Al-Academy Journal
Issue 116
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1613

The actor between stereotype and creativity in Iraqi television drama

Hind Kamil Abdulkareem [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Cinema and Television Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 5 April 2025
Received in revised form 9 May 2025
Accepted 12 May 2025
Published 15 June 2025

Keywords:
Actor, Stereotyping, Creativity, Drama

ABSTRACT

The actor is one of the most important elements of dramatic work in visual discourse, whether in theater, cinema, or television. The challenges facing the actor in deserving the title of "actor" and establishing his or her distinctive mark require him or her to pursue their skills, intellect, and physical preparation, as well as their relationship with the script, the director, and the audience. This is particularly true in cinema and television, the subject of this study. Although some directors prioritize directing over the actor, placing him or her in second place, the actor remains an important element in the artistic work, and his or her skill and mental, vocal, and physical effort are what qualify him or her to be a professional actor. While many experts in the field and theory have addressed the study of the art of acting and the methodological approaches to guiding actors to achieve mastery and influence at the same time, there is no material to be read or taught that would enable those who desire to be both actors and creatives at the same time. There is no magic antidote to enable actors to achieve a state of "creativity," to be creative, and to pull them out of the "stereotypical" performance. Even academic study prepares and provides opportunities to enter this profession, and the actor is tasked with thinking about constructing and formulating their expressive means, which require continuous mental, physical, and vocal effort. Academic study teaches you how to use a weapon, but it does not teach you how to hit the target. The researcher believes that the classification of a professional actor can be divided into two categories:

The first: the creative, who draws themselves into the realm of the character and the text.

The second: the imitator, who draws the text into their personal realm.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1613
Hind Kamil Abdulkareem: The actor between stereotype and creativity in Iraqi television drama
Al-Academy Journal - Issue 116 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الممثل بين النمطية والإبداع في الدراما التلفزيونية العراقية

هند كامل عبد الكريم [1]

ملخص البحث:

يُعد الممثل من أكثر عناصر العمل الدرامي أهميةً في الخطاب البصري سواء أكان في المسرح أم السينما أم 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، ولاسيما في السينما والتلفزيون موضوع الدراسة على أن بعض المخرجين يقدم المعالجة الإخراجية على الممثل ويضعه في المرتبة الثانية إلا أن الممثل يبقى عنصراً مهماً في العمل الفني وتبقى مهارته واشتغاله ذهنيا وصوتيا وجسديا هي من تؤهله لأن يكون ممثلاً محترفاً. إذ تصدى كثير من أصحاب الخبرة الميدانية والتنظيرية لدراسة فن التمثيل والسبل المنهجية لقيادة الممثل للوصول إلى صورة الإتقان والتأثير في الوقت نفسه ليس هناك مادة تُقرأ أو تُعلِم إذ أنها تجعل بمن يرغب أن يكون ممثلاً ومبدعا في الوقت نفسه، 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 و ترى الباحثة أن تصنيف الممثل المحترف يمكن أن يكون بين منطقتين:

الأولى: مُبدع، وهو الذي يسحب نفسه إلى منطقة الشخصية والنص (Al-Moussawi, 1989, p. 8).

والثانية: محاكي وهو الذي يسحب النص إلى منطقته الشخصية .

الكلمات المفتاحية: الممثل، النمطية، الإبداع.

أهمية البحث والحاجة إليه: عرض أهم عناصر التعبير(الممثل) 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 .

أهداف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن:

1. اتجاهات الممثل في السينما والتلفزيون على وفق مناهج بناء الشخصية.
2. وسائل الممثل في التعامل مع الشخصية المفترضة (الدور)، بأبعادها الثلاث

حدود البحث: الحدّ الموضوعي: الممثل في الدراما التلفزيونية ما بين النمطية والإبداع، **الحدّ الزماني:** ١٩٨٠-٢٠٢٢.الحدّ المكاني: **(العراق)** وذلك بسبب كثرة الأعمال الدرامية التي تتعرض لموضوع النمطية والإبداع.

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 (Ibn Manzur, 2003, p. 37).

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: لغة: نمط: طريقة، مذهب "نمط في الكتابة "، نمط: صنف، نوع نمط: جماعة من الناس أمرهم واحد , Masoud) (1992, p. 145.

اصطلاحا: "الصور النمطية أو القوالب النمطية هي طريقة لتصنيف مجموعة من الأشخاص وتوصيفها والحكم عليها بمميزات ثابتة وغير قابلة للتغيير" (Talaba, B.T, p. 96).

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

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: لغة: الإبْدَاعُ: (عند الفلاسفة): إيجاد الشَّيْء من عدمٍ، فهو أخصّ من الخلق (The Arabic Language Academy, 2004, p. 272).

اصطلاحا: ويرى أفلاطون أنه (الإلهام الذي يوجد عند الفرد بسبب قوة خارجية) (Subhi, 1992, p. 96).

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.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: 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، تعبيراً أدائياً لدوافع فكرية انفعالية لا شعورية. واتخذت العلاقة التبادلية بينهما مصداقية الرؤية والتعبير والتأثير. قادت الممثل إلى البحث عن طرق ووسائل أدائية وتقنيات متجددة، على وفق تصور قصدي. من أجل تأصيل الأداء الدرامي التمثيلي وتوثيقه كنهج، وطروحات فكرية وتجسيدات علمية وعملية، أسهمت وتسهم في تطوير الأداء التمثيلي ونظرا لأهمية (التمثيل) بوصفه من أهم عناصر الفن الدرامي المسرحي ابتداءا والسينمائي والتلفزيوني، عليه التمازج والانسجام إبداعيا 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 عن طريق التعبير مستثمرا الوسائل السمعية والبصرية لذا فأنه "المسؤول الأول عن توصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من معانٍ إلى النظارة (Rice, 1965, p. 311). فالممثل هو الوسيط للعرض والمتفرج، ونعني الممثل بوصفه "علامة، وحامل للعلامات، فأننا نعتبر الممثل أيقونه بوصفه شخصا عاديا قبل ولوجه الخشبة، لكنه على الخشبة يتحول لعلامة والخبرة ستولِد علامات بوساطة الجسد تارة، وتارة أخرى بتفاعلها مع العلامات المحمولة، كالأزياء، الديكور، الموسيقى، الإضاءة، الإكسسوارات. ولما كانت دلالات اللغة الجسدية للممثل تتسم بقصدية الاتصال مع مثيلاتها فأنها تقوم مقام الرسائل العلمية المعقدة التي تخضع لقوانين الاتصال" (Zaki, 1989, p. 3)، وهذا يقودنا بالضرورة إلى أن نستعرض بعض المدارس والأساليب المنهجية في فن التمثيل والممثل، ومن دون شك لا نستطيع أن نعرض الأداء الدرامي (التمثيل) و (الممثل) في السينما والتلفزيون من دون أن نعتمد النهج والأساليب التي ابتدأت على خشبة المسرح. لأن المسرح هو الأب الشرعي، لفنون الأداء الدرامي . 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) وأن التغيرات التي طرأت على المذهب الكلاسيكي كانت تغييرات في الأسلوبية لم تغير في ذات النهج.

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(١).وكانت نظريات التمثيل في هذه المدرسة تقسم الى جانبين هما:

1. المدرسة الحرفية أو الآلية، وتتجه الى تناول الظاهر والتشديد على الاستخدام للجسم والصوت والإيماءة والنبرة والتقاليد والاساليب الحرفية. إذ أنها تؤكد على لغة الجسم ومؤامتها لأداء الشخصية، أكثر من التأكيد على المشاعر والانفعال معها.
2. 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 (Whiting, 1970, p. 246).

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) ومن ثم التأثير على المتلقي، وتنتفي حينها الصورة المرسومة في السيناريو ليحل محلها الممثل الذي يعتمد الصيغة التي سيقدم عن طريقها الشخصية (Al-Hamdani, 2016, p. 85). إذن المدرسة الأسلوبية هي ربط الممثل بالشخصية بسلوكها الخارجي وانفعالاتها الداخلية .

لذا "على الممثل الموازنة بين الذاتي والموضوعي ضمن حدود المنطق والوعي" (Al-Qaisi, 2001, p. 30). وترى أن قضية إعداد الممثل وتدريبه في العصر الحديث يتطلع إلى مواصفات جديدة تتطلب مهارات وتقنيات عالية عند الممثل، واكتساب مهارات في الغناء والموسيقى والرقص وإنه من الضروري التأكيد على موهبة الممثل، وذكاءه والمثابرة والاجتهاد والأهم التمرين المتواصل ومن المؤكد أن عملية التمثيل لا تتم بنجاح الممثل لوحده "الممثل هو الصلة المثالية بين المؤلف والجمهور ويكون خاضعا للنص روحاً ولفظاً، وأن ينوب في العمل الدرامي إلى درجة يفقد، معها مقومات شخصيته الذاتية وأن يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاعاً جماعيا تنوب فيه الحدود الفردية" (Dior, 2004, p. 40). هكذا يعرفه جوته (Dior, 2004, p. 40). 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 ويكون القرار النهائي لنوعية الأداء لصاحب الرؤية، المخرج والذي ربما يكون هو نفسه الكاتب الدرامي للعمل، إذ إن في بعض الأحيان يكون أداء الممثل المهر وإتقانه يدفع المخرج صاحب الرؤية ورؤية الكاتب إلى 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 والاعتماد على المخيلة التي تعتمد مزج (الواقع والخيال). وترى الباحثة أن على الممثل أن يناسب الشخصية أو الدور ثم بعد ذلك يتحول الشخصية نفسها، لكي يستطيع التقمص وتجسيد الشكل ويختار ما يناسب الشخصية أو الدور. لكي يستطيع التقمص وتجسيد (الكراكتر) 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 أن تغني عن اللغة المنطوقة وينحو باتجاه تكثيف اللغة الدرامية الصوتية والبصرية لكي يتمكن المتلقي أن يفهمها ويتفاعل معها" (Al-Hamdani, 2016, p. 135). وبريخت الذي ينادي بجعل "الممثل راويا محايدا" (Sakran, 2001, p. 36).

ومن المنظرين للمذهب الأسلوبي هو لي ستراسبرغ صاحب (الطريقة).. الذي أسهم عن طريق تبنيه المذهب الأسلوبي ونقله إلى السينما. ومن الممثلات اللواتي يعتمدن على الخيال بشكل مباشر هي ستيلا أدلر فأسلوبها مبني أيضًا على 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" (Al-Sarmadi, 2014). ومن أشهر الممثلين الذين تتلمذوا على هذا الأسلوب، (غريغوري بيك) يقول: "سنتين من التدريبات والإرهاق مع مايسنر خرجت منها بفهم مختلف عن دور التمثيل في حياة الإنسان (Al-Sarmadi, 2014) ".ولا يمكن لنا أن نتجاوز (المناهج الثلاثة) التي حددها (هينج نيلمز) في كتابه (الاخراج المسرحي)

1. **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" (Nelms, 1961, p. 229).

2. **المنهج الذاتي:** هو التعامل مع الذات فيما يتعلق (الدور) بالشخصية من الممثل متعاطفاً معها، يفكر بأفكارها." لا يحاول الممثل تقليد حركات ونبرات الشخصية مباشرة. بل يحاول ان يتعاطف مع الشخصية إلى أقصى حدّ" (Nelms, 1961, p. 230).
3. **المنهج المشترك:** يجمع ما بين المنهجين السابقين "ليس هناك حدّ فاصل بين المدة الموضوعية والمدة الذاتية التي تأتي بعدها ففي أثناء حفظ الممثلين لأدوارهم، يبدون بتلمس الطريق إلى الشخصيات التي يمثلونها، وبعد أن يتم حفظ الأدوار جيدا، يحل المنهج الذاتي فيتعلم الممثلون أن يحسوا بمشاعر شخصياتهم شيئاً فشيئاً" (Nelms, 1961, p. 132).

المبحث الثاني: تقنيات أداء الممثل بين خشبة المسرح وعدسة الكاميرا:

تقنيات الممثل: إن المتطلبات لأداء الممثل ذات المتطلبات لأي ممثل سواء أكان على خشبة المسرح أم أمام الكاميرا لكن التكنيك]التقنية [التي يتعامل بها الممثل]داخليا وخارجيا [تختلف بحسب كل وسيط. وهو أمرٌ في غاية الأهمية، عرضنا في هذا البحث المدارس والنهج الادائية بكافة تأثيرها وجنسياتها اعتماداً على مُنظريها وأساليبهم. وكلها لم تؤكد إلا على ثلاثة مدلولات ذات الممثل، الأداء.

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" (Zakhova, 1996, p. 53). 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 عن طريق النص بماضيها وحاضرها ومستقبلها. أما إلى 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 على ممارسة الصناعة الروحية التي تسمح للممثل بأن يكون في حالة تتناسب مع الإلهام، أما العمل الخارجي فإنه يشتمل على الإعداد الجسماني لتمثيل شخصية الدور الذي يقوم الممثل بتمثيله وإظهار حياته الداخلية وعلى وجه الدقة" (Karini, B.T, p. 64). 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 من دون معاناة، لكن التقمص المعبر أيضا مستحيل من دون التشخيص وكلاهما مطلوبان معا" (Zakhova, 1996, p. 54).

تعامل الممثل مع الشخصية:

من مهمات الممثل الاساسية خلق ومواءمة الفعل الداخلي والخارجي في الأداء التلفزيوني والسينمائي، عن طريق استعمال الجسد واللاشعور، ولاسيما 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" (Zakhova, 1996, p. 55)، 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، فضلاً عن الممثل الشريك، والممثل الذي يعتمد مدرسة معينة في نهجها الادائي إن لم تكن قابلة للتنفيذ أو تتعارض مع (التكنيك) السينمائي والتلفزيوني لأداء الممثل نبتعد عنها إلى مدرسة أخرى نستطيع أن نوظفها لخدمة الابداع في الأداء. وأقصد هنا بالتكنيك للممثل كناية عن مهارته الأدائية 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، الأفكار، العاطفة، الخيال والانفعال من الجانب النفسي والجانب الفسيولوجي .

"فالتمثيل لا يتطلب الإنسجام الخارجي للشكل والحركة. وإنما يستلزم رمزا داخلياً للشخصية وهو نوع من الابداع الفني يحيل الحياة إلى رؤى وخيال" (Allardyce, 1992, p. 42). 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 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 الأداء التمثيلي.. وتُنضج من تكنيك الممثل وتزيد من وعيه إذ تدفعه إلى منطقة(الابداع) والاستمرار بإثارة دهشة وإعجاب المتلقي أينما كان. وعدم التكرار، الإتباع (النمطية) التي ينال منها الممثل الاستحسان لمرة واحدة ويبقى يكرر نفسه وأدائه 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 إلى الطريق الصحيح، ومن الخطأ أن نفكر في النتائج بدلا من التفكير في الأفعال، وإذا تجنبنا الفعل وذهبنا مباشرة إلى النتائج كانت نتيجة التمثيل زائفة ومصطنعة. ومن الإخراج تتحقق القاعدة الهامة فيه (لا تتحدث عما يظهر، ولا تكشف عما هو قادم)" (Khalil, 2021)، وليست كل الأهداف ضرورية، وعلينا أن نختار الصحيح منها والتي تتعلق إيصالنا الى الهدف المرجو ولاسيما التي ترتبط مباشرة بالممثلين، والتي يجب ان تكون نابعة من الممثل نفسه.

أساس تدريب الممثل:

ومن أهم التدريبات التي على الممثل أن يعمل عليها بغض النظر عن الوسيط الذي يعمل عن طريقه إن كان على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا عليه أن يُخضع نفسه لها: وهي على مستويات عدة: الفعل / الخيال والتخيل / الإنتباه / الإسترخاء / الوحدات والأهداف / العاطفة / الصدق والإيمان / الذاكرة الانفعالية / توصيل الأفكار / الإرادة والإحساس / الصوت / الإيقاع / الصمت / الجسد (Stanislavski, 1987, p. 8) .

الاستبدال للشريك بـ (الكاميرا):

ويعنّي التعامل مع الكاميرا بديلاً عن الشريك الحقيقي في الأداء، والممثل يحتاج إلى مفهوم الثقة في تناول قضية (الاستبدال) فهو "يستبدل حياته وتجاربه بحياة وتجارب الشخصية" (Haas, 2010, p. 105)، لكي يتلبس الشخصية ويكون هو الشخصية، فهو تكنيك يُستخدم لاستبدال الأشخاص فقط، وإن كان هذا التكنيك مستخدما في المسرح أيضا لكنه أمام الكاميرا يعد تكنيكاً جوهرياً 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 بحسب (بروفات الطاولة) التي تسبق التصوير. فهو لا يخضع للاقتناص اللحظي لبراعة الممثل إن كان عملا جادا أو كوميديا، فالممثل أمام الكاميرا محكوم بزاوية وحجم اللقطات وعلاقته مع الإنارة وميكرفون الصوت والممثل الشريك ومحدودية المكان والجسد إيماءة، نظرة لذا ويجب إدخال الكاميرا كشريك ضمن تمرين الطاولة " شريطة أن يتم تجاهل كونها كاميرا واعتبارها شريك حقيقي" (Yassin, 1981, p. 76).

الممثل النمطي والممثل المبدع أمام الكاميرا إن الفصل بين النمطية والإبداع

هو الفصل نفسه بين الشخصية الحياتية وذاتها. لأن الممثل الإنسان يختلف عن الممثل الشخصية، فالأول مرتبط بإنسانيته ونمطيتها، والآخر مرتبط بالدور المناط به، من هذا يتضح أن تشخيص الدور من قبل الممثل غاية في الصعوبة لأنه يحتاج في صنعه مجهود من الأفعال الداخلية والخارجية والتركيز على موضوع التقمص وصولاً إلى أداء متميز للشخصية المفترضة ."إن خلق الشخصية مسألة غامضه، بل لعلها أشد غموضاً والتواءاً 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 (Al-Rafai, 2021, p. 25). 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.

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 ؟

إذ 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 بحسب الحاجة والضرورة **الممثل المبدع**، يُظهر أكثر الشخصيات الدرامية صعوبة تضجُّ بالحياة عندما يؤديها ومتمكن من تناقضاتها ويمسك بها على الرغم 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 وإن اقتضت جهدا وعناية ووقتا. **الممثل النمطي**، هو الطائع بإرادته لإرشادات المخرج وصورة الكاتب المتخيلة ويؤدي ما مطلوب منه بحسب الإرشادات ولا يحيد عنها حاله كقطعة الشطرنج ينقلها اللاعب الرئيس من مكانها إلى أي مكان آخر من دون أدنى إعتراض ووفقاً مشيئة المخرج وغالبا هذه النوعية من الممثلين (نساء أو رجال)هناك معايير إنتاجية وتجارية ليست فنية تفرض الاستعانة بمكان يكون نجماً مثلاً محبوبا جماهيريا لوسامته وجاذبيته.وهو لا يتعامل بأسلوب التحليل والتفسير فيما يخص الشخصية لمحدودية السعي في فهم الشخصية وأبعادها الثلاثة والتقاعس عن الإجتهاد في نمو الشخصية، ويُبقي نفسه بمعزل تام عن الشخصية. على العكس من الممثل المبدع، فإنه يتعامل بأسلوب التحليل والتفسير فيما يخص الشخصية وأبعادها الثلاثة. الذي ينظر إلى الأداء كفن ليس كالممثل النمطي ينظر إلى التمثيل كحرفة لا كفن فهو يؤدي من دون أن يهتم بمضمون العمل الدرامي، وينصب إهتمامه الأساسي على شكلية الأداء والمظاهر الخارجة لشكل الشخصية أكثر من العمل الذي يقوم به" (Kazem, 2016)، وإعتماد آلية الأداء وأداء الحوار من دون عمق يُذكر، قراءة آلية للحوار خاليه من الروح. التعابير التي تعتلي الوجه، والوجه بحد ذاته يحافظ على تعبير متكرر وغالبا ما يكون ثابتا ونراه في كل شخصية مختلفة أما لغة الجسد فهي بعيدة عن الدوافع والصفات الجسدية التي تخص الشخصية. على العكس من 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 التمثيل خاليا من الروح والمتعة وهل نستطيع أن نقول الوصف نفسه على الممثل وتقول نجوى عاموس مدرسة الكليشهات أو النظام النمطي هي المدرسة التي الذي يؤدي الأداء نفسه هو يعتمد فيها الممثل على سلسلة أدائيّة للشخصية، من المواقف الجاهزة مثل المشاجرات أو الاتهامات وهي "مناظر يتم جمعها من عدة مسرحيات قديمة ويقوم الممثل بالتدريب عليها حتى يصل فيها إلى درجة الإتقان" (Anous, 2019, p. 65)، 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 نعدّه عيباً أدائيا أم إبداعاً أم إبداعاً نمطياً ؟

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" (Massoud, 2017). وهناك ممثلون تميزوا بالتلوين واللعب بمختلف الشخصيات نفسياً واللون الكوميدي والجاد التراجيدي من نوع (بهجت الجبوري، أيادراضي، فوزية عارف، فوزية الشندي، ألاء حسين) على سبيل المثال لا الحصر. فالممثل النمطي والذي يمتهن التمثيل كحرفة فقط يهرب إلى منطقة آمنة له في الأداء، إذ لا يحتاج فيها إلى جهد وتقصي وإجتهاد وتأثير على المتلقي أمام الشاشة. فالنمطية عند الممثل هي تقديم عدد من الشخصيات الدرامية بأسلوب معروف وثابت وليس فيه الكثير من التجديد، إذ قد يستغل الممثل مميزات معينة لديه ويقوم بإعادة استخدامها مع عدد من الأدوار والشخصيات الأخرى على الرغم من اختلاف القصص والمواقف، والإنسان بطبعه يحب الجديد والمجهول" (Massoud, 2017). ويقول سامي عبد الحميد "يبدو لي

أن الممثلين الكوميديين في مختلف البلاد يتحولون إلى شخصيات نمطية، إذ يكررون التقنيات التي يستخدمونها في تمثيلهم لغرض إضحاك الجمهور، ويحدث مثل ذلك التكرار حتى وان اختلفت مضامين واشكال المسرحيات والأفلام التي يشاركون فيها ولأذكر هنا الممثل الانكليزي العبقري (شارلي شابلن) في أفلامه الصامتة وكذلك (لوريل وهاردي) من الماضي. ومن الماضي القريب أذكر المصري (اسماعيل ياسين) والمصرية (ماري منيب) ومن العراق ح (ماجد ياسين) و(أمل طه) و(جاسم شرف) وأخيراً وليس آخراً الأمريكي (جيم كيري) تراهم كلهم يستنسخون شخصية واحدة في جميع الأعمال التي يشاركون بها لا ألوم الممثلين) الكوميديين على نمطية أدائهم، ولكن الأفضل لهم أن ينوّعوا" (Abdel Hamid, 2021).

ما أسفر عنه الإطار النظري:

الممثل بين النمطية والإبداع في الدراما العراقية

1. اللاتنوع، يعمل الممثل النمطي على توظيف أشكال وقوالب لأداءات مكررة يستعين بها عند الحاجة من دون المرور بالبحث والتقصي عن أبعاد الشخصية.
2. الأبعاد الثلاثية للشخصية الدرامية، بتقديم الشخصية بشكل خارجي من دون الخوض في التفاصيل والتي تعد من اهم مقومات الشخصية عبر دراستها بشكل دقيق .
3. والوقوع في فخ المبالغة على مستوى الفعل وردود الفعل سواء أكان بالجسد أم بالتعبير الحركي الموضعي وعدم السيطرة على انفعالات الشخصية والوقوع في فخ المبالغة على مستوى الفعل وردود الفعل سواء أكان بالجسد أم بالتعبير الحركي الموضعي .

الممثل المُبدع:

1. التنوع عند الممثل والقدرة الممثل المُبدع خلاقة على خلق تنوع أدائي فني تقني فكري جمالي للشخصية
2. الاهتمام بدراسة الشخصية عبر أبعادها 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 .
3. المبالغة يمكن السيطرة عليها بقيادة وعي الممثل المبدع وقيادة المخرج.

الفصل 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 ووفقاً لأداة تحليل العينة بعد أخذ موافقة الخبراء والمحكمين في مجال السينما والتلفزيون.

مجتمع البحث: الأعمال الدرامية العراقية.

عينة البحث: لا بد من الإشارة 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 (4)، سيناريو: عمران التميمي- اخراج: عمران التميمي- انتاج: قناة دجلة، ٢٠١٨- المنتج المنفذ: شركة يلا للإنتاج الفني والإعلامي: الممثلون: أيادراضي، ميس كمر، سعد خليفة، علي قاسم الملاك، حياة الشوك، حنان هاشم.

ملخص المسلسل الحلقة ٤: سكيتش الميتافيزيقي

الذي يعرض كاريكاتيرات عدة في مواقف ساخرة نقدية للوضع المجتمعي والسياسي في العراق، وتفاعل الشخصيات معها، في سكيتشات.

المؤشر الأول: التنوع

وهذا ما نراه واضحاً في أداء الممثل (أيادراضي).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) إذ إن الحوار الذي يدور بين سلوم وسكرتيرته التي تحبه وتغار عليه عند دخول الزبونة عليه في مكتبه للشعوذة والدجل التي تريد منه أن يعيد إليها حبيبها

بوصفه يعمل على إرجاع الأحبة والمنفصلين إلى أحبائهم وذلك عن طريق اللعب على الحوار الذي يدور بينهم الإعتماد على مفارقة الحوار والفعل وليس عن طريق الإضحاك على الممثل.

الحلقة ١ مشهد ٣ - 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 أهله، الدلال الزايد شيسوي، نساتل وشريد 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 ومن دون تكلف وتكرار. والتمكن والسلاسة بعلاقته مع عدسة الكاميرا، وتنويع الإيقاع الادائي للشخصية ولا يقع في نمطية أو لا تنوع الأداء والرتابة التي غالبا ما يقع فيها الممثل الكوميدي. يبدو واضحا في عدم التمسك بالكليشهات الأدائية الساخرة أو الكوميدية.

المؤشر الثاني: الأداء الخارجي، الجسدي، الفسيولوجي:

ويستمر الحوار في تقافزات حوارية وأدائية كوميدية إذ إن سلوم لا يحيد عن هدفه كرجل يسعى في ملاحقة أي إمرأة كانت ونرى ذلك واضحا عن طريق 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 أن يتملق سكرتيرته بالغزل الكاذب عن طريق تغيير الطبقة الصوتية وطريقة الإلقاء وعلى العكس يستخدم طبقة صوتية أخرى وإلقاء مختلف وإظهار ورعه وأبوته الكاذبة مع الزبونة الشابة.أيضاً عن طريق الصوت والإيماءة والعين، فالأداء الجسدي هنا كان بعيدا عن المبالغة المسرحية وملائم للتعامل أمام الكاميرا وركز الممثل على التركيز على اليدين والوجه من دون باقي الجسد وهذا عن طريق الحوار:

سلوم: محاولا مغازلة الزبونة أمام 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 ميتافيزيقي

استخدام اليدين والعين وحركات الفم والأداء الخارجي ضمن الكادر أمام الكاميرا

الزبونة: يعني دكتور....

سلوم: أنى مو دكتور، إنتي باوعيني زين، وشوفي إحساسج شيگولج، 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 اسمهارند

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 الأشگر والعيون والرموش والطول شوف الطول والجمال

وكانت هناك اقتناصات وليدة اللحظة عند ظهور ذبابة في استديو التصوير قام الممثل (إيادراضي) والممثلة (ميس كمر) في توظيفها لخدمة المشهد إذ يقول:

سلوم: هذي الذبانة آني مربيها، جلدة شكد تروح مكانات بس تظل ترجع لهنا. حنينة إنه قام بتربيتها وهي تحب التحليق من حين لآخر، إذ أنها مدللته. إذ 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 ومن 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 أمينة، في المشهد الذي يجبرها فيه على التنازل عن حقها بعد ضربها وتعنيفها في بيته عندمازارته لتطالب بحقها في إرث أبيها
والممثل لديه صنعة و ذكاء بتوقيته الداخلي للأداء الكوميدي على وجه الخصوص، يتلاءم 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 عن طريق المشاهد المنتقاة بقصدية التحليل والمقارنة أن جهد المخرج في توجيه الممثل وقيادته، كان أمراً متروكاً لخبرة الممثل البطل الأدائية ولاسيما في الاسكتشات الكوميدية. إذ نرى الأخ الغاصب غانم وهو يقول لأخته أمينه، غانم وهو يتحدث اللهجة الريفية، كما في الحوار التالي:

الأخت مترددة وخائفة:
أمينة: آنه
غانم: إنتي شنو؟
التعبير الذي ارتسم على الوجه والصرامة في التعبير واستخدام الطبقة الصوتية للممثل واستخدامه للسبحة التي في يديه.
أمينه: انه أريد حگي
غانم: حگج بشنو
أمينة: خويه حگي بورث أبونا
غانم: هاورث أبونا ؟؟ وسفة عليج يا أمينة
أمينه: بس هذا حگي خوية، أنه مرة أنه صاحبة أيتام
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 ؟

إمكانية الممثل عن طريق 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 إلى شخصية، طريقة لفظ الشخصية ودلالتها الطبقية المجتمعية وإعتماد تعبير للوجه يلازم 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 دراماً، 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 أداءا مختلفا بين البطل (إياد راضي) واخته (صبا إبراهيم) في أداء اللهجة الريفية وتبني الفعل الدرامي والحالة النفسية والسلوك الداخلي للشخصية. وإعطاء الشخصية أبعادها الثلاثة بوعي وعمق إذ أننا انحزنا إلى جانب الظالم لقوة أدائه ونفرنا من المظلومة. ويؤكد الممثل قدرته على المهارة المستمرة في محاكاة

مختلف الشخصيات الكوميدية والجادة والصنعة أمام الكاميرا والقدرة على إظهار 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 (صبا إبراهيم). في (آكلة الورث) إذ نرى تجسيد الأبعاد الثلاثة للشخصية في مشهد الأخت المُغتصبة الإرث. إذ أن هناك إنسيابية 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 عن طريق الاستمرارية في العمل الميداني التي نضجّت من خبرة الممثل.

النتائج:

الممثل النمطي

1. اللاتنوع والنمطية عند الممثل الكوميدي وضعف في التفاعل مع العناصر البصرية.
2. الأبعاد الثلاثية للشخصية الدرامية عند الممثل النمطي في حدود شخصيته الحقيقية لتبقى أفعاله في المنطقة الداخلية بوصفها مكان آمن وتقديم أداء مكرور عبر قوالب جاهزة.
3. المبالغة و غياب فاعلية المخرج في قيادة الأداء المبالغ للممثل النمطي (الكوميدي) تحديداً لإيصاله إلى منطقة الابداع المطلوبة.

الممثل المُبدع

1. التنوع الخلاّق عند الممثل المبدع على تقديم تنوع أدائي يتلاءم مع الشخصية.
2. 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. إذ أنه يمتلك مرجعيات معرفية في تكوين خارطة العلاقات ما بين الشخصية والشخصيات الأخرى، وتحديد ملامحها وسلوكها، وأهدافها.
3. المبالغة في الأداء الدرامي تتبع صنعة الممثل الأدائية وفاعلية المخرج]الواعي والعارف [في قيادة الممثل ضمن ما هو مطلوب دراماً.

الاستنتاجات:

1. وجود تباين كبير بين مهارات الممثلين في التعامل مع الممثل الآخر.
2. اعتماد بعض الممثلين على الأداء الخارجي للشخصية من دون التعمق في تفسير وتحليل أبعادها الثلاثة (الطبيعي والاجتماعي والنفسي).
3. اهمال الأداء الصوتي والجسدي وعدم توظيفهما بشكل صحيح وفاعل في أداء الدور
4. ضعف قدرة الممثلين على أداء بعض الشخصيات ذات اللهجة الحضرية والريفية والبدوية فضلا عن مرجعياتها الطبقية.

التوصيات:

1. ضرورة تخصيص درس خاص بمادة التمثيل في قسم السينما والتليفزيون.
2. تأسيس مكتبة صورية للأعمال المتميزة والتي تصلح أن تكون مادة للتحليل والنقد.
3. تزويد المكتبات بالإصدارات الحديثة المختصة بفن التمثيل والممثل وأحدث الأساليب المستخدمة بوجود الثورة الرقمية.
4. الاهتمام بتخصيص مادة الإلقاء والتقطيع الحواري والطبقات الصوتية الذي يختص بالأداء أمام الكاميرا الاهتمام بتدريب الممثل باستخدام الانفعالات الداخلية والوجه والاسترخاء أمام الكاميرا.
5. إدخال مادة اللغة العربية كلغة للتحدث والأداء والتمكن منها لأداء مختلف الشخصيات التاريخية أو الاعمال المشتركة التي تتطلب أداءً لغويا عاليا.
6. عمل ورش تختص بفن التمثيل من قبل ممثلين ذو خبرة (تلفزيون وسينما)مشهود لهم بالكفاءة والتأثير ولا تعتمد النجومية كمعيار.

المقترحات

1. دراسة إشكالية الأداء النمطي المتكرر والخارجي للممثل أمام الكاميرا.
2. دراسة كيفية تعامل الممثل مع عناصر اللغة الصورية في الدراما.
3. التدريب على استبدال الممثل الشريك مع بديله (الكاميرا).
4. التدريب على تكنيك تبني مختلف اللهجات الحضرية والريفية والبدوية

Conclusions:

1. There is a significant discrepancy between the actors' skills in interacting with other actors.
2. Some actors rely on the external representation of the character without delving into the interpretation and analysis of its three dimensions (natural, social, and psychological).
3. Neglecting vocal and physical performance, failing to utilize them correctly and effectively in the performance of the role.
4. The actors' weak ability to portray some characters with urban, rural, and Bedouin accents, as well as their class references.

References:

1. Abdel Hamid, S. (2021, 11 2). *Diversity and Non-Diversity in Acting*. Retrieved from https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=736492.
2. Al-Hamdani, A.-M. (2016). *Dramatic Performance Methods Throughout the Ages.* Amman: Methodology House for Publishing and Distribution.
3. Allardyce, N. (1992). *The World Play.* (D. Khashaba, Trans.) Kuwait: Dar Suad Al-Sabah.
4. Al-Moussawi, S. (1989). *The Actor Between Stereotype and Creativity.* Baghdad: Al-Qadisiyah Newspaper, Culture/Seventh Art.
5. Al-Qaisi, F. (2001). *The Problem of Acting Performance in Iraqi Television Drama.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's Thesis.
6. Al-Rafai, A.-S. (2021). *Theatrical Performance of the Stereotypical Character in Contemporary Arab Theatre.* Egypt: Alexandria University, Faculty of Arts.
7. Al-Sarmadi, S. (2014, 9 12). *The Influence of Sanford Meisner on Contemporary Acting*. Retrieved from https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=445115.
8. Anous, N. (2019). *Ibrahim Ramzy's Theatre (An Analytical Study and Investigation of His Theatrical Texts).* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
9. Dior, E. (2004). *The Art of Acting, Horizons and Depths.* Cairo: Center for Languages and Translation.
10. Haas, K. (2010). *The Art of Cinematic Acting.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
11. Ibn Manzur, M.-F. (2003). *Lisan al-Arab.* Cairo: printed, published and distributed by Dar al-Hadith.
12. Karini, A. (B.T). *The Art of Acting.* (T. Fawzi, Trans.) Cairo: Egyptian House for Printing and Publishing.
13. Kazem, R. (2016, 9 12). *the creative actor and innovative artist*. Retrieved from https://theaterars.blogspot.com/2016/09/blog-post_12.html.
14. Khalil, F. (2021, 8 10). *https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=727763*. Retrieved from Directing Methodology.
15. Masoud , G. (1992). *Al-Raed: A Modern Linguistic Dictionary.* Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
16. Massoud, M. (2017, 2 23). *The phenomenon of the actor who repeats the same roles... boring stereotype or artistic affirmation?* Retrieved from https://www.alquds.co.uk.
17. Nelms, H. (1961). *Theatrical Direction.* (A. Salama, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
18. Rice, A. (1965). *The Living Theatre.* (D. al-Sayyid, Trans.) Cairo: Dar Nahdet Misr Printing House.
19. Sakran, R. (2001). *Theatre of the Theatre.* Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
20. Stanislavski, C. (1987). *The Preparation of the Actor.* (M. Al-Ashmawy, Trans.) Egypt: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
21. Subhi, T. (1992). *Introduction to Talent and Creativity.* Amman: Dar Al Tanweer Al Ilmiyah.
22. Talaba, J. (B.T). *Dictionaries of Meanings in Arabic.* Egypt: Dar Al-Jawhara for Publishing and Distribution.
23. The Arabic Language Academy. (2004). *Al-Mu'jam Al-Wasit.* Egypt: Al-Shorouk International Library.
24. Whiting, F. (1970). *Introduction to the Dramatic Arts.* (K. Youssef, Trans.) Cairo: Al-Ahram Egyptian Press.
25. Yassin, M. (1981). *The Film Team.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.
26. Zakhova, B. (1996). *The Art of Actor and Director.* (A. Al-Rawi, Trans.) Jordan: Ministry of Culture.
27. Zaki, A. (1989). *The Genius of Theatrical Directing, Schools and Curricula.* Cairo: Egyptian General Book Authority.