مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- جامعة غليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 07/ العدد: 04 سبتمبر (2021) - ص 81- 91

التواصل والذات والشخصية: قراءة في أداء الممثل

Communication, self and personal: reading in the performance of the actor

حيمور مصطفى [1] طامر أنوال [2]
himour.zino@yahoo.com [1] [2]tameurennouel@hotmail.com
جامعة أحمد بن بلة 1 ـ وهران / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/30 تاريخ القبول: 2021/01/21 تاريخ النشر: 2021/09/25

ملخص البحث

يتناول هذا المقال التواصل بين ذات الممثل والشخصية المسرحية، ومدى تقريب الفوارق بينهما، من خلال تبيان الصراع بين الأنا والآخر. ولذا مهما برع الممثل في معايشة الدور تأبى ملامحه الذاتية أن تتجرد منه، ما يجعل هذا التواصل لا يرقى إلى درجة الاندماج الكليّ.

الكلمات المفتاحية: التواصل، الممثل، الذات، الشخصية المسرحية.

ABSTRACT:

This article deals with the communication between actor's self and the theatrical personality, and how close the differences are, by showing conflict between the ego and the other. Therefore, no matter how the actor excelled in experiencing the role, his personal features refuse to be stripped of him, which makes this communication not up to the level of total integration.

Keywords: communication, actor, self, theatrical personality.

[1] المؤلف المرسل: حيمور مصطفى

1 ـ مقدمة:

خلق ارتداء الممثل للقناع حوارا خفيًّا بين ذاته وأدائه التمثيلي، أكسبه الجرأة في تعرية نفسه، فظهرت صفة التلاحم بينهما، جعلته صانعا للعرض وواهم الصورة المرئية بقوة الأثر عبر التشخيص بغية التواصل مع المتلقي، من خلال رغبته في التخلي عن ذاته وتقمص حياة شخصية غريبة عنه في عملية تفاعلية تستدعي الاقتران بينهما، ولا تقبل استغناء أحدهما عن الآخر. فإذا كان الممثل إنسانا بجسده ونفسيته، فهو مطالب بأداء دور شخصية خيالية ما إيهاما، أو تقمصا، أو إبعادا، باعتبار أن الشخصية المسرحية كائن تخييليّ ورقي فني وجمالي لا حياة له خارج خشبة المسرح. لذا يسعى الممثل لتطويع إمكاناته الداخلية والخارجية وتكيّيفها وفقا للشخصية. إذْ لا يمكن استيعاب تذويب الفوارق الموجودة بين ذاته والشخصية التمثيلية إلا بمحاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

ـ كيف يتحدد نجاح التواصل القائم بين ذات الممثل والشخصية المسرحية؟.

ـ هل يستطيع الممثل معايشة حياة الشخصية دون الاندماج معها؟.

ـ إلى أيّ مدى يتم تخلي الممثل عن ذاته لصالح الشخصية المسرحية؟.

2 . التواصل بين الممثل وذاته:

يعتبر الحوار في الخطاب العادي شكلا من أشكال التواصل الإنساني كالتبادل الكلامي، الذي يخضع لطرق استجابة تتجلى في فك رموز الدلالات المادية والسيكولوجية عند الآخرين، فالمتكلم حينما يحاور نفسه يصبح مخاطبا، لأنَّ "إدراك الذات يتم على أساس تصور وجود الغير"[1]، ما يسمح بترجمة الإحساس بالشخصية، وخاصة المسرحية منها باعتبارها هي الآخر، والتي يرغب الممثل في تقمصها عبر تجسيد مرموزاتها اللفظية وحمولاتها الدرامية. إذ يولِّد الإدراك في ذات الممثل صراعا بين "القيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية ... من جهة، وبين الرغبات والأحاسيس من جهة أخرى. أيّ صراع بين (الأنا الأعلى)، الذي يشكل الطرف الأول من الحوار الداخلي، و(الهو) الذي يشكل الطرف الثاني ـ على حد التعبير الفرويدي ـ وكل هذا النشاط يتحول ـ حسب باختين ـ إلى جدال خفي بين متكلم ومخاطب ..."[2]، ينجم عن جوانب نفسية كالتشاؤم والتفاؤل والقلق ... إذ يحفز الاحساس بالآخر والصراع مع الأنا الاستجابة التي يتمخض عنها مخاطبة الشخص لنفسه، "فيُقِيمُ تواصلا في ذاته، كصورة من التواصل على أرض الواقع"[3]. ولعل المونولوج في المسرح هو النمط الذي يلائم حدوث هذا التواصل الذاتي.

لقد وجد الممثل نفسه في مواجهة أدواته، ومضطرا لإيجاد صيغة توافق ميّولات ذاته، ما خلق جدلا مع أدائه وأفرز عديد التفسيرات في فهم المفارقات التقنية لفن الممثل، فصعدت القيمة

الفردية، وتضخم الذات الذي ساهم في ظهور الممثل النجم ليكون مضمار الإبداع المسرحي بمعزل عن حياة الدور. وهذا ما ظهر في "تلك الازدواجية المركبة، ازدواجية الأصل والصورة أو الأنا ـ الآخر التي تستدعي سلسلة مفارقات متعاقبة يثيرها إبداعه لدوره تجسيدا لشخصية ما على منوال: الممثل ـ الشخصية، الممثل ـ المتلقي، الشخصية ـ المتلقي ... إلخ"[4]. حيث يعتبر مبدأ جدلية الازدواج بداية حقيقية نحو الصدق الفني لفكرة تذويب المسافة بين ذات الممثل والشخصية، وفتح آفاقاً جديدة للتحاور على مستوى أدائه، جعلته وسيطا تواصليا بين الأنا المتمثل في المظهر الخارجي المتحقق للشخصية، وبين الذات المتمثلة في صورتها الداخلية الراغبة نحو التحقق. ذلك أنَّ إعداد الممثل "تسبقه عملية تواصلية مع ذاته تفضي إلى إعداده للدور في علاقة ترابطية محكمة تستند إلى تحليل يحدث بتحريك المحفز النفسي إلى فعل فيزيائي مرئي هدفه إقامة التواصل مع المتلقي"[5]. بحيث ينطلق التواصل مع الذات بوصفه الآخر، قصد التحول إلى شخصية مسرحية قائمة ككيان منفصل كما كان يطمح إليها في السابق، تؤثر في المتلقي وتتواصل معه.

3ـ التواصل بين ذات الممثل والشخصية المسرحية:

يعود مصطلح الشخصية المسرحية إلى اللفظة اللاتينية (*persona*) التي"تعني القناع أو الوجه المستعار وقد ارتبطت بالتمثيل المسرحي"[6]. وأخذت بدورها ترجمة يونانية تعني "الدّور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به"[7]. وبهذا انفتحت على عديد الدلالات المعرفية كالشخصية الدرامية، والممثل، والدور. وعلاوة على ذلك "يوظف القنّاع ازدواجية الأداء المسرحي، أي الجانبين الفني والواقعي للأشكال والصور المسرحية، إذ يعتبر وسيلة توكيدية على المسافة الفارقة ما بين الممثل والشخصية"[8]. فلا مناص من القول أن السلوك الناتج عن الشخصية المسرحية سلوك وضعي محض، ونتاج صناعة الكاتب المستقاة من تجربته، بيْد أن الشخصية الذاتية للممثل هو حصيلة تجارب مختلفة ضمن سياق حياته المعاشة.

يعمد المؤلف على اختيار شخصيات إنسانية افتراضية حسب مقتضيات نّصه سواء كانت خيالية، أو واقعية، وأحيانا شخصيات غير ذلك كتوظيف أوراق العنب في مسرحية الجمهور للكاتب الاسباني "لوركا"، وكذا الحيوانات كالأسد في مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) لـ"شكسبير"، وقد تكون شخصيات معنوية كالموت في مسرحية (عرس الدم) لـ "لوركا". لذا يرى "بارت" أنَّ الشخصية المسرحية تبقى كائنا ورقيا يتم تحوله إلى كائن حياتي متحرك عن طريق الممثل بواقع مرئي ملموس عبر الزمان والمكان"[9]. لكن الأهم أن تتفرد بسماتها الأدائية لتُحَقِقَ التواصل مع الممثل، بحيث يتم هذا التحول عبر عملية الإنشاء "التي تستند على اندماج ذات الممثل مع معطيات الشخصية المسرحية"[10].

يرتقي الممثل بأدائه ومقوماته الفيزيقية والفنية للاقتراب من سمات الشخصية، "فالمسرح لا يحيا من غير ممثلين"[11] مادام أنَّهم يؤدون أفعال عيانية على خشبة المسرح. وهذا من خلال أن "التواصل هو عملية حضور قصدي مقابل الآخر، في لحظة زمكانية يطلق عليها الآن/هنا. ويظهر ذلك جليًّا في الآصرة التواصلية لفن الأداء، فالأنا التي تستحضر زمانيا (الآن) هي المرموز اللفظي والعناصر التصويرية للشخصية المسرحية المفترضة"[(12)]، يقتضي اقترانها وتفاعلها مع ذات الممثل ومواصفاته الإنسانية عبر محدداتها الدرامية.

يسعى كاتب المسرح إلى تمكين الممثل من التواصل مع الشخصية عن طريق تزويده بمعلومات للإلمام بمعطيات تكوينها، منتهجا في ذلك عدة أساليب أهمها:

"الطريقة الأولى: يمد المؤلف الممثل في مستهل نصه بمعلومات حول سمات الشخصية.

الطريقة الثانية: تثري الإرشادات المسرحية التعريف الإجمالي للشخصية.

الطريقة الثالثة: تعمل على توضيح السمات العامة للشخصية الأخرى عبر لسان الشخصيات المسرحية الأخرى"[(13)]. وعليه يستقي المؤلف الطريقة المثلى لخلق شخوصه بغية التكيّف معها، وهذا بمراعاة أبعادها الدرامية الثلاث. ومنها البعد الفيزيقي الذي يرتبط "بتركيب جسم الشخصية"[14]، في حين يوضح البعد السوسيولوجي "صفاتها من الناحية البيئية والاجتماعية. أما ما يُكوِّنُ مزاج الصورة النفسّية للشّخصية، ويحدد معاييرها الأخلاقية وأهدافها وقدرتها على الخلق هو البعد السيكولوجي"[15]. فالبعدين السيكولوجي والسوسيولوجي يمثلان الجانب اللاحسي للشخصية المسرحية لافتقارهما إمكانية الظهور إلا بمعية الجانب الفيزيقي الذي يمثل التعبير الحسي عنهما عبر تجسيده بشكل توافقي، إذ لا يتكشف نَّصيًا بينما تشكله الافتراضي في ذهن المختص المسرحي ينتقل عبر الذات المشخصة للممثل. ولأن البعد السيكولوجي للشخصية يمثل بؤرة استقطاب لما هو موضوعي كامن في البعد السوسيولوجي، فإنه يشكل بالمحصلة دافع نفسي محفز للأداء الجسدي والصوتي للممثل، ويصبح كلاهما يتقاسمان نفس البعد، وقناعاً حسياً يعبر عنه البعد الفيزيقي للممثل بكل منتجاته، وما يختزنه هذا البعد من ذاتية للشخصية، وبواعث السلوك فيها والذي يتمظهر عبر أداء الممثل بصورة عامة.

لا تكمن الصنعة المسرحية فيما تظهره الشخصية من أفعال مرئية، بل في تجليّات الفعل الداخلي لها المعني بخلق حياة الدور، "لذا يحرص الممثل الجيّد على تحقيق الاتصال الداخلي، لأنه من أهم الأفعال النشيطة على خشبة المسرح لعملية خلق حياة الذات، والتعبير عنها في الدور"[(16)].

4 . المسافات الفاصلة بين ذات الممثل والشخصية المسرحية:

إنَّ التهجين الحاصل بين الشخصية المسرحية وذات الممثل ماهو إلا غيّاب لـ "الأنا" الخاصة بالإنسان العادي المحدود الذي نعرفه في الحياة، وحضور ذات الممثل اللامحدود الموجود الآن/هنا يؤدي فعلا مسرحيا، وهذا " بمفارقة الشخص لذاته والتحول عنها، والدخول في إهاب شخصية أخرى وتجسيدها، بالقول والفعل معاً، وهو تعبير واضح عن جوهر المسرح، أيّ الحوار الدرامي"[17] . حيث تتصادم الشخصية مع ذات الممثل من وراء التأثير المحفز النفسي لها والإدراك الواعي، فينشط وفق قدرته في مدى قيادته لهذا الصراع حسب نوع الأداء، وهذا "مع العلم أن الذات التي تشكل (الأنا) حسب تعبير فرويد دائما، وقد تعلم إلى أيِّ طرف تؤول، فتسيطر عليها الحيّرة"[18]. لذا يتحدد الصراع بالتخلي عن الأنا والتوجه نحو الآخر بمنح الشخصية مساحة أكبر للتعبير عن ذاتيتها عبر توظيف كيان الممثل، وكذا الإمعان والتمتع بسيطرتها على ذاته، دون إلغائه طبعاً. في حين نجد أنه من المستحيل أن يتنحى الممثل بشكل كليّ عن ذاته لحظة حضوره الزمني أمام المشاهد لصالح الشخصية المفترضة.

تقع الشخصية في غالب الأحيان في قبضة الأداء البارع للممثل، وقد تتكشف رغماً عنه بشكل مرئي وبنمطية معينة في مرافقة أدائه. "فالمكونات الحسيَّة كالذاكرة الانفعالية، والتركيز، والحركة الجسدية، والخيّال، والتكيّف، والإصغاء كعناصر خلق الشخصية تشترك في تواصلية الممثل مع نفسه داخليا، يعتمد فيه كل عنصر على آخر في حالة كلية مزدوجة، متفاعلة لإنتاج الدور على المستوى النفسي والحسي"[19]. وهذا ما اصطلح تسميته عند "ستانسلافسكي" بالتكنيك السيكولوجي الذي يتدعم بالتقنيات الخارجية للممثل في إعداد جسده وتطويعه حسب الدور، من تدريبات حركية وإيمائية تثري أداءه. إذ ينبغي على الممثل إذا ما رغب في تقريب المسافة مع الشخصية أن يعاني الدور داخليا "بإخلاص حقيقي وتوحد عميق بين الأنا الفردية والذات المسرحية"[20]، ويجسد تلك المعاناة خارجيا، بحيث يُبْقِي على جزء من ذاته يتمتع بقيادة مؤثرة وواعية لها، وتكون استجابته الأدائية هي المحصلة النهائية لإبانة هذا التأثير.

توازن نظرية التقمص بين الممثل وذاته ذهنيا ووجدانيا وحركيا بغية إقناع المتفرج وإيهامه بصدق الدور واقعيا ونفسانيا، إذ يقول ستانسلافسكي: "تصوروا إنَّكم تخلقون بصورة منطقية ومترابطة حياة بسيطة سهلة المنال لجسم الدور الإنساني، وفي النتيجة تشعرون فجأة داخل أنفسكم بحياة إنسانية مماثلة للمادة التي تناولها المؤلف للدور من الحياة الواقعية بالذات، من الطبيعة الإنسانية لأناس آخرين"[21].

وتجدر الإشارة أنَّ المكونات الحسيَّة عند الممثل قد لا تتجرد تماما منه، فهي جزء من تكوينه الشخصي، ما يوحي بصعوبة الاندماج الكليّ مع الشخصية، لكن تذويب الفوارق بينهما جد

ممكن. لذا يؤدي الممثل الدور وسط تداخل نسبي مع نفسه محاولاً نقل أبعاد الشخصية عبره، فيخضع لنوع من التصادم مع ذاته، ووفقا لهذا الوصف لا وجود لإمكانية التحرر الكامل من ذاتيته بدليل أنها تتمظهر بنسب متباينة يستحيل إلغاؤها مهما بلغ احترافية في الأداء. "كالتقمص الذي يتطلب تطويع الامكانات الشخصية كالجسد والصوت والمدركات الحسية باتجاه التصور المتخيّل للشخصية المسرحية ومعطياتها الفيزيولوجية والسيكولوجية. فإنتاج شخصية جديدة كما رسمها المؤلف تقتضي وجود تواصل قصدي يكون ايجابي وفعّال مع ذات الممثل"[22]. قصد الارتقاء بهما إلى درجة التطابق، فالفنان المبدع "لا يستسلم لدروه إلا عندما يستولي هذا الأخير عليه، ويندمج بالشخصية. ولكن يكفي أن ينصرف انتباهه عن الدور حتى يستحوذ عليه من جديد خط حياته الإنسانية الخاصة"[23]. فتشتت الانتباه لدى الممثل يقطع الاتصال بالشخصية كل لحظة، ما يؤثر سلبا على تقريب المسافة بينهما، وتصبح صورة الدور آلية التصنيع، ما يدفع الممثل إلى التواصل مع ذاته قصد توظيف تركيبات من حياته لا تمت بصلة للشخصية المصورة لغرض سد الفجوات الناشئة في الدور.

بالمقابل تنتهج مدرسة العرض وعلى رأسها كوكلان (*Coquelin*) التمثيل التقني الخارجي الذي يكتنفه البرود في معايشة الدور، "والتأثير على الجمهور بالتقنية التمثيلية التي تكتفي بتصوير نتائج المعاناة الخارجية، ويفضي بضرورة معاناة الدور أثناء إعداده فقط بهدف تحديد انعكاسات المشاعر وتعلم أدائها بصور آلية دون اسهام الشعور"[24]، أو استتاره داخليا إلى درجة الاندماج والمعايشة الفنية الصادقة.

إنَّ تذويب المسافات بين الممثل والشخصية قد لا يتحقق في الأداء الكوميدي، باعتبار الكوميديا فن عقلاني، والضحك عنصر تغريبي، والأداء فيه قد يكون قالبا تمثيليا ثابتا معد سلفا لكل دور يتم فيه تجريد الأحاسيس بالإشارة إليها عبر علامات خارجية وفقط، "فالمسافة بين الممثل وشخصيته تنمو أو تتضاءل وفقا للأسلوب المسرحي الذي ينتمي إليه، ففي الدراما التقليدية أو في التراجيديا تتقلص تلك المسافة، بينما تزداد في الكوميديا"[25].

دعا بريخت الممثل إلى مسرح تجريبي يستند على تحقيق التغريب، بالابتعاد عن التقمص التطهيري، وكسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، وتوظيف ما أمكن من قدراته الصوتية والحركية والذاتية التي تظهر المنبت الاجتماعي للشخصية المعروضة لتغليب الذات على الأداء حتى يبين للمتفرج أنه يمثل فقط بعيدا عن الايهام الزائف، باستفزاز الجمهور إلى المشاركة الإيجابية إذ يراعي "الممثل المسافة المطلوبة بين ذاته والشخصية، محتفظا بشخصيته الأولى، ثم مقدماً للثانية"[26]، رافضا معايشة الدور، ومستثيرا لعاطفة المشاهد. وحتى لا يعجز المتلقي عن التفكير بواسطة عرض الشخصية التي ينوب عليها بفعل تأثير التغريب *Alienation* يتعيّن عليه "أن ينسى كل

ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها"[27]، فغاية الممثل إثارة المشاهد وجعله في حالة يقظة يمارس من خلالها التفكير النقدي للعرض المسرحي بفضل المسافة الموجودة بينهما.

5 ـ قراءة في أداء الممثل:

تسرد البنية الحكائية لمونودرام "**حمق سليم**"[28] يوميات موظف بسيط طاله التهميش، وتقاذفته الأحداث مجسدة الانفعالات بواقعية حياتية عالية، ترجم فيها التبئير الداخلي صراع الممثل مع ذاته، وسط محور تلاقي هو الأنا كذات فردية واحدة، والآخر تمثله ذوات متعددة، لشخصيات واقعية لها زمانها ومكانها وفعلها، وسرد حوارات لأحداث لم يسعفها الحضور على خشبة المسرح. إذ أن شخصية سليم البطلة هي أنا محاصرة تعيش ضغوطات نفسية رهيبة استحوذ عليها اليأس والخوف من المستقبل في ظل البيروقراطية. حيث تواصل الممثل مع معطياتها بالخيّال الايجابي الفعّال في حوار افتراضي استنطق دلالات التظلم والحيرة والبحث عن الكرامة، بديكور اتسم بتصميم غرائبي يوحي بعصر من العصور الغابرة، لكنه ثابت يحوي غرفا منفصلة، وسُلَّمًا يرمز للطموح، ولوحات مكتوبة ومصورة على جزء من جداريته، لغرض ايجاد أداء تواصلي أكثر إقناعا وتأثيرا في المتلقي.

لقد تقلد علولة في هذا المونودرام شخصيات غائبة (الأم، الكاتب العام، الحارس ...) بوضعيات مختلفة تخللتها مواقف هزلية ساخرة، بحس فني أهله ليتسيّد العرض بشخصية "سليم"، معتمدا على مخزون ذاكرته الحياتي لاستحضارها، لكننا سنكتفي بسياقة مقتطفات من أدائه التمثيلي حين جسد شخصية المدير محاولا الولوج لحياتها.

"**شفناك يا السي سليم سامح شوية في خدمتك وسمعنا بيك راك توصل معطل للعمل**"[29].

شكل الأداء الحركي والجسدي للممثل جانبا تواصليا مع ذاته أفضى بإيهام صدق الدور من خلال حضوره الفيزيولوجي والنفسي في شد انتباه المتفرج، ناقلا أبعاد الشخصية عبر أدائه والاقتراب منها قدر الإمكان، حيث تماثلت مع أبعاد الممثل وتقلصت المسافة بينهما، حيث منح علولة الانفعالات الداخلية هيئات جسدية ملائمة حيث الحزم، والأمر، والقيادة بحركات رزينة ثابتة، فضلا عن عدم الاستقرار في مكان واحد، حيث كانت وضعيته الايمائية دالة كالاسترخاء التام لحظة الجلوس على كرسي المدير.

"**لوكان عندي كرسي مثل هذا في المكتب لوراني ساكن في الإدارة**"[30].

بالرغم من أن شخصية "سليم" استدعت في مواقف عديدة السردية كالاعتدال ومواجهة الجمهور، دأب علولة على محاولة التخلص منها موازنا بينها وبين الأداء الابداعي المتميز بالمرونة

الرشيقة والتلوين الصوتي البعيد عن المبالغة، محافظا على حضوره الذهني بالانتباه، إذ ظل متصلا بالشخصية دون انقطاع، وهذا بواسطة (الجريدة، والسجّل، والقلم) كأكسسوارات ضرورية صاحبت الدّور، وبارتداء لباس تميز بالرسمية وتناسب مع موظف إداري، ليتم استبداله في المشاهد الأخيرة، وبهذا نجده قد أجاد تقمص الشخصية ما عدا اندماجه الغير واعي في بعض الحوارات لميله إلى اضفاء نوع من الكوميديا.

في حين يدور متن مسرحية **"القراب والصالحين"**[31] عن قصة نزول ثلاثة من أولياء الله الصالحين إلى الأرض، وبالضبط في قرية بني دحان التي أكل عليها القحط وشرب، فيتصادفون بشخصية "سليمان القراب"، ويلتمسون منه إرشادهم إلى إنسان طيب يؤويهم ليلة واحدة، فيدلهم على بيت"حليمة العمياء" بعد أن باءت محاولاته بالفشل، فترحب بهم وتقبل باستضافتهم، ما جعل الأولياء يفرحون بحسن صنيعها، وكرم ضيافتها متضرعين إلى الله بدعائهم. فاستجاب لهم الله، واستعادت المرأة الكفيفة بصرها، ومنيت بكثير من الخير والمال. فأرادت رد الجميل للأولياء، وتحقيق أمنيتهم ببناء ثلاث قباب لهم في القرية كمزارات تقام فيها الولائم على شرفهم. فاستغلها أهل القرية جشعا ونصبا بعد أن أصابهم الكسل والخمول. ما جعل حليمة تغير معاملتها لهم، وتوكل ابن عمها الصافي الذي ظهر بعد غياب طويل، ليقوم بطرد الاستغلاليين، ويحث الناس على ضرورة العمل وعدم التواكل لضمان لقمة العيش رافعا في ذلك شعار "العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية وتحقيق العدالة الاجتماعية بين البشر".

تدعو البنية الحكائية لهذه المسرحية إلى التواصل مع المتلقي، عبر مشاركته في ملء الفراغات النصية حسب أفق توقعاته، ولعل أداء الممثل هو حلقة الوصل الذي تتم عبره الصورة التواصلية لهذا العرض، بإلغاء الستارة واستخدام إضاءة ثابتة يرى المتفرج مصدرها، على خشبة بالكاد كانت فارغة، بديكور بسيط بعيد عن الايهام، يوحي لا محال بمفهوم التغريب. لكن التركيز سينصب في هذه القراءة على لحظات أدائية لشخصية "سليمان القراب".

تحقق خاصية احتواء أداء الممثل على الغناء عنصرا تغريبيا في المسرح الملحمي، حيث استهل كاكي العرض بنمط الأغنية الفردية في شخص "سليمان القراب" والجماعة في شخوص الجوقة المكونة من جماعة يميزها لباسا أبيضا وأخرى ترتدي لباسا أسودا لشد انتباه الجمهور.

"الجماعةأ : هاالماء . هالماء ما سيدي ربي.

الجماعة ب : جايبه ... جايبه من عين سيدي العقبي.

سليمان "القراب" : أيوي .أيوي ... هاالماء هاالماء.

الجماعة ب: ماء سيدي ربي.

الجماعة أ: من عين سيدي العقبي.

ماء سيدي ربي.

جايبه ... جايبه.

من عين سيدي العقبي"[32].

اتخذ الممثل من تكرار هذا المقطع الحواري الغنائي وسيلة تغريبية، إذ صار من المنبهات التي أبقت المشاهد يقظا وأضفت ايقاعا جماليا طيلة العرض المسرحي. حيث استنطقت شخصية "القراب" الكثير من الدلالات و الرموز التراثية، سواء تعلق الأمر بالشعر الملحون الذي يتغنى به أو بالإكسسوار المتمثل في القربة الدالة على شخصية "القراب" والحياة التي تحملها بداخلها والمتمثلة في الماء. وبيع الماء له بعد فني ذو عمق مسرحي إذ يرمز للعناء والشفاء والصفاء لأن مصدره من عين الولي الصالح سيدي العقبي. أو كذا في ارتدائه اللباس الذي يوحي بشخصية شعبية فقيرة تتاجر بالماء وتبحث عن قوت يومها عن طريق السقاية.

يبنى الأداء التواصلي في المسرح الملحمي عند الممثل على تحويل المتلقي إلى مشارك إيجابي يتفاعل مع العرض، ما جعل كاكي يواجه بين فضاء الصالة وفضاء الخشبة بتوظيف عناصر تبرز المسرحة تقنيا وفنيا بالتوجه للجمهور، كخروج "القراب" من وسط الممثلين بغية كسر الإيهام من بداية المسرحية، حيث لعب القطع والوصل بين المشاهد إلى لوحات دورا في ابراز مواقف ما ضمن الامتداد الزمني، جمعت بين أداء الممثل لدوره تارة كشخصية فاعلة تؤدي الحدث وتشاطر الآخرين المواقف، وهذا ما يتنافى مع المسرح البريختي، إذ منح كاكي الشخصية خطابات غير متوافقة، كانتحال سليمان شخصية الدرويش حين نادى على الصالحين.

"حاو ... شتاهو هذا بديت ندروش ولا كيفاه ... يا لوليا الصالحين"[33].

خاطب كاكي الجمهور بأسلوب سردي حكائي لأحداث ماضية، ومهد لما هو مقبل، حيث جاء التمثيل أقرب لأداء الراوي منه إلى التشخيص، لغرض تقديم بعض الشخصيات، وتقريب الحدث ببعده الماضي إلى ذهنية المتفرج وفق علاقة تواصلية آنية.

"أنا اسمي سليمان، قراب في قرية بني دحان المدينة الي قريبالنا اسمها بلاوس ... "[34].

وعليه فالإبداع الأدائي للممثل في أسلوب كاكي بقدر ما يكون بعيدا عن الأحداث الدرامية التي يشخصها نلمحها جد قريبة من مرأى الجمهور وهو في حالة وعي كاملة، ولا تعرب إطلاقا عن حقيقته النفسية التي ينفرد بها. فالممثل عبد القادر بلمقدم بدور "سليمان القراب"، وبحكم طبيعة شخصيته التي باشرت العرض مع المتفرج مباشرة، قد ابتعد عن الاندماج بالشخصية، حيث أجاد الأداء البريختي بخبرته الفنية المتميزة، فكان عارضا لا مجسدا لها، ومقدما للحدث المسرحي، لأنه لم

يتأثر بانفعالاتها ودواخلها النفسية، فعلى الرغم من أنه شخصية رئيسية بطلة، وحلقة وصل بين باقي الشخصيات، فأداؤه كان خارجيا، إذْ تمتع الممثل بذاتية خاصة أهلته أن يقيم مسافة في أدائه بين ذاته وبين الشخصية والدور، جعلت ذهن المشاهد في حالة انتباه وتأمل، حينما ظل يشعر بأن الذي يقف على الخشبة هو الممثل/الإنسان وليس شخصية "سليمان القراب".

6 ـ خاتمة:

يتمظهر التواصل جماليا لدى الممثل بدءًا من إعداده لنفسه، من خلال تفاعل قنواته الحسية والذاتية مع المعطيات الدرامية للشخصية التمثيلية، بيْد أنه لا يصل هذا التواصل لدرجة التطابق الكلي بسبب احتفاظه لجزء من ملامحه التكوينية سيكولوجية كانت أو فيزيولوجية، والتي قد تبدوا أكثر تكشفا من لحظة لأخرى رغم المحاولات المتكررة لتغييبها وإقصائها، وهذا مهما بلغ أداؤه الإبداعي في التقمص الفني تألقا، حيث يرافق حضور الذات الشخصية المسرحية على مدار حياة الدور إلى نهايته، فيصبح عائقا دون التداخل الكلي مع الشخصية التمثيلية، ما يجعل التحرر من القيود الذاتية للممثل نحو التصور المتخيل للآخر جزئي وغير مكتمل. في حين يتوقف إنجاح التواصل بين ذات الممثل والشخصية المسرحية بمحاولات تقليص المسافة وتذويب الفوارق بينهما، على مدى تطويع تلك الإمكانات الذاتية لصالح الشخصية المتخيلة وفقا للمعطيات المستخلصة لها، وظروف العرض المسرحي المتاحة والملائمة، وكذا على مدى احترافية وجاهزية كل ممثل لإعداد نفسه في معايشة وتجسيد حياة الدور المسرحية، والتي تتأثر لا محال بالأسلوب المسرحي الذي ينتسب إليه.

الهوامش:

[1] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص59.

[2] المرجع نفسه: ص59.

[3] سمير شريف أستيتية: اللسانيات التواصلية والمجتمع، اللسانيات (المجال، الوظيفة، المنهج)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2005، ص09.

[4] صالح سعد: الأنا . الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، تقديم شاكر عبد الحميد، كتب عربية، ص61/60. نقلا عن الموقع:www.kotobarabia.com

[5] ينظر، فواز الساجر، ستانسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة فؤاد مرعي (دمشق، منشورات، وزارة الثقافة، 1994)، سوريا، ص106.

[6] ينظر، فيصل العباس، في ضوء التحليل النفسي، دار السيرة، بيروت، ط1، 1982، ص12.

[7] ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص269.

[8] صالح سعد: المرجع السابق، ص194.

[9] علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا: التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص143/142.

[10] ينظر، محمد مؤمن، نحو مقاربة علاماتية لأداء الممثل المسرحي، مجلة فضاءات مسرحية، العدد8/7، المسرح الوطني، تونس، 1986، ص11.

[11] جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص31.

[12] علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا: المرجع السابق، ص147.

[13] المرجع نفسه: ص143.

[14] لايوس إيجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1946، ص102/101.

[15] ينظر، عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المكتبة العامة، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص47.

[16] قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل (في المعانات الإبداعية)، ترجمة شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص375.

[17] صالح سعد: المرجع السابق، ص143.

[18] عمر بلخير: المرجع السابق، ص59.

[19] علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا: المرجع السابق، ص140.

[20] صالح سعد: المرجع السابق، ص13/12.

[21] شريف شاكر: واقعية ستانسلافسكي في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1981، ص87.

[22] علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا: المرجع السابق، ص145.

[23] قسطنطين ستانسلافسكي: المرجع السابق، ص365 .

[24] المرجع نفسه: ص23.

[25] صالح سعد: المرجع السابق، ص318.

[26] ينظر، برتولد بريخت، المنطق الصغير في المسرح، ت : أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق، 1975، ص128.

[27] برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: نصيف جميل، عالم المعرفة، بيروت، د ت، ص235.

[28] غوغول نيكولاي: من يوميات مجنون، اقتباس وإخراج: علولة عبد القادر، ديكور: بوخاري زروقي، موسيقى: حيمور محمد، 1972.

[29] مسرحية حمق سليم، اللوحة 4 أكتوبر.

[30] المصدر نفسه.

[31] ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين، اخراج محمد بن محمد، انتاج التلفزيون الجزائري، محطة وهران 1982.

[32] مسرحية القراب والصالحين: ص04.

[33] المصدر نفسه: ص12.

[34] المصدر نفسه: ص06.