Taj Al-Ma'rifa Journal مجلة تاج المعرفة
ISSN : 3104-8846, ISSN-L: 3104-8838

Building the Dramatic Character

* Shokri Abdullah Abdul Salam Elayeb
Lecturer - Tripoli College of Science and Technology
Shokrielayeb@gmail.com

[2] Salem Omar Ali Al-Shaibi
Assistant Professor - Tripoli College of Science and Technology
salemalshaibi1966@gmail.com

[3] Fathi Faraj Khalifa Masoud
Lecturer - Tripoli College of Science and Technology
Fathe1979@gmail.com

*Corresponding Author: * Shokri Abdullah Abdul Salam Elayeb

Keyword

Character Building Foundations in Television Drama

Abstract

The dramatic character in general, and in television drama in particular, is considered one of the main elements upon which dramatic structure is built. It serves to convey the ideas and visions presented by the writer when composing the dramatic text. The director then assumes the responsibility of presenting it in a manner that aligns with the text's propositions through directorial treatments that contribute to advancing the dramatic structure.

The character is defined as one that suffers from a deficiency in one of its dimensions. It may be an anxious character searching for meaning in everything surrounding it, thinking and reflecting differently from others. It may also suffer from deficiencies in more than one dimension, where this lack becomes evident through its behavior and actions, which differ significantly from normal characters, giving it distinction and uniqueness within the dramatic structure.

The researcher divided the study into four chapters. The first chapter, titled the methodological framework, included the research problem, which is represented in the following question: What are the foundations of character construction in television drama, and what are the artistic methods that contribute to its development?

This chapter also included the importance of the research and its objectives, which aim to reveal the problematic aspects of the problematic character and the foundations and mechanisms of its dramatic construction.

The second chapter included the theoretical framework, which was divided into approaches to character construction. It focused on studying the character and its dramatic construction in theatre, cinema, and television.

Received : 05/04/2026 Accepted : 07/04/2026

DOI: https://doi.org/10.64943/jkc.2026.040209

Copyright © 2026 JKC ; Published by Higher Institute of Science and Technology, Tajoura, Libya
This is an open access article licensed under CC BY: (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

بناء الشخصية الدرامية

* شكري عبدالله عبد السلام العائب
المعهد العالي لثقنيات الفنون
Shokrielayeb@gmail.com

[2] سالم عمر علي الشائبي
المعهد العالي لثقنيات الفنون
salemalshaibi1966@gmail.com

[3] فتحي فرج خليفة مسعود
المعهد العالي لثقنيات الفنون
Fathe1979@gmail.com

*الباحث المرسل: * شكري عبدالله عبد السلام العائب

الكلمة المفتاحية: *أسس بناء الشخصية في الدراما التلفزيونية*

الملخص

تعد الشخصية الدرامية بشكل عام في الدراما التلفزيونية بشكل خاص واحدة من العناصر الرئيسة التي يقوم عليها البناء الدرامي لايصال افكار ورؤى يطرحها المؤلف عند كتابته للنص الدرامي لتقع بعد ذلك على المخرج عملية تقديمها بالشكل الذي يلائم طروحات النص وبمعالجات اخراجية من شانها ان تدفع عجلة البناء الدرامي الى امام. إذ تعد الشخصية هي تلك التي تعاني من نقص ما في أحد ابعادها .. ومن الممكن ان تكون شخصية قلقة باحثة عن معنى لكل الاشياء التي تحيط بها مختلفة التفكير والتأمل عن الاخر. أو تعاني من نقص في أكثر من بعد بحيث يكون هذا النقص ملحوظاً من خلال سلوكها وتصرفاتها التي تختلف الى حدٍ كبير عن الشخصيات السوية مما يعطيها التميز والانفراد بموقعها في البناء الدرامي .وقد قسم الباحث الدراسة في هذا الموضوع على اربعة فصول.. جاء الفصل الاول بعنوان الاطار المنهجي واشتمل على مشكلة البحث الممثلة بالسؤال الاتي: ماهي أسس بناء الشخصية في الدراما التلفزيونية وما هي الوسائل الفنية التي تسهم في انضاجها؟
وأشتمل الفصل الاول أيضاً على أهمية البحث واهدافه المتمثلة بالكشف عن مواضع الاشكال للشخصية الاشكالية واسس بنائها دراماً وآليته.
اما الفصل الثاني فقد اشتمل على الاطار النظري وقد قسم الاطار النظري على مناهج بناء الشخصية، وقد اهتم بدراسة الشخصية وبنائها الدرامي سواءً في المسرح او السينما او التلفزيون.

تاريخ الإستقبال: 2026/04/05 تاريخ القبول: 2026/04/07

DOI: https://doi.org/10.64943/jkc.2026.040209

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

على الرغم من الموقع الذي تحتله الدراما التلفزيونية بمختلف اشكالها (تمثيليات و مسلسلات و سلاسل ، الفيلم التلفزيوني) وبالنظر من متابعة المشاهدين وتفضيلهم لها كونها تتناول الواقع ومشاكلهِ التي تواجه الناس في حياتهم.

تخصص الدراما التلفزيونية في موضوعات تبتعد بعض الشيء عن تناول الشخصيات المعقدة والمركبة، التي تمثل اشكاليات عديدة فمنها على مستوى توظيف فني يختلف من شخصية الى اخرى داخل هذا المسلسل بشكل خاص والتوظيف في اعمال درامية اخرى ستخضع للتحليل

من خلال البحث بشـــكل عام. وذلك بعد ان تحقق تأثيرات واضـــحة عند المتلقي وعلى وفق البناء الدرامي الذي يتماشـى وطبيعتها وخصـائصـها التي كثيراً ما تختلف عن طبيعة الشـخصـية السـوية وخصائصها التي غالباً ما تكون خالية من أي صراع وتعمل على أنها شخصية مساعدة او ثانوية او مكملة . فهي تعاني من شـــيء ما يؤثر في ســـلوكها وعلاقاتها بالمحيط وينعكس ذلك في حركتها وافعالها.

وعليه فان مشكلةالبحث تتحدد بالسؤال الاتي:

- ما هي أسس بناء الشخصية في الدراما التلفزيونية؟ وما الوسائل الفنية التي تسهم في انضاجها؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه :

تتأتى اهمية البحث من خلال التعرف على الشـــخصـــية الدرامية ودراســـتها نظرياً وعملياً للتوصـــل الى اســـس بنائها الدرامي، كما تتأتى أهميتها الكبرى بوصـــف الشـــخصـــية واحدة من القيم الدراماتيكية المحورية ذات الاهمية البارزة في العمل الدرامي . فبدونها لا يمكن الولوج في أية معالجة فنية ويبقى العمل الفني مفتقداً لواحدة من أهم مقوماتها .

ثالثاً :أهداف البحث:

يهدف البحث للكشف عن:

1- اسس بناء الشخصية في الاعمال الدرامية التلفزيونية
2- الشخصية الدرامية وتاثيراتها في مجمل جوانب الشخصية وتحديد مناهج بنائها .
3- آلية بناء الشخصية (دراماياً).

رابعاً: حدود البحث:

تقتصر حدود البحث الحالي :

الزماني : بين عام 2024 و2025 .

المكاني : ليبيا

خامساً: تحديد المصطلحات

<u>الشخصية</u>

هي (الانتظام الدينامي في الفرد للاجهزة النفسية والذي يحدد توافقاته الاصلية مع بيئته).[1]

[1] مخيمر (صلاح) وعبدة ميخائيل رزق (سيكولوجية الشخصية)، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1968، ص 132.

وتعرف على انها (المجموعة المتكاملة من صـــفات الفرد العقلية والنفســـية أي المجموع الاجمالي لقدرات الفرد العقلية واحساساته ومعتقداته وعاداته واستجاباته العاطفية المشروطة).[2]

وقد عُرفت الشـخصـية (CHARACTER) على انها (عبارة عن الشـيء الذي دبت فيه الحياة بعد سكون وثبات، سواء كان هذا الشيء حيواناً او نباتاً او جماداً).[3]

التعريف الاجرائي للشخصية الاشكالية

(الشخصية التي تعاني من نقص ما في احد أبعادها او نقص في اكثر من جانب بحيث يكون هذا النقص ملحوظاً من خلال سلوكها وتصرفاتها القلقة الباحث عن معنى لكل الاشياء التي تحيط بها والتي تختلف الى حد كبير عن الشخصيات السوية مما يعطيها التميز والانفراد بموقعها في العمل الدرامي التلفزيوني).

مقدمة

تعد الشخصية الدرامية واحدة من القيم المهمة بل والمهيمنة في صناعة العمل الفني. اذ يحتاج بناؤها الى مجمل عمليات تقع تحت اصطلاح المعالجة الفنية سواء اكانت من المؤلف او المخرج او الممثل الذي سيؤدي الشخصية. ولابد لهذا الاداء ان يكون ممنهجاً على وفق مباديء وأسس تعتمد المعالجات (النظرية والعملية) لاجل الوصول الى بناء الشخصية الدرامية. لان الشخصية تعد من ابرز الإشارات الواضحة الى نبض الحياة داخل العمل الفني. من خلال حركاتها، شغلها وسلوكها والذي يجب ان يختلف من شخصية لاخرى. ويكمن التميز الواضح فيما بينها حين نقارن أفعالها النفسية مع مواقفها الدرامية. ومن كل هذا نرى ان (نيلمز)* قد قسم مناهج بناء الشخصية الدرامية من خلال معالجته على ثلاثة اقسام وهي(المنهج الموضوعي ، المنهج الذاتي ، المنهج المشترك)[4]

1- البناء الموضوعي :

ويقصد به تقديم منهج موضوعي لكيفية خلق المؤلف للشخصية داخل النص من قبل المؤلف والعمل الدرامي من قبل الممثل. اذ يمكن للثاني ان يقوم على سبيل المثال بتأدية دور شخصية هزيلة مأخوذة من تفاصيل الواقع. وقد تعاني تلك الشخصية من عاهة معينة. فنرى حينها ان الممثل يتعامل مع الشخصية وفق مفهومي (التماثل والتطابق) بشكل موضوعي، ولكن هذه الطريقة قد لا تخلو من المجازفة حين يفرغ محتواها من عنصر الابداع ومعالجاته. اذ ان الكثير من العناصر قد تكون بمنأى

---

[2] لينتون (رالف)، دراسة الانسان، تر: عبد الملك الناشف، بيروت: (المكتبة العصرية)، 1964، ص 607.

[3] مرسي احمد كامل ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، القاهرة: (منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1973، ص 110.

* نيلمز (هيننج)، تخرج من مدرســة بيل للفنون الدرامية، وكذلك من جامعة جورج واشــنطن وجامعة فرجينيا. تراس قســم الالقاء والدراما بكلية ميد لبوري بولاية فيرفونت ، عمل مخرجاً في ثلاثة من المســارح الرئيســة كما قام بالتدريب والاخراج في جامعة ولاية سـلفانيا ، للمزيد، ينظر: (هيننج)، الاخراج المسـرحي، تر: امين سـلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، ب.ت، ص 7.

[4] نيلمز (هيننج)، الاخراج المسرحي، المصدر نفسه، ص 219- 221.

عن سيطرة الممثل. منها عنصر الصوت مثلاً لان لكل انسان او لكل شخصية داخل العمل الدرامي نبرة صوتية خاصة بها.

اما ما يخص عنصر الحركة فان الرجل البدين مثلا لا يستطيع ان يتحرك حركات خفيفة او بهلوانية (باستثناء الشخصيات المرسومة داخل الاعمال الكوميدية وهذه للضرورات الفنية). ومن ثم سيفقد العمل الفني اهم عناصره وهو عنصر الاقناع اذ يقول (نيلمز). (...ليس المنهج الموضوعي مقصوراً على التقليد وحده بل يشمل كل شيء يأتي من خارج الممثل [فاذا] قمت بتمثيل مشهد حسب القواعد الحرفية جاءت نتيجة عملك على المنهج الموضوعي)[5].

يعد التعبير من اهم الوسائل التي يستخدمها الممثل عند تقديمه الشخصية من خلال سلوكها وافعالها فهو باعادته تجسيد السلوك انما يهدف الى خلق صور مرئية حسية ذات طابع متكامل وهذا ما يسمى اصطلاحاً بـ(جوهر التمثيل) اذ اعتمدت اغلب المدارس التي اهتمت بالتنظير لفن التمثيل والممثل على مناهج مرتبطة بنوعية التدريبات المتعددة الاتجاهات داخل العمل الفني ومنها المنهج الموضوعي الذي اكده (ستانسلافسكي) في اولى مراحل عمله مع الممثل في ستوديو الفن بموسكو. وهو ما يسمى بالمنهج او الطريقة التي اسهمت بفتح الافاق للكثير من المنظرين مخرجين ومؤلفين وفي حقول الفن عامة. اذ يتحدث عن هذا المنهج المخرج والمنظر(دين)* ويقول في مستهل كلامه عن مناهج اداء الشخصية ان (لممثل حين يستخدم الطريقة الموضوعية كمنهج في اداء الشخصية يكون خارج ذاته، فهو ينظر الى نفسه كموضوع للتامل والتحليل، وبهذا الوعي والادراك لسلوك جسمه وخواص صوته كان من المستحيل تقريباً الدخول في صميم الشخصية ونقل هذا الاحساس بالواقع للنظارة)[6] ومهما يكن هذا الخروج عن الذات لابد له ان يصطدم بعقبات عده .

اولها:- ان الافعال الداخلة والخارجة غير مكملة لبعضها. اذ لابد ان تتوافر عناصر الشد والانفراج فضلاً عن فرد مساحة زمنية لكي تكون هذه الافعال قد جاءت بشكل تلقائي والا فانها ستكون عرضاً الياً للشكل الخارجي الناقل للسلوك الانساني اذ (نجد الممثل يقتطع من الفعل المتكامل لهذا السلوك ، حلقة مهمة جداً هي معاناة الشخصية وافكارها ومشاعرها. ومن بعد يصبح اداء الممثل في هذه الحالة آلياً.

[5] نيلمز (هيننج)، الاخراج المسرحي، مصدر سابق، ص 220.

* دين (الكسندر) مخرج ومنظر مسرحي، صاحب كتاب (اسس الاخراج المسرحي) الذي ترجمته المصرية سعدية غنيم، ويعد من اهم الكتب التي تدرس في فن الاخراج في اغلب معاهد الدراما في العالم للمزيد، ينظر: دين (الكسندر)، اسس الاخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1982، ص المقدمة.

[6] دين (الكسندر)، اسس الاخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، المصدر نفسه ، ص 114.

ومن هنا يعجز حتى عن ان يقلد الشكل الخارجي للحالة التي يقوم بتشخيصها بشكل مقنع)[7] وهذا ما يسميه (زاخوفا)* (الفعل الفيزياوي) اذ يطرح سؤالا عن امكانية تقديم مشاعر انسانية داخل العمل الدرامي بواسطة الممثل من دون ان يحس الممثل بظل المشاعر. أي بمعنى اخر ان يقلد الشكل الخارجي بدقة واقناع؟ ان الجواب عن هذا قد يبدو بسيطاً في شكله الخارجي لكنه في الحقيقة لا يخلو من تعقيدات كثيرة فقد يستطيع الممثل ان يحفظ العشرات من الحركات وان يؤدي الكثير منها لكنه سيسقط في فخ (الكلائش الجاهزة) من دون الولوج الى الجوهر على وفق ان اداء الممثل لتفاصيل الشخصية بشكل عام والشخصية الاشكالية بشكل خاص يرتبط بمنظومات حسية لا يمكن ان يغفلها المتلقي لذا فان تلك المنظومات يجب ان تعبر عن العاطفة اينما وجدت، وهذا ما يجعل المنهج الموضوعي (الفيزياوي) منهجاً يتسم بسمات عده اهمها سمة الشكل الخارجي لسلوك الشخصية في حين ان بعض الاتجاهات والمدارس الفنية قد رسخت عدة مفاهيم منهجية لبناء الشخصية الدرامية وكيفية اداء الممثل للدور المناط به من خلال مختبرات يتم فيها وضع جداول ذات اهداف معينة للوصول الى الطريقة الموضوعية لاداء الشخصية ومثلما تحصل مع تدريبات (غروتوفسكي)** اذ (تشكل هذه التدريبات منهجاً موضوعياً يستطيع الممثل من خلاله ان يكتسب مهارة خلاقة باستخدام خياله المبدع وخبراته الشخصية)[8].

ومن هنا نستطيع القول ان اغلب المذاهب والمدارس والاتجاهات والاساليب ما هي الا نتاج حتمي لتطور المجتمعات من خلال الفلسفات التي ظهرت في بداية القرن التاسع عشر. اذ برزت العلوم الانسانية التي اهتمت بالإنسان على انه موضوع ومحور لها .كما ان بعض تلك المدارس تعاملت مع (الشخصية) على وفق مناهج العلوم الطبيعية كي تضمن لنفسها التعامل الموضوعي مع الظواهر الانسانية.

وهكذا فان العلوم الانسانية قد عدت الشخصية بشكل او بآخر نوعاً من المنتوج الحتمي الذي نستطيع التعامل معه بموضوعية مما ادى الى الغاء التفرد والحرية في سلوك الشخصية. الامر الذي دفع بعض المدارس السينمائية الى التعامل مع الشخصية على وفق المفهوم الموضوعي (المظهر الخارجي) معتمدين على طرح (سمات معينة للشخصية لحظة ظهورهم على الشاشة فان تصوير الشخصية في الفيلم ذو شان كبير باختيار الممثلين للادوار. ومع ان بعض الممثلين قد يكون متعدد المهارة بدرجة كافية ليعرض سمات مختلفة تماماً في ادوار مختلفة... وهكذا في اللحظة التي نشاهد

---

[7] زاخوفا (بوريس)، (فن الممثل والمخرج)، (محاضـــرات ومقالات)، تر: عبد الهادي الراوي، عمان: (منشـــورات وزارة الثقافة) 1996، ص 17.

* زاخوفا (بوريس)، مخرج وممثل ومدرس سـوفيتي، عمل اكثر من نصـف قرن في تلك المعاهد الفنية السـوفيتية، كما عمل عدة تجارب جماعية في مســـرح فاختنكوف وتجربة المعهد المســـرحي التابع له، للمزيد، ينظر: زاخوفا (بوريس)، المصدر نفسه ، ص المقدمة .

** غروتوفسـكي (جيرزي)، بولندي الجنسـية، منظر مسـرحي ومخرج، معلم مبدع اسـاليب جديدة لفن الممثل من اهم اعماله التاسيسية لمسرحه المهم الذي ارتبط به طوال حياته (المعمل المسرحي) او ما يسمى بالمسرح الفقير.. للمزيد ينظر: بشـونياك (باربرا الاسـوتسـكا)، المسـرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق ، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة: (مطابع المجلس الاعلى للثقافة)، 1999، ص 128.

[8] سرحان (سمير)، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ب.ت، ص 169.

فيها الممثلين على الشاشة تقفز في اذهاننا على الفور عدة افتراضات على اساس ملامح الوجه والملبس والتكوين الجسماني واللزمات السلوكية والطريقة التي يتحركون بها. وهنا ينكشف وجهاً رئيسياً من اوجه رسم الشخصية بصرياً وفورياً باول انطباعاتنا المرئية عن كل شخصية. وقد يثبت خطا هذا الانطباع الاول مع سير الحكاية قدماً ولكنه بالتأكيد وسيلة مهمة

لتشييد الشخصية)[9] كما ان هناك من يتعامل مع مفهوم بناء الشخصية على وفق المنهج الموضوعي على اساس الشكل او المظهر (وهي الى حد ما البطاقة الوصفية للشخصية، حيث يذكر فيها كل ما يتعلق بوزنه وقامته ولون شعره وعينيه... الخ.. وقد يلجا المؤلف الى علامات طبيعية مثل وشم الجندي العائد من فيتنام والذي تركت فيه الحرب اثاراً اكيدة).[10] اذ ان كل تلك العلامات الطبيعية واينما وجدت في الشخصية هي بحاجة الى اظهار معنوي فضلاً عن وجودها المادي الذي يعطي اشارات ودلالات عنها. فهي بحاجة دائماً (اي الشخصية) لان تكون حاضرة. وهذا ما يدفع اصحاب المنهج الموضوعي للتركيز من خلال السرد والقص والحكي عن تلك الرموز (العلامات الطبيعية) لكي تظل لصيقة بالشخصية طوال الزمن الافتراضي للعمل الدرامي السينمائي نسبياً (90) دقيقة معدل وسط، اذ يرى بعض المخرجين ان هذا الوقت قصير لا يكفي لفك رموز الشخصيات وملامحها الى المتلقي لذلك يلجأ بعضهم الى السرد بطريقة ما. ومن خلال وجهة نظره معتمداً على السرد الموضوعي و (ذلك بان نتابع المروي عن طريق الراوي نفسه وبان نفسر كل حدث ومعلومة متى وكيف واين عرضها الراوي. ويتم تحديد زاوية الرؤية اما عن طريق شخصية من الشخصيات في الرواية او عبر راوي مفترض لا علاقة له بالاحداث. وفي حالة السرد الموضوعي يكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها ويسمى سرداً موضوعياً).[11]

وهنا لابد من الاشارة الى ان المعطيات الموضوعية وتنظيمها هي ما تسهل عملية اعادة بلورة الشخصية وتحديد شكلها. كما ان (الفكر العلمي وموضوع الشعور اليومي ليسا معطيين بسيطين وخارجيين يلمحهما الانسان او يعرفهما بطريقة سلبية خالصة.. اذ هناك هوية نسبية للذات والموضوع فهي تدرس الشخصية على وفق العلوم الإنسانية من الداخل وبالتالي فان تلك العلوم تملك وضعية الشعور الجماعي. لان التفكيك الموضوعي المباشر للشخصية وخلق بناء موضوعي يؤديان الى اعادة تشكيل الشعور التشخيصي للشخصية بشكل مباشر الى تلاؤم هذا الشعور على المستوى العلمي)[12].

وقد نرى ما تقدم واضحاً وجلياً من خلال الكاميرا ووضعيتها التي تعطي دفعاً للأحداث وللشخصيات على وفق اشتباكاتها المحورية مع الأشياء الثابتة والمتحركة. اي تثير احساساً

---

(9) للمزيد ينظر: بوجز (جوزيف.م)، فن الفرجة على الافلام، تر: وداد عبد الله، سلسلة الالف كتاب، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1995، ص 52-53.

(10) للمزيد ينظر: مايو (بيير)، الكتابة السينمائية، تر: قاسم المقداد، دمشق (منشورات وزارة الثقافة)، 1997، ص 56.

(11) مسلم (طاهر عبد)، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 2005، ص 168.

(12) للمزيد ينظر: خشـــفة (محمد نديم)، (تاصـــيل النص- المنهج البنيوي لدى لوســـيان غولدمان)، حلب : (مركز الانماء الحضاري)، 1997، ص 80-86.

بالموضوعية قد ينقص او يزيد. ويمكن لنا ان نميز الموضوعية او ما يطلق عليها (متري)* (الصورة الوصفية) اذ يمكن ان (تسجل الكاميرا فيها الحدث الدرامي والحركة والفعل الجاري، طبقاً لزاوية من شانها اعطاء افضل وصف ممكن للوقائع المنظورة. وزاوية النظر هي الابسط والافضل ملاءمة لـ..(اداء) الحدث، كما ان النظرة هي على اقصى ما يمكن من اللاشخصية.... والكائنات والاشياء ليس بنهاية اية علاقات غير التي يتضمنها الموقف والذي يقتصر نقله كما هو)[13]. اذ يكون محل هذا له علاقة مباشرة بسمات الشخصية (أي طباعها) وتتعامل بعض الاتجاهات معها داخل العمل الدرامي على وفق اساسية موضوعية معتمدة على النظام الخلقي مستله تلك الشخصيات من التاريخ او المجتمع او الواقع ولها حضور يتسم بصفات معينة، جسمية وخلقية ووجدانية وفكرية، اذ تركز الشخصية الموضوعية على (الحياة الخارجية للشخصية، مع اتخاذ بعض المظاهر الخارجية (رمزاً) لما يجري في النفس).[14]

لذا يرى الباحث ان المنهج الموضـــوعي ومن خلال المشـــتغلين عليه قد اتفقوا على انهم مهتمون بالمظهر الخارجي للشخصية مما انسحب على عمق الممثل الذي كان هو الاخــر قد اشتغل على المنطقة نفسها (المظهر الخارجي) وان اغلـــــب الامثال الفيزيائية التي ترافق الشخصية هي أيضا تقــدم على انها فعل خارجي عليه ان يلائم المظهر. أي ان تتماثل الحركة مع الشكل، والعكس هو الصحيح. وهذا ما يجعـــل الشخصية والممثل على حد سواء في اشكاليـــة مهمة وهي حقيقة الشخصية أي (المظهر الخارجي والداخلي) اللذان يجب ان يجتمعان في العمل الدرامي.

2- البناء الذاتي

ويقصد به تعامل الممثل مع ذات الشخصية بواسطة المثيرات العاطفية، يفكر بأفكارها، ويتصرف بتصرفاتها وهنا (لا يحاول الممثل تقليد حركات ونبرات الشخصية مباشرة. بل يحاول ان يتعاطف مع الشخصية الى اقصى حد)[15]. أي بمعنى اعادة خلق الشخصية من جديد بطريقة ذاتية يحاول الممثل من خلالها الانتفاع مما هو موجود في الواقع ليقدمها باسترخاء تام. اذ لا يمكن للممثل ان يحس بوطأة تلك التقنيات التي يستخدمها (الجسم، الصوت، الحركات، الفعل وردود الفعل) بل عليه ان يجعل وطأة تلك التقنيات على الشخصية. كما انه لابد لان يبتعد عن التوتر وان يكون ذهنه مفرغاً تماماً للشخصية لان الممثل (اذا ما تخلص من هذه المعوقات الخارجية وتحققت الحرية الكاملة للجسم والصوت من الجهد العضلي يصبح في مقدور الذهن ان يخلق صورة ومع ذلك فهذه الصورة يجب الا تكون حدثاً مادياً وانما تحريكاً واثارة لحالات وجدانية سابقة مارسها الممثل، هذا الشعور

* متري (جان)، استاذ في المعهد العالي للدراسات السينمائية، ويعد منظراً اكاديمياً لجميع تقنيات السينما العالمية، للمزيد ينظر: متري (جان)، علم نفس وعلم جمال الســينما، ج1، ج2، تر: عبد الله عويشــق، دمشــق: (منشــورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما)، 2000، المقدمات.

[13] متري (جان)، مصدر سابق، ص 127-128.

[14] بن ذريل (عدنان)، فن كتابة المسرحية، دمشق.. (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 1996، ص 25.

[15] نيلمز (هيننج)، الاخراج المسرحي، مصدر سابق، ص 230.

الداخلي سوف ينمو تدريجياً ويعبر عن ذاته في النهاية من خلال الجسم متخلقاً في شكل تمثيل بحركات الجسم وتعبير وايماءات، فانه يكشف عن مكنون المشاعر في تعبير ملموس ومحدد)[16].

ان للمنهج الذاتي في عملية خلق الشخصية دوراً مهماً يدخل في بناء المنظومة الرئيسية لكيان تلك الشخصية الفرضية داخل العمل الدرامي. اذ يجب ان تمتلك استجابات عدة وتأثيرات ذاتية (ما بين الجسمانية بكافة مفاصلها فضلاً عن الاستجابة الصوتية والتي تدخل في عملية التنفس والتحكم فيها وكذلك الاستجابة العاطفية (الوجدانية) و (الاستجابة التوافقية) المتبوعة بحركات بانتوميم)[17]. ومن كل تلك الاستجابات نستطيع ان نصل الى وضع محايد اذ يمكن للممثل ان يستخدم امكاناته الخيالية استخداماً كاملاً فضلاً عن التركيز في عقله ومن دون التفكير بالمتلقي وعدم تبديد طاقته في شيء اخر.

يُعد المنهج الذاتي وسيلة للحصول على مفاهيم جديدة في بناء الشخصية الدرامية. ومثلما كان لها فعل خارجي لابد ان يكون لها فعل داخلي (ذاتي- نفسي). فهو غالباً ما يكون غير منظور او احيانا غير مسموع اذ (يحدث الفعل الداخلي بقرارة اذهان الشخصيات وعواطفها ، ويتألف من افكار واحلام ويقظة وتطلعات وذكريات ومخاوف وتخيلات سرية غير منطوقة... وتتجلى طريقة المخرج في ان يرينا الواقع الداخلي من خلال اخذنا بصرياً او سمعياً داخل العقل لكي نرى او نسمع ما تتصوره الشخصيات او تتذكره او تفكر فيه.)[18]. وهذا مرتبط بعملية الاسترجاع التي غالباً ما تستخدمها المناهج الذاتية في بناء شخوصها، او ما يسميها بعضهم (مدرسة المعاناة) و (هذه المدرسة على حق كامل عندما تطلب من الممثل ان لا يقلد الشكل الخارجي للمشاعر الانسانية وانما يسترجع المعاناة الداخلية الملازمة لها كذلك).[19]

وهذا ما اكده الفيلسوف (هيغل) من خلال تطرقه الى انواع النشاط الانساني المختلفة ومختلف الروابط والعلاقات الانسانية وعلاقتها بعملية الابداع اذ قال ان (المرحلة الاسمى في تطور الفكرة هي الروح المطلق وليس للروح المطلق من غاية او نشاط سوى ان يجعل من ذاته موضوعاً لذاته وان يعبر لذاته عن ماهيته)[20].

ان هذا التداخل ما بين الذات الحاضرة والذات المستترة هو ما يتطلبه عنصر الصراع الذي نراه يتازم كلما تطور الزمن (اذ يمكن للشخصية ان تتعرف في هذا الموقف او ذاك انطلاقاً من ذاتها، لكن الانسان مهما لف ودار، سيبقى منتمياً الى نظام اجتماعي محدد، ولن يكون بمقدوره الاستقلال التام عن هذا النظام، بل سيكون عضواً محدود الاهمية في المجتمع، لأنه يعمل على وفقاً لظروف هذا المجتمع فقط، اما الاثارة التي تحققها الشخصية ومضمون أهدافها ونشاطها فتمتلك جميعها طبيعة

(16) دين (الكسندر)، اسس الاخراج المسرحي، مصدر سابق، ص 119.
(17) ينظر: دين (الكسندر)، اسس الاخراج المسرحي، المصدر نفسه، ص 119-145.
(18) بوجز (جوزيف. م)، فن الفرجة على الافلام، مصدر سابق، ص 54.
(19) زاخوفا (بوريس)، فن الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص 17.
(20) مجموعة مؤلفين ، الجمال في تفسيره الماركسي ، تر:يوسف الحلاق، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي)، 1968، ص 46-47.

فردية)[21]. ونجد لهذه المفاهيم صدى مماثلاً في فلسفات أخرى قد تقترب او تبتعد بعض الشيء فـ(كروتشة)* يؤكد ان المعرفة نحصل عليها عن طريق الخيال او الفعل وهذا ما يسميه (الفردي والكلي). فضلاً عن معرفــة ما

بينهما من صلات وان كانت هناك نتيجة فلابد لها اما ان ترتبط بالصور الفردية او الأفكار الكلية. فهو يؤكد (ان اصل الفن يكمن في القدرة على تكوين الصورة الذهنية والفن يحكمه الخيال وثروته الصور الذهنية فقط)[22]. ونرى هذا واضحاً في تنظيرات (الكسندر دين) الذي يعرف التصوير التخيلي بانه (التفسير البصري لكل لحظة من اللحظات ... وهو وضع الشخصيات في مواضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض الامر الذي يؤدي الى نقل طبيعة الموقف الدرامية الى النظارة دون استخدام الحوار والحركة)[23]. لهذا فان التصوير التخيلي عنصر فعال في بناء الشخصية وفكرها وموضوعها وارهاصاتها في وحدة كلية داخل العمل الدرامي كما ان التصور الذهني يحتاج الى ابتكار ذهني من المؤلف كما يحتاج الى ابتكار الممثل والمخرج ايضاً فهو يسهم في عمل (المتخيل) المرتبط بالتكوين، الذي يعد بمثابة التعبير الشخصي او حاضنة الافكار. كما اننا قد نصادف شخصيات ذات بناء فردي (ذاتي) تمتلك من التناقضات ما تثير حولها الغموض والضبابية ويكون بناؤها على وفق اشكالية درامية اساسها الصراع مع الذات باحتوائها مجموعة من المتناقضات تدفع بها الى قدرها المحتوم الذي رسمه لها فريق العمل. وتعد هذه المتناقضات هي ذروة المتغيرات في الكون. اذ (ان الحركة المستمرة في العالم والتغيير الذي لا ينقطع سببه هو (التناقض الكامن في داخل الاشياء). فالعلة الاساسية لتطور الاشياء والمفاهيم والافكار هي علة موجودة في ذاتها (داخلها). وليس خارجاً عنها، فالتناقض هو طبيعة هذه الاشياء فكل ظاهرة او قضية او شكل او مفهوم او مادة او موضوع تحوي في ذاتها نقيضاً لها ومن المحتم ان يكون هناك تصارع بين الذات ونقيضه (الموجب والسالب))[24]. ومن الامثلة التي يتطابق مضمونها مع هذه المتناقضات نجدها في روايات (دستوفسكي)* التي تحولت الى عالم السينما (الجريمة والعقاب- الاخوة كارامازوف) ،ففي الاولى من خلال شخصية البطل (راسكالينكوف) الذي يعيش مجموعة من التناقضات تنقل لنا صوراً ذهنية عديدة يشوبها الغموض من خلال تشويهات تعتري الشخصية. وهذا التناقض يشمل اغلب الشخصيات

---

[21] انيكست (أ)، تاريخ دراسة الدراما- نظرية الدراما من هيغل الى ماركس، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية)،2000، ص 56.

* كروتشـــة (بنتو) ولد عام 1866، في مدينة صـــغيرة في مقاطعة (اكويلا) لقد كان في بداية حياته تقياً متديناً جداً الى درجة دفعته الى الاصرار على دراسة كل موضوع ديني، للمزيد ينظر: ديورانت (ول)، قصـة الفلسفة، تر: فتح الله محمد، المشعشع، بيروت: (مكتبة المعارف)، 1979، ص 572-753.

[22] ديورانت (ول)، قصـــة الفلســفة، تر: فتح الله محمد، المشـــعشـــع، ط4، بيروت: (منشـــورات مكتبة المعارف)، 1979، ص580.

[23] دين (الكسندر)، اسس الاخراج المسرحي، مصدر سابق، ص 251.

[24] حيدر (نجم عبد)، علم الجمال افاقه وتطوره، بغداد: (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة)، 2001، ص 68.

* دستوفسكي (فيودور ميخائيل وفيتش)، ولد 1821 في مستشفى للفقراء في روسيا، حيث كان والده يعمل طبيباً مقيما. وذاعت شـهرته من خلال بداياته التي تحولت الى المسرح والسينما، اذ ظهرت (رواية المساكين 1845) و (رواية المحقرون والمهانون 1861) و (رواية الجريمة والعقاب 1866) للمزيد ينظر: الغمري (مكارم)، الرواية الروســـية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 40، الكويت (المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب)، 1990، ص 145.

في الرواية نفسها. وفي الثانية نجد المتناقضات المكثفة في شخصية (ديمتري) الابن الاكبر للاقطاعي العجوز (افيودور كارامازوف) الذي تثير جريمة قتله حيرة شخصيات الرواية. وفي جانب اخر نرى ان بناء الشخصيات على وفق التصورات الذهنية كان لها حظ وافر في الاعمال الدرامية ذات الطابع الفكري والنفسي (الذاتي) فهي

(تشيخوف)*، (ابسن)** هي مجموع صفات خلقية للابطال، [اما] الشخصيات في مسرح (برناردشو)*** و (بريخت)****و (سارتر)***** هي تجسيد للافكار ومواقف)[25]. وغالباً ما تعتمد هذه الاعمال الفنية المونولوجات الداخلية اذ يستخدم فريق العمل هذه الاساليب للوصول الى غايات محددة للكشف عن بعض خفايا وخبايا الشخصية بغرض تحريرها من بعض سكونها الذي غالباً ما يتشكل في اثناء الصراع ما بين الذات ونفسها لدفع عجلة الاحداث الى امام كما انها تسهم في تثبيت دعائم الشخصية وتعطي مساحة جيدة للممثل لكي يعبر عن قدراته الذاتية المرتبطة بذات الشخصية والامثلة في هذا المجال كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر شخصية هملت لـ(وليم شكسبير) الذي يعيش تناقضاً واضحاً بين كشفه لجريمة اغتيال ابيه الملك على يد عمه الذي انتزع السلطة منه فضلا عن زواجه المبكر بامه الملكة. مما دفع شخصية هملت الاشكالية الى التفكير بتلك المتناقضات ما بين اخ يقتل اخيه و ام تتزوج بتلك السرعة الفائقة وهذا ما جعله يتخبط بين تلك الدوافع ليستنتج من خلالها من هو القاتل؟ ولماذا فعلت امه ذلك ، ولماذا فعل عمه ذلك ايضا . اذ (نتج عن هذه الحالات الوان من السلوك هي التي فهمت على انها تصور ازمة (هملت) ونوقشت مشكلته وفسرت تفسيرات عدة.. على هذا الاساس، في حين ان ازمته الحقيقية هي شيء وراء ذلك- ولعل هذا هو ما عناه المنظرون بان اعذار (هملت) لم تكن الا مبررات لا شعورية لرغبته في النكوص عن مهمته التي هو مقتنع بها

---

* تشيخوف (انطوان)، من ابرز الكتاب الروس. اذ عمل في مطلع حياته مع المنظر المسرحي ستانسكلافسكي. ومن خصائص مسرحه الصراع بين ما هو قائم وما بين ما يتمناه الإنسان او عدم الانسجام بين ما يملكه الانسان وبين ما يطمح اليه. وان مصدر الصراع الدرامي في مسرحياته هو التناقضات الموضوعية التي يبدو الفرد عاجزاً امامها. وليست النوايا الحسنة والسيئة المتعارضة لدى الابطال. من اشهر مسرحياته (الخال فانيا، بستان الكرز، الدب. الشقيقات الثلاث- طائر البحر) للمزيد ينظر: يونس (محمد)، الكلاسيكيون الروس والأدب العربي، سلسلة افاق عربية، العدد 2، بغداد، (دار افاق عربية)، 1985، ص 105.

** ابسن (هنريك) 1828-1906 شاعر مسرحي ومؤلف من النرويج كتب مسرحيات تعتمد على الأساطير والتاريخ النرويجيين اهم مسرحياته (براند- بيرغنت- البطة البرية- أعمدة المجتمع – بيت الدمية) للمزيد ينظر: غاسنر (جون) و (ادوارد كون) قاموس المسرح، مختارات من قاموس المسرح العالمي، تر: مؤنس الرزاز، بيروت: (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 1982، ص 7.

*** برناردشو (جورج)، كاتب مسرحي ساخر من ايرلندا 1856-1950 ينتمي ابوه الى اسرة من النبلاء. اما امه فهي ابنة رجل من اهل الريف. من اهم اعماله (عربة التفاح- قبل الاوان (رواية)، مدرسة الفضائح، مسرحية المليونيرة) شهد عام 1881 اصابته بمرض الجدري، يينظر: نص مسرحية المليونيرة، تر: عبد المنعم شميس، بيروت: (المركز العربي للثقافة والعلوم)، ب.ت، ص 5-21.

**** بريخت (برتولد) ولد 1898-1956 كاتب مسرحي وشاعر ومخرج ومنظر الماني، من اهم مؤلفاته (اوبرا القروش الثلاث- الاستثناء والقاعدة- بعل- رجل لرجل) صاحب نظرية المسرح الملحمي. للمزيد ينظر: تيلر (جون رسل)، الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد: (دائرة الاعلام- سلسلة المأمون)، 1990، ص 81.

***** سارتر (جان بول) ولد 1905-1980 فيلسوف وروائي وبحاثة ومؤلف مسرحي، ولد ودرس في باريس، بدا حياته العملية استاذاً في عام 1964 منح جائزة نوبل للاداب، تميزت اعمال سارتر الدرامية بالتركيز على حالته الى المآزق او الورطة. اهم اعماله (الذباب- المنتصرون- الابواب المقفلة- نيكراسوف- سجناء التونا) للمزيد ينظر: غاسنر (جون) و (ادوارد كون) قاموس المسرح، المصدر السابق، ص 101-102.

[25] بن ذريل (عدنان) فن كتابة المسرحية ، مصدر سابق، ص 19.

كل الاقتناع)[26]. وفي مثال اخر نجد شخصية (كاليغولا) لـ(البيركامو)** التي تتصارع فيها الارادات المتناقضة ما بين (الحب والكره- العدل والظلم- الشرعي وغير الشرعي). كل تلك المتناقضات طغت على سطح الشخصية بمجرد وفاة اخته (دروزيلا). اذ يعد طلبه للقمر طلباً طبيعياً وقتله لاقرب الناس اليه امراً ضرورياً بل وعادلاً. واستباحته للحرمات حقاً مشروعاً. من كل ذلك ستدل على ان تلك الاشكالية في ذاتيته الشخصية تحمل شرعية موتها معاً.

وهي النتيجة الحتمية لكل تلك النماذج علماً ان غالبية الشخصيات المشابهة للنماذج السالفة الذكر نجدها منعزلة دائماً مع ذاتها (متقوقعة على ذاتها) تكلم نفسها تتحرك بلا شعور تتصرف بلا اية استشارة عاطفية وهي تستخدم المونولوج الداخلي (ولكن يبدو ان امكانيات المونولوج الداخلي التي لا تعد لم يجري استشفافها .. وبذلك تصبح السينما قادرة على ترجمة الحقيقة الواقعة للعالم الداخلي).[27] لان التقنيات السينمائية تمتلك من المواصفات ومن القدرات ما يجعلها قادرة على توفير كم من المعالجات باستخدام الكاميرا وقدراتها والعدسات والضوء وقدرته. فضلاً عن تكوين صور متعاقبة تتداخل فيما بينها ذات امكانية عالية في الولوج الى ذات الشخصية وهذا ما اعتمدت عليه السينما التعبيرية في المانيا بين عامي (1914-1920) اذ شددت على (ان على الفنان هنا ان يحرر نفسه من ضغوطات (الواقع المزيف) وينعتق بعنف من طغيان الظواهر ساعياً للالتقاط الجوهري والدلالة الخالدة الازلية (للوقائع والاشياء) . ان الرؤية الداخلية لهذه الظواهر هي الرؤية الحقيقية، والتفسير الذاتي للإحداث هو الذي يتيح لها الوصول الى الحياة الحقيقية)[28]. وتلك الحياة الحقيقية قد تحدث عنها ستانسلافسكي في مراحل متقدمة من منهجه الذي مر بتحولات عده كان اهمها ان يصل بالممثل الى كشف العالم الداخلي للانسان. وبهذا (يمكن ان يكون خبرة روحية عميقة.. وان فن الحياة [داخل العمل الدرامي] يؤدي الى كشف متعدد الوجود للانسان، [كما] ان ستانسلافسكي قد اعطى.. المسرح فرصته لاكتشافات لا حدود لها وامكانيات لا نهاية لها)[29].

ومن الاكتشافات العلمية التي استفاد منها الحقل الفني بشكل خاص هو ظهور مدارس التحليل النفسي التي انتجت لنا الدراما التعبيرية التي كانت تبغي (التعبير عن المعنى الذي يكمن وراء الواقع. وتكون النتيجة تشويهاً مدروساً يتمثل هذا التشويه بطرق شتى: شخصيات نمطية او تجريدية بتسلسلات متنوعة للحوادث من خلال حوار غير واقعي او استخدام مزيج للحديث الجانبي والمناجاة

---

[26] اسماعيل (عز الدين)، التفسير النفسي للادب، بيروت: (دار العودة ودار الثقافة)، 1963، ص 150.

** كامو (البير) 1913، 1960 فيلسوف وروائي مسرحي فرنسي، ولد في الجزائر، درس الفلسفة وجذبه المسرح ، نال جائزة نوبل للاداب عام 1937 من اهم مسرحياته (سؤ تفاهم- كاليغولا- حالة حصار- الاغتيال) للمزيد ينظر: غاسنر (جون) و (ادوارد كون)، قاموس المسرح، مصدر سابق، ص 163.

[27] متري (جان)، علم نفس وعلم جمال السينما، ج2، ق1، مصدر سابق، ص 187.

[28] اجيل (هنري)، علم جمال السينما، المكتبة السينمائية، تر: ابراهيم العريس، ط، بيروت: (دار الطليعة للطباعة والنشر)، 1980، ص 73.

[29] مور (سونيا)، تدريب الممثل، تر: زياد الحكيم، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية)، 1986، ص 15.

و المونودراما والرمزية والتصوير التلسكوبي للأشخاص و ديكورات تجريدية، اضاءة تعسفيه، تركيز للضوء في اماكن معينة لتصبح الشخصيات كأنها عالم من الاضواء والظلال)[30].

وفي الجانب الاخر نجد ان السينما قد اعطت هي الاخرى فرصاً للاكتشاف في جميع عناصر العمل الدرامي. كما انها اكدت محور الشخصية بعده ناقلاً او مستعرضاً او مقدماً لشخصية الفيلم (ان التمثيل السينمائي يجري بصورة الممثل، لا بجسده فحسب... وان الة التصوير تحلل كل صورة حتى المنظر الكبير وتفاصيله الدقيقة. وان شخصية الفيلم لا تتمثل بما يقوله الممثل بقدر ما تتمثل بما يبدو على الشاشة من حركات. وان جسم الممثل عنصر اساسي بوصفه اساساً للشخصية وان مقدرته على استخدام وسائله التعبيرية (حركاته وملامحه) هي اساس فنه. وان الممثل السينمائي يعيش في الكادر وفي الصورة اكثر مما يعيش في العبارات والكلمات)[31].

وهذا ما يستدعي ان يكون الممثل ذا جاهزية عالية وان تكون الشخصية ذات بناء نفسي محكم. لان الصورة هي العنصر الناقل للتعبير فهناك اسئلة كثيرة يمكن للممثل ان يطرحها على نفسه للوصول الى مفاتيح الشخصية التي يريد اداؤها. (هل تقيم الشخصية علاقة اليفة مع جسدها؟ كان تمرر يدها في شعرها، او تلمس انفها بالسبابة او تشبك اصابعها او تتحسس عنقها او ترفع شعرها او تحك جلدها او تسخر احياناً مجرد حركة بسيطة من شانها كشف اشياء كثيرة حول الشخصية)[32]. مما يدل على ان الشخصية في منهجها الذاتي تحتاج الى دراسة مستفيضة من فريق العمل الفني حتى يستقر الشكل الامثل والتعبير الامثل للشخصية الدرامية المفترضة في المنجز النهائي.

وهذا ما يتفق مع فلسفة (سارتر) الذي قدم شخصيات اشكالية سواء على مستوى الفكر او المنهج او العقيدة من جانب. ومن جانب اخر كانت بعض شخوصه تتمتع بقدرات تسبح في فضاءات غيبية بين فكرة الحياة وفكرة الموت. اذ (يتوضح هنا ايضا التغرب الذاتي المستديم لدى الانسان من زاوية الموت، التي من شانها ان تبرز الفعل بعدا كهذا بين الانسان وذاته، والصورة التي تتجلى للميت عن الاحياء تثبت انها الصورة الميتة، التي هي في ذهن انسان اليوم عن ذاته)[33]. مما يجعل زاوية الرؤية الصورية تنتقل من خلال صيغ للوصول الى هدف المؤلف مخترقة النسيج الدرامي السردي الذي هو عبارة عن (سرد ذاتي: وذلك بان يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء وحتى الافكار السرية للشخصيات)[34].

وبناءً على ما تقدم... يرى الباحث ان المنهج الذاتي قد حول مفهوم الشخصية وحضورها لغرض الاختلاف أي نقلها من اقصى الموضوعي الى اقصى الذاتي وبهذا نجد ان المنهج قد وقع في

---

(30) ينظر: فولتون (البرت)، السينما الة وفن - تطور فن السينما منذ عهد الافلام الصامتة الى عصر التلفزيون، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، القاهرة: (المركز العربي للثقافة والعلوم)، ب.ت، ص 178.

(31) كياريني (ل) و (باربارو) (أ)، فن الممثل، تر: طه فوزي، القاهرة: (وزارة الثقافة والارشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر)، ب.ت، ص 139.

(32) مايو (بيير)، الكتابة السينمائية، مصدر سابق، ص 58، 59.

(33) زوندي (بيتي)، نظرية الدراما الحديثة، تر: احمد حيدر، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي)، 1977، ص 164.

(34) مسلم (طاهر عبد)، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، مصدر سابق ، ص 168.

اشكالية وهي تتمثل في نفس الاشكالية التي وقع بها المنهج الموضوعي من خلال الانغلاق على ذات الشخصية واطفاء اغلب الخطوط التي تربطها بالشخصيات المجاورة مما سبب لها عزلة فنية قبل ان تكون عزلة للشخصية

2- (البناء المشترك (الذاتي والموضوعي)

ان المنهج المشترك هو نتيجة لما آلت اليه المناهج الاخرى (الذاتي والموضوعي). اذ (ليس هناك حد فاصل بين الفترة الموضوعية والفترة الذاتية التي تأتي بعدها. ففي اثناء حفظ الممثلين لادوارهم يبداون بتلمس الطريق الى الشخصيات التي يمثلونها. وبعد ان يتم حفظ الادوار جيداً يحل المنهج الذاتي فيتعلم الممثلون ان يحسوا بمشاعر شخصياتهم شيئاً فشيئاً)[35]. وهذا ما يعكس وجهة نظر اغلب التجارب التي جاءت بها تدريبات ستانسلافسكي وتلامذته الذين تعلموا على يديه في مدرسة الفن بموسكو وان اختلفوا معه في بعض اساسيات المنهج مثل (مايرخولد) الذي اكد على الممثل (بايوميكانيكياً). لذا فان المراحل الاولى لقراءة الدور كان الهدف منها التعرف على ملامح الشخصية الدرامية والغوص شيئاً فشيئاً في تفاصيلها أي الانتقال من الموضوعي الذي يهتم بالشكل الخارجي للشخصية الى الذاتي الذي يقوم فيه الممثل قد حفظ عن ظهر قلب كل تفاصيل الشخصية وجزيئياتها من خلال تبنيه لكامل سلوكها وتصرفاتها وكل ما يمسها من قريب او بعيد. ومن ثم هو منهج مزدوج يجمع ما بين المنهجين السابقين.

وطبقاً لهذا المنهج في الاعمال الدرامية على الممثل ان يراعي تطبيقه بما يلائم شخصيته المفترضة. أي لا يترك نفسه فريسة لمنهج ما تاركاً المنهج الاخر. ومن ثم يصبح شخصية موضوعية حبيسة المبالغة المكشوفة او ذاتية منغلقة الى

حد الغموض والضبابية بحيث تكاد لا تلمح شيئاً منها او تفهمها. فالموضوعية مطلوبة ضمن حدود العقل والمنطق وهذا ما يسميه (ارسطو) السبب والنتيجة. كذلك الحال في المنهج الذاتي فالذاتية مطلوبة ايضا في حدود الشخصية لانها جزء من بنائها فضلاً عن ان العمل الدرامي اياً كان يفترض ان يتوافر لدى المتلقي عنصرا الاقناع والمعقولية. فمثلاً ان ممثلاً ما يؤدي حواراً طويلاً مع نفسه (مونولودج داخلي). فلابد ان هذا الحوار وما فيه من مناجاة يكشف عن ذاتية الشخصية وبنائها داخل العمل. لذا ومن الناحية الموضوعية والذاتية والمنطقية (منطق الشخصية) ان يختار الممثل اسلوباً خاصاً بما يتلاءم واسلوب الشخصية، مشاعرها و افكارها وانجذاباتها.. الخ فضلاً عن ان الممثل يقدم كل تلك الحالات بنبرات صوتية تتلاءم ونبرات الشخصية. وهذا ما يدفعنا لان نعد هذا المنهج منهجاً شاملاً يحمل بين ثناياه معالجات مختلفة وتسهم في (تصوير موضوعي للمادة النفسية الشخصية والخاصة)[36]. على ان يضع فريق العمل الدرامي في حساباته الفنية والتقنية فضلاً عن الفكرية والجمالية مساحة محددة لكل شخصية. لذا على الممثل ان يكون دائماً في المكان الصحيح. وان يكون اداؤه مكثفاً باتجاه الهدف لا ان يفقد تركيزه عندما يريد ان يختار أي اتجاه سيسلكه للوصول الى

---

[35] نيلمز (هينج، الاخراج المسرحي، مصدر سابق، ص 222-223.

[36] فيليب (فريد ب بنتلي) و (جيرالد ايدس)، فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، بيروت: (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر)، 1966، ص 459-460.

الشخصية بسلام، لان كلا المنهجين (الذاتي والموضوعي) يعدان منهجين مركبين يلتقيان في نقطة واحدة الهدف منها كشف خفايا وبواطن الشخصية. فنحن (عندما نتكلم عن المركب، علينا ان نوضح ما نقصده ليس الربط الميكانيكي ولا خلطة انتقائية لمواد متباينة، ولا وضعاً وسطاً، بل نقصد اندماجاً حياً للاتجاهين مع الاحتفاظ بما هو ايجابي في كل منهما والتخلص من الاخطاء والتطرف فيهما)[37].

وهذا ما اشار اليه (زاخوفا) عندما تحدث عن طبيعة فن الممثل عندما وضع اصطلاحين يقابلان الموضوعي والذاتي اذ اسماهما (التقمص والتشخيص). اما المشترك فقد وضع امامه اصطلاح (المركب) اذ اشار الى ان (في المركب والتقمص نجد القانون العام لكل الفنون منعكساً في فن التمثيل.. الوحدة التي لا انفصام لها بين الشكل والمضمون مع الاعتراف بالدور القيادي للمضمون)[38]. وهذا ما يجعل الذاتي والموضوعي ليس حكراً على التمثيل فقط بل هو اصطلاح يشمل جميع عناصر العمل الدرامي. مما يعني ان ما ينطبق على الشكل ينطبق على التشخيص ومن ثم ينطبق على الموضوعي. وما ينطبق على المضمون ينطبق على التقمص مما يجعله منطبقاً بالتأكيد على الذاتي. ومن مجمل هذه التقابلات يكون من البديهي ان نرى التطابق واضحاً بين ما هو مركب وبين ما هو مشترك.

ان المنهج المشترك هو وعاء يحتضن عناصر المناهج الأخرى ليحللها ثم يختار بعدها ما هو مفيد ويخدم الشخصية الدرامية اذ يقول (نليمز) (اذا استخدمنا المنهجان الموضوعي والذاتي معاً، حصلنا من كل منهما على ما ينقص الاخر. وهذا يتفق والمباديء النفسية فالممثل الذي يتعلم اداء بعض الحركات بطريقة معينة ثم يتعود الاحساس بانفعالات الشخصية التي يمثلها لا يلبث ان يعبر عن هذه الانفعالات تلقائياً عن طريق الحركات التي تعلمها مادامت تلك الحركات تتناسب مع تلك الانفعالات)[39].

ان كم المعلومات النفسية التي يكونها فريق العمل بشأن الشخصية هي ما يتيح له فرص التحرك التي يمر بها والتنقل بانسيابية محافظة على شكلها الموضوعي وايقاعها الذاتي وما يجمعهما وصولاً الى رسم الشخصية اذ (يجب ان نضع في اعتبارنا التفاعل المشترك بين رسم الشخصية والحدث. فالحدث يعرض الشخصية ولكن ما ان يتم بناؤها فانها تحدد كل الاحداث القادمة. فلابد من ان الكاتب يستطيع ان يخترع مقومات الشخصية واحداث القصة كل على حدة)[40]. مما يؤكد ان بناء الشخصية لا يمكن ان يجري عن طريق مقاطع مجتزئة لا تمت الواحدة الى الاخرى باية صلة. بل على العكس يجب ان تكون التصرفات الموضوعية للشخصية على مساس وثيق بالافعال الذاتية الداخلية للشخصية ذاتها. أي ان هناك تفاعلاً كيميائياً ما بين الذاتي والموضوعي ينتج عنصراً ثالثاً هو الشخصية في صورتها النهائية ومعنى هذا ان البنائين الاجتماعي والنفسي ان فصلناهما يعدان فعلاً طبيعياً قابلاً للفصل متى اردنا. وعليه نرى ان فريق العمل هو خالق ومبدع فالخلق هنا قاعدة اساسية ننطلق منها حتى وصولنا الى المكامن الخفية والدلالات السمعية والبصرية للشخصية.

---

[37] زاخوفا (بوريس)، فن الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص 51.
[38] زاخوفا (بوريس)، المصدر نفسه، ص 51.
[39] نيلمز (هينتج)، الاخراج المسرحي، مصدر سابق، ص 221.
[40] فال (يوجين)، فن كتابة السيناريو، تر: مصطفى محرم، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1997، ص 98.

وقد نوقشت المناهج انفة الذكر من بعض المنظرين الذين اكدوا (ان بعضها ينفذ البعض الاخر، كما يلتقي بعضها بالبعض الاخر، وان معالجتها انعكست على الحوار والسرد والاسلوب)[41].

ان للسينما اشتغالات كثيرة في هذا المجال وغالباً ما تكون ذات اهمية كبيرة في الفيلم. اذ ان فريق العمل الدرامي يستخدم النظام التركيبي في الصورة السينمائية فقد نجد الفيلم يعتمد على الموضوعية في تتابع الصورة وإذا استمرت هكذا فهي ستفقد جزءاً من خصوصيتها مع المتلقي. فتكون مكشوفة في اغلب الاحيان او مباشرة. اما اذا استخدمت الصورة السينمائية بالطريقة الذاتية فقد تكون ثقيلة وذات ضبابية عالية وايضا تفقد عملية التواصل مع المتلقي غير ان هذا التواصل نجده يتحقق في الافلام ذات القدرة العالية على بناء شخوصها من خلال الصورة ذات الابعاد المؤثرة في طريقة التلقي. اذ ان (المخرج ينبغي الوصول قصدياً الى كامل معمار الصورة الرمزي. فيجد نفسه يفعل ذلك مندمجاً في الواقع المادي مثالا على صورة كاملة وبتعبير سينمائي تام السينمائية هذا التعبير نجم كما هو واضح من نسبة لقطتين متعاقبتين احداهما للاخرى)[42]. ولهذا فاللقطات او المشاهد في الفيلم السينمائي او في المسلسل التلفزيوني او العرض المسرحي كلها لابد ان تقدم خلاصة فنية ذات ذائقة جمالية عالية بمعالجات لا تخلو من كونها بناءً رصيناً مركباً يحكي قصة الشخصية المستلة من الواقع بطريقة غير نمطية او مباشرة لكنها تؤدي الهدف والغرض المرسوم لها. وهذا ما يصبوا اليه فريق العمل الفني و مؤلفاً و مخرجاً وممثلاً. وبقية فريق الانتاج الاخرى. وقد حاولت (مور)* ان تؤكد هذا الناتج على (ان السلوك (النفسي- الجسمي)، او كما تسميها هي وسيلة الممثل في التعبير. فالشخصية مبنية بالفعل النفسي- الحسي النموذجي فعلى الممثل ان يتقن اختيار وتحقيق الافعال التعبيرية النموذجية للشخصية فهناك حاجة وهناك ارادة للوصول الى وسائل التعبير والسلوك المتبادل المنطقي للشخصيات التي تعمل معاً لتحقيق الهدف الدرامي فيما يتعلق بالشخصية)[43].

ويرى الباحث ان المنهج المشترك قد جاء محصلةً معرفية مختبرية انتجت حلولاً متوازنة لمنهج بناء الشخصية الدرامية فقد وظف المنهجين (الذاتي والموضوعي) في عملية كيميائية مختبرية فنية لتمتزج صفات الشخصية الواحدة بالاخرى اذ اصبح لهذا المنهج مساحة واسعة وواضحة للكشف عن رموز الشخصية ودلالاتها واشاراتها وتفكيك جميع مفاصلها واعادة تركيبها من جديد على وفق منظومة يختلط فيها الذاتي والموضوعي الداخل والخارج (الطبيعي والنفسي) واصبحت للممثل مهارات يستقي مفرداتها من تلك المناهج مجتمعة وقد انعكست هذه المهارات على فريق العمل في بناء الشخصية الدرامية ايضاً.

---

[41] بن ذريل (عدنان)، فن كتابة المسرحية، مصدر سابق ، ص 25.

[42] ميتري (جان)، علم نفس وعلم جمال السينما، ج2، الاشكال، ف1، مصدر سابق، ص 130-131.

* مور (سونيا)، وهي منظرة حاولت ان تؤسس ستوديو خاص بها كي تدرب الممثلين على وفق منهج ستانسلافسكي، الذي هو تقنية التمثيل، للمزيد ينظر: مور (سونيا) ، (تدريب الممثل)، تر: زياد الحكيم، مصدر سابق، ص المقدمة.

[43] ينظر: مور (سونيا)، تدريب الممثل، المصدر نفسه ، ص 21.

ملخص النتائج

لقد توصل البحث الى النتائج الاتية:

1. ان الاشكال الذي يحصل في الجانب الاجتماعي هو من اكبر الاشكالات التي تعاني منها الشخصيات في الدراما التلفزيونية.
2. خضوع الشخصيات في الدراما التلفزيونية الى مناهج بناء الشخصية، يجب تنوعت الشخصيات وفقا لمناهجها.
3. اتعتمدت الشخصيات على وسائل مختلفة للتعبير عن افكارها.
4. تنفرد الشخصية الدرامية بطبيعة بناء خاصة بها فهي تتشابه مع الشخصية السوية في جوانب عدة وكذلك تتشابه مع الشخصية الدرامية في جوانب عديدة ايضا.
5. تختلف الشخصية الدرامية عن الشخصية الطبيعية من حيث طبيعة البناء الدرامي ففي الوقت الذي تخضع فيه الشخصية الدرامية الى اسس او قواعد في البناء الشخصية الطبيعية لا تخضع لبناء مقصود.

التوصيات

استناداً الى النتائج التي توصل اليها البحث يضع الباحث بعض التوصيات التي من شانها ان تسهم في تطوير العمل الدرامي التلفزيوني الذي يقوم بشكل اساسي على تناول الشخصيات الدرامية ومن بين هذه التوصيات ما ياتي:

1. ضرورة ان يتعرف المؤلف والمخرج على مناهج بناء الشخصية ومعرفة الى أي المناهج تنتسب الشخصية التي يحتويها النص بغية ايجاد المعالجة الصورية المناسبة لها.
2. ان عدم خضوع الشخصية الدرامية الى اسس البناء الدرامي التقليدي (المتعارف عليه) يؤدي الى ضرورة معرفة المؤلف والمخرج بالبناء الدرامي واسسه للشخصية الدرامية التي تمتلك نقاط عدة للانطلاق لذلك يجد الباحث ضرورة رسم مخطط البناء للشخصية قبل عملية التنفيذ.
3. ضرورة البحث عن معالجات صورية مناسبة ومؤثرة وغير متكررة .

المصادر :

1. مخيمر (صلاح) وعبدة ميخائيل رزق (سيكولوجية الشخصية)، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1968، ص 132.
2. لينتون (رالف)، دراسة الانسان، تر: عبد الملك الناشف، بيروت: (المكتبة العصرية)، 1964، ص 607.
3. مرسي احمد كامل ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، القاهرة: (منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1973، ص 110.

4. (هيننج)، الاخراج المسرحي، تر: امين سلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، ب.ت، ص 7.
5. زاخوفا (بوريس)، (فن الممثل والمخرج)، (محاضرات ومقالات)، تر: عبد الهادي الراوي، عمان: (منشورات وزارة الثقافة) 1996، ص 17.
6. سرحان (سمير)، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ب.ت، ص 169.
7. بوجز (جوزيف.م)، فن الفرجة على الافلام، تر: وداد عبد الله، سلسلة الالف كتاب، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1995، ص 52-53.
8. مايو (بيير)، الكتابة السينمائية، تر: قاسم المقداد، دمشق (منشورات وزارة الثقافة)، 1997، ص 56.
9. مسلم (طاهر عبد)، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 2005، ص 168.
10. خشفة (محمد نديم)، (تاصيل النص- المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، حلب : (مركز الانماء الحضاري)، 1997، ص 80-86.
11. بن ذريل (عدنان)، فن كتابة المسرحية، دمشق.. (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 1996، ص 25.
12. مجموعة مؤلفين ، الجمال في تفسيره الماركسي ، تر:يوسف الحلاق، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي)، 1968، ص 46-47.
13. انيكست (أ)، تاريخ دراسة الدراما- نظرية الدراما من هيغل الى ماركس، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية)،2000، ص 56.
14. ديورانت (ول)، قصة الفلسفة، تر: فتح الله محمد، المشعشع، ط4، بيروت: (منشورات مكتبة المعارف)، 1979، ص580.
15. حيدر (نجم عبد)، علم الجمال افاقه وتطوره، بغداد: (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة)، 2001، ص 68.
16. اسماعيل (عز الدين)، التفسير النفسي للادب، بيروت: (دار العودة ودار الثقافة)، 1963، ص 150.
17. اجيل (هنري)، علم جمال السينما، المكتبة السينمائية، تر: ابراهيم العريس، ط، بيروت: (دار الطليعة للطباعة والنشر)، 1980، ص 73.
18. مور (سونيا)، تدريب الممثل، تر: زياد الحكيم، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية)، 1986، ص 15.

19.فولتون (البرت)، السينما الة وفن - تطور فن السينما منذ عهد الافلام الصامتة الى عصر التلفزيون، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، القاهرة: (المركز العربي للثقافة والعلوم)، ب.ت، ص 178.

20.كياريني (ل) و (باربارو) (أ)، فن الممثل، تر: طه فوزي، القاهرة: (وزارة الثقافة والارشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر)، ب.ت، ص 139.

21.زوندي (بيتي)، نظرية الدراما الحديثة، تر: احمد حيدر، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي)، 1977، ص 164.

22.فيليب (فريد ب بنتلي) و (جيرالد ايدس)، فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، بيروت: (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر)، 1966، ص 459-460.

23.فال (يوجين)، فن كتابة السيناريو، تر: مصطفى محرم، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1997، ص 98.