التكوينات الجمالية لاداء الممثل العراقي بين العروض السينمائية والمسرحية

أ.م.د وعد عبدالامير خلف

جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة

البريد الالكتروني dr.waead9@uodiyala.edu.iq

ORCID : https://orcid.org/0000-0002-2783-4748

الملخص :

يتناول البحث دراسة التكوينات الجمالية لاداء الممثل العراقي بين العروض السينمائية والمسرحية والمرتبطة باليات عمل الممثل وفق الأداء الجسدي والصوتي وتفاعله مع عناصر تكوين الصورة . كما يستعرض اهم المهارات الادائية التي تعزز التكوينات الجمالية في اداء الممثل العراقي، موضحًا كيف تعزز التكوينات الجمالية الهوية الوطنية والثقافية من خلال الفنون الأدائية ، جاء البحث بأربعة فصول : الفصل الاول الاطار المنهجي والذي تحدد بمشكلة البحث عبر السؤال الاتي ماهي المكونات الجماليات التي يعتمدها الممثل العراقي ادائه في العروض المسرحية والسينمائية ؟ .ثم اهمية البحث والحاجة اليه يليه هدف البحث ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات. اما والفصل الثاني الاطار النظري وجاء بمبحثين ، المبحث الاول والذي تناول فيه الباحث مقومات الاداء التمثيلي في العروض المسرحية اما المبحث الثاني تضمن مقومات الاداء التمثيلي في العروض السينمائية . اما الفصل الثالث اجراءات البحث تضمن مجتمع البحث ومنهجه واداة البحث ثم عينة البحث وتحليل العينة . اما الفصل الرابع والاخير فقد تضمن النتائج والاستنتاجات ثم التوصيات والمقترحات واخيرا قائمة بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : (التكوينات الجمالية ، لأداء الممثل).

Aesthetic formations of the Iraqi actor's performance between cinematic and theatrical performances

Assistant Professor Waad Abdul Amir Khalaf
University of Diyala \ College of Fine Arts
Email dr.waead9@uodiyala.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-2783-4748

Abstract :

The research deals with studying the aesthetic formations of the Iraqi actor's performance between cinematic and theatrical performances and related to the mechanisms of the actor's work according to the physical and vocal performance and his interaction with the elements of image formation. It also reviews the most important performance skills that enhance the aesthetic formations in the Iraqi actor's performance, explaining how aesthetic formations enhance the national and cultural identity through the performing arts. The research came in four chapters: The first chapter is the methodological framework, which is determined by the research problem through the following question: What are the aesthetic components that the Iraqi actor relies on in his performance in theatrical and cinematic performances? Then the importance of the research and the need for it, followed by the research objective, then the research limits and defining the terms. As for the second chapter, the theoretical framework, it came in two sections, the first section in which the researcher discussed the components of acting performance in theatrical performances, while the second section included the components of acting performance in cinematic performances. As for the third chapter, the research procedures included the research community, its methodology and the induction tool, then the research sample and sample analysis. As for the fourth and final chapter, it included the results and conclusions, then the recommendations and suggestions, and finally a list of sources and references.

Keywords:(Aesthetic formations, actor's performance)

الفصل الاول الاطار المنهجي

مشكلة البحث :-

ينطلق الممثل في أدائه للدور الذي يناط به من مكونات ترتبط بمختلف الصور الذهنية أو الذاتية أو الموضوعية ، وسواء كان هذا الممثل يمثل في المسرح أو في السينما فلا بد له من أن ينطلق من مكونات جمالية تعتمد على ما يكونه عبر ادائه الجسدي والصوتي من إيماءات وإشارات ورموز ابتداء من التعابير الشكلية في الجسد أو الحركات الضمنية لمختلف أعضاء جسده وتكويناته في الالقاء ، فالتكوينات الجمالية لاداء الممثل بكل صوره يقبع من امور عديدة تتعلق بالنص والأداء والطريقة التي يقوم بها الممثل لدوره في السينما او المسرح فكلهما يحدده عاملي الشكل والمضمون فهما ينطلقان في ادائه متغيرات الشكل والمضمون لذلك يحاول الممثل تقديم الشخصية المراد تقديمه في السينما او المسرح عبر الوسائل التعبيرية لذا يظل الشكل والمضمون يطلقان العنان للإحاطة بالخواص الدقيقة للاشياء وتقديمها بالأساليب المختلفة، ومن خلال ما تقدم يطرح الباحث سؤال مشكلته بالاتي : ماهي المكونات الجماليات التي يعتمدها الممثل العراقي ادائه في العروض المسرحية والسينمائية ؟ .

أهمية البحث والحاجة اليه : - تكمن اهمية البحث تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على المكونات الجماليات التي يعتمدها الممثل العراقي في ادائه المسرحي و السينمائي ، اما الحاجة اليه فهو يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة في قسم الفنون المسرحية والفنون السينمائية اضف ايضا يفيد الباحثين والعاملين في الحقل المسرحي والسينمائي .

هدف البحث : - يهدف البحث الحالي الى التعرف على المكونات الجمالية التي انطلق منها الممثل العراقي في ادائه المسرحي و السينمائي

حدود البحث :

الحدود الزمانية :- هي الفترة من ١٩٧٠ - ١٩٩٠

اما الحدود المكانية : - جمهورية العراق

الحدود الموضوعية.: - دراسة التكوينات الجمالية لاداء الممثل العراقي بين العروض السينمائية والمسرحية دراسة مقارنة

تحديد المصطلحات : - ١- التكوينات

التكوين : جاءت كلمة التكوين في القاموس (ك و ن) مشتقة من الفعل الناقص كان يكون كوناً وكياناً . وكينونة الشيء. وكون تكويناً الشئ (جمع) تكوين وتكوينات وتعني الصورة أو هيئة الشكل . وتأتي مرة أخرى بمعنى إنشاء (مصدر) مشتق من الفعل أنشأ . وأنشأ الشيء يعني أحدثهُ . وأنشأ الشيء خلقهُ" (ابن سينا ابو الحسن، ١٩٦٥ ،ص٢٠٤).

التكوين : عرفة (فيرديك مالتز) : "هو عملية تنظيم تلك العناصر التصويرية بهدف خلق وحدة مفاهيمية" كمال عيد، ١٩٨٠ ص٢٢٦) .

التكوين : عرفه (د. محمود البسيوني) "هو قالب توضع فيه الخبرة ، وتصاغ وتظهر الخبرة ولها لون غالب : وكذلك يظهر نوع التكوين في الفن وله طابع غالب : فهنالك تكوين يغلب عليه التوافق اللوني ، وتكوين يغلب عليه الإيقاع الخطي ، يستطيع الإنسان أن يبتكره من تكوينات"(البسيوني ، محمود، ب ت .، ص١٣١)

التكوين : (السكندر دين) . ويعرف على انه تركيب وتراكيب ، وهو التنظيم المنطقي للأشكال في المنجز الفني وذلك عن طريق الاستقرار والتركيز التوازن والتتابع والتوضيح لمضمون المسرحية أو اللوحة وإظهار الجمالية فيها (سليمان شاكر عبد الحميد سنة ١٩٨٦ .ص١٣٣)

يعرف الباحث التكوينات اجرائيا على انه : استخدامات الممثل الجمالية لمجموعة من اليات اشتغاله الجسدي والصوتية في تكوين الحدث الدرامي للشخصية .

٢ - الجمال :-

عرف (الرازي) الجمال بأنه : " الحُسْن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و (جملاء) أيضا بالفتح والمد . و (جمله تجميلاً " (الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر مختار الصحاح ، ١٩٨٣ ، ص١١١)

ويعرف الجمال على انه مقولة جمالية تعكس وتقوم ظواهر الواقع والاعمال الفنية التي تمنح الانسان احساساً بالمتعة الجمالية والتي تجسد بشكل حي موضوعي حرية القوى الابداعية وتماسها وقدرات الانسان في كل مجالات الحياة الاجتماعية، وتعتبر المثالية (افلاطون) وكأنط وهيكل الجميل صفة الروح او الوعي سواء كان موضوعياً أو ذاتياً، اما المادية تحيل الجميل بسبب طابعها التأملي الى

خاصية طبيعية خالصة، كالقول بأنها تماثل أو انسجام الاجزاء والكل). (مجموعة مؤلفين ، ١٩٨٣، ص ٦٢)

ويعرف ايضا " ان علم الجمال الجدلي والمادي من حقيقة أن الجميل انتاج للممارسة الاجتماعية والتاريخية " ((مجموعة مؤلفين ، ١٩٨٠، ص ١٦٨)

ويعرف الباحث الجمال اجرائيا على انه " كل شيء يبعث الرضا ويدخل البهجة والسرور في النفس عبر اداء الممثل .

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الاول :- مقومات الأداء التمثيلي في المسرح

يعتبر الممثل الجزء الأساسي والوحيد في العرض المسرحي ، لان الممثل ومن ضمن عناصر العرض المسرحي يطلع المتلقي على أفكار المؤلف وأسلوب المخرج في إيصال معني العرض المسرحي ، ويحتاج الممثل إلى مقومات أساسية جزء كبير منها ظاهري وتقترب من الأساسيات التي بواسطتها يستطيع أن يحدد الخطوط العريضة لوجوده على خشبة المسرح ، وهي تبدأ وتساهم في نجاح الممثل أن يؤدي دوره بشكل صحيح ، منها الموهبة والخبرة التي تأتي من خلال كثرة العروض المسرحية التي قدمها للممثلين وجسد فيها شخصيات مختلفة من مذاهب متنوعة ونصوص تتباين في جغرافيتها وأفكارها وتوجهاتها فالممثل يؤدي دوره من خلال الحوار والإيماءات التي تحمل في طياتها علامات ذات دلالات فكرية واجتماعية معبرة ولها قرين واقعي في المجتمع سواء كانت هذه الدلالات محلية غارقة في عزلتها أو أنها مفتوحة على فضاء واسع بسعة العالم الذي يضم الإنسانية بأكملها ، ويحمل في أدائه إقناع كامل بصدق تصرفاته باتجاه أن يكون هناك صدق تجسيده للشخصية الدرامية ، فرؤية الممثل الذي أعجبنا كان يضحك بصدق وبشكل طبيعي حقيقي ، لم يكن يكشر من اجل إضحاكنا ، وكان يصرخ خوفا كما لو انه فزع حقا لقد أعجبنا لأننا صدقناه ونحن نشاهده ونستمع إليه، وبان جميع ما حصل له على خشبة المسرح كان ممكنا أن يحدث في الحياة الواقعية. (ينظر : س، م، بورت ، ١٩٩٢، ص ٩-١)

ويأتي الصدق بالأداء بالنسبة للممثل متوافقا مع قناعته وإيمانه الكامل بما يؤديه أمام الجمهور ، وبذلك يصل إلى حالات عالية من الرضى بقوة أدائه بالرغم من وجود جانب آخر في مرحلة التجسيد وهو محاكاة حالة إنسانية موجودة في النص وقد تجد لها قرينا في الواقع أم لا ، إن الممثل الذي يجسد شخصية (مكبث) يعيش فترة طويلة في سبيل أن يتجانس داخليا وخارجيا مع شخصية (مكبث) بشقيها النصي والتجسيدي وتوفر مقومات وجمالية الأداء في سبيل أن يكون المؤدى انعكاس للعلامات الدلالية في شخصية (مكبث) وهذا لا يتحقق إلا من خلال اشتغال منطقتي الوعي واللاوعي في استقبال وانعكاس الإشارة الدلالية لاستقبال المعلومة المعرفية في حالة الوعي الذي يأتي بشكل يسير وبدون ضجة او توتر ، وانما بهدوء وروية من خلال مراحل التدريب والمران لإمكانياته الجسدية والروحية " ان تعليم الممثل عند يجب ان يثري اللاوعي عنده بمختلف المهارات ، ان يثريه بالقدرة على تحرير نفسه وعلى التركيز والجدية ، بل والقدرة على المسرحة واللاوعي (الممثل يجب إثراءه بالقدرة على اكتساب الحيوية وعلى التعبير والملاحظة وعلى التكيف بسهولة وان الممثل الذي يغذي وعن وعي اللاوعي ويصل باللاوعي الى النتيجة فهو ممثل عبقري (ادون ديور ، ١٩٩٨ ، ص ٨)

والوعي اللاوعي عند الممثل على خشبة المسرح له دلالات سيميائية تعبر عن منطقية الاداء حينما يجسد نقطة تعد من اهم النقاط في المسرح الا وهي تجسيد شخصية درامية ما وسواء كانت هذه الشخصية لها مجالها الكبير من الشهرة بالتأكيد حينما نعني الشخصية الرجالية ام النسائية ، والباحثون يعلمون ان شخصيات الدراما تتوزع في شهرتها بين المذاهب المسرحية والاتجاهات الفلسفية والفكرية لدى كاتبي النص الدرامي او بدرجة ما أولئك الذين يعدون (النص الدرامي) او حينما ينتقل النص الى خشبة المسرح من خلال مجسد ما يتميز هو الاخر بجمالياته الفكرية والفلسفية وعلاقاته الاجتماعية ورؤاه الذهنية المتأتية من بيئته ومن قراءاته واطلاعه وخبرته ، فالشخصيات حينما تكون مشهورة تتميز بسهولة ما أكثر مما ان تكون الشخصية المجسدة مجهولة الهوية ، فيحتاج الممثل الى ان تضاف الى مقوماته الادائية معرفة بنوعية الشخصية ، اذ ان الشخصية بتقسيماتها العديدة تحتاج الى معرفة دقيقة بمكوناتها واساسياتها ودوافعها في التعامل مع الاخر تعاملاً ذاتيا او موضوعيا ، فالشخصية الدرامية تنقسم الى : " شخصية دائرية. شخصية نامية. شخصية نمطية. ٤ – شخصية سطحية " (ياكوبسون ب: ١٩٧٨ ، ص١١)

ان البحث يحاول ان يؤسس في هذا المبحث الامكانيات التي على الممثل ان يدرسها ويعمل بها من اجل ان يؤدي دوره بتجسيده لشخصية ما بشكل يقترب كثيرا من الصدق والعفوية ، ولا يمكن ان يغفل الممثل من اجل الوصول الى هذه النقطة الاساسية في ادائه على خشبة المسرح الرقابة على محورين أساسيين هما الذات والموضوع ، فجماليات الاداء تنطلق من هذين المحورين حينما تكون الذات متطابقة مع الموضوع لا تزيد احداهما على الأخرى ، فلو ان الذات تمردت على الموضوع سيصبح الاخير باهتا وغير مستساغ عند المتلقي ، واذا افترضنا ان الممثل (سامي عبد الحميد) وهو يؤدي دور الملك لير) غاب عن الوعي في يقظته واندمج مع اللاوعي واستخرج منه مكنوناته الداخلية من حيث البيئة والتربية والتجربة والثقافة والخبرة متناسيا إن في وعيه خطوط أساسية عليه أن يتيقن منها ويحددها من اجل الوصول إلى تفاهم كبير ينعكس على الأداء على خشبة المسرح. إن ستانسلافسكي يؤكد على هذا المبدأ حيث أن الرقابة تبدأ من العمل من الداخل إلى الخارج لتحقيق نتيجة يصبو إليها الممثل في حالة التقمص التام مع الدور ، وهذا التقمص يضع الممثل في منطقة الإيمان والإقناع بالنسبة للمتلقي وقادرا على بناء قدراته الحسية والروحية أمام المتلقي (ينظر : ستانسلافسكي ، ١٩٦٨، ص٣١)

إن الممثل وهو يجسد الشخصية على خشبة المسرح لا يمكن أن يفصل مكوناته البيولوجية عن العناصر الفسيولوجية ، فهما مترابطان ترابطا كاملا بالإضافة إلى عنصر ثالث لا يحيد عنه الممثل في تجسيد دور ما وهذا العنصر هو الموقف السيكولوجي وهو ناتج عن تضافر العنصرين السابقين ونجاح الممثل في العبور من منطقة الخطر والسقوط في بوتقة عدم الإقناع على خشبة المسرح من حيث الرتابة والضياع والتخبط والتشتت وللخروج من هذا المأزق لابد أن تكون للممثل الإمكانية لاستغلال المقومات الأساسية للأداء من حيث تضافر العناصر الثلاثة بعضها مع البعض الآخر فالعنصرين الأولين يشكلان الجسد في العلاقة التأسيسية بينهما ، فالجسد بكل عنفوانه وحركاته وتمرده على الرتابة والركود والركون الى اللااضافة ، نراه يتمتع بميزة مهمة إلا وهي أن الفضاء في المسرح لا يمكن ان يتشكل الا بوجود هذا الكيان والكتلة ذات الحركة الدائمة حتى في سكونها والناطقة دوما بحوارات تشكل المنطقة التي يشتغل عليها النص ، والعامل الثاني هو العنصر الروحي لدى الممثل ، فالجسد والذهن هما اللذان يستطيعان ان يوصلا اداء الممثل الى غاياته السامية فلا يمكن ان يخلق

الممثل وحدة متناغمة لكيانه لكي يساهم مع عناصر العرض المسرحي بفكرة رئيسية لمجموعة النص والتجسيد ، فالعرض المسرحي يركز على عنصرين في بنية الممثل المسرحي وهما عنصر الجسد وعنصر القدرة الذهنية وهذين العنصرين يولدان الوعي اذا ما ضبطا في تناغم محسوب بدقة ويساهمان في بناء الذات " (بيتر بروك ، ١٩٨٤ ، ص ٣٢)

بالرغم من ان الممثل هو العنصر الرئيسي على خشبة المسرح بمقوماته الجمالية في ادائه وبالرغم من ان حذف الممثل من على خشبة المسرح لا يمكن ان تكون لدينا صورة متكاملة في العلاقة بين الممثل والمتلقي ومع ان هناك اصوات كثيرة انطلقت لإلغاء عنصر الممثل من على خشبة المسرح والاستعاضة عنه بأي عنصر اخر كما يقول (يان ميو كاروفسكي) في مقالته حول الوضع الراهن لنظرية المسرح بقوله حتى الممثل نفسه الذي هو أداة الفعل الدرامي قد يختفي اتيان المسرح ، قد يقوم بدوره عنصر آخر كالضوء مثلا "(ميو كاروفسكي ب ت ، ص ٤٨)

ومهما كان الضوء ذو دلالات وتأثيرات كبيرة على خشبة المسرح في تكوين اطر فكرية تعبر عن النوازع الداخلية وتعكس الجوانب التي يشعر بها الإنسان ويحس بها في لحظة زمنية قصيرة ، وبالرغم من أن الضوء يشكل مع تدرجاته من حيث وقع الظلال فهو مع العتمة يشكلان ثنائية كانت موجودة منذ الأزل وقبل ان يوجد الانسان اصلا على وجه الأرض لكن الضوء لا يستطيع ان يخبرنا بقصيدة من قصائد (شكسبير) على لسان (هاملت) حينما يقول اكون) او لا اكون ، أو حينما يزمجر (توم) في مسرحية (الاله الكبير براون (للكاتب الامريكي (يوجين اونيل) وهو يصرخ امام (الالة) مزمجرا يحاول ان يسحقها ولكن هيهات له ذلك ان (يان) ليس لوحده فلذلك هناك طروحات للمنظر يا ندرك هونزل) الخاصة بتحرير خشبة المسرح او ان المسرح يحرر خشبته من حيث البناء المعماري او البنية الفكرية من جسد الممثل ككتلة تأخذ مساحة من خشبة المسرح والاستعاضة عنه بدمية خشبية تتدلى من اعلى المسرح " اذا كان التمثيل يكمن فقط في تمثيل الشخصية الدرامية بواسطة شيء ما ، عندها ليس الشخص وحده قادرا عن يكون ممثلا بل حتى الدمى الخشبية والالة" (ياندرك هونزل ، ١٩٩٧، ص ٩٧)

ان التقنيات الحديثة التي دخلت الى عالم المسرح اتاحت المجال في ان يكون المسرح مع وجود الممثل حصرا الى منظومة فنية فكرية يستطيع الممثل سواء كان بفردانيته أو مع مجموعة من الممثلين ان

يكونوا لأنفسهم ايقاعا مشتركا مع باقي عناصر العرض المسرحي سواء دخلت السينما او الملصقات او الاضاءة الخارجية على خشبة المسرح وهذا يتجلى حينما يكون الممثل لوحده على خشبة المسرح كإشارة لوجود المستقل كدلالة وعلامة متفردة بحد ذاتها لتشكل جانبا مهما من جوانب حركة الممثل على خشبة المسرح ، فهو وبمساعدة الضوء وألوانه واجزاء من الديكور والفضاء ان يخلق لنفسه منظومة من العلامات المعرفية تساعد على تلقي المعلومة المعرفية الاتية من النص ويتم تجسيدها على خشبة المسرح ، ان الاشياء في المسرح تماما مثل الممثل نفسه قابلة للتحول كما يمكن ان يتحول الممثل على الخشبة الى شخص اخر شاب يتحول الى شبح وامرأة الى رجل" بيتر بوكاتريف ، ١٩٩٢ ، ص٧٧)

ان الممثل في تحولاته لا يمكن ان يوصل الفكرة الا من خلال استخدام علامات معينة على خشبة المسرح الى المتلقي والاخير يترجم دلالات هذه العلامات الى معاني فتنتج منظومة معرفية متكاملة هي عبارة عن تعاون عن تعاون مترابطات متعددة ابتداءا من الكاتب بنصه والمخرج بتجسيداته والممثل بأدائه باستخدام مقومات جمالية وفكرية مستخدما جسده على خشبة المسرح وإيماءات وجهه المنعكسة عبر الضوء وسواء كان هذا الجسد بسحب تلك العناصر إليه ليكون رؤية فكرية وفنية في آن واحد إذ " أن الجسد خزان للدلالات فهو يدل من خلال حركته ويدل من خلال سكونه ، إن سكون الجسد ليس سكونا ماديا ، إن السكون وضع أصلي في الجسد عصر انه الكوة التي يطل منها الذات الفاعلة في السكون عما سيصدر عنها " (سعيد بنغراد ب ت ،ص٢١٠)

والممثل على خشبة المسرح لا تحدد مقوماته الجمالية معمارية المسرح ففي كل وابتداءان من المسرح الإغريقي حينما كان يجسد الشخصيات الأسطورية في الفضاء المفتوح وانتهاء بمسرح المقهى مرورا بالمسرح الكنسي أو مسرح العلبة أو الجدار الرابع ، كان الممثل يتحرك وفق هذه المقومات الجمالية في أدائه ، وسواء كان هذا الممثل يونانيا إغريقيا أو راهبا من رهبان الكنيسة ، إذ " تزداد أهمية الممثل وحركاته كلما تحررت خشبة المسرح والإشكال المعمارية الثابتة والتقليدية كالأوبرا ومسرح العلبة الايطالي " (اكرم يوسف : الفضاء المسرحي ، دراسة سيميائية (الدار البيضاء ، دار مشرق ، ٢٠٠٠ ، ص١٢٣)

يعد الممثل هو الجزء الأساس في المسرح ، ليس في المسرح فحسب وإنما في كل أنواع الدراما (السينما ، التلفزيون ، الإذاعة) ، نرى بان الممثل في المسرح " حامل العلامة الرئيسية في العروض المسرحية بلا استثناء وبالتالي فان حركاته هي التي توحي بالفضاءات من خلال الاستبدال الاستعاري الرمزي لانساق العلامات الأخرى"(يوجين باربا ، ٢٠٠١، ص ٢٩٣)

إن المقومات الجمالية عند الممثل في المسرح لا يمكن التخلي عنها وخاصة تلك المقومات التي يتم اكتسابها من خلال الخبرة والتجربة ، إذ أنها تشكل العصب الرئيسي في المسرح وخصوصية الممثل في المسرح هي صوته وجسده ولولاهما ما كانت هناك صورة متكاملة للكادر المرئي على خشبة المسرح وحتى وان تضافرت كل عناصر العرض المسرحي في تجسيد فكرة معينة من قبل المخرج والذي سبقه إليها الكاتب المسرحي

المبحث الثاني مقومات الأداء التمثيلي في السينما

تعتبر السينما من الفنون الجماعية التي لا يستطيع شخص واحد بمفرده أن ينتج منجزا إبداعيا وإنما كانت السينما منذ اختراعها تقوم على أكتاف مجموعة من الكيانات الداخلة في هذا المضمار وبالرغم من ان هناك شخص واحد يكون هو المسئول النهائي عن هذا المنتوج ولكن هذه المسؤولية يتحمل نتائج الفشل فيها لوحده واذا كانت هناك بوادر للنجاح فنرى ان الكثيرين ابتداءا من الممثلين ومرورا بالمنتج وتظهر مسميات كثيرة لتاخذ نصيبها من هذا النجاح ما يهم الباحث ان المفصل الرئيسي في الفنون الدرامية كافة هو الممثل ومنها السينما حيث ان الممثل يحمل على أكتافه الجزء الأعظم من عوامل النجاح او الفشل للعمل الذي يقوم به حتى في الأعمال السينمائية التي هي من النوع فئة الفلم الوثائقي فنرى ان موضوعة الفلم تعتمد على عناصر معينة تشتغل في منطقة التمثيل مثل الحيوانات او اشخاص متميزين عن باقي اقرانهم او اية موضوعة تحمل في طياتها ابعادا واطرا من الدراما تحكى بطريقة تختلف في بعض النقاط وتتشابه في نقاط اخرى ولكنها في النهاية تكون عملا سينمائيا متكاملا يعتمد على شخص الممثل الذي يجب ان تتوفر فيه مقومات الاداء امام الكاميرا المنفردة او عدة كاميرات بزوايا مختلفة وانماط متعددة من حيث نوع اللقطة وانواعها والكثير من العوامل التقنية في استخدام الكاميرا السينمائية. ، وتتشابه السينما مع المسرح من حيث لا وجود للأدوار الكبيرة أو الأدوار الصغيرة وإنما هناك أداء متميز وأداء هابط ، وبالرغم من أن الباحث قد وجد إن فن التمثيل في

السينما ومحاولة تنظيرها معرفيا ومعلوماتيا وإيجاد قواعد وأسس لها ، تختلف عن التمثيل في المسرح فهي قليلة نسبيا بل ونادرة لجزء اختصاصي من ضمن عنصر تكوين وإنتاج وتأسيس للفلم السينمائي وتكاد تكون معدومة ، إذ إن الفن السينمائي يركز على مجمل عناصر العرض بتداخلاتها الفكرية والفنية ومن ضمنها التقويم الجمالي لأداء الممثل في السينما وفي لحظة آنية بالنسبة لكادر اللقطة الواحدة ، يدخل فن المونتاج في السينما ليغير الكثير من المفاهيم والأسس التي يتم التعامل بها من قبل الممثل في المسرح ، فالممثل العراقي (سامي عبد الحميد حينما يكون أدائه طبيعيا ومنطلقا من فهم الشخصية وفهم النص ، ونقطتان أساسيتان في التعامل مع الموضوع النصي وهو يقف أولا على خشبة المسرح ، فيكون الصوت والإلقاء هما سيدا الموقف بالنسبة لبعده أو اقترابه من المتلقي ، أما النقطة الثانية فتكون مرجعية الممثل في السينما هي الكاميرا – المخرج ولا يمكن لـ(سامي عبد الحميد) أن يرتجل في السينما بينما له مطلق الحرية في عملية الارتجال وهو يقف على خشبة المسرح. ، إن دراسة فن التمثيل في السينما نظريا قليل بل كما أسلفنا نادر جدا ويأتي في سياق استكشاف المكونات الأساسية للفلم ، فلا ينفصل عن العملية الإنتاجية أو يتميز عنها والدليل على ذلك إننا لا نرى فلم واحد فقط في غرفة مظلمة وهو ما نطلق عليه في المسرح فن المونودراما) وانما في السينما هو فن الاكشن ، الحركة والتشويق والاثارة ، وبالرغم من اهميته وخطورته والرغبة في المعرفة والحاجة الى وجود سياقات اكاديمية منهجية في تعامل الممثل من حيث الشكل مع الكاميرا ومن حيث الموضوع الذي يتعامل معه الممثل من خلال الصوت والإلقاء ان فن التمثيل السينمائي لم يتعرض للارتياد والسحر في وسطنا الفني والثقافي على الرغم من ثراءه وأهميته. (ينظر : امين صالح ،٢٠٠٨ ، ص ٥٥)

ولكي يكون البحث خصبا ولتوضيح مفهوم التمثيل في السينما لابد من الخوض في اراء عددا من الممثلين بخصوص التمثيل فوجد الباحث ان الممثلين يعترفون بغموض ماهية ومعنى التمثيل في السينما علما ان اولئك الممثلين يمثلون للسينما حصرا وعلى حد علم الباحث إن البعض منهم أو جميعهم لم يرتاد أو يصعد على خشبة المسرح لذلك ان تعريفاتهم عن فن التمثيل في السينما تكون قاصرة اذ انهم لم يكونوا ابدا في مواجهة المتلقي وجها لوجه وانما كانت الكامرا هي الوحش الذي عليهم ان يتصدوا وان يتغلبوا عليه وعلى عنجهيته القاسية وعدم رحمته في التقاط أي نامة تصدر عنهم

بشكل خاطئ ، ان هذه الملاحظة كان لابد على الباحث ان يوضحها لتبيان المسار الذي يسير عليه الممثل في فهم الكلمة وانعكاساته وردود افعاله الذي يتحتم عليه ان يحسب لها الف حساب قبل ان ينطقها ، ان لحظة الممثل في المواجهة في المسرح لا يمكن ان يغفر له، اما في السينما فهناك كات وهناك ستوب وهناك اعادة . ومن اراء الممثلين يقول " ناستاسيا كينسكي: لا أفهم ما هو التمثيل إلا حين أمارسه... وأحياناً لا أفهمه حتى عندما أمارسه جليندا جاكسون التمثيل لا يخدمك بل أنت الذي تخدمه. التمثيل ليس حياة فاتنة أو متعة عظيمة أو شيئاً من هذا القبيل. أنا لا أعتبره لعبة أو شيئاً تفعله في يوم ،ماطر ، وهو أيضاً ليس استعراضاً للتباهي ولفت الأنظار. قد أعرف ما لا يكونه التمثيل، أو ما ليس له علاقة بالتمثيل، لكنني لست على يقين تام من أنني أعرف ما هو التمثيل. لو سألت أي ممثل أو ممثلة عن ماهية ومعني التمثيل فإن كل ممثل سوف يقدم وجهة نظر مختلفة، والغالبية منهم سوف يقولون: لا نعرف.. إنه لغز متواصل. جوان وود وارد التمثيل أشبه بالجنس.. عليك أن تمارسه، لا أن تتحدث عنه سيمون سينوريه حين يسألونك أن تفسر التمثيل، الكلمات تصبح غير وافية. لا ينبغي أن تفسر هذا اللغز بداخلك إيزابيل أوبير: التمثيل طريقة لتجسيد (جفوننا) كلينت ايستوود التمثيل ليس فنأ عقلانياً على الإطلاق. إنه حيواني تماماً. إنه ينبع من الجزء الحيواني من الدماغ كيرك دوجلاس التمثيل خاصية طولية .. شيء يفتقده أغلبنا فيما نتقدم في السن ونشيخ نحن جميعاً نرتدي طبقة خارجية، مظهراً خادعاً، فيما نكبر هذا يغطينا، يسترنا، ويعزلنا لا نكون منفتحين كما الأطفال. نخفي عواطفنا وأحاسيسنا فيما نكبر. لذا فأن التمثيل هو تعلم العودة إلى الطفولة أن تكون مثل الطفل.. أكثر تفتحاً ، مارشيلو ماستروانى: أظن أن الممثلين مجرد أطفال يلهون بالإيهام ويقنعون أنفسهم.. بسبب ذلك تحت تظل بسطاء مثل الأطفال جيرار ديباردیو: التمثيل ليس مهنة، إنه شغف، حيث يبدأ الشغف في الانطفاء، ويزول الحافز، عندئذ لا ينبغي للمثل أن يستمر في التمثيل جين مورو ، التمثيل ليس حرفة على الإطلاق.. إنه أسلوب حياة بل أن بعض الممثلين يذهبون إلى حد الارتياب في كلمة (تمثيل نفسها، ويرونها خاطئة، خالية من المعني ولا تعبّر بدقة عن حقيقة ما يفعله الممثل. يقول الألماني كلاوس كينسكي: التمثيل عبارة خاطئة. ربما هي موجودة لأنها أصبحت متداولة، ولأن كل شخص يستعملها، لكنني لا أستطيع أن أفهمها أو أن أعترف بها ، ويقول النمساوي كلاوس ماريا براندور التمثيل تعبير خاطئ. لا أؤمن بهذا المفهوم. إنك تمارس شيئاً كما لو أنه

حقيقي. ويتعين عليك دائماً أن تفتح عينيك وقلبك للعالم من حولك، وأن تجعله حقيقياً. هنا حسب اقتراح هؤلاء البعض – يمكن أن تحل عبارة ، الكينونة محل التمثيل.. إنه لا يمثل الشخصية بل يكونها. لا يؤدي بل يعيش لا ينتحل أو يحاكي مظاهر وعواطف وانفعالات، إنما يمتزج بالشخصية بحيث تبدو نابعة من أعماق ذاته. هذه الكينونة تبدو بسيطة وصعبة في أن ذلك لأنها تقتضي من الممثل أن يكون صادقاً في مشاعره، أن لا يزيفها أن لا يلجأ إلى بنائها. إنها تتطلب ببساطة أن يخلق حالة فيها يتحرر ويكون نفسه، أن يخلق عالماً فيه يصبح الممثل والشخصية شخصاً واحداً . (ينظر : امين صالح ،٢٠٠٨ ، ص ٩٨ -٩٩)

يشترك التمثيل في السينما والمسرح وعبر كافة التجارب المسرحية او السينمائية والمذاهب والتيارات فالتمثيل بحد ذاته تعبير عن الذات ومهما كانت الصورة التي يتم التعبير عن هذه الذات فهي تطهير في جزء منه يتجه صوب الممثل نفسه وتتجه قيمة اخرى منه باتجاه المتلقي الجالس في صالة العرض المسرحي او في صالة السينما " ان ممثل السينما ليس سوى جزء من الصورة اذا انجرف في مجراها "(صلاح ذهني ، ب.ت ، ص ٦١) ان المتلقي في هذين المكانين يندمج مع ما يعرض او بالاحرى تنصهر ذاتيته مع الموضوع المعروض امامه ، الممثل في السينما يمتلك قدرة كبيرة اكبر من قرينه في المسرح في الاستحواذ على لباب المتلقي بالرغم من ان الفلم السينمائي لا يعطي اهمية كبرى او لنقل بشكل ليس فيه مبالغة ان التمثيل في السينما هو عنصر من عناصر نجاح الفلم السينمائي او فشله اذ ان المنظومة المعرفية المترابطة بعضها مع البعض الآخر والتي تنتج الفلم تختلف اختلافا كبيرا في كون ان الممثل في المسرح له قصب السبق في نجاح أو فشل العمل المسرحي وهو ليس عنصر من عناصر عديدة وانما هو جزء رئيسي وهام واساس في انتاج هذا المنجز الابداعي لا نريد ان نقلل من قيمة التمثيل في الفلم حين نشير الى ان الجانب التمثيلي لا يعدو في الاهمية مرحلة ثانوية او اقل في الاهمية كثيرا مما هو في اخراجها على المسرح ويمكن القول بوجه عام انه كلما كان الفلم افضل قلت اهمية التمثيل (البرت فولتون ، ١٩٦٢ ، ص٣٠٧)

وبالرغم من ان التمثيل في السينما هو الاخر عبارة عن فتح لكل الابواب الموصدة في الدواخل العميقة للممثل وهو يؤدي شخصيات متباينة من حيث المنظومة الفكرية والقيم الاجتماعية يلاحظ البحث تباين وجهات النظر بعماية كشف الذات وتعريتها من خلال التمثيل وهي الوسيلة الوحيدة التي ينتهجها

الممثل في كشف الاحاسيس التي لا يستطيع الممثل ان يفصح عنها في حياته الواقعية ، وعودة مرة اخرى الى اراء بعض الممثلين للتأكيد على استكناه مشاعرهم عن التمثيل في السينما ، فنرى بأن هناك تشابها في وجهات نظرهم مع الممثل في المسرح وكما يلي :

" ليندسي كروز التمثيل) هو فن البوح عن الذات، الكشف عن الذات، لذا فإنك لا تحتاج فقط إلى المهارة لكي تمثل بل تحتاج أيضاً أن تعرف نفسك لكي تكشف نفسك. هذا يتطلب نضوجاً حقيقياً. هيلين ميرين في بداية اشتغالي بالفن في المجال التمثيلي، كنت أرغب أن أكون مثل اليك جينيس، أن أكون قادرة على انتحال ذوات مصقولة مدهشة، وأن ينبع من كشف ما يوجد بداخلك وليس بارتداء اقنعة. أغير مظهري كلياً بإشارة من إصبع أو رفة هدب. الآن صرت أؤمن بان التمثيل أعرف، ولا أريد أن أعرف. جون تارتور ، التمثيل العظيم له علاقة بكشف الذات. لكن كيف يتم ذلك؟ لا بول نيومان حين تمثل تكون مكشوفاً .. إنه أشبه بالتعري ممثلاً يعني أن تكون أشبه بعالم آثار . جان بيير ليو التمثيل) يقتضي منك أن تحفر عميقاً داخل ذاتك. أن تكون روبرت كارلايل التمثيل بالنسبة لي رحلة لاكتشاف الذات. الذهاب إلى نفسي أو ربما لا تكون كذلك عبر الذهاب إلى هناك واختبار أولئك الأفراد المدفع وسبر الأوضاع الحالات الاحتمالات، الناس، والشخصيات التي هي قريبة المختلفين وحالاتهم، أتمكن من التكيف والنمو ككائن بشري التمثيل، إذن، جزء أساسي لما أكونه. لكن هذا المفهوم – التعبير عن الذات – يصبح عرضة للارتياب والاستجواب عندما يصطدم بمفهوم متعارض جذرياً يري في التمثيل هروباً من الذات أو من الواقع أو كليهما. أليك جينيس: (المرء يصبح ممثلاً لكي يهرب من نفسه) جيرمي آيرونز : (أحياناً أظن أن التمثيل هو هروب من ذلك الشيء، غير المكتوب في شكل سيناريو، والذي يدعي الحياة ايزابيل أوبير (التمثيل بالنسبة لي شكل من أشكال الهروب من الواقع. وقيامي بدور جديد يمنعني من التفكير في هويتي، في من أكون. إنه يلهيني عن التساؤل البغيض الذي لا يرحم، حين أتطلع إلى المرآة وأسأل نفسي: ايزابيل أوبير.. من أنت؟) ربما يكون هذا الهروب نابعاً من الإحساس بالخواء الداخلي والافتقار إلى النضوج. . وفق تعبير مارشيلو ماسترواياني الذي يقول: الممثلون يشعرون بنوع من الخواء داخل ذواتهم، وإلا فكيف نفسر حاجتهم لأن يعيشوا حياة أفراد آخرين؟ أظن أن الممثلين يجدون ذواتهم الخاصة ضعيفة وألوانهم

باهتة، لذلك فهم يحاولون إخفاء ذلك بارتداء الأقنعة، بالظهور في هيئة أكثر سحراً وذكاء وغموضاً " (امين صالح ،٢٠٠٨ ، ص٩٨)

لذلك فإن الممثل في السينما وخاصة في (الافلام الواقعية) منها وحينما يكون عليه ان يتعامل مع الكامرا ان يضع في ذهنه ان الدراما هي صراع وحتى وان اختلفت الطرائق والوسائل لأظهار هذا الصراع الدرامي سواء في المسرح ام في السينما ام في غيرها من الوسائط السمعية والمرئية فالدراما صراع ، على الممثل في السينما ان يكون واضحا بشأن حاجة الشخصية الواقعية لتستطيع خلق العقبات امام حاجتها ، هذا يعطي للفلم تأزما دراميا (سد فيلد ، ١٩٨٩ ، ص ٤١)

حيث تشير هذه المخطوطة الى الشخصية ، فاذا اراد الممثل ان ينتهج الطريق الاكاديمي المعلوماتي المعرفي في الوصول الى ادق الاسرار حول بنائها ، عليه ان يبحث عن سيرة الشخصية في الواقع وليس في سيرتها الفلمية او السينمائية لان الواقع هو الذي يحدد الطريق الناجح للوصول الى نهاية الفلم بسلام ، فنرى بأن الممثل في السينما يعلم تمام العلم بان الكامرا الواقعية تحدد مفاهيم عديدة من خلال التركيز عبر لقطات مقربة او ما يطلق عليها ب (الزووم (Zoom) في توضيح نقاط مهمة بالشخصية " مظهر الممثل يعبر عن الشخصية التي يقوم بأدائها ويبدو لنا شريرا او رجلا طيبا او مفكرا او بهلوانا وعلاوة على ان التصوير الدائم لشخصية معينة يمكنه ان يعبر عن حالات نفسية متغيرة من الغضب والاستسلام والخضوع والحب والغيرة والتعب . (صلاح ابو سيف ، ١٩٨١ ص ٢٥)

ان الفلم الواقعي يختلف اختلافا كبيرا عن بقية المذاهب الفنية التي ظهرت في السينما فبمقدار الوضوح والمعنى الجاهز والصور ذات القادرات الكبيرة والاضاءة الفاتحة اللون تصور لنا كل ما يدور في اللقطة والتي تعبر عن الافكار التي اراد المخرج ان يبينها للمشاهد ، فكانت الافلام الواقعية لها فترتها وتاريخها ولها تأثيراتها بحيث ان كل ما يدور في المشهد يجب ان يكون له دور أساسي في بنائه وبالرغم من ان البعض منها كانت زخرفية الاداء وغير منطقية في وجودها ضمن الكادر فكان هناك معنى ولون لهذه الاشياء كاملة فأن الاشكال والالوان والكثافات والروائح لها علاقات كاملة بين عواطف معينة وألوان معينة واتماساً للتنويع والتغيير (سيرجي.م. اينشتاين ، ١٩٧٥ ، ص ٢٧. ٢٧)

ان الممثل العراقي عن صنوفه من الممثلين الذين يؤدون شخصيات غير واقعية في تيارات سينمائية مختلفة ، فهؤلاء الممثلون هم تحت سلطة وسطوة الكاميرا ، ولا يمكن للممثل الفكاك منها اذ ان اللقطة هي كل ما نراه على الشاشة (محض خيال) ، لكنه في نفس الوقت مستمد من الواقع ومعبرا عنه بقوة ، بينما يعمل "الاحساس بالواقع على تفجير المعنى وخلق معاملات ارتباط بين الواقع المعاش وما يجري في الفلم" (هاشم النحاس ، ١٩٨٠ ، ص٧)، واقرب مثال الى ذلك هو فلم (متاعب المهتمة) للمخرج الفرنسي (اندريه كايات) ، حيث تدور احداثه حول داخل علم المحاكمة والتحقيقات... الخ.

ان التشابه الحاصل بين الممثل في السينما وقرينه في المسرح من حيث النطق بالحوار واصطلاحا فنيا تقنية الالقاء من قبل الممثل فللمسرح ترنيمته الخاصة التي تتطلب ان يكون هناك اداء فعال من حيث درجة الصوت وضخامته واختلافاته المشاهد المعنى العام والخاص للحوار ، اما في السينما فان اللاقط (Mic) هو الذي يحسم ويخفي الكثير من العيوب الموجودة لدى الممثل ولكن هناك تشابه في الاعداد للحوار حيث ان التنويه الى طريقة الاداء في البروفات المسرحية او في المتكررة للقطات في السينما تبين لنا من المفيد ان يختبر واضع الحوار حواره على افواه الممثلين قبل اخراج الشريط وان يراقب تطوره اثناء الاخراج وان يكون مستعدا لكل تعديل لازم.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :-

١- تتشابه وتختلف مقومات الاداء عند الممثل بشكل عام في الوسيلتين المهمتين لايصال الافكار سواء في المسرح ام السينما.

٢- يعتبر المذهب الواقعي ذم امتدادات ممنهجة في كل من السينما والمسرح فهو يكتشف الواقع ولا يوجد له بدائل

٣- الممثل في المسرح يتحدد ادائه وفقا لمنظومة عناصر العرض المسرحي.

٤- الممثل في السينما يتحدد بسلطتين أساسيتين هما الكامرا والقوة الفكرية والمهارة في التقنية التي يتمتع بها المخرج السينمائي.

٥- يتمتع الممثل في المسرح بسلطة كبيرة غير قابلة للنقاش وخاصة في مسرحيات المونودراما او في مسرحيات التمثيل الصامت (البانتومايم).

٦- الممثل في السينما عنصر من عناصر عديدة تكون المجموع العام للعرض السينمائي ، فهو بالاضافة للمخرج عنصران تحددهما منظومة الربح والخسارة.

٧- يتحدد الحوار في كل من السينما والمسرح بمحددات متشابهة من حيث وجودهما في النص عند الأول والسيناريو عند الآخر ولكن يختلفان في عملية التقطيع اذ ات الاضاءة تلعب دورا كبيرا في تقطيع الحوار في المسرح ، اما في السينما فتعدد اللقطات وزواياها هي التي تحدد القيمة الجوهرية للحوار.

٨- من مقومات الاداء عند الممثل المسرحي ان يكثف في حركاته من حيث استخدام جسده لكي تتلائم مع الجدران الاربعة او الثلاثة وهي حاضنة له ولا تتمتع بسعة الافق الا من خلال خيال المتلقي.

٩- اما في المسرح فحركة الممثل ومن خلال جسده تكون مفتوحة الافاق بأتجاه فضاء ارحب واوسع واكثر شمولية وتغطي مساحة شمولية من الكادر وعلى استمرار مسيرة الفلم .

١٠- تعد المسرحية اقرب الى الابداع منها الى الصناعة بالرغم من توالي العروض المسرحية، اما في الفلم السينمائي ونتيجة لوجود الشركات الانتاجية ، فان السينما اصبحت صناعة بالدرجة الاولى وفن بالدرجة الثانية وان كانت تمتزج هاتين الصفتين في بعض الافلام فتتحول الى نقطة مضيئة في تأريخ السينما.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي تأسست في البحث من خلال تحديد الفقرات :

مجتمع البحث : يتوزع مجتمع البحث بين عينيتين اثنين ، العينة الأولى العروض المسرحية التي قام بأداء دور فيها الممثل (سامي عبد الحميد) وهي عروض مسرحية امتدت على فترة زمنية واسعة ومن خلال قيام البحث بتكوين بيبيوغرافية توثيقية بأعمال (سامي عبد الحميد) ، تم اختيار عرض مسرحي واحد ، أما العينة الثانية تأسست من خلال وجود توثيق للإعمال السينمائية التي قام بها نفس الممثل وفي فترة زمنية مقاربة لتكوين نموذج من العينيتين ، وهذا النموذج هو الممثل سامي عبد الحميد وليست الإعمال ذات الأسلوبين المختلفين وهي العروض المسرحية والعروض السينمائية.

العروض المسرحية التي مثل فيها الفنان (سامي عبد الحميد) مسرحية النخلة والجيران للمخرج المسرحي الراحل قاسم محمد ، مسرحية بغداد الازل بين الجد والهزل للمخرج المسرحي قاسم محمد ، مسرحية الإنسان الطيب للمخرج المسرحي الراحل عوني كرومي ، مسرحية انسو هيرو سترات لمؤلفها العالمي غريغوري غورين للمخرج فاضل خليل ، مسرحية قمر من دم للمخرج فاضل خليل .

الأفلام السينمائية التي مثل فيها الفنان (سامي عبد الحميد) فيلم من المسؤول – ١٩٥٦ – إخراج عبد الجبار ولي . فيلم (نبوخذ نصر – ١٩٦٢) – إخراج جعفر علي فيلم (المنعطف – (١٩٧٥) إخراج محمد شكري جميل. فيلم (الاسوار – (١٩٧٩) – اخراج محمد شكري جميل فيلم (المسالة الكبرى – (١٩٨٢) – محمد شكري جميل. فيلم (الفارس والجبل – ١٩٨٧) – اخراج عدي رشيد.

اداة البحث : اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث، ولتحقيق اهداف البحث على ما اسفر عنه الاطار النظري المؤشرات كاداة لبحثه

منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي .

تحليل عينة البحث : مسرحية المتنبي – (١٩٧٨): يعد نص مسرحية المتنبي من النصوص الدرامية المتمكنة للكاتب المسرحي العراقي عادل كاظم ومادتها مستقاة من التأريخ العربي الاسلامي المشرق في ارقى فتراته حينما كانت الدولة العربية وبالرغم من انتكاساتها السياسية ، الا ان هذه الفترة العصيبة قد انتجت نماذج راقية في المنظومة الفكرية والثقافية على مختلف الاصعدة من فلسفة وادب ولاهوت. لذا فان مسرحية (المتنبي) تنطلق من تاسيس مضمون لكون اطارها وفحواها شخصية (المتنبي)، ذلك الشاعر الذي هزّ وما زال يهز الوجدان العربي على كافة الأصعدة. فقد شغل العالم العربي والاسلامي انذاك وما زال يشغل المكونات الثقافية والفكرية والفلسفية لما حوت اشعاره من مبرمجات تنم عن مدى واسع في تمكنه من التلاعب بالمفردات الشعرية وتسخيرها للمضامين التي يريد بها اعلام الآخرين وبالرغم من مرور هذه الفترة البعيدة ، فأننا لا نزال نتذكر قصيدته التي مطلعها " لا تشتري العبد الا والعصا معه ان العبيد لا تجاس مناكيد وهي رد على تصرفات وسلوكيات (كافور الاكشيدي) حاكم مصر أنذاك ، وعدم الوفاء بوعده تنصيب (المتنبي) في احدى الولايات.

وقد استطاع عادل كاظم ان ينقل اجواء الفترة التي عاش فيها (المتنبي) إلى الزمن الراهن المعاصر حيث حاجة الامة العربية الى مكونات لا يشترط فيها ان تكون سياسية وانما تندمج كافة التكوينات

الثقافية مع المكون السياسي لكي تخرج الامة العربية من عزلتها وتصبح امة ذات شان على مستوى الساحة الدولية ، ان البحث يتناول هذه المسرحية من ثلاثة اوجه : الأول هو (المتنبي) صاحب المضمون للنص الدرامي ومنطلقة في تكوين بنية فكرية يعتمد عليها الكاتب (عادل) (كاظم وهذه ليست المرة الأولى التي يغوص فيها هذا الكاتب بطون التراث ليستخرج لنا نصوصا يعتمد على ثناياها على شخصيات عاشت في الماضي او احداث كونت بنية حياتية يستقي منها الكاتب بنية درامية ، حيث ان مسرحيات (الحصار) و (الطاعون) و(نديمكم هذا المساء) وغيرها من النصوص الدرامية التي كان يقترب منها من المشاعر والاحاسيس فيها ليست للمواطن او الفرد العراقي فحسب وأما للمواطن والفرد العربي عموما ، ويعتبر الفنان سامي عبد الحميد) فرد او مواطن من هذه الامة والذي اراد من خلال هذا النص ان يقدم منظومة جمالية يتبلور فيها الفكر في الأداء من خلال تنوعاته وأدائه الساحر ابتداء بالصوت والإلقاء حيث ان الكلمة حين تنطق يكون في مقدمة إلقائها يكون استذكار للقيم التربوية والإنسانية والاجتماعية لتكوين وشائج ذات صلة كبيرة جدا يتمكن من خلالها الممثل من الاقتراب من المتلقي، فكان صوته يتماشى مع أبيات الشعر العربي الأصيل الذي كان ينطق به المتنبي

أما من الناحية الجسدية فأن أدائه ينطلق من محورين: الأول هو استخدامه للإيماءة وهذه الإيماءة ليست بالضرورة إشارة ، وإنما إيماءة بالصوت أي بمفردة ما ، أو أنها تكون من خلال الصمت فنراه متمكنا من قراءة اللحظة التي ينطلق بها في تأسيس هذه الإيماءة والبوح بها لتكون هناك جمالية في الأداء تختزل في داخلها وتكثف المعلومة المعرفية الناتجة عن المفردة التي قيلت في لحظة تسبق ذلك ، ففي المشهد الذي يلتقي فيه (المتنبي) مع (كافور) نلاحظ ان (سامي عبد الحميد) في تمثيله وادائه المتميز كان عملاقا ليس في الاداء فقط وانما في حضوره الشخصي وارتدائه للملابس البيضاء للدلالة على نقاء السريرة وبياض القلب ، ولكن صغر حجم (كافور) كان مبنيا على الفارق الكبير في تدوين التاريخ لهتين الشخصيتين فكانت ايماءاته التي تدلل على معان كبيرة تصب جميعها في الاستدلال بعمق الفكر الذي يضمه كل بيت شعر لقصائد المتنبي) ، بينما نرى ان (كافور) لم تكن لديه اية إيماءة وحتى في المشهد الذي يطلب فيه (المتنبي) من ولده (محمد) ان يعود الى ساحة المعركة فكان كله اصرار ، فلم تفرق بين سامي عبد الحميد في ادائه الراقي والمتمكن والمستوعب كشخصية

(المتنبي) والاخر من ناحية (المعاصرة) التكوين شفرة صورية ورموز رائعة من حياة (المتنبي) ، فكانت حركاته وسكناته تحمل ابعادا جمالية في الاداء مؤسسة لكثير من الرؤى التي يتبلور في مداها منجز ابداعي اشترك فيه ثلاثة مبدعين المؤلف والمخرج والممثل سامي عبد الحميد) ، الذي لم تكن مساهماته وانجازاته في العملية المسرحية فقط وانما ايضا في التلفاز من خلال مسلسلات درامية ادى فيها هذا الفنان بنفس القوة والفهم والاستيعاب للمضمون الظاهر والمضمون المخفي أي مابين السطور للنص ، فلا يعتمد على المخرج فقط وإنما تتكون لديه رؤى في استخدام خشبة المسرح ، فكان الضوء ينتقل انتقالاته وحركات الضوء ليست مبنية على حركة الجسد فقط ، وإنما حركة الأحاسيس والمشاعر الداخلية لشخصية (المتنبي) ، فكان وجوده مؤثرا ، ومن خلال تأثيراته على الشخصيات الأخرى ، نرى بأن بقعة الضوء تنتقل من شخصية) المتنبي) وباقي الشخصيات وبالعكس ، فكان ادائه مبنيا ليس من خلال وجود الضوء وانما يستطيع نقول ان الضوء صمم وتكونت خارطته على خشبة المسرح من خلال الشخصية التي كان يؤديها الفنان سامي عبد الحميد فكانت الظلال المرسومة على خشبة المسرح تتناسب مع طول قامة الفنان سامي عبد الحميد) وتتحرك هذه الظلال مع ادائه المؤثرات الموسيقية ، فكان يسحبها باتجاهه مكونة (سمفونية) هارمونية من خلال عناصر العرض المسرحي فكان البطل الأوحد في هذه المسرحية.

العرض السينمائي:

يتميز التحليل السينمائي بمجالاته المختلفة والمتعددة وهي بالتأكيد تأخذ مجالا اوسع من مثيلتها في المسرح وربما تقترب أكثر من الدراما التلفزيونية ، حيث ان العامل الاساس المضاف في عملية التحليل هو الاخذ بنظر الاعتبار الكامرا ودورها في كشف المشاعر والاحاسيس الداخلية التي تنعكس من خلال الايماءات والحركات الجسدية الظاهرية ، ففي المسرح ليس هناك عين ثالثة ، بينما نراها في السينما ، حيث تتجول الكامرا بوجهتي نظر هما الذاتية والموضوعية، فالذاتية هي عين الممثل اما الموضوعية فهنا ايضا تقسم الى جزئيين اساسيين : الأول ما يتعلق بالكاميرا نفسها، وهنا تكون حيادية تماما و اما الثاني عين المتفرج حينما يكون في هذا الجزء هو الراوي وبالتأكيد يختلف عن الراوي في المسرح. ان السينما هي فن من فنون العرض البصرية ولا يمكن تحليل أي جزء منها دون ان يكون الناقد قد شاهد الفلم السينمائي عيانيا وحاضرا ، فلا يمكن للتحليل ان يغير او يطور لان الفلم قد تم

انجازه حتى في مرحلة المشاهدة النقدية الخاصة بالنخبة لا يمكن ان يضاف الى شريط الفلم مسافة انج واحد ، اما في المسرح فما نطلق عليه الجنرال بروفه فيمكن اضافة أو تغيير أي جزء من اجزاء المسرحية.

ان المتشابهات في تحليل هذين الفنين، تكمن في تحليل العناصر الرئيسية (النص) وكاتبه ، واذا كان هذا النص قد تم اعداده يشبه من حيث المبدأ وليس من حيث الالية او التقنية سيناريو الفلم وهناك ايضا الممثل وايضا العناصر المساعدة لابراز الفكرة وايصالها الى المتلقي بشكلها الواضح او المستتر ، والممثل في كلا الفنين المسرحي والسينمائي يتميز بالحضور الكلي ، الذهني والجسدي ، وكما اوجز الباحث في المبحث الخاص بالمسرح فان الممثل في المسرح يكون حضوره ماديا وعيانيا أكثر من حضور الممثل في السينما ، ففي الفن الأول الممثل يموت موتا ذهنيا لانه يلقي التحية في نهاية العرض ، بينما في السينما المتلقي تنتهي علاقته ب(شاشة السينما حينما تظهر مفردة (النهاية)، فيغادر القاعة وهو متأثر ايجابا او سلبا وفرحا او حزنا، وبهذا يعتبر التمثيل في السينما تطويرا لقدرات الممثل اذا كانت اعمال ذلك الممثل تتم على خشبة المسرح والعكس صحيح أيضا ، لذا نرى بأن (سامي عبد الحميد قد استطاع ان يواكب العمل السينمائي من خلال تجربته المسرحية فأعتمد على نبرات صوته من التعبير عن مشاعره المختلفة ، وبالرغم من أن الأفلام العراقية لم تخرج عن كونها افلاما محلية ولم تصل الى الرقم الذي تضاهي به سينما اية دولة متقدمة في هذه الصناعة عربية ك(مصر) او اقليمية ك(ايران) او حتى كدولة من دول العالم الثالث مثل (الهند) ، الا ان تمثياها من خلال خبرتهم في السينما وواحد من هؤلاء

(سامي عبد الحميد من خلال اشتراكه في العديد من الأفلام السينمائية ، وبالرغم من عدم وجود ثوابت أساسية يقيس فيها المحلل تطور الأداء التمثيلي العراقي في السينما لان غياب القياس يتجلى في قدرة الممثل العراقي واشتراكه بشكل مباشر في العرض المسرحي، وهناك وجهة نظر تذهب إلى إن الممثل العراقي غير قادر على إيصال الفكرة باشتراك الكاميرا معه فهو يفقد حس التفرد في التعامل مع الفكرة فلا يتمكن من إيصالها إلى المتلقي ، وإذا عدنا إلى أفلام الفنان سامي عبد الحميد) ، فأننا نلمس تغيرا في المواضيع وليس تغير في الأداء ، فالمواضيع كانت متغيرة ومختلفة والمخرجون يختلفون ويتغيرون والشخصيات في تلك الأفلام هي الأخرى تتغير وتختلف من أول فلم له وهو (من المسؤول؟) حيث

أخرجه المخرج السينمائي العراقي (عبد الجبار (ولي عام ١٩٥٦ ، عن قصة لنفس المسرحية ليوسف العاني) وقد تم إخراجها ومثل فيها نفس الممثل (سامي عبد الحميد ، أما الفلم فكان بالأسود والأبيض ، وكانت الشخصية التي لعب دورها الفنان سامي عبد الحميد) هي الشخصية الرئيسية في الفلم ، وكانوا يستخدمون كاميرا واحدة ، وهنا لا يستطيع الممثل التحرك بحرية ضمن الكادر ، وإنما كان عليه الالتزام حرفيا بتوجهات المخرج وحركة الكامرا ، وبالرغم من هذا كانت هنالك جمالية مميزة في الأداء واستمد سامي عبد الحميد هذه الجمالية من استخدام الكامرا في إبراز تعابير وجهه حينما يكون الحوار حوارا صامتا وخاصة في بعض المشاهد حينما يوجه الكلام إلى المحامي الذي كان يدافع عنه فيظهر حركات التقطتها الكامرا وبنيت قوة الشخصية في تجسيدها من قبل الممثل ، وبلغة تعتمد على مفردتين : من المسؤول)

يلخص حكاية الفلم بأكمله، ويعتبر هذا الفلم هو الانطلاقة الأولى للفنان سامي عبد الحميد) في السينما ، واستطاع أن يثبت تأريخا مشرقا فيها لا يوازي حضوره التجسيدي الشخصي في المسرح ، ففي الأفلام اللامعة وكما وثقها البحث في بداية هذا المبحث، ففي فلم (نبوخذ نصر) جسد الفنان سامي عبد الحميد شخصية الملك العراقي القديم، وكان اشتغاله في هذا الفلم هو المكان ويعتبر المكان في السينما عنصرا فعالا ومؤثرا وتتحدد في وظيفة الكاميرا سواء كانت كاميرا واحد أو عدة كاميرات علما إن الاونة الأخيرة وبتطور التكنولوجيا تم إدخال الحاسوب وتقنياته في كثير من الأفلام السينمائية ولكن لم يستطع أحد أن يستعيض عن تعدد الكاميرات وفائدتها في رصد زوايا التصوير ومن خلال إعادة التصوير يتعين على الممثل أن ينظم صورته ووجوده الكياني في الكادر وهذا ما تمكن منه الممثل (سامي عبد الحميد في رصد حركة الكاميرا وتهيئة نفسه لكي يكون حاضرا في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر وان ينطق الحوار دون توتر أو تشنج

وفي أفلامه اللاحقة وصولا إلى فلمه الأخير (الفارس والجبل) عام ١٩٨٧ ، يعتبر فلم (الأسوار) من أهم وأضخم الأفلام في تاريخ السينما العراقية على الإطلاق ، وقد نال الجائزة الأولى (سيف دمشق الدولي في مهرجان دمشق السينمائي الأول عام (١٩٧٩) ، وكانت شخصية سامي عبد الحميد هي شخصية (مطلك السراح) وهو (حلاق) يمثل الشخصية الوطنية المستقلة والتي تؤمن دائما بان مقاتلة الاستعمار حق من حقوق الشعوب المغلوبة ، وكان يتميز بثباته وجرأته وعدم خوفه من السلطة ، لذا

نرى بأنه قد اعتاد السجن وكلما يطلق سراحه يعود إليه مرة أخرى بسبب جرأته المناهضة للسلطة أنذاك وقد دفع حياته في الفلم ثمنا لمواقفه هذه فتكون نهاية المطاف بذبحه على أيدي جلاوزة النظام أنذاك.

الفصل الرابع

النتائج:-

١- الممثل في السينما يختلف اختلافا كثيرا حينما يؤدي في المسرح وهذا الاختلاف آلية وصول الفكرة إلى المتلقي.

٢ - يعد الفنان سامي عبد الحميد من الممثلين المسرحيين والذي يمتلك تقنية عالية في الأداء والحس الوافر في التعبير عن أفكار الشخصية التي يجسدها ، وهذا ما استطاع الباحث أن يلتمسه من خلال العروض المسرحية العديدة التي قدمها منذ أول إلى آخر عرض مسرحي.

٣ - تمكن (سامي عبد الحميد) في عروضه السينمائية أن يتحد مع اللقطة السينمائية للمشهد ويكون حاضرا في الكادر فكان وجوده الشخصي يملئ المشهد بالمهابة والوقار.

٤ - إن الممثل في المسرح يتعاطى مع عناصر العرض المسرحي بشكل مباشر فتكون هذه العناصر بالنسبة لأداء (سامي عبد الحميد متبادلة التأثير والتأثر.

٥ أما في السينما، فان عناصر العرض ضمن الكادر لا يتجاوب معها الممثل بشكل مباشر وإنما من خلال وسيط آخر هو الكاميرا فهي التي تحدد وتلزم الممثل بالتصرف والأداء على وفق ما ترتايه من خلال وجود تلك العناصر.

٦ - تميز سامي عبد الحميد) في عروضه السينمائية بالأداء الذي يتوافق مع عروضه السينمائية في ذات الوقت فكانت أعماله المسرحية دعما وإسنادا لأعماله السينمائية.

٧ - يعد المكان والزمان والإيقاع عناصر مشتركة في العرضين السينمائي والمسرحي، وكان (سامي عبد الحميد ينظر إليها نظرة واحدة من حيث العلاقة بين هذه العناصر باتجاه إيصال الفكرة إلى المتلقي بشكل فاعل.

يعتبر الممثل سامي عبد الحميد) ممثلا شاملا ، فكانت إمكانياته الجسدية والصوتية وحتى الذهنية واحدة في العروض المسرحية والسينمائية مما يعطي لهذه العروض المرجعيات الجمالية للأداء

التمثيلي في الإعمال التي اشترك فيها هذا الممثل الفنان ليحقق من خلال هذا الأداء لغة التواصل مع المتلقي.

الاستنتاجات :-

١- يمتلك الممثل العراقي تراثًا ثقافيًا غنيًا يؤثر بشكل كبير على أدائه. هذا التراث يتجلى في اللغة، الحركات الجسدية، والتعابير الوجهية.

٢- هناك تأثير كبير للمدارس التمثيلية الأجنبية على الممثلين العراقيين، حيث يستفيدون من التقنيات والأساليب الحديثة المستخدمة في الغرب.

٣- التطور التقني في السينما والمسرح يتيح للممثلين استغلال الإمكانيات الجديدة لتعزيز أدائهم. التقنيات البصرية والصوتية الحديثة تسهم في إظهار التكوينات الجمالية بشكل أفضل.

٤- الممثل العراقي يمتلك تنوعًا في الأداء يجعله قادرًا على التكيف مع مختلف الأدوار السينمائية والمسرحية، مستفيدًا من خلفيته الثقافية الغنية.

٥- بالرغم من المهارات الكبيرة التي يمتلكها الممثلون العراقيون، إلا أن هناك حاجة مستمرة للتدريب والتطوير لمواكبة التطورات العالمية في مجال التمثيل.

٦- الفن المسرحي والسينمائي يعتبر وسيلة مهمة لنقل الثقافة العراقية والتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية، مما يعزز من دور الممثل في المجتمع.

٧- الممثل العراقي لديه القدرة على التأثير في الساحة الفنية العالمية، إذا ما تم دعمه وتمكينه من الوصول إلى منصات دولية.

التوصيات :- يوصي الباحث بقامة ورش تدريبية بعنون التكوينات الجمالية في اداء للممثلين لتطوير قدراتهم الادائية في العروض السينمائية والمسرحية .

المقترحات :- يقترح الباحث العنوان التالي جماليات الاداء التمثيلي في العروض السينمائية والمسرحية

المصادر :-

ابن سينا : ابو الحسن ابن إسماعيل ، المخفف ، الجزء العاشر ، تونس ، المطبعة العصرية ، ١٩٦٥ .

ادون ديور : فن التمثيل، أفاق واعمان ،ج١، تر مركز اللغات والترجمة القاهرة، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التدريبي ١٩٩٨٠.

اكرم يوسف : الفضاء المسرحي ، دراسة سيميائية الدار البيضاء ، دار مشرق ، ٢٠٠٠
امين صالح الوجه والظل في التمثيل السينمائي المغرب ، دار السينما، ٢٠٠٨
البرت فولتون السينما الة وفن ، تر، صلاح عز الدين وفؤاد كامل القاهرة ، مكتبة مصر، ١٩٦٢.
البستاني فؤاد افرام . منجد الطلاب ٢١ لبنان بيروت: دار المشرق ١٩٨٦
البسيوني ، محمود : أسس التربية الفنية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٦ .ب ت
بيتر بروك النقطة المتحولة ، تر امين حسبين . القاهرة المكتبة الجامعية ١٩٨٤
بيتر بوكاتريف: السيمياء في المسرح الشعبي ، تر ، رئيف كرم بيروت، المركز الثقافي للثقافي العربي، ١٩٩٢
الرازي محمد بن أبى بكر بن عبد القادر مختار الصحاح ، بغداد : مكتبة النهضة ، ١٩٨٣.
س م بورت الممثل وعمله ، تر، عادل كوركيس بغداد ، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٢
سد فيلد : السيناريو، تر سامي محمد بغداد ، دار المأمون، ١٩٨٩
سعيد بنغراد السيميائيات ، مفاهيمها ، وتطبيقها. لبنان دار صفحات للنشر . ب ت
سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الدار البيضاء ، منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤.
سليمان شاكر عبد الحميد ، مفهوم التكوين في الفن التشكيلي ، مجلة الفيصل عدد ١٠٨ سنة ١٩٨٦
سيرجي. م. اينشتاين : الاحساس السينمائي ، تر: من الروسية، جاي ليدا ، التعريب، سهيل جبر بيروت، دار الفارابي ، ١٩٧٥.
سيمون فرايشلش الدراما السينمائية ، تر ، غازى منافيخي دمشق مطابع وزارة الثقافة السورية ، ١٩٩٤ إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط ، ج ١و ج ٢، طهران) دار الدعوة ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، ب ت.
صلاح ابو سيف: كيف تكتب السيناريو بغداد ، دار الحرية ، ١٩٨١
صلاح ذهني : دعوى الى السينما دمشق ، مكتبة النوري، ب.ت.
قسطنطين استانسلافسكي، حياته فى الفن ، تر محمد زكي العشماوي . القاهرة . دار الكتاب العربي الطباعة والنشر ، ١٩٦٨
كمال عيد، جماليات الفنون ، منشورات الجاحظ ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠
مجمع من المؤلفين ، المعجم الفلسفي القاهرة: الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣.
مسعود، جبران . رائد الطلاب ، بيروت: دار العلم للملايين. ١٩٦٧.
الموسوعة الفلسفية: وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفييت. :باشراف .م. روزنتالي يودين ترجمة سمير كرم، مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، ط ا بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨٠
هاشم النحاس: الروائي والتسجيلي القسم الأول والقسم الثاني بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠.
ياكوبسون . حول التعبيرية فى فن التمثيل ، مجلة الحياة المسرحية. العدد ٦١ ، دمشق ١٩٧٨

ياندرك هونزل: ديناميكية الاشارة في المسرح ، تر ادمير كوريه ، دمشق منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧

يوجين باربا طاقة لممثل. ، القاهرة تر مركز اللغات والترجمة القاهرة، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التدريبي ١٩٩٨٠.

يوري لوتمان: مدخل الى سيميائية القلم ، تر تبيل الديس مشق . مطبعة عكرمة، ١٩٨٩