

الإطار المنهجي

اداء الممثل في تجسيد الشخصية بين مهارة الاداء والوثيقة في افلام السيرة الروائية ايام السادات أنموذجا

م.م. فؤاد خضر عباس

وزارة التربية – الكلية التربوية المفتوحة

fuaadfuaad1973@gmail.com

مستخلص البحث:

على قدر عظمة مهنة التمثيل وما تقدمه السينما لنا، على قدر ما تحمله بداخلها من مصاعب ومشقة وتفاصيل كثيرة، تقع على عاتق القائمين بتلك الأعمال الفنية، وواحدة من تلك المصاعب الخاصة بالممثلين، هي تجسيد سيرة ذاتية لشخص ما، وذلك نظراً لما تطلبه من شروط، لكن هناك فئة من المشاهير قامت بتلك الأدوار كما لو أنها سعدت من كتب التاريخ لأداء تلك المهمة، نظراً للشبه الكبير بينهم وبين الشخصيات التاريخية التي يجسدونها.

حيث تتواصل الشخصية مع المشاهد بقوة كبيرة عبر الأفلام، بحيث يصبح من عدم الحكمة أن يعطي المرء تصريحات نهائية حول التمثيل السينمائي، وهو فن مراوغ لا يغطي فحسب طيفاً واسعاً من الأساليب، ولكنه يقدم أيضاً قوة وجوه متنوعة من الممثلين بلا حدود، تؤثر فينا حسيّاً وقد تناول البحث في ثناياه موضوع عملية بلورة العلاقة بين اداء الممثل وبين الشخصية الحقيقية المجسدة في ابعدها المختلفة فكان للأدوات الممثل التي يمتلكها هي المعيار في اعادة قبول الشخصية وحسب الخط الدرامي الذي يعتمد النص والذي يضيف المعالجات الإخراجية من خلال عناصر اللغة السينمائية الاثر الكبير وفق العلاقة بين الاداء والوثيقة الحقيقة. وقد قسم الباحث بحثه إلى أربعة فصول. الفصل الأول كان بعنوان "الإطار المنهجي للبحث". وتضمن تحديد مشكلة البحث واهداف البحث و تعريف المصطلحات والاطار النظري وقد تضمن على ثلاث مباحث هي المبحث الأول: عمل الممثل في افلام السيرة الروائية والمبحث الثاني: الوثيقة في افلام السيرة والمبحث الثالث: دور عناصر اللغة السينمائية في تفعيل اداء الممثل في افلام السيرة.

1 : مشكلة البحث

أخذت افلام السيرة الذاتية حيزاً ملحوظاً في الآونة الأخيرة وذلك لأهمية الشخصيات التي تناولتها هذه المسلسلات في مجالات الحياة المختلفة السياسية والفنية والفكرية والاجتماعية وقد أخذت المعالجات الإخراجية لها تأخذ شكلاً يختص في الوسط السينمائي ولهذا برزت الحاجة الى دراسة هذه المعالجات، أما مشكلة البحث فيمكن وضعها بالسؤال الآتي :

(العلاقة بين فن الاداء التمثيلي وما بين حقيقة الشخصية التاريخية) اشتغال الافلام المبنية على السيرة الذاتية من حيث ما تنطوي عليه من جانب الحقيقة التاريخية وعناصر البناء السينمائي التقني والجمالي من رؤية المخرج الخلاقة لواقعي والحقيقي لسيرة تلك الشخصية اي التوازن ما بين ابداع الممثل والواقع المراد تكونه من جديد. الطاقة الخلاقة للممثل في اعادة تجسيد الشخصية التي تحتوها القصة السينمائية من كافة النواحي اي من حيث تمكين الضرورة الفنية

واحتواء عناصر الشد والجذب للمتفرج من خلال شاشة السينما مع الحفاظ على الحد التي يستطيع من خلالها العمل على وضع الجمع بين الترفيه والتعليم إلى جانب كونها وسيلة للترفيه، تقدم أفلام السيرة الذاتية دروساً ملهمة للجمهور من خلال قصص نجاح وفشل حقيقية تُبرز هذه الأفلام الكفاح الشخصي واللحظات الصعبة التي مرت بها الشخصية، مما يجعلها أكثر واقعية وإنسانية أداء تمثيلي مميز غالباً ما يُقدم الممثلون أداءً استثنائياً في أفلام السيرة الذاتية، حيث يتطلب هذا النوع من الأفلام دقة في تقمص الشخصية واستحضار مشاعرها.

.. وقد قسم الباحث بحثه إلى أربعة فصول. الفصل الأول كان بعنوان "الإطار المنهجي للبحث". وتضمن تحديد مشكلة البحث. هل هناك أهمية للأداء التمثيلي في إضفاء الصدق الواقعي على الشخصية التي يتم تجسيدها؟ وأهمية البحث كذلك أهداف البحث والتي تمثلت في التعرف على أهمية البحث في تناول موضوع ما في الشخصية التاريخية من خلال : هل هناك أي تغييرات ما بين الشخصية التي يؤديها الممثل والأخرى في الواقع ؟

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث إلى :

يهدف البحث الى الكشف عن كيفية معالجة للشخصية السيرة الذاتية في الافلام الروائية واداء الممثل في اعادة تجسد الشخصية في ضل حقيقة الوثيقة كشخصية تاريخية وعبرية الممثل في ذلك وفق المعالجات الإخراجية السينمائية وعناصرها التي ترسم حدود الابداع في افلام السيرة الروائية والتي تبلور لدى الجمهور الوعي التاريخي للشخصية المستهدفة من خلال: ان هناك علاقة تفاعلية بين الممثل والشخصية الحقيقة من خلال تجسيد عناصر اللغة السينمائية. وكذلك حدود البحث. أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة، وقسم الإطار النظري إلى مباحث. المبحث الأول فقد سمي عمل الممثل في أفلام السيرة الروائية ، والمبحث الثاني فان بعنوان الوثيقة في أفلام السيرة. المبحث الثالث جاء تحت عنوان دور عناصر اللغة السينمائية في تفعيل اداء الممثل في افلام السيرة . حيث حققت السينما في نهاية المطاف ما لم يحققه أي فن آخر سابق عليها، فالمتفرج في ذلك الوقت لم يكن متوفراً لديه أو يخطر في ذهنه رؤية قطار يتحرك على خشبة المسرح، وبهذا حققت السينما أكثر الأشياء التي لم تحققها الفنون الأخرى، ألا وهي "الإيهام بالواقع"، منه أحد المؤشرات بعد اعتمده الباحث في تحليل العينة المختارة وهي "أيام السادات" ومبرر أخذ العينة وأداة البحث ووحدة التحليل الفصل الرابع: تضمن تحليل العينة المختارة واستخلاص النتائج النهائية المستخلصة من التحليل وأبرزها: والذي جاء للإجابة عن أهداف البحث وكذلك عرض الاستنتاجات المستخلصة من نتائج البحث، وتضمن قائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث وملخص البحث باللغة الإنجليزية.

4 : حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة المعالجات الإخراجية للأعمال السينمائية المنتجة في عام 2001 وذلك لوجود جيل من أفلام السيرة الروائية في هذه السنة:

1. الحد الموضوعي الاحداث والشخصيات في الفيلم السيرة الروائي الواقعي .
2. الحد الزماني مكان العرض في دور السينما وعلى مواقع اليوتيوب.
3. الحد المكاني مكان الانتاج جمهورية مصر العربية .

تعريف المصطلحات

الاداء (Performance)

أ. تعريف المصطلح لغوياً:-

جاء في لسان العرب لـ (ابن منظور) حول الاداء " قيل اخذ الدهر ادائه (من العدة) وقد تادى القوم تأدياً اذا اخذوا العدة التي تقوهم على الدهر وغيره، ولكل ذي حرفة: اداة، وهي آتة التي تقيم حرفته، واداة الحرب: سلاحها، ورجل مؤد: ذو اداة، ومؤد: شاك في السلاح وقيل: كامل اداة السلاح، وادى الشيء اوصله: والاسم الاداء. (ابن منظور ، ص 46، ب.ت)

ب. تعريف المصطلح اصطلاحياً:-

جاء في تعريف الاداء بانه:-

1. العمل العقلي او ما ينجز وهو يختلف عن القدرة والقابلية لدى المرء. (نجار فريد جبرائيل ، ص182 ، 1960)
2. السلوك الذي يقوم به الفرد لإنجاز عمل خاص. (عايش زيتون محمود ، ص107-108، 1994).
3. مجموعة الاستجابات التي يأتي بها الفرد في موقف معين وتكون قابلة للملاحظة والقياس. (العمر بدر عمر ، ص202، 1990)
4. عمل مميز او انجاز واضح للوصول الى الهدف.
5. المحصلة والمحطة الاخيرة من التعلم الذي يمكن للتلميذ من ان يتصرف ويسلك طريقة معينة.
6. عمل وفعل يتطلبان قدرة ذهنية قصوى لتقديم الافكار بصورة توصل الى الهدف.
7. فن الاداء في مظاهره الاولى مهتم بدرجة كبيرة بعمليات الجسد التي يطلق عليها : حركات ، احداث، اداء، اشياء، متنوعة، ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد، فجسد الفنان يتحول الى موضوع، والمحرك للعمل (Bazkir Show ص138، 1997)

التعريف الاجرائي للباحث:-

الاداء: هو انجاز الممثل لعملية توظيف ادواته التعبيرية من جسد وصوت بما يمكنه من تجسيد الشخصية بابداع.

الشخصية Personality

عرفها العلايلي الشخصية بأنها: شاملة لمجموع ما في البيئة بما يتصل بشخصية الإنسان اتصالاً وثيقاً يجعله يشعر بما في البيئة كما لو كانت اجزاء من نفسه لا تستبدل ولا تعوض مثل الممتلكات والملابس ومن يحبه من الناس. (عبد الله لعلايلي، ص 183، ب ت)

وعرفها (Olbert) بأنها ذلك التنظيم الديناميكي الذي يكمن بداخل الفرد، والذي ينظم كل الأجهزة النفسية والجسمية التي تُملئ على الفرد طابعة الخاص في التكيف مع بيئته. (مراد يوسف ، ص 363، 1966)

كما عرّفها (Ralph Linton) بأنها المجموعة المتكاملة من صفات الفرد العقلية والنفسية. أي المجموع الإجمالي لقدرات الفرد العقلية وإحساساته ومعتقداته وعاداته واستجاباته العاطفية المشروطة. (شبكة الانترنت العالمية. <http://members.lgc.org>) ووردت في علم النفس عند (Raymond Cattell) بأنها ما يمكننا من التنبؤ بما سيفعله الشخص عندما يوضح في موقف معين ، وأنها تختص بكل سلوك يصدر عن الفرد سواء أكان ظاهراً أم خفياً. (عبد الخالق احمد ، ص 40، 1983).

وجاء تعريف (Victor Barnois) للشخصية، على أنها: تنظيم لدرجة ما للقوى الداخلية للفرد، وترتبط تلك القوى بكل مركب من الاتجاهات والقيم والنماذج الثابتة بعض الشيء ولا سيما بالإدراك الحسي والتي تفسر الى حد ما ثبات السلوك الفردي.

وتوصف الشخصية على جنس أدبي شاع في أوربا الغربية في القرنين السابع عشر والثامن عشر مستوحى من كتاب الشخصيات للشاعر اليوناني (Theophrastus) وهو عبارة عن مقال قصير يصف السجايا والسمات التي يتميز بها أنموذج اجتماعي معين كالخبيل أو حديث النعمة... الخ. ويوصف هذا النوع من الجنس على أنه "منهج يقدم به المؤلف شخصية ما في القصة أو المسرحية، وهذا المنهج يكون عادة بإحدى الطريقتين: أما ان يصف المؤلف الشخصية وصفاً دقيقاً، وأما ان يظهر الشخصية من خلال أحداث الرواية نفسها وتفاعل الشخصية معها.

(شبكة الانترنت العالمية) اما بالنسبة الى (Georg Lukács) فقد عرف الشخصية بأنها: تمثل حركة ذات مغزى تضم أقساماً من السكان كبيرة، وهي عظيمة لان عاطفتها الشخصية وهدفها الشخصي يتوافقان مع الحركة التاريخية العظيمة، اذ يركز داخل التاريخ على جوانبها الإيجابية والسلبية لأنها تعطي لانفعالاتها تعبيراً واضحاً ويحمل تأريخها رايتها في السراء والضراء، وتسمى الشخصية الدرامية التاريخية فرداً تاريخياً أو خيالياً يتكون في الأعمال الفنية وبشكل رئيس في المسرحية أو هي الدور الذي يؤديه على خشبه المسرح أو في أي عرض مسرحي، وبما ان الفلسفة هي الجامع لكل الأفكار على مر التاريخ، لذا فقد جاء في تعريفها في المعجم الفلسفي على انها: الذات الواعية لكيانها (المستقلة في ارادتها)، الحرة في تصرفاتها [ومنها جاء تعريف] الشخص الأخلاقي : على أنه من توافرت فيه صفات تؤهله للمشاركة العقلية والأخلاقية في مجتمع إنساني بحيث تجعله يميز بين الحق والباطل والخير والشر، وعرفت في معجم اللغة الفلسفية بأنها " الفرد المتمتع بحظوة اجتماعية بارزة. (مجدي وهبة وكامل المهندس، ص 91 ، 1979)

التعريف الإجرائي:

الشخصية / تمثل كيان فاعل ذات مغزى تتمتع بحضور اجتماعي بارز يحكم فعلها، الفاعلية ذات الطابع المطلق الذي لا يتناقض بين ما هو نهائي في مواقفها ولا نهائي في الأحداث محددة اتجاهها في ضوء الأبعاد الشمولية التي تمتلكها وما تحدثه في التاريخ من تأثيرات.

المبحث الأول: عمل الممثل في افلام السيرة الروائية.

المبحث الثاني: الوثيقة في افلام السيرة

المبحث الثالث: دور عناصر اللغة السينمائية في تفعيل اداء الممثل في افلام السيرة.

الاطار النظري

المبحث الاول

عمل الممثل في افلام السيرة الروائية

ان الممثل يتحول من الداخل إلى الخارج فهو يعيش الدور أولاً ومن ثم يجسده (عبد الحميد ChristyGeorgiandVladmirProkovin ، ص 12 ، ب ت) إذ يقوم الممثل بخلق وأداء ثم عرض للحياة الداخلية للشخصية ومن ثم إطلاقها، عندها يتفاعل الممثل مع بقية الممثلين في ترجمة الحياة الداخلية للشخصية " ينبغي على الممثل أن يترجم الحياة الداخلية للشخصية بحيث تكون احساساته ومشاعره الجديدة منسقة مقبولة لدى المشاهد، عليه أن يعيش تجربة إنسانية جديدة تختلف عن تجربتها الخاصة والحياة الداخلية التي خلقها المؤلف وعلى الممثل ان يعيد خلقها (سامي عبد الحميد ، محاضرة ، 2001) لقد لجأ (Stanislavski) الى سحرية (لو) في تفعيل دور الممثل في مواقف الشخصيات وعدها المفتاح الخاص الذي يفتح به باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات وخصوصاً تلك التي يجسدها الممثل بكفاءة " حيث يستطيع الممثل أن يستخدم مصطلح او السحرية لكي يدخل في وجود الشخصية ويربط حقيقة الحياة بحقيقة الدراما ليجدد دوافع الأفعال (ديور ادوين ، ص 85 ، 2001) ولكي يؤكد (Stanislavski) على قدرة الممثل في الأداء ويطوره فإنه يلجأ إلى الذاكرة الانفعالية ويحفزها بأن يستعيد الممثل المناسبات التي حدثت فيها مواقف شبيهة لموقفهم الحياتي والظروف المماثلة لتلك المواقف التي يمثلها على المسرح وذلك لإعادة وإيقاظ ذلك الانفعال الذي كان يشعر به خلال الزمن الماضي ودمجه بالانفعال الذي يستأثر عليه في المشهد الدرامي الحالي وبما يتناسب والظروف المحيطة، هنا يستطيع الممثل ان يكشف في نفسه إمكانية تكيف قدراته بما يتناسب مع الدور " يمكن للممثل ان يستعين بذكرياته العاطفية إذا ما وجد صعوبة في تطوير استجابته العاطفية (DiorEdwin ، ص 87 ، 2001)، إذ تعد العاطفة جزءاً من قدراته في مرحلة زمنية ما، وهو تركيز على ما يسمى (سايكولوجية الشخصية) في أدائها الباطني (الداخلي) فإذا شعر المؤدي بالانفعال المناسب على نحو حقيقي فإن أي انفعال سيحدث بعد هذا الشعور سيكون صحيحاً وسيأتي بشكل طبيعي ويبدو الأداء واقعياً كلياً وهنا يكمن صدق الممثل في الأداء شرط أن يتحكم به بوعيه وهو ما يطلق عليه قدرة الممثل في السيطرة على تقنياته مهارياً في الصوت والحركة والأزياء والمكياج إلى أن يصل بالشخصية إلى حد الإيهام.

لذا يجد الباحث ان (Dews) يذهب الى ثلاث تحديات رئيسة تواجه الممثل "

- 1 - المهارات الخاصة [أدواته الداخلية: العقل والعواطف] والخارجية الصوت والجسد.
- 2 - جعل الشخصيات قابلة للتصديق.
- 3 - المزج بين المجالين الداخلي والخارجي (DiorEdwin ، ص 14 ، 2001). يجد عدد من الممثلين الكبار امثال JeremyAarons,Ben Kinglerly, VanessaRedgrave, PeterOttolow Bates ان الشخصية التي يمثلونها تتلبسهم او تستحوذ عليهم (GlennWilson ، ص 9، ب ت)

ذلك على انهم يتخذون من الصدق اسلوباً في الاندماج الكلي في أثناء أداء الشخصيات ووفقاً لما ذكره (Bates) " فان نوعاً من التلبس يحدث عندما يضع الممثل نفسه كلياً داخل الشخصية التي يقوم بها او يسمح فعلاً للشخصية بأن تدخل إلى أعماق ذاته وإلى المدى الذي يشعر عنده بانفعالات هذه الشخصية (GlennWilson ، ص 9، ب ت) ، ويتم ذلك من خلال الاستجابة الحسية للمتلقى عندما يشعر أنّ الممثل قد طور إيماءاته وحركاته وصوته إلى أقصى درجة من الدفق السايكولوجي ليتواصل معه بما يسمى بالحساسية الفنية التي تمثل استجابة قوية للمواد والتجارب التي تتفاعل معها الشخصية من خلال عمليات الاستذكار والاسترجاع والتعبير عنها عند الضرورة، لذا فإن الممثل الذي يحس ويشخص إحساسه يكون قد وظف نفسه وكيف أدائه من وجهة نظر المتلقي. أي أن المتلقي قد وصل حد الاقتناع حول المشاركة الفاعلة فيما يشاهد حتى لو كان الممثل " قد فقد اتصاله بهم في [اللحظات اللاحقة] إلى الحد الذي يصبح فيه مغرقاً في عالم تخيلاته الذاتية الخاصة به لوحده (GlennWilson ، ص 15، ب ت) ، هذا يدل على أن التعبيرات المخزونة في انفعالات الممثل الخاصة يمكن للشخصية ان تؤديها أنياً، ان تستضيفها انطلاقاً من نقطة شروع الممثل باداء تلك الشخصية ولزمن معين يحتاجه المتلقي في عملية الاقتناع فيجد الممثل نفسه مدهوشاً بالطريقة التي تستجيب لها الشخصية في موقف ما يجسده، فيما لم يكن متوقعاً منها (الشخصية) ان تفعل ذلك " فإذا ما استجابت الشخصية بما يتناسب والعصر المصور، وإذا ما استجابت الشخصية نفسها في عصور أخرى.. فلاستجابة يجب ان تكون في كل مرة بشكل خاص، تبعاً للزمن والانتماء الطبقي (عقيل مهدي، ص 208، 1988) ان سيطرة الشخصية على الممثل في أثناء أدائه واستمراره بالحضور في عقله حتى بعد انتهاء العرض تعكس الذات الداخلية له، فهو يتمثلها من خلال خبراتها وما أنجزته فيستدعي تلك الخبرة المخبوءة فيها ويخص المميز من أفعالها تركيزاً، لذا لا يعد التمثيل مجرد شكل من أشكال تقديم الذات وعرضها وانما نوع خلص منها خصوصاً تلك التي تمتلك التعبير الجيد بما يتناسب والشخصية. ان عمل الممثل يبدو حقاً شيئاً ذاتياً وشخصياً إلى أقصى حد لكنه على الرغم من ذاتيته وشخصانيته يعدّ إبداعاً شرطياً محدوداً بالظرف المسرحي أو التقنية الآلية التي يعمل من خلالها فضلاً عن النص المكتوب ورؤية المخرج. ومن يعمل معه في تشكيل خطوط الشبكة الدرامية المعقدة، لذا فإن تلك جميعاً تقريباً التي ترتبط بعلاقات الممثل تبدو غائبة عياناً ولكنها مشاركة سواء بموروثاتها الاجتماعية أو التاريخية تلك التي تشكل بطابعها علامات التميز الشخصي فيما بين ممثلين مختلفين في بيئات مختلفة ومجتمعات متباينة فلكي يخترع الممثل وسائط فنية يسخرها لأدائه وحفظه وتسجيله لذا فإنه يلجأ إلى رصد وملاحظة أداء الممثلين المختلفين عبر العصور لاسيما في الصور الفوتوغرافية أو في أفلام الفيديو أو في الأفلام السينمائية فيقوم بتضليل المتلقي الذي يطالبه بإظهار حقيقة دوافعه والتفكير بما يجري داخله من عمليات نفسية في أدائه لشخصية بعينها. أي أنه يشترط بالممثل ان يمتلك المهارة التقنية فيكون بذلك قد أكمل الشروط الضرورية ليتواصل والفهم التام بين المسرح والمجتمع الذي يعدّ وحدة عضوية تصدر عن نظرة في الوجود وعن شعور ديني وخلق، ويعزز ذلك كله الملاحظة الميدانية التي يقوم بها الممثل فضلاً عن دراسته أوصاف الشخصية باللجوء الى بطون

الكتب في سيرتها الذاتية. " فغالباً ما يتطلب منك ان تفهم شيئاً في أحد الأدوار لم تكن لديك خبرة كافية ما حوله. وهكذا فانك عبر حياتك تكون في حاجة دائمة إلى أن تكون قادراً على اخذ (لقطات سريعة) تتعلق به، بدلاً من ان تؤديه دون ان تكون على معرفة جيدة به (صالح سعد، ص 45، 1990) خصوصاً في الشخصيات التاريخية ويمكن ان يلاحظ تأثيرها من نبرة الصوت وطريقة النظر وحركة اليد والمشية وغيرها من اللفات والاشارات التي تتميز من شخص الى آخر او ان يكون نابعاً من الملامح الداخلية للشخصية مثل الذكاء، سرعة البديهة، صلابة الإرادة، روح الفكاهة... الخ التي تعد عمليات تواصل طبيعية فيما بينها.

أن مهمة الممثل أمام هكذا شخصيات هو الإفادة من بعض صفاتها كي يكسبها انطباعات جديدة متنوعة من أجل إغناء أفكار الممثل وأحاسيسه وذاكرته واكتشاف وسائل تعبير جديدة ومتنوعة تغني بدورها الجانب الفني والجانب الثقافي للممثل " إنها تؤدي إلى اكتساب الانطباعات الجديد. وهذا يؤدي بدوره إلى تدريب أعضاء الحس الداخلية والخارجية ووسائل التعبير لدى الممثل (قاسم محمد، بغداد، ص 5، ب ت) إن هذا الشخص المتوحد هذا الـ (لا أحد) هو ذات الشخص المناسب لشغل دور الوسيط ما بين المرئي واللامرئي، ما بين الواقع وما وراء الواقع. وكأننا أمام قاعدة تقول كلما انمحت شخصية الممثل ازدادت قدرته على مفارقتها بسهولة إلى شخوص أخرى مطلوب تجسيدها. وإلا ماذا يمكن أن يكون الممثل الإنسان الذي يقف حد هذا الخط الفاصل ما بين أزواج متباينة متناقضة ظاهرياً وما بين الأزواج بينه وبين الشخصية التي يمثلها. ثم ما بين الشخصية الممثلة والأخرى المكتوبة وما بينهما الممثل والشخصية وذات المتلقي غير القادر عن الامتناع عن الاندماج او التماهي معها. هنا يأتي ما يسمى بالكاريزمية (الحضور) والحضور يمكن أن يقدم من خلال الطاقة الحيوية بمعناها الواسع وليس بالمعنى الجزئي المعروف في مجال العلوم الطبيعية فإذا كان حضور الممثل تعبيراً عن قدرة فطرية على تجاوز الذات نحو الآخر والاستحواذ عليه فإن الطاقة الحيوية هي المعبر الذي تتخذ هذه القدرة وبذلك تمثل الطاقة إرادة الفعل أي أنها تقرر إرادة التعبير أولاً ومن ثم تمثل الفعل نفسه ثانياً فلا مقاومة من قبل الجسم والروح لها في ادائها وبما ان التجسد يعبر عن واقعة الحضور المادي للشخصية الدرامية بوساطة الممثل فإن الممثل يمنحها (الشخصية) التي يؤديها براءة الاختراع ابداعياً. من المحتمل أن يؤدي وجود الممثل في مكان خاطئ وفي زمان خاطئ بإفساد أداء بقية زملاء الممثلين وكذلك مهام الفنين وخصوصاً المسؤولين عن الإضاءة لذا فان التخطيط المسبق للحركة وتوقيتاتها يتمثل بإيجاد مبررات لكي توضع الحركة الانتقالية منها والموضعية – قبلية في أثناء التدريبات وذلك للحصول على نظام يمنح الممثل حرية التعبير وتأكيد الصدق والتركيز على الاداء من خلال سيادة أكثر أجزاء الجسم قدرة على التعبير والتي تعد أساسية وشرطية الجوهر. لذا فان أكثر المسرحيين المحدثين يعون بأدراك كامل العلاقة الوثيقة بين المسرح والحركة، والحركة تشمل جميع المواد المؤثت بها المسرح بأشكالها كافة من ديكورات وإضاءة واكسسوارات وماكياج وملابس، إذ إن هذه العناصر المكمل للعرض لا تملك القدرة على الحركة الذاتية المستقلة. إن الأحداث في العرض المسرحي تتبع عادة من الصراع مع قوى معارضة فيولد الصراع قدراً من التوتر يزداد بازدياد القيود على الحركة في المكان " فالحركة المقيدة تولد

عادة درجة عالية من الانفعال والأحاساس المثير بالترقب أكثر من الحركة الحرة وتلعب الحركة المقيدة في المكان دوراً هاماً كما في مسرحية (Ibsen) بيت الدمية (JulianHilton ، ص 198 ، 2002) يعد تقييد الحركة في المكان ابغ مظاهر السيطرة والسلطة وخصوصاً في حالة تسلط فرد على اخر فيظهر ذلك جلياً في الشخصيات التاريخية وتمثل الحركة في المكان معاني القوة والتسيد وتؤثر على المكانة الاجتماعية للشخصية. فهي التي تحدد قوة الشخصية او ضعفها وكذلك درجة تحكمها في سير الاحداث او خضوعها لها على وفق المكانة التي تشغلها في مجتمعنا. إنَّ ما يظهر الشخصية المهيمنة عادة هو تحديها وهيمنتها وسيادتها ويتجلى ذلك من بوارد التوتر والثورة عادة وخصوصاً في التذمر والاحتجاج ورفض الطاعة والامثال فينشأ التوتر من محاولة كسر هذا النسق السلطوي او إعادة صياغته اعتماداً على الشفرة الحركية الدالة التي تحتوي مجموعة من الحركات والأوضاع التي تنم عن الخوف والرغبة فظلاً عن نقيضها في الاحترام والتبجيل لذا نجد أنَّ بعضاً من الممثلين يميل الى تقليل الحركة الموضعية (الجسمية) إلى ابعد حد ممكن وذلك لكي يتمكن من ابراز الجانب التعبيري الذي يمتلكه واطهار قدرته وكفاءته للمتلقي في ذلك فيقلل من عدد الايماءات والحركات وهو ما يبرز الجانب النفسي للشخصية ويدل على نحو قوي قدرة الممثل بالتحكم في الفعل او يظهر الفعل من خلال موقف الشخصية نفسها ويبرز المعنى الترابطي بين موقف وموقف إذ ان أي زيادة في التعبير تبقى مهددة العمل كله فيخرج عن الحدود الحركية المرسومة له ويشنت انتباه المتلقين. إنَّ التناغم والتجانس وانسيابية الحركة تمنح الممثل حالة نفسية مستقرة وتغير تلك الحالة في أي خللة لأحاسيسه ومشاعره تنبع من تصادم وتناقض

ان عمل الممثل يبدو حقاً شيئاً ذاتياً وشخصياً إلى أقصى حد لكنه على الرغم من ذاتيته وشخصانيته يعدّ إبداعاً شرطياً محدوداً بالطرف يخترع الممثل وسائط فنية يسخرها لأدائه وحفظه وتسجيله لذا فإنه يلجأ إلى رصد وملاحظة أداء الممثلين المختلفين عبر العصور لاسيما في الصور الفوتوغرافية أو في أفلام الفيديو أو في الأفلام السينمائية فيقوم بتضليل المتلقي الذي يطالبه بإظهار حقيقة دوافعه والتفكير بما يجري داخله من عمليات نفسية في أدائه لشخصية بعينها. أي أنه يشترط بالممثل ان يمتلك المهارة التقنية فيكون بذلك قد أكمل الشروط الضرورية ليتواصل والفهم التام بين المسرح والمجتمع الذي يعدّ وحدة عضوية تصدر عن نظرة في الوجود وعن شعور ديني وخلق، ويعزز ذلك كله الملاحظة الميدانية التي يقوم بها الممثل فضلاً عن دراسته أوصاف الشخصية باللجوء الى بطون الكتب في سيرتها الذاتية. (صالح سعد، ص 45، 1990) فغالباً ما يتطلب منك ان تفهم شيئاً في أحد الأدوار لم تكن لديك خبرة كافية ما حوله. وهكذا فانك عبر حياتك تكون في حاجة دائمة إلى أن تكون قادراً على اخذ (لقطات سريعة) تتعلق به، بدلاً من ان تؤديه دون ان تكون على معرفة جيدة به خصوصاً في الشخصيات التاريخية ويمكن ان يلاحظ تأثيرها من نبرة الصوت وطريقة

النظر وحركة اليد والمشية وغيرها من اللفقات والاشارات التي تتميز من شخص الى آخر او ان يكون نابعاً من الملامح الداخلية للشخصية مثل الذكاء، سرعة البديهة، صلابة الإرادة، روح الفكاهة.. الخ التي تعد عمليات تواصل طبيعية فيما بينها. (GlennWilson ، ص 15، ب ت)

أن مهمة الممثل أمام هكذا شخصيات هو الإفادة من بعض صفاتها كي يكسبها انطباعات جديدة متنوعة من أجل إغناء أفكار الممثل وأحاسيسه وذاكرته واكتشاف وسائل تعبير جديدة ومتنوعة تغني بدورها الجانب الفني والجانب الثقافي للممثل انها تؤدي إلى اكتساب الانطباع الجديد. وهذا يؤدي بدوره إلى تدريب أعضاء الحس الداخلية والخارجية ووسائل التعبير لدى الممثل إن هذا الشخص المتوحد هذا الـ (لا أحد) هو ذات الشخص المناسب لشغل دور الوسيط ما بين المرئي واللامرئي، ما بين الواقع وما وراء الواقع. وكأننا أمام قاعدة تقول كلما انمحت شخصية الممثل ازدادت قدرته على مفارقتها بسهولة إلى شخص آخرى مطلوب تجسيدها. (قاسم محمد، بغداد، ص 5، ب ت) وإلا ماذا يمكن أن يكون الممثل / الإنسان الذي يقف حد هذا الخط الفاصل ما بين أزواج متباينة متناقضة ظاهرياً وما بين الأزواج بينه وبين الشخصية التي يمثلها. ثم ما بين الشخصية الممثلة والأخرى المكتوبة وما بينهما الممثل إن Marlon Brando, Vanessa Redgrave, Jane Fonda, George C. Scott, Joanne Woodward, Donald Sutherland وآخرين غيرهم، ممثلون حدسين، لكنهم قادرون رغم ذلك على التحليل الذهني للنص ومعناه. إن أفلامهم تظهر أنهم بخلقهم عقبات أمام أنفسهم أو أمام المخرج، (كما يحتمل أن يكون الأمر) فإنهم يجدون غالباً أفعالاً ذاتية أصيلة وذات خيال للمشاهد والشخصية وذات المتلقي غير القادر عن الامتناع عن الاندماج أو التماهي معها. هنا يأتي ما يسمى بالكاريزمية (الحضور) والحضور يمكن أن يقدم من خلال الطاقة الحيوية بمعناها الواسع وليس بالمعنى الجزئي المعروف في مجال العلوم الطبيعية فإذا كان حضور الممثل تعبيراً عن قدرة فطرية على تجاوز الذات نحو الآخر والاستحواذ عليه فإن الطاقة الحيوية هي المعبر الذي تتخذه هذه القدرة وبذلك تمثل الطاقة إرادة الفعل أي أنها تقرر إرادة التعبير أولاً ومن ثم تمثل الفعل نفسه ثانياً فلا مقاومة من قبل الجسم والروح لها في ادائها وبما ان التجسد يعبر عن واقعة الحضور المادي للشخصية الدرامية بوساطة الممثل فإن الممثل يمنحها (الشخصية) التي يؤديها براءة الاختراع ابداعياً. ان توزيع العمل الدرامي يقهر توقعات المتفرج وتنبؤاته بشأن الشخصيات وعلاقاتها. المتفرج عادةً مغرم بإصدار الأحكام، ولأن الأحكام غالباً ما تكون متسربة وغير دقيقة وخاطئة، فإن على الفنان أن يخربها ويخلق حالة من الشك والالتباس، أن يجعل المتفرج يفقد توازنه واطمئنانه، وأن يجعله يعيش الحالات ذاتها التي تعيشها الشخصية. الشخصية المركبة ليست إيجابية بالمعنى الأيديولوجي. إنها ضد البطل الإيجابي الذي يعرف كل شيء، يحسم كل شيء، والذي هو مزيف وغير بشري. الشخصية المركبة لا تلبي حاجة المتفرج الى من يحل مشاكله ويقهر أعداءه ويحقق أحلامه.. بل تجسد الكامن والمكبوت، الأشياء التي لا يرغب المتفرج في مواجهتها أو الكشف عنها.

أما الشخصية النمطية فهي أحادية البعد، ذات ملامح واضحة وغايات محددة ومشاعر صارمة، ومن السهل التنبؤ بسلوكها وأفعالها وأفكارها. إنها لا تحتوي في داخلها التناقضات والمتعارضات الموجودة في أي كائن بشري. إنها تمثل الخير المطلق أو الشر المطلق. لا تتغير، لا تتحول .. بالتالي لا تفاجئ. شخصية كهذه غالباً ما تكون مسطحة، بلا عمق، وغير مثيرة للاهتمام. الممثل الذي يميل الى الشخصية النمطية، المحددة، الواضحة المعالم، هو ذلك الذي يشعر بمحدودية إمكاناته وقدراته التعبيرية، والذي يفتقر الى الأدوات الفنية والفكرية التي تمكنه من ولوج الشخصية المركبة وسبرها، لذلك يتجه مباشرة الى تلك الشخصية السهلة والبسيطة التي لا تتطلب منه جهداً ووقتاً. لكن النمطية أيضاً تكون مفروضة على الممثل رغماً عنه. فالممثل الجيد يسعى الى أن يجدد نفسه، ويجرب أدواراً مختلفة ومتنوعة، غير أن المنتجين من جهة، والجمهور من جهة أخرى، يحاولون قولبتهم بمطالبتهم بتكرار الدور، المرة تلو الأخرى، ما أن يحقق نجاحاً في ذلك الدور أو في شخصية معينة. لهذا السبب نجد ممثلاً يتخصص تقريباً في نوعية معينة من الأدوار - الشر مثلاً - فقط لأن شكله وملامحه تؤهله لأدوار الشر، أو لأنه برع في فيلمه الأول، أو في أحد أفلامه، في تأدية هذا الدور، بالتالي لا يستطيع الخلاص منه إلا بصعوبة. إن الشخصية تظل راسخة في أذهان المنتجين والمخرجين، وعندما يحتاجون الى ممثل يؤدي شخصية مماثلة فإنهم يفكرون مباشرة في ذاك الممثل أو تلك الممثلة.

يقول المخرج Clint Eastwood أن توزيع الأدوار التمثيلية من أهم الجوانب في صناعة فيلم من الافلام وبه يستطيع أن يحيا ويموت. إذ يتوجب على طاقم الممثلين أن يبعثوا تلك الشخصيات الى الحياة. ويقول ولو ساءت توزيع دور أو شذ واحد منها، يمكنك أن تطيح بالفيلم كله دفعه واحده.

المبحث الثاني

الوثيقة في افلام السيرة

ان عملية بلورة فكرة ارتباط الحياة الانسانية بالفن على وفق وجهة نظر المجتمع، او عملية اعادة صياغة الماضي بصوره تجعل الاجيال ترى فيها كل ما يعزز قيم الفخر والاعتزاز لاسيما فيما يتعلق بأصحاب الاختصاص من مؤرخي الفن وعلماء التاريخ فبعضهم يعلن ان اقدم مظاهر النشاط الفني هو الفن المبني على مبادئ شكلية وعلى اضافة اسلوب زخرفي وطابع مثالي على الحياة (ArnoldHauser ، ص13، 2004) وفي حين يرى اخرون ومنهم (ArnoldHauser) فيما يتعلق بالنظرة لما يراه الفنانون في تصورهم للحياة بقوله: والبعض الآخر يرى ان اقدم هذه المظاهر هو يقوم على ترديد الحياة الطبيعية للأشياء والاحتفاظ بها. ويختلف موقفهم بين هذا وذاك تبعاً لنظرتهم الى الفن، وهل هو وسيلة للسيطرة على الواقع واخضاعه ام هو اداة للاستسلام للطبيعة بهذا التساؤل الذي ذكره (Hauser) نجد ان ذاتية الفنان وحكمه على الحقبة الزمنية التي يعيش فيها، هي اهم الدلائل على اثر التركيبة التاريخية التي حصل فيها الابداع الفني، فجاءت بأحيان كثيرة تلبية لرغبات وميول زمنه والتأثيرات التي انطوى عليها ذلك الاتجاه مع الاخذ بالحسبان ان تشكل الوعي بالفن قد بدأ في الحقب الزمنية الاولى للحضارة الانسانية، ومن هنا نجد ان طبيعة تعامل الفنان مع وسيلته التي تكون نتاجه

الفني جاء على وفق مفهوم اثر المدة الزمنية التي يعيش فيها والذي اكد عليه (HerbertRead) بقوله: (من المؤكد ان مفهوم الجمال يتمتع بمغزى تاريخي محدد وقد ظهر هذا المغزى في اليونان القديمة واصبح نقطة انطلاق لفلسفة معينة في الحياة) (ArnoldHauser ، ص13، 2004) ومؤكدا على مفهوم ان الفن هو مرآة لما هو موجود، أي التعامل مع تصوير الحياة على وفق النظرة الفنية الجمالية (وكان الفن كما كان الدين تجسيدا للطبيعية وللإنسان بوجه خاص كونه ذروة مسار الطبيعة) ومن هذا المنطلق لابد من الوقوف على ماهية الفن لكي نتمكن من إعطائه الوظيفة التي يتمتع بها في حفظ الموروث الاجتماعي للحضارات الانسانية والتي يجب فيه ان تمر من خلال علاقة الجمال بالفن . ان الجمال هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا هو التعريف الاساس الوحيد وعلى هذه القاعدة نستطيع ان نقيم نظرية للفن شاملة بالقدر الذي ينبغي ان تكون كذلك (HerbertRead ، ص 12، ب ت) ان هذا الارتباط في رؤية الفنان للجمال يعطينا صورة اولية لما يراه الفنان من حوله وتسجله ذاكرته الجمالية لكي ينتج فيما بعد نوعاً من اعادة تجسيد للواقع المعاش على وفق طريقتة الإبداعية التي يحاكي فيها الموجودات من حوله (فعندما يظهر الفن والادب نجدهما يتوهجان بنور الابداع الحقيقي اذ ليس من باب المصادفة ان معالم ثقافة ما قبل التاريخ كلها تقريباً تلاقي فهماً لدى الانسان المعاصر (Georgi Gachev، ص11 ، 1990)

جاء في كتاب (جماليات الفيلم) الذي تناول الواقعية في السينما على وفق عدد من التصنيفات في اطار هذا النوع من الافلام، حيث يؤكد على اهمية التفريق بين واقعية مواد التعبير، وواقعية موضوعات الافلام التي تؤكد على ان (من بين جميع الفنون وأنماط التمثيل تبدو السينما بمنزلة أكثرها واقعية بما انها قادرة على ان تعيد انتاج الحركة والديمومة وعلى ان تسترجع الجو الصوتي لحركة او المكان غير أن مجرد صياغة هذا المقوم تظهر الواقعية السينمائية لا تقيم الا مقارنة بأنماط تمثل اخرى وليس مقارنة بالواقع، فزمن الاعتقاد في موضوعية اليات اعادة الانتاج السينمائية وزمن الحماسة، كحماسة بازان الذي كان يرى في صورة المنوال ذاته قد وليا اليوم) (JackAmonandothers ، ص133، 2011) إن الكثير من مؤرخي السينما يعدون (الاخوة لومير)، من مؤسسي التقاليد الواقعية في السينما؛ إذ بدأ بأفلام قصيرة لتسجيل الأحداث اليومية، مثل وصول قطار الى المحطة أو خروج العمال من المعامل، أو تصوير الطبيعة كأموج البحر، أو أوراق الشجر، وحينما اخذ فن السينما ينمو وينتشر بدأت المواضيع تتنوع، فمن مشاهد حياتية يومية إلى موضوعات وأحداث مستقاة من العصور القديمة ولذلك خرج المخرجون بأساليب جديدة، وهي الخروج إلى الشارع، والساحات العامة لتصوير مشاعر الناس وردود أفعالهم، واقعية، أي تجعلك تصدق أن ما تراه يحدث في الواقع، فهذه ليست قيمة في ذاتها، وإنما الواقعية التي تجعل المتفرج يفكر ويتأمل حياته، والواقع الذي يعيش فيه، ويستمتع بالأسلوب الفني الذي يتم به التعبير عن الواقع أساسا، وهذا ما يفرق بين العمل الفني وبين محاضر في السياسة أو الاقتصاد والنقطة الأساسية هي الجمالية في عرض الواقع، فالاستمتاع يجعل من المتفرج يفكر ويتأمل ومن ثم يبحث عن الحل، ان الافلام الواقعية تحاول إعادة تكوين السطح من الواقع المادي بأقل ما يمكن من التحويل، ويحاول صانع الفلم، عند

تصويره الأحداث والأشياء أن يوحي بذات الغنى في التفاصيل والعطاء الذي تتميز بهما الحياة نفسها، والواقعي باختصار يحاول أن يحافظ على الإيهام بأن عالم فيلمه هو مرآة موضوعية غير محرفة عن العالم الفعلي، والسينما الواقعية في احسن حالاتها تتفرد بفن إخفاء الفن وتشجع إسهام الجمهور، كما أن أغلب الواقعيين يؤكدون أن اهتمامهم الكبير هو المضمون وليس الشكل أو التقنية، والمضمون يأتي دائماً في المقدمة، والمخرجون الواقعيون عموماً يرغبون في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشهد، ويفضلون اللقطات البعيدة، ويميلون إلى تجنب الزوايا المتعارف عليها (LouisdeGianetti، ص 17 – 51، 1981)

المبحث الثالث

دور عناصر اللغة السينمائية في تفعيل اداء الممثل في افلام السيرة

زوايا الكاميرا ولقطاتها:

أن خصوصية التمثيل للسينما تحتم على الممثل حيث يجب أن لا يشتت انتباه الممثل السينمائي من خلال استخدام زوايا تصوير متنوعة ضمن مساحة التمثيل.

نصح بودفكين الممثل أن يتفهم ويحس باحتمالات أخذ اللقطات من زوايا متعددة. يجب على الممثل في لقطة ما فوق الكتف أن يتخيل الشخصية في زاوية الكادر، وأن يستجيب بصورة حميمة وخاضعة، متخيلاً كيفية التقاط لمحة من شخص من طرف النظر. وتاماً كما يدرك الممثل المسرحي كيف يستخدم إيماءة تأكيدية معينة أو يتخذ وضعية ساكنة، على الممثل السينمائي أن يكون حساساً لتأثير زوايا معينة وحركات الكاميرا. إذا كانت الكاميرا، على سبيل المثال، تتقدم من أعلى وخلف الممثل متحركة ببطء حركة تكاد تكون غير ملحوظة لتصبح في مواجهة الممثل وعلى ارتفاع وجهه (MaryEllen O'Pray، ص 101، 2002)

إن المشاهد سيوضع الترقب التأثير العام الذي تخلقه هذه اللقطة هو الذي يراقب في لهفةٍ منتظراً الفعل القادم. أما المستوى البصيص موضع النوعي لهذا الترقب، فتحدده الظروف المحيطة بالشخصية- إذ يمكنها أن تجعل المشاهد قلقاً، شكوكاً أو مهتماً. يجب على الممثل أن يتحلى بالوعي للخطوة التالية التي يقوم بها، فهو يفعلها في حضور مشاهد أصبح جاهزاً لمشاركة حركة الكاميرا (Mary Ellen O'Pray، ص 102، 2002)

نظراً لكون الممثل السينمائي محدد الاختيار لأفعاله بسبب متطلبات الكاميرا، فإن عليه أن يمتلك إلماماً بجوانبها التقنية. لأشياء وأشخاص في وضعيتي السكون والحركة. إنها تنظم الحركة أو تلتقط صورة ساكنة ضمن الكادر لتنتج سلسلة من صور تستقطب المخيلة والذهن. أن العمل للسينما والتي فرضت مفرداته التقنية المحددة التي لا بد للممثل أن يألفها تفترض قواعد عمل الكاميرا معرفة أولية بالمصطلحات التي تحدد علاقة المسافة بين الممثل والكاميرا. هناك خمسة أنواع من اللقطات تعتمد على المسافة:

1. لقطة قريبة جداً وهي لقطة تتضمن فقط جزءاً صغيراً من جسم الممثل (عينيه، يديه، قسماً من ثيابه أو إكسسواره).
- 2- لقطة قريبة: لقطة كاميرا مأخوذة عن مسافة قريبة، تتضمن فقط جزءاً من جسم الممثل (رأسه وكتفيه على سبيل المثال).

3- لقطة متوسطة: تتضمن تقريباً نصف موضوع اللقطة (جسم الممثل من الخصر فأعلى، على سبيل المثال).

4- لقطة متوسطة بعيدة: تتضمن الشخص موضوع اللقطة بأجمعه (جسم الممثل من أعلى الرأس إلى أخمص القدمين).

5- لقطة بعيدة: تركز الانتباه على المسافة الطويلة عن الكاميرا، وهي لقطة تتضمن تفاصيل كثيرة للبيئة التي يصور ضمنها الشخص موضوع اللقطة (Mary Ellen O'Pray، ص 104، 2002)

غالباً ما يصور المخرج المشهد بأكمله في لقطة بعيدة. يسمى هذا ستضاف إلى هذه اللقطة لقطات متوسطة .

وفي العادة، تقطع الكاميرا من الممثل إلى غيره خلال مقاطع الحوار الطويلة للشخصية، بحيث تعكس علاقة الآخر بفعل الممثل. على سبيل المثال، يدخل الممثل منزلاً غريباً وهو يتحدث عن تاريخ الأسر التي عاشت فيه.

فضلاً عن هذه اللقطات الرئيسية في صناعة الأفلام، هناك أربع زوايا تصوير أساسية: زاوية مستوى الممثل: توضع الكاميرا في زاوية موازية لمستوى العينين. - زاوية عليا: توضع الكاميرا أعلى من الشخص موضوع اللقطة، موجهة إلى الأسفل. - زاوية منخفضة: توضع الكاميرا أخفض من الشخص موضوع اللقطة، موجهة إلى أعلى. - لقطة هولندية: هي أية لقطة كاميرا من وضعية غير مألوفة في علاقتها مع موضوع اللقطة.

المكياج والازياء

ممارسة التصنع فنحن نسعى في هذه الحياة لتحقيق هذا التكرار الجزئي أو الكلي كي نحقق مجموعة من النتائج العملية بعضها يكون حسن النية وبعضها ذا نوايا سيئة ، بعضها يكون جاداً وبعضها يكون ذا طبيعة مازحة ، ولكن ايّاً كانت النتيجة فالفعل الدرامي يشكل جزءاً من تصرفاتنا وربما نمارسه بلاوعي على الاطلاق ففي فن التمثيل (EdwinDior، ص 30-31 ، 1998) يتم الاعتماد على خبراء محترفين يمكنهم استعمال ادوات المكياج بشكل مقنع بحيث لا تكتشف آلة التصوير اثارها . يجب ايضاً أن تكون اعادة خلق تأثير المكياج بدقة للتصوير اليومي امراً ممكناً وعند الحاجة الى اجراء اختلاف للمكياج في عملية طفيف للمكياج في عملية تقدم تدريجي بالعمر وليس ضروري تصويرها حسب التسلسل المنطقي فأن يجب ان يخطط بشكل مسبق ويختبر في شكله العام على الشاشة قبل التصوير . اما ادم والذي غالباً ما يصور في الافلام الروائية والوقاية من الحوادث يمكن الحصول عليه بأشكال مختلفة ملائمة للأفلام ،بالإضافة الى ملائمته مع جروح معينة مثل كبسولات الدم الرغوي لمحاكاة جروح الرئة الداخلية وهو بطعم شراب الفراولة . ولم تعد الافلام الحديثة تتطلب استعمال الماكياج الكثيف بل أن المظاهر الخارجية قد تحسنت تحسناً كبيراً خاصة تحت ظروف الإضاءة والتصوير ، في حين تدارى العيوب الثانوية بمكياج خفيف . هذا ينطبق بنفس القدر على الشخصيات ذوي البشرة المتوردة اللون (المحمرة) واللحي المرققة او الرؤوس الصلعاء اللامعة فأنها تبدو طبيعية مع المكياج المتقن ويتحسن شعور الممثل بالكمال ويخلق مظهره اكثر لياقة بالفيلم .

ان المكياج يرتبط بالاضاءة اذ يتم توزيع الاضاءة ليخلق اشكالا مختلفة تميل الى التشويه و الرعب اذ "يرتبط ماكياج التشويه ارتباطاً جديلاً بالانارة ففي افلام الرعب و الجريمة يتم توزيع الانارة بشكل يجسد المشهد ويتيح للتكوين تقسيمات ضوئية ذات ظلال حادة لكي يعمق الايحاء بالرهبة و الخوف و يزيد من قوة تأثير المشهد (احمد سالم ، ص 107 ، 1986)

وفي مجال الإكسسوار نؤكد على أن يكون اختيارا الإكسسوار لتمثيل مكانة الشخص لنفسه او لمن يتعايش معهم في الفيلم كما ويجب أن تعمل على كشف النقاب شيئاً ما عن خصوصية الشخصية. أن مجهزي المشهد ومشتري ادوات التمثيل يعملون جنباً الى جنب من اجل تحقيق هذا التأثيرات ، ومثال ذلك نقول فأن لقطه عامة لغرفة غير مرتبة ممتلئة بالكتب المبعثرة قد تكشف النقاب عن الانطباع باستخدامها من قبل برفسور مجنون في حين انها بأطباق اخر قد تبدو غرفة طالب مراهق . إن العقل الباطني، مثله مثل العقل الواعي، يعمل على التقمص من خلال مناقشات مع المخرج، تدريبات عملية، واختيار للأزياء والمكياج. يجب أن تتضمن ملاحظة الممثل لأية مرحلة تاريخية دراسات عن لوحات ذلك الزمن، تاريخه الاجتماعي والثقافي، موسيقاه، وأشياء أخرى. وبما أن هناك لا شعوراً جمعياً بين أولئك الناس الذين يعيشون في حقبة زمنية واحدة، فإن ثمة معرفة جمعية يجب على الممثل أن يحاول هضمها عن المدة التي تجري أحداث الفيلم فيها، ويتصرف على هذا الأساس. ومهما بدا الفعل السلوكي للممثل غريباً عن ذاته، يجب أن يصبح لديه أفعالا عضوية، لا يقاطعها أي شيء من اللاوعي. إن اختياره لإيقاع تنفس جديد، أو لحركة في الوجه، لإشارة توضيحية، لنغمة في إلقاء الكلام، للتعامل مع الأشياء والحركة الجسدية، جميعها أجزاء من الأشكال الخارجية التي سيعبر الممثل من خلالها.

4: الموسيقى والمؤثرات

فهو العنصر المهم في العملية الفنية وما لها من وظيفة رفيعة الشأن في خلق جو العمل الفني والجمالي المبني على اسس فنية.

وقد اكد (ارسطو) بأن الغاية القصوى للموسيقى ينبغي ان تكون خير الانسان والمجتمع وان الفن الموسيقي اقدر من اي فن اخر على التعبير عن انفعالات الانسان وسلوكه (JuliusPortenry ، ص23- 72، 1973) ومن البديهي ان تكون الموسيقى مبعثا للصور الخاصة بالوجدان البشري، ابتداء من الاحساس الطبيعي بالالم والراحة والابتهاج وغير ذلك من العواطف، فهي اي الموسيقى احدى الالغاز في الوعي الانساني، فعندما (تختلط اصوات الالات تخلق سحرا ايمانيا على المتلقي، ففي حالات التوتر المرافقة للقلق قد تؤدي نغمات الالات الهوائية الى تكثيف حدة القلق والارتباك، في حين ان الحالة تستكفي لسماع نغمات عزف ثلاثي للبيانو والكمان والجلو (Q.Shipko-Oski ، ص20، 1992) وان مفارقة الحبيب والحزن على وفاة صديق والظلم في العبودية وارهق التوازن العقلي نتيجة لانفصام الشخصية الناتج بعد صراعات ذاتية قد عبر عنها غالبا مجازيا بوسائل التحول الموسيقي (ق. شيبكو وفسكي، ص23، 1992)

وبما ان الموسيقى باتفاق المجموعة المختصة هي لغة الصوت الذي يصدر عن الالات الموسيقية المختلفة او من حنجرة الانسان فهي اشبه لحوار الشخصيات والدليل الغناء هو حوار المنغم وفق ضوابط الموسيقى علميا وذوقيا وجماليًا ولهذا فهي لغة خاضعة للتدوين عن طريق الرموز التي

تعبّر عن صوت الموسيقى (النوته) فهناك قراءات شعرية على اصوات الموسيقى المصاحبة لها ولذلك تعتبر (الموسيقى والشعر متجانستان وهو تناسق ابیات الشعر مع الموسيقى بالاستعارة حيث لا يمكن وضع المفردات الشعرية فوق بعضها البعض دون تجانس (Harmony) ولهذا يعتبر الجرس الموسيقي* استعارة للشعر يميز عن الكلام العادي (أي ما يميز نوعية الصوت الصادر من المصدر كدالة له) ... ولهذا يمكن ان تضع بالكلام العادي جرسا موسيقيا فيصبح مقبولا اكثر مما هو عليه اثناء ما يكون ألقاء عادي رتيب : وهذه هي استعارة الموسيقى ويمكن تطبيقها على النص الدرامي (Jean-Berthelme، ص274-275، 1970) في الأفلام الصامتة، كان الممثل العنصر الأقل أهمية. التقطيع المونتاج الوافر قلّل من شأن دور الممثل. واللقطات القريبة، كقانون، كانت متروكة للنهاية. ومن أجل هذه اللقطات كان الممثل يغيّر ملابسه ومكياجته وحتى تعابير وجهه. وقوة الصوت ونعومته التي يضيفها عليها العازف (المفسر) تحدث شتى الضلال الدقيقة ومن درجات القوة والنعومة التي هي في الواقع روح التعبير الموسيقي (Marcel Martin، ص128، ب.ت)

مؤشرات الإطار النظري

1. محاكات المظهر الخارجي للشخصية كأحد عناصر إعادة تجسيدها من قبل الممثل .
2. العمل على إبراز الحالات المؤثرة في الواقع مرتبطة بالحظة التاريخية المؤثرة في حياة الشخصية.
3. التماهي بين مشاهد الفيلم الرئيسية ومشاهد الفلاش باك ورمزية الدوافع في ضرورة خلق الشخصية .

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً . منهج البحث

أعتمد الباحث من أجل إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يعرف بأنه يتضمن في بنيته التحليلية نظاماً وصفيّاً للعينة التي ارتأى الباحث اعتمدها ، فالمنهج الوصفي يتميز بملائمته لطبيعة البحث ، والذي سيجد الباحث فيه غايته في تحقيق أهداف البحث من خلال اعتماده على الأداة الواضحة والمحدد والملائمة لماهية البحث .

ثانياً . مجتمع البحث

لقد عبر الباحث عن مجتمع البحث الذي وجده الباحث غنياً بالتجربة السينمائية للقصص الواقعية في افلام المخرج محمد خان والممثل احمد زكي الروائية حيث اختار واحد من هذه الافلام في عام 2001.

رابعاً . وحدة التحليل

ينبغي ان تكون عملية تحليل العينة ان تستخدم وحدة ثابتة للتحليل يجب ان تكون واضحة لذا سيعتمد الباحث المشاهد ذات البناء الصوري في المألجة الاخراجية .

خامساً. عينة البحث

ان ثراء تجربة المخرج محمد خان والممثل احمد زكي الروائية تتطلب المرور على كل الافلام التي كانت قصص السيرة الذاتية حاضرة فيها وقد عمد الباحث إلى اختيار عينة فيلم قصدية (ايام السادات). تحليل العينة/ فيلم ايام السادات

ايام السادات	
لصنف	فيلم سيرة ذاتية
تاريخ الصدور	2001
مدة العرض	168 دقيقة
البلد	مصر
اللغة الأصلية	لهجة مصرية
المخرج	محمد خان
الإنتاج	أفلام أحمد زكي
الكاتب	أحمد بهجت
سيناريو	أحمد بهجت
المعالجة السينمائية	احمد زكي

قصة الفيلم

تبدأ اللقطات الأولى من الفيلم بتولي السادات رئاسة الجمهورية بعد وفاة الرئيس جمال عبد الناصر في 28 سبتمبر 1970 كونه نائباً للرئيس. يجلس السادات على مكتب الرئيس السابق جمال عبد الناصر ثم يقف متأملاً عبر شرفة مسكنه سنين حياته على طريقة الفلاش باك، فيسترجع دوره في الحركة الوطنية المناهضة للاحتلال البريطاني وتعاونيه مع المخابرات الألمانية خلال الحرب العالمية الثانية الذي قاده إلى السجن ثم تورطه في مقتل أمين عثمان باشا الذي قاده إلى الفصل من الجيش المصري ليعمل في عدة مهن وضيعة قبل أن يعود مرة أخرى إلى الجيش لينضم إلى تنظيم الضباط الأحرار الذي قام بثورة 23 يوليو من عام 1952.

ولا يقتصر تعامل السادات في هذه الفترة على السياسة فقط فهو حسب الفيلم قارئ جيد يقرأ للمهاتما غاندي في سجنه وهو بعد ذلك ذو قلب عاشق تمثل في ارتباطه بزوجته الثانية جيهان السادات رغم أنها كانت تصغره بخمسة عشر عاماً ومن أم إنجليزية. ذكاء السادات أيضاً هو الذي جعله يتعامل بحذر مع الجميع، فقد ارتبط بعلاقة صداقة مع أحد المقربين من الملك فاروق وبالقوة التي شكلها التي تعرف بالحرس الحديدي في الوقت الذي كان يتمتع فيع بعضوية الضباط الأحرار الذين كانوا يسعون للإطاحة بالملك وبنظامه الفاسد، لكنه ليلة الثورة يصطحب زوجته إلى السينما وقت تنفيذ الضباط لحركتهم، وبعد عودته ينضم إليهم بعدما نفذت الثورة بالفعل، وأذاع بصوته بيان الثورة.

يرصد الفيلم بعد ذلك الصراع الذي دار بين الضباط الأحرار، ومحاولة اغتيال جمال عبد الناصر، وجلاء الإنجليز عن مصر ثم تولي جمال عبد الناصر بعد ذلك حكم مصر وقيامه بتأميم

قناة السويس. ونتيجة لتأميم قناة السويس تقوم كل من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل بإعلان الحرب على مصر (العدوان الثلاثي) في عام 1956. يروي الفيلم بعد ذلك حرب 1967، و وفاة عبد الحكيم عامر وقيام عبد الناصر بتعيينه نائبا له، ثم وفاة عبد الناصر وتوليهِ الرئاسة وبعد ذلك صراعه مع مراكز القوى وتصفيته (ثورة التصحيح)، حيث أقال نائب رئيس الجمهورية علي صبري ووزير الداخلية شعراوي جمعة ووزير الإعلام محمد فائق ورئيس البرلمان لبيب شقير وسكرتير رئيس الجمهورية سامي شرف لمحاولة هؤلاء بالقيام بانقلاب على نظام الحكم . تحليل الفيلم:

المؤشر الاول: محاكات المظهر الخارجي للشخصية كأحد عناصر اعادة تجسيدها.

مشهد (دخول السادات الى القصر الجمهوري) الدقيقة 6:16 حيث توقف سيارة الرئيس امام باب القصر الجمهوري بلقطة عامة حيث تستقبله الكاميرا وهي ثابتة مع حركة متابعه بان حتى يصعد الدرج ونلاحظ أن اداء الممثل احمد زكي في اعادة مشية السادات والتي توحى بالثقة في اول يوم للاستلام المهمة . مشهد استديو التصوير الدقيقة (45:00): لقطة عامة داخلي لتصوير صورة الزفاف حيث يقف السادات امام جيهان زوجته ويظهر ديكور الاستديو بإضاءة متباينة حيث نجد وهناك عدة لقطات متنوعة لها اثر درامي في بناء القصة والتي يرتدي بها البزه العسكرية وجيهان زوجته وهب بثوب الزفاف وكل ماهو من آلة التصوير الفوتوغرافي الذي يظهر التجسيد الحقيقي وللوثيقة التاريخية .

مشهد الجبهة والاستعداد للحرب الدقيقة (2:00:12) حيث مشهد قناة السويس وخط التماس مع العدو وحركة تلت داوون من الاعلى الى الاسفل من سارة العلم المصري وتظهر السادات في خندق و هو ينظر لساتر العدو المقابل لقوات العدو .

مشهد الحديث مع سفير الاتحاد السوفتي في حديقة القصر الدقيقة (1:42:00) ونرى لقطة متوسطة عامة لجلوس الجميع وايقاد غليون السادات وانفعال السادات لعدم تجاوب السفير لطلبه .

المؤشر الثاني : العمل على ابراز الحالات المؤثرة في الواقع مرتبطة بالحظة التاريخية المؤثرة في حياة الشخصية.

مشهد الافتتاح الدقيقة 1:43 (موت عبد الناصر) حيث يظهر كارت 28 سبتمبر 1970 تتابع الكاميرا صعود السادات السلم الى غرفة نوم عبد الناصر مشهد (خطاب السادات) الدقيقة (4:00) بعد موت جمال عبد الناصر مع صور وثائقية للجنازة والجموع المشيعين كسر الشرائط مع تزامن صوت السادات بصوت الممثل احمد زكي وتماهي ما بين الخطاب الجنائزي واختيار لقطات وثائقية تبرز حالات الالم والحزن لهذه الحادثة ، مشهد العبور وخطاب السادات بمناسبة العبور الدقيقة (2:04:48) وتركيز على اهم الجمل في الخطاب التي يؤديها الممثل في دور السادات حيث اهم الجملة (اصبح لجيشنا درعاً وسيف) مع تصفيق الحاضرين وهنا لقطات وثائقية للاستماع اعضاء مجلس الشعب وايضاً تصفيق الحاضرين له والتي فيها أي في المشهد في براعة في القاء الخطاب من قبل الممثل احمد زكي وايضاً الحركات والايماءات التي يظهر فيها عمق التجسيد الفعلي للشخصية الحقيقة من قبل الممثل احمد زكي .

المؤشر الثالث: التماهي بين مشاهد الفيلم الرئيسية ومشاهد الفلاش باك ورمزية الدوافع في ضرورة خلق الشخصية .

مشهد الشرفة على النيل الدقيقة (8:11) حيث ينظر السادات من شرفة قصر الجمهورية بلقطة موضوعية له والشرفة ومن ثم لقطة ذاتية له وهو ينظر للصياد في النيل من على المركب ومشهد الكتاب فلاش باك حيث يقول له وهو صغير اقراء يا انور والتي تعطينا بعدا درامياً ذاتياً خاصة بعد أن أصبح هذا الطفل الصغير من من عائلة فقيره رئيساً للجمهورية وتغير الازمان والاحقاب التاريخية نجد تداول اللقطات من عامة للشيخ الى متوسطة واخرى قريبة جداً للطفل وهنا اقتباس للآية الكريمة التي يصر الشيخ في الكتاب على السادات الصغير عللاً ترديديها (قل يصبنا الا ما كتب الله لنا) وهي استعارة لما سوف تؤول الامور اليه في مستقبل الايام .

نجد مشهد النكسة وخطاب التنحي لجمال عبد الناصر (1:20:03) كارت 5 يونيو 1967 واللقطات المصورة ارشيفية للجهة تصور الهزيمة في حزيران وايضا لمشهد صغير يظهر اثر التعظيم على الجمهور في نقل اخبار الهزيمة ومشاهد خطاب التنحي لجمال عبد الناصر ممزوج بمشاهد للشوارع الفارغة في ذلك اليوم.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج :

- 1_ تم اعتماد على الشخصية التاريخية كأساس في انتاج نوع من الانواع الفلمية معتمدة على السيرة الذاتية .
 2. تم اخيار بعض من اللحظات والمواقف الفارقة في حياة الشخصية في عملية تجسيد الواقع في الفيلم السينمائي.
 3. ثبت أن هناك علاقة متفاعلة ما بين الشخصية والاداء التمثيلي من خلال تجسيد اشتغال عناصر اللغة السينمائية .
- ثانياً: الاستنتاجات:

- 1- اعادة تجسيد الشخصية التاريخية براءة اداء لتقرب من نفس المتلقي وسلوكه وتصرفاته.
- 2- عندما يعبر الممثل بحسه الداخلي انغماسا مع ذات الشخصية فانه يحول الاداء الدرامي الى اتصال الواقع المجسد بصدق .
- 3- يتطلب اداء الشخصية التاريخية مهارات تقنية وأدائية تنسجم وفعلها اعتماداً على استحضارها وما تحمله من مرجعيات وعلى خيال الممثل ايضاً.
- 4_ تفعيل الية السرد لحركة وزويا الكاميرا الى نظرا لخصوصية الفيلم السينمائي .

المصادر

1. ادوين ديور ، فن التمثيل الافاق والاعماق ، ج1، تر ، مركز اللغات في أكاديمية الفنون ، (القاهرة ، وحدة الأصدارات ، مسرح 37 ، 1998) ص30-31.
2. أرنولد هاووزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ ج 1، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية: 2004، ص13.
3. أرنولد هاووزر، المصدر نفسه، ص 13.

4. امون جاك واخرون، جماليات الفيلم، ترجمة: ماهر تريمش، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، ابو ظبي: 2011، ص133.
5. برتلمي جان بحث علم الجمال ترجمة انور عبد العزيز مصر دار النهضة 1970، ص274-275.
6. بورتري جوليوس الفيلسوف والموسيقى، تر: فؤاد زكريا ، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1973، ص23-72.
7. التمثيل السينمائي اوبراي ماري الين ت: رياض عصمت وزارة الثقافة دمشق. 2002. ص101.
8. جورج كريستي وفلاذ يميز بروكوفين، تعامل الممثل مع الدور، تر: سليم علي الوردي، ص12.
9. ديور ادوين ، فن التمثيل الآفاق والاعماق، ج 2، تر: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون مطابع المجلس الاعلى للتراث، القاهرة، 2001 ، ص 85 .
10. ريد هربرت ، الفن والمجتمع، ترجمة: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد (ص)، ب: ت، القاهرة، ص 12.
11. سالم احمد ، في التعبير السينمائي (الفلمولوجيا) ، مصدر سابق ، ص 107.
12. سعد صالح ، الآنا – الآخر، المصدر السابق، ص 45. سعد، صالح، الانا الاخر، ازدواجية الفن التمثيلي، تقديم: د. شاكر عبد الحميد (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001).
13. الشخصية، من الدلالات إلى الاشكالية، شبكة الانترنت العالمية. <http://members.Lgcoss>
14. شو بازكير: سياسات الاداء المسرحي، تر: د. امين الرباط، مركز اللغات والترجمة، (القاهرة: اكااديمية، الفنون الجميلة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997)، ص138
15. عايش محمود زيتون، اساليب تدريس العلوم، (عمان: دار النشر والتوزيع، 1994)، ص107-108.
16. عبد الحميد سامي ، محاضرة القاهرة على طلبة الماجستير في قسم الفنون المسرحية الساعة العاشرة صباحاً، 2001
17. عبد الخالق احمد ، الأبعاد الأساسية للشخصية، ط 2 ، بيروت: الدار الجماعية للطباعة، 1983، ص40.
18. العلايلي عبد الله ، الصحاح في اللغة والعلوم، مج 2 ، إعداد وتصنيف: نديم وسامة مرعشلي، بيروت: دار الحضارة العربية، ب ت، ص 183.
19. العمر بدر عمر ، التعلم في علم النفس التربوي، (الكويت: جامعة الكويت، كلية التربية، 1990)، ص202.
20. غاتشف غيورغي ، الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت: 1990. ص11.

21. فريد جبرائيل نجار وآخرون، قاموس التربية وعلم النفس، (بيروت: مطبعة الجامعة الامريكية، 1960)، ص 182.
22. قاسم محمد، رؤوس أفلام في فن الممثل، مجلة الأفلام، بغداد، العدد 12، السنة التاسعة، ص 5.
23. كامل وهبة مجدي و المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1979، ص 91.
24. مارتن مارسيل ، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكايي مراجعة فريد المزراوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب.ت. ص 128.
25. محمد قاسم ، رؤوس أفلام في فن الممثل، مجلة الأفلام، بغداد، العدد 12، السنة التاسعة، ص 5.
26. منظور ابن: لسان العرب، تقديم: العلامة الشيخ عبد الله العلي، اعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، (بيروت: دار لسان العرب، ب.ت)، ص 46.
27. مهدي عقيل ، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي، والبحث العلمي، جامعة بغداد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1988، ص 208.
28. هلتون جوليان ، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري، 2002، ص 198.
29. وفسكي ق. شيبكو ، العلاج في مجال الطب النفسي والعصبي، المصدر السابق نفسه، ص 23.
30. وفسكي ق. شيبكو ، العلاج في مجال الطب النفسي والعصبي، ترجمة نيزان اسماعيل ناجي، الثقافة اللاطبيعية، العدد 2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992، ص 20.
31. ويلسون جلين ، تدريب الممثل والاعداد للدور، تر: شاكر عبد الحميد، ص 9 شبكة الانترنت العالمية <http://Islamonline.com>
32. لوي دي جاني، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، (بغداد: دار الرشيد للنشر ، 1981) ، ص 17 – 51 .
33. يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، القاهرة: دار المعارف، 1966، ص 363

Sources

- 23-Gachev Georgi, Consciousness and Art, trans. Nawfal Nayouf, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 1990, p. 11.
24. Amon Jacques et al., The Aesthetics of Film, translated by Maher Trimish, Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, Abu Dhabi: 2011, p. 133.
- 3-Ayesh Mahmoud Zaytoun, Methods of Teaching Science, (Amman: Publishing and Distribution House, 1994), pp. 107-108.
- 10-Abdul Khaliq Ahmad, The Basic Dimensions of Personality, 2nd ed., Beirut: Al-Dar al-Jama'iyya lil-Tiba'a, 1983, p. 40.



- 11-Kamil Wahba Magdi and al-Muhandis, Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Beirut: Maktabat Lubnan, 1979, p. 91. 11. Georgi Christi and Vlad Ymir Prokovin, The Actor's Approach to the Role, trans. Salim Ali Al-Wardi, p. 12.
- 12-Abdel Hamid Sami, Cairo lecture to Master's students in the Department of Performing Arts, 10:00 AM, 2001.
- 13-Dior Edwin, The Art of Acting: Horizons and Depths, vol. 2, trans. Languages and Translation Center, Academy of Arts, Supreme Council for Heritage Press, Cairo, 2001, p. 85.
- 14-Wilson Glenn, Actor Training and Role Preparation, trans. Shaker Abdel Hamid, p. 9, World Wide Web <http://Islamonline.com>
- 15-Mahdi Aqeel, Perspectives on the Art of Acting, Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, Directorate of Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1988, p. 208.
- 17-Muhammad Qasim, Film Headlines in the Art of Acting, Film Magazine, Baghdad, Issue 12, Year 9, p. 5.
- 18-Hilton Julian, The Theory of Theatrical Performance, trans. Nihad Saliha, Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity, 2002, p. 198.
- 19-Qasim Muhammad, "Film Headlines in the Art of the Actor," Film Magazine, Baghdad, Issue 12, Year 9, p. 5.
- 1-Ibn Manzur: Lisan al-Arab, introduction by Sheikh Abdullah al-Alayli, prepared and classified by Yusuf Khayyat and Nadim Marashli, (Beirut: Dar Lisan al-Arab, n.d.), p. 46.
- 20-Arnold Hauser, Art and Society Throughout History, Vol. 1, trans. Fouad Zakaria, Dar Al-Wafaa for Printing and Publishing, Alexandria, 2004, p. 13.
- 22-Reed Herbert, Art and Society, trans. Fath Al-Bab Abdel Halim, Shabab Muhammad Press (p.), n.d., Cairo, p. 12.
- 24-See Louis de Giannetti, Understanding Cinema, translated by Jaafar Ali, (Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing, 1981), pp. 17–51.
- 25-Cinematic Acting, by Mary Ellen Aubrey, translated by Riad Ismat, Ministry of Culture, Damascus, 2002, p. 101.
- 26-Edwin Dior, The Art of Acting: Horizons and Depths, Vol. 1, translated by the Language Center at the Academy of Arts, (Cairo:



P- ISSN: 3007-3650 E- ISSN: 2706-8536

Journal of the College of Basic Education

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية

Vol.32 (No.138) 2026, pp.611-633

- Publications Unit, Theatre 37, 1998), pp. 30–31. 28. Salem Ahmed, On Cinematic Expression (Filmology), previous source, p. 107.
- 27-Portenri Julius, Philosopher and Musician, trans. Fouad Zakaria, Cairo, Egyptian General Book Organization, 1973, pp. 23-72.
- 28-Wofsky, Q. Shipko, Therapy in the Field of Psychiatry and Neurology, trans. Nizan Ismail Naji, Abnormal Culture, No. 2, Baghdad, General Cultural Affairs House, 1992, p. 20.
- 29-Wofsky, Q. Shipko, Therapy in the Field of Psychiatry and Neurology, *ibid.*, p. 23.
- 2-Farid Jibril Najjar et al., Dictionary of Education and Psychology, (Beirut: American University Press, 1960), p. 182.
- 30-Barthélemy Jean, A Study of Aesthetics, trans. Anwar Abdel Aziz, Egypt, Dar Al-Nahda, 1970, pp. 274-275.
- 31-Martin Marcel, The Language of Cinema, trans. Saad Makawi, rev. Farid Al-Mazawi, Egyptian House for Authorship and Translation, n.d., p. 128.
- 4-Omar Badr Omar, Learning in Educational Psychology, (Kuwait: Kuwait University, College of Education, 1990), p. 202.
- 5-Shaw Bazkir: Theatrical Performance Politics, trans. Dr. Amin al-Rabat, Center for Languages and Translation, (Cairo: Academy of Fine Arts, Cairo International Festival for Experimental Theatre, 1997), p. 138
- 6-Al-Alayli Abdullah, Al-Sahah fi al-Lughah wa al-Ulum (The Correct in Language and Sciences), Vol. 2, prepared and classified by: Nadim Wasama Marashli, Beirut: Dar al-Hadara al-Arabiya, n.d., p. 183.7-
- 6-Personality: From Meanings to Problematic, World Wide Web. <http://members.lgc.org>
- 8-Yusuf Murad, Principles of General Psychology, Cairo: Dar al-Maaref, 1966, p. 363
- Arnold Hauser, *ibid.*, p. 13.21-
- Saad Saleh, The Self – The Other, *ibid.*, p. 45.16-



The actor's performance in portraying the character: between acting skill and documentation in biographical films, with Sadat's era as a model

Fouad Khader Abbas

Ministry of Education – Open Educational College

fuaadfuaad1973@gmail.com

Abstract:

As grand as the acting profession is and as much as cinema offers us, it also carries within it numerous difficulties, hardships, and intricate details that fall upon the shoulders of those involved in these artistic works. One of these particular challenges for actors is portraying a person's biography, given the demands it entails. However, there is a group of celebrities who have undertaken these roles as if they stepped out of the pages of history books to perform this task, due to their striking resemblance to the historical figures they portray.

The character connects powerfully with the viewer through films, making it unwise to offer definitive pronouncements on cinematic acting. It is an elusive art that not only encompasses a wide spectrum of styles but also presents the boundless power of diverse actors' faces, affecting us emotionally. The research addressed, within its folds, the process of crystallizing the relationship between the actor's performance and the real character embodied in its various dimensions. The tools that the actor possesses are the standard for re-accepting the character, according to the dramatic line adopted by the text, which adds directorial treatments through the elements of cinematic language, which have a great impact according to the relationship between the performance and the real document. The researcher divided his research into four chapters. The first chapter, entitled "The Methodological Framework of the Research," included defining the research problem and objectives, defining terms, and outlining the theoretical framework. It comprised three sections: the first section, "The Actor's Role in Biographical Films"; the second section, "Documentary Work in Biographical Films"; and the third section, "The Role of Cinematic Language Elements in Enhancing the Actor's Performance in Biographical Films".