# مقاربة جمالية لخطاب الممثل المسرحي

د. مقدس نورة
كلية الآداب و اللغات و الفنون
جامعة الجيلالي اليابس–سيدي بلعباس–

**ملخص:** يعد الممثل المسرحي من العناصر المهمة و الأساس في تشكيل صورة العرض المسرحي كونه من أهم الدعائم الأساسية التي يرتكز عليها العرض المسرحي نظرا لما يتميز به من خصوصيات و من غيره لا يمكن للعملية الاخراجية أن تكتمل فمن هو الممثل؟ و ماذا نقصد بفن التمثيل؟ و ما هي الصفات التي يجب أن تتوفر فيه؟ و ما هو التأثير الحاصل على المتلقي عبر تلك المتعة التي يقدمها؟ وفيما تتمثل هذه المقاربة الجمالية؟.

**الكلمات المفتاحية:الخطاب.المسرح.المتلقي.المرسل.الممثل**

✶ **مقدس نورة**

يعد الممثل المسرحي من العناصر المهمة و الأساس في تشكيل صورة العرض المسرحي كونه من أهم الدعائم الأساسية التي يرتكز عليها العرض المسرحي نظرا لما يتميز به من خصوصيات و من غيره لا يمكن للعملية الاخراجية أن تكتمل فمن هو الممثل؟ و ماذا نقصد بفن التمثيل؟ و ما هي الصفات التي يجب أن تتوفر فيه؟ و ما هو التأثير الحاصل على المتلقي عبر تلك المتعة التي يقدمها؟ وفيما تتمثل هذه المقاربة الجمالية؟.

أسئلة كثيرة تدفعنا للتساؤل عن قدرات الممثل من خلال تقديمه لفنه و مهاراته كحامل لخطاب مهم إلى المتلقي من خلال تكثيف الاحداث و إيصال هدف العمل المتلقي عبر وسائله وادواته في الأداء.

"فالممثل هو الانسان الذي يجسد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما، و تقوم بذلك عن قصد و يقال في مثل هذه الحالة: مثل، شخص، أدى، دورا، لعب دورا، و الكلمة اللاتينية Actor تعني "ذلك الذي يتصرف أو يفعل" أي الفاعل... أما كلمة Comédien فهي أحدث إذ ظهرت في حوالي 1500 و هي مأخوذة من كلمة كوميديا ... و في اللغة العربية كلمة ممثل مأخوذة من الفعل مَثَلَ مُثُولاً فلانًا: صار مثله، و مثل فلانا بفلان شبهه به ... أي أن التمثيل يحمل باللغة العربية معنى المحاكاة"(1).

هذا ما جاء لتعريف الممثل في المعجم المسرحي حيث يقوم التمثيل على مبدأ المحاكاة و التقليد أو تمثيل الآخرين و لأن التقليد موجود في الحياة و ضمن الطبيعة الإنسانية يمكن القول بأن كل انسان ممثل بشكل ما و لكن أداء الممثل يحمل إلى جانبه نزعة المحاكاة الغريزية بعدا اجتماعيا لأنه يفترض العرض أمام الآخرين و هذا من خلال

معايشتهم اجتماعيا و نفسيا و حسيا ففضلا عن معايشة الممثل الشخصية المراد تأديتها.

و يعرفه "كمال الدين عيد" في اعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي على انه "فرع من فروع الفن المسرحي يعمل فن التمثيل على إيصال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام الجماهير الحاضرة في صالة المسرح، و بواسطة شخصيات و أدوار مسرحية يقوم بها الممثلون أو الهواة في فترة زمنية معينة، متعارف عليها بثلاث ساعات تقريبا ،و في مكان معين هو البناء المسرحي ،و تدخل إلى جانب فن التمثيل فنون مشاركة أخرى ،مثل فنون المعمار و الموسيقى و الارتجال ،و الفن الصامت و الرقص والزخرفة و الأزياء "(2).

فالتمثيل هو فن تقمص الشخصية على ان يجعل من الأشياء مثيلا ،و ما هو إلا تقليد الصور و الاحداث و الحالات المراد تجسدها على المدرج من قبل الممثل الذي يتكون في داخله خزين من الانطباعات الحياتية التي يكشفها إلى الجمهور عن طريق الكلام ،الحركة ... ، فلا يمكن أن تكون هناك فرجة مسرحية في غياب التمثيل و ما ينتجه من حركات ، و تحركات، و إشارات، لأن هذه المعطيات هي جوهر العمل المسرحي .

و إذا نظرنا إلى فن التمثيل من جذوره الاصلية نجد انه شكل من اشكال التعبير عن النفس، وكان الدافع وراء هذا التعبير عن النفس هو حاجته إلى التواصل مع الآخرين ،نشأ بنشوء ذاك الرجل البدائي، فقبل أن يرسم و يكتب و يغني لجأ الانسان إلى السلوك الدرامي الذي نجم عنه فن التمثيل "فالتمثيل في المسرح مرتبط بعملية الإيهام "(3)، فالممثل يتمثل في الشخصية التي يؤديها إذ تكمن غايته في إثارة الانفعال ،و إعمال ذهنيات التفكير لدى المتلقي و تمتعه بقابلية التأثير و تحريك مشاعره و عواطفه المتفجرة.

إلاّ أن المقاربة الجمالية تنظر إليه ليس باعتباره مجرد حامل للحوار، كما هو الشأن في الرؤية التقليدية للممثل، بل باعتبار التعددية الوظيفية التي تميزه، فوظيفته الاساسية هي تمثيل شخصية درامية خيالية بطبعها، و تقريبها من ذهن المتلقي بكل ملامحها و أبعادها و أفعالها، فعن طريقها يحيل الممثل الى الشخصية الدرامية، و نجد أيضا الوظيفة الجمالية التي تحمل علامات و معاني و دلالات تدعم البعد الدلالي و الفني و لها ارتباط وثيق بالوظيفة التمثيلية .

و باعتباره الركيزة الأساسية للعرض المسرحي ظهرت اهتمامات من قبل المخرجين و الدارسين للمسرح من خلال وضعهم لنهج الممثل و تصنيفه و ضبطه ،فمنذ القرن التاسع عشر و مع ظهور الاخراج و التوجه نحو خلق مسرح جديد ومع تنوع متطلبات المخرجين و المدارس الجمالية التي ينتمون إليها صارت هناك حاجة لممثل مختلف يتجاوز أداءه مهارات الإلقاء و القدرة على التشخيص إلى القدرة على اللعب و التعبير بالجسد ،تجلى ذلك في توجه غالبية المخرجين إلى تأسيس مدارس مسرحية من أهمها : (4)

مدرسة Le Vieux Colombien التي أسسها الفرنسي "جاك كوبر"(5) و الاستوديو الذي أسسه الروسي "كونستونتين ستانسلافيسكي"(6) في المسرح الفني في موسكو و محترف الفرنسي "شارل دولان"(7) للتجريب في الفن الدرامي، و المدرسة التي أسسها الانجليزي "غوردون كريج"(8) في حلبة غوردوني في فلورنسا ، فقد استند "شارل دولان" في المحترف الذي أسسه على نماذج مستقاة من المسرح الإيليزابيتي ومن الكوميدي ديلارتيه و من المسرح الياباني ليتوصل إلى عرض مسرحي ميني على أداء الممثل، و أسلوب دولان يقوم على حث الممثل على أن يشعر بالدور الذي تؤديه قبل أن يصل إلى مرحلة التعبير و قد طرح لذلك مجموعة تمارين منها تمارين الجسد و الارتجال ليكتسي

الممثل وسائله لخاصة في التعبير بالجسد لا بالوجه و ليشعر بحواسه الخمس كما وضع تمارين مستوحاة من حركات الحيوانات .

أما "غوردن كريج" الذي أراد جعل المسرح فن الحركة في الفضاء فقد استوحى الكثير من كوميديا ديلارتيه و عروض الدمى و تطلب من الممثل أن يكون دمية خارقة تقوم بأداء حيادي له طابع طقسي بدلا من أن يجسد شخصيات فردية لها بعد سيكولوجي ،ولذلك استبعد أي تحضير سيكولوجي للدور.

كذلك "فيسفولود ميرخولد"(9) اهتم بإعداد الممثل جسديا من خلال تمارين رياضية عنيفة تساعده على تطويع الجسد بشكل كامل ، عرف بأسلوب البيوميكانيك ،هذا الأسلوب الجديد في أداء الممثل يعمل على خلق جمالية النتاج الفني من جهة و بين آلية الأداء التي صبغت بالخلود من جهة أخرى "فكل الحالات النفسية تتحدد عبر عمليات فيزيولوجية معينة و عند التوصل لمعرفة طبيعة الحالة الجسمانية يتمكن الممثل من بلوغ ذلك الوضع الذي يمكنه من الإحساس بالإثارة ،و من ثم نقلها إلى المشاهدين لحثهم على المساهمة في الأداء التمثيلي بتفاعلهم معه "(10).

أما "ستانسلافيسكي" فقد طرح منهجا متكاملا في إعداد الممثل حيث يدمج بين التقنيات الداخلية و الخارجية للتوصل إلى ما يسميه الحالة المبدعة و الحقيقية الانسانية للشخصية ، و قد اتطلق في ذلك من رفضه للأداء التقليدي المبالغ به في المسرح الروسي ، و من الرغبة في الدخول في عمق النص من خلال التركيز و الاندماج، و قد اقترح "ستانسلافيسكي" على ممثليه القيام بقراءة مسبقة و دقيقة للنص قراءة ما بين السطور ،تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشروع في تحضير العرض ،كذلك طلب من الممثل أن يكتشف القدرات المبدعة الكامنة في داخله و أن يستثمر المخزون الحياتي

الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية لتحقي التطابق بين تجربته الحياتية و مسار الشخصية في العمل للتوصل إلى تغيير و فهم الشخصية و اكتشاف حقيقتها الداخلية قبل تشخيصها ، كذلك طور تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء و الارتجال للوصول إلى مصدر الأداء، فما قام به "ستانسلافسكي" في منهجه كان عملا ملما استوفى كامل شروطه، بكل ما يتعلق بالممثل و المخرج، و هكذا قام بتحديد عمل كل واحد اتجاه الآخر حتى لا تسود هناك خلافات تعيق من قيمة العمل المسرحي.

إلى أن جاء الألماني "برتولد بريشت"(11) الذي انتقد مبدأ التعليم المهني للمثل ،و اعتبر أن إعداد الممثل يتم من خلال تراكم الخبرة التي يكتسبها مع الزمن و هذا ما أسماه العمل التراكمي ،كما اعتبر الممثل يجب أن يقوم بنوع من القراءة الدراماتوجية للدور ليفهم الصيرورة التاريخية التي تتحكم بأفعال الشخصية و صفاتها.

لقد حصل الممثل على مكانة بارزة في تاريخ المسرح ، و كافة الاتجاهات المسرحية عملت على تطويره و خدمة أدواته فيمكننا الاستغناء عن أي عنصر في العرض المسرحي باستثناء الممثل " و بعد للتأكيدات الساذجة جدا بأن الشيء الرئيسي في المسرح هو فكرة المؤلف ذات المغزى العميق ،و ادعاءات المصمم الساذجة الخالية من الأفكار ، و تجاوزات المخرج المهيمنة أيضا بعد كل ذلك ظهرت فجأة و بوضوح أن الشيء الرئيسي في المسرح كما كان دائما و كما هو كائن و كما سيكون هو الممثل(12).

إن الممثل و الشخصية في علاقة جدلية تجعل من عمل الممثل يأخذ بعين الاعتبار التوجهات المعقدة للشخصية بالإضافة الى توجهاته، فالشخصية المؤداة من طرف الممثل هي عبارة عن ملامح رئيسية مميزة، و في نفس الوقت هي فاعل و انتاج من طرف الممثل لبناء تخيلي نصي له معالمه المميزة، حيث تتحقق هذه الشخصية من طرف الممثل و بالتالي فإن الممثل ينقل العالم الممكن الى عالم محقق.

كما تعتبر "آن أوبرسفيلد" أن الشخصية المسرحية بناء ثلاثي الابعاد:

1- الشخصية النصية باعتبارها مجموعة سيمة تقابل بناء النص، و المؤلف هو الذي امدها بهذه العناصر عبر الممثل المتلقي الأول.

2- الشخصية قد يبنيها الممثل من جملة مشاهدات سابقة (بناء مشهدي سابق).

3- الشخصية يكون تحقيقها (وجودها حقيقي حسب بناء مشهدي) فتصبح هي المؤلف و هي الموضوع (13).

حيث تكمن أهمية الممثل أثناء العرض المسرحي في مقدرته على فهم الشخصية و الدور الذي يلعبه على خشبة المسرح و قدرته على التفاعل مع المتلقي.

"دور الممثل يبرز في خطة تنامي النص المسرحي و تنامي المخرج ليكون وحده على خشبة المسرح حيث يكون سيد الحركة و الكلمة فينقلها من عالم ذاتي خيالي إلى عالم خارجي ركحي بواسطة لعبة الدراما ،الذي يتكئ على الجانب الجسدي و الفكري و النفسي" (14).

كما لا ينبغي أن نهمل عنصر الخيال، فخيال الممثل يجب أن يخلق حياة الشخصية المسرحية كلها سواء كان ذلك قبل بدء المسرحية، أو بين الفصول، و عليه فخيال الممثل ينطلق من النص ويرتبط بشخصية الكاتب و بأسلوبه الفني، و من فكرة المسرحية و جوهرها من خلال الايقاع والألوان و الاضاءة...، وخيال الممثل يوسع عالم المسرحية و يحولها من مرحلة الابتكار الى مرحلة الحدث الحياتي المشابه للحقيقة، فنجد انطباعات الممثل الشخصية و تجاربه الحياتية يطبقها في عمله المسرحي من خلال

انسجام كل ما يجري على خشبة المسرح "فكل هذه العناصر ضرورية على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور، لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح و غايته، حيث يسعى المؤلف في خطابه ذلك الى جذب انتباه القارئ الى أوضاع اجتماعية و ثقافية و سياسية و أخلاقية ونفسية و ايديولوجية..." (15).

فهذه العناصر لا تقتصر على المتفرج فقط، بل على الممثل أيضا كونها تُحفز خياله، و على الممثل أن يعمق النظر في ذلك، و الممثل الذي يفتقد العلوم و الموهبة سيظل واحد ممن ينفدون قرارات المخرج لما يريد، و بالتالي لا يستطيع أن يخرج من دائرة التقليد عاجزا عن التفكير، لأن الممثل عليه أن يملك قدرة على خلق البواعث و التأثيرات لدى المشاهد الذي يتمتع هو الآخر مساويا للمثل في صنعه حينما يبدأ باكتشاف الواقع المحسوس أو المتخيل و الذي سيساعده على تطوير وجهته النقدية و كذا تحسين وعيه و ادراكه للواقع (16).

فالعلاقة بين الممثل و المخرج، و المخرج و الواقع في العمل المسرحي علاقة تكاملية بموجبها يولد تكامل فني في الشكل المسرحي و هذا الارتباط ناتج عن النضج الفكري من جهة تبلور الفكرة المسرحية من جهة أخرى "فقدرة المخرج على فهم الشخصية بوصفها شخصية تعيش حياة مستمرة، حتى خارج حدود المسرحية هي السمة الاساسية للتفكير الإخراجي الخالق للوحدة الفنية في العرض المسرحي، و الشيء نفسه بالنسبة للممثل، إذ أن استمرار حياته في الدور ، و عدم خروجه عن الجو المسرحي و الفعل الدرامي سواء كان ذلك في فترات الصمت أو الحوار، هو دائما دليل فعله الحيوي(17).

و هذا التكامل هو نتاج مجموعة من الجهد الروحي و الجسماني عند الممثل حيث تنعكس ثقافته و ذوقه ، و تجربته، و انطباعاته و معرفته و وجدانه و جهده الكبير في خلق الشخصية و الذي ينتج متعة جمالية للمتلقي "فجميع الشخصيات المسرحية التي

يخلقها الممثلون الكبار هي شخصيات منسجمة بطريقة معينة، و هي جميعها متتابعة و منطقية الى حد كبير سلوكها أي بانفعالها و حركاتها و ايماءاتها و نظراتها و ما قد يبدو لأول وهلة غير منطقي يجد في نهاية الأمر شرعيته و منطقيته"(18)، فالممثل مسؤول الى حد كبير عن نجاح المسرحية و على قدرة فهمه و ادراكه للشخصيات التي يمثلها، و اندماجه في دورها يتحقق له النجاح، فالموهبة وحدها لا تكفي بل لا بد من الدراسة و البحث والانضباط و الابداع لترجمة أفكار المؤلف المسرحي الى الحياة و حركة و فعل كونه هو الذي يبعث الحياة في الشخصية.

فإذا ما غاب المؤلف تبقى الكلمة كمطلق التأويل المتعدد حاملة للمعرفة ،و إذا ما غاب المخرج يبقى الممثل الذات و الأداء للتأويل المتعدد و كحامل و مرسل لخطاب هادف، و بناءا على هذا يمكن أن نعرف المسرح من خلال الممثل الذي يعتلي خشبة المسرح بميزات ، فقوة الخطاب المتكون من كلمات و ألفاظ و عبارات التي يعبر عنها الممثل ترجع إلى ما يتمتع به الممثل من موهبة و قدرة على تحسيس حركة المشاعر مع إثارة التفكير بدقة كما أنه يركز على مجموعة من العناصر التي تتوزع بين المرونة الجسدية و الصوت المعبر و الحركة و التعبير و الخيال و الأحاسيس و المشاعر والانفعالات ، فقد تكون حركات واقعية أو حركات فنية ترمز لفعل و لقيم جمالية متعددة و هي الخطابات التي لها تفسير و دلالات تبرز الفعل و الحدث في العرض المسرحي ،فالممثل هو الذي يبعث الحياة في الشخصية بترجمته أفكار المؤلف المسرحي و إرشادات و توجيهات المخرج المسرحي كونه أداة فعالة لتوصيل الخطاب إلى المتلقي، فالقراءة الجمالية لخطاب الممثل المسرحي نوعا من المقاربة للجهود الاخراجية التي لها منحى ابداعي و فني و جمالي.

# الهوامش:

(**1**) ماري الياس، حنان قصاص، المعجم المسرحي-مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض-مكتبة لبنان ناشرون، ص478.

(**2**) كمال الدين عيد ،أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ،دار الوفاء لدنيا الطباعة للنشر ،الإسكندرية ،ط 1 ، 2006،ص 470.

(**3**) ماري إلياس،حنان قصاب ،المعجم المسرحي، م.س ،ص 147.

(**4**) (ينظر) : مرجع نفسه ،ص ص 48-49.

(**5**) الفرنسي جاك كوبر Jacques Copear 1879-1949.

(**6**) الروسي كانستنتين ستانسلافسكي C.Stanislavski 1863 - 1938.

(**7**) الفرنسي شارل دولان Charles Dullin 1885-1949.

(**8**) الانجليزي غوردون كريج Gordon crag 1872-1966.

(**9**) الروسي فيسفولد ميرخولد V.Meyrhold 1874-1940.

(**10**) فاضل الجاف ،فيزياء لاجسد ( ماير هولد و مسرح الحركة و الإيقاع ) ، دار الثقافة و الاعلام ،الشارقة، ط1، 2006، ص ص 159-160.

(**11**) الألماني برتولد بريشت B.Brecht 1989 - 1956.

(**12**) أبو الحسن سلام ، فنون العرض المسرحي و مناهج البحث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،الاسكندرية 2004،ص 124 .

(**13**) Anne Ubersfild, lire le théatre, Edition social, paris, 1982, p :178.

(**14**) نوال بن ابراهيم ،ديناميكية التلقي لدى المخرج و الممثل ،مجلة عالم الفكر ،العدد الأول 1996 ،ص 64.

(**15**) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف ، ط1، 2003، ص 130.

(**16**) أسعد عبد الرزاق، طرق تدريس التمثيل، مؤسسة دار الكتب للطباعة، و النشر، 1980،ص16.

(**17**) أليكس بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، ط1، 1976، ص88.

(**18**) المرجع نفسه، ص 162.