

آليات تجسيد الشخصية الدرامية : من التكوّن النصي إلى التمثيل المدرسي.

## Mechanisms for embodying the dramatic character: from textual formation to school representation

ربعي أحمد<sup>1\*</sup>، جدي قدور<sup>2</sup>

<sup>1</sup> جامعة وهران أحمد بن بلة 1 ، الجزائر ، mcifdjabara@gmail.com

<sup>2</sup> جامعة محمد بوصوف المسيلة، الجزائر ، jeddi34@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2025/04/24 تاريخ القبول: 2025/05/11 تاريخ النشر: 2025/06/02

**ملخص:** يتناول البحث تجسيد الشخصية ونقلها من سكونها النصي إلى حركيتها المسرحية

على الخشبة مركزين على الجوانب الأساسية التي تحيط بشخصية من أبعاد ومفاهيم حيث تطرق البحث في مقدمته إلى التمثيل باعتباره عنصرا أساسيا في توصيل الخطاب الدرامي من النص المكتوب إلى الفعل المجسد كما ناقش البحث ماهية الممثل وما يشترك فيه و كذا إلى أنواع الممثلين بصفتهم حاملين رسالة الشخصية من النص إلى العرض ثم بعد ذلك تطرق إلى الشخصية وانتقالها إلى صفتها الجديدة و المتمثلة في الدور كما ناقش طرق التعامل مع الشخصية من خلال مدرسة الواقعية النفسية لستانسلافسكي وأهم الوسائل المعتمدة في هذه المدرسة. ليمر البحث بعد ذلك إلى المدرسة الملحمية بريخت وكيف كان تعاملها مع الشخصية من النص إلى الركح من إظهار أهم الاختلافات بين المدرستين.

**كلمات مفتاحية:** الشخصية الدرامية - النص الدرامي - الدور - التقمص - التعايش - الواقعية النفسية - الملحمية.

**Abstract:** The research addresses the embodiment of the character and its transition from textual stillness to theatrical dynamism on stage, focusing on the essential aspects surrounding the character in terms of dimensions and concepts. The introduction of the research discusses acting as a fundamental element in conveying the dramatic message from the written text to the embodied performance. It also explores the nature of the actor, what is shared among actors, and the different types of actors as carriers of the character's message from text to performance. The study then delves into the character's transformation into its new form the role and discusses methods of engaging with the character through Stanislavski's school of psychological realism, highlighting the key techniques employed in this approach. Subsequently, the research moves on to Brecht's epic theatre and its distinctive approach to character transition from script to stage, emphasizing the major differences between the two schools.

**Keywords:** Dramatic Character – Dramatic Text – Role – Identification – Immersion – Psychological Realism – Epic Theatre

## 1. مقدمة:

يعتبر التمثيل المسرحي عنصرا مهما و أساسيا في توصيل الخطاب الدرامي و نقله من تركيب لغوي إلى تجربة حية على الركح. و تبرز الشخصية الدرامية في وسط هذا الفعل باعتبارها جسرا بين النص و المتلقي المتمثل في الجمهور. حيث تنتقل من كونها معطى بنيويا داخل التركيب النصي إلى كيان متجسد يحركه الممثل بجسده و صوته و انفعالاته. إلا أن هذا الانتقال لا يتم بصورة عفوية بل يمر بجملة من التقنيات و الأليات الأدائية المختلفة باختلاف المدارس المسرحية و التصورات الفنية. بين مقاربات تحاكي أعماق الشخصية متمثلة في بعدها النفسي كما عند ستانسلافسكي و تلك التي تنزع نحو التماسف أو التغريب لإعادة صياغة الروابط مع الجمهور كما عند بريخت .

## الإشكالية:

و من ما سبق يطرح البحث الإشكالية التالية:

- ما الطريق الذي تسلكه الشخصية إلى مستواها الادائي كدور و ماهي الأليات المعتمدة من الممثل و المخرج في تجسيدها بين التفسير النفسي و التأويل الجسدي في ضوء نظرية التمثيل بتوجهاتها المختلفة.

## الفرضيات:

1- يعد التحليل النفسي للشخصية في النص الدرامي أساسا لتجسيد أداء يركز على الصدق الداخلي للممثل في معتقد ستانسلافسكي

مما يجعل المنطلق الأساسي لعملية التمثيل، هو التكوين النفسي للنص.

2- تعد التغريبية من الأليات التي يعتمد عليها بريخت في تجسيد الشخصية المسرحية لتفصل بين الممثل و الدور ما يجعل الأداء وسيلة لإثارة وعي المتفرج لا إثارة انفعاله و بذلك تتحول الشخصية إلى أداة نقدية أكثر منها كيانا متقمصا.

### أهداف البحث

1- تحليل المراحل التي تمر بها الشخصية الدرامية من التكون النصي إلى التحقق الادائي من أجل فهم دينامية الانتقال بين البنية الدرامية المجردة و التجسيد المسرحي الحي.

2- رصد و مقارنة أليات التمثيل لدى رواد المسرح الحديث ستانسلافسكي و بريخت و تبين كيفية مقاربتهم لتجسيد الشخصية من زاويتين مختلفتين.

3- تسليط الضوء على دور الممثل كوسيط إبداعي بين النص و الجمهور و كعنصر فاعل في بناء الشخصية لا مجرد منفذ لها .

4- دراسة أثر التوجهات الإخراجية في تشكيل الشخصية الدرامية على الخشبة من خلال المقارنة بين الأساليب التي تمنح الأولوية للنص و أخرى تمنح الأولوية للجسد.

5- المساهمة في تطوير أدوات تحليل الأداء المسرحي من خلال تقديم إطار مفاهيمي يجمع بين البعد النظري و التطبيقي في دراسة تجسيد الشخصية.

## 2- التمثيل.

1-2 : من هو الممثل:

يعرف الممثل بذاك الشخص الذي له القدرة على التقليد للمواقف والشخصيات. هذا في تعريفه البسيط، فإبراهيم حمادة يعرف التمثيل على أن حرفة الممثل و مهمته تجسيد الشخصية المسرحية و المحاكاة عن طريق التعبير القولي والجسمي و الشعوري.<sup>1</sup> وجاء في تعريف المعجم المسرحي لحنان قصاب وماري لياس على أن الممثل هو الإنسان الذي يجسد شخصية ما أمام جمهور ما و يقوم بذلك بوعي و عن قصد أي مثل الدور او لعب الدور وينصرف إلى الفعل أو التصرف من الكلمة اللاتينية<sup>2</sup> ACTOR . إلا انه يأخذ مناحي أخرى من مدرسة إلى غيرها من المدارس و بالتالي تغير مفهومه من إنسان مؤدي لدوره بإعاز من المخرج إلى إنسان فعال في العملية المسرحية و في إنتاج العرض بالخصوص.

2-2: ما يشترط في الممثل :

---

<sup>1</sup>إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية دار المعارف .مصر . 1985 . ص 80.

<sup>2</sup>حنان قصاب ، ماري لياس، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات مسرح و فنونالعرض ، مكتبة لبنان ناشرون 01 يناير 1997.

لم يصبح الممثل ذلك العبد المأمور، بل تطور بتطور معارفه و اطلاعاته الفنية و التقنية. فلا فائدة من الممثل الذي يمتلك مقومات جسدية و فنية فقط<sup>3</sup>. بل يعرف على أساس الإنسان المطلع و المثقف واسع المعارف ثاقب التحليل، مستحضرا تجاربه الحياتية السابقة، و مواقفه المشابهة للحال الحاضر. يشترط توفر الممثل على بعض الأمور منها الموهبة و الإلمام بتقنيات التمثيل و المستوى المعرفي الذي يساعده على خلق الأجواء المحيطة بالشخصية سواء كانت تاريخية أو اجتماعية . فهيجل حين تحدث عن فضائل و صفات الممثل الجيدة يشير إلى مواهبه و ذكائه و مثابرته و عنايته و مرانه و ثقافته و معلوماته. تراه يتكلم عن العبقرية حين يكون الممثل من كبار الممثلين<sup>4</sup>. فالممثل هو قوة المسرحية مهما كان التوجه و الأسلوب. فهو سيد المسرح لأنه الوسيلة التي يخاطب بها الجمهور. فدور الطبيب يتطلب إنسانا ذو ملاحظة دقيقة على عمل الطبيب. و العودة إلى التاريخ إذا كانت الشخصية تاريخية لمعرفة كل ما يمت لها بصلة مستعينا بمستواه على التحليل و التمهيص و المقارنة و المقاربة. كما يشترط كذلك الجانب الفيزيقي و البيولوجي من مرونة جسم و صفاء صوت وذكاء عقل ليحسن التصرف في المواقف الفجائية التي تحدثها الصدفة .

---

<sup>3</sup>بنيحي علي عزوي، فن المسرح و الإنسان الحديث ، ط 1 ، دار ميزوب وتامي الطباعة و النشر و التوزيع سوريا 2014 ، ص 95.96.

<sup>4</sup>ل كيارينو أ. باربارو، فن الممثل ت ر طه فوزي، مراجعة جلال المنفلوطي المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر، د ط د ت ، ص 03.

## 2-3 : انواع الممثل:

بالتعمق في هذه المهنة نجد أن للممثل عدة أنواع و أصناف. فهناك الممثل المبدع و الذي يجعل من شخصية الدور تبدو وكأنها خارقة مثالية بإضافته الإبداعية على الشخصية حين تركيبها، غير متقيد بالنص كما جاء، بل يستعمل كل مهاراته و خبراته الحياتية و المعرفية وهذا ما يسمى بتركيب الدور. و ممثل من هذه الصفة يعتبر من ركائز العمل و يعتمد عليه في إخراج العرض في أبهى حلة. فالممثل المبدع يعين بحضوره و حيويته كاتب المسرحية الذي يقدم له ليس مجرد شخصية بل دور<sup>5</sup>. لأن الكتابة للمسرح ليست نفسها الكتابة للأدب كما يتوفر الممثلون من هذا النوع على بعض الحرية في طريقة إخراج الدور و كيفية إظهاره.

الممثل التقليدي : أو المحاكي و هو الذي يتقيد بتوجيهات و نصائح المخرج و بتعليمات النص. و يستعمل في أدوار محددة ممثلة لأنماط إنسانية غير فعالة أحيانا و لكنها موجودة في الحياة وفي التركيبة الاجتماعية. هناك بعض الشخصيات لا تزيد و لا تنقص مثل شخصية أسمان في مسرحية إنتجون لصوفكل نستطيع أن نعتبرها شخصية سلبية حتى انها لا تشارك في الصراع داخل المسرحية، او تدفع بالفعل إلى الأمام و إلى التصاعد، ولم تأخذ نفس الأهمية مثل أختها إنتجون لكنها

---

5أيريك باتلي ، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط 3 ، 1982، ص 170.

موجودة فالممثل المؤدي و فقط قد يعجز عن تنفيذ أدوار تتطلب الذكاء و المعرفة و الإبداع. و هذا ما يجعل الفرق شاسعا بين الإثنين.

الممثل الخاص: هناك نوع من الممثلين يختص بمدرسة دون أخرى و يدخل أحيانا ضمن فكرة المخرج التجريبية حيث يصل إلى حد الإيمان بهذه التجارب ولنا في آرتو خير مثال. و يتواجد هذا النوع من الممثلين في المسرح الديني حيث المعتقدات هي سيدة الموقف والتي قد تجعل من المشهد يميل إلى الروحانية والحوّل الروحي مغلبة الجانب الطقوسي على الجانب الفني التمثيلي فلا يستطيع أداء هذه الأدوار إلا من كان يؤمن بهذه الطقوس أو المعتقدات.

### 3- التجارب التمثيلية: تعددت التجارب و المدارس في هذا المجال منها

من جعل منه إنسانا حيا مليئا بالعواطف و الأحاسيس تتحكم فيه ذاكرته العاطفية و النفسيه معيدا ماضيه و أفعاله من جديد لأننا نمثل أفعالا فإذا كانت الحياة هي الفعل فلا يدهشنا كون التمثيل او اللعب في هذه الحالة من الإعادة للأفعال فن عالمي<sup>6</sup>.

و من التجارب من يجعل من الممثل يقف موقف الناقد الذي يجعل بينه و بين الشخصية المؤداة حاجزا يبقيه دوما يقضا، مباعدا المسافة بينه و بينها يتقارب حيناً و يبتعد حيناً آخر، و كأنه يقول للمتفرج هذا ليس أنا. فنحن نتفرج سويا على هذه الشخصية. و منها من حولت الممثل إلى آلة تتحرك وفق برنامج معين يمليه عليه المخرج وفق رؤيته الإخراجية المسبقة و

ليس لممثل الشخصية الحق في الخروج عن مسارها أو الحياد عن أهدافها، وإن كان هناك من جمع بين هذه التجارب أخذاً من كل منها ما يكمل الآخر منتجا تجربة جديدة مغايرة.

#### 4- الشخصية الدرامية:

##### 4-1 : من الشخصية إلى الدور:

و نعني بهذا الدافع أو المحرك للتمثيل و الذي نعني به الشخصية الدرامية في النص المسرحي ،و التي تكون هي المنطلق الذي يستوجب دراسته على أكمل وجه لنبدأ في التحضير للتمثيل حيث تحتوي هذه الشخصية على مفاتيح عدة لأنجاح الدور، من أبعاد تركيبية إلى أبعاد محيطية خارج الشخصية. ثؤتر في مصيرها و حركيتها و نقصد بها الأبعاد الزمنية إضافة إلى الأبعاد الثلاثة المركبة للشخصية -النفسية، البيولوجية و الاجتماعية . فلقد اكتسبت الشخصية الدرامية وعلى مر العصور أهمية بالغة إذ تعتبر هي المؤسسة لبداية المسرح<sup>7</sup>. حين تمثل فيها قائد الجوقة إضافة إلى كونها الوحيدة التي تجمع بين صفات أبوي الدراما، الملحمة والشعر الغنائي بذاتيتها النفسية و موضوعيتها الفيزيولوجية.

تعنى الشخصية الدرامية بصناعة الأحداث كونها المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية<sup>8</sup>. كونها حاملة للأفعال، كما تعرف حين إعادتها إلى

7 فيصل عباس، في ضوء التحليل النفسي ، دار السيرة بيروت ، ط 1، 1982، ص 12.

8 لاويساجري ، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية، د ت ، ص 1997.

أصلها اللاتيني PERSONA وتعني القناع او الوجه المستعار مرتبطة بالتمثيل المسرحي<sup>9</sup>. والكاتب الفذ والعبقري هو الذي يتصف بالقدرة على خلق شخصيات تحاكي او تماثل الشخصيات البشرية الحقيقية لأن الدنيا ماهي إلا مسرح كبير وما الرجال و النساء إلا ممثلون<sup>10</sup>. وتثار بعد ذلك حول هذه الشخصيات نقاشات حامية<sup>11</sup>. نضيف إلى ما ذكرنا، ما يعرف به أرسطو التراجيديا على أنها محاكاة ماهو أفضل . إذ يجب على راسم الشخصية الدرامية أن يضعها في نفس الموضع مشترطا الدقة في الرسم في هذه الشخصية و في صيغاتها خاصة الشخصيات البطلة من رفعة و نبيل و ما تعلق كذلك بعلاقاتها بالشخصيات الأخرى كل هذا من شأنه أن يساعد مشخص هذه الشخصية في تركيب دوره على أكمل وجه. لأن التمثيل يكاد يكون من خصائص السلوك الإنساني<sup>12</sup>.

إن الشخصية المسرحية كائن خيالي يسكن ثنايا النص لذلك يكون صعب جدا إخراجها إلى خشبات العرض ونقصد بهذا الإخراج. وإعطائها حياة أخرى غير التي كانتها و لن نستطيع ما لم ندرسها دراسة جيدة عميقة ينجم عنها فهما يساعد على إعطائها الصفة المسرحية المرتبطة بالعرض. بعدما نحل فيها وتفاعل معها ونتعايش مع تطوراتها ومعاملتها على

9 فيصل عباس، مرجع سابق، ص 12.

10 أيريك باتلي ، مرجع سابق، ص 182.

11 مارجري بولتون، تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة، 1962، ص 161.

12 أيريك باتلي ، مرجع سابق، ص 183.

أساس كائن. حي له كل الحق في الفعل و رد الفعل. فالشخصية الدرامية ليست حوارا تسرده على أذان المتفرجين بل هي مكون أساسي لنجاح هذه العملية حيث تأخذ نفس الأهمية التي يأخذها الممثل في حد ذاته. لذلك ينجح بعض الممثلين في أدوار ويفشلون في أخرى، ليس تقصيرا منهم لكن للتركيبية الدرامية للشخصية المؤداة.

تتسم الشخصية الدرامية بالحرية والاستقلالية. حتى عن كاتبها فهو يخلق هذه الشخصية ولكن ما يلبث أن يترك لها العنان لصنع مصيرها بيدها ( غارسيا ماركيز)<sup>13</sup>. بل نجد أحيانا بعض الكتاب يتصارعون مع شخصياتهم فكثيرا ما ينفلت الحبل للكاتب إذ تختلط عليه الأمور في مسابرة الأحداث قد تجبره على تغيير فكرته وفق رغبات الشخصية و أهوائها. فالزمان و المكان يعطيا للشخصية الحق. فهي ادري الناس به خاصة إذا كانت أحجية ( فابولة) المسرحية بعيدة تاريخيا عن عصر ومكان الكاتب. فالمنطق في هذه الأثناء هو سيد الموقف، فشكسبير مثلا لم يسلب شخصياته حريتها و لم يفرض عليها واقعه. ولكن بالمقابل حل في نفسية شخصياته و تغلغل فيها. مما ساعده على رسمها رسما مقنعا إنطلاقا من ذاتها الداخلية. التي هي المحرك لهيكلها الخارجي، مما أعطاه تصرفات منطقية تبهر من يراها وتقع من يحللها متخطية كل

---

13ببلينيو أبوليو ميندوثا، غابريال غارسيا ماركيز، رائد الواقعية السحرية، ترجمة ، عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1982، ص 76-77.

الظروف و التحولات من جيل إلى جيل آخر. متسمة بالديمومة و الإقناع فالفائد قد يصبح مديرا و اللباس العسكري قد يصير بدلة بينما الفكرة هي ذات الفكرة الإنسانية و هو سبب بقاءها.

#### 4-2: أدوات الممثل:

يحاول الممثل قدر المستطاع أن يلم بكل هذه المتناقضات و التداخلات داخل الشخصية المراد تمثيلها مستعملا أدوات وطرق تسهل عليه العملية و البداية ب :

الاختيار الصحيح للشخص الملائم لتمثيل الشخصية المعينة فأذا كانت الشخصية تشبه في أبعادها و طبائعها فهذا يكون من المستحسن<sup>14</sup>. إذ يسهل عليه الدور اعتبارا من قربها الطبيعي و يبقى عليه المجهود في كيفية إخراج هذه الشخصية بصورة مثالية مبدعة و هذا لن يكون في كل الحالات فما يستحسن يوقعنا في السهل .

دراسة الشخصية أثناء القراءة دراسة جيدة. بالإضافة إلى تعميق الفهم، حيث يسهل الاندماج و الحلول داخل هذه الشخصية. و لا يقتصر هذا على دور البطولة فقط بل يتعداه إلى كل الأدوار و الشخصيات ما يوجب على كل الممثلين أن ينحوا نفس المنحى لإخراج الدور على أحسن حال. بمساعدة هوامش الكاتب وملاحظاته في إعطاء الظروف المحيطة. قد يعجب ممثل ما بشخصية مما يجعله يتوق لتمثيلها. و لكن إلى أي مدى قد يفيد الإعجاب لإخراج. الدور فالكفاءة مطلوبة في هذه الحالة لأنه بكل

<sup>14</sup>ل كيارييني و أ. باربارو، مرجع سابق ، ص 90.

بساطة هناك اختلاف في القدرات و المؤهلات لذلك نجد الأبطال، و نجد الكومبارس فكم من أدوار فشلت لانعدام الاختيار الأمثل لمشخصيتها، فالكفاءة مطلوبة و أول الكفاءات هي كفاءة المخرج في التعامل مع نص المؤلف. لأن الفهم الجيد لفكرة هذا الأخير يفتح المجال للأداء الجيد للمسرحية. إلا إذا كانت هناك رؤى مغايرة قد يراها المخرج و لم يشر إليها المؤلف في هذه الحالة قد يصدم المؤلف بنص في العرض لم يرده في كتابته<sup>15</sup>. يركز العمل المسرحي على الشخصية الدرامية على مر العصور لأنها الحاملة لسلوك البشر و أفعالهم. و الضامن لبقاء المعمار الدرامي المحاكي لأفعال الإنسانية، بكل تركيز و كثافة تجهد فكر المتلقي فلا يحتمل إطالة العرض أكثر من ساعتين زمن كافية لتأجيج الفعل و الصعود به إلى ذروته بمجهودات الشخصية الدرامية.

#### 3-4: صفات الشخصية:

إن الفن و إن كان يتسم بالمثالية و مناقشة الواقع كيف يجب أن يكون، فهذا لا ينفي المنطق بضرورة تشابه الشخصيات بمثيلاتها في الحياة العادية. لتبدو واقعية خالية من الخيال الذي يولد الاستغراب و الرفض للأفعال التي لا تمت للحياة بصلة. فقد نقبل بالخوارق في الحكايات و الأساطيرو لكن عكس ذلك في الدراما لأننا نحكي أفعالا مرئية أمامنا لا

---

15 أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1 ، 2012، ص 31.

أقوالا تطرب مسامعنا. فمن خلال سلوك الشخصية نستشعر القصة و كأنها شيء ملموس حيا. و هذا ما أعطى للشخصية الدرامية الأهمية القيادية<sup>16</sup>. التي تمكنها من أسر المشاهد بجلب انتباهه، لانسجام مظهرها الخارجي مع انفعالاتها الداخلية فتقنع بتصرفاتها. أما ما يضمن التفاعل بينها و بين المشاهد فهو حسن اختيار اللحظات المصيرية في حياة هذه الشخصية لتتأثر و تؤثر باكتمال الرسم الدرامي المتقن. الذي يجعل منها سيدة الموقف بكفاحها من أجل مبادئها مصارعة لتحقيق النهاية المرجوة بمسيرة كاتبها لها و كأنه متفرج يراقب كيف تسير قدرها المحتوم إلى هدف مراد او مصير مقدر ( أنتيجون اوديب).

ترفض الشخصية الدرامية السكون رغم انها منتوج كاتب أو مؤلف، عكس شخصيات اللوحة الزيتية. فالحيوية هي الصفة الغالبة. فهي تتميز بالصراع المستمر فخصمها الأول هو المؤلف في حد ذاته، الذي تصارعه لتكسب خصوصيتها الدرامية بعيدا عن مثيلاتها في الواقع. صحيح هي تحاكي شخصيات إنسانية لكنها لا تشبهها إما أن تفوقها سموا وعلوا. وإما أنها تنحط أدنى من مثيلاتها انحطاطا قد نفتقده حتى في الواقع. و كثيرا هي الأمثلة مثل (ياجو-شايوك).

إن العلاقة الأبوية بين الكاتب و شخوصه من شأنها توليد الإقناع في رسم هذه الشخصيات منذ البداية، لتتوطد العلاقة مثل (غارسيا ماركيز) و الذي وصل به الحال إلى ربط علاقات عاطفية مع شخوصه يفرح لفرحها و

---

16 عبد القادر القط، من فنون الادب المسرحي ، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص212.

يحزن لحزنها و موتها. حتى يحل في ذات الشخصية يدافع عن أراءها خارجيا، و يكبح جماحها داخليا.

إن الأهمية التي اكتسبتها الشخصية في صفتها الدرامية حافظت عليها و هي تنتقل لحياتها الجديدة، حياتها المسرحية على خشبات ممثلة حركيا و جسديا فتفردت بالتحليل و التمهيص دون العناصر البنائية الأخرى للدراما.

#### 5- المدارس التمثيلية:

5-1: الواقعية النفسية: من بين المدارس التي بصمت عالم التمثيل و كان لها تأثيرا بارزا في العصر الحديث و عبر الأجيال و حتى الآن تعتبر منهجا دراسيا في تكوين الممثلين وهي مدرسة الواقعية النفسية ممثلة في ستانسلافسكي و إن كانت واقعيته لا تعني بالضرورة الواقعية الحياتية فالواقع الإنساني و الاجتماعي لا يحمل ذات الخصائص البنائية التكوينية في مجمل القيم التشكيلية و المنطقية في التجسيد الفني للعرض<sup>17</sup>. و التي تركز على الباطن النفسي من صدق المشاعر و الأحاسيس و صدق الدافع الإبداعي الداخلي<sup>18</sup>. و إن ذهبت مدارس أخرى إلى التركيز على الجانب الخارجي و كلها تنهل و تعود إلى البدايات الأولى للتمثيل، و التي أسسها ثيسبيس الذي حث الممثل على تشخيص الوضعيات وتمثيلها

<sup>17</sup>حازم عبد المجيد اسماعيل، المقاربات الجمالية للاتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي ، ط

1 ، دار الفنون و الأدب للطباعة و النشر و التوزيع، العراق، البصرة، 2016، ص 80.

<sup>18</sup>أحمد سلمان عطية، مرجع سابق، ص 33.

بدلاً من سردها كما كان سائداً عند الإغريق من قبل كما تأثر ستانسلافسكي كذلك بمنهج جورج الثاني دوق مقاطعة سايكس ميننجن<sup>19</sup>.  
ستانسلافسكي و بناء الشخصية:

اشتهر بالواقعية النفسية و إن عارضه فيها تلميذه النقيب مايرخولد هذه الواقعية التي تعتمد على الذاكرة العاطفية<sup>20</sup>. للممثل أن يبني التمثيل على أساس سيكولوجي مؤكداً على وجود بنائين للشخصية خارجي وداخلي. متمثلاً في الحركة و الصوت خارجياً و الانفعالات داخلياً بما فيها الحوار الداخلي للشخصية. الذي يحققه استحضار مكنوناتها الداخلية. فالشعور عند ستانسلافسكي هو الممر الفعال و الصحيح لمعيشة الدور و الاندماج فيه بصدق الممثل في المشاعر والأحاسيس، منطلقاً من صدق الدوافع الداخلية للتعبير عنها<sup>21</sup>. فالمشاعر الداخلية فريدة عند الممثل لذلك وجب عليه استغلالها لتلائم الدور المنوط به تمثيله. بتموضعه داخل الشخصية المسرحية متعاشياً لا متقمصاً حيث لا يجب عليه أن ينسى نفسه<sup>22</sup>. وان يبقى دوماً على مسافة من الشخصية لكي يتسنى له مراقبة أفعالها. و ردود أفعالها لكي تظهر هي على خشبة و امام المتفرجين و ليس هو، فحضوره يكون بعقله الذي لا يرى ليتحكم في التصرفات فهو

---

19 المرجع نفسه، ص 30.

20 أيريك باتلي ، مرجع سابق، ص 277.

21 أيريك باتلي ، مرجع سابق، ، ص 221.

22 كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية) تر، شريف شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997 ، ص 22.

المكلف من طرف المخرج بنقل فكرة المسرحية وهدفها على الجمهور<sup>23</sup>. فالمطلوب الموافقة بين أحاسيسه و أحاسيس الشخصية أذ يشتركان في الإنسانية و لكل إنسان أحاسيس مهما كانت إما سلبية او إيجابية فيحاول الممثل ان لا يحرم الشخصية من هذه الاحاسيس حيث تكمن الأهمية الكبرى في الجانب النفسي اما الجانب الخارجي فتتكفل به أشياء أخرى كالأزياء و الاكسسوارات<sup>24</sup>.

لا يهتمل ستانسلافسكي الدماغ بل يجعله منطلقا لدراسة و تحليل المسرحية. فعنده ليس المخرج هو من يملك القدرة على التعمق في المسرحية. أو من يشير على الممثلين بكيفية أدائها و يقوم بتوزيعهم على منصة المسرح فحسب. بل هو الذي يراقب الحياة و يطلع بمعرفة كبرى في جميع الميادين أين يبنى عمله الفني بحيث يثير الأفكار لدى المتفرج أيضا<sup>25</sup>.

يوصي باستعمال "لو السحرية" عند الممثل و التي تعني أن الممثل يضع في حسابه احتمال لو كان هو نفسه في ظروف الدور وفي حالة فترات الشخصية ووضعها الاجتماعي لفعل مثلها<sup>26</sup>. وليجسد الدور و يدخل إلى

---

23 أحمد سلمان عطية، مرجع سابق، ص 31.

24 مجلة عالم الفكر المجلد 37 يوليو . سبتمبر، 2008، مجلة دورية محكمة المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت.

25 جلال شرقاوي، الأسس في فن التمثيل و الإخراج المسرحي ن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص 39.

26 كونستانتين ستانسلافسكي، مرجع سابق، ص 24.

عالمه الداخلي الذي هو المحرك الفعلي للشخصية في منظومة ستانسلافسكي التكوينية في الواقعية النفسية. يوطد علاقته بالطبيعية التي استمدّها من دقة التصوير والوصف الذي زخرت به روايات تولستوي و دوستو فسكي و اللذان صورا الحالة النفسية للشخصيات الروسية بأحسن وصف. و المعتمدة على واقعهم رغم أن تربية ستانسلافسكي كانت مخالفة وهو تربية فرنسية راقية<sup>27</sup>. فأبوه خصص له فضاء مسرحيا بمكوناته التقنية<sup>28</sup>. إذا كنا نعني باللاشعور اللاوعي. فهو في الواقعية النفسية يسبقه وعي في التدريبات للاندماج في لاوعي الشخصية فإذا تمكن الممثل من التحكم في شعوره و عقله و إرادته فإنه سيصل إلى تصوير الشخصية وتقريبها إلى المشاهد كما هي دون إغفال فكرة الهدف الأعلى التي يقول عنها ستانسلافسكي<sup>29</sup>. ويبقى ألالشعور قوة كامنة مخزنة يعود إليها الممثل كلما اقتضت الحاجة في لحظات الدور الحساسة والدقيقة ساعيا إلى التأثير على الجمهور ومنه المعاناة أثناء إعداد الدور لتحديد انعكاسات المشاعر<sup>30</sup>. فالممثل يهدف عند ستانسلافسكي إلى إحداث التطهير من خلال المحاكاة وإحداث الإيهام شأنه شأن المنهج الأرسطي أين يعيش الممثل الشخصية بكل أبعادها مستعملا بذلك لو

---

27أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم ، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، ط 1 ، سوريا، 2013،ص 83.

28 بنيجي علي عزوي، مرجع سابق ، ص 25.

29عقا مهاوش، الفعل المسرحي المغربي و النظريات الغربية الحديثة، الشركة الجزائرية السورية ، ط 1 ، 2013، ص 89.

30 كونستانتين ستانسلافسكي، مرجع سابق، ص 23.

السحرية<sup>31</sup>. اتصف ستانسلافسكي في بدايته باستبداد في العمل و عامل ممثليه معامله الدمى إلا أنه غير هذا الأسلوب ورفضه متأثراً بمنهج مشاهير الفنانين و أولهم توماسو سالفيني باحثاً عن الحقيقة في الحياة الفنية و ليس الحياة الاعتيادية<sup>32</sup>.

ركز على الخيال واعتبره أخلص صديق للممثل في عمله وتحقيقاً للهدف المرجو من المسرح وهو إحداث تأثير كلي واحد موحد مرغوب على المتفرجين<sup>33</sup>.

ومما يؤخذ عليه هي المشاهد الانفعالية و التي تخضع لقوانين في المسرح ليست هي القوانين التي تخضع لها مشاعرنا الحياتية و هذا ما رآه فاختنخوف<sup>34</sup>. كما ان قوانين الفن متحركة و ليست ثابتة سواء زمانياً أو مكانياً او ظرفياً متأثرة بالظروف السياسية و الإقتصادية و العقائدية<sup>35</sup>. إلا انه أضاف العديد من المواد و الأسس القانونية لعالم الخطاب المسرحي و أضاف كذلك إلى أرسطو بعض القوانين الخاصة بالتمثيل شأنه شأن بريخت<sup>36</sup>.

---

31 كونستانتينس تانسلافسكي، حياتي في الفن، ت ر دريني خشبة ، ج 1، دار المصرية اللبنانية، 2004، ص 11-12.

32 سليمان عطية، مرجع سابق، ص 31-32.

33 كارل النزويرث، الإخراج المسرحي، ترجمة امين سلامة ، مكتبة الأنجلو المصرية، 1989، ص 09.

34 مؤيد حمزة، المسرح الشرطي، مختبر الدراماتورجيا ، ط 1 ، 2017، الأردن، ص 59.

35 جلال شرقاوي ، مرجع سابق، ص 09-10.

36 بن يحيى علي عزوي، مرجع سابق، ص 178.

## الملحمة عند بريخت

إذا كنا نستمتع بالتمثيل عند ستانسلافسكي روحيا فنحن عند بريخت نتغير فكريا فالنفس البشرية و الذاكرة العاطفية التي هي المرتكز الذي تعتمد عليه واقعية ستانسلافسكي النفسية تغيرت عند بريخت و أصبح يقابلها الجانب الاجتماعي في تحريك الأحداث وهذا يجعل الفرق يتعدى حتى إلى المتفرج أو المتلقي فسلابية وجمود المتفرج عند ستانسلافسكي تقابلها حركية و تفاعل المتفرج عند بريخت و مساهمته في تحريك الأحداث<sup>37</sup>. هذا التحريك الذي هو من صلب المسرح الملحمي الذي نادى به بريخت هذا المسرح الذي سبقه إليه ماكس راينهارت و بيسكاتور الذي انتهج منهج التعليمية و المسرح السياسي و بالتالي مسرح التغيير<sup>38</sup>. وهو المنادي بالتغريب قبل بريخت إلا أنه تميز عليهم بتطبيقاته لهذا المذهب أو الاتجاه الملحمي في المسرح معتمدا قاعدة ان المشاهد هو العنصر الأساس في العملية المسرحية<sup>39</sup>. كما كان للبروليتاريا جانبا من مسرح بيسكاتور وهذا ما ذهب إليه بريخت كذلك و كلها آراء مؤيدة للفلسفة الماركسية الاشتراكية<sup>40</sup>. رغم أنه لا يتفق مع الشيوعيين لأن حزبهم لا يقبل بشعب ناقد و مفكر ولا يريدون منه إلا رؤية ما يرون<sup>41</sup>. فتأثره بأفكار الماركسية

37عقا مهاوش، مرجع سابق، ص 41.

38أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 85.

39بنجي علي عزوي، مرجع سابق، ص 77.

40أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 87.

41جلال الشرقاوي، ص 217.

نابع من خلاصة لمعاناته الحياتية ونضاله الدائم من أجل مجتمع أفضل و ذلك لب منهجه في الفن و مسرحه الملحمي<sup>42</sup>. و المناهض للمسرح الأرسطي، إلا ان هناك من يرى أن بريخت لم يتجاوز أرسطو بل فسر منظومته العلمية تفسيراً دقيقاً و جميلاً و استفاد منه على مستوى الشكل و المضمون وأضاف إليه علم الجمال الجدلي لعالم الكتابة<sup>43</sup>. أقام بريخت منهجه على تهديم الأسس التي قامت عليها الجمالية الأرسطية<sup>44</sup>.

أعتمد بريخت في ثورته، على السرد الملحمي الذي سمي به هذا المسرح<sup>45</sup>. هذا الشعر الملحمي و الذي هو تعبير عن الحياة القومية للشعب. و الأبطال لا يمثلون فيه فرديتهم بل يمتزجون بتاريخ أمتهم بما يقومون به من أحداث و ما يعرض لهم من أقدار<sup>46</sup>. و التأثر الشعوري الحادث لدى الممثل والمتفرج على حد سواء<sup>47</sup>. فعند بريخت الدور المسرحي يدرس دراسة عميقة من طرف الممثل ليستطيع ترك المسافة الفارقة بينه و بين الشخصية المراد تمثيلها باستعمال ضميره الغائب

---

42 عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث، الخطاب المعرفي و جماليات التشكيل، اتحاد كتاب العرب ، دمشق، 2012، ص 68.

43 بنيحي علي عزوي، مرجع سابق، ص 63.

44 فرقاني جازية ، تجليات التغريب في المسرح العربي ، منشورات مخبر أرشفت المسرح الجزائري، جامعة وهران 2012 ، ص 32.

45 عقا مهاوش ، مرجع سابق ، ص 41.

46 جلال الشرقاوي، ص 22.

47 كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دار ومكتبة عدنان، طبع نشر و توزيع، بغداد، ط 1 ، 2013، ص 93.

<sup>48</sup> فلا معاشة و لا تقمص و لكن لا نستبعد التقمص في البروفات او التمارين المسبقة<sup>49</sup>. باستخدام المباشرة في الخطاب من قبل الممثل أو النمط المجسد.

حيث عمد إلى كل مألوف و حوله إلى غير مألوف و تجريد الشخصية من البديهية الملازمة لها و كذا الأحداث كي يوقظ انتباه المتفرج<sup>50</sup>. فالانتماء الإيديولوجي والاجتماعي لبrixت يجعل من التمثيل بعيدا عن الأرسطية و كذلك الواقعية النفسية وهو ذات الاختلاف بينه و بين ستانسلافسكي و الذي يكمن في الطبقة الاجتماعية و التي لعبت دورا هاما في تكوين الرجلين فالواقعية أثرت على بریخت فأنتجت مسرحا مغايرا فعنده التمثيل الاشتراكية الواقعية أثرت على بریخت فأنتجت مسرحا مغايرا فعنده التمثيل يعتمد على التحفيز و التحريض الجماعي خلافا لفردية المسرح الارسطي ذو البطولة الفردية.

قدم مواقف للجمهور ليجعل منه مشاركا في العملية بعيدا عن الاندماج فهو لا يسلب يقظة الجمهور فمسرحه علمي واعى بدلا من مسرح سحري منوم. ووعي المتلقي أهم شيء في مسرح بریخت ليجعل منه إنسانا مغيرا لمصيره<sup>51</sup>. فمشاكله هي مقصد العمل الفني و كل همومه و انشغالاته جديرة باهتمام المسرح. وعليه ان يواكب الصراعات الطبقيّة

48عقا مهاوش ، مرجع سابق ،ص52.

49مؤيد حمزة، مرجع سابق، ص 117.

50كريم رشيد، مرجع سابق، ص 93.

51محمد فراح، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي ،مطبعة ايدي سوفت، ط 1 ، 2010، ص58.

الحادة التي يعيشها المجتمع وهذه التحولات الظاهرة . لا يلغي الشعور او الانفعال في العمل المسرحي و لكن يختلف عن أرسطو كونه يدرس هذه الانفعالات في اطار المسرح الملحمي<sup>52</sup>. و تبني هذه القضية في المسرح الملحمي على أسس متينة من النقدية و الجدلية<sup>53</sup>.

احدث بريخت تغيرا كبيرا و خاصة من ناحية بناء الدور. فالدوافع النفسية قد تغيرت لتخلفها الدوافع الفكرية مستعينة بالدوافع التاريخية و الاجتماعية لتحريك الشخصية، فالشخصية في الدراما لا يجب عليها الانطلاق بفكر، بل أقوالها تنبثق من الفكر الموجود في المسرحية فالطلب على دراما تخاطب جمهورا معاديا أو منقسما إنما هو ظاهرة حديثة<sup>54</sup>. ويصب في مسرح الدعاية لشيء ما أو لفكر ما كما عند بريخت للتحرر. و كان يراهن على الاشتراكية السوفياتية التي رهن بقاء كتاباته بنجاحها<sup>55</sup>. و هذا ما ينطبق على شخصياته و على طريقة تقديمها وأدائها حيث يكون مخالفا لما هو معروف ومتداول في طرق التمثيل و هذا خلافا لما كان في زمن العصر البرجوازي قبل الثورة الروسية ما جعل من طريقة بريخت ميزة و فارقة في التمثيل أو العرض تنظيريا و أدائيا و ذلك بإشراك الصالة في العملية التمثيلية.

52عقا مهاوش: مرجع سابق ، ص 41.

53عبد الفتاح قلعةجي، مرجع سابق، ص 69.

54أريك بينتلي، مرجع سابق، ص 137.

55مرجه نفسه، ص 139.

ينطلق بريخت من النص الأدبي لتصميم المشاهد معتمدا على خطاب مسرحي على مستوى العرض حيث يركبه وفق صولفاج خاص له درجات ومقامات موسيقية خاصة<sup>56</sup>. لينتج مسرحا يحفز خيال الجمهور ويحثه على التفكير إلا أنه في نفس الوقت نادى بمخالفة النص أو روح فكرة النص فهو يدعو إلى إظهار كل شيء مختلف فيبكك المضحك ويضحك الباكي<sup>57</sup>. فقد يمثل القضاء و القدر على الخشبة و لا يقابله انسجام و تعاطف في الصالة بل وعي تام ليستمر في تفكيره و يقظته حتى النهاية، هذه النهاية التي لا ترتبط بإسدال الستار. و لكن تستمر حياتيا مع هذا الجمهور في الخارج و يراهن على المستقبل لا على الماضي كسابقه<sup>58</sup>. حتى لا يكون حبيس اللحظة فينبذ التقمص في التمثيل حتى لا يدخل المشاهد في حيثيات العرض و التأثر به فبريخت لا يؤمن بسلطة المنصة التي تنقل خرافات الحياة اليومية، بل يدعو إلى التحرر منها حتى لا يحدث شرخا بين الشخصية الدرامية في النص و بين الأداء المسرحي و التمثيل الذي يقوم به الممثل مستعملا السرد و معتمدا على التغريب.

يدع إلى تحرير خشبة المسرح و صالة العرض من كل ما هو سحري. ذهب حتى إلى التقشف في الديكورات دون مبالغة في الحجم ولا في التفاصيل .

---

56أريك بينتلي، مرجع سابق، ص 137.

57 أريك بينتلي م س ، ص 139.

58المرجع نفسه، ص 139.

ما يطرحه بريخت من مكان لعروضه يتيح للمشاهد رؤية ما لا يراه في الأماكن الحقيقية، فما يراه الجمهور على خشبة ليس حقيقيا. ولا تشابه بين الشخص والمتفرجين كل شيء غريب كي لا يتبنى الجمهور عاطفيا هذه الأحداث و هذه الأشخاص<sup>59</sup>.

يعتمد بريخت على الفكر لا على العاطفة في مسرحياته و ينعكس هذا طبعاً على أداء ممثليه و الطريقة المناسبة لهم. و يهدف إلى التعليم لا إلى المتعة مستشهدا بشعار زميله جورج كايذر الراس أقوى من القلب<sup>60</sup>.

كما لا يهمل استعمال العواطف ولكن ليس كما هي بل يركز على التضارب و التصارع في ما بينها وهذا ما حققه في الأم شجاعة في سخريتها من بطولة ابنتها كاترين كامتداد لديالكتيك المعتمد في مسرحه و الذي قوامه التضاد و التناقض.

### الخاتمة:

نستنتج من بحثنا هذا ان العملية المسرحية عملية صعبة ما لم نحسب لها كل حساب خاصة في ما يخص نقل الشخصية إلى بيئة غير التي كانت فيها. و الاهمية التي أولاها هؤلاء الفنانون لهذه العملية ما جعلهم يعيشون

---

59 جلال الشرقاوي، مرجع سابق، ص 216.

60 أريك بينتلي، مرجع سابق، ص 140.

بتجاربهم رغم وفاتهم و نرى ان أحسن شيء نقوم به هو اعتماد هذه  
المدارس و دراستها دراسة معمقة لنعرف فن التمثيل الحقيقي.