مجلة الآداب والعلوم الإنسانية
المجلة العلمية لكلية الآداب - جامعة المنيا
مجلد ١٩٩٠
ص . ص ١٥١ - ١٨١

البعد الخامس في تمثيل دور مسرحي

دراسة تطبيقية على أدوار مسرحية

د/ أبو الحسن عبد الحميد سلام
قسم المسرح
كلية الآداب - جامعة الاسكندرية

مقدمـــة :

لكل لون من ألوان الفن بعد يؤدى إلى تحقق هذا الفن. وفن الممثل يقوم حسب الاتجاهات المختلفة - المدارس - على أبعاد يمثل كل منها لمدرسة أو لاتجاه معين لذلك فإن القول بوجود بعد خامس في أداء دور مسرحي - مثلاً - يستلزم من القائل التعريف ببعد أول، فثان وثالث ثم برابع، مع ضرورة وضوح الفروق الجوهرية بين كل بعد منها .

وقد جرى التعارف على وجود أربعة أبعاد يتنقل عبرها فن الممثل، ولكنني أضيف إليها بعداً خامساً، أو اقترح بعداً خامساً يمكن أن يجربه الممثل إذا رآه، ولكنني قبل التعرض لما اقترحه في هذا الصدد، أعرف بالإبعاد المتفق عليها .

البعد الأول في أداء دور مسرحي

حين يسعى الممثل نحو تجسيد صوت وجسم ومشاعر الشخصية المسرحية التي هو بصدد إدائها في موقفها الدرامي، فهو إنما يفعل ذلك عن طريق المعايشة - في أثناء التدريبات على الأقل - لكل أبعاد تلك الشخصية : إجتماعياً وجسمياً ونفسياً وهذه هي الحدود التي نطلق عليها (البعد الأول في تمثيل دور مسرحي) يقول ستانيسلافسكي : "إنك بالإنطلاق من شخصك، تأخذ بعناية الدور، أما بالانطلاق من شخص غريب عنك فلا يسعك إلا أن تقلده، وتتزلف إليه، عندما تفعل باسم غيرها تتمكن من معرفة الدور بوساطة العقل والشعور، والرغبة وعناصر روحك كلها، أما عندما تفعل باسم غيرها فإنك غالباً ماتفعل ذلك بالعقل وحده، ونحن لسنا بحاجة إلى تحليل الدور أو إدراكه أو إبداعه بصورة عقلانية محضة.(٥)

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

على أن التجسيد أو اللاتجسيد يستند إلى طبيعة المادة والشكل فى الدور، وأقصد بالمادة : طبيعة الحوار ومستوياته اللغوية والإيحائية، وكذلك طبيعة الشخصيات بأبعادها المختلفة وعلاقتها ودوافعها ومصادر واختيار المؤلف لها (تاريخية أم واقعية أم كانت أسطورة أو من نبت خياله). فالمادة التى استقى منها د/ فوزى فهمى أحداث مسرحيته الأخيرة (لعبة السلطان)(٩) كانت من التاريخ العربى، واشخاصها من الشخصيات التى كان لها دور فى تاريخ أمتنا العربية الإسلامية. ومادة الحوار تتوخى أن تكون لغة عصور هذه الشخصيات ومنطق حياتهم كذلك، ومعتقدات عصورهم وعلاقتهم الفكرية والاجتماعية هى نفسها التى تشكلت بواسطتها عناصر المسرحية، ولكن الشكل ودوره الفنى المبدع جعل هذه المادة غير ماكانت عليه فى مصدرها، توخياً لخلق التعبير الدرامى المسرحى المنشود من كل شخصية، دون أن نلحظ للمؤلف رأياً أو كلمة أو أى من مفردات لفظ شخصية منها أو مفردات فعلها وشعورها - دون تدخل - وقد تلتبس المعايشة مع التشخيص حين تعايش الشخصية فكرها خفية وتظهر شعورها الآنى لفظاً أو فعلاً أو شعوراً، مثلما تفعل بنتا الملك لير فى مسرحية شكسبير الشهيرة: ڤينتا لير(٧) الكبرى والوسطى - وهما يمثلان على أبيهما دورى الفتاتين المحبتين - فإنهما تعايشان تلك الحالة معايشة صادقة - فنيا - مع كونهما منافقتين :

جونوريل مولاى أن الألفاظ لاتفى بالتعبير عن حبى لك، إنك أغلى عندى من نور العين، ومن الحرية، وأعز من كل نفيس، ولست أقل عندى من الحياة نفسها حين تجتمع فيها العزة والجمال والصحة والشرف" .

ولأن كلماتها تجسد بصدق مايتوقعه والدها عندها من كلمات منمقة هى ظاهر الأمر، وليست لبه أو حقيقته، فإن كلماتها تقع من نفسه موقعاً كبيراً فهو يعاملها وفق الظاهر منها :

"لير انظرى لقد نصبناك أميرة على كل هذه البقاع" .

انت ملكة هنا كله، لك ولذريتك أنت و "البانى" إلى أبد الآبدين" .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وهو ينتظر من شقيقتها مثل هذا النفاق، دون شك فى أنه الصدق، وهى أيضاً تمايش حالة حب لأبيها، ليست حقيقية، ولكن تصويرها يجد الصدق .

"ريجان" إنى ياموﻻى خلقت من معدن شقيقتى فلتقدرنى بمثل قدرها، فقلبى الصادق يهتف من أعماقه أنها لحدثت بما اكنه لك من حب. بل ربما قصرت بعض الشيىء فى التعبير. فأنا ياموﻻى لاأجد فى الحياة متعة إلا فى حبى لك" .

و "ريجان" صادقة حين قالت" خلقت من معدن شقيقتى" ، ولكنها تنافق والدها، ولما كانت اختها، معدنها النفاق، وكانت هى من نفس معدنها، فإنهما متساويتان لانه يطابق ماتوقعه منهما. غير ان كلام اختهما "كورديليا" الصغرى المحبوبة، مع أنه الصدق بعينه فى الشعور لايقنعه، مع أنه الحق، ولايتبعه لأنه خالف ماتوقعه منها، وهى أحب بناته إليه .

"لير" والآن ياقرة عينى، وآخر عنقودى يامن يطمع فى حبك ملك فرنسا ذات الكرم وأمير جنة برجندى ذات الأنهار، ماذا عندك لأعطيك ثلثاً أغنى من نصيب شقيقتيك تكلمى.

كورديليا لاشيىء .

لير لاشيىء .

كورديليا لاشيىء .

لير ستخرجين صفر اليدين ، خذى فرصة أخرى .

كورديليا ماأشقانى . ولكنى لاأستطيع أن اللفظ قلبى على لسان، إنى أحبك ياموﻻى حب البنت لأبيها . لاأكثر ولاأقل .

لير ماهذا ياكورديليا . اصلحى حديثك قليلاً وإلا افسدت عليك مستقبلك .

كورديليا تجسد حقيقتها قولاً وشعوراً وفعلاً، وكذلك "لير" . ولكن الاختين تجيدان غير ذلك. ومع ذلك فهما لاتشخصان مشاعر ترضى والدهما بل تجيدان له مشاعد ليست أصيلة فى نفس أى منها، إلى حد يقنع ويمتع الأب. لان الكلام والتصوير وافق مايجده فى نفسه .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ويتوافق تمثيل هذه الأدوار مع مايراه "فان تيجام" (١٠ : ١٩) الذى يقول :

"ذروة فى الممثل تكمن فيما يفرضه على المشاهد من الإحساس بأنه لايستطيع بأى حال أن يعطى للنص معنى أو مخزى آخر" "والممثل يترجم بلغة مرئية وسماعية كلمات ووقفات النص المسرحى، انه يترجمها بجسده ووجهه وصوته مظهراً الحزن أو السرور" .

وتمثيل مثل هذه الأدوار عن طريق المعايشة أشبه بحلم اليقظة لذلك يرى بعض الباحثين "أن صاحب حلم اليقظة يحقق الجمال فى نفسه وداخل ذاته، على حين أن الممثل يحقق الجمال خارج ذاته" (١٢ : ٤٣) .

إذا فمفهوم الصدق فى التمثيل يختلف عن الصدق بالمفهوم الحياتى. يقول ستانيسلافسكى "نحن عندما نتكلم عن الصدق فى المسرح فإنما نعنى الصدق المسرحى الذى ينبغى على الممثل استخدامه فى لحظات الخلق والإبداع"(٥) ويقول الدكتور منذور "أن صدق التصوير لايستلزم مراعاة لغة الأداء كما هو فى الواقع" ، ويقول فيكتور هوجر "لايمكن للفن أن يعطى الشيىء نفسه".

البعد الثانى فى تمثيل دور مسرحى

وحين يلجأ الممثل إلى تشخيص صوت وجسم ومشاعر الشخصية المسرحية التى هو بصدد إصدارها فى موقفها (الدرامى التغريبى) أو المعاد تجسيده بواسطة هذا الممثل نفسه، ويشكل بدرك الجمهور معه أنه ليس إلا ممثلاً لهذا الدور، فهو إنما يحاول أن يفعل ذلك عن طريق قياسات عقليته هو لأبعاد تلك الشخصية التى يقوم بتشخيصها. مع الأخذ فى الاعتبار بدور العلاقات الاجتماعية فى الموقف الدرامى فى تشكيل أبعاد الشخصية المشخصة .

وهذا يوافق منهج بريخت ، وسياسة مسرحه فهو القائل :

"يتميز عصرنا بأن الدراما يجب أن تغور عميقاً فى السياسة، سياسة المسرح المجتمع"(٢) لذلك بات على الممثل فى مسرحه أن يلتزم بقواعده ، وهى كثيرة :

- تصوير ماهو واقع فى الشخصية التى يمثلها وفى الوقت نفسه يكشف عن أنه : يصور ذلك

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- يدفع الجمهور إلى النظر فى أمر تلك الشخصية فى بعض المواقف .
- يمثل كمن يقول (عندئذ قال القاضى) ثم يستطرد ليجىء وضع العبارة بالضبط كما كان القاضى نفسه يلفظ، بشكل واضح تماماً كلمات رجل آخر وليست كلماته هو .
- يلاحظ أنه دائماً يمثل شيئاً مضى، شيئاً وقع فى الماضى، حتى لايتوهم المشاهد أن كل هذا إنما يجرى أمامه الآن وأنه يحضر ذلك بصورة مباشرة وأنه حقيقة فى المسرح (الفلانى) وليس فى أسبانيا مثلا (مكان الأحداث فى المسرحية) *
- يكشف تعاقب الأشياء والظواهر، بمعنى أنه من الضرورى أن يكشف عن الشىء الذى كان بالأمس بشكل آخر تماماً، يختلف عما نراه عليه اليوم، مع الكشف عن سبب ذلك. يعنى أنه ضرورى كشف عن العملية التى أصبح الماضى وفقاً حاضراً : (إذا صور ملكاً فى القرن السادس عشر عله أن يبين أن مثل هذه الطبائع ومثل هذه الشخصيات يندر وجودها الآن . وفى حالة مصادفتها فإنها تثير الدهشة. فشخصية مسترجعة كشخصية "الرشيد" فى مسرحية "لعبة السلطان" حيث يسترجعها" صاحب صندوق الدنيا" بالتشخيص، ومن ثم ينقد ماكان منها بشأن ارتباطها بألفين من النساء، فهو إنما يبين أن مثل هذه الطبائع، ومثل هذه الشخصيات يندر وجودها الآن، ووجودها أصبح الآن مصادفة أثارت دهشتنا، وهذا مرتبط برسم الشخصية والموقف فى النص بالطبع .
- ضرورة أن يكون أداؤها فى المسرحيات المعاصرة أداء تاريخياً، بمعنى أنه يكشف عما هو نوعى وخاص بعصرنا. فلكل إنسان تاريخه الخاص الى يرتبط بتغيير الحياة المحيطة. إن مايجرى لهذه الشخصية قد تكون له قيمة تاريخية. أى يجب أن يقصر عرضنا على ماله أهمية تاريخية، مع إبراز كل التغييرات الجارية مع الإنسان، وبفضله .

(*) ينطبق هذا على صاحب الصندوق وزوجه والبلياتشو فى مسرحية : لعبة السلطان راجع مسرحيات بريشت التعليمية، ومسرحيات الفريد فرج .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- أن يهتم بحركات اليد لتعبر دائماً عن اللحظة تماماً مثلما يهتم المخرج بالخليفة. فالذى يقول السلام عليكم تصاحب قوله إشارة التحية بيده، ليس قبل أو بعد لفظ التحية .
- عليه أن يتأمل دوره - أن يرى قبل كل شيء - الخصائص الأساسية للشخصية التاريخية، ولاينسى أبداً تاريخ صراع الطبقات .
- عليه أن يبين كيف تصرفت وكيف تحدثت الشخصية التى يمثلها أمامنا فى إطار الظروف التى أوجدت فيها .
- أن يبحث الممثل بإصرار خلال قراءة المسرحية على المنضدة عن التناقضات وعن الانحراف، عن ماهو نموذجى، وعن الرائع فى المشوه، وعن المشوه فى الرائع، ويعمل على إبرازه وتوضيحه. (ينفض المسرحية كما تنفض الشجرة من أجل أن تسقط الثمار التى يتحتم جمعها) فشخصية مثل (سليمان الحلبى) تتسم بالروعة حين تفكر فى مناضلة رمز الاستعمار (كليبر) وحين تسعى إلى القضاء عليه، وحين تتبع خطاه حثيثاً ، ولاتدخل وقتاً دون التفكير فى أسلوب هذا النضال، وهى شائهة لأنها تتخذ أسلوب القتل الفردى، على أنه من الخطأ تصور فعلها نوعاً من الاغتيال السياسى، لأن الاغتيال السياسى، ينطبق على حالة تناقض بين وطنيين، وكليبر مستعمر وليس وطنياً، من هنا كان فعل (سليمان الحلبى) رائعاً لأنه فعل رجل وطنى يناضل نيابة عن أمته الإسلامية ويذود عن حضارة الأزهر حصن الإسلام فى عصور الانحدار العربى أو فى أواسط عصور الانحدار العربية والإسلامية، ضد حضارة جديدة غازية - بغض النظر عما أفادت به تلك الحضارة الجديدة مجتمعاتنا الشرقية والعربية - ولكن الشائه أن شكل النضال قد كان فردياً، لان سليمان قد أخذ على عاتقه مهمة أمة بأكملها، ليس لأنها لم تكن متواجدة أو غير فاعلة، ولكن لأنه بطبيعته التاريخية التى استندت فيها ذاتيته المنطوية أو الهاملتية - إن جاز لنا التعبير - إلى أسس موضوعية يتفاعله مع مجتمعه. من هنا يبدو تضارب الآراء فيه، الأمر الذى أملى رءا على (الأستاذ الفريد فرج) أن يعيد تصوير الحادثة التاريخية والشخصية استئنافاً لحكم كان قد صدر عليهما فى الماضى، فيما عرف عنه (بريخت) "بالتأرخة" . وهو نفسه مافعله د . فوزى

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

فهمى فى مسرحيته المشار إليها ، مع شخصية (الرشيد) التى شخصها (صاحب صندوق الدنيا) ومع شخصية (المعز لدين الله الفاطمى) وكذلك فعلت زوجته حين شخصت زبيدة (العباسية) .

- أن يعمل على إيجاد صلة بينه وبين المشاهد غير الإيحاء .
- بأن يجعل طريقته فى التمثيل قادرة على أن ترفض الاندماج .
- يتعين عليه أن يحرم نفسه من الوقت الكافى لتقمص الشخصية التى يمثلها ، ولكن ينقلها : (كما ينقل المرء نصاً مكتوباً بنسخة) .

وهذا يضفى على الدور وجهة نظره فيه معبراً عنها بالصوت والصورة والمشاعر - تمثيل من خارج الدور مع وعى بذلك من الممثل ومن الجمهور .

- يتعين عليه إظهار إمكانه الإتيان بتصرف آخر - بصفته شخصية مسرحية - ليجعل من الممكن الاختيار والانتقال على حد سواء .

يمكن تحقيق ذلك عن طريق بحث الممثل باصرار خلال قراءة المسرحية عن حقيقة الشخصية فى المعنى الذاتى، البحث عن التناقضات، عن الرائع إلى المشوه، وعن المشوه فى الرائع، مع إبرازه وتوضيحه - كما بينا - .

- وعلى الممثل وفق هذه الطريقة أن يعى تماماً أنه بصفته ممثلاً لدور ما، ماهو إلا مجرد مقرر لأن الحادثة لاتقع لأول مرة (أنها تتكرر فقط) وأنه لايحدث مع الممثل مايحدث مع الشخصية المصور. وعليه إعادة تجسيد شخصية المسرحية إلى الحد الذى يفقد معه الـ (أنا) الخاصة به، بأن يتناول العلاقات المشتركة والحوادث الناتجة عنها تناولا علمياً ليعرضها على مشاهد غير مندمجة فى الأحداث، ولكن مع الاهتمام بها .
- كما أن عليه أن يخضع التصرف النموذجى لإناس هذا العصر إلى طرق جديدة فى الدراسة وهذا يتأتى بفهم تصرفات الناس، ومسبباتها الحقيقية ومصائرهم، لأنها هى التى تثير الاهتمام فى المسرح .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- ثم أنه مطالب بفهم ضرورة توقف الشخصية الفردية عن كونها مركز اهتمام العرض المسرحي: (بما يعرف عندنا بمسرح النجم الذى يحرك كل الأشياء لأن العرض تم تصنيعه بحيث يصبح فيه النجم كل شيء) .

مراحل تحقيق تلك المقترحات :

نستطيع أن نقسم هذه المقترحات إلى مراحل أربعة :

- مرحلة البحث بإصرار خلال قراءة المسرحية عن التناقضات والانحراف عما هو نموذجي وعن الرائع في المشوه وعن المشوه في الرائع والتنظير لإبرازه .
- البحث عن حقيقة الشخصية في المعنى الذاتي .
- مرحلة النظر إلى الشخصية مع بدء تكوينها صوتاً وجسماً وشعوراً - من الخارج - لتحقيق الدهشة .
- مرحلة أخيرة وهي تلسيمية حيث يسلم الشخصية التي صورها إلى المجتمع ويوقفها موقف المسئولية .

على أن ذلك كله لايتأتى له إلا بتناول نص مسرحي قد بني أساساً بناء (دراميا ملحميا) وفي ذلك يقول محمد إسماعيل محمد (٢ : ٤٣) إن الفن المسرحي يجب أن يعطى معنى للواقع ويكتشف هذا المعنى بدرجة أكبر بدلاً من الاقتصار على مجرد التعبير عن هذا الواقع فقط ومن ثم فلابد من أن يوجد بعد بين المعنى وبين من يعبر عن هذا المعنى" .

البعد الثالث في تمثيل دور مسرحي :

وحين يستفيد الممثل - عند تعرضه لدور مركب بالبعدين السابقين (التجسيد والتشخيص) ليشخص موقفاً لشخصية أخرى حاضرة معه في المشهد أو مسترجعة من الماضي بالتقليد المباشر لصوتها أو لحركتها التعبيرية أو بالتقليد غير المباشر، بفعل ذلك، أو بتقليد أسلوبها في موقف

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

درامى كامل، ثم يعود مرة أخرى إلى حضن التجسيد السابق للدور الإساسى الذى هو بصدد أدائه.. وهكذا .. وهكذا .. فإن ذلك هو مانطلق عليه (البعد الثالث لأداء دور مسرحى) وهو يمثل تلك المرحلة التى يكون على الممثل فيها أن يتنقل فى أدائه عبر مراحل المعايشة والتشخيص، وهما المرحلتان اللتان اصطلحنا على تسميتها بالبعد الأول فى تمثيل دور مسرحى وبالبعد الثانى .

وهذه المرحلة الثالثة، التى اصطلحنا على تسميتها بالبعد الثالث فى تمثيل دور مسرحى، هى تلك التى يتعين على الممثل فيها أن يجمع بين طبيعة الأداء فى كل من المرحلتين السابقتين، استناداً إلى دراسته للنص المسرحى دراسة كاملة، بالإضافة إلى ربط فهمه الأولى (انطباعه الأول) عن النص بفهمه الواعى لظروف مجتمعه الذى تفاعل معه مؤلفه، ودور هذا النص الفعلى أو المستحيل فى تحقيق أثر شعورى ما أو أثر تغييرى فكرى، أو سلوكى ما فى المجتمع الذى أنتج من أجله أو على أقل تقدير فى عدد ممن يشاهدونه عرضاً مسرحياً أو ممن يتناولونه قراءة - فى حالة وجود دراسات نقدية عن العرض أو عن النص - وبعد ذلك يمكنه ضم ماحصل من النص ومن المجتمع الذي انتجه وأثره فى مجتمعه إلى انطباعه الأولى الذى حصل من قراءة أولية مركزة، مما يمكنه من تقيم المسرحية إلى مراحل منها مايختص به (البعد الأول فى تمثيل دوره المسرحى - مراقف المعايشة) ومنها مايختص (البعد الثانى فى تمثيل دوره المسرحى - مراقف التشخيص). أقصد - مرحلة تمثيل الدور من الداخل - ومرحلة تمثيل الدور من الخارج .

إذن فالجمع بين مدى التمثيل الداخلى والتمثيل الخارجى - بما يلزم طبيعة الدور - لابما يلزم تحقيق هدف أو فلسفة بعينها مثل فلسفة صاحب نظرية المسرح الملحمى - هو ماأصطلحنا على تسميته (بالبعد الثالث فى تمثيل دور مسرحى) . فشتان بين مرحلة الأداء التشخيصى بهدف تصوير أو تقليد دور أو موقف أو شخصية أو شعور أو أسلوب، وبين مرحلة الأداء التشخيصى بهدف تصوير ناقد أو تقليد ناقد لدور أو لموقف أو لشخصية أو لشعور أو لأسلوب. فالتصوير فى الحالتين إعادة عرض لجانب من الجوانب السابقة (موقف - شخصية - شعور - أسلوب) ، ولكن الهدف من التصوير مختلف بالضرورة فى المرة الثانية عنها فى المرة الأولى، لاختلاف الهدف : فتصوير الحالة أو الشخصية أو الشعور أو الأسلوب يترك انطباعاً دراميا أولياً (عاطفياً أو

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

شعورياً) وهو يكاد يكون إنطباعاً شبه موحد لدى الجمهور. ومثاله تشخيص (الصوفية في مأساة الحلاج) (٨ : ١٣) لمشاعر "الحلاج" ومعتقداته في التوحيد بينه وبين الله، عملاً بمبدأ الحلولية* "كان يقول" :

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني .

فقد توضأت وضوء الأنبياء .

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء .

فالممثلون يشخصون أمنية الحلاج، أي أنهم يشخصون موقفاً له ولايشخصون شخصيته، لأن موقفهم هنا مجرد موقف نظري منه .

لذلك فإن الممثلين هنا يخرجون من حالة شعورية تخصهم ليحاولوا الدخول في حالة شعورية تخص من أحبوا (الحلاج) بعد موته مصلوبا - وحالة الخروج تلك إنما كانت محاولة لإدخال القناعة في نفوسهم ولايتأتى لهم ذلك إلا باسترجاع حالة من حالات الحلاج . وذلك يكون بتمثلهم لموقفه الشعوري لا الفكري - تمثلهم للحظة - لمجرد (مشاعره وفكرته) دون اعتناقها، أو حتى مجرد التعاطف معها .

فهم قد أسهموا في قتله أو تسليمه للسلطة بسكوتهم، وبعدم تأييدهم المادي له، مع أنهم مثله يؤمنون بالحلول. ولكن طريقته في أن يحل الله بجسده، فيصبح هو وذات الله ذاتاً واحدة عن طريق قتله جسداً - استشهاده من أجل تحقيق هذا الهدف الكبير عبر نضالات يومية من أجل الناس، وليس مع الناس، من موقع ريادة وقيادة وحض**.

---

* الحلولية "مبدأ صوفي يرى أن الإنسان السامي - مثلهم - قبس من نور الله، وهو مايهيئ أن يتوحد مع الله" . وللحلاج في ذلك شعر :

"أنا انت وانت أنا نحن روحان حللنا بدنا " انظر ماسينيون . أخبار الحلاج .

** الشرط الموضوعي مفتقد. أي أن الناس غير مستعدين للثورة على النظام والحاكم في الوقت الذي كان الحلاج فيه ثائراً على النظام الحاكم آنذاك من أجل الناس. فالناس غير مؤهلين لهذه الثورة، ولايكفي واحداً فقط من الناس ليكون مؤهلاً لذلك حتى ولاالحلاج نفسه .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

من هنا فإن دافع الصوفية لهذا الاسترجاع لموقف عقيدى من مواقف (الحلاج) الذى هو منهم من حين الخط الاعتقادى الحلولى، وغيرهم من حيث الأسلوب، لأنه أسلوب غير مطابق للظروف.

من هنا دفعتهم مشاعرهم بعذاب الضمير بالحزن عليه، لأنه لم يختر للظرف الاجتماعى أسلوبه وأدوات التعامل الصحيحة معه .

من هنا فهم يسترجعون كلماته فى موقف عقيدى كنوع من التعزية والتبرير، وليس للحكم على الحلاج أو لدفعنا نحن كمشاهدين بالحكم على موقفه، حتى يتعلم من يسلك نفس مسلكه من أهل عصرنا .

ولأنهم كالحلاج، يؤمنون بما يؤمن، ولكنهم يختلفون معه فى طريقة تحقيقهم لمعتقدهم بالحلول، فهم يخرجون من ذواتهم ليدخلوا إلى ذاته - ليس إلا - وهم لايخرجون من ذواتهم بهدف إخراج ذاته، باسترجاعها أمامنا، لنعيد النظر فى فعلها، ودوافعها إليه ، وعلاقتها وظروفها المتفاعلة معها كشخصية، ولكن ليثبتوا فشل أسلوبه - على نبل هذا الأسلوب - فى تحقيق لفكرته التى هى فكرتهم. فهو استرجاع لهم وليس لنا نحن . استرجاع لحظى ، وليس استرجاعاً تاريخياً* .

وحتى مع تعليق الصوفية على كلمات الحلاج التى يسترجعونها لتشخيص حالة من حالاته، فإنهم لايعلقون النقد ولكن تعليقهم للتبرير - تبرير موقفه ذاك :

"كأنه طفل سماوى شريد .

قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء "

وهم ينتقلون إلى حالة أخرى من حالات الشخصية، ينتقلون من تشخيص تنظير الشخصية لما تتمناه إلى تشخيص حالة الحض أو الحث على تنفيذ رغبتها :

---

* أى أن حالة التشخيص هنا - باسترجاع موقف الحلاج وكلماته دون شخصية، ودون مشاعر فالشخص هنا يكون الممثل نفسه والمشاعر للممثل نفسه، وليست حتى محاولة لاسترجاع مشاعر الشخصية المسرحية. وهى ليست استرجاعاً تاريخياً بالمفهوم البريختى، ذلك لأن الاسترجاع ليس بهدف النظر الحديث فى الحدث القديم أو فى الشخصية القديمة أو فى أفكارها وسلوكها للحكم عليها من جهة نظر عصرية .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

"كان يقول :

كأن من يقتلنى محقق مشيئتى

ومنفذ إرادة الرحمن

لأنه بسيفه أتم الدورة

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة ، وحكمة ، وفكرة" .

فهذه حالة حض على تنفيذ مانظر له من قبل، وهى حالة أقرب إلى المعايشة، إذ يتطلب أداء أكثر تدفقاً من سابقة، على الرغم من أنه سرد تقريرى، نسبة الصوفية إلى الحلاج "فهو يقول قابل للتصديق أو للتكذيب، فما يدرينا أن هذا القول للحلاج، لأن مشاهد المسرحية ليس فيها مثل هذا القول، أى أننا لم نستمع مباشرة للحلاج من خلال أى من مشاهدها يقول ذلك .

لذلك وضع على ألسنة اتباعه، وهو أمر يرجح صدق نسبته إليه، لأن هناك إجماعاً على نسبته إليه عن طريق إعادة طرحه أو تشخيصه (إعادة أدائه) ثم ينتقل التشخيص إلى حالة ثالثة حيث يشخص حالة كونية :

"كان يقول :

أن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة "

فهذه حالة تشخيص لحالة كونية، يعتنقها الحلاج. فالموت نهاية دورية للكائنات، تولد وتلك البداية بداية الدائرة الحياتية، فتموت وتلك نهايتها. وربما كان تشخيصاً لاعتقاده بالتناسخ "تناسخ الأرواح" إذ أنها دورة تضال للروح .

ومثاله أيضاً بعض من مواقف التشخيص فى مسرحية (لعبة السلطان) (٩ : ٧) .

"المرأة : فلى زوج (تشير إلى صاحب الصندوق فى الجانب الآخر من المسرح)

عنه أعرف أسرار الرجال . هو دائماً يقول :

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ص . الصندوق ملعونة عند الرجال المرأة التى يكون فوقها من رخام، ولايتدلى من فمها الشوق عناقيد دلال من صمت أو كلام .

المرأة : يعجبكم أيها الرجال حديث زوجى فهو حديث مستطاب، هو أيضاً يعشق الكلام يعجب، يتحسر، ستندر، يبدأ "بكان ياماكان" .

فهذا نوع من التشخيص هدفه التنويع فى أسلوب عرض الفكرة أو الموقف، وهو يناسب المواقف الوصفية السردية فى النص المسرحى، ذلك لأن المؤلف لايترك للشخصية التى تمهد للموقف أو للفكرة أو للأسلوب أو للقول أن تقوم هى نفسها، بأدائه، وإنما يقصر دورها على التقديم أو التمهيد للموقف أو للفكر أو للأسلوب أو للشخصية، ويجعل الشخصية نفسها حالة حضورها بالقرب من الشخصية المقدمة لغيرها على نحو مارأينا، تقوم بأداء الموقف أو الفكرة بقولها وبلسانها هى، وحركتها ومشاعرها الحاضرة أن أدائها، وفى هذا النوع من التشخيص انتقال إلى حالة التجسيد. فهو تشخيص ناقص حول إعادة تجسيد الشخصية لحالة من حالتها أو موقف من مواقفها أو لقول من أقوالها ولكن بمشاعر قد تكون مختلفة عن حالة أدائها، لذلك الموقف نفسه - فى المرة الأولى - .

الفرق بين التشخيص والاقتباس

التشخيص : إستعارة إدائية لحالة أو لشخصية أو لموقف أو لقول أو لشعور يخص غيرها أو يخصها فى فترة ماضية بهدف التوكيد والتنويع، وذلك فى "المسرح الدرامى"، ولكنه يختلف عن ذلك فى "المسرح الملحمى" إذ يهدف التشخيص - هنا - إلى خلق موقف نقدى حول مايعاد عرضه مما يخصص شخصية غيرها أو مما يخصها. ولكن الاقتباس وإن كان استعارة لحالة أو لشخصية أو لموقف أو لقول، إلا أنه لايكون أدائيا. فالفرق بين التشخيص والاقتباس هو أن التشخيص إقتباس أيضاً لأى من تلك العناصر المشار إليها، لأدائها، كنوع من المحاكاة، فالأداء الحاضر لحالة من حالات شخصية أخرى أو موقف أو قول أو سالوب مضى من شخصية أخرى، هو مايسمى بالتشخيص فالتشخيص صورة أدائية بالصوت أو بالصورة أو بهما معاً فى آن واحد، ومثاله مانراه عند بريخت أيضاً فى (محاكمة لوكوللوس (٢ : ١٠٣) .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

"الصوت الباهت : مكانك ، أيها الفيلسوف . خلف هذا الجدار لن تخدع أحداً بشرثرتك

المنادى : هكذا يقول الصوت الذى يأمر من هناك .

وعندها يتقدم المحامى ليعلن اعتراضه

الصوت الباهت: الاعتراض مرفوض .

المنادى : هكذا يقول الصوت الذى يأمر من هناك . وللقائد يقول :

الصوت الباهت : أدخل الآن من البوابة" .

فـ (الصوت الباهت): يشخص أسلوب أداء من يأمر، وهو نفسه يشخص أسلوب أداء القاضى :

"الاعتراض مرفوض" ولكن (المنادى) إذ يقدم (الباهت) ويشخص طريقة أداء (الآمر) فهو يفعل ذلك لمجرد التقديم، وليس للتنويع الأدائى، ولكن لتحقيق فلسفة (التغريب) "البريختية" . وإذا كانت الاستعارة فى الأدب مكنية أحياناً وتصريحية حينا، فإن التشخيص بوصفه استعارة أدائية لايمكن إلا أن يكون تصريحياً، والتشخيص هو فن التقليد. وهو يحتاج كما يقول توفيق الحكيم فى قالبه المسرحى(٤) إلى موهبة وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل. لأن الممثل، حتى ولو كان من الكبار جداً والمشاهير، قد يكون أسير أسلوبه فيمثل أى دور كأى دور، معتمداً على مزايا صوتية والقائية وحضورية حددته وجمدته فى شخصية فنية ثابتة فرضت نفسها على الجماهير.. أما المقلد فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى فى نفس الوقت، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية" "فهو داخل فيها ومتبعد عنها فى نفس الوقت" على أن الاقتباس يكون جزئياً، كما أن التشخيص يكون جزئياً أيضاً. وكذلك الاستعارة فى الأدب بمعنى أنها تكون عنصراً من عناصر الأدب، تماماً كما يكون التشخيص عنصراً من عناصر فن الأداء التمثيلى فـ (صاحب الصندوق) فى مسرحية د . فوزى فهمى (لعبة السلطان) حين يشخص قول (أمه) فهو يشخص لفكرها دون أسلوبها ودون مشاعرها :

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

"ص . الصندوق

وأنا سندباد ماأن رحل .. أجوب ... أمتد عبر سور الحلم بل وكل حدود الأرض" وإن صادفنى فى يوم الغدر أبقى فى بطن الحوت وحتى وإن خاصمنى الأرغاد" أذكر قول أمى : كن ياولدى كالحديد وأحمد الله، تنل ماتريد " .

"ينادى وهو يتجه إلى خارج المسرح "صندوق الدنيا .. صندوق الدنيا ..(٤ : ٩) .

فالشخصية هنا وإن كانت تستعير كلمات شخصية أخرى إلا أنها لاتؤديها، أى أنها لاتستعير معها أسلوب قائلها الأول ، ولاهيئته الملائمة لأدائها .

"أذكر قول أمى : كن ياولدى كالحديد وأحمد الله، تنل ماتريد "

وماكان بوسع المخرج أو الممثل إن أرادا لهذه الجملة المقتبسة من أقوال (أم الشخصية) أن يلجأ إلى تشخيصها بالأداء الصوتى، أى بالطريقة التى تلفظ بها أمه هذه العبارة. لأن الموقف بعد ذلك القول المقتبس، يكون نقلة متسرعة أو غير ملائمة فى هذا الموقف الدرامى :

"ينادى وهو يتجه إلى خارج المسرح "صندوق الدنيا .. صندوق الدنيا"

فهو إن شخص شعورها الدافع والمصاحب لقولها يكون مناسباً هنا إنهاء المشهد، دون حاجة لأن يترك خشبة المسرح منادياً "صندوق الدنيا" لأنه إذا شخص قولها ومشاعرها الملائمة لذاك القول كان متسرعاً فى الانتقال من حالة أداء داخلى يسترجع فيها قول أمه، وحالة أداء خارجى يقطع فيها هذا الأداء الداخلى قطعاً تعسفياً، من أجل مواجهة المحيط، أو الحياة البيئية دون إشباع درامى للموقف نفسه. لذلك يكتفى عند أداء تلك الجملة المقتبسة أو المسترجعة من كلام (أو الشخصية) أداء حيادياً على أساس أنه قول يقال هنا لمجرد إيضاح جانب من جوانب الشخصية ودليل على أنه يسير بنصيحة (أمه) .

** فى قوله "بل وكان حدود الأرض "إعاقة الإنسيابية الأداء الصوتى. من هنا فإن الممثل المتمرس يحذف أحداها، (بل) أو (و) التي هى واحدة فى وظيفتها اللغوية وينطق "بل كل حدود الأرض) أو (وكل حدود الأرض) وكذلك يعوق تكرار حرف العطف فى جملة : "وحتى وإن خاصمنى" انسيابية الأداء، ويؤدى ذلك التكرار إلى حذف الممثل لحرف منها .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

مادة التشخيص ومادة التجسيد :

ونحن حين نتكلم عن التشخيص أو عن التجسيد في دور مسرحي فإننا نبدأ من حيث "المادة" التي سينبني عليها أي من الأدائين "التشخيص" و "التجسيدي" . فالممثل يؤسس إبداعه على مادة إبداعها غيره من قبل (النص) ، وتوجيهات المخرج، الذي يعد عمله أيضاً مؤسساً على مادة سابقة (إبداع المؤلف) فهما كالفنان التشكيلي الذي يبدأ عمله من حيث وجود مادة خام -مع الفارق طبعاً- من هنا فإننا نؤكد أن الممثل لايشخص إلا موقفاً أو شخصية بنيت لتؤدى بالتشخيص، وهو إذ يجسد شخصية أو موقفاً أو شعوراً - يعايش ذلك - تأسيساً على موقف أو على شخصية كتبت لتجسد لالتشخيص. فشخصية (ص . الصندوق) (٩ : ١٤) كتبت لتشخص حالات ومواقف تاريخية وسياسية وشخصيات سلطوية متسلطة عبر تاريخ أمتنا الإسلامية الطويل، وهي في معمار بنائها قد بنيت على قواعد وأعمدة تشخيصية، حتي وإن جسدت مواقف من حياتها هي :

"ص . الصندوق هيا .. نحكي ..

البلياتشو "مقاطعاً" ولاكلمة أرجوك ، فسرعان مايختلط الأمر عليه فلاتعرف من الذي يحاورك فتصبح مرة أنت الخليفة، وتكلمني على أني وزيرك أو قائد جيشك، كلا ياعم صرت أخشى على نفسي منك .

ص . الصندوق في ذلك مايغري .

البلياتشو في الجنون مايغري ، أو أمس صرت أشد قميص كمك وأنت لاتجيبني، كنت تقلد تحكي عن المعز .

ص . الصندوق المعزل لدين الله الفاطمي : "

فالمؤلف هنا يضع الأساس النظري للتشخيص، يضع معمار الشخصية ومعمار أدائها، ثم أنه حين ينتهي من ذلك يعطي إشارة البدء للتشخيص :

"ص . الصندوق بدأ في التشخيص ولايحس بمن حوله "ياإخواننا انهضوا إليهم .

البلياتشو (يقاطعه) تمهل واشرح لي أولاً كيف ولم تشترى أمرأة امرأة ؟

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

THE FIFTH ATTITUDE IN CHARACTERIZATION
AN APPLLED STUDY ON DRAMATIC CHARACTERS

As well as each kind of arts has its own elements, the art ot characterization has its own elements too. In this study we are going to talk about the fifth element, which gives us the chance to talk about the first, second, third and fourth elements, and taking in consideration the main differences between them .

We all know that there are four attitudes to characterize, the first is by believing by the voice and emotions, as Stanslavs ky's anitude, where the actor try to believe in a way in whict he actor lives it inside him, then try to bring it alive.

The second, is by characterizing from the outside withuot with out living the character, by borrowing the character's voice, emotio ns and body features, i. e. to rebuild these elements due the aimed character in a way that makes the audience recognises that the ac tor is charcterizing this character, whthis attitude runs on Brech t's.

The third is P randello's attitude which is formed from both a ttitudes, i. e. living the character and characterizing it, whichn eeds a highly trained and qualified actor. we have also Saadal lah wannous and Mahmoud Deiab build the characters on the same at titude .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

The difference between charactarization and emitation is that charactarization is the prerformance emitationof a mood or character, emotion or a say which belongsto this performance or to any other in a past period to insure and to give new meanings. This attitude belongs to the classical school . on the contrary, in the epic theatre, characterization aims to create a case to crtisize what is reperformed .

Borrowing of a mood or character or case or say with no need to embody it .

The fourth attitude in acting is the neutral performing, through which the actor can prepare the audience to get in contact with what is performed or what will be performed, imagine anotherd ramatic case relatedtbo what is performed e. g. the character of "Alghawi" in "layali elhisaad" by Mohamed Diaab .

The fifth attitude which I propose here is built on the nature of man kind in the reception mood. For man prefers the mental at tinde in what is recepted. He also likes to add his own opinion to somebodies else work. This human desire has different effects that differs from one society to another, and from one person to another, which is because of the differences in cultural levels.

The audience reception activities towards what is performed is the reason to talk about the fifth attitude, because reception do esn'tmean acceptance or agreement of what is performed. For the actor may convince some or all or non of the audience through one acene to another due to the mood and cultural levels of the audience.

So the actor must consider the audience imagination of what is going on, and their expectations of what may happen after i.e. the actor must not complete his characterization, and gives the audience ca chance to imagine the rest of the characters traides due to his own experience.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

This attitude is the man's thought and experience in everything which is built on expectation. Lets explain this trend, if we look at two lines forming an angle and let our expectation works, we will immagine a triangle, i.e. we act towards immagining the missed line, and this attitude is aplied to any other known shape. and this trend is applied to everyday life experience.

This attitude may seem to be a teaching method, because of its aim of activating concious, and it is in the stage of training, but, I also suggest that it is to be applied in performing. And the playwrite everywhere writes his play always missing somthing i.e. he writes the dialogue which the characters have to say to explain their acts, emotions, motives, and everything, and due to a special attitude of the writer himself. For this he alwyas miss words, and immagine that the characters had said them, though of, or even try to do, but some circomestances, social or moody, don't give the chance to this missed sentence to appear, e.g. the open end of "A DOLL's HOUSE" by "Henric Epsin".

So we can conclude that the missed sentence or action or end must be considered in characterization as an additional attitude to the clssical ones, and that it must be applied in both training and performing stages to give both the audience and the actor a chance to think, and immagine through his own experience without anyother influences.

Dr. ABU-El-HASAN SALLAM
TEACHER IN THE DEPARTMENT
OF DRAMA, FACULTY OF ARTS
ALEXANDRIA UNIVERSITY

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ص . الصندوق "مستمراً" لقد بلغ بهم الشرف إلى أن صارت امرأة من بنات ملوكهم تخرج وتشترى جارية تتمتع بها :

البلياتشو: ياعم .. ياعم ياعم "يشده من كمه" هذا قصصته لى من قبل .

ص . الصندوق "مستمراً" فقد ضعفت نفوسهم ...

البلياتشو : ياالله سكن الخليفة منه القلب .

ص . الصندوق : وضعفت همم رجالهم ...

البلياتشو : سكن الخليفة منه القلب وتلك فرصتى للهرب منه "

"يخرج البلياتشو متلصصاً دون أن يلحظه صاحب الصندوق الذى يستمر فى تشخيصه"

"ص الصندوق" انطلق من عقال دوره ليشخص لنا أو لنفسه حالة (المعز لدين الله الفاطمى) وهو يفلسف أمر زحفه الذى يعد له ليدخل القاهرة، ويصور لنفسه إمكان هزيمة الأخشيديين أو تسليمهم لقائده (جوهر الصقلى) فيما لو بعث به على رأس جيش يفتح مصر :

"ص. الصندوق : "والله لو خرج جوهر الصقلى هذا وحده لفتح مصر، وليدخلن مصر بالأردية من غير حرب ، ولينزلن فى خرابات ابن طولون ويبنى مدينة تقهر كل الدنيا " .

ثم إن (ص . الصندوق) يعود إلى نفسه ، يخرج من حالة تشخيصه للمعز لدين الله الفاطمى (فقرة صمت وتأمل ونظرة إلى البانوراما الخلفية التى تصور مدينة القاهرة ويعود صاحب الصندوق إلى نفسه ويخرج من تشخيصه)* .

وتأمله للخليفة التى تصور مدينة القاهرة، هو تمهيد للرجوع من حالة التشخيص أو رحلة التشخيص إلى حالة دوره الأساسى (ص . صندوق الدنيا) ومدينة القاهرة لم تكن مستبدلة لحظة انتقاله من حالته تلك إلى حالة المعز لدين الله الفاطمى، فلا يلزم تغيير المنظر - هنا - ليدل على

---

* المصدر نفسه ص٩ - والقاهرة هى عاصمة الفاطميين فى حين أن عاصمة الاخشيد كانت القطائع - مكان القاهرة السابق - ولدواعى التشخيص فإن النقلة المكانية لاتظهر إلا ضمن ترجيهات المؤلف بين الأقواس، كالانتقال يكون فى حالة المؤدى فقط .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

مكان المعز وهو المغرب العربى، موطنه الأصلى، وإنما انتقال التشخيص لايلزمه انتقال مكانى أو زمانى عن طريق الديكور أو المناظر أو المؤثرات الضوئية، ويؤكد ذلك بهذا المشهد من (الوكوللوس) :

"الصوت الباهت" : إنزع الخوذة . بابنا منخفض .

"المنادى" : والقائد ينزع الخوذة الجميلة ويدخل ، محنى الظهر .

فلا بوابة هنا ولامقبرة ، ولكن ممثل دور (الوكوللوس) يشخص حالته الجسمية، حسب التوجيه والأمر الذى حين يتم على مستوى الصورة المرئية الحاضرة أمام الجمهور فإن صاحب دور المنادى يعلق : الذى هو الأن المعز لدين الله الفاطمى، مؤكداً حدوث ذلك مع أننا نراه، ولكن لخلق حالة التغريب البرختية .

البعد الرابع فى تمثيل دور مسرحى :

ليس المقصود بالبعد الرابع زمن الأداء، ولكن المقصود هنا هو الأداء الذى لايترك انطباعاً محدداً لدى الجمهور. وهو يتبع المنهج الوصفى فى الأداء التصويرى، إذ يصور مكاناً أو زماناً أو حالة بشرية أو كونية أو آلية بشكل عام، تصويراً ظاهرياً أو خارجياً، بتقريب صفات ظاهرية لمكان ما أو لزمان ما أو لحالة بشرية كونية أو آلية أخرى، بحيث يتمكن المؤدى عن طريق ذلك من تمهيد ذهن المتفرج لتقبل حالة أو موقف وتهيئته لموقف درامى تال أو لدعوته إلى تصور فعل آخر لموقف درامى عرض عليه عن طريق أداء معلق على أداء درامى معايش .

على أن ذلك لايتم بعيداً عن الحوار أو المدخل الدرامى، أو التذييل الدرامى :

"الغاوى : فتح الكلام بسم الله ... متأخذونيش فى دى الكلمة .. أنا راجل مش متعلم لارحت مدارس ولاكتاب . على أيامنا كان الغيط مدرستنا وكان قلمنا الفاس. نرسم بيه خطوط على الأرض ونخطط قنايات ميه. إشى بالطول واشى بالعرض حبرنا ماكانلوش لون .. إنما كان يكتب عالى. قطن وقمح ودره ورز وبنادوره ... ماتعدش . الفاس علمنا . تزرع تحصد .. تزرع قمح.. تحصد قمح . عمر ماواحد يزرع قمح ويحصد ملوخية" (١٤) .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

فالشخصية هنا تصور المكان بالوصف الظاهرى، كما تصور الزمان - زمان الشخصية نفسها فى الحاضر وفى الماضى :

"أنا راجل مش متعلم لارحت مدرسة ولاكتاب"

- والمكان يستدل عليه من قوله "ولاكتاب" ، فـ "الكتاب" يكون فى القرية، حيث يجلس الأولاد الصغار إلى الشيخ للحفظ والدرس .

- وهى تعلل أيضاً أو هى تفلسف هذه الحالة :

"على أيامنا كان الغيط مدرستنا وكان قلمنا القاس . نرسم بيه خطوط على الأرض ونخطط قنايات بيه . إشى بالطول وإشى بالعرض .. حبرنا ماكانلوش لون إلا كان يكتب عال . قطن وقمح ودره .. " وهذا التعليل والتفلسف لحالة الشخصية لتوصيف مسببات ماآل إليه حالها. هذا التوصيف لايخرج عن الصورة الوصفية الظاهرية، بمعنى أنه مادة تشكيل الصورة الوصفية، وذلك باستخدام ألوان المجاز فى رسم الصورة الوصفية :

"كان قلمنا القاس ... حبرنا ماكنلوش لون .. "

والأداء الحيادى أو (البعد الرابع فى تمثيل دور مسرحى) يوافق أدواراً بعينها. ربما كان من أهمها (الراوى) أو (الكورس) ثم الأدوار المساعدة فالثانوية. مثل أدوار الخدم والاتباع، كما فى المسرح الكلاسيكى، ومسرح عصر النهضة، فى حالات التعليق على حدث أو فى حالة التمهيد له.

تحقيق الأداء الحيادى :

يتحقق الأداء الحيادى عن طريق التمثيل بما يلى :

١ - وضوح الصوت وضوحاً يشى بأنه مقصود لذاته .

٢ - التقطيع غير المشوب بالشعور الشخصى للمثل أو للشخصية (دون ترك انطباعات محددة أو خاصة) .

٣ - استخدام نوعين من أنواع (وقف القواعد) فى تقطيع الكلام ، وهما :

وقف ماقبل ومابعد القول ، وقف التذييل .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

(أ) وقف مايقبل ومابعد القول :

لأن الحوار فى حالة الحياد يكون تقريرياً وصفياً. فالممثل أو الراوى أو الكورس يقرر شيئاً أو يصفه. لذلك يقف بعد انتهاء كل جملة تامة التقرير أو الوصف :

"قفه : الليل لم ينتصف بعد ، والخمامير أغلقت. مالحقنا نشرب غير كأسين ثلاثة" (١: ٩٨)

فهذا المقطع من حوار (قفه) فى مسرحية (الفريد فرج) يصور لزمان ومكان أو هو يصفهما أو فى لبالى الحصاد - التقديمة الدرامية - يمكن أن نجرى الموقف المشار إليه :

"فتح الكلام بسم الله / متأخذونيش فى دى الكلمة/ أنا راجل مش متعلم / لارحت مدرسة ولاكتاب / على أيامنا كان الغيط مدرستنا / وكان قلمنا الفاس / نرسم بيه قنايات على الأرض" ومع أن جملة قوله جملة اعتراضية هى : متأخذونيش فى دى الكلمة "إلا أن ذلك لايغير مماطلبته هنا شيئاً حتى مع إمكان دخول نوع من الموقف أو التقطيع المعلق .

(ب) وقف التذييـــــل :

وهو ماينهى به الممثل بعد كلام ما، بعبارة مأثورة أو مثل شائع. وتقال بنغمة صوتية مغايرة:

"الغاوى : تزرع قمح ... تحصد قمح ... عمر ماواحد يزرع قمح ويحصد ملوخية."

ومثال ذلك أيضاً مانجده عند بريخت (٢ : ٩٥) (محاكمة لوكوللوس) :

"المنادى : انصتوا ، لقد مات لوكوللوس العظيم . القائد الذى غزا الشرق، وقوض عروش ملوك سبعة وملأ مدينتنا روما بالثروات .

أمام تابوته .. يسير أعيان روما الجبارة بوجوه كسيفه. وإلى جواره يمشى فيلسوفه ومحاميه وجواده الأثير "

فهذا الوصف أو التقرير أو الأخبار، بديل عن التكوين المرئى أو المشهد الحركى الغائب، من هنا يتسم أداؤه بالحياد، فيما عدا الجملة الأولى فى عبارته، وهى "انصتوا" ، وفى الجملة الأخيرة "وإلى جواره يمشى فيلسوفه ومحاميه وجواده الأثير" .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

جهد إذ يدعو الجمهور للإنصات أو الاستماع باهتمام، فإنما يدفعه نحو التمعن فى ما سوف يسمعه ويعيد النظر فى مسألة البطولة، ولأى سبب يسمى البطل بطلاً. ولربما برزت القيمة النقدية للكلمات الأخيرة :

"وإلى جواره يمشى فيلسوفه ومحاميه وجواده الأثير" فالمساواة بين رجل الفكر ورجل القانون والجواد مقصود بها نقد الموقف كله. فلقد استخدم ذلك البطل (لوكوللوس) فيلسوفه ومحاميه كما يستخدم جواده، فكلهم كانوا مطيه له، وسيلة للوصول به إلى هذه البطولة. ومثال ذلك نجده فى الحرافير (١٧).

"المؤلف : سيداتى وسادتى مساء الخير : هذه الجملة من التقدمة الدرامية تتخذ الشكل الخطابى فى الأداء للإيحاء بشكل الاحتفال خاصة إذا ربطناها بالتوجيهات السابقة عليها :

"المسرح فارغ تماماً إلا من منصة خطابة عليها ميكروفونات ودورق ماء "من غير المعتاد فى مثل هذا الشكل فى المسرح لذلك يستطرد المؤلف سريعاً "ماتخافوش" فالمؤلف يستخدم عنصر المباغتة وهو عنصر أصيل فى الفن بهدف خلق إثارة وذلك لأن الجمهور جاء مستعداً ومهيأ لمشاهدة عرض مسرحى وهذه التقدمة هدفها إعطاء فكرة عن طبيعة العرض الذى سوف يشاهدونه .

وبعد فهذه جملة مانعرفه من أبعاد للأداء التمثيلى لدور من الأدوار المسرحية، ولكننى اقترح بعداً خامساً لأداء دور مسرحى .

البعد الخامس فى تمثيل دور مسرحى :

ونحن هنا نقترح على الممثل بعداً آخر غير الأبعاد الأربعة السابقة. وهذا الاقتراح قد جاء تأسيساً على طبيعة أصيلة فى الإنسان فى حالة التلقى، فالإنسان بصفة عامة يميل إلى أعمال ذهنه، فيما يتلقاه. يميل إلي الإضافة إلى عمل غيره أو التدخل فى عمل الغير .. فلو إنك مررت بإحدى الملصقات على جدار فى شارع أو فى معرض أو متحف، فكثيراً ماتجد، تعليقات أو تعقيبات هامشية على لوحة، قد تكون ناقدة للوحة أو لمضمون الملصق، وقد تكون تدخلاً بالرأى بإضافة شكلها إن كانت لوحة تشكيلية أو كان مضمونها الذى استنتجه المشاهد لها - مع إن قراءة

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

لوحة تشكيلية فيما يرى أهل الفن التشكيلى، متعلقة بالشكل واللون دون محاولة استنباط مضمون أو فكرة منها - لم يرضه أو يتعذر عليه أن يترجمها من انسجام بين الوان وفراغات ونسب وضوء وظل إلى فكرة - مع أن ذلك مالا يلزمه به الفنان نفسه - أو إضافة إلى مضمون الملصق إن كان عبارة أو موضوعاً (نص) أو قد يكون تزيقاً أو تشويهاً لجزء أو فقرة منها .

وهذه الرغبة البشرية الجامحة - المريضة - تتفاوت من حيث ظهور آثارها من مجتمع إلى اخر، ومن فرد إلى فرد آخر. وهى تمثل غالباً رغبات مكبوته فى التدخل فى شؤون الغير وفى النظر إلى كل مايفعله غيرنا. على أنه ينقصه الكثير أو القليل، ذلك لأن ثقافات الأفراد مختلفة فى المجتمع الواحد .

والاستقبال الجماهيرى لما يقدمه الممثل هو الذى دعانا إلى اقتراح (البعد الخامس) لأن الاستقبال ليس معناه الموافقة أو القناعة بما استقبل، فقد تكون قناعة بشىء مما استقبل، وقد تكون موافقة على شىء ورفض لشىء أو لأشياء. فقد يقنع الممثل عدداً من المتفرجين ، وقد يقنع الجميع، مع تفاوت درجات الاقتناع. ولهذا نرى إرضاء لنزعة أصيلة فى الإنسان، وفى حالة استقباله لعمل غيره أن تترك له مساحة ليكملها هو حسب ثقافته وذوقه وحالته المزاجية .

وهذه المساحة المقترح تركها، هى مساحة فى الدور الذى يشرع الممثل فى أدائه. بحيث يتعمد الممثل فى أدائه عدم إتمامه لأبعاد دوره .

وربما كان هذا الاقتراح قائماً على أساس عنصر (التوقع) ، وهو عنصر أساسى فى فكر الإنسان وفى خبرته . فلو إنك رسمت خطين على شكل زاوية، بأية درجة، وفى أى اتجاه، فإن المناظر إليها - إلى الرسم - يتوقع أن يكون مثلثاً، ومن هنا فإنه ينزع نحو إكمال الخط الناقص "المتعمد عدم رسمه"، وهو إذا لم يتعد على إنتاجك فيكمله تكملة مادية، فلقد أكمله فى ذهنه. وهكذا الحال مع الشكل الرباعى الذى انتقص منه ضلع، أو المستطيل الناقص أو أى شكل من الأشكال الهندسية أو غيرها، مما وعته ذاكرته. وهذا النقص يكون بالطبع واضحاً - أى لايختلف إثنان على أن هنا نقصاً، وذلك بالقطع يكون فى الأشكال الهندسية، وكذا الأشكال التعبيرية أو الموضوعات المعلومة بالخبرة الحياتية للناس .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وقد تبدو هذه الدعوة تعليمية، من حيث هدفها، بمعنى أنها تعلم الملتقى للفن وللفن المسرحى والتمثيلى على وجه الخصوص تنشيط وتنمية واعية أو تحريك ذهنه على الأقل. وهى كذلك فى مرحلة التدريبات. ولكننى اقترحها فى العروض أو فى بعضها. وهذا على كل حال لايكون بعيداً عن رسم الدور فى النص المسرحى. فالكاتب المسرحى فى أى مكان وزمان وفى أى إتجاه فنى، يكتب حواره - ناقصاً - بمعنى أنه يكتب الكلمات التى تمليها عليه الشخصيات لتعبر بنفسها عن أفعالها وردودها، ودوافعها وعلاقاتها، وفق منهج فنى خاص بالكاتب نفسه غير أنه لابد وأن يعتمد على التكثيف بشكل أساسى. لذلك فهو يترك كلمات لابد وأن تكون الشخصية قد قالتها، أو فكرت فيها واتفقتها، ولكن شرحها مزاجية أو اجتماعية أو غير ذلك مما يترك عادة - لمحلل النص، ولمخرجه وممثليه وناقديه الوقوف عند افتراض وجوده، حتى يساعدهم على فهم الموقف والشخصية والدوافع والعلاقات والنتائج أو التأثير . ولربما سردنا مثلاً لذلك من إحدى مسرحيات (تنسى وليامز) فى (عربة إسمها الرغبة) .

"ستانلى : ..... هل تعرفين أحداً من الناس اسمه شو ؟

بلانش : لماذا ؟ لابد أن يعرف الإنسان شخصاً اسمه شو " .

أن (ستانلى) هنا يخاطب (بلانش) شقيقة زوجه وضيفتهما . ولأنها حاضرة فى مواجهته على مرأى ومسمع من الجمهور فقد بات غير ضرورى أن يلفظ إسمها قبل سؤالها، فكأن المفترض أن يكون حواره هكذا :

"ستانلى : بلانش هل تعرفين أحداً من الناس اسمه شو ؟

فكأن النقص هنا فى لفظ اسمها أداء تأسس لعلى وجود نقص فى الحوار. من هنا وضع المؤلف عدة نقاط محل اسمها (بلانش) للدلالة، ربما على نقص لفظى، حذف لمدلول الأصل : (صاحبته) المادى الذى كان الإسم (بلانش) رمزاً له. ومثل ذلك النقص المتعمد موجود فى النص المسرحى إينما وجد، أما تحقيقاً لعنصر التكثيف أو تحقيقاً لما نحاول إثباته فى هذا البحث. ففى مسرحية "سليمان الحلبى" نجد (كليبر) يقول :

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

(لاأريده أن يدفع . أريده أن يركع . سيضرب ويهان ويمرغ فى التراب ... ولن يفى بالغرامة أبداً. سيبيع كل مايملك - هذا إن وجد مشترياً - حتى لاتبقى له إلا زوجته . فليطرحها فى مزاد بين جنودى، ولن يفى بالغرامة أبداً. وبعدئذ نشترى أنقاض بيته بالثمن الذى نراه .. لننتفع بحجارته فى بناء وترميم القلاع . سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس ولن يفى بالغرامة) .

فإذا نظرنا إلى قول (كليبر) سوف نجد الحوار مقسم إلى جمل فقرات تؤدى كلها إلى مجمل عبارة قوله . وهذا شأن كل قول - لاشك - ولكن التقسيم الذى أقصده هنا، تقسيم استدعاه التكثيف أو التقطير فى الحوار المسرحى. وهو تقسيم تفرضه حتمية تحول المكتوب إلى مجسيد حى نابض بمشاعر المجسد التى تتأتى بتجديد الغرض من التجسيد ومن ثم طريقة التعبير المناسبة له. وهذا التحديد يتم التوصل إليه بمشاركة جهود كل من المخرج والممثل فى فهم طبيعة العلاقات والدوافع والموقف وإمكانات الشخصية المراد تجسيدها أو تشخيصها على النحو المناسب لها أو الذى تحتمله لتظهر لنا شخصية مسرحية تمتع وتقنع فى آن واحد. وهى جهود تستند فى أساسها إلى النص المسرحى. وتدخل فى صميم عنصر التقسيم ضرورة احتراء الحوار المسرحى فى النص على جمل ناقصة عن قصد .. إبرازاً لدور عنصر التكثيف الذى يتحقق بعدة عوامل منها : الحذف والتقديم والتأخير .

وتشكل الجمل المحذوفة - عن عمد - ركيزة انطلاق للممثل يقف عندها ويتخيلها أو يتصورها ويرددها بدون صوت قبل نطقه للجمل المكتوبة فى النص حتى ينطلق فى تجسيد الجمل المنطوقة أو المجسدة بالنطق بطريقة معبرة عن الموقف والدافع والشخصية. ومن ذلك فى النص السابق جملة كليبر : "لاأريده أن يدفع أريده أن يركع" فالممثل الخبير لايؤدى الجملتين دفعة واحدة، ولكنه يؤدى الجملة الأولى فى دفعة شعورية "لاأريده أن يدفع" ثم يؤدى الجملة الثانية بدفعه شعورية ثانية مغايرة من حيث دافعها الشعورى، بحيث تعبر كل من الجملتين عن دافع شعورى مغاير للآخر ولكنه متمم له فالجملة الأولى كانت رداً على (جابلان) ذلك المهندس الفرنسى الذى يمثل الوجه الديمقراطى فى مقابل الوجه العسكرى الدكتاتورى الذى يمثله (كليبر) ولكن الجملة

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الثانية من العبارة تعكس تلذذ القوة العسكرية الغاشمة للمستعمر بإذلاله للخصم من هنا فهى تعبير عن دافع ذاتى يخص كليبر كإنسان ولايخصه بصفته الوظيفية (رأس القوة المستعمرة). والمشل لكى يبرز هذا ... قد يختار فاصلاً بين الجملتين يحشوه بابتسامة صفراء تعبر عن حقد أو تلذذ، وقد يختار الصمت مع التعبير بالعينين ويقاطع الوجه . ولكنه لكى يظل فى حالة من الهيمنة .. يتصور بين الجملتين جملة ثالثة يفترض أن زميله (جابلان) يوجهها إليه مثل "ماذا تريد إذن" فيكون جوابه الناطق :

"أريده أن يركع" وهذه طريقة يدرب المخرجون الممثلين عليها أو يحثونهم على استخدامها(١٦) وفى هذا المثل نوع من الحذف الذى قد يكون مقصوداً بهدف التكثيف وفاء برسم الحوار المسرحى. ونجد مثالاً لذلك أيضاً فى مسرحيات كثيرة منها (اسكوريال)(١٥) فى قول الملك (للراهب) "ليس من الصعب ياأبت أن تجد ملكه لكن مهرجا ..." فسكوته وعدم كلام بعد "لكن مهرجا .." ثم نقط مرسومه يدل على قصدية انتقاص الكلام. على أن ذلك لايعفى المشل من تعويض ذلك الحذف بالتركيز على على الاستفهام (هل) بإشباع حروفها. والأمثلة كثيرة أمامنا. وأغراضها متنوعة .

وبعد فهذا مجرد اقتراح، قد يجد من يجرى عليه التجريب أو التدريب ثم التجريب، وقد يجد من النقد أضعاف أضعاف عدد الوريقات التى حوته .

دكتور

أبو الحسن سلام

قسم المسرح - كلية الآداب

جامعة الاسكندرية

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ملخص

تتناول ورقة البحث الأبعاد التقليدية لفن المسرح وقد شرحها المؤلف تفصيلياً انطلاقاً للموضوع الرئيسى الذى يخترقه وهو إضافة بعد خامس لهذه الأبعاد التقليدية الأربعة وموضوع هذا البحث يتناول باستفاضه شرح هذا البعد الخامس المقترح من قبل المؤلف ليضاف إلى الأبعاد التقليدية السابقة .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

المصادر والمراجع

١ - الفريد فرج : (على جناح التبريزى وتابعه قفه) - سلسلة مسرحيات عربية - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٦٨ .

٢ - بريخت : نظرية المسرح الملحمى - ترجمة د . جميل نصيف - بغداد - مطبوعات وزارة الأعلام العراقية ١٩٧٣ .

٣ - بريخت : محاكمة لوكولوس - مسرحيات عالمية - المؤسسة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٦٥ .

٤ - توفيق الحكيم : قالبنا المسرحى - مطبعة الجماميز الفجالة - القاهرة - ١٩٦٧ .

٥ - ستانيسلافسكى (كونستانتين) :

إعداد الدور المسرحى - ترجمة د . شريف شاكر - وزارة الثقافة والإرشاد دمشق ١٩٨٣ .

٦ - ستانيسلافسكى (كونستانتين) :

إعداد الممثل - ترجمة د . محمد زكى العشماوى، ومحمود مرسى - مكتبة نهضة مصر - القاهرة ١٩٧٩ .

٧ - شكسبير : الملك لير - ترجمة د . فاطمة موسى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مسرحيات عالمية - القاهرة ١٩٦٨ .

٨ - صلاح عبد الصبور :

مأساة الحلاج - منشورات اقرأ - بيروت - بدون تاريخ .

٩ - د . فوزى فهمى : لعبة السلطان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، ١٩٨٣ .

١٠ - فيليب فان تيجام : التكنيك المسرحى : ترجمة يوسف البدرى، مؤسسة بور سعيد للطباعة والنشر الاسكندرية ، بدون تاريخ .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

١١ - محمد اسماعيل محمد :

مضمون الشكل فى مسرح بريخت - مجلة المسرح العدد ١٥ - مارس ١٩٦٥ - القاهرة - طبعة الأهرام .

١٢ - محمد عمر فرحات : سيكولوجية الممثل - مجلة المسرح - سبتمبر ١٩٦٢ - مطابع الأهرام القاهرة . ١٩٦٢ .

١٣ - د . محمد مندور : فى الأدب والنقد - لجنة الترجمة والتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٥٢.

١٤ - محمود دياب : ليالى الحصاد - سلسلة مسرحيات عربية - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة . ١٩٧٠ .

١٥ - ميشيل دى جيلدرود :

اسكوريال - ترجمة وتقديم د . نعيم عطية - مجلة المجلة - القاهرة . ١٩٦٦ .

١٦ - هينتج نيلمز : الإخراج المسرحى - ترجمة أمين سلامة - الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦١ .

١٧ - يوسف إدريس : الفرافير والمهزلة الأرضية - مجلة المسرح عن مسرح الحكيم - مؤسسة الأهرام القاهرة . ١٩٦٤ .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com