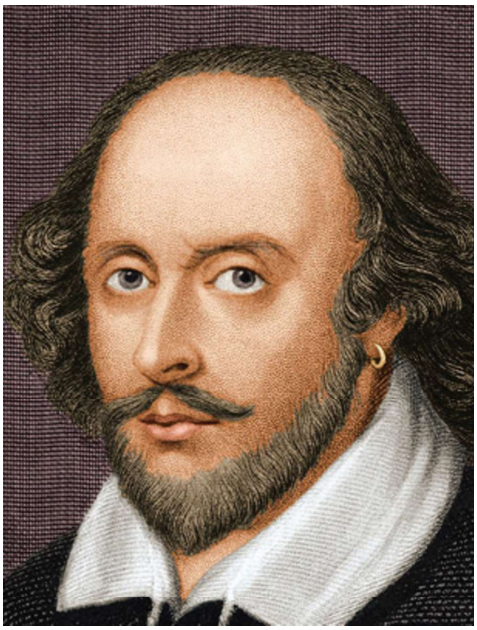


المسرح

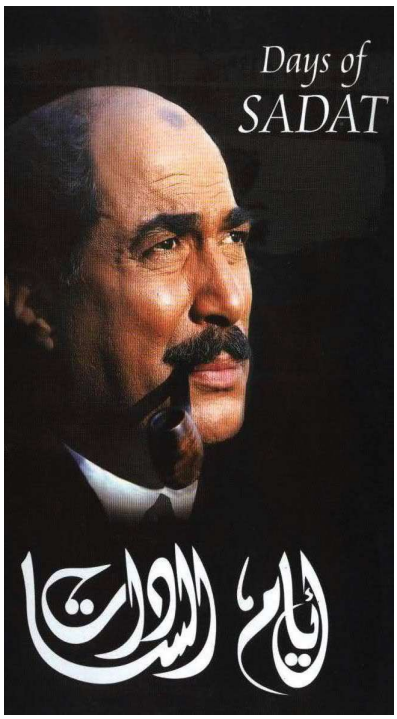
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

الباليه

- فن الشعر وارتباطه بالحركة التعبيرية في فن الباليه 59
- عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون (باليه سندريلا) 71
- دور فن الباليه في الحفاظ على المأثور الشعبي 85
- الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه 99
- فن الباليه ودوره فى حياة مجتمع كبار السن 111

السينما

- الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور" 133
- الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي 151



ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

- هل يمكن تعليم التمثيل؟ 191
- صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها... نحو منهج متكامل لحرفية الممثل 195
- أساليب منهج أوجينو باربا في تدريبات فن الممثل 223
- توجيه المخرج للممثلفي الوسائط غير المسرحية (السينما والتليفزيون) 259
- الممثل في السينما الاقتصاد في التعبير ومراعاة حجم اللقطة 279
- الألعاب الشعبية وتدريب الممثل 293
- الممثل الشخصية- الدور- الشخص دراسة بنائية 303
- تجربتي الممثل.. وصناعة التلقائية مدخل إلى دراسة تطبيقية لشخصية (المثّال) في مسرحية "تحت التهديد" 311
- تعليم التمثيل 327

كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

إن مفهوم القوى الناعمة الذي صاغه جوزيف ناي -الأستاذ بجامعة هارفارد الأمريكية- منذ تسعينيات القرن العشرين المنصرم لا يزال هاديا للمبدعين بشكل عام، حيث يدلنا ذلك المفهوم على مدى تأثير الفنون فى المجتمعات وتغييرها وتوجيهها من خلال تجلياتها المختلفة. ومن هنا، فإن استراتيجية أكاديمية الفنون تنهض بإعداد المبدعين فى مختلف الفنون للقيام بتلك المهمة ذات الطابع الإبداعي والروحي والمعنوي -شديد الخصوصية والتفرد- قياسا بنظم التعليم فى المجالات العلمية الأخرى، الأمر الذي يدفعنا للعمل على تطوير الأكاديمية علميا وإبداعيا تواقين للجودة الفائقة التى تضع أكاديميتنا فى مصاف الأكاديميات العالمية المناظرة إيمانا منا -نحن أبناء أكاديمية الفنون- بالدور التأثيري الذي تفرضه اللحظة التاريخية الراهنة والرؤية التى تتبناها القيادة السياسية للنهوض بالمجتمع على كافة الأصعدة ومنها الفنون.

وعليه، فإن تمثلنا بفنوننا التي تتخذ موقعا متصدرا من بين عناصر القوى الناعمة، التى تتشابك جميعها من أجل بث القيم الاجتماعية والمبادئ الراسخة عميقة الجذور فى مجتمعنا لتحقيق الأهداف المرجوة فى مواجهة الأفكار الظلامية والتخلص منها من أجل مجتمع أفضل.

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

لما كانت الفنون يناط بها تحقيق صورة الوجود الإنساني، وبناء نوع من الاتحاد الاجتماعي حول الهموم العامة بين البشر بما تملكه هذه الفنون من عناصر جمالية تعبر عما هو اجتماعي، مستهدفة تحقيق التوازن بين الفرد ومجتمعه في لحظة ما خارج الزمان والمكان، إن هذه العناصر الجمالية تكمن في حقيقة الموضوعات التي تعالجها الفنون المختلفة، وتقبع في اللغة التي تستخدمها للتعبير عن هذه الموضوعات.ومن ثم، فمن أجل قيام الفنون بدورها الاجتماعي يجب النظر إليها بوصفها وسيلة لخدمة غاية أو هدف، وأن يتطابق انفعال الفنان الذي يمارس فنا ما مع الانفعال اليومي لأقرانه من بني الإنسان الذين يشاركونه العيش في محيطه القريب، أو حتى محيطه الكوني الأكثر اتساعا وبعدا، وذلك على اعتبار أن العمليات الإبداعية التي تكتنف الفنون بكل أشكالها وصورها هي بمثابة تأثير متبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع الذي تقدم فيه تلك الفنون، وكأنها صفقة أيديولوجية وإبداعية بين الفنانين ومجتمعاتهم وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الفنون ليست مجرد نشاط يعبر عن ذوات المبدعين فحسب، ولكنها تعبير بالصور والصيغ الجماعية التي ترجع إلى أصل جماعي/اجتماعي، ومن خلال هذا التأثير المتبادل والمستمر بين الموضوعات التي يقدمها المبدعون وبين حركة تطور المجتمع.

إن هذه البنى المتغيرة بتغير وتطور المجتمع هي المادة الملموسة التي تقبع في أعماقها رسالة الفنان/المبدع، والتي تتفاعل مع موضوعه المختار، وهو ما يتطلب منه أن يكون واعيا بالقوانين الاجتماعية الثابتة أو المتغيرة التي تشكل حركة تطور مجتمعه، حتى يكون قادرا على تفعيلها أو مناهضتها وفقا لموقفه الفكري. وعليه، فإنه أمام أي نوع من أنواع الإبداع الفني نجد حضورا

ملموسا للمجتمع بفئاته وطبقاته وتباين آرائه وقناعاته وانتماءاته المختلفة، وهو ما يفرض على الفنان المبدع توخي الحذر عند ممارسته لإبداعه، حتى لا يأتي منفصلا عن الثقافة الاجتماعية التي أفرزته، عندئذ يصبح شعار حرية الإبداع ليس ذي معنى إذا جاء منفصلا عن الثقافة التي أفرزته وكفلت له حريته. فحرية الإبداع إذن مشروطة بجماليات ذلك المجتمع وقبوله له، حيث إن إبداع الفنان يتشكل اجتماعيا من خلال مواضعات ومفردات جمالية/ ثقافية/ اجتماعية. فالفنان المبدع إذن، يجد أنه لزاما عليه الالتزام والامتثال للمادة المتاحة أمامه من المواضعات والأعراف الجمالية، وهو الأمر الذي أشارت إليه جميع العلوم الإنسانية عند تعرضها للإبداعات الفنية؛ فها هو علم الاجتماع يصف الفنون باعتبارها نشاطا إنسانيا ذي أفعال اجتماعية، وهي وسائل للاتصال الرمزي بين الفنان ومجتمعه، فعلم الاجتماع في أحد فروعه ينطلق من مفهوم [التفاعل الرمزي] Homo symbolical الذي ينظر للإنسان وتحليله بوصفه رمزا بشريا يستند في تصرفاته وسلوكياته إلى جذوره الثقافية والاجتماعية، إذ أن هذا التفاعل الرمزي يرتبط ارتباطا كبيرا بعمليات التأثير المتبادل بين الصور الإبداعية التي يعرضها الفنانون المبدعون، وبين المتلقين لهم، وما تثيره هذه الصور في نفوسهم، ولذا فإن النظرة الاجتماعية/ الجمالية للفن يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية وحية للإبداع الذي يعيد صياغة الواقع من وجهة نظر الفنان الذاتية ليعبر عن واقع آخر مغاير يجعله وسيلة للمشاركة والاتصال مع أفراد مجتمعه.

ومن جانبه ينظر علم النفس إلى الفنون بوصفها معبرة عن أحداث أو أفكار أو صور تعتمل أمام جمع من المتلقين وفي نفوسهم، من خلال مجموعة من العمليات النفسية التي تحدث بينهم وبين بعض. ويستطرد علم النفس في تحديد هذه العمليات في عدد من المصطلحات من قبيل التوحد، الإعجاب، الاستثارة الجماعية، عدوي الضحك، اللاوعي الجمعي، التداعي الحر، التطهير، وما إلى ذلك. عود على بدء، لا بد إذن من إعادة النظر إلى حرية الإبداع من منظور شروطها الثقافية والجمالية/ الاجتماعية والنفسية، فهي ليست مطلقة.

ملف العدد

التمثيل وأساليب تعلمه

الممثل
الشخصية- الدور- الشخص
دراسة بنائية

أ.د.عصام الدين أبو العلا

جرت العادة في الدراسات النقدية التي جعلت من الفن الدرامي موضوعا لها على أن تتناول العملية الإبداعية من الوجهة التحليلية؛ إذ تبدأ بالكل لتنتهي بالأجزاء المكونة له، وتبدأ بالنص الدرامي -على سبيل المثال- لتنتهي خلال عملية التحليل بعناصره المكونة له من حبكة وشخصية ولغة وزمان ومكان.. إلخ.

وقد ندرت الدراسات المتخصصة التي تتناول العملية الإبداعية من الوجهة البنائية بدءا من الفكرة التي تسيطر على الفنان في أول الأمر، والتي تختلط فيها عناصر ذاتية خاصة بذات الفنان وتكوينه النفسي ومخزونه من الخبرات الشخصية، وأخرى موضوعية خاصة بالعالم الخارجي الذي قد يتمثل في مفردات الواقع أو التاريخ.. إلخ ؛ وهي ما أطلق عليها الدكتور محمد مندور في كتابه الأدب ومذاهبه تعبير مصادر الكاتب؛ تلك التي يستمد منها الكاتب موضوع إبداعاته المختلفة.

وتعد العملية البنائية للعمل الدرامي، عملية متممة للعملية التحليلية في الدرس النقدي؛ ذلك أنها تمثل الوجه الآخر من العملية النقدية والتي تمارس كلا الوجهين التحليلي والبنائي خلال الممارسة النقدية. ولما كان العنصر السائد في أغلب الكتابات الدرامية والذي تقوم بخدمته كافة العناصر الدرامية هو الشخصية، من الأفكار الفرعية، والتساؤلات الفلسفية أو الاجتماعية التي تشكل في مجملها هم الفنان المبدع وتشغل فكره وتكاد تستولي عليه تماما. يعتبر هذا الهم بمثابة الطاقة الدافعة للعملية الإبداعية بأسرها، وهي ذاتها التي يحاول المخرج بعد إتمام المؤلف نصه الدرامي- أي يضع يده- قبل كل شيء على هذا الهم الفكري

المخرج الروسي ستانسلافسكي

فإنه من الجدير بالبحث أن ندرس المراحل المختلفة لبناء الشخصية منذ لبناتها الأولى في ذهن الكاتب، وصولا إلى التعبير عنها خلال الدور الذي يرسمه الكاتب في ثنايا النص الدرامي، وانتهاء بمحاولة تجسيد هذه الشخصية مرة أخرى خلال الممثل.

والجدير بالذكر أن هذه الدراسة تنطلق أساسا من محاولات أستاذة الأدب الفرنسي آن أوبرسفيلد Ann Ubersfeld في دراساتها البنائية للعملية المسرحية والتي قدمتها في عام 1977، من خلال تعديلاتها لنموذج جريماس Greimas.

الشخصية ومرحلة الإبداع الأولى:

قبل بداية وضع الكاتب اللبنات الأساسية للشخصية، يكون مشغولا بها أو قضية فلسفية أو اجتماعية، ويمكن تمثيل هذا الهم أو تلك القضية بفكرة عامة تشتمل على جملة في وضع يسمح بتفجير مواقف درامية، ويكون أساس تفكيره هو نموذج الشخصية الرئيسية التي تتخذ كوسيلة أساسية لتعبير الكاتب عن همه.

هنا رجل تعدى الخمسين من عمره، عبد أسود جلب من من أحراش شمال أفريقيا، ويقطن بلاد البيض التي تؤمن بالعنصرية. وإذا توافرت بعض الخصائص لهذه الشخصية؛ كأن يكون بطلا مقداما، استطاع أن يكسب شهرة واسعة بين أفراد مجتمع يتميز بالعنصرية، فإن هذا قد يفجر مواقف درامية قوية. لكن لابد من وضع تصور لهذه الشخصية يتعلق بالتاريخ والجغرافيا اللذين أنشآه.

فيبدأ الكاتب في تصور تاريخ هذه الشخصية، وذلك بإعلانه أن عطيل منذ صغره قد جلب من المغرب عبدا، ثم حارسا حين التفت البعض إلى قوته الجسمية، ونتيجة لتفوقه في المبارزة والتفكير العسكري أختير قائدا للجيش. إذن،

أو النفسي أو الاجتماعي عند تجسيده العمل المسرحي، وهو ذاته ما أطلق عليه المخرج الروسي ستانسلافسكي تعبير (الهدف الأعلى) في المسرحية.

وبعد أن يتحدد العالم الفكري أو الطاقة الدافعة الأولى للعمل الدرامي، يبدأ الكاتب في السير قدما نحو تجسيد العالم المتخيل، وذلك بتصور أهم عنصرين في العملية الدرامية (الشخصية– المواقف الدرامية). وإذا تأملنا مسرحية عطيل OTHELLO للشاعر المسرحي الإنجليزي وليم شكسبير W. SHAKESPEARE 1564/ 1616 سنجد أن الهم الذي أثار شكسبير للخوض في كتابة هذه المسرحية يتمثل في قضية الغيرة. وهنا نثير تساؤلا مهما مؤداه كيف استطاع شكسبير أن يعبر عن هذه القضية تعبيرا دراميا في مسرحية عطيل؟

ترتبط الغيرة –بمفهومها العام المجرد– بثلاثة أطراف:

- الطرف الأول: حبيب عاشق.
- الطرف الثاني: مجبوبة ذات صفات خاصة.
- الطرف الثالث: عشيق.

وقد يكون هذا العشيق مجرد وهم –كما في نموذجنا هذا– أو تكون شخصية عشيق حقيقية كما في مسرحيات الكوميديا دي لارتي Commedia dell arte الإيطالية. هنا يبدأ الكاتب في بناء الشخصية بناء تصوريا مزدوجا، إذ أنه لا يشغله نموذج إنساني بعينه، بقدر ما يشغله نموذج إنساني في محيط دائرة علاقات درامية بنماذج إنسانية أخرى.

يبدأ الكاتب في وضع تصور لنماذج إنسانية عاما، بيضاء، من أصل نبيل. إن الفتاة –في مثل هذه السن– قد تعجب ببطولات عطيل، وتعتبره فارسها الأوحد، كما أن رقة ونبل ديزدمونه قد تكون محكا لإعجاب عطيل بها.

إذن، نحن أمام زيجة من نوع خاص: رجل تعدى الخمسين، وفتاة لم تتعد العشرين بعد، رجل أسود جلب إلى البلاد عبدا، وفتاة شقراء من علية القوم، قد يثير هذا قد يثير والد ديزدمونة ضد هذه الزيجة، كما قد تثير حاكم البلدة أيضا. ولكي يعالج المؤلف هذا المأزق، قرر أن تتم زيجة عطيل وديزدمونه بعيدا عن مدارك والدها، وتكون البندقية في أشد الحاجة لبطولات عطيل.

وبهذا استطاع شكسبير أن يتخلص من هذا المأزق، بل واستطاع أن يجعل من أحقاد والد ديزدمونه محكا آخر للصراع.

إن الكاتب المسرحي يقوم بوضع هذه الفروض، ويحل ما يستعصي من مشاكل حلا دراميا مقنعا يثري عمله ويقوي تأثيره.

إذن، نحن أمام عالم يتكون من:

نموذج عطيل:

البربري، الذي تعدي الخمسين من عمره، وقائد الجيوش الذي استطاع أن يكسب احترام الجميع بما وهبته له الطبيعة، ذلك المحب لديزدمونه.

نموذج ديزدمونه:

فتاة البندقية الرقيقة، التي لم تتعد العشرين، ذات الأصل النبيل، المحبة لعطيل.

نموذج والد ديزدمونه:

أحد نبلاء البندقية، الذي يمكن أن يدعي أن

نحن بصدد شخصية قائد جيش، له تاريخ طويل من النضال، شخصية لم تستند إلا على ما وهبتها الطبيعة من صفات: القوة– الشجاعة– الأمانة ..إلخ.

إن هذا التصور الكامل للشخصية –وحده– لا يصنع دراما، فكان لا بد للكاتب من أن يضع هذه الشخصية في علاقة مع شخصيات أخرى كي يتفجر ما فيها من ملامح، ويتفجر حدثا دراميا قويا يعبر عن الهم الفردي (هم المؤلف) كما يعبر عن بعض (هموم المتفرج).

يبدأ المؤلف في رسم تصور لبعض الشخصيات بشكل موازٍ لبناء الشخصية الرئيسية التي تساعد على إثراء العالم الدرامي المتخيل.

فإذا ما افترضنا وجود شخصية تحقد على الشخصية الأساسية عطيل بسبب ديزدمونه الحبيبة شخصية يتوافر فيها جميع عناصر التفوق في هذا العصر، فلتكن الشخصية الحاسدة هذه محبة لديزدمونه، وتتصف بمزايا التفوق العنصري ردريجو، ويتشدد عامل التفوق أكثر إذا كان ردريجو وجيها من وجهاء البندقية.

إذن، فنحن أمام شخصيتين الآن بينهما علاقة محددة: عطيل– ردريجو فيفكر الكاتب في بعض السمات التي توصف بها شخصية الحبيبة ديزدمونة تقوي منطقة الصراع في علاقة عطيل وردريجو.

ولكي تكون هناك فوارق جمة بين كل من عطيل والمحبوبة، فإن على المؤلف أن يضع ديزدمونه في تصور مقابل لعطيل حتى يتسنى أن تكون الغيرة من قبل عطيل قوية ومؤثرة.

ونجد ديزدمونه فتاة رقيقة لا تتعدى العشرين عطيل قد سرق ابنته.

نموذج ردريجو:

النبيل البندقي، المحب لديزدمونه، غريم عطيل.

إن هذا التصور للعالم الدرامي المتخيل ما زال ناقصا . ولكي يكمل المؤلف عالمه الدرامي المتخيل ويقويه، قام بإضافة شخصيات أخرى قوية من داخل الجيش نفسه، مستغلا مكانة عطيل كقائد عام للجيش البندقي، وتتم هذه الإضافة في هيئة تزيد من حدة الصراع في المسرحية المتخيلة، وتقوي من مساحة التعبير الدرامي فيما بعد.

هنا بدأ المؤلف في إضافة شخصيتي كاسيو وياجو، فكيف استطاع شكسبير أن يجعلها في وضع قابل للتفجير؟

إنهما أبناء طبقة واحدة هي طبقة النبلاء؛ ضابطان في جيش عطيل، وفي إطار رتبة عسكرية واحدة، فإذا ما كان بينهما محك للصراع كان العمل أقوى متعة لجمهور المتفرجين، لذلك فقد جعل المؤلف عطيل يختار كاسيو ملازما له، حيث من الممكن أن يثير ذلك رجلا مثل ياجو.

كما يمكن أن يفسر ياجو هذا الاختيار تفسيرا نابعا من طبيعة العلاقة الشخصية بين كل من عطيل وكاسيو، وبذلك يمكن لياجو أن يحكم على عطيل لأن مقاييس اختياره لكاسيو مقاييس غير موضوعية وتخلو من أي منطق، وبالتالي ينصب غضب ياجو على كل من عطيل وكاسيو.

فإذا ما نوه المؤلف عن طبيعة العلاقة بين كل

شيكسبير

من عطيل- ديزدمونه- كاسيو، كأن يعرف كاسيو ديزدمونه، وأنه كان يوما ما ساعي غرام لعطيل، فإن ذلك يقرب ياجو من مسعاه، ويساعده على أن يستمر عطيل البربري في سعيه وراء مقاييس مهترئة تودي بحياته نفسها في نهاية المطاف.

وإذا ما كان كاسيو شابا، ويقارب ديزدمونه في السن، ومن طبقة النبلاء مثلها، فإن ذلك سيهيء أكثر لانفجار موقوت يستغله المؤلف وقتما شاء.

أما التفكير في شخصية ياجو، فيمكن أن ينبع من فكرة أن ياجو من النوع الذي يرى كل شيء بعين مصلحته الشخصية.

وبهذا يكون المؤلف قد وضع شبكة علاقات وتصور الشخصيات الدرامية. يكتمل هذا التصور بوجود شخصية إيميليا زوجة ياجو المخدوعة، التي تعمل وصيفة عند ديزدمونه، ويمكن أن تساعد على تنفيذ مخطط زوجها عن غير علم.

التعبير الدرامي للشخصية الدور:

بعد أن ينتهي المؤلف من وضع تصوره الكامل لشخوصه الدرامية، في إطار شبكة للعلاقات تربط بينهم، يبدأ المؤلف في إيجاد وسيط مادي للتعبير عن هذه النماذج الإنسانية

المتخيلة بكل متناقضاتها، سواء في ذواتها أو فيما بينها من مخيلته إلى الورق.

وتتحدد وسيلة المؤلف لتحقيق هذا المعادل التعبيري برسم أدوار الشخصيات، فبدلا من أن تكون مادة الشخصية هي الخيال، تنطلق إلى إطار مادي، هي الكلمة، سواء كانت مسرحية تقليدية تتمتع بحوار درامي أو مجرد سيناريو يصف فيه المؤلف تصرفات شخصياته وسلوكها في المسرحية الصامتة.

ويرتبط الدور بكافة العناصر الأخرى لحظة بناء المؤلف لمسرحيته، فهو يفكر في بناء عام يحتوي على حدث وشخصيات تدور في فلك زمان ومكان ولغة وإطا ر إيقاعي يحكم توالي اللحظات الدرامية المختلفة.

إذا تأملنا بناء الشخصيات في المسرحيات التقليدية، سنجد أن هناك نوعين أساسيين للشخصية:

- شخصية جاهزة التكوين نعرف خصائصها في بداية المسرحية، ولا تتبدل ولا تتطور طوال المسرحية.

- شخصية تتكون أمام أعيننا طوال المسرحية وتتطور مع تطور الحدث الدرامي للمسرحية.

ويوزع المؤلف ملامح الشخصية كاملة على ألسنة مختلفة، فنجدها في مسرحية عطيل مقسمة على النحو الآتي في الدور الدرامي الذي يعبر عنه:

الشخصية تعرض نفسها بنفسها: مثل المونولوج الأخير لعطيل حيث يعبر فيه عن نفسه ويعرض جانبا مهما من حياته.

الشخصية تعرض على لسان شخصية أخرى:

> وتتحدد وسيلة المؤلف لتحقيق هذا المعادل التعبيري برسم أدوار الشخصيات، فبدلا من أن تكون مادة الشخصية هي الخيال، تنطلق إلى إطار مادي، هي الكلمة.

مثل وصف عطيل الذي يرد على لسان ياجو.

الشخصية في حال الفعل الدرامي الموصوف: وهو ما يعرفنا حقيقة الشخصية.

وعن علاقة الشخصية بالموضوع، تعرض لنا آن أوبرسفيلد تصورا يعنى بأن الشخصية/ الفاعل واقعة بين كل من المؤلف والقارىء، وترى أن الفعل واقع بين كل من العوامل المساعدة والعوامل المضادة، ولهذا فالفاعل لا يوجد مستقلا، بل يوجد دائما في إطار العلاقة.

الفاعل- محور- الموضوع

وتعني هذه العلاقة الرأسية أن كلا من الشخصية والفعل تسيران جنبا إلى جنب، وأن محاولة الفصل بينهما في العملية التركيبية أو الإبداعية يعد فصلا تعسفيا إلا اذا كان الأمر لا يتعدى الفصل النظري (المدرسي) فقط.

إن جميع الأدوار تسعى وتجاهد لتحقيق هدف ما، تطلق أوبرسفيلد على هذا الهدف اسم العوامل المحركة؛ وهي عوامل ليست إنسانية وليست تصويرية، إذ يمكن أن تكون السلام/ الحب/ السلطة السياسية.. إلخ.

> يبدأ المخرج -بعد اختياره للنص الدرامي- في اختيار الممثل المناسب لأداء الدور، باحثا فيما يناسب المحور المادي للشخصية

ليس لهذه العناصر المحركة أي وجود مادي، وإنما وجود نظري ومنطقي فحسب، داخل نظام يحدد منطقية الحدث الدرامي أو طريقة سيره. إن الدور يعرض عدة خصائص للشخصية يمكن أن تتحدد في:

المحور الخارجي:

وهو ما نعرفه من خلال توصيف المؤلف لمادية الدور/ الصفات الجسمية، كأن يكون قويا مثل عطيل أو رقيقا مثل ديزدمونه. إن هذا التوصيف قد يأتي من خلال الإرشادات المسرحية أو يتواجد في ثنايا الحوار الدرامي.

المحور الداخلي:

وهو عادة ما يرتبط بالعامل النفسي للشخصية وهو مصدر الرغبات الدرامية ومحكات الانفعال. فالدور الدرامي هو ما كتبه المؤلف ليؤديه ممثل ما، سواء كان هذا الأداء في صورة تعبير قولي (الحوار) أو تعبير حركي ووصف الممثل في حالة التشخيص (الشخص الشخص) ليس هو الممثل، ليس الشخصية، إنه شخص ثالث. حالة مادية: مرئية/ مسموعة، إنه الممثل في إهاب الشخصية، اندماج بين الخيال اللامحدود، والعبير الفني المطلق. يأتي الشخص بعد جهود المؤلف/ المخرج/ الممثل في صورة واحدة هي الشخص.

يبدأ المخرج –بعد اختياره للنص الدرامي– في اختيار الممثل المناسب لأداء الدور، باحثا فيما يناسب المحور المادي للشخصية، فعطيل كقائد للجيوش، لا بد وأنه يتمتع بالقوى الجسدية، صوت جهوري، أما فيما يتعلق بلون البشرة، فمن الممكن التغلب عليها عبر الماكياج بعدها تبدأ عملية التحليل الفني للنص المسرحي بعامة وللدور بوجه خاص.

وفي هذه المرحلة، يحاول المخرج أن يلمس جوانب الشخصية من خلال الدور المكتوب وجماع الأدوار التي توضحه، فهي محاولة من المخرج للوصول إلى تصور المؤلف للشخصية في ذروة نضجها قبل التعبير عنها.

وبذلك تصل صورة الشخصية الذهنية عبر المخرج للممثل الذي يبدأ معاشرتها فمعايشتها ومحاولة تلمس الدوافع النفسية التي تحرك قولها وسلوكها، ومن خلال المنهج التمثيلي الملائم وإعداد الممثل إعدادا فنيا خاصا، يستطيع الممثل بإرشادات المخرج أن يجعل من شخصيته الذاتية والشخصية التي يؤديها شخصا من لحم ودم ينبض بالحياة أمام عيوننا وآذاننا.