا يبقى في حيز التقليد للشخصية المُتخيلة ويحاول أن يستنبط بالأداء أكثر مما هو موجود بالكتابة كنص ويفتش في منطقة المشاعر التي تخصه وهنا "على المخرج أن يوضح للممثل ويشرحه الظروف الذي يتملك هذا السلوك المعين الذي تتطلبه هذه المرحلة من مراحل دوره وعليه أن يكيف الحركة البدنية تبعاً لاستجابات الممثل للحظة معينة بعد أن يكون قد وصل إلى هذه المرحلة في التدريب على الدور "(٢) وترى الباحثة أن على الممثل أن يناسب الشخصية أو الدور ثم بعد ذلك يتحول الى ذات الشخصية، لكي يستطيع التقمص وتجسيد الشكل ويختار ما يناسب الشخصية أو الدور. ليتحول الى ذات الشخصية كما بحثنا سابقا، لكي يستطيع التقمص وتجسيد {الكاراكتر} شريطة أن تكون هناك مساحة لحرية الاداء يتركها المخرج له. وألا ينسى في ذات الوقت أن يقدم الحالة النفسية الصحيحة للدور، وبإمكانه الاستعانة بالارتجال الذي لا يمكن أن يكون عند الممثل المحترف إلا نتيجة الدربة الطويلة في التمثيل اي عندما يكون الممثل صاحب صنعة.

وهذا يقود البحث إلى إدراك أهمية تمتع الممثل بوعي وإدراك عاليين تتيح له التواصل مع المتلقي على مختلف مستويات فهم المتلقي "على الممثل إزالة أي عوائق التواصل بين المرسل والمتلقي والتركيز على الإيماءات والاشارات والحركات ذات الدلالة المشتركة التي يمكنها ان تغني عن اللغة المنطوقة وينحو باتجاه تكثيف اللغة الدرامية الصوتية والبصرية لكي يتمكن المتلقي ان يفهمها ويتفاعل معها"(٣)، والتي يؤكد عليها **بروك** (**)"أن التمثيل القديم، كان يعتمد على الالقاء وعلى المبالغة في الصوت والأداء الجسدي وما أن ابتدأت الصنعة التمثيلية بالتطور وأصبحت لها مدارس وأساليب كالتي اعتمدناها في بحثنا هذا كالواقعية، والطبيعية، والأسلوبية والبقية التي أدرجناها كأساليب وأصحابها المنظرين الذين جمعوا بين الإخراج والكتابة والتمثيل في آن واحد أو منفصلين مثلا كوكلين الذي يعتقد بأن "التمثيل ليس تقمصا، ولكن تشخيصا "(٤)،

(*) فاختانكوف، ١٨٨٣-١٩٢٣، مخرج مسرحي روسي يتخذ طريقته{ الواقعية الخيالية} في أعماله المسرحية. ومجدد لمنهجية ستانسلافسكي.

(١) أدوين ديور، فن التمثيل، الآفاق والاعماق، المصدر السابق، ص ٤٨٣

(٢) سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩م)، ص ٣٩

(٣) عبود حسن المهنا، أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور، مصدر سابق، ص ١٣٣- ١٣٥.

(**) بروك، كاتب مسرحي أيطالي ومخرج وممثل ١٩٢٥-٢٠٢٢م، من أبرز المخرجين الذين حاولوا كسر الذين حاولوا كسر التقاليد المسرحية السائدة والأكثر تأثيرا في القرن العشرين.

(٤) قيس ابراهيم، محاضرة تعريف فن التمثيل، جامعة الكوفة//www. edu.uokufa.edu.iq › archive

وبريخت[*] " الذي ينادي بجعل الممثل راويا محايدا"[١]، إذ ان الممثل حسب الرؤية الحديثة له هو من يمثل دوراً اي لبس الشخصية والتشبه به في حركاته وأحواله واعماله. ويعرضها من خلال السينما والتلفزيون. وكان هناك من نادى" التعلم لأجل التعلم والتعلم لأجل الفهم[٢] لصاحبه **أيوجينيو باربا**[**]" الذي يعتبر أن جسد الممثل هو موطنه، يرتحل معه اينما كان ومنه يعبر ويتواصل عبر التواصل اللحظي والدربة العالية ومن رؤياه المسرحية في اكتشاف لغة جديدة للمسرح بحيث تكون قوة سلوكية وانسانية تستحضر السلوك البشري للتقريب بين المجتمع الإنساني وربط بين الميتافيزيقيا لخلق مسرحا ميتافيزيقيا يستبدل فيه الكلام المنطوق بلغة جسدية بصرية محسوسة لأنه كان يؤمن بان المسرح لا يؤثر على السمع فقط وانما على الحواس الاخرى. ومن المنظرين للمذهب الاسلوبي هو **لي ستراسبيرغ**[***] "صاحب {الطريقة}.. الذي ساهم من خلال تبنيه المذهب الأسلوبي ونقله إلى السينما ونشره بشكل أوسع وذلك من خلال إنشاء الفرقة المسرحية التي يطلق عليها (مسرح الجماعة) في عام ١٩٣١ والتي انحلت في أواخر الأربعينيات ليجد ستراسبيرغ نفسه في طائرة متجهة إلى نيويورك لينضم حينها إلى {أستديو الممثل} وحولها من كونها مجرد تدريبات تطبيقية إلى نظريات علمية تدرس[٣].

وترى أيضاً أن هذه المدرسة قد مزجت بين أسلوب المدرستين السابقتين (الكلاسيكية) و (الأسلوبية)، وركزت أكثر في المدرسة الأسلوبية والعنصر الأهم ألا وهو الممثل الذي بحاجة ماسة الى نهج المدرستين (الكلاسيكية) و(الأسلوبية) ليستطيع تقديم نوعية أداء ليكّون أداء يعتمد العوامل الخارجية كلغة الجسم والتقنية في الأداء وكذلك الإحساس بالشخصية والتعمق في عميق منطقة المشاعر وتتبنى كل المشاعر والانفعالات التي تخص الدور. ولا نستطيع أن نتجاوز السياقات التاريخية في التسلسل التاريخي لمسيرة تطور الاداء التمثيلي والذي تأسس في عصور سحيقة في الحضارة المترامية التي وصلتنا من أجل أن نؤصل بحثنا بالوثيقة الفكرية والجمالية لخلق مقاربات تخص اساليب الاداء التمثيلي.، إضافة الى الماهية الفكرية والعلاقة بين ادائية الممثل والأزياء والمناظر {الديكور}، حيث أن التفصيل الصغير في الصورة البارانومية مهم بالتفصيل الكبير وعدم وجوده يُشكل فراغاً ملحوظاً في مكانه.{الجزء}إشتغال الجزء ضمن الاداء الكلي للدراما، أي في {الاداء الدرامي الكلي} لا يمكن إسقاطه حسابياً بفن أدائية الممثل. ومن أشهر المنتمين أداءً لهذه المدرسة. **مارلون براندو**[****]" في فلم [عربة إسمها الرغبة]

(*) بريخت، ١٨٩٨ـ ١٩٥٦، كاتب ومخرج ألماني، صاحب نظرية المسرح الملحمي، كما أنه من الشعراء البارزين في ألمانيا، من مسرحياته حياة غاليليو، دائرة الطباشير القوقازية الأم شجاعة، الاستثناء والقاعدة.

(١) رياض موسى سكران، مسرح المسرح، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١م)، ص٣٦

(٢) سامي عبد الحميد، انثروبولوجيا المسرح في العمل، صحيفة التآخي، ٢ـ٨ـ٢٠١٢م.

(**) يوجينو باربا، ١٩٣٦، كاتب مسرحي وممثل إيطالي، يتحدث دائما عن علاقة المسرح عن الدين ومعظم مسرحياته هي شخصيات دينية، ثم بعد ذلك تمرد الممثل على قيود الدين والكنيسة من خلال أفكاره وتجاربه الفائقة في تطوير أداء الممثل.

(***) لي ستراسبيرغ، ١٩٨٤م – ١٩٠١م، ممثل ومخرج أمريكي، مؤسس معهد {لي ستراسبيرغ } للمسرح وهو أول من وظف أسلوب ستانسلافسكي في إنتاجات فرقته المسرحية.

(٣) ينظر احمد فؤاد، مدارس التمثيل، https://www.startimes.com، المصدر السابق، ٢٢ـ٥ـ٢٠٠٧م.

(****)مارلون براندو، ممثل ومخرج وناشط أمريكي معروف بالواقعية في التمثيل السينمائي باعتباره الممثل الأكثر إلهاما على الإطلاق وهو حائز على جائزة الأوسكار لأفضل ممثل.

وجيمس **دين** [*] الذي كان المثال الأوضح على رفد هذه الأسلوبية في فلم [جنة عدن]ويقول **جلون ويلسون**[**] "أن فنون الأداء والمسرح والموسيقى والغناء والسينما والرقص والباليه والأوبرا " تمثل جوانب مهمة وحيوية من الحياة والخبرة الإنسانية. وهي جوانب وثيقة الصلة بالمظاهر الاجتماعية والثقافية والسياسية المختلفة للحياة، إضافة إلى ما تشتمل عليه من فهم واستمتاع وتطوير للذوق والإحساس والوعي الإنساني."[١] ومن الممثلات اللواتي يعتمدن على الخيال بشكل مباشر هي **ستيلا أدلر**[***] فأسلوبها مبني أيضًا على نهج ستانسلافسكي، ولكن الاستدعاء العاطفي للشخصية يعتمد على التخيل وليس محاكاة تجارب سابقة، تقول أدلر عليك أن تتجاوز تجاربك الداخلية الثمينة. بينما يرى الممثل الألماني **مايسنر** فقد، أشتهر أسلوب سانفورد ما يسنر بممارسته "التكرارية" ويؤكد دائما بتدريباته على "عيش الشخصية بصدق في ظل ظروف خيالية معينة"[٢] والعمل على الانفتاح والصدق والاستماع قبل كل شيء. حول أهمية التواصل بين الممثلين من على خشبة المسرح بما يعده أساس فن التمثيل، وسبب انتشارها هو بساطتها خاصة فيما يتعلق بتمرين التكرار، ومن أشهر الممثلين الذين تتلمذوا على هذا الاسلوب،{غريغوري بيك} يقول :- "سنتين من التدريبات والإرهاق مع مايسنر خرجت منها بفهم مختلف عن دور التمثيل في حياة الإنسان."[٣] أما **تشيكوف*** فقد ابتكر تقنية "نفسية - فيزيائية" تعتمد على الأفعال الجسدية المتصلة بالعقل لخلق نهج حسي للشخصية.[٤] **يوتاه هاغن** {الواقعية}** "استبدال" أو "نقل" ذكرياتهم الخاصة في تجارب شخصياتهم، وبناء روابط عميقة تستند إلى حقائق الشخصية.[٥]

وقد تباينت في قليل أو كثير مناهج التمثيل وقد عرّجت الباحثة على أغلب المناهج للإحاطة بماهية الإختلاف والتشابه بينهم كي نستطيع الربط لاحقاً علاقتها ب**{بنمطية وإبداع الأداء}**.ومن المعارضين لمنهجية ستانسلافسكي. هو المنظّر **مايرهولد**[***]، فهو يعاكسه في قاعدته الأدائية [الشعور يسبق الفعل ويستدعيه] لكن عند مايرهولد [الفعل يسبق الشعور] بيومايكانيك* الآلية

(*) جيمس دين، ممثل أمريكي وأسطورة سينمائية، يُعد رمزا ثقافيا، تتحدث أفلامه عن المراهقة مثل { متمرد بلا سبب}، رشح للأوسكار عن فلم { شرق عدن} للمخرج آليا كازان، وقد توفي نتيجة حادث مأساوي عن ٢٤ عاما.

(**) جلون ويلسون، كتاب سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، (الكويت: عالم المعرفة - عدد ٢٥٨ سنة مارس ٢٠٠٠م)، ص١٢٩.

(١) شاهر يوسف، (أساليب التمثيل)،الأساليب الستة الأشهر استخداما في إعداد الممثل ضمن سلسلة ورشة إعداد ممثل، https://molhem.com/. السنة ٢٠٢٤

(***) ستيلا أدلر، ١٩٠١- ١٩٩٢، ممثلة ومعلمة دراما أمريكية يهودية أسست معهد ستيلا أدلر للتمثيل في نيويورك عام ١٩٤٩، (الإنجليزية).

(٢) سرمد السرمدي، تأثير سانفورد ميسنر في فن التمثيل المعاصر،، الحوار المتمدن-العدد: ٤٦٥٧ - ٢٠١٤ / ١٢ / ٩ - ٢٠:٢٠ المحور: الادب والفن.

(٣) سرمد السرمدي، تأثير سانفورد ميسنر في فن التمثيل المعاصر، المصدر السابق

**** تشيكوف ١٨٦٠- ١٩٠٤، كاتب مسرحي وقصصي روسي، من أعماله الخال فانيا، الدب.**

(٤) سرمد السرمدي، تأثير سانفورد ميسنر في فن التمثيل المعاصر، المصدر السابق.

(٥) سرمد السرمدي، تأثير سانفورد ميسنر في فن التمثيل المعاصر، المصدر السابق.

***** فسيفولد مايرهولد، ١٨٧٤- أُعدم ١٩٤٠، ممثل في مسرح موسكو للفن تحت قيادة ستانسلافسكي.**

*** البيوميكانيك، بمعنى ان التكرار الآلي لفعل ما يؤدي الى نفس الشعور الفعل هو لم يتغير إذن فالشعور هو لن يتغير لذلك عرفه مسرحه بالمسرح الشرطي، يركز الممثل في منهج الاليه الحيوية على تشخيص او تصوير الصفات الخارجية للدور. بدر الدحاني- مجلة الرافد، مجلة الرافد، https://arrafid.ae مايرهولد.. ومسرحه الشرطي شعرية الجسد الميكانيكي في الاداء المسرحي، ٢٠٢١**

الحيوية، أنا افعل انا اشعر الفعل عنده يسبق الشعور، اعتمد نظرية التمثيل عندما أطلق عليه بيو ميكانيك {الالية الحيوية} فيها يكون الممثل وكذلك المخرج في منهج لا يكون في خدمه النص المُؤلف فليس مطالبا بالتوحد مع الشخصية التي يقوم بأدائه[١] " ويضرب مثلا على ذلك، بحالة الطفلة التي تسمع بكاء الرضيع فهي مهدده بسرعه نحو وترفعه الى صدرها كما تفعل الام فاذا بالرضيعة تتوقف عن البكاء، وهذا يوصلنا إلى مفهوم أن ردّ الفعل هو بالنتيجة هي حركة الأمومة التي خُلقت مع الأنثى أي أن غريزة الأمومة هي التي دفعتها للفعل الشعور قبل الفعل. ويأتي **غروتوفسكي**** بالممثل القديس من خلال {المسرح الفقير}، ومن واجب الممثل هنا أن يسدّ كل نقص سينوغرافي من خلال توظيف مقدرته الصوتية ولغة جسده، "[٢] " هو الكل في الكل. أما **انطوان آرتو** فأنه يعتمد بالدرجة الاولى على حيوية الممثل وقدرته على التعبير وعلى الاستحواذ على مشاعر المتفرج ولم يضع منهجاً معينا أسلوباً على الممثل أن يتبعه، بل أعطى للممثل حريه في اختيار اللون والأسلوب التمثيلي لكن وجوبا على الممثل أن يمتلك مقدرة إبداعية في الصوت واللياقة الجسدية تمكنه من الرقص والحركة والغناء، وأيضا أن يمتلك في ذات الوقت بما يسميه {عضلات عاطفية} ليتوازن أدائه، ليؤسس مفهوم مسرح القسوة يرى أنه لا توجد قواعد ملزمه في الاداء للممثل "[٣]

من خلال هذا التناول المُكثف لأهم مدارس ومناهج الأساليب الأدائية التي تعتني بالممثل وأدائه، لا يمكن للدارسين والعاملين في اختصاص الدراما أن نتجاوز {المناهج الثلاثة} التي حددها {هينج نيلمز}*** في كتابه {الاخراج المسرحي}

١ـ المنهج الموضوعي

دراسة الممثل لدوره بشكل موضوعي، "وليس المنهج الموضوعي مقصورا على التقليد وحده، بل ويشمل كل شيء يأتي من خارج الممثل، فاذا أطعت المخرج طاعة عمياء وهي التمثيل حسب القواعد الحرفية، جاءت النتيجة على المنهج الموضوعي"[٤]

٢ـ المنهج الذاتي

هو التعامل مع الذات فيما يتعلق {الدور} بالشخصية من الممثل متعاطفاً معها،يفكر بأفكارها." لا يحاول الممثل تقليد حركات ونبرات الشخصي مباشرة. بل يحاول ان يتعاطف مع الشخصية آلي أقصى حدّ"[٥]، يحاول ان يعيش مشاعر الشخصية وتجربتها مستعينا بتجاربه الشخصية واستحضارها. وبحثه عن الشخصيات المشابهة لها وحالاتها الانسانية يحاول ان يتلبس الدور بذاتية كاملة.

---

(١) نانسي كايزن، مناهج التمثيل الحوار المتمدن- مصدر سابق العدد: ٢٠٢٢- ١٥:٤٨، المحور: الادب والفن. thttps://almadapaper.ne

****** غروتوفسكي ١٩٣٣- ١٩٩٩، مخرج بولوني، مؤسس المعمل المسرحي ونظري.**

(٢) عبود حسن المهنا، أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور مصدر سابق، غروتوفسكي، ص ١٢٢.

(٣) نانسي كايزن، مصدر سابق.

*** هوايتنج م فرانك، مخرج مسرحي اميركي، محام، روائي**

(٤) هوايتنج م فرانك، الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦١م)، ص٢٢٩.

(٥) هوايتنج م فرانك، المصدر السابق، ص ٢٣٠.

٣- المنهج المشترك

يجمع ما بين المنهجين السابقين "ليس هناك حدّ فاصل بين الفترة الموضوعية والفترة الذاتية التي تأتي بعدها ففي أثناء حفظ الممثلين لأدوارهم، يبدون بتلمس الطريق الى الشخصيات التي يمثلونها،وبعد أن يتم حفظ الأدوار جيدا، يحل المنهج الذاتي فيتعلم الممثلون أن يحسوا بمشاعر شخصياتهم شيئاً فشيئاً."[١]

لذلك "على الممثل الموازنة بين الذاتي والموضوعي ضمن حدود المنطق والوعي "[٢] وترى الباحثة رغم ان التعدد بين مناهج التمثيل التي نشأت واعتمدت في إعداد وتدريب الممثل، لكن الأغلب أعتمد نهج {ستانسلافسكي}بالدرجة الأولى، وما بعد منتصف القرن المنصرم، أوروبيا تمّ إعتماد منهج {بريخت}، الملحمي، بنفس قوة إعتماد المنهج الأسلوبي. في التدريس الأكاديمي. أما المناهج الأخرى، مايرهولد، آرتو، غروتوفسكي، وآخرين لم تُعتمد أكاديميا، بل تمّ التعرف عليها عن طريق الورش والدورات التدريبية في تدريب الممثل. وترى ان قضية اعداد الممثل وتدريبه في العصر الحديث يتطلع الى مواصفات جديدة يجب توافرها بالممثل وتتطلب مهارات وتقنيات عالية، واكتساب مهارات في الغناء والموسيقى والرقص كي يكون قادرا على التأثير والإبداع من خلال الخلق والابتكار. وتمكين الممثل من التلون وأداء وتغيير جلده عندما يتطلب الدور ذلك، ويؤكد فرادته وتميزه.

ثانيا: تقنيات أداء الممثل بين خشبة المسرح وعدسة الكاميرا:

تقنيات الممثل: إن المتطلبات لأداء الممثل ذات المتطلبات لأي ممثل إن كان على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا لكن التكنيك [التقنية] التي يتعامل بها الممثل [داخليا وخارجيا] تختلف حسب كل وسيط. ولهو أمرٌ في غاية الأهمية، تناولنا في هذا البحث المدارس والنهج الادائية بكافة تأثيرها وجنسياتها اعتماداً على مُنظريها واساليبهم. وكلها لم تؤكد إلا على ثلاث مدلولات ذات الممثل، الأداء، الثقافة والمعرفة ولقد تبنت الباحثة في هذا البحث، التعريف الإجرائي والذي اعتمدناه منطلقا لفهم تقنيات اداء الممثل وإدراك الفروقات التكنيكية بين أداء الممثل على خشبة المسرح وأداءه أمام الكاميرا حيث أن: " الممثل هو علامة، تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة، وتارة أخرى يشتغل منتجا للعلامات، ولا يمكن لتلك العلامات أن تنمو وتتطور من دون شخصيته الفاعلة. وانفتاح النص على الدلالة لأن زخم العلامات تتولد أساساً من عمل الممثل فكل شيء يصدر عنه هو علامة باعتباره نقطة التقاء نظم العلامات المختلفة والمتعددة."[٣]

كما جاء في تعريفنا الإجرائي وبما أن الممثل في حديث سابق هو العنصر الأهم افي العمل الدرامي وتنطلق الأفكار والرؤى من خلاله فهو ليس مجرد حاضنة أو حامل للدلالة فقط، لأنه يعبر عن نفسه ويتوجه لغيره ويصنف من ذاته ما يعطي اداءه فرادة ما، من خلال ربط الممثل بالشخصية وانفعالاتها المرسومة في ذهنه اعتمادا على ما هو مرسوم في العمل واعتماده للانطلاق نحو حالة الإبداع والخروج من رداء النمطية، الذي هو هدف بحثنا هذا. فيتم قيادة هذا العنصر (الممثل) من قِبل المخرج وعليه تطبيق التعليمات التي تتعلق بجسده، وذهنه، وانفعاله،

---

(١) هوايتنج م فرانك، المصدر نفسه، ص ١٣٢-١٣.

(٢) فاضل جتي القيسي، اشكالية الأداء التمثيلي في الدراما التلفزيونية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة ٢٠٠١، ص٣٠.

(٣) أحمد شرجي: سيميولوجيا الممثل، مصدر سابق، ص٦٣.

وحركته. بالاعتماد على الذات أولا والتعاون مع (الآخر) الممثل، والمتلقي والتقنيات المختلفة والمُكملة وعندما وضعنا(ذهن الممثل) في مقدمة كفاءاته أي مخيلة عقله سيحدث هناك استقبال و إرسال من قِبل الممثل الى الخارج والداخل، حيث أنه استوعب ما مطلوب منه من معرفة وأحداث من خلال النص، تجربته الذاتية، من المخرج ولطالما تكون علاقة الممثل بالمخرج هي علاقة معقدة بشكل غير عادي. وتختلف باستمرار من مخرج الى مخرج. وكذلك الاختلاف والتفرد والتميز من خلال تعامله مع الديكور، الازياء، المكياج، والمتلقي وكذلك هذه كلهافى حالة استقباله للمعلومات والتعليمات وردود الأفعال. أما في حالة الإرسال فهو ينقل ما تمّ الاتفاق عليه وفهمه والتدريب عليه واستنباط مفاهيم من تجارب ذاتية، او منقولة، او مسموعة، أو مطلوبة تحديدا منه، فيما يخص الاستحضار للمشاعر الداخلية ومنطقة الانفعالات. فهو ليس مجرد حامل للمعلومات فقط ! بل يجب أن نبعث الحياة فيه من الشخصية الدرامية "الممثل مثله مثل الفتاة الصغيرة التي تؤمن بأن دميتها كائن يعيش وتؤمن بأن الحياة تجري في عروقها وتجري في كل ما يحيط بها"[١]، فالممثل ليس واجبه فقط أن ينقل لنا الكيفية التي هي موجودة بالأساس عند الإنسان الذي يعيش ذات التجربة، وذات صيغة الحياة التي نمرّ بها يومياً والخالية من التأثير والقبول والرفض أو الإنبهار. وإنما يهدف الممثل من خلال إعادة تجسيد الشخصية المكتوبة، الى إعادة خلق صورة ذات تأثير درامي، نفسي، عالي، وخلق موقف عند المتلقي إتجاه ما راه أمامه، أي صورة فنية مؤثرة وتقدم لنا معرفة وخبرة جديدة، صورة فنية متكاملة. وهذا هو المفهوم الذي نتحرك من خلاله. "نعتمد على نماذج من الحياة الحقيقية الواقعية وليس معني هذا ان يستعير بطريقة فوتوغرافية. صورة من شخص حقيقي معين، بل معناه ان يأخذ من هذا الشخص سجاياه التي يرغبها ثم يمزجها بطائفة غيرها من السجايا التي يريد ان تتسم بها شخصياته"[٢].

الممثل وبناء الشخصية:

يمتلك الممثل حياتين، الأولى حياة الممثل (فنان، إنسان) والثانية حياة الممثل (شخصية درامية)." على الممثل عند خلق الشخصية، أن يتجاوز شخصيته هو وخصوصيته ليصبح ذلك الشخص الذي رسمه له المؤلف"[٣].

وهناك ثلاثة عناصر تجتمع مع بعضها لإنجاح عملية تجسيد مفهوم الشخصية الا وهي الشخص ونعني به الممثل الذي يؤدي الدور، والدور هو الوظيفة التي يقوم بها الشخص الممثل وأخيرا الشخصية وهي مجموعة العلاقات التي تجمع الشخص الممثل والدور الذي عليه أن يؤديه وبالتأكيد هناك اشتراطات يخضع لها الممثل التي تفرضه عليه أبعاد الشخصية في الدراما وهي المتفق عليها في علوم الاجتماع وعلم النفس وكذلك في الدراما عبر تحليل الشخصية كالبعد الطبيعي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي ودراسة الشخصية من خلال النص بماضيها وحاضرها ومستقبلها. أما الى المقدرة الذهنية والمقدرة الجسدية والمقدرة النفسية التي يمتلكها الممثل فهذه (المواصفات) هي ستخلق الفارق بين الممثل المبدع والممثل النمطي، فا(التقنية والمخيلة) التي يستخدمها الممثل هي التي تصنع الفرق بين شخصية الممثل العادية وشخصية المتخصص (الصنعة والدربة). ومن هنا نستدل أن عمل الممثل يُقسم باتجاهين، " العمل الداخلي، فأنه يشتمل

---

(١) قسطنطين ستانسلافسكي: فن المسرح، ترجمة: لويس بقطر، (القاهرة: دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠م)، ص٣٦.

(٢) بوريس زاخوفا: فن الممثل والمخرج، ترجمة: عبد الهادي الراوي، (الأردن: وزارة الثقافة، ١٩٩٦م)، ص٥٣.

(٣) بوريس زاخوفا: فن الممثل والمخرج، المصدر نفسه، ص٥٣.

على ممارسة الصناعة الروحية التي تسمح للممثل بأن يكون في حالة تتناسب مع الإلهام، أما العمل الخارجي فإنه يشتمل على الاعداد الجسماني لتمثيل شخصية الدور الذي يقوم الممثل بتمثيله وإظهار حياته الداخلية وعلى وجه الدقة"[١]، فهما كالتؤامين وأطلق عليهما ستانسلافسكي (فن المعاناة) الشغل الداخلي والخبرة الحياتية، التجارب الشخصية والتجارب المنقولة سماعيا والمتراكمة و (فن التشخيص) والمقصود به ترويض جسم وصوت الممثل لأنه " من المستحيل التشخيص الصادق بدون معاناة، لكن التقمص المعبر أيضا مستحيل بدون التشخيص وكلاهما مطلوبان معا"[٢].

تعامل الممثل مع الشخصية

من مهمات الممثل الاساسية خلق وموائمة الفعل الداخلي والخارجي في الاداء التلفزيوني والسينمائي، من خلال استعمال الجسد واللاشعور، وخصوصا الوجه وعضلاته، والعين وتحميلها كل خُلاصة المعنى، ومن كلام وملبس ومعيشة. متبنياً إياهم للوصول إلى أبعاد الشخصية، لكي يجسدها بصدق فالشعور بالحقيقة والشعور بالشكل هما القدرتان الأكثر أهمية عند الممثل ويجب أن تكونا في حالة دائمة من التأثر والتداخل الدائمين"[٣]، وهذا هو عمل الممثل لتجسيد الشخصية الدرامية اعتمادا على النص الذي يحمل أفكار المؤلف الاصيلة. فتحليل الشخصية الدرامية وتفسيرها وتبنيها هو وظيفة الممثل الأولى. فالتمثيل ليس فقط حفظ السطور المطلوبة التي يتطلبها الدور، وليست فقط شخصية الممثل الخاصة وقوتها أمام الكاميرا، على الممثل أن يتعلم مهارة التعامل مع الكاميرا والاضاءة والميكرفون، إضافة الى الممثل الشريك، والممثل الذي يعتمد مدرسة معينة في نهجها الادائي ان لم تكن قابلة للتنفيذ او تتعارض مع (التكنيك) السينمائي والتلفزيوني لأداء الممثل نبتعد عنها الى مدرسة أخرى نستطيع ان نوظفها لخدمة الابداع في الأداء. وأقصد هنا بالتكنيك للممثل كنايةً عن مهارته الادائية أمام الكاميرا فالأداء التمثيلي هنا يختلف عنه في المسرح. أهم وظيفة للممثل أمام الكاميرا هو عملية تجسيد ما مكتوب في النص (السيناريو)، وكما ذكرنا سابقا ترجمة تجسيد الاحساس، الافكار، العاطفة، الخيال والانفعال من الجانب النفسي والجانب الفسيولوجي. "فالتمثيل لا يتطلب الانسجام الخارجي للشكل والحركة. وإنما يستلزم رمزا داخلي للشخصية وهو نوع من الابداع الفني يحيل الحياة الى رؤى وخيال".[٤]

ويظهر هنا السؤال، كيف نجعل من الشخصيات الدرامية أناسا حقيقين؟ هذا السؤال الاول الذي يتبادر الى ذهن الممثل الُمحترف الأكاديمي. والجواب بالتأكيد أصبح واضحا لنا من خلال بحثنا في أبرز مدارس ومناهج الاداء التمثيلي المؤثرة حتى يومنا هذا، ويتجلى ذلك من خلال عمل الممثل على ذاته الموجودة في الداخل وصولا الى الذات الجديدة، التحول والقفز والانقلاب التام في بعض الاحيان للدخول في الذات الجديدة، حتى يصبح الاثنان واحدا.

ومعايير الممثل محليا في (العراق) في صورته المُتخيلة عن صورة (الممثل النجم) فهي لا تتعدى المواصفات الجمالية الشكلية والتي تلجأ لمبضع الجراح أو نوادي الرياضة والبناء العضلي

---

(١) آبا بارو كاريني: فن التمثيل، ترجمة: طه فوزي، (القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر، ب.ت)، ص٦٤.

(٢) بوريس زاخوفا: فن الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص٥٤.

(٣) بوريس زاخوفا: فن الممثل والمخرج، المصدر نفسه، ص٥٥.

(٤) الارادايس نيكول: المسرحية العالمية، ترجمة: دريني خشبة، (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م)، ص٤٢.

للجسد، فالممثل يخوض سباقا في اللهاث الشكلي، غير مدرك أن الأهم هو الاشتغال على العقل والروح والنفس والثقافة والمعرفة والانتباه لما يدور حولنا من تجارب، من محن وتغيير مصائر ترفد التجربة الروحية والتخيلية التي تدعم فن الاداء التمثيلي.. وتُنضج من تكنيك الممثل وتزيد من وعيه بحيث تدفعه الى منطقة(الابداع) والاستمرار بإثارة دهشة واعجاب المتلقي أينما كان. وعدم التكرار، الإتباع (النمطية) .

التي ينال منها الممثل الاستحسان لمرة واحدة ويبقى يكرر نفسه وادائه في كل دور يمثله وتكنيك الممثل في التلفزيون والسينما سيختلف في بعض التفاصيل التعبيرية والجسدية التي ستظهر للضرورة نتيجة لتغير الوسيط. ويقول فاضل خليل "هناك هدف ما يُهدي الى الطريق الصحيح، ومن الخطأ أن نفكر في النتائج بدلا من التفكير في الأفعال، وإذا تجنبنا الفعل وذهبنا مباشرة الى النتائج كانت نتيجة التمثيل زائفة ومصطنعة. ومن الإخراج تتحقق القاعدة الهامة فيه (لا تتحدث عما يظهر، ولا تكشف عما هو قادم)"[١]، وليست كل الأهداف ضرورية، وعلينا أن نختار الصحيح منها والتي تتعلق إيصالنا الى الهدف المرجو وخصوصا التي ترتبط مباشرة بالممثلين، والتي يجب ان تكون نابعة من الممثل ذاته، وأن تكون ذات فيها من الفن والخلق الكثير وان تكون مأخوذة من واقعية الحياة وقادرة على تحريك المشاعر وإثارة الانفعالات عند المتلقي وفيها من الصدق الذي يؤمن به المتلقي والممثل، وتتلائم مع دواخل الشخصية المؤداة.

أساس تدريب الممثل:

ومن أهم التدريبات التي على الممثل أن يعمل عليها بغض النظر عن الوسيط الذي يعمل من خلاله إن كان على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا عليه أن يُخضع نفسه لها :[٢]

وهي على عدة مستويات: الفعل – الخيال والتخيل – الإنتباه – الإسترخاء – الوحدات والأهداف – العاطفة – الصدق والإيمان – الذاكرة الانفعالية – توصيل الأفكار – الإرادة والإحساس – الصوت – الإيقاع – الصمت – الجسد –

الاستبدال للشريك ب {الكاميرا}

ويعنّي التعامل مع الكاميرا بديل عن الشريك الحقيقي في الأداء، والممثل يحتاج الى مفهوم الثقة في تناول قضية [الاستبدال] فهو " يستبدل حياته وتجاربه بحياة وتجارب الشخصية"[٣] لكي يتلبس الشخصية ويكون هو الشخصية، فهو تكنيك يُستخدم لإستبدال الأشخاص فقط، وإن كان هذا التكنيك مستخدما في المسرح أيضا لكنه أمام الكاميرا يعتبر تكنيك جوهري لأن الممثل يقف هو وبراعته أمام الكاميرا. يجب أن تكون هناك علاقة حب واعية بين الممثل والكاميرا. لأن من تُحب هو آلة صماء بالنتيجة مجردة من المشاعر وردود الأفعال لكن عندما يدخل الممثل في حالة الاداء الصادق لها هيبتها التي تفرضها وتتحكم بالممثل. الإرتجال للممثل أمام الكاميرا، يجب أن يكون متفقاً عليه ويتم التدرب عليه مرارا حسب {بروفات الطاولة} التي تسبق التصوير. فهو لا يخضع للاقتناص اللحظي لبراعة الممثل ان كان عمل جاد او كوميدي، فالممثل امام الكاميرا محكوم بزاوية وحجم اللقطات وعلاقته مع الإنارة وميكرفون الصوت والممثل الشريك

---

(١) فاضل خليل: منهج الإخراج، (الحوار المتمدن، العدد: ٦٩٨٤، ـ ٢٠٢١/٨/١٠م.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=727763
(٢) ينظر، ستانسلافسكي، اعداد الممثل، مصدر سابق، ص ٦-٧-٨.
(٣) كاثي هاس، فن التمثيل السينمائي، المصدر السابق، ص ١٠٥.

ومحدودية المكان والجسد إيماءة، نظرة لذا ويجب إدخال الكاميرا كشريك ضمن تمرين الطاولة " شريطة أن يتم تجاهل كونها كاميرا واعتبارها شريك حقيقي"[١] .

الممثل النمطي والممثل المبدع أمام الكاميرا إن الفصل بين النمطية والإبداع

هو ذات الفصل بين الشخصية الحياتية وذاتها. لأن الممثل الإنسان يختلف عن الممثل الشخصية، فالأول مرتبط بإنسانيته ونمطيتها، والآخر مرتبط بالدور المناط به، من هذا يتضح ان تشخيص الدور من قبل الممثل غاية في الصعوبة لأنه يحتاج في صنعه مجهود من الأفعال الداخلية والخارجية والتركيز على موضوعة التقمص وصولاً الى اداء مميز للشخصية المفترضة. "إن خلق الشخصية مسألة غامضه، بل لعلها أشد غموضاً والتواءً عند الشخص الذي يخلقها من أولئك الذي يبتسمون وهم يشاهدون خلق الشخصية، لذا يجب على الكاتب يتخيل شخصياته تخيلاً كاملاً يساعده في تطويرها أثناء الكتابة[٢].

الشخصية النمطية ثابته. كل متكامل مركب من مجموعة مقومات وأبعاد مختلفة

للشخصية، الشخصية النمطية هي عنصر أساسي في العمل الدرامي على مرّ عصور تطور الدراما. فيها الفعل البسيط غير المركب تتكرر في والسمات الأدائية للشخصية النمطية.- الحوار القصير الأبعاد الاجتماعية والنفسية البسيطة، الثبات الانفعالي على حالة واحدة – المبالغة في الأداء الحركي والصوتي- الالتزام تتكرر في العروض بزي الشخصية، الأبعاد الاجتماعية والنفسية البسيطة، وهذه السمات الأدائية وأن لها دوراً بارزا ومتميزا وكذلك نستطيع القول على الشخصية الكوميدية أما الشخصية التراجيدية فهي أقرب للشخصية المركبة النمطية فهي شخصية دلالات أكثر منها شخصية انفعالات نعود الى التساؤل الذي ابتدأنا البحث فيه هل الممثل يحتل المرتبة الأولى في الأهمية أم المخرج صاحب الرؤية في العمل الدرامي؟ في منطقة تجسيد الشخصية؟

هل الممثل هو صانع الإبداع أم المخرج هو الذي يقوده الى منطقة الإبداع ؟

وهل نمطية الاداء هي مسؤولية الممثل أم المخرج ؟ وهل النمطية والإتباع والتكرار مرفوضة في كل حالاتها ؟ أم إتقانها فيه إبداع أيضا للممثل ؟

حيث إن **الإبداع** لا بد له أن يتأسس في مخيلة الممثل أولاً، ويستطيع أن يكون بوجوه متعددة وكثيرة ولابد له أن يحتفظ بها جميعا في خزينه الشخصي، واستخدامها حسب الحاجة والضرورة. **الممثل المبدع**، يُظهر أكثر الشخصيات الدرامية صعوبة **تضجُّ بالحياة** عندما يؤديها ومتمكن من تناقضاتها ويمسك بها بالرغم من اختلافاتها بإقتدار، ويعتمد على درجة **حساسيته المرهفة** ودراسته النفسية لها ووعيه ومعرفته الناتجة عن **الثقافة والتمرس** ويصر على خلق علاقة حقيقية مع المتلقي، **ولا يتردد في قبول الأدوار** بمختلف نسيجها إن كانت مركبة أو بسيطة، حتى وان اقتضت جهدا وعناية ووقتا. **الممثل النمطي، هو الطائع بإرادته لإرشادات المخرج وصورة الكاتب المتخيلة ويؤدي** ما مطلوب منه حسب الإرشادات ولا يحيد عنها حاله كقطعة الشطرنج ينقلها اللاعب الرئيسي من مكانها الى اي مكان آخر دون أدنى إعتراض **ووفق مشيئة المخرج** وغالبا هذه النوعية من الممثلين {نساء أو رجال} هناك معايير إنتاجية وتجارية ليست فنية تفرض الاستعانة بمكان يكون نجماً مثلاً محبوبا جماهيرا لوسامته وجاذبيته. وهو **لا يتعامل**

---

(١) مجيد ياسين، فريق العمل السينمائي، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨١م)، ص ٧٤-٧٦.

(٢) أحمد السيد الرفاعي: الأداء التمثيلي للشخصية النمطية في المسرح العربي المعاصر، (مصر: جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠٢١م)، ص٢٥.

بأسلوب التحليل والتفسير فيما يخص الشخصية لمحدودية السعي في فهم الشخصية وأبعادها الثلاث والتقاعس عن الإجتهاد في نمو الشخصية، ويُبقي نفسه بمعزل تام عن الشخصية. عكس **الممثل المبدع، يتعامل بأسلوب التحليل والتفسير** فيما يخص الشخصية وابعادها الثلاث. الذي ينظر الى الأداء كفن ليس **كالممثل النمطي** ينظر الى التمثيل كحرفة لا كفن فهو يؤدي دون أن يهتم بمضمون العمل الدرامي، وينصب إهتمامه الأساسي **على شكلية الأداء والمظاهر** الخارجة لشكل الشخصية أكثر من العمل الذي يقوم به"[١]، وإعتماد **آلية الأداء وأداء الحوار دون عمق يُذكر**، قراءة آلية للحوار خاليه من الروح.التعابير التي تعتلي الوجه، **والوجه بحد ذاته يحافظ على تعبير متكرر** وغالبا ثابت نراه وفي كل شخصية مختلفة أما **لغة الجسد فهي بعيدة عن الدوافع** والصفات الجسدية التي تخص الشخصية. عكس **الممثل المبدع** الذي **يعيش الشخصية** ولا يؤديها فقط، **الممثل النمطي يعتاش على الجزء الخارجي منها، المظاهر**، ولا يحاول سبر حياتها الداخلية لها. ولا يهتم بالجانب السيكولوجي منها، وكلما كانت الشخصية نمطيه نحو تشخيصها، **ويعتمد أسلوب المبالغة في الإنفعالات والتصنع في ردود الأفعال في تكنيك الأداء ليس لأنه قليل المعرفة بالأداء التمثيلي وأحادية البعد** بل لأنه لا يخلق رابط بينه وبين الشخصية ويبقى بعيدا عنها فيلجأ للأداء الخارجي **فيُصبح في منطقة تزييف للعاطفة والمشاعر** والإنفعال ويعتمد **محاكاة أدائية خارجية فقط للشخصية، فيبقى حبيس النمطية**، ويصبح **تمثيل خاليا من الروح والمتعة وهل نستطيع أن نقول ذات الوصف على الممثل** وتقول نجوى عاموس* "مدرسة الكليشيهات أو النظام النمطي هي المدرسة التي الذي يؤدي ذات الأداء هو يعتمد فيها الممثل على سلسلة أدائي للشخصية، من المواقف الجاهزة مثل المشاجرات أو الإتهامات وهي" مناظر يتم جمعها من عدة مسرحيات قديمة ويقوم الممثل بالتدريب عليها حتى يصل فيها إلى درجة الإتقان"[٢].

عرفنا الشخصيات النمطية منذ مسرح يعقوب ونوع،، اليوم السابع، حيث نلاحظ أنها غالبا ما ترافق ممثلين معروفين بأدوار معينه ورسخوا في ذهن المتلقي فان طبيعة هذه المسرحية الكوميدية او هذا الفيلم السينمائي عبر الشاشة. بالتأكيد الكوميدي واحداثه وشخصياته تختلف بدرجة او اخرى عن المسرحية الاخرى او الفيلم الآخر بمعنى انها ليست نسخاً لعمل واحد، ومع ذلك نرى الممثل الرئيس، الذي يقدم مثلا خليل الرفاعي، يوسف العاني، راسم الجميلي، سهام السبتي، أمل طه} على سبيل المثال لا الحصر، وكانوا يتقنون أداءهم الدرامي للشخصيات المختلفة بتكرار الأداء المُتقن هل نعتبره عيباً أدائيا أم إبداعاً أم إبداعاً نمطياً؟

محمد سعيد الأمجد* يقول " أن النمطية من الممكن أن تكون مجرد تراكم يضاف لتجربة الفنان، لكنها لا تعد تراكما يُصـاغ في شكل معرفي أو خبرة فنية في مجال الإبداع المسرحي والسينمائي. فالنمطية هي قتل الإبداع برتابة قد تكون مملة، فالإبداع الفني للممثل لا يقتصر على أداء دور مرسوم له سلفاً، أو لتقمص شخصية كتبها الآخر، وإنما يتكون بالابتكار الجديد دائما حين يضفي لمساته الشخصية على مجمل الأدوار، فالتراكم الكمي لا يضيف أي شيء للفنان سوى عبء الكلمات فالسلوك النمطي ليس عيباً في حد ذاته، وإنما مؤشر لوجود خلل ليس في الممثل وحده.

---

(١) راسل كاظم، الممثل المبدع فنان متجدد، مجلة الفنون المسرحية، ١٢-٩-٢٠١٦م.

*** نجوى عانوس: راهبة النقد المسرحي في مصر، كلية الآداب، جامعة الزقازيق.**

(٢) نجوى عانوس. اليوم السابع.

*** محمد سعيد الأمجد ١٩٧٤، شاعر ودبلوماسي عراقي، لُقب بالشاعر الموصلي.**

"[1] وهناك ممثلون تميزوا بالتلوين واللعب بمختلف الشخصيات نفسياً واللون الكوميدي والجاد التراجيدي من نوع {بهجت الجبوري، أياد راضي، فوزية عارف، فوزية الشندي، ألاء حسين} على سبيل المثال لا الحصر. فالممثل النمطي والذي يمتهن التمثيل كحرفة فقط يهرب الى منطقة آمنة له في الأداء حيث لا يحتاج فيها الى جهد وتقصي وإجتهاد وتأثير على المتلقي أمام الشاشة. يستنتج جبار وناس** "أن النمطية تعد من العيوب التي تلاحق الممثل حينما يستكين إلى تراكم خبرته في بعض الأحيان، وهذا يشكل حالة سلبية في طريقة الأداء لديه، قد تصبح النمطية أداة نجاح مضمونة للممثل، فالنمطية عند الممثل هي تقديم العديد من الشخصيات الدرامية بأسلوب معروف وثابت وليس فيه الكثير من التجديد، حيث قد يستغل الممثل مميزات معينة لديه ويقوم بإعادة استخدامها مع العديد من الأدوار والشخصيات الأخرى رغم اختلاف القصص والمواقف، والانسان بطبعه يحب الجديد والمجهول"[2]ويقول سامي عبد الحميد * "يبدو لي ان الممثلين الكوميديين في مختلف البلاد يتحولون الى شخصيات نمطية، حيث يكررون التقنيات التي يستخدمونها في تمثيلهم لغرض اضحاك الجمهور، ويحدث مثل ذلك التكرار حتى وان اختلفت مضامين واشكال المسرحيات او الافلام التي يشاركون فيها ولأذكر هنا الممثل الانكليزي العبقري (شارلي شابلن) في افلامه الصامتة وكذلك (لوريل وهاردي) من الماضي. ومن الماضي القريب اذكر المصري (اسماعيل ياسين) والمصرية (ماري منيب) ومن العراق اذكر (ماجد ياسين(و(أمل طه) و(جاسم شرف) وأخيراً وليس آخراً الاميركي (جيم كيري) تراهم كلهم يستنسخون شخصية واحدة في جميع الاعمال التي يشاركون بها لا الوم الممثلين} **الكوميديين على نمطية ادائهم، ولكن الافضل لهم ان ينوّعوا."** [3]

ما أسفر عنه الإطار النظري

الممثل بين النمطية والإبداع في الدراما العراقية:

١. اللاتنوع، يعمل الممثل النمطي على توظيف اشكال وقوالب لأداءات مكررة يستعين بها عند الحاجة دون المرور بالبحث والتقصي عن ابعاد الشخصية.

٢. الأبعاد الثلاثية للشخصية الدرامية، بتقديم الشخصية بشكل خارجي دون الخوض في التفاصيل والتي تعد من اهم مقومات الشخصية عبر دراستها بشكل دقيق.

٣. والوقوع في فخ المبالغة على مستوى الفعل وردود الفعل سواء بالجسد او بالتعبير الحركي الموضعي عدم السيطرة على انفعالات الشخصية والوقوع في فخ المبالغة على مستوى الفعل وردود الفعل سواء بالجسد او بالتعبير الحركي الموضعي.

الممثل المُبدع

١. التنوع عند الممثل والقدرة الممثل المُبدع خلاقة على خلق تنوع ادائي فني تقني فكري جمالي للشخصية

---

(١) ينظر محمد القذافي، ظاهرة الممثل الذي يكرر أداء الأدوار نفسها... نمطية مملة أم تأكيد فني، القدس العربي،٢٠١٧م.

**** جبار وناس، ناقد عراقي. https://www.alquds.co.uk**

(٢) محمد القذافي، ظاهرة الممثل الذي يكرر أداء الأدوار نفسها... نمطية مملة أم تأكيد فني القدس العربي، https://www.alquds.co.uk،٢٣- فبراير -٢٠١٧م.

*** سامي عبد الحميد، أكاديمي ومخرج مسرحي عراقي، ١٩٢٨- ٢٠١٩م.**

(٣) سامي عبد الحميد، التنوع واللاتنوع في التمثيل، الحوار المتمدن-العدد: ٢٠٢١- ٢١:٢٦.

٢. الاهتمام بدراسة الشخصية عبر ابعادها الثلاثة (الطبيعي والاجتماعي والنفسي) بعدها تمثل تاريخ الشخصية بكافة تفاصيلها. وتوظيف القدرات الجسدية على مستويات الحركة والإشارة والإيماءة وتقنيات الصوت كعناصر تعبيرية تتماهى مع مواصفات الشخصية الظاهرة والمضمرة.
٣. المبالغة يمكن السيطرة عليها بقيادة وعي الممثل المبدع وقيادة المخرج.

المبحث الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث: بما أن التمثيل هو دراسة علمية فنية، تجد الباحثة ضرورة إعتماد المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة وفقا لأداة تحليل العينة بعد أخذ موافقة الخبراء والمحكمين في مجال السينما والتلفزيون.
مجتمع البحث: الأعمال الدرامية العراقية
عينة البحث: لا بد من الاشارة إلى أن إختيار العينة قد تمت بشكل قصدي (**مسلسل شاپجات (كوميدي)**.
أداة البحث: بما أن التمثيل دراسة علمية وفنية لها أبعادها وخصائصها. لذا إعتمدت الباحثة على ما جاء به الإطار النظري من مؤشرات.
تحليل العينة:
مسلسل شاپجات (كوميدي) حلقة ٤
سيناريو: عمران التميمي
اخراج: عمران التميمي
انتاج: قناة دجلة ـ ٢٠١٨
المنتج المنفذ: شركة يارا للإنتاج الفني والاعلامي
الممثلون: أياد راضي – ميس كمر – سعد خليفة – علي قاسم الملاك – حياة الشوك – حنان هاشم
ملخص المسلسل الحلقة ٤: سكيتش الميتافيزيقي
الذي يتناول عدة كاريكاتيرات في مواقف ساخرة نقدية للوضع المجتمعي والسياسي في العراق، وتفاعل الشخصيات معها، في سكيتشات.
المؤشر الأول: التنوع علي الممثل أن يكون ذو قدرة خلاقة على خلق تنوع ادائي فني تقني فكري جمالي للشخصية. ويستطيع أن يؤدي الأداء الاستعراضي بمهارة وقبول عاليين ويمتلك من الحرفية على الأداء الجاد والكوميدي الساخر في ذات الوقت. ويعرف جيدا كيف يتعامل أدائيا أمام الكاميرا ولا يمكن أن تُشبع العمل أو المسلسل إلا في اسكتشات، وعند أداء الشخصيات الجادة، ننسى يجب أن ننسى الممثل الكوميدي الذي عُرف عليه (الممثل المحترف) والتفاعل معه ضمن حدود الشخصية الجادة. وهذا ما نراه واضحاً في أداء الممثل (أياد راضي).في شخصية (سلوم الميتافيزيقي) نرى ممثلا كوميديا قد تمكن أن يحقق المؤشر الأول والمتناغم مع الممثل المشارك معه، ومع الكاميرا (استبدالها كشريك) في سكيتش [الميتافيزيقي حيث الحوار الذي يدور بين سلوم وسكرتيرته التي تحبه وتغار عليه عند دخول الزبونة عليه في مكتبه للشعوذة والدجل التي تريد منه أن يعيد اليها حبيبها باعتباره يعمل على إرجاع الأحبة والمنفصلين الى أحبائهم وذلك من خلال اللعب على الحوار الذي يدور بينهم الإعتماد على مفارقة الحوار والفعل وليس من خلال

الاضحاك على الممثل.

الحلقة ١ مشهد ٣ ـ سكيتش الميتافيزيقي في الدقيقة ٨ و٢٦ ثانية

الحوار بين سلوم والسكرتيرة حبيبته والزبونة

سلوم: انطيني اسمه واسم امه

الزبونة: وائل

سلوم: كفوري ؟

الزبونة: لا

سلوم: جسّار

الزبونة: لا

سلوم: جسر

الزبونة: لا، وائل ابن نور

سلوم: هو مو صاحب شوارب ثخينة؟

(ويقصد هل إنه يشبهه) ويستدير يسأل السكرتيرة، وهو يضرب الرقم على الحا سبة

سلوم: خمسة في خمسة ؟

السكرتيرة: عشرة

سلوم: شوفي، شوفي الحاسبة كتبت خمسة وعشرين !! يمكن الباتري ضعيف

زين ام وائل متزوجة ؟

الزبونة: طبعا لعد منين جابت وائل !!

السكرتيرة تضحك: أي شنو هالسؤال يا سلوم

سلوم: مو هي ما ا فتهمت سؤالي

أنى سألت السؤال من ذيج الجهة وهو يحرك يديه من خلف رأسه (كناية على الخلف)

سلوم: زين وائل أكبر اخوته؟

الزبونة: أي

سلوم: شفتي!! باعي اخوته مضوجيه

الزبونة: ما عنده اخوان

سلوم: مو قصدي، البنات، خواته اكيد

الزبونة: هو وحيد اهله

سلوم: شفتي وحيد اهله، الدلال الزايد شيسوي، نساتل وشيريد يجيبوله،

خاصة هو وائل ابن نوال

الزبونة: هسه أنى شسوي؟

سلوم: ما متسوين شي، اكتبيلي إهنا رقم وائل ورقم أمه، نوال

الممثل هنا استخدم أدواته والدربة اللازمة ومهارة التقمص ولبس الشخصية بسلاسة ودون تكلف وتكرار. والتمكن والسلاسة بعلاقته مع عدسة الكاميرا، وتنويع الإيقاع الادائي للشخصية ولا يقع في نمطية او لا تنوع الأداء والرتابة التي غالبا ما يقع فيها الممثل الكوميدي. يبدو واضحا في عدم التمسك بالكليشيهات الادائية الساخرة أو الكوميدية.

المؤشر الثاني الأداء الخارجي، الجسدي، الفسيولوجي

ويستمر الحوار في تقافزات حوارية وأدائية كوميدية حيث أن سلوم لا يحيد عن هدفه كرجل يسعى في ملاحقة أي امرأة كانت ونرى ذلك واضحا من خلال استخدامه الممثل لوجهه وتعابيره وعينيه ويستخدم تعابير جسدية عامة في اللقطات المتوسطة والبعيدة لكن عند اقتراب الكاميرا بلقطات قريبة نرى استخدام عضلات الوجه والعين واليد تحقق اللحظة الدرامية وهو يحاول ان يتملق سكرتيرته بالغزل الكاذب من خلال تغيير الطبقة الصوتية وطريقة الالقاء وعلى العكس يستخدم طبقة صوتية أخرى وإلقاء مختلف وإظهار ورعه وابوته الكاذبة مع الزبونة الشابة. أيضا عن طريق الصوت والإيماءة والعين، فالأداء الجسدي هنا كان بعيدا عن المبالغة ألمسرحية وملائم للتعامل أمام الكاميرا وركز الممثل على التركيز على اليدين والوجه دون باقي الجسد وهذا من خلال الحوار:

سلوم: محاولا مغازلة الزبونة امام السكرتيرة الحبيبة، فتدير الكرسي نحوها وتنظر في وجهه محذرة فيستبدل الممثل الأداء بتغيير الطبقة الصوتية، والتعبير الوجهي، وحركات اليدين التي كانت ميزة هذا الكار يكتر

سلوم للزبونة: لا لا تكوليلي لا شيخ ولا دكتور، أثنينهم محترمين، أنى ماجستير ميتا فيزيقي

استخدام اليدين والعين وحركات الفم والأداء الخارجي ضمن الكادر أمام الكاميرا

الزبونة: يعني دكتور....

سلوم: أنى مو دكتور، انتي باوعيني زين، وشوفي إحساسچ شيگولچ، وين يريد يوصلج، باوعيلي زين وباوعي بعيوني، باوعيني زين تگدرين تگوليلي... عمو

استخدام طبقات صوتية مختلفة والإيماءة والعين وحركات الفم والأداء الخارجي ضمن الكادر أمام الكاميرا

الزبونة: عندي إحساس رجلي يريد يزوج عليا وحده اسمها رند

سلوم.: مو إحساس هذا صدك يريد يزوج عليج، الزلم ما يجوزون، محد يگدر يلزمكم..

هذا يرد يزوج عليج، شوف شوف العيون، شوف الشعر، شوف شحلاته

السكرتيرة: تمسك بكرسيه وتديره نحوها بغيرة

سلوم يباغت ويكمل غزله بسكرتيرته الشقراء ذات المكياج المُبالغ به

استخدام اليدين والعين وحركات الفم والأداء الخارجي ضمن الكادر أمام الكاميرا

سلوم: شوف شوف الشعر الأشگروالعيون والرموش والطول شوف الطول والجمال

وكانت هناك اقتناصات وليدة اللحظة عند ظهور ذبابة في استديو التصوير قام الممثل (اياد راضي)

والممثلة (ميس كمر) في توظيفها لخدمة المشهد حيث يقول:

سلوم: هذي الذبانة آني مربيها، جلدة شكد تروح مكانات بس تظل ترجع لهنا. حنينه

انه قام بتربيتها وهي تحب التحليق من حين لآخر، حيث أنها مدللته. حيث نرى توظيف **(الارتجال) النادر** الحصول أمام الكاميرا. وأنقذا الموقف واختصروا زمناً طويلا كان من الممكن أن يكون لو أعادوا تصوير هذا المشهد أكثر من مرة دون شك والخسارة الإنتاجية المرافقة للعمل.

المؤشر الثالث الأبعاد الثلاثة للشخصية الدرامية

الحلقة ٢: عنوان الحلقة [أكلة الورث] المشهد ٦ في الدقيقة ٤ و٥٢ ثانية

المسلسل الدرامي الجاد في شخصية الأخ غانم في مسلسل [ما مات وطن] مع أخته أمينه، في المشهد الذي يجبرها فيه على التنازل عن حقها بعد ضربها وتعنيفها في بيته عندما زارته لتطالب بحقها في إرث أبيها ولديه ذكاء بتوقيته الداخلي للأداء الكوميدي على وجه الخصوص، يتلائم مع الإيقاع الدرامي الذي يخص الوسيط [أمام الكاميرا] والذي يعتمد الإيماء ة والنظرة والابتسامة من عكسها واختيار الصوت والطبقة للشخصية المؤداة ان كانت كوميدية أو جادة. وطريقة الإلقاء. المقدرة العالية المرونة على محاكاة الشخصية بحركاتها ويركز على أهم صفات الشخصية الجسدية التي يحاكيها، ويبتعد عن كونه ممثل مقلد فقط وانما مبتكر ومبدع. فاستخدامه لأدوات الممثل الداخلية وتكثيفها لخدمة شخصية [غانم] في [مامات وطن] تختلف تماما عن خزينه الخارجي والتعبيري الذي استخدمه في أداء شخصية [سلوم الميتافيزيقي]. ومن تتبعنا لإيقاع الأداء في هذين العملين من خلال المشاهد المنتقاة بقصدية التحليل والمقارنة أن جهد المخرج في توجيه الممثل وقيادته، كان أمر متروك الخبرة الممثل البطل الأدائية وخصوصا في الاسكتشات الكوميدية.

حيث نرى الأخ الغاصب غانم وهو يقول لأخته أمينه، غانم وهو يتحدث اللهجة الريفية، كما في الحوار التالي:

الأخت مترددة وخائفة:

امينة: آنه

غانم: انتي شنو؟

التعبير الذي ارتسم على الوجه والصرامة في التعبير واستخدام الطبقة الصوتية للممثل واستخدامه

للسبحة التي في يديه.

أمينه: انه اريد حگي

غانم: حگج بشنو

أمينة: خويه حگي بورث ابونا

غانم: ها ورث ابونا ؟؟ وسفة عليج ياامينه

أمينه: بس هذا حگي خوية، انه مرة انه صاحبة ايتام

غانم: هم كالت حگي.. **ثم يقوم بصفعها بقوة**

خير شعندج ؟؟

هم گالت حگي ولج منين عندنا نسوان تگول حگي!!

وراح تتنازلين وتسكتين غصبا عليج وعلى خشمج، زين لو لا له ؟

امكانية الممثل من خلال لعبه لمختلف الأدوار والشخصيات تتطلب أن الإلمام بكل تفاصيل الشخصية، الصوت، الحالة الداخلية، السلوك الجسدي وإتقانه لمختلف اللهجات العراقية وهذا يمكنه من الإنتقال بسلاسة من شخصية الى شخصية، طريقة لفظ الشخصية ودلالتها الطبقية المجتمعية وإعتماد تعبير وجهي ملازم للشخصية التي يمثلها وكأنه يعطيها هويتها. وهذا ما رأيناه واضحا في أداء الممثل (أياد راضي) لشخصية [غانم] الريفية المتسلطة والحفاظ على راكور [استمرارية] التعبير العام للشخصية المرسومة دراميا وتكثيفها بهذا التعبير الصارم. واتقان للهجة الريفية والأداء المُتقن لها والسلوك الريفي العراقي والتوظيف لاستخدام السبحة كمفردة شعبية ريفية درامياً، واستخدام للعين والفم، الصوت واللغة الجسدية أمام الكاميرا. وكذلك هو الأمر

بالنسبة لشخصية سلوم الكوميدية يقال عن جاهزية عالية. والعمل على شكل الشخصية من شعر ومكياج وأزياء، تتطابق مع اختلاف الشخصيتين، كان هناك أداءً مختلفا بين البطل (اياد راضي) واخته (صبا إبراهيم) في أداء اللهجة الريفية وتبني الفعل الدرامي والحالة النفسية والسلوك الداخلي للشخصية. وإعطاء الشخصية أبعادها الثلاثة بوعي وعمق حيث أننا انحزنا الى جانب الظالم لقوة أدائه ونفرنا من المظلومة. ويؤكد الممثل قدرته على المهارة المستمرة في محاكاة مختلف الشخصيات الكوميدية والجادة والصنعة أمام الكاميرا والقدرة
على إبراز أهم صفات الشخصية بما يتطلب من المهارة بالتعامل مع عدسة الكاميرا، والعمل باحترافية واضحة على تشخيص الدور بما يلزمه من أزياء وتصفيف شعر ومكياج وأداء جسدي وكذلك هو الأمر مع الأداء الجسدي واستخدام الوجه والعين وعضلات الوجه وكذلك هو العمل الصوت. والعلاقة مع الممثل الشريك مع [ميس كمر] في مسلسل شابجات و [صبا إبراهيم]. في (آكلة الورث) حيث نرى تجسيد الأبعاد الثلاثة للشخصية في مشهد الأخت المُغتصبة الإرث. حيث ان هناك انسيابية بعمله كبطل مع الشريك وهناك تناغم في الأفعال وردود الأفعال وفريق الممثلين بشكل عام كانوا يتعاملون **عن بديل شريكهم أي [الكاميرا]** بشكل معقول لكنها تتفاوت من ممثل لآخر، وهذا يوضح الدربة المحترفة عند الممثل من خلال الاستمرارية في العمل الميداني التي نضجّت من خبرة الممثل.

❖ النتائج:

الممثل النمطي

١. اللاتنوع والنمطية عند الممثل الكوميدي وضعف في التفاعل مع العناصر البصرية.

٢. الأبعاد الثلاثية للشخصية الدرامية عند الممثل النمطي في حدود شخصيته الحقيقية لتبقى افعاله في المنطقة الداخلية بوصفها مكان امن وتقديم اداء مكرور عبر قوالب جاهزة.

٣. المبالغة و غياب فاعلية المخرج في قيادة الأداء المبالغ للممثل النمطي[الكوميدي] تحديداً لإيصاله الى منطقة الابداع المطلوبة.

الممثل المُبدع

٤. التنوع الخلاّق عند الممثل المبدع على تقديم تنوع ادائي يتلائم مع الشخصية.

٥. الأبعاد الثلاثية للشخصية الدرامية و قدرة الممثل المبدع على توظيف مهاراته الصوتية والجسدية عبر مجموعة من الايماءات والإشارات التي تتناسب والشخصية المؤداة. و قدرة الممثل المبدع على فك شفرات الشخصية عبر دراستها تاريخيا (طبيعيا واجتماعيا ونفسيا) وتكوين صورة متكاملة عنها.حيث أنه يمتلك مرجعيات معرفية في تكوين خارطة العلاقات ما بين الشخصية والشخصيات الاخرى، وتحديد ملامحها،وسلوكها، وأهدافها.

٦. المبالغة في الأداء الدرامي تتبع صنعة الممثل الأدائية وفاعلية المخرج [الواعي والعارف] في قيادة الممثل ضمن ما هو مطلوب درامياً.

❖ الاستنتاجات:

١. وجود تباين كبير بين مهارات الممثلين في التعامل مع الممثل الاخر.
٢. اعتماد بعض الممثلين على الاداء الخارجي للشخصية دون التعمق في تفسير وتحليل ابعادها الثلاثة (الطبيعي والاجتماعي والنفسي).
٣. اهمال الاداء الصوتي والجسدي وعدم توظيفهما بشكل صحيح وفاعل في اداء الدور
٤. ضعف قدرة الممثلين على اداء بعض الشخصيات ذات اللهجة الحضرية والريفية والبدوية فضلا عن مرجعياتها الطبقية.

❖ التوصيات:

١. ضرورة تخصيص درس خاص بمادة التمثيل في قسم السينما والتليفزيون.
٢. تأسيس مكتبة صورية للأعمال المتميزة والتي تصلح لان تكون مادة للتحليل والنقد.
٣. تزويد المكتبات بالإصدارات الحديثة المختصة بفن التمثيل والممثل وأحدث الاساليب المستخدمة بوجود الثورة الرقمية.
٤. الاهتمام بتخصيص مادة الالقاء والتقطيع الحواري والطبقات الصوتية الذي يختص بالأداء امام الكاميرا الاهتمام بتدريب الممثل باستخدام الانفعالات الداخلية والوجه والاسترخاء امام الكاميرا.
٥. ادخال مادة اللغة العربية كلغة للتحدث والأداء والتمكن منها لأداء مختلف الشخصيات التاريخية او الاعمال المشتركة التي تتطلب اداء لغويا عاليا.

❖ عمل ورش تختص بفن التمثيل من قبل ممثلين ذو خبرة (تلفزيون وسينما)مشهود لهم بالكفاءة والتأثير ولا تعتمد النجومية كمعيار.

❖ المقترحات

١. دراسة اشكالية الاداء النمطي المتكرر والخارجي للممثل امام الكاميرا.
٢. دراسة كيفية تعامل الممثل مع عناصر اللغة الصورية في الدراما.
٣. التدريب على استبدال الممثل الشريك مع بديله (الكاميرا).
٤. التدريب على تكنيك تبني مختلف اللهجات الحضرية والريفية والبدوية

❖ المصادر والمراجع:

١. آبا بارو كاريني: فن التمثيل، تر: طه فوزي، (القاهرة الدار المصرية للطباعة والنشر، ب.ت).

٢. أحمد السيد الرفاعي: الأداء التمثيلي للشخصية النمطية في المسرح العربي المعاصر، (مصر: جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠٢١م).
٣. احمد زكي، عبقرية الاخراج المسرحي، المدارس والمناهج، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩م).
٤. أحمد شرجي: سيميولوجيا الممثل، (العراق: دار ومكتبة عدنان، ٢٠٠١م).
٥. أحمد فؤاد، مدارس التمثيل، https://www.startimes.com،٢٢-٥-٢٠٠٧
٦. أدوين ديور، فن التمثيل، الآفاق والأعماق، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
٧. الاردايس نيكول: المسرحية العالمية، تر: دريني خشبة، (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م).
٨. أسلن، مارتن: مجال الدراما، تر: سامي السيد، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤م).
٩. ألمر رايس: المسرح الحي، تر: داوود حلمي السيد، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٦٥م).
١٠. بوريس زاخوفا: فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، (الأردن: وزارة الثقافة، ١٩٩٦م).
١١. تيسير صبحي، ويوسف قطامي: مقدمة في الموهبة والإبداع، (عمان: دار التنوير العلمي، ١٩٩٢م).
١٢. جبران مسعود جبران: الرائد معجم لغوي عصري، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٢م).
١٣. جريدة القادسية، ثقافة/ الفن السابع، الممثل بين النمطية والإبداع، صباح الموسوي، الاربعاء، ٤-١٠-١٩٨٩م.
١٤. جمال محمد طلبه: معاجم المعاني في العربية، (مصر: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، ب.ت).
١٥. راسل كاظم، الممثل المبدع فنان متجدد، مجلة الفنون المسرحية، ١٢-٩-٢٠١٦م.
١٦. رياض موسى سكران، مسرح المسرح بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١م.
١٧. سامي عبد الحميد، التنوع واللاتنوع في التمثيل، الحوار المتمدن-العدد: ٢٠٢١م- ٢١:٢٦.
١٨. سرمد السرمدي، تأثير سانفورد ميسنر في فن التمثيل المعاصر،، الحوار المتمدن-العدد: ٤٦٥٧ – ٢٠١٤م / ١٢ / ٩ - ٠٢:٢٠ المحور: الادب والفن.
١٩. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٢٠م).
٢٠. شاهر يوسف، (أساليب التمثيل)،الأساليب الستة الأشهر استخداما في إعداد الممثل ضمن سلسلة ورشة إعداد ممثل،https://molhem.com /. السنة ٢٠٢٤م.
٢١. عبود حسن المهنا علي الحمداني، نشأت مبارك صليو، أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور.
٢٢. فاضل جتي القيسي، اشكالية الأداء التمثيلي في الدراما التلفزيونية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة ٢٠٠١م.
٢٣. فاضل خليل، منهج الإخراج، (الحوار المتمدن، العدد: ٦٩٨٤،- ٨/١٠/ ٢٠٢١م، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=727763
٢٤. فرانك م. هوايتنج. المدخل الى الفنون المسرحية. ترجمة كامل يوسف، (القاهرة: مطابع الاهرام المصرية،١٩٧٠م).

٢٥. قسطنطين ستانسلافسكي: فن المسرح، ترجمة: لويس بقطر، (القاهرة: دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠م).
٢٦. قيس ابراهيم، محاضرة تعريف فن التمثيل، جامعة الكوفة//www. edu.uokufa.edu.iq › archive
٢٧. ماري الياس ، حنان القصاب: المعجم المسرحي، (لبنان: مكتبة شروق، ٢٠٠٦م).
٢٨. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، المجلد٤، (مصر: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م).
٢٩. مجيد ياسين، فريق العمل السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨١م.
٣٠. محمد القذافي، ظاهرة الممثل الذي يكرر أداء الأدوار نفسها... نمطية مملة أم تأكيد فني القدس العربي،https://www.alquds.co.uk ،٢٣- فبراير -٢٠١٧م.
٣١. محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب المحيط، المجلد٢، (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٧٠م).
٣٢. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ٢٠٠٦م).
٣٣. نانسي كايزن، مناهج التمثيل الحوار المتمدن- العدد: ٢٠٢٢م- ١٥:٤٨، المحور: الادب والفن. thttps://almadapaper.ne .
٣٤. هينج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦١م).

❖ **Sources and References:**

1. Abboud Hassan Al-Mahna Ali Al-Hamdani, Nashat Mubarak Saliu, Methods of Acting Performance Throughout the Ages.
2. Ahmad Zaki, The Genius of Theatrical Directing, Schools and Curricula, Cairo, Egyptian General Book Authority, 1989.
3. Ahmed Fouad, Acting Schools, https://www.startimes.com, May 22, 2007
4. Al-Qadisiya Newspaper, Culture/The Seventh Art, The Actor Between Stereotype and Creativity, Sabah al-Mousawi, Wednesday, October 4, 1989.
5. Al-Rifai, Ahmed Al-Sayed: The Acting Performance of the Stereotypical Character in Contemporary Arab Theater (Egypt: Alexandria University, Faculty of Arts, 2021).
6. Aslin, Martin: The Field of Drama, trans. Sami al-Sayyid, (Cairo, Cairo International Festival for Experimental Theater, 1994).
7. Edwin Dior, The Art of Acting, Horizons and Depths, Center for Languages and Translation, Cairo, 2004.
8. Elias, Mary, Hanan Al-Qassab: Theatrical Dictionary (Lebanon, Shurooq Library, 2006).
9. Fadhel Jati Al-Qaisi, The Problem of Acting Performance in Iraqi Television Drama, unpublished master's thesis, 2001.

10. Frank M. Whiting. Introduction to the Dramatic Arts. Translated by Kamel Youssef, Al-Ahram Press, Egypt, 1970.
11. Henge Nelms, Theatrical Directing, translated by Amin Salama, Cairo, Anglo-Egyptian Library, n.d., 1961.
12. Ibn Manzur, Muhammad ibn Makram: Lisan al-Arab al-Muhit, Volume 2, (Beirut: Dar Lisan al-Arab, 1970).
13. Karini, Aba Baro: The Art of Acting, trans. Taha Fawzi, (Cairo: Egyptian House for Printing and Publishing), n.d.
14. Khalil, Fadel: Directing Methodology, (Al-Hewar Al-Mutamadin, Issue: 6984, August 10, 2021, https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=727763
15. Majid Yassin, The Film Team, Ministry of Culture and Information, 1981.
16. Masoud, Gibran: The Pioneer: A Modern Linguistic Dictionary, (Beirut: Dar al-Ilm Lil-Malayin, 1992).
17. Medhat al-Kashef, The Body Language of the Actor, Al-Ahram Commercial Press, Cairo, 2006.
18. Muhammad al-Qadhafi, The Phenomenon of the Actor Who Repeats the Same Roles... Boring Stereotype or Artistic Confirmation, Al-Quds al-Arabi, 2017.
19. Muhammad Al-Qadhafi, The Phenomenon of the Actor Who Repeats the Same Roles... Boring Stereotype or Artistic Confirmation, Al-Quds Al-Arabi, https://www.alquds.co.uk, February 23, 2017.
20. Nancy Kaizen, Acting Methodologies, Al-Hewar Al-Mutamadin - previous source, Issue: 2022 - 15:48, Theme: Literature and Art. https://almadapaper.net .
21. Nicole, Allardyce: The Global Play, trans. Drini Khashaba, (Kuwait, Dar Suad al-Sabah, 1992).
22. Qais Ibrahim, Lecture on Defining the Art of Acting, University of Kufa //www.edu.uokufa.edu.iq › archive
23. Rice, Almar: The Living Theater, trans. Daoud Hilmi al-Sayyid, (Cairo, Dar Nahdet Misr for Printing, 1965).
24. Riyad Musa Sakran, The Theater of the Theater, Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, 2001.
25. Russell Kazim, The Creative Actor: A Renewed Artist, Theatrical Arts Magazine, September 12, 2016.

26. Sami Abdel Hamid, Diversity and Non-Diversity in Acting, Al-Hewar Al-Mutamadin - Issue: 2021 - 21:26.
27. Samir Sarhan, New Experiences in Theatrical Art, adapted, Baghdad, General Directorate of Cultural Affairs.
28. Sarmad Al-Sarmadi, The Influence of Sanford Meisner on the Art of Contemporary Acting, Al-Hewar Al-Mutamadin - Issue: 4657 - 2014/12/9 - 02:20 Theme: Literature and Art.
29. Shaher Youssef, (Acting Methods), The Six Most Commonly Used Methods in Actor Preparation, as part of the Actor Preparation Workshop Series, https://molhem.com/. Year 2024.
30. Sharji, Ahmed: The Semiology of the Actor (Iraq, Adnan House and Library, 2001).
31. Stanislavski, Constantine: The Art of Theater, trans. Louis Baktor, (Cairo: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1980).
32. Subhi, Tayseer, and Youssef Qatami: Introduction to Talent and Creativity (Amman, Dar Al-Tanweer Al-Ilmiyyah, 1992).
33. Talbah, Jamal Muhammad: Dictionaries of Meanings in Arabic (Egypt: Dar Al-Jawhara for Publishing and Distribution, n.d.).
34. The Arabic Language Academy: The Intermediate Dictionary, Volume 4, (Egypt, Al-Shorouk International Library).
35. Zakhova, Boris: The Art of the Actor and Director, trans. Abdul Hadi Al-Rawi, (Jordan, Ministry of Culture, 1996).