**مادة ( فن تمثيل)**

**المرحلة الثانية / قسم الفنون المسرحية \_ فرع التمثيل**

 **كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية**

**عدد الساعات ( 4 عملي + ا نظري )**

**30 اسبوع**

 **اعداد : التدريسي م.د. اياد طارش ساجت**

**الاسبوع الاول :** طريقة ستانسلافسكي في إعداد الممثل وبناء الشخصية

**1/ الفعل المسرحي**

كل ما تفعله على خشبة المسرح لابد أن يحدث سبب ما ، وليس لمجرد أن تبقي أمام الجمهور.. وعليك أن تدرك سبب وقوفك و الهدف منه و نتيجته , هذا ليس بالأمر السهل .إن أي فعل تقوم به - على خشبة المسرح - لا يستند إلى إحساس داخلي هو فعل لا يستدعي الانتباه، و لذلك فإن ما تقوم به لابد له ما يبرره تبريرا داخليا ولابد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا.

**ـ الواقع التخيلي للشخصية2**

يجب عليك ألا تتخيل الأشياء دون أن يكون لك هدف وراء هذا التخيل ومن أهم الأخطاء التي يمكن أن تقع بها كممثل هو أن تجبر خيالك بدلا من أن تروضه .إن كل اختراع يقوم به خيالك يجب أن يسبقه تفكير طويل في تفاصيله وأن يبني على أساس من الحقائق، بحيث تستطيع أن تجد فيه الإجابة على الأسئلة التي توجهها إلى نفسك (متى وأين ولماذا وكيف) لكي تضع صورة أكثر تجديدا لواقع الشخصية المتخيلة.هذه الملكة ذات أهمية عظمى في مهارتك الفنية العاطفية , تجعل كل حركة تقوم بها - على خشبة المسرح - وكل كلمة ننطق بها هي للواقع المتخيل الذي تعيشه الشخصية .

**3ـ تركيز الانتباه:**

ستشعر فجأة باقتراب الجمهور و ستجد جميع الأفعال التي تقوم بها وحتى أبسطها في حياتك اليومية أصبحت صعبه عندما تظهر خلف الأضواء وأمام جمهور مكون من ألف مشاهد.وستكتشف أنه عليك تعلم كيف تمشي , تتحرك , تجلس , كيف نقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور.ستعيش لحظاتك على المسرح بين الأشياء المادية التي تمثل الواقع المادي للشخصية المتخيلة وبين احساسك الداخلي للشخصية , لذا عليك تجاهل الجمهور تماما , إلى أن تصبح متمرسا تتلاعب بالجمهور وفقا هارمونية الأداء التي تخلقها بتوازن أداءك .

**ـ استرخاء العضلات:**4

إن حالة التوتر النفسي التي قد تصيبك عند مواجهة الجمهور , عادة ما يرافقها توتر عضلي إما في كامل الجسم أو في أجزاء منه. وأكثر الأجزاء شيوعاً في إظهار التوتر هي: الأيدي المتجمدة ، الأقدام ، الجبين، التنفس فيبدأ الصوت بالتهدج أو يضيع تماماً.وتبدو الحركة ثقيلة وغير متناسقة. ويصاب الجهاز الفكري لدى الإنسان بالشلل فيتوقف عن التفكير ويضطرب , لذا يجب عليك أن توزع بشكل ملائم طاقتك العضلية .إن الممثلين يضغطون على أعصابهم عادة في لحظات التهييج والاستثارة، لذلك كان ضروريا في اللحظات ذات الأهمية الكبيرة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريرا تاما.

 **الاسبوع الثاني : ( تطبيقات عملية في منهج ستانسلافسكي )**

وتتضمن هذه التطبيقات شرح مفصل لمنهج ستانسلافسكي ومدى تطبيق الطلبة من المرحلة الثانية لهذا المنهج، فيقوك كل طالب بتطبيق مفردة اثناء التمرين : مثل( موقف حزين حصل في حياته الاجتماعية يبدأ باستذكار وهنا محاولة لتطبيق مفردة ( الذاكرة الانفعالية ) .

**الاسبوع الثالث : الابعاد الثلاث للشخصية**

**أبعاد الشخصيّة المسرحيّة**

 **البعد المادي أو الفسيولوجي** يرتبط بطبيعة الجسد الماديّة مثل الطول، والعرض، والوزن، ولون البشرة، والجمال، والقبح ووجود إعاقات جسديّة، والجنس، والعمر أيضاً، فالشخصيّة إما تُمثّل فترة الشباب أو فترة الطفولة أوفترة العجز وكبر السنّ، وكل هذه العوامل تساهم في تكوين الشخصيّة بشكل كبير، حيث تُعطي الانطباع العام الذي ستؤدّيه الشخصيّة على خشبة المسرح، فحركة وأسلوب تفكير المُسنّ تختلف عن حركة الشاب وأسلوبه، لذلك يُعتبر البعد المادي أول ما يجذب انتباه الممثل المسرحي في الشخصية التي سيلعب دورها.

**البعد الاجتماعي** يرتبط بشكل أساسي بالطبقة الاجتماعيّة التي تنتمي إليها الشخصيّة، ومستوى التعليم والثقافة، والظروف الماليّة، وطريقة الحياة البيتيّة، ووجود زوج أو شريك وعائلة وأصدقاء، ودرجة اتّباع العادات والتقاليد، والديانة والرأي السياسي، حيث تُشكّل هذه الظروف الاجتماعية عاملاً أساسيّاً في كيفيّة تصرّف الشخصيّة على المسرح، فالشخص الذي يلعب دور المناضل الثائر يختلف عن الشخص الذي يلعب دور الحاكم أو أحد أتباعه.

 **البعد النفسي** يرتبط بالقدرة على الابتكار وامتلاك المواهب، أو وجود نقص لدى الشخصيّة، أو خلل في تحديد أهداف الحياة ومعايير الأخلاق، وغرابة الميول والطباع، أو وجود العقد النفسيّة، فمثلاً نظرة الشخص المريض للحياة تختلف عن نظرة الشخص السليم لها، وسلوك الفقير يختلف عن سلوك الثري، كما أنّ جميع هذه العوامل تتأثر بشكل سلبي أو بشكل إيجابي بالبعد المادي والبعد الاجتماعي**.**

**الاسبوع الرابع : لو السحرية**

 (لو) السحرية يعتبرها ستانسلافسكي هي المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات وعلى نحو يتم بالكفاءة، وهناك أيضا (المذاكرة الانفعالية) التي توكد على محاولة الممثل والممثلين تذكر المناسبات التي حدثت فيها، أو من خلال حياتهم والظروف المماثلة لها في المسرحية، بعدها يعيدوا تكوين أو إيقاظ ذلك الانفعال الذي كانوا يشعرون به من خلال ذلك الزمن الماضي، و دمج الانفعال والإيماءات التي احى بها أو استثارتها في المشهد الدرامي الآني وبشكل مناسب، أي تكيف ما في داخله بما يتناسب مع الدور، مع التأكيد على تجنب (الإحساس المتطرف) الذي يبديه الممثل على خشبة المسرح، لما له من تأثير سلبي في إيقاف التواصل مع المشاهد (المتلقي)، كما يقول (لكل لحظة فعل يرتبط بشعور محدود، وكل شعور يستدعي بدوره فعلاً محددا، أي يعرف من أين هو آت و لأي سبب موجود، وعكسه فان ما يقوم به عبارة عن شعوذة وليس فعلا نموذجيا، أي انه أدرك أن عليه جعل منهجه يعمل وفق (من الداخل إلى الخارج)، والفعل ألبدئي الفيزيولوجي هو نقطة الانطلاق في خلق أو تخليق الشخصية، إذ كيف يمكن البدء مع الممثل من (الخارج إلى الداخل) بدون دور مكتوب؟، أن الارتجال الوسيلة الناجحة التي اكتشفها ستانسلافسكي أنها قوة دافعة لخيال الممثل، وهو تأكيد للدخول إلى الحياة الشخصية الداخلية، بصورة أكثر صدقا و هو الأساس في حل المقارنة القائمة في فن الممثل، الوهم – الحقيقة / الخيال – الواقع. أي بالانتصار للواقعية وللحقيقة السايكلوجية، وجعل الشخصية الخيالية تصبح شخصية واعية، بواسطة خلق (حياة الروح الإنسانية) من روح الممثل.

المصادر:

إعداد الممثل، في المعاناة الإبداعية، د.شريف شاكر – مجلة آفاق المسرح.1
نظرية المسرح الحديث، اريك بنتلي.2

الاسبوع الخامس والسادس :

 الوحدات والأهداف**:**

إن الهدف هو الذي يمنح الممثل الإيمان بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها.لذا عليك ان تتعلم كيف تختار الأهداف الصحيحة للشخصية التي تلعبها و تجنب الأهداف غير المجدية , بل وتفادي الأهداف الضارة منها التي ستقضي على الشخصية .و يمتد الأمر الى ضرورة تقسيم الهدف لعدة وحدات حتى يتثنى لك فهم تحركات الشخصية , لكن تذكر دائما أن التقسيم إجراء مؤقت إذ يجب ألا يبقى الدور والمسرحية مقسمين إلى أجزاء , إننا لا نستخدم الوحدات الصغيرة إلا في مرحلة إعداد الدور.

**الإيمان والإحساس بالصدق:**

إن صدق الأداء المسرحي للشخصية هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيمانا حقيقيا من أفعال أو أقوال تصدر منك , الصدق والإيمان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا لك قبل أن تقنع به زملائك والجمهور.حيث يولد الإيمان بأن كل ما تعانيه من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان والصدق والعاطفة , فالصدق عدوى تنتقل إلى الجمهور .

**الذاكرة الانفعالية:**

الذاكرة الانفعالية هي قدرتك على استعادة شعور انفعالي لموقف معين والفرق كبير بين أن يعيش الإنسان الشعور الانفعالي لأول مرة وبين أن يستعيد ذلك الشعور، ففي المرة الأولى يكون الشعور حارا وصادقا، أما عندما يستعيده فيكون خفيفا وذلك لأن الانفعال تخف حدته مع مرور الزمن وإلا ظل من يعاني من الموقف .لذا عليك - عند استعادة ذاكرتك الانفعالية - يجب أن تبعث بها تلك الحرارة التي شعرت بها لأول مرة

**الاسبوع السابع :**

**الاتصال الوجداني:**

ترجع أهمية الاتصال الوجداني الى طبيعة المسرح والقائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية , هناك أنماط ثلاثة من الاتصال هي:A ـ الاتصال الوجداني المباشر بالممثل الذي تقود بالأداء امامه والاتصال غير المباشر بالجمهور.B ـ اتصال الممثل بنفسه وجدانيا.C ـ الاتصال الوجداني بشخصية غائبة أو بشخص من صنع الخيال.

**التكيف:**

التكيف هو تلك الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية التي يستخدمها البشر للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين لإقامة علاقات شتى مع غيرهم، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين.إن كل ممثل له خصائصه الذاتية التي يتسم بها ، وكل تغير في الظروف والبيئة ومكان الفعل وزمانه يؤدي إلى التكيف المناسب.وكل شعور يعبر عنه الممثل يقتضي في أثناء التعبير عنه، شكلا غير محسوس من أشكال التكيف خاصا بذلك الشعور وحده.

**الاسبوع الثامن : الخط الرئيس للفعل والهدف الاعلى**

في المسرح يوضع النص المسرحي على الخشبة ويكون الممثلون والمخرج مسؤولين عن عملية نقل أفكار المؤلف الرئيسية وروحه إلى المتفرج وكذلك الأسباب التي دعت لكتابة المسرحية . إن نقل الفكرة الرئيسية أو الهدف الأساسي كما يسميه ستانسلافسكي هو الهدف النهائي لكل إنتاج مسرحي .إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة – في مسرحية من المسرحيات – وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحي التخيل ، يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترمي إليه عقدة المسرحية ، ويجب أن تكون الرابطة التي تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أتفه التفاصيل ، إذا لم يكن متصلا بالهدف الأعلى ، زائدا عن الحاجة أو خطا .إن ذلك الخط الداخلي من الجهد الذي يهدي الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها هو الذي يسمى(الاستمرار) أو الفعل المتصل (through-going action ) وهذا الخط المتصل يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة في المسرحية ويوجهها نحو الهدف الأعلى. وابتداء من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك . وي**جب على الممثل في تلك الحالة أن يكتشف الهدف الأعلى بنفسه مع الخطوط المتصلة بهذا الهدف .**

##### إن الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة . فالعمل الإبداعي يبدأ عندما يصبح الخط وحدة متصلة، إذ يجب أن يكون للدور وجوده المستمر وخطه المتصل. والممثل لا يحتاج إلى خط واحد بل إلى خطوط عدة لتصوير اتجاه مختلف لضروب نشاطه الداخلي ، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الخط المستمر المعتاد هو خط توجد فيه بعض لحظات التوقف الضرورية .

##### ويجب أن يكون الهدف الأعلى واضحا في ذهن المتفرج من البداية وخلال المسرحية وحتى النهاية ويجب على الممثل أن يتذكر مسؤوليته في جعل تلك الفكرة حية تعيش مع كل ما يقوم على المسرح بالنسبة لدوره . ويجب أن تكون كل فكرة وكل العناصر وكل موضوع مرتبطا بالفكرة الرئيسية وذلك بغية إيصالها إلى المتفرجين وإذا لم يدرك الممثل هذه المهمة فلن ينجح في بناء هذا الدور بناءا صحيحا وبسهولة.

##### **الاسبوع التاسع : التمثيل الصامت**

##### **يقصد بالتمثيل الصامت إيصال التعبير** عن المشاعر وعن الأفعال بالإيماءة وقد يختص التعبير بفكرة أو شعور أو عاطفة أو قصة ولا يصاحب ذلك أي نوع من الكلام . والتمثيل الصامت يأخذ طرازا معينا …وهو يحتاج إلى عواطف حقيقية ودوافع واضحة وتركيز قوى .

##### فالممثل الصامت يعني الأفعال التي يقوم بها الإنسان من غير أن بصحبها بالكلمات والتي تشمل عدد من تعبيرات الوجه والإشارات وحركات اليد ووضعيات الجسم وغيرها مما نشاهده الحياة ويستعملها الممثل بقصد توضيح عمل أو لأخبار عن حدث أو تصوير صفات شخصية أو حالة تمر بها للتعبير عن بعض الصفات المحلية والمحيط الذي يحيط بالشخصية أو الأجواء التي تسود المشاهد ويعني أيضا حركات الشغل المسرحي التي قد تصاحب بكلمات أو لا تصاحب بكلمات والتي تعطي للصورة المسرحية حيويتها وواقعيتها .

##### فلابد للممثل أن يمرن جسمه على أداء تلك اللحظات الصامتة يسيطر عليها ويتبناها . وهناك فرق واضح بين التمثيل الصامت والشغل المسرحي . فالإشارات والحركات التي ليست لها علاقة بالأدوات والتي لا تصاحب بالكلام قسم التمثيل الصامت أما الشغل فهو العمل الصامت الذي له علاقة باستعمال أدوات على المسرح كحمل سماعة تلفون وفتح الباب واستعمال الولاعة الخ .

##### أما عناصر العمل الصامت فـيعتمد العمل الصامت على الحس البصري والإيقاع الزمني والمساحة المكانية . فالحركات التي يقوم بها الممثل منظورة من قبل المتفرج ومن قبل الممثلين الآخرين ولابد له أن يحافظ على جذب الجمهور بصريا إلى حركاته ولابد له من أن ينقل الفكرة التي في ذهنه إلى جمهور المتفرجين عن طريق البصر وتلك الحركات تأخذ زمنا معينا عند تنفيذها وإدراك عامل الزمن من قبل الممثل ومن قبل المتفرج يؤدي إلى خلق شعور معين هو نفس الشعور الذي ينبثق عن الفكرة التي نعالجها فالإيقاع السريع مثلا يخلق شعورا بالهمة والنشاط والتوتر والإيقاع البطئ يخلق شعورا بالترهل والاسترخاء والملل وحركات الممثل الصامتة تأخذ حيزا من الفضاء وهذا الحيز هو الذي يقرر قيمة تلك الحركات وتأثيرها في نفوس المتفرجين ويعني الفكرة التي تعبر عنها .

##### **الاسبوع العاشر : الارتجال**

**الارتجال** : هو عملية تقوم على ابتكار شيء ماأو أدائه دون تحضير مسبق . أصل كلمة ماخوذة من اللغة الإيطاليةوتعني ألف شيئا ما دون تفكير أو تحضير مسبق، وهو مأخوذ في الأصل من الكلمة اللاتينية improvisus التي تعني ما هو غير متوقع. وفي اللغة العربية ارتجل الكلام يعني تكلم به من غير أن يهيئه.

 **والارتجال في المسرح يعني**: أن يقوم الممثل\* بأداء شيء غير محضر سلفا انطلاقا من فكرة أو ثيمة معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع، ولا ينفي ذلك وجود حالات ارتجالية من نوع آخر يقوم الممثل فيها بشيء غير متوقع أو غير مرسوم ضمن الدور، وفي هذه الحالة يكون الارتجال خروجا عن النص .

**يعتبر الأداء الارتجالي في المسرح** بعفويتهنقيض الأداء المحضر مسبقا والقائم على تكرارما اكتسبه الممثل وطوره خلال تحضير العرض .

**تكمن أصول الارتجال** كممارسة في الطقوس الدينية أو الاجتماعية التي كانت تترك مجالا لحرية المؤذي ضمن مسارها أو خطها العام، كما أن الارتجال كان معروفا في مختلف الحضارات على شكل مهارات أو ألعاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤذي أو اللاعب .

**والارتجال في المسرح** قديم فقد كان الجزءالأساسي في أداء الممثلين الجزالين والإيمانيين الرومان، وفي عروض الممثلين فيأشكال الفرجة" الشعبية في القرون الوسطى في اوربا. وفي اداء المداح والمقلد والحكواتي وغيرهم في التقاليد الشعبية في البلدان العربية

**لكن النموذج الأكثر تكاملاوالذي يشكل محطة هامة في تاريخ الارتجال** هو الكوميديا ديللارته\* الإيطالية التي انتشرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان الممثل فيها يقوم فيها بارتجال من خلال مهارات الارتجال العفوية .ومع الزمن تراكمت على شكل خبرات في التمثيل سمحت بالتوصل إلى تقنيات عالية المستوى لأداء منمط له قواعده الحركية، وهو ما يعرف باسم لازي". ومع أن الجزء الارتجالي في أداء الممثلين في كوميديا ديلارته، كان يبدو وكأنه وليد اللحظة ولن يتم التحضير له مسبقاً.

المصادر :

حنان قصاب وماري الياس : المعجم المسرحي.