الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبـي بكر بلقايد
تلمسان
كلية الآداب و اللغات
قسم : اللغة و الأدب العربي
تخصص : دراسات مقارنة

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر
الموسومة بـ

فن الإلقاء عند الخطيب و الممثل

إعداد :
❖ صبّاطي مريم

إشراف الأستاذ:
د. محمد طول

السنة الجامعية : 2012/2011

TAS_210_08/01

جامعة بوبكر بلقايد - تلمسان
كلية الآداب واللغات
مكتبة اللغة و الأدب العربي

رقم التسجيل
الجرد 223
الرقم FacLettres223

دعاء

اللهم إنا نسألك خير المسالة

و خير الدعاء وخير النجاح

وخير العلم و خير العمل وخير الثواب

وخير الحياة و الممات وثبتنا و ثقل موازيننا

وحقق أمانينا

ورجاتنا و تقبل صلاتنا

و اغفر لنا خطايانا

ونسألك العلا من الجنة.

آمين يا رب

تشكرات

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

صدق الله العظيم

الشكر لله وهو أولى والحمد لله الذي وفقني في إنجاز هذا العمل المتواضع.

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان وكثير الاحترام إلى الأستاذ المشرف "محمد طول".

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى السيد عميد الكلية

إلى كل العاملين بمكتبة كلية الآداب واللغات

كما لا أنسى من سهر على الإنجاز التقني لهذه المذكرة

إلى كل من اخذ بيدي وساهم معي في إنجاز هذا العمل المتواضع

إلى كل هؤلاء أقول لهم شكرا جزيلا

إهداء

أهدي ثمـ ـنوا

إلى أروع رجـ

إلى رمز الطيبة والـ

إلى من علمني كيف أحب الحياة. . .وكيف أبتسم برغم الصعاب. . .

إلى من كابد الآلام كي يصنع مني امرأة ناضجة ومتألقة. . .

إليك أبي. . .إلى روحك الطاهرة. . .

إلى التي قيل فيها:

لو كان غير الله يعبد في الورى لعبدت أمي بعد ذكر الباري

وإلى التي:

إذا عبس الدهر في وجهها تظل لأبنائها باسمة

إلى نبع الحنان التي احتوتنا وتحملت أعباءنا بعد فراق والدي، **أمي الحبيبة** أطال الله في عمرها

إلى أعز الناس إخوتي: **إسمهان، محمد، سمية وفاطمة وزوجها وأولادها منال وعبد الرحيم**

إلى التي ملكت قلبي وروحي، ابنتي وصديقتي **حفيظة**

إلى من عشت معهن أجمل لحظات حياتي: **فاطمة، رحمونة، أمينة وابتسام ونجاة وحنان**

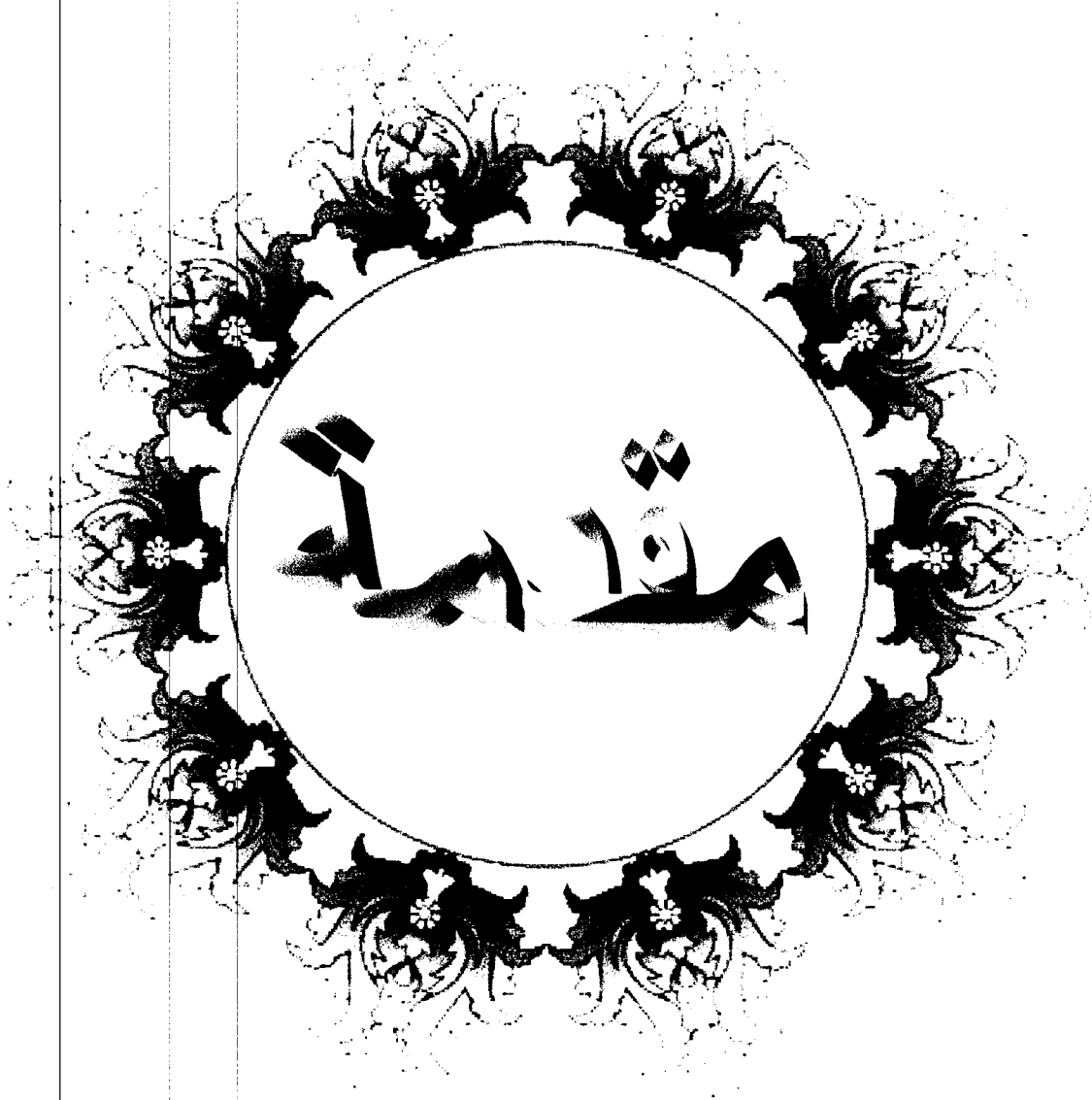
إلى كل من كانوا معي في مشواري الدراسي الجامعي: **نجود، حفيظة**

إلى كل من عائلة: **صباطي، مديانة، صفراوي، ملوكي، يحلالي**

إلى جميع الأهل والأقارب

إلى وطني العزيز "الجزائر"

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي


مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي جعل العربية أشرف لسان، وأنزل كتابه المحكم في أساليبها، والصلاة والسلام على أفصح العرب لهجة وأبلغهم حجة وأقوم الدعاة إلى الحق وعلى آله الأمجاد وصحبه الذين فتحوا البلاد ونشروا لغة التنزيل حتى استقامت الألسنة بالنطق على الضاد وبعد:

إن الإلقاء الجيد هو سبب في إيصال أي فكرة كما هو سبب في إقناع أي شعب أو أي سامع، فالإلقاء إذا كان جيدا نجح الخطيب أو الممثل في عمله، وإذا كان سيئا تكون النتيجة سلبية، فقد يكون الخطيب والممثل إلقاءهما رديئ ولكن الكلام جيد ولكن لا ينجح، وقد يكون الخطيب والممثل إلقاءهما جيدا ولكن الكلام لا فائدة منه ولكن ينجح في عمله.

ومن هنا نطرح الإشكالية التالية ما هو الفن الذي يجعل الإلقاء ناجحا؟ وما دور الإلقاء عند الخطيب والممثل؟.

ورغبة مني في استجلاء هذا الموضوع اخترت البحث فيه، وسميته كعنوان لمذكرتي.

وتحقيقا لهذا الهدف قسمت مذكرتي إلى مدخل فيه لمحة عامة عن فن الإلقاء، وإلى ثلاث فصول، فالفصل الأول عنونته الخطيب وفن الإلقاء ويشمل هذا الفصل على ثلاثة مباحث، فالأول الخطيب وكيفية إعداده، أما الثاني الخطاب وبالنسبة للثالث طرق إلقاء الخطاب.

وفي الفصل الثاني فحمل عنوان الممثل وفن الإلقاء وتكون من أربعة مباحث فالمبحث الأول عنونته ما قبل التمثيل، أما الثاني التمثيل، أما الثالث الممثل والمبحث الأخير وهو الرابع فن الأداء التمثيلي.

الفصل الثالث خصصته لأوجه التشابه والاختلاف، احتوى بدوره على مبحثين اثنين الأول بعنوان دراسة أوجه التشابه بين الخطيب والممثل، والمبحث الثاني الاختلافات الموجودة بين الممثل والخطيب.

ولقد اعتمدت في مذكرتي على عدة مصادر ومراجع من أهمها:

- ❖ فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق للدكتور نجاة علي.
- ❖ الخطابة وإعداد الخطيب للدكتور عبد الجليل سبلي.
- ❖ الخطابة –أصولها وتاريخها للإمام محمد أبو زهرة.
- ❖ الممثل والحرباء للدكتور صلاح سامي.
- ❖ التمثيل والأداء المسرحي، فتحي سامي.

أما بالنسبة للمنهج فقد اتبعت المنهج الوصفي التحليلي، وخلال هذه الدراسة واجهتني صعوبات ومتاعب من بينها:

1- قلة المصادر والمراجع مما أدى إلى الانتقال بين الولايات من بينها وهران وسيدي بلعباس ومعسكر وغيرها، وبالمناسبة أسجل شكري الخاص للعمال المتواجدين في هذه المكاتب، على التسهيلات التي قدموها لي في مختلف المجالات.

2- تلخيص وترتيب الأفكار المهمة الموجودة في مختلف الكتب.

3- ندرة الكتابة المختصة في هذا المجال مما جعلني أستعين بمؤلفات باللغات الأجنبية.

4- صعوبة فهم بعض المفردات المكتوبة باللغة الأجنبية مما أدى إلى استعمال القواميس.

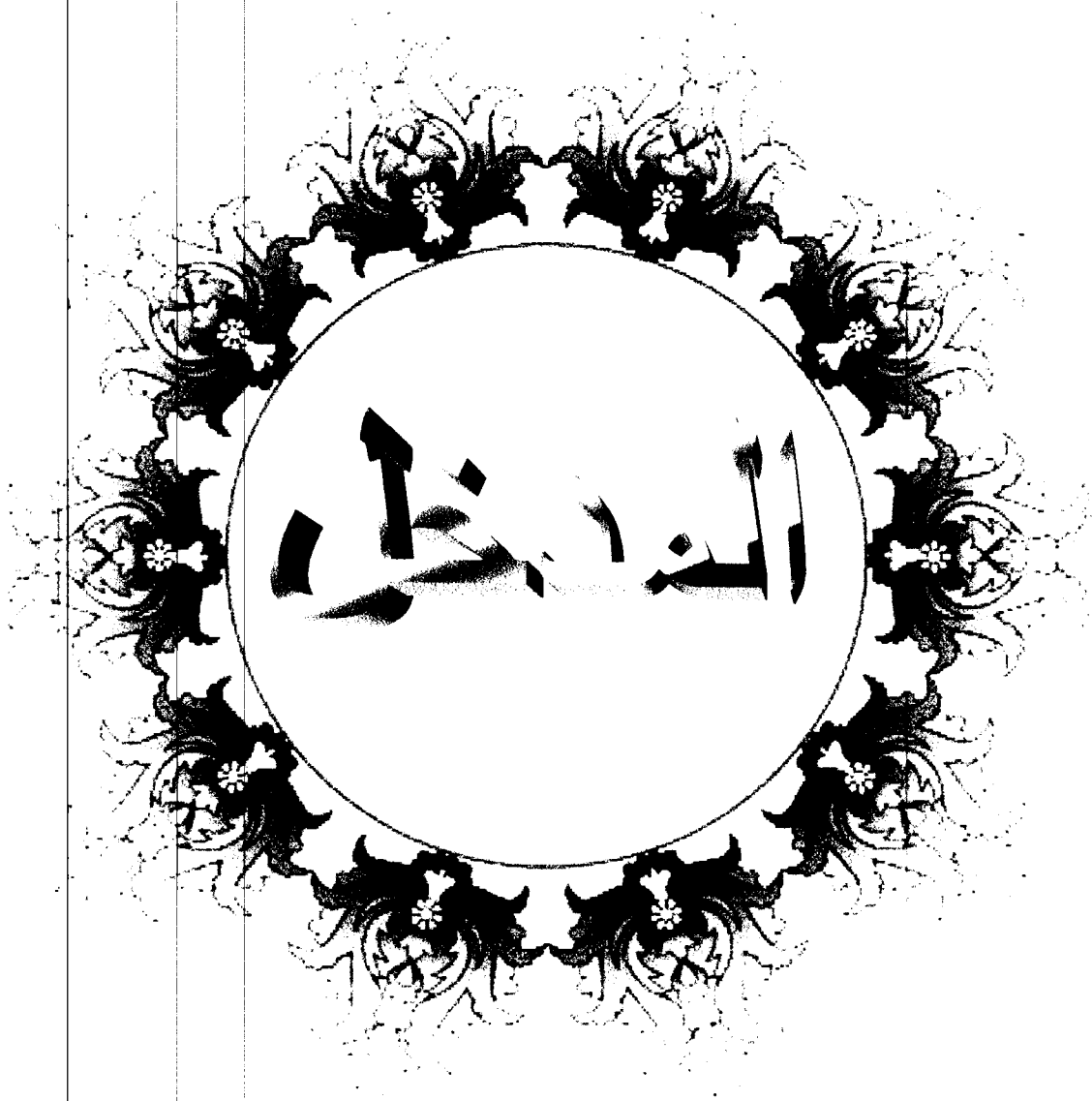
وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف "محمد طول" ومن خلاله إلى جميع الأساتذة الكرام، فأدامهم الله ذخرا لطلبتهم.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة الموقرة، وأرجو من المولى عز وجل أن يكون عملي هذا خالصا لوجهه الكريم.

والله المستعان والمعين وبه الثقة والتوفيق.

مريم صباطي

تلمسان في: 2012/06/24



مدخل : فن الإلقاء

الحياة الاجتماعية مسرح كبير، لكل من أفراد المجتمع بلعب فيها دورا محددا من حيث الأداء الكلامي والحركي، فالإنسان بطبعه كائن اجتماعي يساهم في جميع المجالات الحياتية والفنية، فهم ملزم بالتعامل ومخاطبة فئات مختلفة من الناس في ميادين متعددة، فإما يقوم بمخاطبة الناس أفرادا أو مخاطباتهم جماعات في الندوات والمحاضرات ومناسبات أخرى وحتى في تمثيل الأدوار في التلفاز والسينما أو إلقاء الأخبار وما إلى ذلك.

ففي هذه المواقف يمر المتكلم بحالات متنوعة حسب تنوع الظروف المحيطة به والمشاعر التي يتحسس بها أثناء إلقائه تلك الكلمات، إذ يتغير صوته وطريقته في الكلام مع كل حالة، لكن في بعض الأحيان يحدث ما لا في الحسبان، فقد يفقد المتكلم سيطرته على الكلام أو لا يكون مقنعا أثناءه، أو لا يستطيع حتى أن يكمل جملة كاملة نظرا لانقطاع في التنفس، فكل هذا يستدعي دراسة الأصول والطرق التي من شأنها تربية الصوت واللفظ بصورة تريح المتكلم والمستمع عن الإجابة حسب التغيرات، وخير دليل على هذا قول البلغاء: "لكل مقام مقال" و"لكل كلمة مع صاحبتها مقام" ولا عجب أن اهتمت جامعات وكليات إنسانية وعلمية في الخارج بفن الإلقاء اهتماما كبيرا.

ومن هنا يتبادر في أذهاننا سؤالان بديهيان ما المقصود بالفن؟ وما المقصود بالإلقاء؟

1- الفن:

هو لفظ كبير يحمل عالما ضخما متشبعا من المفاهيم والدلالات التي تتخذ تأويلها تبعا لما ركب في الشخص المتحدث أو الدارس أو المهم من عناصر ثقافية، عرقية وحضارية[1].

كما "أن الفن ظاهرة إبداعية تعتبر عن الإنسان وما يخالجه من أحاسيس ومشاعر وطموحات، فالفنان هو الإنسان القادر على صقل انطباعاته الشخصية والذاتية والعثور

[1]- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ د. عبد المالك مرتاض، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، د.ط، ص: 11.

فيها على ما هو موضوعي وذو دلالة عامة[1]، وقد زامن الفن الإنسان منذ ظهوره والحب تطوره عبر العصور، حين رافقه في مسيرته الظافرة منذ أن هبط مودعا موطنه الأصلي الأول رؤوس الجبال، وبعد أن تمكن أثناء هذه المادة من تحويل نشاطه إلى نشاط سلوكي محدد غاية معينة.[2]

"كما يعتبر الفن أحد أشكال الوعي الاجتماعي وهو تكوين ناشئ عن حقائق أو واقع حسب قواعد وقوانين علم الجمال".[3]

وقد شمل الفن كافة المجالات كاللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ وغيرها حيث أضفى عليها شيئا من الرونق والجمال والمهارة، كما يقول سانتيان: "الفن عامل حيوي ذو ذوق، كما أنه عضو محدث للجمال".[4] ويقول العالم الألماني موليير فرانكي: "إن لفظ الفن إنما يطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج أي يجوز أو ينبغي أن تتولد منها آثار جمالية وإن كان مثل هذا الأثر ليس هو بالضرورة المعيار أو الحد".[5]

وعلى العموم فإن الفن في عصرنا الحاضر ظاهرة إبداعية إنسانية، واجتماعية تجمع بين الفكر والحس والجمال.

2- الإلقاء:

فيراد به طريقة التحدث إلى الناس وكيفية إنهاء المعلومات إلى أذهانهم وقلوبهم، وهو ذو أهمية كبرى في عصرنا الحالي، إذ أصبح يدرس في العديد من الجامعات العالمية للذين يتعاملون مع الكلمات المنطوقة للغة والأدب والفن والمسرح وما إلى ذلك، لأنه أصبح أساسا للإنسان الذي يدب في دروب الحياة، إذ من صفاته الأساسية حسن التكلم وبالتالي التعبير عن عواطفه ومشاعره وأحاسيسه بلغة سليمة ذات عبارات جميلة الوقع ذات الجرس الموسيقي، والبلاغة، الفصاحة بما يلاءم الموقف.[6]

و"الإلقاء هو المهارة الفنية أو التكنيك في استغلال الصوت البشري، وغرض التكنيك في كل فن هو توضيح الفكرة أو الموضوع وجعله أكثر تأثيرا وجاذبية، وبالرغم

---

[1]- قضايا الإبداع الفني، د. حسين جهة، منشورات دار الآداب، بيروت، د.ط، ص: 66.
[2]- المرجع نفسه، ص: 19.
[3]- فلسفة الأدب والفن، د. كمال عيد، الدار العربية للكتاب، تونس، أفريل 1978، د.ط، ص: 214.
[4]- فلسفة الأدب والفن، د. كمال عيد، ص: 213.
[5]- المرجع نفسه، ص: 214.
[6]- الخطابة وإعداد الخطيب، د. عبد الجليل عبده الشبلي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1981، ص: 31.

من أنه يختلف من فن إلى آخر إلا أنه يتشابه من حيث الأساس"[1]، كما يعمل على إبراز موهبة الفنان ويصقلها ويلمعها، كما يساعد التكنيك الملقي على أن يصبح متمكنا من عمله" فهو وسيلة وليس غاية"[2]. ومن هنا نعرف الإلقاء على أنه الخبرة والمعرفة في كيفية تطوير الصوت البشري الخام إلى حروف وكلمات وتراكيب غنية بروح الجمال والإبداع وخاصة التأثير، ومنه نستنتج أن أساس هذا الفن هو الصوت البشري ويعتبر فن الإلقاء وسيلة من وسائل الاتصال بالجماهير عند المواجهة، والمناقشة أو حتى الحديث في جميع المجالات مثل حسن التفاهم، التداول والكلام الهادف المربح للطبيب مع مريضه يحسسه بالراحة والاطمئنان.[3]

إن فن الإلقاء يعتمد على العلم والفن معا، فلا يكفي الإلقاء وحده دون الفن والعلمي معا فهما متكاملان.

ومن أهم خصائص فن الإلقاء:

- "الكلام الواضح والمعبر تعبيرا صادقا.
- وضوح اللفظ وخلوه من العيوب.
- وضوح المعنى المراد توصيله للمستمع بقصد الإفهام وتحقيق هدف معين.
- يجب أن يتفق قواعد الوقف للتزود بكمية كافية من الهواء.
- يجب أن يكون بعيد كل البعد عن مظاهر الرقابة.
- وأن يكون إلقاء يفصح فيه الملقي عن شخصيته.
- وإلقاء يظهر فيه ظاهرة الإبداع الفني."[4]
- "تلوين الصوت وتكييفه، نتيجة تفاعل الملقي مع الأفكار التي يعبر عنها".[5]

مهيئات ممارسة الإلقاء:

من مهيئات ممارسة الإلقاء ما هو نفسي وما هو عضوي، ومنها ما هو ثقافي.

---

[1]- العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، 1972، ص: 15.
[2]- فلسفة الأدب والفن، د. كمال عيد، ص: 90.
[3]- المرجع نفسه، ص: 92.
[4]- فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق، نجاة علي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 1997، ص: 127.
[5]- الخطابة وإعداد الخطيب، د. عبد الجليل عبده شبلي، ص: 34.

أ- **الهيئات النفسية لممارسة الإلقاء:** وهي نوعان:

1- الطبع: لغة السجية (ج. سجيات وسجايا: الطبيعة والخلق) التي جبل عليه الإنسان والطبع هنا هو الطبع الجيد القادر بالفطرة على الأداء الإلقائي نطقا وحركة، فالناس يختلفون في قدرتهم على الإبداع القولي الإلقائي مثلما يتفاوتون القدرة على الإبداع التعبير الكتابي.

2- رباطة الجأش: لا ريب أن مواجهة الملقي للجمهور الشاخص بأنصاره إليه تتطلب من الملقي رباطة الجأش سواء أكانت مواجهته الجمهور مجابهة كما في الإلقاء التمثيلي والذي قد يحتوي أحيانا مواقف مجابهة للجمهور.

ب- **الهيئات العضوية للممارسة الإلقاء:** وهي كالتالي:

1- سلامة أعضاء النطق: نبه الجاحظ إلى أهمية اكتمال الأسنان في الإبانة عن الحروف وصحة النطق، كما لاحظ أهمية اللسان في النطق، وبين أن الملقي قد تعتريه عيوب مصدرها اللسان مثل الحبسة والتمتمة والتعتعة والتهتهة واللثغة.

2- تساعد مخارج الحروف المتآلفة: يرد ابن سنان الخفاجي استحسان السمع لإيقاع بعض الألفاظ[1] إلى تباعد مخارج الحروف المتآلفة في الكلمة وعلة هذا واضحة وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقابلة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر وبينه وبين الأسود، ومثال التأليف من الحروف المتباعدة في مخارج كثير جعل كلام العرب عليه، أما تأليف الحروف المتقاربة المخارج فنضرب له مثالا ككلمة (الهعخع) وهي تتألف من حروف الحلق ولذلك فإن القبح فيها واضح.

3- سلامة العضلات والأوتار والأعصاب: يشترك في الجهد العضلي لإخراج الصوت، عند النطق بالحرف مجموعة من العضلات والأوتار والأعصاب، وأي ضعف أو خلل فيها يؤثر على النطق وكمال الصوت، فقوة الصوت وضعفه تعودان إلى عمل

[1]- دراسات أدبية نقدية في الفنون النثرية، د. داوود غطاشة شوايكة ود. مصطفى محمد الفار، ط2، 2010، ص: 203.

الرئتين وكمية الهواء المخزونة، ويرجع حجم الصوت من حيث فخامته أو رقة إلى عمل الأوتار الصوتية فإن كانت رقيقة حدثت صوتا رقيقا وإن كانت غليظة أحدثت صوتا غليظا.

ج- المهيئات الثقافية للإلقاء: إن الثقافة أمر ضروري لكل من يمارس الإلقاء خطيبا كان أم محاضرا أو مذيعا أو محاميا أم ممثلا، والثقافة لا تعني عن الموهبة كما أن الموهبة لا تجدي دون الثقافة المعنية تختلف من مجال لآخر، فثقافة الحكواتي مثلا قوامها ما اختزنته ذاكرته من حكايات وقصص وسير، وثقافة الخطيب الديني تقوم على الاضطلاع الواسع على جميع جوانب الدين من عبادات وفقه وشريعة وغيرها وثقافة الخطيب السياسي تشمل التاريخ السياسي والمذاهب والأفكار والأنظمة السياسية.[1]

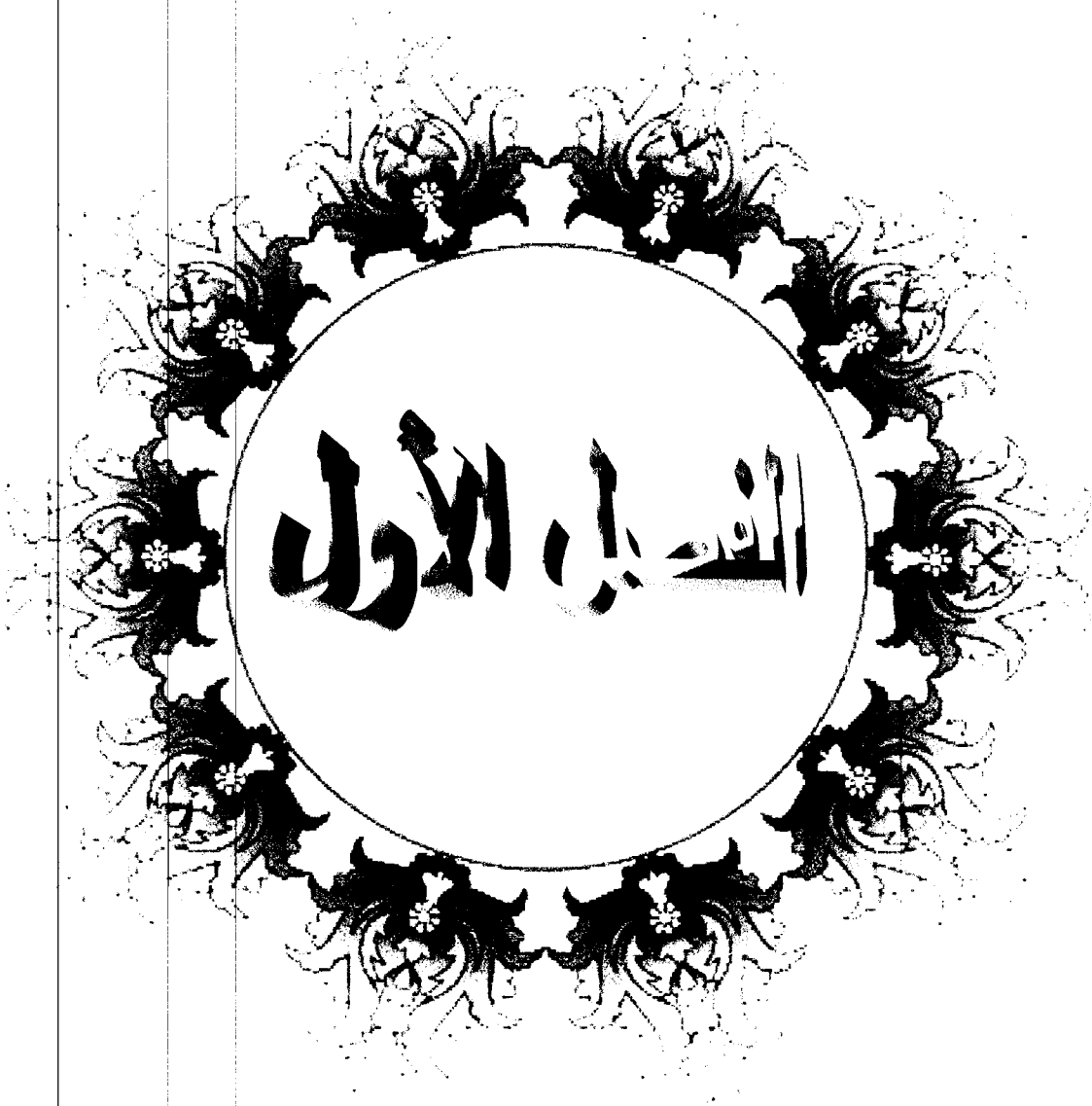
بواعث الإلقاء:

"المقصود بباعث الإلقاء الحالة النفسية الآنية التي تتولد في نفس الملقي بإرادته قبل مباشرة الإلقاء فتندمج ذاته فيها ويستمر عليها حتى الانتهاء من الإلقاء، وقد تدوم وقتا بعد ذلك قبل أن تتلاشى وتزول، فسواء أكان الإلقاء خطابيا أم تمثيليا فلابد للملقي من باعث، فالشاعر إن أراد المديح فبالرغبة، وإن أراد الهجاء فالبغضاء وإن أراد التشبيب فبالشوق وإن أراد المعاتبة الشوق وإن أراد المعاتبة فبالاستبطاء. فالإلقاء الخطابي يكون بشخصية الدور الذي يؤديه الممثل في العمل التمثيلي ومن خلال هذه الشخصية بأبعادها النفسية الخاصة بها، فالحالة الانفعالية تتولد في الإلقاء الخطابي من شدة القناعة الاعتقادية أو المعايشة النفسية لذات الملقي بالموقف الذي يتناوله أو يعالجه في حين أنه في الإلقاء التمثيلي تتولد الحالة الانفعالية من اندماج ذات الممثل بالحالة النفسية الشخصية التي قوم بأداء دورها".[2]

---

[1]-دراسات أدبية نقدية في الفنون النثرية، د. داوود غطاشة شوايكة ود. مصطفى محمد الفار، ص: 204.

[2]- المرجع نفسه، ص: 205.


الفصل الأول

الفصل الأول: الخطيب وفن الإلقاء

المبحث الأول: الخطيب وكيفية إعداده

المبحث الثاني: الخطاب

المبحث الثالث: طرق إلقاء الخطاب

المبحث الأول: الخطيب وكيفية إعداده

I- نظرية التبليغ: لقد عرفت نظرية التبليغ من عدة باحثين ولكن اخترت تعريف "بلومفيلد" كالتالي:

نظرية التبليغ عند "بلومفليد" (Bloomfield): في هذه النظرية ورد ما يلي:

"سيناريو جاك وجيل: معروف في كتب اللسانيات الغربية أن نظرية "بلومفيلد" تمثلها هذه الرسمة:

حج ـــــــــــــ رع ـــــــــــــ رض ـــــــــــــ حض

حيث:

1- حج: تمثل "الحافز الحقيق" (شعور جيل بالجوع ومشاهدتها التفاحة).

2- رع: رد "الفعل العملي" (مجاوزة جاك السياج وتسلقه الشجرة).

3- رض: رد "الفعل الاسيعاضي" (جيل تنتج ملفوظا، الموجات الصوتية تنفرز من حنجرتها وشفتيها).

4- حض: "الحافز الاستيعاضي" (ملفوظ جيل يسمعه جاك)"[1]

ويمكن تمثيل هذه الوضعية باختصار على الشكل التالي:

- "الوضع السابق لفصل الكلام.
- الكلام.
- الوضع اللاحق لفعل الكلام".[2]

وبعد هذا نلخص إلى "أنه إذا كان "بلومفليد" يتفق مع "دي سوسير" في تأسيسهما النظرية التواصلية فإن بلوم فيلد يجاوز "دي سوسير" في كونه ينحو بنظريته منحى نفسانيا بإشارته إلى ذلك التأثير الذي يحدث فعل الكلام في النفس البشرية.

ومعلوم لدى الدارسين أن نظرية "بلومفيلد" قامت على الصمت لأن لا "جيل" ولا "جاك" يحادث أحدهما الآخر حديث الكلام، وبالتالي فإن نظرية "بلومفيلد" هي نظرية

[1]- نظرية التبليغ بين الحداثة والتراث الغربي، د. عبد المالك مرتاض، ص: 15.
[2]- المرجع نفسه، ص: 17.

سيميولوجية خالصة. بينما تكتسي نظرية "دي سوسير" طابعا لسانيا محضا، لأنها تتعلق بالكلام لا بالإشارات أو الهمهمات أو ما شابه ذلك.

وغير بعيد عن النظرية التواصلية "لدي سوسير" نجد أن "ابن خلدون" يقترب من هذه المسألة حين يتحدث عن نظرية التبليغ اللسانية أنها تقوم على "مراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال."[1]

"وأن المتكلم (الباث أو المرسل) إذا جاء ذلك بلغ (...) حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسامع".[2]

"فكأن هذه النظرية الخلدونية تبدو أشمل من النظرية السوسيرية، لأنها تلتمس التبليغ في صورة ميكانيكية فجة، فتكون في كثير من الأحيان قاصرة عاجزة، وإنما تلتمسه داخل شبكة توصيلية وعبر قنوات أدواتها، العلم باللغة، والقدرة على التبليغ، واكتساب الملكة على هذا التبليغ".[3]

وإذا ما حاولنا تفسير كلام ابن خلدون عن النظرية التبليغية ومقارنته مع ما ورد عن

دي سوسير وجاكسبون، فإننا سنجد حتما ما يلي:

1- "المتكلم (لدى ابن خلدون) وهو الطرف المرموز له في نظرية دي سوسير ب (أ) وهو إذن الطرف المرسل للرسالة.

2- "السامع" (لدى ابن خلدون) هو الطرف المرموز إليه في نظرية دي سوسير ب (ب) وهو إذن الطرف المتلقي للرسالة.

3- "الكلام" في نظرية (ابن خلدون) هو العنصر الذي يقابل أو يمثل الرسالة في نظرية (جاكسبون) أي الفرض من وراء المتلقي إلى السامع.

---

[1]- المزهر في علوم اللغة، جلال الدين السيوطي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص: 38.
[2]- المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، د.ت، ص: 1071.
[3]- نظرية التبليغ بين الحداثة والتراث العربي، د. عبد المالك مرتاض، ص: 19.

4- "مقتضى الحال" في نظرية الخلدونية هو العنصر الذي يعادل في نظرية (جاكسبون) "السياق" وإن كان البلاغيون العرب ربطوا في كثير من أطوار تعاملهم مع اللغة والخطاب، الدلالة بالسياق".[1]

5- "إن ما يسميه "جاكسبون" ليس هو في الحقيقة إلا ما ورد في تحديد العلاقة بين المتكلم والسامع في النظرية الخلدونية وذلك حين يتمثل هذه المسألة في بلوغ "المتكلم حينئذ الغاية من إفادة السامع"".[2]

6- "مقصوده" وهو العنصر الذي يعادل إلقاء الكلام أي إلقاء الرسالة ومن غير الممكن حصر الآراء والنظريات التي تعرضت للخطاب والتواصل بالدراسة والتحليل، ومجمل القول أن الحياة البشرية برمتها تقوم على التخاطب والاتصال أي على العلاقات الإنسانية مما في ذلك العلاقة الدينية والعاطفية والفكرية والسياسية والتجارية والعائلية والمهنية...، وتجدر الإشارة إلى أن ظاهرة الاتصال لم تظهر إلا بعد ظهور العام "شانون" سنة 1949 بمساعدة العام "ويفر (Weever) على أن القسم الأكبر[3] لهذه الدراسة الهامة الخاصة بهذا الحال، جاءت من خارج علم النفس، أي من جهود المهندسين والرياضيين، خاصة بعد نشر عمل "كلود شانون" الموسوم بعنوان: "النظرية الرياضية التبليغية" « La théorie mathématique de la communication » ولقد أحدثت هذه النظرية ثورة لفتت انتباه جل المنتمين بحقول الإعلام، فتغلغل بعد ذلك الاتصال في علم النفس عن طريق علم النفس الاجتماعي، واللسانيات النفسية، وعن نظرية الشخصية".[4]

II- **صفات الخطيب:** هناك صفات كثيرة يتميز بها الخطيب ومن أهمها:

أ- **قوة الملاحظة:** ليدرك أحوال السامعين عند إلقاءه خطبته أم هم مقبلون عليه؟ ويسترسل في قوله وسيثمر في نهجه أم هم معرضون عنه؟ فيتجه على ناحية أخرى يراها أقرب إلى قلوبهم، وأدنى إلى مواطن التأثير فيهم، فيجب أن تكون نظرات الخطيب إلى

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 20.
[2]- المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، ص: 1071.
[3]- نظرية التبليغ بين الحداثة والتراث العربي، د. عبد المالك مرتاض، ص: 21.
[4]- نظرية التبليغ بين الحداثة والتراث العربي، د. عبد الملك مرتاض، ص: 21.

سامعيه نظرات فاحصة كاشفة يقرأ من الوجوه خطرات القلوب ومن اللمحات ما تكنه نفوسهم نحو قوله ليجدد من نشاطهم ويذهب بفتورهم ولتتصل روحه بأرواحه ونفسه بنفوسهم.

ب- حضور البديهة: لتسعفه بالعلاج المطلوب إن وجد من القوم إعراضا والدواء الشافي إن وجد منهم اعتراضا وقد يلقي الخطيب خطبته فيعقد بعض السامعين معترضا أو طالبا الإجابة عن مسألة، فإذا لم تقدم البديهية الحاضرة كلاما قيما يسد به الخلة ويدفع به الزلة، ضاعت الخطبة وآثارها.

ج- طلاقة اللسان: اللسان أداة الخطيب الأولى، فلابد أن تكون الأداة سليمة كاملة، ليتسنى له استعمالها على أكمل وجه وأتمه، وزلاقة اللسان دربه وعنوان الفصاحة وطريقة البلاغة، وقد بالغ الناس في مكانها حتى عدها بعض المتسامحين ركن الخطابة الوحيد، وجعل غيرها بالمحل الثاني ونحن وإن كنا لا نوافق صاحب هذا القول، وطلاقة اللسان من ألزم صفات الخطيب وأشدها أثرا في انتصاره في ميادين القول.

د- رباطة الجأش: يجب أن يقف الخطيب مطمأن النفس، غير مضطرب ولم يستطع ملاحظة السامعين، وأثر كلامه فيهم، وهم إن أحسوا بضعفه واضطرابه صغر في نظرهم وهان هو وكلامه في أعينهم، فلا يستطيع إثارة حماستهم ويذهب كلامه هباء منثورا والاضطراب يورث الحيرة والدهشة، وقد جاء في كتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري: "الحيرة والدهشة يورثان الحسبة والعصر وهما سبب الارتياح والإفحام".

هـ- القدرة على مراعاة مقتضى الحال: مراعاة مقتضى الحال لب الخطابة، وروحها، فلكل مقام مقال ولكل جماعة من الناس لسان تخاطب بهن فالجماعة الثائرة الهائجة تخاطب بعبارات هادئة، لتكون بردا وسلاما على القلوب، والجماعة الخشنة الفاترة تخاطب بعبارات مثيرة للحمية، موقظة للهمم، حافزة للعزائم، والجماعة التي سطت وركبت رأسها، تخاطب بعبارات فيها قوة العزم ونور الحق فيها إعادة المنذر، ويقظة المنقض، واعتزامه الأيدي القوية وفيها روح الرحمة وحسن الإيثار.[1]

[1]- الخطابة أصولها وتاريخها، الإمام محمد أبو زهرة، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي، ص: 44-45.

"ليجتمع الترهيب مع الترغيب ومع سيف النقمة ريحان الرحمة، لذلك وجب أن يكون الخطيب قادرا على إدراك الجماعة وما تقتضيه والإتيان بالأسلوب الذي بلائمه.

هذه الصفات الخمس لا يعد الخطيب خطيبا إذا لم تكن فيه كاملة.

و- **قوة العاطفة:** لا يؤثر إلا المؤثر، ولا يثير الحماسة في قلوب السامعين إلا من امتلأ حماسة فيها، يدعو إليه واعتقاد بصدقة، لأن ما يخرج من القلب يدخل القلوب من غير استئذان، وكما إن الماء الذي على سطحه ينساب في المجرى المنخفض كذلك ذو العاطفة العالية والحماسة الشديدة، هو الذي ينحدر من فيه الشعور ألفاظا، والعواطف عبارات وأساليب تلهب الحس، وتوقظ النفس، وتثير الحمية وتحفز الهمة، فلابد أن تكون حماسة الخطيب أقوى من حماسة سامعيه، ليفيض عليهم، ويروي غلتهم، وإلا أحسوا بفتور نفسه فضاع أثر قوله.

ز- **النفوذ ذو قوة الشخصية:** هي هبة من الله سبحانه وتعالى، يهبها بعض الناس، ترى كل من يلقاه يحس بقوة روحه، وعظمة نفسه، فتستمد كلماته من نفسه قوة، نظراته شعاع ينفذ إلى القلوب وصوته يهز النفس هزات روحية تجعلها تلقف عباراته، وإذا هب الله خطيبا تلك الروح، قاد الجماهير وساقها بعصى موسى (عليه السلام)، فلا تشرد منه شاردة، ولا يتخلف عن قافلة الجماعة السائرة إلى الأمام بهديه متخلف، فهي صفة للنوع الكامل من الخطاب وقد أتى الله بعض خطباء العرب أشطرا من القوة.

ح- **أن يكون ثقة:** إذا اشتهر الخطيب بسوء أو بنقيض ما يدعو إليه كان من حاله لسان يناقض مقاله، فيضعف تأثيره، ولا يصل إلى قلوب الناس تفكيره، ويشك السامعون في قوله ويرتابون في صدقه، ولا يذهب بروح الخطبة شيء أكثر من الارتياب في نية الخطيب والتشكك في طويته.

فالريب معول يهدم أثر البيان هدما، وينقض ما يعزل الخطيب بقوة إنكاثا، والخطيب الذي لم يمنح الثقة، عليه عملان مرتقاهما صعب: عيه أن يجتهد في جلب الثقة، ودون ذلك خرط القتاد، وعليه بعد ذلك أن يسوق كلامه في صورة مجيبة مثيرة، وذلك في قدرته إن تمكن من الأول.

ط- التجمل في الشارة والملابس: وفي هذا الخصوص نقول على لسان أحد الشيوخ: "هذا وإن لم يكن من الصفات التي تقوم عليها الخطابة أمر تجب العناية به، لأنه مطمح الأنظار، والنظر يفعل في القلب كما يفصل الكلام في السمع، فهو من هذه الناحية لا ينقص اعتباره عن اعتبار الصفات الأصلية، ألا ترى أن "المعاوية" لما رأى النخار مرتد يا عباءة رثة أنكر مكانه وهيئته حتى اضطر النخار إلى أن يقول: "إن العباءة لا تكلمك إنما يكلمك من فيها".[1]

ي- سعة الإطلاع: هذه النقطة مهمة فقد قال أحدهم: "إن الخطابة ليس لها موضوع خاص تبحث عنه وهي بمعزل عن غيره، بل ترتبط بكل شيء من شؤون الناس في دينهم ودنياهم، ومسالك القول فيها متشعبة كتشعب مسالك الكتابة، وكما يكون الكاتب ملما بكل صنف من صنوف المعارف كذلك يكون الخطيب.

والواقع أن الخطيب سواء أكان اجتماعيا أم سياسيا، أم دينيا يجب أن يكون ملما بالجماعة التي يخاطبها ليعرف نواحي التأثير والمواطن التي يطرق حسها من ناحيتها، فالخطيب السياسي يجب أن يكون ملما بالاجتماع الاقتصادي والسياسية والشرائع ليستطيع أن يصل إلى قلوب المستمعين".[2]

ك- معرفة نفسية السامعين: "إن هدف الخطيب أن يتغلغل في نفوس سامعيه، فيصرفها كما يشاء، معتمدا على إثارة عواطفهم وإشعال مشاعرهم، وسبيله إلى ذلك أن يلم بعلم النفس الاجتماعي ليعرف روح المجتمع وعقليته، وما يرضيه أو يغضبه وأي أساليب ملائم له، والخطيب الناجح من امتزجت بروح السامعين وروحه فكان هو وهم كسلكين كهربائيين سالب وموجب يلتقيان فيشع منهما ضوء وحرارة والسامعون من طبقات شتى وبيئات عدة. فعلى الخطيب أن يمهد الطريق إلى إقناع هذا الجمهور المتباين إلى التأثير فيه ثم لابد للخطيب من دراية بنفسية السامعين ليشوقهم دائما حتى لا يملوا، فإن أحس من نظراتهم فترة أو من حركاتهم مللا شوقهم بفكاهة مناسبة أو قصة طريفة ملائمة أو عبارات ملهبة، فإنهم إن ملوا انصرفوا عنه وصار يخطب لنفسه ولذا قال عبد

---

[1]- الخطابة، الإمام، محمد أبو زهرة، ص: 46-48.
[2]- الخطابة، الإمام، محمد أبو زهرة، ص: 48.

الله بن مسعود: "حدث الناس ما حدجوك بأسماعهم ولاحظوك بأبصارهم فإذا رأيت منهم فترة فأمسك".[1]

فقد ذكرت كل الصفات التي يجب على الخطيب الاتصاف بها، فإن وجدت تلك الخصائص في شخص فله كل الحق أن يطلق عليه خطيب ويمكن أن يمارس هذا الفن بكل طلاقة وافتخار.

III- صوت الخطيب: الصوت نعمة من نعم الله تعالى على الإنسان، حيث خلقه ناطقا مبينا مفكرا عاقلا، وكل إنسان من خلق الله له صورة وله صوت مطبوع ومسموع لا يملك تغييره أو تبديله، فالصوت مثلا من صنعة الله حسنا كان أو غير ذلك لا يملك الإنسان أو يستطيعوا تبديله وتغييره، وإن كان يستطيع أن يتحكم فيه بالارتفاع أو الانخفاض بالجهر أو الإسرار.

"وللإسلام آداب في الأصوات بما نسميه اليوم "هندسة الأصوات" للرجل والمرأة على السواء فقد أمر بخفض الصوت ما لم يكن هناك داع شرعي إلى خلافه ومن الآيات الداعية إلى ذلك قوله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ ﴾[2].

وقال أيضا: ﴿ وَلَا تَجْهَرْ بِصَلَاتِكَ وَلَا تُخَافِتْ بِهَا وَابْتَغِ بَيْنَ ذَلِكَ سَبِيلًا ﴾.[3]

وقال أيضا:﴿ لَا يُحِبُّ اللَّهُ الْجَهْرَ بِالسُّوءِ مِنَ الْقَوْلِ إِلَّا مَنْ ظُلِمَ ﴾.[4]

فمما يزيد الخطابة حسنا وجمالا، جهارة الصوت، وقد يذموا بعض الخطباء بدقة الصوت وضآلته وإن كانت مكبرات الصوت اليوم يؤدي إلى جهارة الصوت وتجويفه، فيجب مراعاة ذلك ولا يلتفت كثيرا إلى حلاوة النغمة إذا كان الصوت جميلا، لأن حلاوة النغمة إنما تراد في التلحين والإنشاد دون غيرها.

---

[1]- تاريخ الخطابة العربية إلى القرن الثاني هجرية، د. عبد الكريم إبراهيم، دوحان الجنابي، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، ط1، د.ت، ص: 55-56.
[2]- سورة الحجرات، الآية: 02.
[3]- سورة الإسراء، الآية: 110.
[4]- سورة النساء، الآية: 148.

ومما ورد في ذلك عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ما رواه الإمام مسلم عن جابر بن عبد الله رضي الله عنهما: قال: "كان رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا خطب احمرت عيناه وعلى صوته واشتد غضبه، حتى كأنه منذر جيش يقول صبحكم ومساكم" رواه مسلم.

وليس معنى ذلك أن يطلق الخطيب صوته على عواهنه، بل لابد فيه من ضوابط يجب التزامها:

أ- أن يجعل الصوت مناسبا للمكان الذي يخطب فيه والجمهور الذي يسمع، فلا ينخفض حتى يسير في آذانهم همسا ولا يعلو حتى يكون **** الآذان، وبين المرتبتين درجات يجب مراعاتها.

ب- بدء الخطبة يختلف في رفع الصوت عن وسطها، فيجب عليه أن يبدأ الخطبة منخفضا ثم يعلو شيئا فشيئا حتى يكون وقعه على المستمعين مقبولا ثم يتفاعل بعد ذلك مع الخطبة ومع المعاني فيها يكون حماسيا عند الأوضاع الحماسية ويكون روحانيا عند ذكر الرحمة والعطف، حتى لا يكون صوته على وتيرة واحدة".[1]

ج- "بعض الأصوات تثير الارتياح ورنينها يهز الإحساس ويصل إلى أغوار النفس، ويدعو إلى سماع الحجة، وصاحب هذا الصوت لا شك أن يكون أوفق من غيره إذا أحسن استعمال الحجة ويرى في المنطق والبيان وبعض الناس أجش الصوت غير مقبول النبرات فهذا ولا شك له أثر في من أمامه، وقد يكون سببا واضحا في تنفير الناس وصدهم عن حجته وبرهانه".[2]

ويجب على من كان هذا حاله أن يسد هذا النقص ما أمكن بالتغلب على هذا العيب بكثير من الوسائل كالهدوء في الإلقاء أو البراعة في تلوين الصوت وتشكيله وإدخال بعض المحسنات عليه، أو الاستعانة بالبراعة اللفظية والمنطقية والبلاغية إلى غير ذلك من الوسائل.

---

[1]- الخطابة وإعداد الخطيب، د. توفيق الحكيم، دار اليقين للنشر والتوزيع، ط3، 1999، ص: 229.

[2]- الخطابة وإعداد الخطيب، د. توفيق الحكيم، ص: 230.

IV- زاد الخطيب: إن الخطيب الناجح لابد أن يتزود بزاد يتناسب مع مهنته، أهم ما يتزود به الخطيب:

أ- "**القرآن الكريم:** ينبغي على الخطيب أن يكون وثيق الصلة بالقرآن الكريم، كثير التلاوة له، متقن تجويده، مجتهدا في حفظه.

ب- **الحديث الشريف:** على الخطيب أن يكون جليس الكتب الحديث الشريف وأن يضطلع على أكبر قدر من أبواب الحديث، كما عليه أن يحفظ قدرا كبيرا من الحديث يمكنه من الاستشهاد بسنة سيد الخلق في شتى المناسبات ومختلف المجالات.

ج- **السيرة والتاريخ:** ينبغي على الخطيب أن يهتم بقصص الأنبياء، ويدرس سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام، دراسة خاصة من زوايا متعددة، ومراجع متنوعة.

د- **الأحكام الفقهية:** ينبغي على الخطيب أن يكون ملما بكثير من الأحكام الفقهية، ليقدم للناس الحلول العملية من الأحكام الإسلامية.

هـ- **الحكم والأمثال:** من أعظم الأساليب المؤثرة الحكم والأمثال، فهي كلمات مختصرة تجمع خلاصة معان، وحصاد تجارب لها أبعادها في النفس، والخطيب الموفق هو الذي يحرص على حفظ أكبر قدر من الحكم والأمثال ليسترشد بها في مواضيعها.

و- **السياسة والتيارات الفكرية:** يجب على الخطيب أن يضطلع على أحداث الناس وقضايا الساعة، ويقدم للناس فهم الإسلام في شتى ميادين الحياة".[1]

ز- فالخطيب سواء أكان اجتماعيا أو سياسيا أو دينيا يجب أن يكون ملما لجميع ما ذكرته مسبقا لكي ينجح في مهمته.

[1]- الخطابة الإسلامية، د. عبد العاطي محمد شلبي، عضو الجمعية العلمية للمخطوطات والتراث، أ. عبد المعطي عبد المقصود، أمين عام جماعة أنصار السنة المحمدية، دار الإسكندرية، 2006، د.ط، ص: 17.

المبحث الثاني: الخطابة

1- الخطابة:

1-أ- المدلول اللغوي لكلمة الخطاب:

وجد في المعاجم العربية أن مادة "خَطَبَ" ومشتقاتها تحيل على عدة معان منها:

أ- "الشعر أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة سواء صغر الأمر أو عظم فيقال: خطب وخطوب وقيل: هو سبب الأمر؟ ويقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك. ونقول: هذا خطب جليل وخطب يسير".[1]

ب- المواجهة بالكلام[2] أو مراجعة الكلام[3] وهما الخطاب والمخاطبة.

ج- والمخاطبة مفاعلة من الخطاب والمشاورة.[4] والخطب اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب فيوضع موضع المصدر.

د- ورجل خطيب، حسن الخطبة، وجمع الخطيب خطباء وخَطُبَ بالضم، خطابة بالفتح صار خطيبا.[5]

في كتاب التهذيب للأزهري (ج7) قال بعض المفسرين في قوله تعالى:﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ ﴾ [6] قال: هو أن يحكم بالبينة أو اليمين.[7] وقيل: معناه أن يفصل بين الحق والباطل ويميز بين الحكم وضده، وقيل: فصل الخطاب: "أما بعْد"، وقيل: فصل الخطاب: "الفقه في القضاء".[8] وفي حديث الحاج: أمن أهل المحاشد والمخاطب، أراد بالمخاطب الخطب على غير قياس، كالمشابه والملامح وقيل هو جمع

---

[1]- ينظر لسن العرب لابن منظرو، مادة (خ ط ب)، ص: 290.
[2]- أساس البلاغة، محمود الزمخشري، دار صادر، 1979، ص: 89.
[3]- قاموس المحيط، محمود بن يعقوب فيروز أبادي، دار الفكر، بيروت، ص: 120.
[4]- لسان العرب لابن منظور، دار بيروت للطباعة والنشر، ص: 298.
[5]- المرجع نفسه، ص: 361.
[6]- سورة ص، الآية: 20.
[7]- تهذيب اللغة أبو منصور الأزهري، مادة (خ ط ب)، ج2، تحقيق بسام محمد عبد الوهاب الجابي، دار البصائر، دمشق، ط1، سوريا، 1985، ص: 55.
[8]- لسان العرب، ابن منظور، ص: 361.

مخطبة والمخطبة أو المخاطبة مفاعلة من الخطاب أو المشاورة أراد **** من الذين يخطبون الناس ويحثونهم على الخروج والاجتماع للفتن.[1]

ولقد حاول ابن وهب أن يبلور معنى القول أن الخطبة اسم الكلام، ورجل خطيب إذا ربط بينهما ربطا سببيا في اتجاه الارتفاع بالمعنى إلى مستوى الاصطلاح، فقال: "إن الخطابة مأخوذة من خطبت أخطب خطابة... واشتق ذلك من الخطب وهو الأمر الجليل لأنهم إنما يقام بالخطب في الأمور التي تجل والاسم منها خاطب.[2]

مثل: راحم، فإذا جعل وصفا لازما قيل خطيب، والخطبة الواحدة من المصدر... والخطبة الكلام المخطوب به".[3] ومن الخطيب حسب قول صاحب الصناعتين: "تستعمل في إصلاح ذات البين وإطفاء نار الحرب، وحمالة الدماء والتشييد للملك، والتأكيد للعهد، وفي عقد الإملاك إلى الله وفي الإشادة بالمناقب، ولكل ما أريد ذكره ونشره وشهرته في الناس".[4]

ويذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب هي "الكلام المنشور المسموع"[5] وفي وفي كتاب التهذيب: "الخطبة مثل الرسالة لها أول وآخر"[6] ويبدو جليا أن هذا التعريف يشير إلى الأسلوب وتنظيم القول، وهما عنصران بنائيان في الخطابة عند أرسطو إلى جانب الاحتجاج والبراهين.

وفي تمييزه للخطب والرسائل عن الشعر يقول أبو ملال العسكري: "واعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما لا يلحقها وزن ولا تفقيه".[7]

والخطابة عند أرسطو حسب الترجمة العربية القديمة "الريطورية قوة تكلف الاقتناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة"[8]. وهذا عن المعنى اللغوي للخطاب والخطابة، حسب بعض المعاجم العربية وبعض الكتب، فما هو المدلول الاصطلاحي للخطاب؟

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 362.
[2]- البرهان في وجوه البيان، إسحاق بن إبراهيم ابن وهب، تحقيق خفي محمد شرف، مطبعة الرسالة، 1969، ص: 151-153.
[3]- البرهان في وجوه البيان، إسحاق إبراهيم ابن وهب، ص: 153.
[4]- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هدال العسكري، ترجمة قميحة، دار الكتب العلمية، 1981، ص: 154.
[5]- لسان العرب، ابن منظور، ص: 361.
[6]- المرجع نفسه، ص: 362.
[7]- الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص: 154.
[8]- فن الخطابة، أرسطو ترجمة د. بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، ص: 26.

ب- المدلول الاصطلاحي للخطاب: بقد تحدد هذا المدلول بتحدد التخصصات، وتمنيزت الاتجاهات التي تهتم بالخطاب خاصة الأدبي منه، لذا فإن جذور مصطلح الخطاب تعود إلى عنصري اللغة والكلام.[1]

"أ- فاللغة نظام من الرموز يستعملها كل فرد للتعبير عن أغراضه، حيث تكون هذه الرموز إما على شكل أصوات تنطق أو حروف تكتب.

ب- أما الكلام فهو إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب أو المرسل إليه. ومن هنا تولد مصطلح الخطاب بعده رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي فيستقبلها هذا الأخير ويفك رموزها.[2] وفي تحديد آخر لمفهوم كلمة "خطاب" يرى كمال عمران أن الخطاب يعتبر من أبرز الظواهر التي تحرر طرق الاتصال وتنضبط بنية التغيير، وتنحت الأهداف المنشودة".[3]

فقد عرف "بينفينيست" (Benveniste) على أن الخطاب هو "كل منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع في نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما".[4]

كما قال "هاريس" (Haris) على أنه: "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[5].

أما أصحاب معجم اللسانيات فقد أوردو للخطاب ثلاثة تعاريف وهي كالآتي:

"1- الخطاب يعني اللغة في طول العمل أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة وهو هنا مرادف للكلام بتحديد "دي سوسير".

2- الخطاب يعني وحدة توازن الجملة أو ما فوق الجملة وتتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية وهو هنا مرادف للملفوظ.

---

[1]- دروس في الألسنة العامة، فيرديناز دي سوسير، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1985، ص: 27.
[2]- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابنس، دار الفكر، سوريا، 1982، ص: 94.
[3]- في تحديد مفهوم الخطاب، كمال عمران، المجلة العربية للثقافة، مجلة نصف سنوية، مارس، سبتمبر، العدد28، 1995، ص: 62.
[4]- اللغة والخطاب الأدبي، سعيد العالمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص: 48.
[5]- L'information et la communication, Rojet escaprit. Hachette SI. 3ed 1991, p : 22.

3- استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل أي الخطاب ملفوظ أكبر من الجملة".[1]

ويمكن تفضيل هذه التعاريف كما يلي:

أ- **الخطاب - الكلام:** يعرف دي سوسير الكلام "بأنه ذو نزعة فردية، إرادي وذكي كذلك".[2] وإلى جانب كون الكلام نشاطا فرديا، فإنه يستفتح على فاعلية الإلقاء المستمر التي يشكلها دافع الإرادة والذكاء[3]. ومن هنا يمكن "وضع الكلام على قدم المساواة مع الخطاب، فهو تكلم وتلق في آن واحد".[4]

ب- **الخطاب- التلفظ:** يعد "بتفينيست" أكبر مدرية تطورت لمفهوم الخطاب، هذه المدرسة التي غيرت جميع آليات الدراسة اللسانية، فقد افترض بتفينيست أن "تلفظ الخطاب يستلهم مادته من الأداء الشفاهي للكلام بكل تنوعاته المختلفة، ابتداء من المخاطبة اليومية إلى خطبة وزخرفة إلى الإنشاء الأكثر شعرية من حيث الأداء.[5]

الخطاب هو الملفوظ المعتبر من جهة نظر حركية خطابية مشروط بها، وبهذا فإنتاج الخطاب قائم أساسا على حركية خطابية متجلية في الملفوظ.[6]

ج- **الخطاب ملفوظ أكبر من الجملة:** لقد انتصر "رولاند بارت" لهذا التحديد الثالث حسب معجم اللسانيات، حيث اتخذه مرتكزا لتحليله البنيوي، فمن جهة نظر القواعد يمثل الخطاب سلسلة من الجمل، ومن جهة نظر اللساني الخطاب مرادف للملفوظ ومن أجل هذا تسعى اللسانيات لمعالجة الملفوظات المتجمعة، ودراسة مسارها عندما تحدد قواعد الخطاب وقوانينها، وتصفه وصفا معقولا وقابلا للملاحظة والتأمل باعتباره سلسلة متتالية من الجمل.[7]

---

[1]- Dictionnaire de l'linguistique (des cours texte), Jean Dubois et autres, la rousse Paris, 1973, p : 57.

[2]- دروس في الأسنة العامة، فيردينا ندي سوسير، الدار العربية للكتاب، ليبيت، تونس، 1985، ص: 42.

[3]- معرفة النص لدراسات في النقد الأدبي، حكمت صباغ، دار الافاق للنشر، بيروت، ط3، 1985، ص: 31.

[4]- القول الشعري، يمني العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص: 10-11.

[5]- مقولة التوازني وشعرية الإلقاء، هواري غزالي، رسالة ماجستير، تلمسان، 2000، ص: 95.

[6]- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 1989، ص: 22.

[7]- ينظر: مقال بين النص والخطاب، أ. أحمد يوسف، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد1، 1992، ص: 51.

إن النص يكون جملة ، كما قد يكون كتابا بكامله إنه يتحدد باستقلاليته وانغلاقه، إنه نظام ثاني إيجابي، وهو ثانوي بالنسبة لنظام آخر من الدلالة، وله مظاهر منها المظهر الفعلي، التركيبي الدلالي، والبلاغي والسردي والموضوعاتي.[1]

عرف "جان كارون" "أن الخطاب هو متتالية منسجمة في الملفوظ"[2] ومعنى هذا أن الخطاب يفترض علاقات بين مجموعة من الملفوظات التي لا يجب أن تكون مبنية مسبقا وإنما يجب الربط بينها. إن مجال الحديث عن الخطاب واسع جدا لذل لا يمكن حصر كل التعاريف التي وردت للاصطلاح على مفهومه.

2- هدف الخطاب:

لا ينتج المرسل خطابه عبثا، ولكنه ينتجه من أجل تحقيق هدف معين. وتتفاوت الأهداف من حيث أهميتها الخطابية، ومن حيث ما تتطلبه من عمل ذهني ومخزون لغوي لتحقيقها.

فأهداف الخطاب تتراوح من مجرد ملء أوقات الفراغ بين أطراف الخطاب، إلى السيطرة على ذهن المرسل إليه، أو تغيير العالم الحقيقي من خلال الخطاب.

"ويمثل الخطاب نشاطا تواصليا، موجها إلى تحقيق هدف، وقد أجمع عدد من الباحثين على هذا الأمر، بل عدوا التوجه لتحقيق الهدف هو ما يجعل من الخطاب فعلا لغويا، وهذا يؤدي إلى اعتبار أن لكل خطاب هدفا، انطلاقا من أن "الهدف هو القوة الدافعة التي تقف خلف التواصل الإنساني، وبالتالي فالهدف يؤثر في إنتاج الملفوظات، كما يؤثر كذلك في تأويلها، وتساعد الأهداف على تحديد علاقة الأفعال بالملفوظ، فتلفظ بالتعبيرات التي تعتقد أنها ذات علاقة بالهدف الذي نريده".

ويتكون الهدف من مستويين "نفعي وكلي، فالمستوى النفعي يقع خارج الخطاب، وهو الغاية الفعلية التي يريد المرسل أن يحققها، مثل: تحقيق الأهداف الاجتماعية كالمصالحة بين متخاصمين أو الأهداف التعليمية مثل: تنمية قدرات الطلاب، أو الأهداف

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 52.

[2]- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص: 23.

الاقتصادية مثل: جلب رؤوس الأموال للإسهام في التنمية، أو الأهداف العسكرية مثل: استسلام العدو، أو الأهداف السياسية مثل البدء في التبادل الدبلوماسي بين بلدين.

أما المستوى الكلي فيتجسد في الفعل اللغوي الذي يمارسه المرسل من خلال عملية التلفظ بالخطاب، بغض النظر عما إذا نجح في تحقيق الهدف النفعي، أم لا، وهو الخطوة الضرورية التي يتوصل بها المرسل إلى تحقيق الهدف الأول".[1]

ويتبوأ هدف الخطاب أهميته انطلاقا من أن "اللغة سلاح من أخطر أنواع الأسلحة النفسية للسيطرة على الأفكار والأشياء، وما أمر الدعاية بالخطب والإعلانات بالأمر الهين. وفي الانتخابات النيابية والمحاكم غالبا ما يكون الجانب الظافر أقدر الجانبين على استخدام سلاح اللغة". ولأنه من أهم عناصر السياق، فإن له بالتالي دورا موجها في اختيار الإستراتيجية ذاتها، بل أنه عنصر أساسي من عناصر تعريف الإستراتيجية، في نظر لفان دايك Van Dijk، الذي يعرفها "بأنها التصور عن أفضل السبل الفعلية من أجل تحقيق الهدف".[2]

"قد يكون الهدف هو عنصر السياق الأكثر أهمية، انطلاقا من أنه الباعث على التلفظ بالخطاب، وبذلك "يتضح أن الناس يعملون بالطرق التي تشير لهم تحقيق أهدافهم. إذ يعمل أطراف الخطاب، من خلال التفاعل، لجعل ملفوظاتهم ذات علاقة بأهدافهم التخاطبية، وبالتالي فإن المرسل إليه يخمن هذه العلاقة وليس بالضرورة أن يشترك الاثنان في الأهداف، بيد أن الهدف الوحيد الذي يجب عليها أن يشتركا فيه هو التعاون بهذا يمكن أن يحدث التفاعل".[3]

إن ما يميز دراستنا للخطاب عن الكثير من الدراسات أنها دراسة للغة الكلام في حضوره العيني المباشر، وفق قوانين علاقات الحضور أو الغياب، بوصفها قوانين جدلية تاريخية، لا وفق قوانينها المحاينة (بوصفها قوانين فوق تاريخية)، كما كان يوسير وجل

---

[1]- إستراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، د.ت، ص: 149.
[2]- فن بلاغة الخطاب الإقناعي، د. محمد العمري، ط2، إفريقيا الشرق، 2002، ص: 37.
[3]- إستراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص: 159.

التيارات البنيوية من بعده قد فعل، وهو أمر من شأنه أنه قد يسهم في التأسيس لتداولية لسانية أو خطابية تاريخية، أو بالأحرى خطابية أو لسانية تكوينية جدلية بامتياز".[1]

مهما كان هدف الخطاب، فإن تحقيقه يستلزم اختيار الإستراتيجية المناسبة، بالإضافة إلى التناسب بين هذه الإستراتيجية، وعناصر السياق الأخرى التي ينتج الخطابة ضمنها.

3- خطاب تراث أم خطاب حداثة:

تتآكل فتنة الصراع بين قديم وجديد، ويختلط القديم بالجديد، أما فكرة الحداثة التي أسرتنا فإنها لم تكتمل بتحرير الذات، أو بتحرير العلاقات، وهي في وعينا تعادل الحرية، وتحولت إلى "مطلق" أو "مقدس" من نوع ما، لتدفعنا إلى إلغاء علاقاتنا بالمختلف وبالمغاير.

"قد يخيل إلينا أننا لم نعمل على تحرير الشعر والنثر والفن والواقع، بل نهضنا بالعقل والسلوك وبالمفرد وللمجتمع... وإذا كنا قد تعصبنا المطالع حداثة وتفاعلنا بها، فلا لا يدعونا إخفاقنا أو نجاحنا في إنتاج حداثتنا إلى تقدمها، أي إلى نقد الذات التي تتغير قليلا أو كثيرا لأن العالم يتغير فحسب. والحداثة ليست عملا في اللغة بعامة وفي الشعر بخاصة، فاللغة تستجيب دوما لوقائع الحياة والتاريخ، وتحمل احتمالات تطورها في داخلها، كجزء من فعل كوني وشمولي تقترحه حداثة ويكيفه تحديث.

تكتشف أخيرا أن مشروع حداثتنا لم يشكل فضاءه العربي الحقيقي والواقعي الذي ينتمي إليه، ولم يلتحق بحداثة الغرب التي هجمت عليه، أو صدم ويصدم بها، ولم يمتلك فضاءه من داخلها. ونكتشف أننا أسرى حداثة لا نستطيع أن نتحرر منها، نحن أسرى التراث أيضا الذي هو معيار خاص نقيس به حداثة الغرب التي هي معيار نقيس به تراثنا".[2]

---

[1]- ما الخطاب وكيف نحلله،د. عبد الواسع الحميري، مجمع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1430هـ-2009، ص: 17.

[2]- النقد والخطاب، مصطفى خضر، دمشق، 2001، ط1، ص: 87-88.

"يستمر الحضور القوي لخطاب التراث في داخل خطاب الحداثة، كمشروع يمكن إنجازه، أو هو قيد الإنجاز. وقد حاول خطاب الحداثة أن يبحث في التراث، دائما عن مراجع وأصول وأفكار لفرضياته، وإن تأثر بثقافة شبه منتجاته أشكالا من الوعي تتوتر بين العلاقة مع الداخل من جهة، والعلاقة مع الخارج من جهة أخرى، وكلها تحفزها رغبة مشروعة في ولادة خطاب عربي حديث ومختلف ولكن العلاقة مع "الخارج ليست خارجية دائما".[1]

"وأيه حداثة تحاولها، وأية أصالة تستعيدها، مادام الخطاب العربي، بعامة ينتمي إلى أصول فعلية في الفكر الأوروبي الذي توطن عندنا، وهي أصول لا تمت إلى الصالة الثقافية والإيديولوجية، كما يرى بعضهم، نحن نتكلم على الحداثة كما نتكلم على التراث، ونحيا فيهما، عليهما، وبهما ومعهما. بمعى ما، ونتحكم إليهما، ونحكم عليهما... ونعيد النظر، بين مرحلة وأخرى، في علاقتنا بهما".[2]

"وقد انشغل الخطاب العربي منذ أكثر من قرن، بمفهومات أصالة وتجديد وتراث وحداثة، وتخلف ونهضة، ويعلن أي خطاب بشكل غير مباشر تشوشه بين سلطة الداخل وسلطة الخارج.

وقد يتقدم خطاب الأصول كخطاب بديل يمثل التاريخ والورثة الحقيقة، بل والعمل فيمارس سلطة معلنة، بالقدر الذي نشيع فيه سلطته الخفية... وفي خطاب الأصول الذي يهدف إلى أن يكون واحد، وكليا وشاملا، نجد ميول سلفية أو تقليدية أو تراثية مرجعا لدعواتها وصحواتها، كما تتفاعل ميول قومية عربية مع معان ورموز قومية وإنسانية وقد يتأمل اتجاه علمي وعلماني نزعات مادية وهواجس دنيوية أو علمانية فيه. كما ينتقي نزوع عقلاني وشبه عقلاني لحظات عقلية أو عقلانية وشبه عقلانية، وكأن خطاب الأصول جزء من تراث هو تراثات بمعنى ما".[3]

"وفي خطابنا الحديث والمعاصر يصنف بعضهم لثلاثة تيارات رئيسية أسست لعلاقتها مع التراث أولها تيار إسلامي سلفي أو تقليدي مرجعيته القرآن والسنة والسلف

[1]- المرجع نفسه، ص: 89.
[2]- المرجع نفسه، ص: 90.
[3]- النقد والخطاب، مصطفى خضر، ص: 91.

الصالح ويشتمل على تفريعات معتدلة ومستنيرة إصلاحية ومتطرفة، (إسلامية عربية أو العكس)، وثانيها تيارعصري حديث أو شبه حديث يتماهى مع الغرب، ويقطع مع التراث وبخاصة بعد أن اجتاحت الحداثة كل مكان، وتحول التاريخ الذي هو تاريخ الغرب، إلى تاريخ للعالم، أما ثالثها فهو تيار "توفيقي" يدعو إلى تكييف الأصالة مع المعاصرة والمعاصرة مع الأصالة أو دمجهما، ويشمل على ميول ليبرالية وراديكالية: يسارية إسلامية وقومية وأممية وغيرها. ويصالح بعضها بين بعض معطيات التراث وبعض معطيات الحداثة من وجهة نظر إيديولوجية بعامة. وربما تجاورت التيارات الثلاثة، وتداخلت أو اختلطت، وتصالحت تبعا لثقافة سائدة وسلطة سائدة ونظام سائد. وقد يدل تجاورها وتداخلها على تأخر وعي وهو جزء من تأخر مجتمعي وتاريخي مادام الوعي بالتاريخ يفترض تقدما".[1]

"أما التراث له جوانب أربعة متلازمة: أولا: جانب ما قد فكر فيه، وهو جميع ما وصل إلينا من مؤلفات وآثار ونظم وإنجازات ثقافية ومدنية، وهو ما نقصده عندما ندعو إلى إحياء التراث.

وثانيا: جانب ما يمكن التفكير فيه اعتمادا على ما قد فكر فيه، وثالثا: ما لا يمكن التفكير فيه وهو قسمان عالم الغيب الذي لا يدركه الإنسان، إلا بالوسائل الفكرية والإدراكية المتوفرة لديه".[2]

ثم ما منع المفكر فيه تناوله بالبحث الحر وهو مرتبط بالجانب الإيديولوجي مما فكر فيه... ورابعا ما لم يفكر فيه بعد، وهو نتيجة ما يمكن فيه... إلخ.

"وفي هذه الحالة ربما كان التراث، الذي يدعو إليه الفكر العربي لا المعاصر، سلاحا من أسلحة إيديولوجية الكفاح أكثر منه مفهوما ثقافيا ذا أبعاد تاريخية معرفية.

هكذا نمارس كلنا، اهتماما قويا بالتراث، وكأن علاقتنا به تدفعنا إلى أن نكون تراثين بمعنى ما، سواء أعشنا عليه وفيه أم قطعنا معه، وسواء أكانت وجهة النظر التي تتداوله سلفية أم عصرية، انتقائية أم تلفيقية، دينية أم دنيوية، نقدية أم غير نقدية...

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 92.
[2]- نفس المرجع، ص: 94.

ويعكس هذا الاهتمام القوي بالتراث معركة عليه تتشخص على حد تعبير د. طيب تيزيني أكثر فأكثر في حقلين اثنين ينتميان إلى قضية التراث هما الحقل المنهجي النظري والآخر التطبيقي".[1]

إن مظاهر تقنية حديثة هجمت على الوضع العربي ومسته بعمق، كما مست مجتمعات هي في حالة نمو أو تأخر ولم تكن علاقتها مع الحداثة نتيجة تراكم كمثل الغرب.

"يتحول خطاب الحداثة بتفريغاته وتنويعاته إلى خطاب تراث، نحن ترابيون إذا، وإن تكلمنا على خطاب الحداثة أنجزه الغرب، ونحن تراثيون أيضا ما دمنا نتكلم على "نقد" أو "وعي" نتوقع له أن يخرج من داخل "جزء" من التراث الذي هو تراثنا، وكأن الخطاب الحداثة هو كمثل خطاب التراث، ينتمي إلى تراث أكثر مما ينتمي إلى التاريخ والواقع والعالم.

وكأن كل طرف من أطراف الخطاب العربي يختار من التراث ما يدعم سلطته معرفية أو إيديولوجية أو إعلامية، ويتوقف عند "يمين" و"يسار" فيه، أو عند ميول عقلانية وأخرى إشراقية أو عند إرهاصات علمانية أو ديمقراطية أو ثورية، بينما تحتكم الميول الأصولية إلى "أصول من وجهة نظرها".[2]

التراث الذي تنتمي إليه العروبة، أو ينتمي إليه الإسلام كثير فهو تراثنا في داخل التراث الكبير، يتدرب الآن خطاب الحداثة على نقد العقل العربي والعقل الإسلامي، بل والعقل الغربي، وفي النقد اختلاف وبه نستطيع أن نكون "نحن" الآن أو في المستقبل بدلا من أن نكون غيرنا أو لا نكون.

المبحث الثالث: طرق إلقاء الخطاب

لنجاح الخطيب في مهمته يجب عليه أن يتبع طرقا مختلفة لإلقاء الخطاب من أهمها ما يلي:

---

[1]- النقد والخطاب، مصطفى خضر، ص: 95.

[2]- نفس المرجع، ص: 102.

1- الإقناع:

أ- **مفهومه:** "يحكم الإقناع للقوانين التي تحكم عملية الإدراك والمعرفة والدافعية لذا يرى محمد عبد الرحمن عيسوي أن الفرد يميل إلى الإقناع بالإيحاءات التي يعتقد أنها تصدر من الأشخاص ذو المكانة الاجتماعية البراقة"[1]، "كما يعرف الإقناع بأنه آلية رئيسية لتكوين الآراء والمواقف"[2]، والإقناع عند "والاس": "تأثير المصدر في المستقبلين بطريقة مناسبة ومساعدة على تحقيق الأهداف المرغوب فيها، عن طريق عملية معينة أين تكون الرسائل محددة لهذا التأثير".[3]

ويعرف "توماس شايدل" الإقناع بأنه: "محاولة واعية للتأثير في السلوك"[4].

وهناك من يفرق بين نوعين من الإقناع، "فهناك الإقناع العقلاني وهو أحد أشكال النفوذ المرغوبة والكريمة، ويتم بواسطة الاتصال العقلاني هذا الشكل الذي يقوم به (أ) ليمكن (ب) من الوصول إلى فهم الموقف الحقيقي من خلال توفير المعلومات الصحيحة، حيث يتفق الإقناع عن طريق الاتصال العقلاني مع مبدأ الأخلاقي الذي أوصى به "Kant" ومؤداه أم المرء لابد أن يتعامل مع أقرانه من البشر بوصفهم غايات في ذواتهم، وليس مطلقا كوسائل للوصول إلى غاية الإقناع الخداعي ويتمثل هذا النوع من الإقناع في صورة غير أمنية للاتصال، لا تتضمن نقل المعلومات الصحيحة فحسب، وفي هذه الحالة يمكن أن يكون الإقناع مقصودا، حيث يقوم (أ) بإقناع (ب) ليقوم بعمل ما، أو سلوك ما، ليس عن طريق تزويده بالفهم الصحيح للبدائل المبنية على المعلومات الصحيحة ولكن عن طريق تشويه فهم (ب) لهذه البدائل".[5]

"هناك مصطلح قريب من مصطلح الإقناع وهو "الإيحاء" الذي يشير إلى التأثير غير المباشر في سلوك الآخرين عن طريق النفوذ النفسي والقدرات السيكولوجية للمقنع".[6]

---

[1]- دراسات في علم النفس الاجتماعية، عبد الرحمن محمد عيسوي، دار النهضة العربية، بيروت، 1974، ص: 19.

[2]- رسائل الإعلام وأثرها على تقييم نشأة الطفل الاجتماعي في المجتمع العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1992، ص: 170.

[3]- Theory Human Communication, Stephen W, Hittle John, Charles E- Merrill Company, 1978, p : 163.

[4]- Resuaive Speaking, Scott, Scheidel, Thomas M Foresman and Go, Glenview, 1967, p : 01.

[5]- الإقناع الاجتماعي (خليفة النظرية وآلياته العلمية، د. عامر مصباح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 21005، ص: 17.

[6]- الإقناع الاجتماعي، د. عامر مصباح، ص: 19.

"كما يعرف الإيحاء على أنه "التأثير النفسي القائم على التقبل الصاغر لما يوحي به من عمل أو سلوك أو أفكار أو رغبات".[1]

ونستنتج من هذا "الإقناع يمثل عملية تتقاسمها عدة مراحل حتى يصل إلى النتيجة المرجوة، وهي التأثير في سلوك الفرد، إما بتغيير هذا السلوك أو بتعديله، أو بناء الرأي أو اتجاه جديدين، ولذلك نجد "ولبرشرام" و"دونالد روبرت" يعرفان الإقناع على أنه "عملية اتصال تتضمن بعض المعلومات التي تؤدي بالمستقبل إلى إعادة تقييم إدراكه لمحيطه أو إعادة النظر في حاجاته وطرق التقائها أو علاقاته الاجتماعية أو معتقداتها أو اتجاهاته".[2]

ب- وسائل الإقناع:

يمكن التمييز بين نوعين من وسائل الإقناع العربي، وهي الوسائل المنطقية الدالية والوسائل اللغوية، حيث تتضافر هذه الوسائل فيما بينها لإنجاح الوظيفة الإقناعية، ويضاف إلى هذه الوسائل أدوات أخرى غير لغوية لها دورها هي الأخرى في إقناع والتأثير كالرمز والإشارة وكذا حركة الجسد.

الوسائل المنطقية الدلالية ضمن نظرية أنواع النصوص:

1- الحجاج:

أ- **مفهومه:** يعتبر مفهوم الحجاج من المفاهيم التي تحدث الالتباس لدى أي باحث ومر ذلك إلى أسباب عدة ملخصها كالآتي:

"تعدد مظاهر الحجاج وتنوعها (الحجاج الصريح، الحجاج الضمني...)، تعدد استعمالات الحجاج وتباين مرجعياتها: الخطابة، الخطاب، القضاء، الفلسفة، المنطق...، خضوع الحجاج في دلالته إلى ما يميز ألفاظ اللغة الطبيعية من رخوة وليونة تداولية، كذلك من تأويلات متجددة وطواعية".[3]

---

[1]- وسائل الإعلام وأثرها في المجتمع العربي، ليلى داود، ديوان المطبوعات الجزائرية، 2000، ص: 170.

[2]- الأسس العلمية لنظريات الإعلام، جيهان أحمد شتي، دار الفكر العربي، 1975، ص: 171.

[3]- الحجاج والاستدلال الحجاجي، أ. أحمد عراب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، المجلد 30، العدد 01، ص: 97-98.

أما المعنى اللغوي للحجاج: فالحجاج والمحاجة مصدر لفعل "حاجج" وفي لسان العرب لابن منظور وجد ما يلي: "حاججته: أي غلبته بالحجة التي أدليت بها.[1]

الحجة: هي البرهان أو ما دوفع به الخصم، وتجتمع الحجة على حجج وحجاج، ويقال: حاججته محاجة أي نازعته بالحجة.

التحاج: هو التخاصم، والرجل المحجاج هو الرجل الجدل.

الاحتجاج: من احتج بالشيء، أي اتخذه حجة، ويقال: "أنا حاججته فأنا محاجه أي مغالبه بإظهار الحجة التي تعني الدليل والبرهان".[2]

فالحجاج عند "ماس": "سياق من الفعل اللغوي تعرض فيه فرضيات وادعاءات مختلفة في شأنها، حيث تمثل الفرضيات المقدمة في الموقف الحجاجي، مشكل الفعل اللغوي".[3]

أما عند "هايمان" و"فيفيجر": "عملية اتصالية هي كل ضرب من ضروب عرض البرهان الذي يعلل الفرضيات والدوافع والاهتمامات".[4]

ولقد شغل الحجاج بعض القدماء جنسا من الخطاب، ومن بين هؤلاء أبو الحسن إسحاق بن وهب (ت 337هـ)، وحازم القرطاجي (ت 684هـ) اللذان تعرضا للحجاج بالدراسة والتحليل، ومما ذكره ابن وهب في مبحث "الجدل والمجادلة" أن الجدل والمجادلة هما قول يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف فيه المذاهب والديانات، وفي الحقوق والخصومات والتنصل في الاعتذارات.[5]

أما حازم القرطاجي (ت 684هـ) فإن أهم ما يستخلص من نظريته العامة "التخيل والإقناع" الأمران التاليان: الأول أنه ميز بين جهتين للكلام والثاني أنه ميز طريقتين لإقناع الخصم.

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور، ص: 228.

[2]- لسان العرب، ابن منظور، ص: 228.

[3] - Argumentation, Maais Utz : Spachriches, Hanfru Jin in Hans Buelules (hersg) Sprach 2, Fishertars chebuch Verlag Erankfurt, 1973, p : 158-178.

[4]- Textlingustik, Heimemamm, wolbgang, Vrehweger, Dieter, eine, enfuhring Max Niemeyer, Verlag, Tuebingen, 1991,p : 49.

[5]- البرهان في وجوه البيان، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، 1378هـ-1967م، ص: 222.

ففي تميزه الأول يقول حازم القرطاجي: "لما كان مل كلام يحتمل الصدق والكذب، إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال".[1]

إن كلام المخاطب لا تخلو جملة من دوافع خفية لذلك فهو يعرض محتوى الخطاب في جو من الرفض والمراوغة حتى يتمكن من التأثير على خصمه أو جعله يقبل الدلائل المطروحة.

ب- نظرية أنواع النص:

تهتم نظرية أنواع النصوص بالتمييز بين أنواع النصوص، وتهدف هذه النظرية إلى تكثيف خواص البنية اللغوية وأنماط الوظائف الاتصالية، غير أن النص الواحد قد يشتمل على أكثر من نوع نصي واحد. يعود السبب في ذلك أن النص موكل بصلاحية أدائه لأفعال لغوية معقدة ذات ارتباطات بالعلامات السياقية- الموقفية، والعلامات الوظيفية - الاتصالية والعلامات البنائية النموية والموضوعية جميعا.[2]

وبناء على اهتمامات هذه النظرية يحدد "برنكر" معايير للتمييز بين أواع النص في علم اللغة النص هي كالآتي:

"**1- الوظيفة النصية:** يقودنا هذا المعيار إلى تحديد أنواع خمسة من النصوص هي: إخبارية (كالخبر والتقرير)، طلبية (كالقانون والطلب)، التزامية (كالعقد الضمان)، اتصالية (كالإعراب عن شكر) وإقرارية (كالوصفية).[3]

2- الملامح الأولية لطراز النص الحجاجي: بعد دراستنا للحجاج وعلاقته بكل من التداولية واللسانيات والبلاغة والفلسفة والقضاء والفقه، فقد تبين لنا أن العلاقة التي ترتبط بين أجزاء النص الحجاجي هي علاقة "منطقية" أكثر من كونها علاقة تصورية كما هو الحال في النص غير الحجاجي.[4] ويبين النص الحجاجي على ست وهي:

---

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص: 63.
[2]- النص والخطاب والإجراء، روبرت دوبوجراند، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1418هـ-1998، ص: 411.
[3]- النص الحجاجي العربي، محمد العيد، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 60، 2002، ص: 42.
[4]- نفس المرجع، ص: 44.

الدعوى أو النتيجة، المقدمات أو تقرير المعطيات، التبرير، الدعامة، مؤشر الحال، التحفظات أو الاحتياطات.[1]

الوسائل اللغوية:

الوسائل المنطقية واللغوية في كل نص إقناعي هي سداه ولحمته ولقد كانت اللغة هي الأداة اللفظية لنقل المعنى أو النتيجة في كل قياس منطقي، ولما كانت اللغة في الإقناع هي الوسيلة لفرض السلطة على الآخرين من نوع استدراجهم إلى الدعوى المعبر عنها وإقناعهم بمصداقيتها، استدعى الأمر البحث عن بدائل لغوية ذات صلة و**** بالإقناع وتحليل أنماطها المختلفة.

ومن أجل ذلك يمكن أن نميز بين عدد من البنى اللغوية التي يقلب وقوعها في النص الإقناعي العربي والتي تزوده بأدوات مهمة في الإقناع والاستمالة، مما يجعله متمايزا إلى حد ما عن غيره من أنواع النصوص الأخرى وهذه البنى هي:

"**1- بنية التكرير:** بعد استقراءنا لبعض المصادر البيانية يمكننا أن نتزود بطائفة من المعطيات المهمة عن التكرير، فمجملها فيما يلي:

- للتكرير وظائف خطابية، عبر عنها بالإفهام والإفصاح والكشف[2]، وتوكيد الكلام والتشييد من أمره وتقرير المعنى وإثباته.[3]

- ليس التكرير محض وقوع اللفظ في الكلام أكثر من مرة، أو صياغة المعنى أكثر من مرة مثال هذا قوله تعالى: ﴿لَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَفْرَحُونَ بِمَا أَتَوْا وَيُحِبُّونَ أَنْ يُحْمَدُوا بِمَا لَمْ يَفْعَلُوا فَلَا تَحْسَبَنَّهُمْ بِمَفَازَةٍ مِنَ الْعَذَابِ﴾[4]

- ترتبط بعض حالات التكرير بالتغيير في سلوك المخاطب يقول أن الأثير (ت 637هـ): "إذا صدر الأمر من الأمر على المأمور بلفظ التكرير مجردا من قرينته تخرجه عن وضعه، ولم يكن موقنا بوقت معين كان ذلك حثا له على المبادرة إلى امتثال الأمر

---

[1]- Augmentation, Reik Sillars, p : 77-88.

[2]- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 1405هـ-1985م، ج1، ص: 104-105.

[3]- المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفغي ود. بدوي طبانة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ط2، 1973، ج3، ص: 20-29.

[4]- آل عمران، الآية: 188.

على الفوز، فإنك إذا قلت لمن تأمره بالقيام "قم قم قم" فإنما تريد بهذا اللفظ المكرر أن يبادر إلى القيام في تلك الحال الحاضرة".[1]

– يعد التكرير ظاهرة مقامية من أهم ما يقول على هذا المفهوم إشارة ابن الأثير إلى تكرير المعنى في مقام الاعتذار والتنصل قصدا إلى التأكيد والتقرير لما ينفي عن المتكلم ما قصد إليه.[2]

– ونظرا للأهمية الكبرى للتكرير قدمت محاولات لتضيق أنواعه من أبرزها ما قدمه ابن الأثير.

– التكرير في المعنى دون اللفظ: مثل "أسرع أسرع".

– التكرير في المعنى دون اللفظ: مثل "أعطيني ولا تعطيني". فإن الأمر بالطاعة نهي عن المعصية.[3]

– يرى ابن الأثير أن التكرير في المعنى يدل على مفهومين: أحدهما خاص والآخر عام، كقوله تعالى: ﴿ وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ ﴾[4]، فالأمر بالمعروف خير، وليس كل ما هو خير أمر بالمعروف، وذلك أن الخير أنواع كثيرة من جملتها الأمر بالمعروف.[5]

إن للتكرير تأثير أكبر في عقول المستنيرين، وتأثير أكبر لفي عقول الجماعات، من باب أولى والسبب في ذلك كون المكرر ينطبع في تجاويف الملكات اللاشعورية التي تختم فيها أسباب أفعال الإنسان، فإذا انقض شطر من الزمن، نسي الواحد منا التكرار، وانتهى بتصديق المكرر وهذا هو السر في تأثير الإعلانات العجيب، يقرأ منا مائة مرة أن أحسن الحلول من صنع فلان، فيخيل إليه من التكرار أنه سمع ذلك من مصادر شتى، وينتهي باعتقاد صحة الخبر.[6]

---

[1]- المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير، ج3، ص: 03.
[2]- المرجع نفسه، ص: 37.
[3]- المثل السائر، ضياء الدين، ص: 38.
[4]- آل عمران، الآية: 104.
[5]- المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير، ص: 27.
[6]- الخطابة العربية أصولها، تاريخها في أزهر عصورها، إحسان النصر، دار المعارف، مصر، 1969، ص: 198.

واستفادة من وظيفة التكرير في الإقناع، يعمد الخطيب إلى التكرار كلما وجد أن المقام لا يحتاج إلى إيجاز، والسبب في ذلك أن التكرار أولي في مقام الإطناب، وهو أولي كذلك في مقام الإيجاز، ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون التكرير بعبارات وأساليب مختلفة، وأن يكون النظر إلى المعنى من جوانب متعددة، وعلى هذا الأساس فإن التكرير يؤثر ويقنع لأنه من بواعث انتباه السامعين.

2- بنية التوازي:

قدم "هاليداي" في كتابه "مدخل إلى النمو الوظيفي" منهجا لدراسة التوازي، وهذا المنهج من منظور الباحث "محمد العيد" منهج يصلح تطبيقه على العربية، وتتبعا لما جاء في كتاب هاليداي نجد أن التوازي عنده هو ربط بين عناصر متساوية في الحال، فهناك عنصر سابق وعنصر آخر متصل به أو لاحق على أن كل من هذين العنصرين حر، بمعنى أن لكل عنصر كيانه الوظيفي الكامل وإلى جانب هذا، فهو يميز بين التوازي على النحو السابق وبين التركيب".[1]

إن المتشابهة والاختلاف تنتصر الثقافة كثيرا للتشابه، وذلك أنها ترى أن الصفة الواحدة الناقلة هي صفة المشابهة يقول "ميشال فوكو": "فحيثما كانت الأشياء تتشابه، وحيثما كان هناك تشابه، كان هناك معنى وكان بالإمكان الحفر وراءه".[2]

أما "هوكس" فإنه يقول: "باستخدام التشابه وبتوالي تكرارية" التساويات ،"في الأصوات وفي النبر وفي الصور والإيقاعات، كل ذلك يجعل اللغة مكثفة".[3]

ويعود الإيمان العميق بالتشابه إلى طبيعة العلاقات الداخلية في مجتمعات القرن السادس عشر القائمة على الانسجام والتوافق مما عكس طبيعة رؤيتها للأشياء وهو الأمر نفسه الذي دفع الثقافة القديمة إلى البحث عن سبل التوافق لكل المتغيرات والمتضادات.[4]

كما يعد التوازي في البلاغة العربية القديمة قسما من بين ثلاثة أقسام رئيسية للسجع، وهي: المطرّف، التوازن، المتوازي،

---

[1]- النص الحجاجي العربي، محمد العيد، ص: 71.
[2]- جينالوجيا المعرفة، مشال فوكو، ترجمة أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص: 34.
[3]- القول الشعري، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، 1995، د.ط، ص: 200.
[4]- مقولة التوازي وشعرية الإلقاء، هواري غزالي، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 2000، ص: 105.

- فأما المطرّف فهو أن تختلف كلماته في عدد الحروف، وتتفق في الحرف الأخير، كقوله تعالى:﴿ وَلَا تَمْنُنْ تَسْتَكْثِرُ (6) وَلِرَبِّكَ فَاصْبِرْ ﴾[1].

- وأما المتوازي فهو ما اتفقت كلماته في عدد حروفها، ونوع الحرف الأخير كقول علي رضي الله عنه "كثرة الوفاق نفاق، وكثرة الخلاف شقاق".

ويمكن قياس الفرق بين المتوازي والمتوازن بحجم الاتفاق بينهما، فالمتوازي ينطوي على اتفاق في جميع أوصاف الوحدات، إيقاعا وفي عدد الحروف وفي الحرف الأخير.[2] أما المتوازن فإنه يحمل اتفاقا فقط في عدد حروف الوحدات اللغوية وينزع عن الاتفاق في الحرف الأخير.[3]

وهكذا، يتجلى التوازي بشكل أعمق في التعبير الشفاهي (الإلقاء) أكثر منه في التعبير الكتابي، نظرا لكونه يساعد على الاحتفاظ بوجوده من خلال تجنيب النص الشفاهي خطر الضياع والنسيان، ولا شك أن عامل التكرار هو أكثر العوامل الشفاهية "تجسيد" للتوازي.

"أدرك الباحث "بودلير" خاصية التوازي وسماها بالتناظر واعتبرها حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني"[4]، "أما "دي سوسير" وضمن مفهوم النسق الذي يفترض علاقة حركية، فقد كشف في مقال له بعنوان: "الشعرية المصوتة" أنه يمكن لنسق التناسبات الصوتية والنحوية وبالخصوص التناسبات الثنائية أن توزع بحرية تامة".[5]

"يعتقد معظم النقاد والدارسين أن عملية التوازي تنشأ غالبا من تكرار الحالة نفسها، فهي التي تثير في الذهن ميلا إلى نسق ينطوي على إمكانية تخصيص بنى لغوية معينة

---

[1]- سورة المدثر، الآية: 6-7.
[2]- أصول البلاغة، كمال الدين هيثم البحراني، تحقيق د. عبد القادر حسين، دار الشرق، د.ط، 1981، ص: 54-55.
[3]- المرجع نفسه، ص: 55.
[4]- أصول البلاغة، كمال الدين هيثم البحراني، ص: 56.
[5]- المرجع نفسه، ص: 107.

بالتكرار، وهي بنى لا يمكن الالتفات إليها دون عامل التكرار الذي حققها وعامل التوازي الذي عقبها كحالة شعرية خاصة".[1]

"إن كل ما يطبق على إلقاء القصائد الشعرية، ينسحب على الإلقاء الخطابي، ومن أجل ذلك تتبع شعرية الإلقاء مستويين من التحليل، التحليل النصي والبحث في بنية الملفوظ والتحليل الخطابي أو البحث في بنية التلفظ، إن الشعرية تتمثل في لحظة توازي البنى اللغوية والعروضية، وإن الشعرية الخطابية تتمثل في توازي الإلقاء (الأداء)".[2]

"إن الإيمان العميق بشعرية الإلقاء هو الذي سيمنح الخطيب القدرة أو التفوق، وهو الذي سيعيد للشعرية البنيوية اللفظية خاصياتها المفقودة، وإذا كان الدور الخاص بالشعرية الأدبية عهو مسائلة العبارة لا المحتوى كما يقول "جون كوهين" فإن "الدور الخاص بالشعرية الإلقائية هو مساءلة تلفظ العبارة".[3]"

"إن فن الإلقاء يعتمد على عنصر هام ألا وهو حسن مخارج الأصوات، فلا يكون ثمة مرضى من أمراض الكلام، مثل ثقل اللسان، أو فتحات الأسنان، مما يتولد عنه نوع من التأتأة أو التأتأة، وإلى جانب ذلك لابد من المعرفة التامة ببلاغة اللغة والإحساس الشديد بمثلها، لأن هناك "لونا من الإلقاء يحتاج إلى التتابع والتلاحق، وهناك نمط يحتاج إلى التأني والضغط على بعض المقاطع، وهناك نوعا يحتاج إلى التقرير أو الإنشاء أو الحض أو التمني أو الاستفهام أو التعجب... أو القطع أو الوصل وكل هذا لابد من التمرس".[4]

يضع أرسطو الصناعة الصوتية في الخطابة في منزلة وسط بين النظم المطرود الوزن والنشر المرسل، وهو لذلك يرى أن "شكل المقالة ينبغي أن يكون غير ذي وزن ولا عدد فإن ذلك النمو غير مقنع لأنه يظن أنه مختلف أو يراد به التعجب... فأما الاسم اللاموزون الذي بدون إيقاع اي السخيف فإنه لا متناه (غير محدد). وينبغي أن يكون متناهيا بشيء وليس بوزن، فإن الذي لا يتناهى شيء وهو خفي مشكل، فقد ينبغي لذلك أن

---

[1]- شعرية الإلقاء ومقولة التوازي، هواري غزالي، ص: 137.
[2]- المرجع نفسه، ص: 134.
[3]- المرجع نفسه، ص: 135.
[4]- الخطابة العربية وفن الإلقاء، د. أشرف محمود موسى، مكتبة الخارجي، القاهرة، د.ط، 1978، ص: 118.

يكون للكلام نبرات (الإيقاع) وأما وزن فلا"[1] ويفهم من كلام أرسطو أن النثر الخطابي ينبغي أن يكون إيقاعيا غير مطرد الوزن.

إن أرسطو يعتقد أن للإيقاع دورا أساسيا في التعبير الخطابي يهز الأذن، ويحرك النفس، وعلى الخطيب استعمال الكلمات الموزونة تجنبا للتكفل والتصنع، ولهذا ينصح الخطيب بأن تكون الجمل "ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة، يسهل النطق بها في نفس واحد، لأنها لو كانت جد طويلة ملها السامع، تخلف عن متابعتها، وإذا جاءت جد قصيرة فاجأته فجعلته يضيق بها كأنها تعثر فكرة."[2]

يجب على الخطيب أن يروض نفسه على تصوير المعاني، وأن يجعل من نغمات صوته، وارتفاعه وانخفاضه دلالات أخرى فوق دلالة الألفاظ، فلا يخفض صوته حتى يصير همسا في آذان المستقبلين ولا يرفع صوته حتى يصبح صياحا، بل يكون بين هذا وذاك وبين المرتبتين متسع لفنون القول، ودرجات الكلام، وأنواعه وغاياته.[3]

وظيفة الآليات السيميائية في الإقناع:

1- تعريف السيمياء: هي العلم الذي يدرس حياة العلامات أيا كان مصدرها في إطار الحياة الإنسانية ولقد جعل "دي سوسير هذا العلم مقتصرا على دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية مما يفهم به البشر بعضهم بعضا، باعتبار اللغة نظاما من العلامات.[4]

2- الأدوات والوسائل الخطابية الإشارية:

"أ- **العلامة:** تتكون العلامة من صورة حسية يتم إدراكها بواسطة حاسة من الحواس الخمسة[5] السمع أو البصر أو اللمس أو الشم أو الذوق، على أن هذه الصورة الحسية تتأسس على ما تواضع عليه متخاطبان أو جماعة من المتخاطبين.[6]

---

[1]- تلخيص الخطابة، ابن رشد، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت، ص: 283-284.
[2]- النقد الأدبي الحديث، د. د. غنيمي هلال، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1973، ص: 99.
[3]- الخطابة العربية في أزهر عصورها، إحسان النص، ص: 120.
[4]- السيميائية وتبليغ النص الأدبي، أ. بشير إبرير، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 17/12 ماي 1995، ص: 09.
[5]- اللسانيات وأسسها المعرفية، د. عبد السلام المسدي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 32-33.
[6]- اللسانيات وأسسها المعرفية، د. عبد السلام المسدي، ص: 34.

وبارتباط الشكل الحسي مع ما يتواضع عليه المتخاطبون تفصح العلامة[1] عن مكنونها، تبوح بمعانيها ودلالاتها، ويتحقق الاتفاق على الوضع مع كل قناة يمكن استعمالها في إيجاد لغة ما.[2]

ب- الإشارة: هي نتاج عمل إنساني يهدف إلى غاية معينة وموجهة، الغرض منها لإقرار واقع خارجي وإبلاغه للآخرين[3] وهي وسيلة لنقل المعنى من ميدان التخاطب باللغة إلى ميدان التخاطب بالإشارة أو بالإيماء، أي التخاطب بالصمت، ويمكن أن تترجم الإيماءات وحركة اليد فكرة أو كلمة أو مفهوم ما أو حالة نفسية أو روحية مرة أو تترجم مجموعة معقدة من الأفكار مرة أخرى.[4]

ج- حركة الجسد: إن إشكالية التواصل واردة مع تراثنا ومع ثقافتنا ومع مجتمعنا على جميع المستويات، من هنا فإن حركة الجسد ونبرة الصوت، وتقاسيم الوجه تعد من أهم الوسائل في التبليغ والإقناع إلى جانب اللغة، وقديما قيل: "رب إشارة أبلغ من عبارة".[5]"

إن كل مجتمع خصوصيات في وسائل تعبيره، وأدوات يتواصل بها، وتوحي له بما يختلف فيه، فالتراث له منطوق وصامت، ولكل منها دوره ووظيفته ودلالته، لهذا لا يمكن الاهتمام بالمنطوق والعزوف عن غيره لأن كل خطاب أو نص أدبي تصاحبه وسائل تبليغية بالإضافة إلى اللغة المستعملة لإلقائه أو كتابته.

2- الإصابة: وهو العنصر الثاني بعد اقناع وهو كالتالي:

"هو مفهوم ذو خصوصية سيكولوجية، يعمل على اختيار ما يأخذ باهتمام المتخاطبين وما يثير فيهم من أقوال وحجج فكل الكائنات البشرية تمتلك حدس الإصابية وذلك أنها تستطيع التمييز بين المعلومات الملائمة وغير الملائمة، على الأقل بالنسبة

---

[1]- العلامة في التراث، أحمد حساني، مجلة تجليات الحداثة، العدد 02، 1993، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ص: 27.
[2]- السيميائية وتبليغ النص الأدبي، أ. بشير إبرير، ص: 12.
[3]- تأملات في اللغو واللغة، د. عبد العزيز الحباني، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1980، ص: 65.
[4]- السيميائية وتبليغ النص الأدبي، أ. بشير إبرير، ص: 19.
[5]- نفس المرجع، ص: 20.

لسياق معين. ومن هنا فإن الفهم يمثل درجة الملائمة لا وجود لها أو غيابها فقط، ما دامت المعلومات متعلقة بنظام من المعتقدات منذ مجة ضمن هذا النظام وبالتالي فهي لا تتركه عاريا، وإنما تعمل على تعديلات معينة هي من مستويات مختلفة".[1]

يستنتج من هذا أن دور المعلومة الجديدة من شأنه الرفع أو التقليل من درجة معتقدات النظام، أو التأكيد والنفي، مما يكشف عن بعض التضمينات السياقية التي بإمكانها أن تجر إلى معتقدات أخرى، تؤدي في النهاية إلى تفاعل المعلومة القديمة.

وعلى حد تعبير "بيريلمان" "فإن مبدأ الإصابية ليس قاعدة، ولكنه يستغل كمحرك لعمليات التأويل على مستوى النظام المركزي للفكر"[2]، وبذلك فهو يختلف عن المبدأ الكرايسي والمبادئ التي تفرعت عنه. باعتبار هذه المبادئ معايير وقواعد يجب على المخاطبين معرفتها بهدف تحقيق التواصل الفعال، وإن كان بالإمكان خرق هذه المبادئ في حين أن الإصابية لا تتطلب من المتخاطبين معرفة مسبقة، وبالتالي لا يمكن خرقها، لأنها موجودة مسبقا عند كل الكائنات البشرية"[3]. وعلى الجملة "فإن النظريات التداولية التي ارتبطت بدراسات كل من "أوستين وسورل" و"كرايس وديكرو" كان من نتائجها أنها قلصت من دور التحليل المنطقي اللساني، اتسع مجالها إلى التحليل الخارجي للأقوال، على اعتبار أن هذه الأقوال مرتبطة بالوقائع الخارجية القابلة للتحقيق، وأن الكلام مرتبط بالاستعمال العادي أي اللغة اليومية. ولعل العمل الجبار الذي قام به كرايس في تقعيد التخاطب، كان له الدور الأساس في تحديد المبادئ الرئيسية في عمليات المحادثة، وأشكال التواصل بين المتخاطبين، هذه المبادئ التي ساهمت في إبراز القيمة التداولية للكلام، وأعطت مفهوما جديدا للمعنى الضمني، والمعنى المعجمي ولمعنى التأويل والفهم، وعالجت إشكالات المقامات والسياقات التي كانت تقف في وجه التحليل المنطقي التقليدي، معالجة أخذت بتوظيف نتائج العلوم المعرفية".[4]

---

[1]- Dictionnaire Critique de la communication, P : 894.
[2]- Théorie de l'argumentation, P : 25.
[3]- المرجع نفسه، ص: 24.
[4]- المرجع نفسه، ص: 22-23.

فالمعمول عليه في العلوم المعرفية، هو أنها تمثل تآلفا للمجموعة من العلوم المستقلة، بعضها وصفي تجريبي علم النفس المعرفي، اللسانيات والأنتروبولوجيا المعرفية) وبعضها نظري تطبيقي (الذكاء الاصطناعي) هذه العلوم التي تلتقي في استهدافها للعمليات الآلية التي يشتمل بها الذهن البشري، من تفسير وتجميع وإنتاج للمعارف وتأويلها".[1]

3- البرهان: العنصر الثالث ويتميز بما يلي:

"أ- **بلاغة البرهان عند "بيريلمان"**: يرى "بيريلمان" أن نظرية المحاجة لا يمكن أن تنمو إذا تصورنا أن الدليل البرهاني، إنما هو مجرد صيغة مبسطة بديهية ولذلك فإن "نظرية البرهان" هو دراسة تقنيات الخطاب التي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفرص التي تقدم لهم، أو تعزيز هذا التأييد على تنوع كثافته".[2]

يقول "بيريلمان" في تحديد موضوعه: "إذا كانت القرون الثلاثة الأخيرة قد شهدت أعمالا كبرى تدور حول المشكلات الفلسفية والإيديولوجية، واتسم هذا القرن الأخير بازدهار الدعاية والإعلان، فإن المناطقة للحديثين قد أغفلوا هذا الجانب، مما يجعل نظريتنا تقترب مرة أخرى مبدئيا من شواغل عصر النهضة، ولذا فإننا نقدمها باعتبارها بلاغة جديدة...".[3]

ويبدو جليا أن مقاربة "بيريلمان" البلاغية "تهدف إلى إبراز حقيقة هامة، وهي أن كل محاجة تنمو بالنظر إلى مستمعين، في حين رأى الأقدمون أن الفكر الجدلي موازٍ للفكر التحليلي، لذا يرى بيريلمان أن بحوثه تتجاوز بزمن طويل بلغة الأقدمين".[4]

"فبالنسبة للأقدمين "كان هدف البلاغة قبل كل شيء هو "فن الكلام المقنع للجمهور" فهي تتصل إذن، باستخدام لغة التكلم بالخطب التي تلقى في الميادين العامة أمام حشود من الناس، وتستهدف الحصول على تأييدهم للأطروحات المقدمة ومع أن هذا نفسه هدف كل

---

[1]- Théorie de l'argumentation, P : 23.

[2]- بلاغة الخطاب وعلم النص، تأليف صلاح فضل، ص: 74.

[3]- Treate de l'argumentation la nouvelle théorique perelman, ch, oubeches Tytica trad Madrid, 1989 , P : 36.

[4]- بلاغة الخطاب وعلم النص، تأليف د. صلاح فضل، ص: 75.

محاجة برهانية، فليس هناك ما يحمل الباحث على أن يقصر دراسته على العرض الشفهي للبراهين، ولا أن يحصر في الجماهير المحتشدة في الميادين".[1]

وبالإضافة إلى هذا يرى بيريلمان أن "رفض الشرط الأول المتمثل في عدم حصر الدراسة على العرض وآلياته، بعيدا عن اهتمامات من يعنون بتكوين النواب والخطباء والممثلين، وإذا كان صحيحا أن تقنية الخطب الجماهيرية تختلف عن المحاجة المكتوبة فإن نظرا لأهمية الدور الحديث للطباعة، فإن هذا الاتجاه يعني في المقام الأول بالنصوص المكتوبة، مما يجعله يغفل دراسة طرق الأداء وتقنيات الحركة والإشارة لأن هذه المشكلات تتصل بوظيفة معاهد الفنون الدرامية فمدارس الإلقاء والتمثيل".[2]

وإذا كان لابد من الاحتفاظ بشيء من البلاغة التقليدية حسب رأي الباحث، فإنه ينبغي الاحتفاظ بفكرة المستمعين التي تنبثق مباشرة من فهم طبيعة الخطاب، فكل قول يوجه إلى مستمع، وكثيرا ما ننسى أن الشيء ذاته يحدث بالنسبة لكل مكتوب، وبينما تتصور الخطاب بالنظر إلى مستمعين، فإن غياب القراء ماديا ربما يجعل الكاتب يظن بأنه وحده في هذا العالم، بالرغم من أن نصه في الواقع مشروط دائما بهؤلاء الذين يتوجه إليهم واعيا أو بشكل غير واع.[3]

ب- كيف يكون الخطيب فعالا ومؤثرا من منظور "بيريلمان":

"عرفنا أن البلاغة عند الأقدمين هي دراسة التقنيات التي يستخدمها عامة الخطباء للوصول بأسرع ما يمكن إلى النتائج المستهدفة وتكوين الآراء دون الاجتهاد في التمحيص الحاد، غير أن "بيريلمان" وجهة نظر أخرى تتمثل في أن "البحث في البرهان لا يمكن أن يقتصر على ما يناسب هذا الجمهور الجاهل، وإذا كان الخطيب مضطرا. لكي يكون فعالا ومؤثرا – أن يتكيف مع الجمهور، فإن ما يترتب على ذلك هو أن أفضل الخطب ليست بالضرورة هي التي تقنع المفكرين. ومن هنا تنبع أهمية تحليل الحجج البرهانية فلسفيا،

---

[1]- Treate de l'argumentation, P : 36.

[2]- المرجع نفسه، ص: 37.

[3]- بلاغة الخطاب وعلم النص، تأليف د. صلاح فضل، صدرت في يناير 1978، ص: 76.

وهي ذات طابع عقلي أساسا، لأنها تتوجه إلى قراء لا يخضعون للإيحاءات والضغوط والمصالح والأهواء".[1]

وبعد ذلك يعلمنا الباحث أنه عندما يتضح لنا "أن هذه التقنيات البرهانية تبدو على كل المستويات – سواء كان الأمر يتعلق بنقاش عائلي، أو بحوار جدلي في وسط مهني متخصص أو بمحاجة إيديولوجية– وإذا كانت نوعية المستمعين الذين يؤيدون بعض البراهين في مجالات التخصص الدقيق هي ضمان قيمتها، فإن أبنية البراهين المستخدمة في المناقشات اليومية هي التي تجعلنا ندرك سبب وكيفية فهمها".[2]

ومن منظور المناطقة والفلاسفة أن ما يميز البلاغة الجديدة هو "أنها "منطقية" لا "تجريبية"، فنظرية البرهان التي تهدف إلى بحث سبل التأثير عبر الخطاب بشكل فعال في الأشخاص، كان يمكن أن تدرس كفرع من علم النفس، وعندئذ تتحول إلى موضوع يتصل بعلم النفس التجريبي، حيث نضع موضع الاختيار مختلف البراهين أمام مجموعات متنوعة من المتلقين الذين يتم اختيارهم بطريقة منظمة، كي نستطيع استخلاص بعض النتائج الهامة من هذه التجارب".[3]

غير أننا نلاحظ "أن موقف الفيلسوف المنطقي يختلف عن موقف عالم النفس، فالبون شاسع جدا لأنه لا يمكن لمنهج المعمل أن يحدد قيمة الحجج المستخدمة في العلوم الإنسانية".[4]

لذا يصرح بيريلمان "بأنه يستلهم عمل المناطقة، ويتخذ مناهجهم التي أعطت ثمارا جيدة منذ قرن تقريبا، وهو يعلن عن تصريحه هذا بقوله: "إن المنطق قد استطاع أن يظفر بدفعة، قوية منذ منتصف القرن الماضي، عندما كف عن تكرار الأشكال القديمة، وأخذ في تحليل أدوات البرهان التي يستخدمها الرياضيون بالفعل، فالمنطق الشكلي الحديث قد تأسس باعتباره دراسة لوسائل البرهان الرياضي، لكن مجاله ظل محدودا، مما يدفع

---

[1]- Treate de l'argumentation, P : 39.

[2]- نفس المرجع، ص: 39.

[3]- بلاغة الخطاب وعلم النص، تأليف د. صلاح فضل، ص: 76.

[4]- المرجع نفسه، ص: 77.

المناطقة إلى استكماله بنظرية برهانية، وهذا ما نهدف إلى وصفه عبر تحليل أدوات الاستدلال الملائمة للعلوم الإنسانية".[1]

ونحن لذلك، كثيرا ما يكفي أن نصف خطابا بأنه بليغ لكي نسلبه فعاليته. إن كثيرا من كتب البلاغة والخطابة التي تعدد إجراءات الإقناع توصف بأنها مصطنعة أو شكلية أو لفظية، ولهذا نجدنا كما يقول "بيريلمان" حيال هذه المجموعة من الثنائيات المتعادلة:

طبيعي ، مضمون، واقع
↓ ↓ ↓
اصطناعي، شكـــل، لفـــظ

هذا التدني في قيم الخطاب التأملي الذي يتم تلقيه باعتباره إجراءا يجعلنا نفضل الخطاب العفوي غير المعد مهما كانت نواقصه".[2]

وتساوقنا مع هذا يرى "بيريلمان" أن الإجراء هو طريقة العمل من أجل الوصول إلى نتيجة بين إجراءين أحدهما طبيعي، والآخر منفصل (مصطنع)، فكثيرا ما تكون الدموع الكاذبة لاستدرار العطف والمجاملة (المدح) بغرض العطاء أو النفاق لما للفظ من سحر كما سبق الذكر.

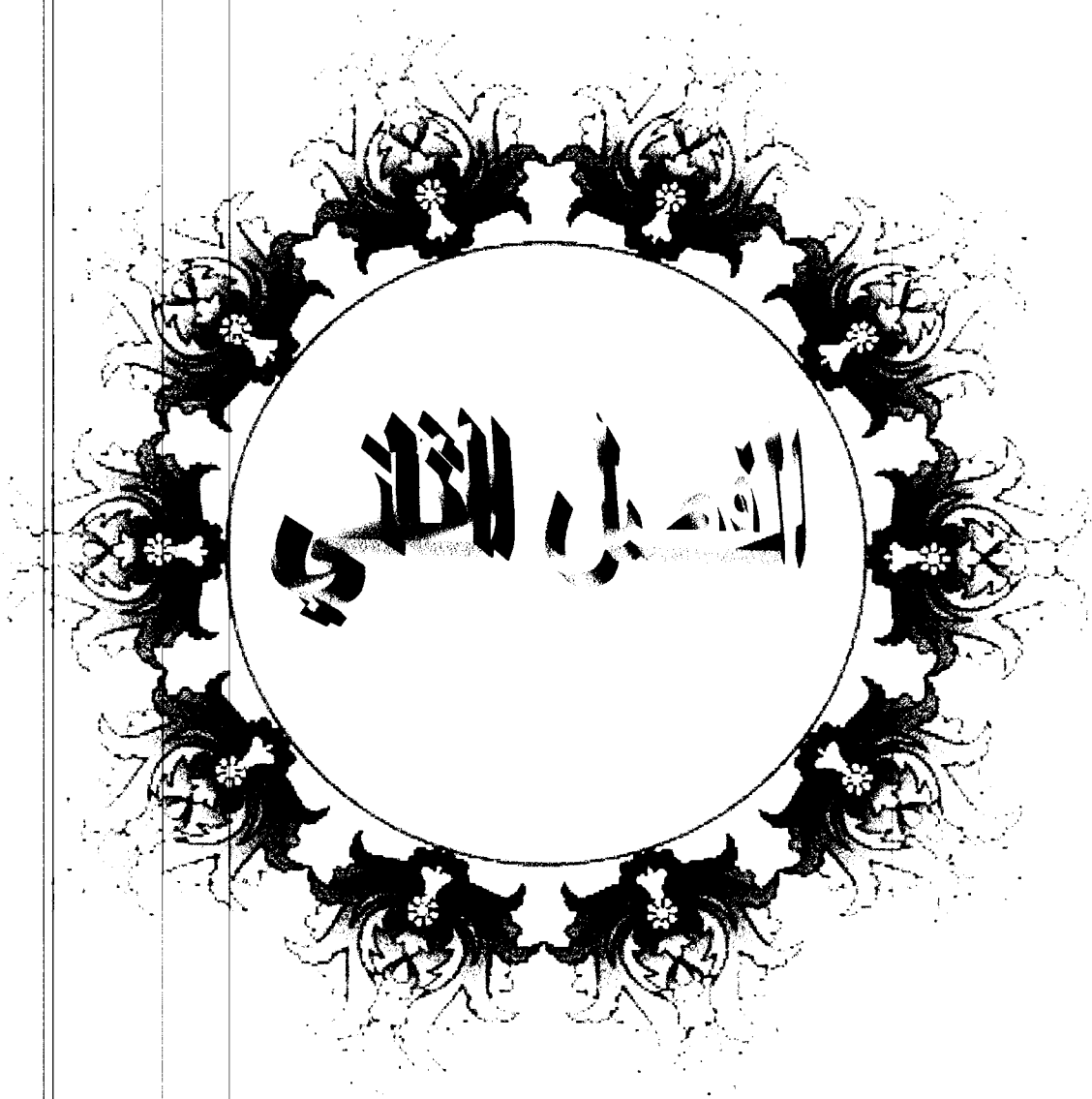
ج- موقف المتلقي إزاء الخطيب: يتم تلقي الخطاب باعتباره إجراء عندما لا نشعر بأنه منبثق من موضوعه، "فالمستمع عندما يتجاوب مع الخطيب في احترام القيم المتجددة والإعجاب بها، ينذر أن يحكم عليه باعتباره مستخدم إجراء بليغ، لكن من لا تعنيهم هذه القيم لا يرونه بنفس الطريقة، وكثيرا ما يعلق المستمعون "أنها مجرد كلمات "لإدانة الآخرين لما يبدو في خطابهم من فراغ وخلو من القيم التي يعتدون بها. كما يمكن أيضا أن نشعر بهذا الانطباع، وبأننا حيال إجراءات بلاغية في حالة الاتفاق على القيم عندما يبدو أن الخطيب يتخذ قواعد وتقنيات لا تتوافق بشكل طبيعي مع الموضوع لشدة أناقتها واتساقها".[3]

---

[1]- Treate de l'argumentation, P : 41.

[2]- بلاغة الخطاب وعلم النص، تأليف د. صلاح فضل، ص: 79.

[3]- المرجع نفسه، ص: 79.


الفصل الثاني

الفصل الثاني : الممثل و فن الإلقاء

المبحث الأول: ما قبل التمثيل

المبحث الثاني: التمثيل

المبحث الثالث: الممثل

المبحث الرابع : فن الأداء التمثيلي (فن الإلقاء)

الفصل الثاني : الممثل و فن الإلقاء

المبحث الأول : ما قبل التمثيل

المبحث الثاني : التمثيل

المبحث الثالث : الممثل

المبحث الرابع : فن الأداء التمثيلي (فن الإلقاء)

المبحث الأول: ما قبل التمثيل.

يرى "هيجل" أنّه يتوجب على الممثل أن يضع الدور الذي سيقوم بأدائه موضع غايته، والممثل لكي يضع الدور الذي سيمثله موضع عنايته فإنّه يحقق ذلك عبر مراحل رئيسية:

❖ المرحلة (1): تمهيدية:

تعتمد على القدرة على التحصيل عبر المهام الآتية:

1. فهم الاتجاه الفني الذي أصدر عنه الكاتب، ليس هذا فحسب ولكن عليه فهم الاتجاه الأدبي والفني لأعمال الكاتب كلها.
2. عليه الإلمام بحياة الكاتب والمؤثرات المختلفة.
3. عليه تحليل الدول الذي سيؤديه ليقف على إيجابياته وسلبياته في الفعل، إذ يعرض له معه الإرشادات النصية ومع توجيهات المخرج وملاحظاته، ومن خلال الدراسات التحليلية أو النقدية التي تكون قد كتبت.
4. الوقوف على وحدة الخصائص للشخصية ومستوياتها عبر الدور الذي سيؤديه.
5. الوقوف على وحدة المعنى في الفعل الدرامي (قولا أو حركة أو إيماء) حتى يتسنى له تجسيد وحدة الأداء أو تشخيصها (إعادة تصويرها) حالة الأداء الملحمي، الذي يعني بتصوير الصفة الاجتماعية في فعل الشخصية أي موضع التمثيل، مع الوقوف على الصفات الذاتية الرئيسية والفرعية في الدور من خلال الحوار.
6. الوقوف على وحدة الموقف الدرامي لتجسيده، أو لإعادة تصوريه للدور حسب الاتجاه التمثيلي المطلوب.
7. الوقوف على وحدة السياق، إذ أنّ لكلّ عمل سياقا خاصا به يتمّ عن طريقه تفسير دلالاته.
8. الكشف عن الخصوصية الذاتية من خلال حوار الشخصية حتى يبلورها في أدائه.
9. تحديد طبيعة أداء الشخصية، هل هي إرادية، أم أنّها انفعالية، أم هي شخصية عقلانية؟

10. الإلمام التام بدلالات الزيّ والألوان والديكور والأثاث والإكسسوار والضوء والعتمة والحركة والسكون والصمت والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المشاركة في العرض وبالكتلة والفضاء.[1]
11. الإلمام بالمستويات الفنية للحوار (التشبيه- الكنايات- الاستعارات والأساليب المجازية والخيرية والرموز).
12. الإلمام بأساليب التمثيل داخل التمثيل أو المعايشة ممّا قد يتطلبه الدور.
13. الهروب من الرتابة في الأداء والهروب من الإرنان في الأداء.
14. استعراض عدد من أساليب الأداء للشخصية قبل الاستقرار على الأسلوب المحدّد بالانتفاع.
15. الاهتمام بتقطيع الحوار وضبطه لغويا مع العناية بمناط القول في كلّ جملة.[2]

❖ **المرحلة (2): تحديدية:**

وفيها يحدّد الممثل أسلوب الأداء المناسب للدور في الصوت وفي الشعور، وفق البواعث والاتجاهات المتضمنة في الحوار والتوجيهات المصاحبة في النص الموازي، وفي الإخراج والدراسات النقدية السابقة حول النص نفسه. فقد يكون الأداء المطلوب للشخصية تبعيديا عن طريق التشخيص والمدرسة الصوتية باستعارة الفعل، وبإعادة طريقة أداء سابقة (بالاقتباس الجزئي للصوت وللحركة وللفكر، أو النص).

❖ **المرحلة (3): تسليمية:**

حيث يسلم الممثل للشخصية صوته وجسده ومشاعره أو إدراكه حسب الاتجاه التمثيلي المطلوب (تغريبي- تجسيدي- دراماتيكي)، إذ يعيرها للدور أو يوظفها لمجرد نقل صورة الدور.

---

[1]- الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، د. أبو الحسن سلام، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ط، 2004، ص : 127- 128.

[2]- الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، د. أبو الحسن سلام، ص : 128.

❖ **المرحلة (4): وهي مرحلة نقدية:**

تخص الاتجاه التغريبي في التمثيل وفق الأداء الملحمي، حيث يضع الممثل لمساته الأدائية النقدية التي تكشف عن الصفات الاجتماعية للدور بحيث يبدو السلوك الذاتي للشخصية جزءا من السلوك الموضوعي الخاص بمجتمعه لأنّ الشخصية عنصر من عناصر المجتمع ودوافعها ليست ذاتية بقدر ما هي دوافع اجتماعية تخصّ مجتمعها، ولو أنّ الظروف الاجتماعية قد تغيرت لتغيير سلوكها.[1]

هذه المراحل الأساسية هي المؤهل الذي يدخل الممثل عالم التمثيل، وبإتباع المراحل يكون عمله صائبا يتجنب الوقوع في الأخطاء.

المبحث الثاني: التمثيل.

التمثيل هو أكثر الفنون بساطة، وأكثرها تعقيدا. هو أبسطها لأنّ كلّ شخص يقوم به تقريبا بشكل غريزي منذ الطفولة المبكرة إلى نهاية حياته. وهو أكثرها تعقيدا لأنّه يتضمن كلّ خلية وكل عضو في الجسم البشري، الذي هو أكثر الآليات تعقيدا. ولن يزعم كاتب هذه السطور أنّ هناك تعريفا واحدا شاملا وكافيا للتمثيل. ولكنّه لا يعتبر كلّ أداء تمثيلا، وفي معظم الحالات لا يكون من السهل نسبيا تمييز، والتعرّف على التمثيل وتمييزه عن اللا تمثيل، ومن هنا نستطيع أن نقول: إنّ هناك مقياسا للسلوك الإنساني الذي يعتمد عليه الممثل، وأيضا اللا ممثل، ومن ثمّ فالفروق بينهما قد تكون دقيقة جدا.

"والتمثيل يشكل جزاءا متأصلا في حياتنا. لو نظرنا حولنا لوجدناه في كلّ جوانب حياتنا اليومية تقريبا. فالدافع إلى التظاهر واللعب شائع في البشرية، وأن تمثل أو تتظاهر بالفعل وبأنك تتفاعل، وهناك طبعا ما يمكن تسميته ب "التفاعل" أو "التمثيل الاجتماعي" والذي يمكن أن يتنوع بدءا من استقبال الضيوف بحرارة في حين أنّ المضيف لا يرغب في رؤيتهم، إلى إخفاء صداع نصفي بحيث لا ندمر بهجة رفيق السهرة، وإلى التظاهر بالجهل بأنّ الحفل قد تمّ تخطيطه، إلى القصة التي يحكيها الموظف لزوجته، عن

[1]- الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، د. أبو الحسن سلام ص: 129- 132.

اضطراره إلى العمل متأخرا في المكتب في حين أنّه كان في الواقع خارج المدينة، هذا التمثيل أو التفاعل الاجتماعي يتضمن بعدا لا يكون موجودا في ألعاب الطفولة".[1]

وقد عرّف "لي ستراسبورج" التمثيل: « أنّه القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري».[2]

والتمثيل بالنسبة إلى من يقوم به أن يتظاهر ويتضح، فهذا يعني أن نقول: « إنّه يقلد و"يلعب" لعبة وأنّه "يشخص"، وينتحل شخصية أخرى، ويخدع والمتفرج واهما إيّاه أنّه هذه الشخصية. فهو يشكل أو بأخر يعتبر "نصابا" محترفا من خلال "إدعائه" أنّه شخصية أخرى، ونستطيع أن نستطرد في هذه الصفات التي قد يراها بعضهم إهانات للممثل، لكنّها حقيقية لا مراء فيها، كل ما في الأمر أنّنا اعتدنا هذا الإدعاء والتظاهر والخداع حتى أصبحت هذه الصفات بلا مدلول».[3]

كما يقول "روبرت كوهن" أجازف فأحاول بدوري تعريف التمثيل فأقول: « إنّ فن علم التمثيل يكمن في الإظهار والكشف وفي المشاركة، أي توصيل فعل أو صورة انطباعية، أو شخصية أو قصة إلى الجمهور».[4]

التمثيل هو "أن يؤمن الجمهور أنّ ما يحدث أمامه يحدث "هنا والآن" وأنّه يحدث "أوّل مرّة". وسحر الممثل يكمن أيضا في الخاصية نفسها: أن يكون قادرا على أن يشعر المتفرج أنّه ينطق سطور دوره ويقدم على الأفعال أوّل مرة، مع أنّه أنفق أسابيع وربّما شهورا في التدريب الشاق على ما يقوله ويفعله".[5]

كما أنّ التمثيل هو "التركيز أو هو الصدق، الفني طبعا أو التمثيل هو المعايشة، أو التمثيل هو الوعي إلى آخره، ويصبح التمثيل مجرد إلقاء للسطور بوضوح في مخارج الألفاظ وفي معاني الكلمات".[6]

---

[1]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، دار الحريري للطباعة، 2005، د.ط، ص: 25- 26.

[2]- التمثيل والأداء المسرحي، هايز جوردون، ترجمة: د. فتحي سامي، ص: 21.

[3]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 32.

[4]- مقدمة في التأثير الطاغي لفن التمثيل، روبرت كوهن، ترجمة وتقديم: د. سامي صلاح، مطبوعات المهرجان التقريبي، 2003، ص: 12.

[5]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 33.

[6]- المرجع نفسه، ص: 309.

وربّما يكون من الصعب تعريف التمثيل في عبارة واحدة، فضلا عن أنّ هذا الموضوع يحتاج إلى كتاب أو كتب لمناقشته، لكن بإمكاننا أن نضع أيدينا على بعض المتطلبات الأساسية للتمثيل، والتي يكون وجودها ضروريا في الممثل.

I. شروط التمثيل:

للتمثيل شروط كثيرة وهي كالتالي:

أ. المصداقية:

إنّها مشكلة المشكلات في التمثيل، فهي تختلط بالتلقائية وبالطبيعية، وقد يكون هناك مصداقية ولا تؤثر في الجمهور، لأنّ هناك من الممثلين من لا يملك خاصية "الحضور" لكنّه يتمتع بالمصداقية، أو التلقائية، أو الطبيعية.

قد يؤثر الممثل في الجمهور ويجعله يتتبعه بشغف وبابتهاج إلى آخره، لكنّه لا يتمتع بأقل قدر من المصداقية، إنّه يؤثر فيهم ببعض الحيل: تهدج في الصوت نبرات مرتعشة، تلويح باليدين والذراعين، رفع الصوت ثم خفضه، التحول الحاد من الرقة إلى العنف إلى آخر هذه الحيل المتكررة في كلّ البيئات الدرامية والتي أصبح الجمهور يعرفها، ويتوقعها، وينتظرها ويوافق عليها، إنّها الحيل التي تحول دون المصداقية، إنّ هذه الإشارات تكون بمثابة الرايات التي يرفعها الممثل (الجيد أو الرديء) كما لو أنّه يريد أن يقول: "ليس هذا أنا".

ولن تكون "الراية" أكثر وضوحا في مشهد "درامي" ذي ثقل، حيث ترى الشخصية وهي تبكي وتفرح وتصيح، وتتأوه في يأس مطبق، وبدلا من يأسه هو، كثيرا جدا ما يقدم لنا الممثل يأسا فخيما، قاسيا ورائعا، مأخوذا من خياله، وهو يفعل ذلك من خلال نبرات عذبة ورخيمة، وتنهدات رائعة، ولفتات غريبة، والأمثلة على ذلك كثيرة.

إنّ الممثل الجيّد (أو العادي أو الرديء) يعطينا فكرة عن كيف يكون اليأس، أو ما شكل الغضب.[1]

[1]- الممثل والحرباء، صلاح سامي ، ص: 299.

أو كيف يبدو الحب، أو ما الطريقة التي يظهرها المرء المرح أو الحزن... إلى آخره، لكنّه لا يشعر باليأس، ولا يغضب بالفعل، إنّه يكتفي بأن "يعرض" لنا كيف تكون هذه الانفعالات، أمّا الممثل العظيم فهو يجعلنا نشعر أنّه يحب، أو يغضب بالفعل، ومثال ذلك الممثل العظيم "لورانس أليفييه" ، فالمراقب لأعماله سيلاحظ أنّه يتوسل ويغضب ويحب بالفعل ولا يمثل العبارات بفصاحة فحسب.[1]

ب. <u>التلقائية:</u>

سنجد حين نتحدث عن التلقائية أنّ الأمر ينطوي على قدر كبير من الصعوبة، فالتلقائية ليست قدرة يتمتع بها الممثل، لكنّها سمة تكون متأصلة في بعض الممثلين دون استحضار ودون إعداد. التلقائية؛ والتي هي بشكل ما "إدعاء" حقيقي بالصدق وتظاهر بارع ومتقن بالطبيعية لا تتأتى لكل شخص، ولا يتمتع بها الجميع، لكن هذا لا يعني أنّ أيّ ممثل لا يتمتع بها لا يستطيع اكتسابها بالتمرين وبالمحاولة إثر المحاولة حتى ينجح في محو التصنع من سلوكياته على المسرح أمام الكاميرا. ولأنّ التمثيل لا يعلم ولأنّه جزء لا يتجزأ من الحياة، بل هو الحياة نفسها، فهناك من الممثلين من يجتهد ليبدو تلقائيا ويسعى غلى اكتشاف وإيجاد تمارين تساعده على ذلك. لكن كما يقول "كوهن": « كلما تدرب أكثر وبشكل مباشر ما سيفعله، كلما كانت النتيجة أسوا، وكلما كان قوي العزيمة في هدفه، كان أقل استجابة للممثلين الآخرين، ففي حقيقة الأمر هو أنّه يصعد على المسرح ليجعل شيئا يحدث، بدلا أن يدع شيئا يحدث».[2]

ويتضح ممّا يقول "كوهن": « أنّ خطأ الممثل هنا يكمن في "التعمد" إنّه يتعمد الجهد الذي يبذله ليبدو صادقا ومصدقا، وهو لا يركز في الفعل بل يركز في الكيفية التي قوم بها الفعل، ومن ثمّ فهو يجعل شيئا يحدث، شيئا يتعلق بمظهره أو بسلوكه أو بالطريقة التي

[1]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 300- 301.

[2]- المرجع نفسه، ص: 50.

ينطق بها سطور دوره، والبديل الذي يقصده كوهن هو أن يدع الممثل كلّ هذا يحدث من "تلقاء" نفسه وهذه هي الصعوبة، هذا هو السهل الممتنع، وهذا و التمثيل العظيم».[1]

لكن ليس معنى هذا أنّ التمثيل يخلو تماما من التفكير واستخدام العقل، وأنّ التمثيل يعتمد في المقام الأول على الإلهام والفطرة، وليس على التفكير الذي يلوث الفن، هناك بعض الممثلين الذين يلتصقون بهذا المفهوم ويرفضون التحليل الزائد لأدوارهم أو التعميق فيما وراء السطور التي تقولها الشخصية المراد تمثيلها، بحجة أنّ ذلك سيؤدي إلى نضوب معين الإلهام وإلى قتل الفطرة. إنّ الممثل في هذه الحالة يعتقد أنّه من الخطأ التعمق في سيكولوجية الشخصية، ومن ثمّ فمن الخطأ أن يمثل من ذاته لأنّ الشخصية شخص آخر.[2]

وبصدد العقل والإلهام، يقول "موريس": « لسوء الحظ أنّ هناك بين الممثلين تحيّزا واضحا ضدّ العمل الشاق، فكثيرون يتعلقون بالأسطورة القائلة بأنّهم يستطيعون أن يصلوا بموهبتهم وحدها دون معرفة حرفتهم، وآخرون يؤمنون أنّ دراسة الحرفة ستفسد في الواقع موهبتهم بالتدخل في الغرائز الطبيعية التي يتركونها كما يزعمون تعمل وحدها.

إنّ الممثل يعمل من داخل نص ثابت لكن عليه أن يجعل الكلمات تنبع من ذاته وعليه أن يخلق شخصية، ومع ذلك عليه أن يكون شخصيا وخصوصيا بما يكفي أن يكون حيا بطريقة بشرية تصل إلى المتفرج ».[3]

إنّ التأكيد أو الإبقاء على التصديق يشكل مشكلة صعبة وحاضرة دوما. فالممثل عليه أن يعمل أمام جمهور، و وسط كل التشويش المحتوم أو المعتذر اجتنابه، ويجب أن يكون قادرا على استدعاء تصديقه في أيّ وقت يطلب منه أن يعرض. نستطيع أن نؤكد أنّه لو توافرت هذه القدرات في الممثل فسيصبح مقتنعا بما يقوله ويفعله، ومصدقا لما يحاول توصيله إلى المتفرج، ومن ثمّ سيقتنع الأخير بالممثل ويصدقه. وهذا ينطبق تماما على "النصاب" الذي يقنعنا بقصصه المؤثرة مثلا: قصته عن مرض والدته واضطراره إلى العمل الشاق والسفر المجهد حتى يوفر لها الدواء، إنّه يصدق مزاعمه فيجعلنا نصدقه،

---

[1] ، الممثل والحرباء، صلاح سامي ص: 51.

[2]- المرجع نفسه، ص: 52.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 52.

وهو يختار القصة التي تصلح معنا ولا تصلح لغيرنا، ويغير قصته مع آخرين، وفقا لنوعية شخصياتهم كما يغيرها وفقا للمكان أو البيئة التي يحكيها فيها، و وفقا للظروف المحيطة بالمكان والزمان والشخصيات، الحرباء تفعل ذلك، وكذلك الممثل.[1]

إنّ الممثل الجيّد يجعلنا نظن أنّنا شاهدنا شخصية تختلف عمّا نعرفه عنه، وذلك لأنّه يعرض لنا كيف تتصرف هذه الشخصية. أمّا الممثل الجيّد فهو يجعلنا نظن أنّنا رأينا أشياء لم نعرفها من قبل عنه.

ج. <u>الاهتمام بالجسد:</u>

يجد الممثل أحيانا نفسه يتدرب على أنماط مغلقة للحركة تضيق من قدرته على التعبير وتتسم حركته بتوتر يفرض على جسده، ويبدو تمثيله محدودا في تعبيريته وموجّها في اتجاه معين، بدلا من أن يكون حرا ومنطلقا ومرسوما من قبل صورة داخلية، وهنا تظهر ضرورة الاسترخاء، ويكون في مبدأ الأمر استرخاء بلا طعم أو لون بمعنى أن تكون الحركة بلا تعبير، فهي تكون حركة حرة متحكما فيها فحسب.[2]

أو تيارا من الحيوية يجري خلال الجسم. وفي هذا الصدد لابدّ من تصميم تمارين الفروق التي تبينها بين المساحة والزمن والإيقاع في الحياة الواقعية.[3]

د. <u>الاهتمام بالصوت:</u>

للوصول لهذا العنصر يجب ما يلي:

❖ **تنمية الوعي بالأداة أو الأدوات الجسدية (التي تصنع الصوت):** الأخطاء الخاصّة بالكلام وآليات التنفس وأجزاء الرنين، ولابدّ من التدرب على النغمة الطبيعية، وحجم الصوت وتطور النغمة، كما أنّ هناك تدريبات لاستكشاف الخيال الصوتي والخيال اللفظي، قد تتضمن ابتكار أصوات تربط الأحاسيس بها وهناك من يربط الأصوات

---

[1]- ، الممثل والحرباء، صلاح سامي ، ص: 53.

[2]- المرجع نفسه، ص: 115.

[3]- المرجع نفسه، ص: 115- 116.

بالألوان: "ما اللون الأحمر، أو كيف تعبّر بصوتك عن اللون الأصفر، أو الأصوات بالأشكال "اصنع من صوتك دائرة".[1]

❖ **الإلقاء:** وقواعد الإلقاء كثيرة ومتنوعة، لكنّنا نذكر منها: التدرب على وضوح مخارج الألفاظ وعلى صفاء الأصوات اللينة أو الحروف اللينة ونقائها، وكذا الحروف الساكنة، وهناك تدريبات على تغيير مقام الصوت وعلى إضفاء نغمة انفعالية توضح المعنى أو الحالة النفسية التي يراد إبرازها.

❖ **الكلام/اللغة:** البداية بقراءة نصوص غير درامية، نصوص بسيطة من كلّ الأنواع، لتكتسب إحساسا بالحرية والبهجة باللغة، ولتحصل على حيوية الحديث وينبغي التأكيد على تعلم كيفية الاستماع والبهجة الخالصة في القراءة بصوت عال للآخرين، ثم يلي ذلك استكشاف المعنى، أي إنّ عليه أن يفحص قيمة الكلمات المفردة، ثم يبدأ في قراءة مشاهد قصيرة تضمّ شخصيتين كما تتضمن التدريبات قراءة الشعر والنصوص الكلاسيكية. وهناك لا تتمّ محاولة التمثيل وفي الوقت نفسه لا يعمد المدرب إلى التوجيه وبعد ذلك يبدأ الممثل في تصحيح الأخطاء، ويبدأ المدرب في التدخل في الإيقاع، ووضوح المخارج والاسترخاء... الخ.

❖ **الغناء:** ولا يتعلق الأمر بالطرب وإمتاع الجمهور بصوت جميل، لكن بضرورة أن تكون لدى الممثل أذن حساسة تميز النغم وتنبذا النشاز من الألحان والغناء يأتي في مرحلة متأخرة قليلا من فترة التدريب، ولابدّ من التدريب على الانسياب الطبيعي من الكلام إلى الغناء والعكس، كما يجب أن يركز الممثل على زيادة وعيه بالاحتياج إلى الخيال الصوتي وعلى الكيفية التي تثير بها الصور نغمات مختلفة، أو درجات سرعة عند الكلام، ويتمّ ذلك مع جمل وتعبيرات مختلفة.[2]

---

[1]- ، الممثل والحرباء، صلاح سامي ، ص: 117- 118.

[2]- المرجع نفسه، ص: 119.

ه. **الاهتمال بالخيال:**

خلال فترة التدريب، يجب أن يتدرب الممثل على الارتجال الحركي، أو بصفة عامّة ينبغي أن يعمل المدرب على تأكيد الارتجال غير اللفظي، ومن خلال هذه التدريبات يتمّ ما يلي:

1. اكتشاف طبيعة التمثيل.
2. تعلم التعبير عن الفعل، أو الحديث بلا كلمات.
3. إدراك وفهم ما يمكن أن يعبّر عنه الجسم وكيف.
4. ملاحظة الممثل لنفسه وللآخرين.
5. ارتجال أنشطة من الحياة اليومية.
6. تطوير فكرة مبتكرة أو مبادرة "ارتجالية" من الممثل وإحساسه بحرية منضبطة.
7. العمل الارتجالي على المكان أو الموقع.
8. العمل الارتجالي على المزاج أو الحالة النفسية.
9. العمل الارتجالي على الوظيفة،[1] إضافة إلى ما ذكرناه نضيف عناصر مهمة أخرى:
10. **تخطيط الحركة:** يتوقف الارتجال لفترة قصيرة يتمّ فيها تخطيط واع للحركة في مشهد مكتوب، ثم يتمّ ابتكار "سيناريو" مع إضافة الموقع والمزاج النفسي.
11. **ارتجال التحوّلات:** لأوّل مرة "سيصبح" الطالب بشكل واع شخصا آخر غير نفسه، عليه أن يتغير جسديا، ويتمّ ذلك بمزيج من الارتجال الحركي واللفظي.
12. **ارتجال الحيوانات:** اختيار الحيوان الذي يعبّر عن مزاج شخصية ما وجوهرها.
13. **ارتجال جماعي (لفظي وحركي):** اثنان ثم ثلاثة هكذا.
14. **الأقنعة:** تتمّ في فترة منفصلة قائمة بذاتها؛ يرتدي المتدربون أقنعة من اختيار المدرب أقنعة أساسية ثم ينتقل إلى أقنعة متنوعة، سواء من ناحية الشخصيات أو من ناحية التعبيرات المرسومة عليها.

[1]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 120.

15. العمل على سيناريو به شخصيات (من ابتكار الممثلين وتوجيه المدرب).

وللتدريب أهداف يمكن أن تتضح لو تمّ تقسيمه إلى ستة أجزاء:

أ$_1$- **تنمية أو تطوير ثقافي:** وهو جانب مهم جدّا ومع الأسف لا يلقي الاهتمام والتأكيد الكافيين في عملية التدريب، إنّ المادة التي يعتمد عليها الممثل تكون عاملا كاملا للمعرفة والتجربة الإنسانية.[1]

فمن غير الطبيعي أن يكون جاهلا بالأحداث التاريخية أو القضايا المعاصرة، أو ألا يكون على دراية بالفنون المرتبطة بالتمثيل، مثل: الأدب والموسيقى والرسم. إنّ الممثل الذي لا يكون لديه مدخل إلى كلّ هذه المعارف المتراكمة يكون مجردا من أكثر مصادره ثراءً.

أ$_2$- **تدريب خارجي:** يحتاج الممثل إلى تطوير جسده وصوته كأدوات مستجيبة ومعبّرة، فالكلام والحركة هما الأدوات الأولية للممثل.

أ$_3$- **تدريب داخلي:** على الممثل أن يتعلم كيف يسيطر ويستخدم بشكل مؤثر، استجاباته "الحواسية وردود أفعاله الانفعالية".

أ$_4$- **تدريب تفسيري:** عليه أن يتعلم كيف يقرأ، ويحلل بنيتها ويكتشف معناها الكلي.

أ$_5$- **تقنيات البروفة:** هنا يتعلم الممثل كيف يعدّ لبروفات يقوم بها في المنزل، وكيف يعمل في البروفات في أثناء المراحل المختلفة في إعداد لأيّ عرض جماهيري، وكيف يرتبط بالممثلين الآخرين والمخرج ومدير عمل وطاقم العرض، وكيف يلاحظ مبادئ أخلاقيات وانضباط البروفة.

أ$_6$- **مهارات العرض:** تعلم كيف يعدّ قبل العرض، كيف يرتبط بالمفرجين، كيف يشارك في التمثيل معهم، كيف يحتفظ بطاقة ودرجة سرعة وإيقاع، كيف يظل يكرّر عرضا دون أن يفقد تأثيره أو فعّاليته الأصلية.[1]

---

[1]- ، الممثل والحرباء، صلاح سامي ص: 129.

إنّ هذا البرنامج في هذه الدراسة لا يمكن تحقيقه من دراسة لأحد الكتب ولا من خلال ورشة تدريب واحدة، إنّه يتطلب توجيها وتجريبا متواصلين من المدربين ذوي المقدرة، كما يتطلب تفتحا وانكشافا في الممثل المتدرب، ومرونة في تفكيره.

II. غاية وهدف التمثيل:

للتمثيل غايات وأهداف كثيرة نذكر بعض الآراء المهمة:

رأي "دوماس": « إنّ فن التمثيل يجب أن يكون مرماه الإصلاح الخلقي والأدبي، بل ذهب في ذلك إلى مدى بعيد، فأوجب تدخل الفن التمثيلي في ميدان تلك النظريات الاجتماعية، والمسائل الجدلية المعقدة، التي هي من شأن رجال السياسة والتشريع قائلا: لم لا نناقش مسألة اجتماعية هامة، كمركز المرأة الذي وضعها فيه القانون المدني الفرنسي، لندلي بها آرائنا، إنّ من واجب الكاتب مثلا المسرحي أن يضع تلك المسائل على المسرح، أمام الجمهور، عارضا الدواء لما فيها من داء....».[2]

« إنّ الفن لا يرمي إلى الإصلاح الخلقي»، وهذا الرأي ل "سارسي" وهو معارض شديد، جاء نقيض "دوماس"، فقد قال "سارسي": « إنّ الغاية الأولى للفنانين جميعهم، هي إخراج عمل فني جميل، أمّا الإصلاح الخلقي، فقد يكون غاية ثانوية»، وهذا ما قاله "أرسطو"، وأخذ به "راسين".

نحن إذا فكرنا قليلا، فإنّنا نجد قول "سارسي" لا يخلو من الصحة، بالله من الفنانين يودّ إخراج عمل مشوه معيب، ارتكانا منه على غرض الإصلاح، لعمر في إن كان يقصد إصلاح خلقي لذاته فعنده الطرق الكثيرة غير طريق الفن، وبلا حاجة لتشويه الفن، بل إنّ في هذا الطريق القضاء على فكرة إصلاحه، فالجمهور سيسفه العمل المعيب كله، غير ناظر لفكرة الإصلاح فيه، إذن غاية الفنان الأولى هي كما يجب أن تكون وإخراج العمل الجميل المتقن، فهاهم أولاء كما ذكر "سارسي" عظماء كتّاب فرنسا: "وراسين"، "موليير"، وشئت فعظماء كتّاب اليونان مثل: "سوف وكل" و"أرست وفان" كلهم أخرج آيات في الفن،

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 130.

[2]- فن الأدب، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1393ه/1973م، ص: 168.

والحق لو دار يخلد أحدهم أن يجعل غايته الأولى الإصلاح الخلقي، لما جاءوا لنا بفن ما، ولكانت أعمالهم لا تخرج عن كونها أبحاثا فلسفية لا أعمالا فنية.[1]

يقول "دوماس" عن غاية التمثيل: « إنّ غاية التمثيل الإصلاح وإنّ الكاتب إن هو إلا صلاح أخلاقي فمن هو المصلح الأخلاقي؟ أليس هو ذلك الثائر على الأخلاق الموجودة أو بعضها، الهادم للنظم المتبعة، الناقم عليها، الخالق لمبادئ جديدة يحاول إحلالها محل القديمة، فالمصلح مخترع وخالق، لا ناقل ولا مصور ولا مقلد، فالكاتب إن كان مصلحا فهو لاشك سيوجد قواعد جديدة ولن يصور الحقائق الموجودة، فهل نستطيع وقتها أن نسمي عمله فنا؟ وظاهر أنّ تعريف[2] الفن لا ينطبق على عمله، فهو بمقتضاه مخترع لا فنان».[3]

رأي "دوماس" لا يستقيم إذن مع قواعد الفن، إلا إذا اعتبرنا غرض التمثيل وغايته، تحليل الأخلاق الموجودة وأنّ الكاتب هو كاتب أخلاقي، لا مصلح أخلاقي، بهذا كل الوسط تتماشى مبادئ الفن، مع أعمال من يقصدون معالجة المسائل الأخلاقية وعندئذ نستطيع تفهم أعمال "كورني"، و"راسين"، و"موليير"، ويمكننا بسهولة أن ندرك قيمتها الفنية الكبرى، فأولئك الكتّاب العظام كانوا كتّابا أخلاقيين، لا مصلحين، فمن "كورني" الذي صور لنا البطولة الفضيلة الإنسانية، بصورة المثل الأعلى، و"راسين" الذي قلد الحقيقة والطبيعة كما هي في الواقع، و"موليير" الذي نقل أحوال الجماعات الممثلة وأخلاقها، كما كانت في عصره كلّ هؤلاء خلقيون، صوّروا، ونقلوا، وقلدوا، وغن زاد التصوير، أو قلّ عن الحقيقة، ولكنّهم لم يدخلوا غريبا على الحقائق والمبادئ السائرة ولو يخترعوا، فهم فنانونا وإنّ أعمالهم بما فيها من تحليل للأخلاق، ومن تصوير لما يجب أن تكون، ولما هو كائن، كان لها الأثر العظيم في تطهير النفوس، والسمو بها إلى مستوى أعلى، فنظرية "دوماس" خطرة من حيث أنّها مذهبة، هادمة لاستقلاله، وليس أدل على ذلك بما صار إليه فن "دوماس"، فمع أنّ أفكاره ونظرياته الاجتماعية، والأخلاقية في حدّ ذاتها قيمة، وصفاته

---

[1]- فن الأدب، توفيق الحكيم ، ص: 169.

[2]- المرجع نفسه، ص: 170.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 170

الشخصية فإنّ إغراقه في أبحاثه ونظرياته، جعلت فنه مصبوغا بصبغة صناعية واضحة، فظهر عليه التكلف، وإنّ أسلوبه الكتابي، مع أنّه حي مؤثر، فإنّه يبدو أحيانا ضخما أجوف، تغلب عليه طريقة الخطابة.

وهكذا نرى تدخل الأفكار المبتدعة، المخالفة للحقائق في التمثيل، مفسدة له مشوهة لبهائه، معرقلة لكماله، وكما قال "سارسي" في نقده ل "دوماس": « إنّه يخشى أن يصير الفن إلى أداة انشر الدعوة، فتذهب بذلك معالم جماله، لأنّ نظرية "دوماس" تدعوا بطبيعتها إلى تسيير العمل الفني، وتكييفه بحسب مقتضيات الفكرة الإصلاحية، لا بحسب الحقيقة والطبيعة، وبذلك يظهر العمل مشلول الحركة، لا حياة فيه. ويجب ألا نعتقد أنّ في إبعاد الفن عن ثورات الإصلاح تطبيقا في دائرته، أو تقليلا من فائدته، يكفي لفساد هذا الاعتقاد، أنْ تتصور ما يبلغ إليه الفن من فوضى إذا ما تحول المسرح إلى ميدان للجدل، وأصبح من يشاهد التمثيل كمن يشهد مجتمعا عليا، فتضيع علينا تلك الفوائد، التي تجنيها من رؤية الحياة أمامنا».[1]

قال "دوماس": « إنّه سيناقش على المسرح، في رواية سيخرجها حديثا، نظرية وجود الله، فقال معارضة "سارسي": كم كنت أسروكم كان الجمهور يستفيد، لو أنّ "دوماس" قال: سأصور على[2] المسرح الماديين العصريين وسترون أيّ صورة محكمة التقليد سأظهرها، من الواضح أنّ فائدة الجمهور أتمّ في معالجة مسألة من المسائل التي تخصه وتهمه، ويتألم منها، أو يشكو... هنا، ومع ذلك فكلما مرّت الأيام يظهر ل "دوماس" مناصر لرأيه، فما هو ذا اليوم "بريو" يجنح جنود "دوماس" أحيانا، وعندي أنّه يمكن التنبؤ بمصير الفن، فربما تتحطم غدا تلك القيود التي نحافظ عليها الآن، كما حطم المذهب الرومانتيكي القيود الحديدية، التي حافظ عليها المذهب الكلاسيكي زمنا طويلا».[3]

---

[1]- فن الأدب، توفيق الحكيم ، ص: 170.

[2]- المرجع نفسه، ص: 170.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 171

إنّ للتمثيل أهداف وغايات كثيرة في إصلاح الفرد والمجتمع، سواء كان الغرض إصلاح أخلاقي أو تربوي، فالتمثيل مهما كان له سلبيات فله إيجابيات، كذلك فيجب الاهتمام به من أجل أن يكون هناك إصلاح للمجتمع وللشباب أكثر.

المبحث الثالث: الممثل.

I. من هو الممثل؟

فقد عرّف الباحثون الممثل حسب نظرتهم إليه فقالوا فيه ما يلي: « الممثل هو الصورة السمعية أو المرئية وهو يوازي الدال عند "سوسور"».[1]

فالممثلون يبدءون بمكونات موجودة لديهم ولدى كلّ فرد، وجميعنا يمتلك الكثير ممّا لدى الآخرين، عادة الذراعين والساقين... الخ. غير أنّ كلّ منا له صفات مميزة فريدة في نوعها تجعلنا مختلفين عن أيّ شخص عاش من قبل، من حيث الكم متشابهون، من حيث الكيف ليس الأمر كذلك وهذا يجعل عملية نقل الأعضاء البشرية صعبا، فإذا أردنا أن نمثل شخصية فرد ما فإنّنا سنبدأ بالأشياء التي تجمعنا سويا وبعد ذلك تأتي الفروق. وكلّ هذا يعني أنّ الممثل لابدّ أن يمتلك مهارة التعرّف على تلك الفروق والمهارة الأخرى أن يتبنى هذه الفروق، وأخيرا وبعد التبني فإنّ الممثل عليه أن يكيف وصف الشخصية مع متطلبات المؤلف، المخرج والممثلين الآخرين، وهذه المتطلبات تتضمن أيضا الحاجة إلى ممارسة السحر مع هذه النتائج من أجل المفرجين وهي مهارة تحو الممثل، وقد يكون من المؤكد أنّ مدى المتطلبات التي تقع على عاتق الممثل المؤدي الواعي أكبر من تلك التي على أيّ فنان آخر.[2]

هناك طرائق كثيرة لتعريف الممثل أو وصفه، لكن كلها تكاد تتفق على أنّ « الممثل يكون أشبه بالساحر الذي يبني صورا إيهامية، خادعة بغرض أو يوحي بواقع ما. كما أنّه يعيد ترتيب الأشياء، أو يعيد تنظيم مكوناتها لكي يجعل المتفرج بصدق، بل يؤمن أنّه شخص آخر». وكاتب هذه الدراسة يتفق مع هذا الرأي الذي يتردّد في كثير من الأبحاث،

---

[1]- شعرية الخطاب الصوفي، د. محمد يعيش، المؤلف سلسلة رسالة، أطروحة رقم 1، الطبع سيما ما- فاس، ص: 94.

[2]- التمثيل والأداء المسرحي، هايز جوردون، ترجمة: فتحي سامي (د)، الناشر هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ/2000، ص: 15.

ويضيف « أنّ الممثل يكون بشكل أو بآخر "نصابا" أو محتالا يجيد عمله! (والساحر يعتبر نصابا بشكل ما!) والساحر والنصاب يعتمدان على التظاهر والكذب والتصنّع وانتحال شخصية أخرى، لكن قواعد اللعبة تحتم عليه أن يتظاهر بصورة توحي بالأمانة، وأن يكذب بشكل صادق، وأن يتصنّع بصورة مقنعة، وأن ينتحل أو يحاكي الشخص الآخر بشكل يقترب من الواقع، وحيث أنّ أشكال "النصب أو الاحتيال" تختلف من "ضحية" إلى أخرى ومن شخصية إلى أخرى، ومن ظروف معطاة إلى أخرى، وأيضا من جمهور إلى آخر».

فالممثل النصاب أو المحتال يغير لونه حسب كل بيئة وعلى ذلك يمكننا أن نضيف إلى تعريف الممثل[1] أنّه « يكون مثل الحرباء، أو يتصف بالسمة الرئيسية فيها، وهي التلون بلْون البيئة التي توجد فيها، بل يمكننا أن نزعم أنّ هذا الوصف يمتد إلى الإنسان "العادي" والمقصود به هو من ليست مهنته التمثيل، إنّنا نجد في حياتنا اليومية مظاهر عديدة للتلون وتغيير الألوان».[2]

وكما يقول "روبرت كوهن": « لو اجتمعت القوة والعظمة في إنسان- فضلا عن ممثل- فللقارئ أن يدرك مدى تأثير هذا الإنسان أو هذا الممثل».[3] فقد عرّف الباحثون الممثل حسب نظراتهم المختلفة إليه، فاهتموا بعنصر الحضور الذي هو في غاية الأهمية أمام مجموع الجماهير، « فالممثل يعني أن يكون مقبولا لدى الجمهور، أو أن يكون لديه ما يسمى ب "الحضور" وهو نوع من الجاذبية التي يتمتع بها الممثلون بدرجات مختلفة، فإنّ "سحر" الممثل يتضمن قدرته على استمالة زملائه، وجذب الجمهور إلى ما يفعله أو يحس به، فنجد أنّ هناك قدرا من الإقناع، وقدرا من الإغواء! وهذا يعني أنّ يستخدم أحيانا شخصيته هو في محاولة الإقناع والإغواء أيضا. ومن ثمّ فهو يستخدم أسلحة الشخصية بعد مزجها بأسلحته هو. ورغم الجدل المستعر بشأن هذه النقطة- استخدام الممثل لذاته في إقناع المتفرج- فبالنسبة إلى الممثل يكون الحق في استخدام الذات هو الأساس المؤكد

---

[1]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 31.

[2]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 32.

[3]- مقدمة في التأثير الطاغي لفن التمثيل، روبرت كوهن، ترجمة وتقديم: سامي صلاح، ص: 12.

الوحيد للاستخدام المعبّر عن الذات وهو المطلوب في التمثيل "الصحيح" أو المؤثر». كما تطرق بعضهم بما يشعر به الممثل من إحساس، « فالممثل كلما طور إحساسه كاملا بهويته الخاصّة، أصبح محتملا مدى وإمكانية تعرّفه وتطابقه مع شخصيات أخرى غير شخصيته، وكلما زاد اكتشافه، زاد إدراكه انّه يملك مصادر لا نهاية لها داخل نفسه يمكنه استخدامها في تمثيل شخصيات مختلفة».[1]

فلكل عمل لابدّ من بذل جهد لتبيان هدف ما، « فالممثل يسعى جاهدا إلى أن "يبدو" صادقا لا كاذبا، أو يحاول أن يكون كاذبا بشكل "صادق"، وان يغلف هذا التصنّع والتظاهر بمظاهر مختلفة من الواقع حتى يصدق المتفرج أنّ ما يراه ليس تظاهرا أو كذبا، أو على الأقل فهو تظاهر متقن وكذب يحوي صدقا! لكن ما يحدث مع كثير من الممثلين هو أنّهم كلما حاولوا أكثر، كان الأمر أسوأ، وكلما حاولوا الاقتراب من الصدق ابتعدوا عنه وجنحوا ناحية الكذب»، لسببين: « السبب الأول: هو أنّهم "يفكرون" أكثر من اللازم فيما "يفعلون" ولا يكتفون بالفعل، والسبب الثاني: هو أنّهم يركنون إلى "أشكال" أداء متعارف عليها وتنغيمات معينة يستخدمونها في كل الأدوار وإيماءات نمطية، ودرجات صوت مختلفة».[2]

« فالممثل يكشف عن جانب لا يعرفه الجمهور عنه (الممثل) وربما عن الجمهور، وأيضا القصة او الحدث ويقوم بعرضه عليه، ومن ثمّ فهو يشعر المتفرج أنّ الأخير يشاركه في مشاعره وفي تتبعه لخطوط الحكاية، ولكي تتمّ هذه المشاركة على وجهها الصحيح، لابدّ أن ينجح الممثل أوّلا في توصيل العاطفة والقصة والحدث ولن يتمّ ذلك إلا لو كانت هناك مصداقية في أدائه».[3]

إنّ الممثل الجيّد يجعلنا ننتظر ما سيقوله كي يتتبع الحدث ويعرف الحكاية، أمّا الممثل العظيم فإنّه يشعرنا بوجود تهديد ما، خطر ما، ويجعلنا نتوقع انفجارا ما، أو ثورة عصبية أو انفعالية وربّما لا يحدث ذلك، وفي حالات كثيرة لا يحدث ذلك بالتأكيد، الممثل العظيم

---

[1]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 39- 40.

[2]- الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، د. شمة البطريق، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ط، 2003، ص: 141.

[3]- الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، د. شمة البطريق، ص: 142.

يتجاوز توقعاتنا، إنّه يجعلنا دائما نتوقع شيئا ما، ونحن نتابعه لنعرف هذا الشيء، ويكون ذلك بسبب اهتمامنا به.

إنّ الممثل الجيّد يجعلنا نظن أنّنا شاهدنا شخصية تختلف عمّا تعرفه عنه، أمّا الممثل العظيم فنحن نظن أنّنا رأينا أشياء لم نعرفها من قبل عنه، لو لم يكن الممثل "قويا" و"مقنعا" و"مسيطرا" و"آسرا" في انفعالاته لما استطاع أن يفعل ذلك كله.

II. القدرات الأساسية المطلوب توافرها في الممثل:

لابدّ على الممثل أن يتمتع ببعض القدرات التي تمكّنه من إقناع المتفرج بالشخصية التي "يمثلها" أو يتظاهر بأنّه "يكونها"؛ فمن بين القدرات الأساسية التي يجب أن تتوفر في تمثيله:

أ. القدرة على التحليل:

هي تحليل الشخصية، وظروفها، وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، وتحليل البيئة التي خرجت منها الشخصية، والتي تحيط بها وتحليل دوافع الشخصية، والضغوط التي تمارس عليها، والصراع الذي تشتبك فيه مع الأشخاص أو الأشياء أو الظروف. وهذا التحليل يتطلب دراسة دقيقة ويقظة تامة لكلّ ما يتعلق بالممثل والشخصيات، دراسة تؤدي إلى فهم الممثل للمعنى الذي يهدف إليه المؤلف وإلى تقريره لقيمة الفلسفة الكامنة وراء أحداث و وراء تصوير الشخصيات على النمو الذي قدمه المؤلف. ثم ننتقل إلى العنصر المهم في ذلك وهو: القدرة على التفسير.

ب. القدرة على التفسير:

المقدرة الثانية التي على الممثل أن يمتلكها أو ينميها هي تفسير أفعال الشخصية وتفسير الأحداث، ولماذا جاءت على نسق بعينه، وتفسير ما يمكن أن يقصده المؤلف من رموز وإيحاءات، وهذا كله يهدف إلى الوصول إلى المعنى الذي يقصده المؤلف، والذي يؤدي بالتالي إلى تمكّن الممثل من توصيل هذا المعنى للجمهور، والتوصيل الجيّد يعني التعبير

المخلص والصادق عن المعنى، والذي يختلف حسب خبرة الممثل[1] وخياله. أمّا العنصر الموالي هو:

ج. **القدرة على التشكيل الشخصية:**

بمعنى أن يضعها في صورة بصرية ومرئية وفي الوقت نفسه تكون مسموعة وملفوظة، بعبارة أخرى، أن يكون قادرا على تحويل التفسير الذي قام به للشخصية إلى صورة جسدية، مقرّرا أيّة هيئة جسدية تكون عليها الشخصية، ممّا سيحدّد الهيئة التي سيكون عليها جسده هو وكذلك عليه أن يصوغ شكلا سمعيا ولفظيا للطريقة التي تتكلم بها الشخصية وطبيعة صوتها، والتي ستصبح طريقته هو، إنّ الصورة أو الهيئة المادية للجسد وطبيعة الصوت ستجعلان المعنى قابلا للفهم من المتفرجين.

د. **القدرة على التجسيد والعرض:**

بمعنى أن يمتلك الممثل الطاقة والوضوح اللذين يمكّنانه من توصيل المعنى إلى جمهور له حجم معين ويشغل مساحة بعينها، فبعد أن يقوم الممثل بتشكيل جسمه وصوته بحيث يتفقان مع جسم الشخصية وصوتها، عليه أن يوظف هذا التشكيل، أو يستخدم أدواته الجسدية والصوتية والذهنية في "تجسيد" الشخصية، و"عرضها" على الجمهور وهنا يشترط إلى جانب الأداء القوي وأن يكون له حضور جسدي قوي وصوت مؤثر ومتميز ومرونة في الإيماءات والتعبيرات المختلفة.

ه. **القدرة على التكرار:**

أخيرا وليس آخرا لابدّ أن يكون الممثل قابلا ومستقبلا للتكرار بمعنى أن يكون قادرا على إعادة تمثيل دوره مرات ومرات دون أن يفقد حيويته، لابدّ له أن يملك استمرارية كافية نمكّنه من تكرار العرض أو الأداء بفعالية حسبما يطلب منه على مدى فترة من الزمن.[2]

---

[1]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 45.

[2]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 46.

« هذه القدرات لابدّ أن يصاحبها بالطبع عاملان على قدر كبير من الأهمية هما الموهبة والرغبة الصادقة في التدريب، ولاشك في ارتباط هذين العاملين؛ فالممثل الموهوب سيكون من ضمن عناصر موهبته رغبة شديدة في تنميتها بالتدريب الشاق».[1]

إنّ كلّ تلك القدرات لابدّ أن تتواجد في الممثل من أجل إنتاج رائع وممتع. فالممثل الجيّد والذي يملك هذه الموهبة فبدون أن يشعر يجسد كلّ هذه المواصفات والقدرات موجودة في الإنسان المبدع وهو الممثل.

III. الإرسال والاستقبال بالنسبة للممثل:

والسؤال المطروح هنا ما الذي يجعل الممثل قويا أو مسيطرا أو آمرا؟

، لابدّ من أن نقرّر أنّه ليست هناك "وصفة" (مضمونة أو غير مضمونة) لو اتبعتها ستكون ممثلا عظيما. كما أنّه ليست هناك طريقة تشرح كيفية تمثيل هذا الدور أو ذاك، ومع ذلك فكل ما يمكن أن نفعله هنا هو أن نكرّر بعض ما اتفق عليه كثير من واضعي برامج تدريب الممثل وأصحاب النظريات مثلا: لكي يحقق الممثل حالة معايشة عادية تمكنه من استخدام ذاته، ومن القيام بالتمويل المشار إليه، وعليه أن يكون:

- ✓ حرا جسديا.
- ✓ منتبها تماما ويقظا.
- ✓ قادرا على الإنصات والملاحظة مثلما يكون في الحياة.
- ✓ مؤمنا بكلّ شيء يحدث أثناء التمثيل.

لكن هذا كله مع اعترافنا أنّه يشكل "وصفة" في نهاية الأمر ولكن لا يضمن له أن يكون "مسيطرا" أو آسرا".[2]

وهناك من يضع وصفة أخرى زاعما أنّ كل ما هو مطلوب من الممثل هو أن:

---

[1]- التمثيل والأداء المسرحي، فتحي سامي، ص: 16.

[2]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 305- 306.

1. يطور "تعبيريته" أن يخلق من مشاعره اليومية نظاما على درجة عالية من الاستجابة والتنوع الإبداعي.
2. أن ينمي مهارة التحليل ومهارة التفسير.
3. أن يمتلك "غريزة" التحول.

« لاشك في أهمية هذه الشروط الثلاثة، فلا جدال أنّ تدريب أدوات التعبير، والقدرة على اختراق ما على السطح في النص، أو على استكشاف ما هو خفي في الشخصية، وامتلاك القدرة على الانسلاخ من ذاته ليصبح "ذاتا" أخرى وهي من الأمور البديهية في عمل الممثل، لكنّها لا تكفي لأن يكون الممثل "آسرا" أو "مسيطرا"».[1]

يقول بعضهم: « لابدّ أن يتمتع الممثل بدرجة عالية من الانضباط (ضبط النفس، الصرامة، والجدلية في التعامل مع مفردات التمثيل، والالتزام بنظام دقيق في كل شيء)، وذلك لكي يحقق تمكنا صوتيا وجسديا،ولكي تكون لديه رؤية تحليلية، وقدرة على تركيب وجمع كلّ ذلك،[2] ولكي يصل إلى درجة الانضباط اللازمة يحتاج الممثل إلى صبر وإحساس بالمجاهدة، كما يحتاج إلى أن يتمتع بفضيلة تقبل الفشل اللحظي».[3]

لابدّ أن يمتلك الممثل القدرة على الإرسال والاستقبال، على الاتصال بالجمهور عن طريق الاتصال بزميله على الممثل ويتحدث بعضهم عن وجود تيارات خفية، أو أشعة غير مرئية، يستخدمها الممثلون للتواصل بين بعضهم بعضا، وحين يكونون على درجة عالية من الانفعال، فهذه تتجسد وتصبح محدّد أكثر وملموسة أكثر.

والممثل العظيم يعرف متى يرسل هذه الأشعة ومتى يستقبلها من زميله أو من الجمهور، أو أنّ تلك الخاصية أصبحت تعمل ذاتيا، دون وعي، نتيجة لخبرته الطويلة. لابدّ أن يكون ذلك هو الهدف الذي يوجه إليه الممثل طاقاته و وعيه وتركيزه، والذي من أجله عليه أن يحتفظ دائما بالاسترخاء، وأيضا بيقظته وانتباهه، وبقدرته على الإنصات والملاحظة، وبإيمانه بكل شيء. والهدف الذي من أجله يعمل الممثل على تطوير قدرته

[1]- الممثل والحرباء، صلاح سامي ، ص: 306.
[2]- المرجع نفسه، ص: 307.
[3]- المرجع نفسه ، ص: 307.

التعبيرية، وخلق قدرة عالية على الاستجابة والتنوّع الإبداعي، وتنمية مهارة تحليلية، وامتلاك "غريزة" التحوّل.

إنّ القدرة على الإرسال والاستقبال ستمكّن الممثل من امتلاك القدرة على السيطرة بعينه، وعلى شحذ حواسه كلها، دون توتر عضلي، بحيث تكون جاهزة للعمل طول الوقت، وسيؤدي به ذلك، مع القدرة على "التحوّل"، إلى التأثير في زملائه الممثلين وفي المتفرجين، إلى السحر الواجب أن يتصف به، فسحر الممثل يتضمن قدرته على استمالة زملائه والجمهور إلى ما يفعله أو يحس به، ويكون ذلك عن طريق الإقناع وحتى الإغواء.

فالممثل العظيم يجعل الجمهور يحس بأنّ هناك المزيد، ويرتفع بتوقعات الجمهور، ولكي يكون الممثل العظيم آسرا مسيطرا، عليه أن يكون مرحا، وشاغلا للانتباه، وجذابا، عليه أن يثير مشاعر المتفرجين ويصعقهم بالإقدام على ما لا يتوقعونه، ويساهم بروحه المرحة، و"يأسرهم" بشخصيته الجذابة.

لا يكفي أن يكون الممثل "جيّدا" أو "تلقائيا" ولا يكفي أن يمثل بصورة صحيحة، أو بالأسلوب المناسب.[1] ولكي يحدث ذلك، على الممثل أن يستوعب المادة الموجودة داخل نفسه استيعابا يكون إلى درجة تمكّنه من إحداث الفعل تلقائيا دون التفكير فيه بطريقة واعية.

❖ **<u>أدوات البحث في فن الممثل:</u>**

إنّ لكلّ فن من الفنون أدوات خاصّة من أجل البحث فيها، فالممثل كذلك يتطلب مجموعة من العناصر لتحقيق هذا، "فلا شك أنّ تحليل الممثل لدوره انطلاقا من النص إلى جانب تفسير المؤلف وتفسير المخرج وفق رؤيته، بالإضافة إلى المناقشات حول النص وحول الدور مع الاستعانة بالكتابات النقدية حول النص وأعمال المؤلف، وحول عروض سابقة للنص نفسه مع الملاحظات الشخصية لحالات مماثلة لحالات لدور موضوع التمثيل. وذلك بالإضافة إلى استشارات أخصائيين حول بعض الأنماط المعقدة مع اجتهادات

[1]- ، الممثل والحرباء، صلاح سامي ص: 308.

الممثل نفسه، وقدرته على الإبداع والتفجر والإشعاع عبر الإخلاص والصدق، فلاشك أنّ هذه العناصر تشكل كلها أدوات البحث في فن التمثيل".[1]

المبحث الرابع: فن الأداء التمثيلي (فن الإلقاء).

قد تؤدي دورك أداء جيّدا، وقد تؤديه أداء رديئا. والشيء المهم في فن الأداء التمثيلي هو أن تؤديه أداء صادقا، ومعنى هذا أنّك لابدّ أن تؤدي دورك أداء صحيحا ومتماسكا، وأن يكون شعورك وتفكيرك وجهدك وتمثيلك متماشيا ومتفقا والدور الذي تؤديه، "فليس مهمة فن الأداء التمثيلي، أن يقوم الممثل بعرض الحياة الخارجية للشخصية التي يلعبها، بل لابدّ أن يلاءم بين حياته الشخصية وبين حياة هذه الشخصية، وأن يصبّ فيها من روحه هو نفسه بهدف التعبير عن هذه الشخصية بصورة فنية أي أنّه يجب أن يحيا دوره. بمعنى آخر عليه أن يتمرس تمرسا حقيقيا بالمشاعر التي تتفق ومشاعر الشخصية التي يؤديها، ولابدّ للممثل أن يحيا دوره حياة باطنية، وعليه بعد ذلك أن يملي أدائه فخامة خارجية بشرط ألا يكون مصطنعا، لا يقوم على أساس طبيعي. وهذا يتطلب منه أن يدرس النص من ناحيته التاريخية والزمنية والبلد الذي عاش فيه وأحوال الحياة في هذا البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه، وعليه أن يدرك الأحوال النفسية للشخصية، وروحها، وطريقة الحياة التي تحياها، ومركزها الاجتماعي، ومظهرها الخارجي، والتعرّف على كلّ عادات الشخصية وطريقة سلوكها وحركاتها وصوتها، وأسلوب كلامها، وما تتسم به من نبرات صوتية، بكلّ هذا يستطيع الممثل أن يؤدي أداء تمثيليا رائعا بدخوله في صميم مشاعر الشخصية، وبالتالي يمكنه أن ينقلها إلى داخل نفسه، ثم يعبّر عنها بعد ذلك تعبيرا صادقا بعيدا عن فن التشخيص، الذي هو نوع من الأداء التمثيلي البعيد كلّ البعد عن الواقع، والذي هو قوة مبدعة خلاقة يخلقها الفنان لنفسه لا تمت بصلة للزمان والمكان الواقعي للشخصية وبعيدا أيضا عن فن الأداء الآلي الذي يعتمد على الحركات الخارجية،[2] والإيماءات وارتفاع الصوت دون مبرر رأي، التنغيم الذي لا يستند إلى المعنى المراد توصيله للمستمع، وهو بذلك لا يقدم للجمهور سوى القناع

---

[1]- ينظر: الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 308.

[2]- فن الإلقاء (بين النظرية والتطبيق)، نجاة علي، ص: 171.

الممثل نفسه، وقدرته على الإبداع والتفجر والإشعاع عبر الإخلاص والصدق، فلاشك أنّ هذه العناصر تشكل كلها أدوات البحث في فن التمثيل".[1]

المبحث الرابع: فن الأداء التمثيلي (فن الإلقاء).

قد تؤدي دورك أداء جيّدا، وقد تؤديه أداء رديئا. والشيء المهم في فن الأداء التمثيلي هو أن تؤديه أداء صادقا، ومعنى هذا أنّك لابدّ أن تؤدي دورك أداء صحيحا ومتماسكا، وأن يكون شعورك وتفكيرك وجهدك وتمثيلك متماشيا ومتفقا والدور الذي تؤديه، "فليس مهمة فن الأداء التمثيلي، أن يقوم الممثل بعرض الحياة الخارجية للشخصية التي يلعبها، بل لابدّ أن يلاءم بين حياته الشخصية وبين حياة هذه الشخصية، وأن يصبّ فيها من روحه هو نفسه بهدف التعبير عن هذه الشخصية بصورة فنية أي أنّه يجب أن يحيا دوره. بمعنى آخر عليه أن يتمرس تمرسا حقيقيا بالمشاعر التي تتفق ومشاعر الشخصية التي يؤديها، ولابدّ للممثل أن يحيا دوره حياة باطنية، وعليه بعد ذلك أن يملي أدائه فخامة خارجية بشرط ألا يكون مصطنعا، لا يقوم على أساس طبيعي. وهذا يتطلب منه أن يدرس النص من ناحيته التاريخية والزمنية والبلد الذي عاش فيه وأحوال الحياة في هذا البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه، وعليه أن يدرك الأحوال النفسية للشخصية، وروحها، وطريقة الحياة التي تحياها، ومركزها الاجتماعي، ومظهرها الخارجي، والتعرّف على كلّ عادات الشخصية وطريقة سلوكها وحركاتها وصوتها، وأسلوب كلامها، وما تتسم به من نبرات صوتية، بكلّ هذا يستطيع الممثل أن يؤدي أداء تمثيليا رائعا بدخوله في صميم مشاعر الشخصية، وبالتالي يمكنه أن ينقلها إلى داخل نفسه، ثم يعبّر عنها بعد ذلك تعبيرا صادقا بعيدا عن فن التشخيص، الذي هو نوع من الأداء التمثيلي البعيد كلّ البعد عن الواقع، والذي هو قوة مبدعة خلاقة يخلقها الفنان لنفسه لا تمت بصلة للزمان والمكان الواقعي للشخصية وبعيدا أيضا عن فن الأداء الآلي الذي يعتمد على الحركات الخارجية،[2] والإيماءات وارتفاع الصوت دون مبرر رأي، التنغيم الذي لا يستند إلى المعنى المراد توصيله للمستمع، وهو بذلك لا يقدم للجمهور سوى القناع

[1]- ينظر: الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: 308.

[2]- فن الإلقاء (بين النظرية والتطبيق)، نجاة علي، ص: 171.

الخارجي فقط لشعور غير موجود بالمرة. في حين يجب أن يكون الممثل في فن الأداء التمثيلي متجردا من ذاتيته داخلا في خصائص الشخصية التي يريد أن يؤديها. وفن الأداء التمثيلي يعتمد على الإفصاح عن الفكرة التي يشملها النص، وعلى إبراز العواطف المتنوعة والحالات النفسية المتنوعة وأيضا الدوافع المتعدّدة التي في النص، إلى جانب إبراز تلك المعاني الخصبة التي تكمن تحت السطور، ولكي يحقق الممثل هذا كله عليه أن يعمل فكره وخياله ويركز انتباهه نحو تلك المواقف والمعاني الجديدة التي ينتقل خلالها من جملة إلى أخرى،[1] فيصورها تصويرا دقيقا معبّرا، ولاشك أنّ قراءة النص المسرحي كاملا مرة بعد أخرى، ثم قراءته لدوره، ومن خلال الأدوار الأخرى تجعله لا يقف عند الفهم السطحي للدور، و لا ينتهي في دوره عند هذا الفهم الظاهري الملموس، بل إنّه يسير قدمًا في البحث عن الخفي بين السطور، وهكذا تترسب معاني النص في فكره و وجدانه، وتتعمق في اللاشعور وتصبح جزاءا من كيانه وروحه بكل ما تحمله الكلمة من ملل وضجر، إلى حسرة وخوف، إلى تمريض و لامبالاة، إلى غزل ونشوة، إلى حرمان وأرق. وإذا كان الملقي يؤدي بدوره جملا ملونة، بين جمل إخبارية تقريرية أو تحسرية أو جمل إنشائية متنوعة بدورها بين الاستفهام والأمر والنهي والتمني والدعاء، هذا كله يتحقق في أماكن الوقف التي يمكن اعتبارها بمثابة محطات الوقوف في طريق طويل شاق، فكلما استرحنا في محطة، كلما كنا أقدر على مواصلة السير في نشاط، وكان الممثل أكثر التزاما لطريق الأمن والنجاة من الوقوع في الرتابة.

كذلك الأمر للمثل فإنّه يجد في أماكن الوقف فرصة مناسبة لاستحضار ما في النص من معاني وصور خيالية وعواطف متباينة، ذلك أنّ أقدر الممثلين تتفاوت فيما بينهم تبعا لعدّة مقومات، من بينها طريقتهم لفهم أدوارهم ودقتهم وحسن استيعابهم لأدوارهم ومقدار ذكائهم. وهذه سلسلة الدقيقة المتتابعة من الفهم العميق والذكاء، وإعمال الخيال لاستحضار الصور الذهنية للمواقف والعواطف والدوافع والأفكار التي يستحضرها الممثل في تلك

[1]- فن الإلقاء (بين النظرية والتطبيق)، نجاة علي ص: 172.

الفترات من الوقف ولحظات الصمت التي قد تقصر جدا أو تطور تبعا لطبيعة الدور والمواقف والأفكار".[1]

وهنا نقول: « إنّ الصوت والحركة والإشارة والإيماء ما هي إلا وسائل اتصال بين الممثل والمتفرج، تكون عديمة الفائدة إذا لم تدعم بالفهم العميق والخيال الخصب والذكاء والهيمنة والمراقبة، والتخيل، هو ما يوحي للممثل بكل إمكانات وقوع أحداث العمل الفني من واقع الحياة التي يختزنها، الذكاء جزء من أجزاء عدة الممثل الداخلية، وذكاء الممثل نوع من الذكاء الوجداني يفتح له الباب على أسرار الصراع الانفعالي والدوافع الإنسانية، وأخيرا الإحساس يعنيه على أن يكون صادقا وموصلا جيّدا. كل هذا يسمى بالأقسام المعنوية المنفردة للممثل الذي تعينه على ممارسة فن الأداء التمثيلي».[2]

❖ **أنواع فن الأداء التمثيلي:**

هناك ثلاث أنواع لفن الأداء التمثيلي وهي:

1. "نوع ملفوظ؛ يعتمد على اللفظ الصوتي المعبّر، مثل التمثيل الإذاعي، يدرك بالأذن.
2. نوع حركي؛ يعتمد على الحركة المعبّرة، مثل التمثيل الصامت، والرقص يدرك بالعين.[3]
3. نوع ملفوظ وحركي؛ مثل التمثيل على خشبة المسرح والتلفزيون والسينما، وهو يرى بالعين ويسمع بالأذن".[4]

❖ **الأقسام المعنوية المنفردة:**

الأقسام المعنوية المنفردة هي (الفهم، الإحساس، التخيل، الهيمنة، وأخيرا الأداء).

---

[1]- فن الإلقاء، نجاة علي، ص: 173.
[2]- المرجع نفسه، ص: 174.
[3]- المرجع نفسه، ص: 175.
[4]- فن الإلقاء، نجاة علي، ص: 177.

أ. "**الفهم:**

هو أقل هذه الأقسام وأجدرها بالرعاية، فالفهم عند الممثل ليس هو الفهم السطحي العابر، وإنّما هو البحث والاستقراء عن الفن الغامض وراء الجمل والعبارات، في حوار المسرحية التي يقوم الممثل بدوره فيها، واقدر الممثلين وشارات المجد والنبوغ التي يتميزون بها إنّما تأتي من جانب فهمهم لأدوارهم فهما عميقا صادقا، ويعينهم على ذلك دراستهم وثقافتهم ومعرفتهم وإطلاعهم الواسع، وكلما زادت قدرات الممثل للفهم كلما ذاع صيته ونبغ ذكره. فالجمل صناديق مغلقة مفاتيحها الفهم.

ب. **الإحساس:**

,وهو العنصر الثاني للعناصر المعنوية المنفردة في فن الأداء التمثيلي.

وهو منه أن يستشعر الممثل كل خلجات دوره استشعارا كاملا، بحيث يدخل في إيهاب الشخصية التي يلعبها دون إفراط ولا تفريط في تحديد البواعث والإحساسات والمشاعر لهذه الشخصية، وعلى الممثل أن يدرك أنّ الإفراط والمغالاة في مشاعره وإحساسه، الإنسان كان ضارا أيضا.

فإذا كان النبض مقياس الجسم فإنّ الإحساس مقياس الأداء، أي أنّ ما يصدر عن القلب يصل إلى القلب وما يصدر عن اللسان لا يصل إلا إلى الآذان، معنى هذا أنّ الإحساس الصادق المليء بالعاطفة هو المأخوذ به، والمعلول عليه في فن الأداء التمثيلي مهما كانت شخصية الدور الذي يقوم به.

ج. **التخيل:**

وتلعب مخيلة الممثل في خلق الشخصية التي يؤديها دورا كبيرا، فهي تحدّد الإطار المادي للشخصية مثل (الماكياج، الملابس، الحركة، الإشارة، المناظر، الإضاءة، الموسيقى، اللفتة، والنظرة).

وملكة التخيل تأتي نتيجة التأمل والتفكير والخلق والإطلاع، وعلى هذا الأساس فالممثل يحاسب على الحركة واللفتة والنظرة كما تتطلبها معالم الشخصية، أي أنّه يحاسب على

الإطار الذي يخرج فيه شخصيته من جميع نواحيها من صوت وحركة وسن وهيئة وملبس وشكل وإشارة طبقا وتماشيا مع البيئات المختلفة التي تعيش فيها هذه الشخصية، التي يقوم بها الممثل بأداء دوره فيها.

فالخيال لا غنى عنه ولا مفر منه للمثل والفهم هنا يعينه على الفهم الدقيق لكل ما يحيط بهذه الشخصية، فهو عامل كبير يعين على تنمية وتزكية التخيل عنده".[1]

والممثل يستفيد فائدة عظيمة من كلّ ما يشاهده ويقع تحت سمعه وبصره إذا أمعن التفكير فيه، واختزن في داخله كلّ هذه المرئيات فمعاملات الناس وطباعهم وعاداتهم وأخلاقهم تختلف في الصباح الباكر عنها في المساء المتأخر، وتظهر في مظهر أخر وقت الظهيرة، وتأخذ مظهرا آخر كما في حالات المرض والعلل. فالممثل لابدّ أن يقرأ كثيرا ويرتاد الأماكن المختلفة ليرى الناس في مختلف بياعاتهم، في الجوامع، والكنائس، والسينما والملاهي العامة والمتاحف، وفي النهاية يختزن في داخله ما يحتاج إليه مستقبلا، فقد يعوزه الأمر وهو على خشبة المسرح من حركة أو طابق صوتي.[2]

د. "<u>الهيمنة:</u>

الهيمنة هي المراقبة والضبط.

والمراقبة عنصر من العناصر المنفردة في فن الأداء التمثيلي، وهي ضرورة لازمة للممثل كي يجعل من نفسه رقيبا على نفسه، فلا ينفلت من بين يديه زمام الشخصية التي يلعبها بالاندماج الكامل، أو التجرد الكامل، ويراعي يقظة العقل والذهن وحسن التصوف، وميزان التفكير والدقة، في الحركة والإشارة واللفتة والنظرة والأداء وتصويب الصوت بطابق صوتي معين، وتحديد البواعث إلى آخر ما هناك من عناصر معنوية سابقة، وأن ترتبط هذه العوامل جميعها مع المراحل التي تمر فيها الشخصية التي يؤديها".[3]

---

[1]- فن الإلقاء (بين النظرية والتطبيق)، نجاة علي ، ص: 178.

[2]- المرجع نفسه ، ص: 178.

[3]- المرجع نفسه، ص: 179.

قال "ستا نسلا" فسكي" المخرج والأستاذ الروسي: « يجب أن يكون للممثل رأس باردة وقلب دافئ. فالرأس الباردة معناها المراقبة والهيمنة، والقلب الدافئ معناه الإحساس والاندماج».

ويجب أن يكون في مفهوم الممثل مقولة "ستا نسلا فسكي" « مظاهر القوة ولا قوة، وهي شرط هام من شروط الهيمنة».[1]

ومعنى هذه العبارة « أنّ الممثل لا ينبغي له أن يستغل اندماجه الكامل في مظهر قوته وخاصّة في المواقف المثيرة التي تحتاج منه إلى مظهر من مظاهر القوة، كالمصارعة أو المبارزة أو العراك أو طعنة خنجر، أو صفعة يد أو ضربة رمح وغير ذلك ممّا يدور في بعض المشاهد.

فاليقظة والمراقبة والهيمنة يجب أن تأخذ مداها في مراقبة مظاهر القوة، التي تخلف تماما القوة في طبيعة الحياة».[2]

وبوجود هذه العناصر الأساسية في الفرد تكون هناك نتيجة لأيّ عمل سواء مسرحي أو سينمائي.

❖ **أستوديو الممثل:**

لنجاح الممثل في عمله لابدّ عليه أن يقوم بما يلي:

✍ **خلق الاسترخاء:**

من أهم المبادئ التي أسهمت بها نظرية "ستا نسلا فسكي" في تحديد منهج أستوديو الممثل هو اكتشاف قيمة الاسترخاء كتكنيك في التمثيل.

والاسترخاء عند له مدلولان:

"مدلول جسدي صرف، ومدلول عقلي نفسي، ويقوم هذا المبدأ على افتراض أنّ التوتر جسديا كان أم عقليا من أهم العوائق التي تعطل الممثل عن استيعاب الدور وإعادة خلقه،

---

[1]- فن الإلقاء (بين النظرية والتطبيق)، نجاة علي ، ص: 179.

[2]- المرجع نفسه، ص: 180.

كما أنّها تعطل إمكانية إخراج الصوت إذا وجد التوتر في أيّ جزء من أجزاء جهاز الصوت.

وهذا التوتر غالبا ما ينتج عن أنّ كلّ شيء يفعله الممثل يتطلب جهدا نفسيا وتحكما في الإرادة، وتحكما في التفكير والعضلات الجسدية والعاطفة، وهذا الجهد إذا أسئ استخدامه أو أضطر إلى استخدامه بطريقة خاطئة تؤدي غلى خلق التوتر، وبمعنى آخر إذا وصل الممثل إلى حالة من التوتر تجعله غير قادر على التعبير فإنّه يعجز عن إطلاق طاقاته القادرة على العمل، ولذا فهو خطوة أولى وليس هدفا.

وإلى جانب الاسترخاء الجسدي، هناك "تكنيك" الاسترخاء العقلي والنفسي، ويتعلق هذا "التكنيك" بالأعضاء التي تتجمع منها أكثر المناطق حساسية مثل منطقة اتصال الأنف بالجيوب الأنفية ومن أعلى الوجه وما حول العينين، ومثل هذه المناطق تستهلك من طاقة الممثل أكثر ممّا يحتاجه العمل وبالتالي فهي تخلق التوتر".[1]

"تدريب إزالة التوتر:

ولكي يزيل الممثل هذا التوتر النفسي والعقلي ينتج عن المجهود الزائد في استخدام هذه المناطق السابقة وغيرها، عليه أن يبدأ بل يحاول أن يبدأ بتعطيل هذه المناطق لفترة، فإذا نفذ الممثل هذا المطلب يحس وكأنّه فقد جزءا كبيرا من طاقته، وهذا الإحساس يجعله يكتشف بالتدريج أنّ ما كان يظنه طاقة ما هو إلا عامل معوق، وبالتالي يصبح على وعي بحركة هذه المناطق التي تتمّ بفعل العادة، ثم يصبح واعيا، لأنّ مثل هذه المناطق هي مركز التوتر العقلي والنفسي، فإذا تحكم في استجاباتها أو تخلص نهائيا من هذه الاستجابات يختفي هذا التوتر. والنتيجة غاليا ما تكون مذهلة، فبعد أن يزول التوتر يصبح الممثل أكثر قدرة على الإحساس الانفعال الصادق كما يصبح أكثر قدرة على التخيل".[2]

"تدريب التركيز:

---

[1]- فن الإلقاء، نجاة علي، ص: 180.

[2]- المرجع نفسه، ص: 181.

التركيز يعتمد أولا وأخيرا على إرادة الممثل وقدرته على أن يحصر انتباهه في موضوع أو شيء بعينه، وكذلك قدرته على أن يعيد خلق هذا الموضوع أو هذا الشيء بخياله كاملا وبمنتهى الوضوح، وقيمة التركيز، تكمن في تدريب خيال الممثل وقدرته على التحكم في خياله، لأنّ الممثل إذا أراد أن يتحكم في خياله كما يشاء لابدّ له أن يكون قادرا على التركيز.

ولكي يصل الممثل إل التركيز التام، عليه أن يحاول أن يتصور وجود شيء بعينه ثم يحاول أن يتخيل الوجود المادي لهذا الشيء، ويحاول أن يعيد خلقه فيتصرف كأن الشيء موجود بالفعل، وهذا التخيل سيجعله يضاعف من قدرته على التركيز للتفكير بطريقة واضحة.

مرحلة التعبير الداخلي:

بعد الاسترخاء والتركيز تأتي مرحلة التعبير؛ وفي هذه المرحلة يتعلم الممثل كيف يثير خياله، وكيف يؤدي بصدق ومنطقية ما يفعله".[1]

ولكن غالبا ما يحدث أن يكون تعبير الممثل ضعيفا في مواقف معينة في الدور، لا يستطيع إبرازها خارجيا، فهو يحس مثلا موقفا معينا، ولكنّه لا يستطيع التعبير عنه ظاهريا، فمثلا يشعر الممثل أنّه يبكي ولابدّ أن يبكي، ولكن الدموع لا تنهمر من عينيه. وأستوديو الممثل ل "ستا نسلا فسكي" يتبع تدريبات معينة تعين الممثل على التعبير الخارجي، من هذه التمرينات:

أ. "تمرين الأغنية والرقصة:

التدريب هو افتراض أنّ الممثل يعتمد أساس على الصوت، فهو في سبيل المحافظة على الصوت وإيقاعاته، تواجهه صعوبة شديدة في التعبير أو حتى في إدراك الأفكار والمعاني التي تحملها الكلمات.

[1]- فن الإلقاء (النظرية والتطبيق)، نجاة علي، ص: 182.

والتدريب هو: على الممثل أيقف صامتا أمام جمع من النظارة، وقد يبدو هذا أمرا بسيطا، ولكن الممثل يكتشف أنّه معقد للغاية، حيث إنّه لا يستطيع أن يقف صامتا بل لابدّ له من تحريك يديه أو رجليه، ويأتي بحركات لاإرادية والسبب هو إحساسه بوجود جمهور أمامه.

ولكي يخرج من هذا التوتر عليه أن يغني مثلا كنا ويرقص، على شرط أن يخرج الصوت من منطقة البطن، لأنّ الحنجرة في هذه الحالة تكون متوترة ومتقلصة والغناء هنا والرقص يقصد بهما أن يخرج المشاعر التي في اللاشعور دون خطة محدّدة، يتكرر هذا التمرين إلى أن يتعود الممثل الوقوف أمام الجمهور دون ما حرج ودون ما حركات لاإرادية، وبعد ذلك يتعلم كيف يغني اللحن بطريقته الخاصّة معبّرا عمّا بداخله،[1] فإذا تمّ هذا أصبح مستعدا فنيا لأن يخرج الانفعال المطلوب في نفس اللحظة التي يدرك فيها الدافع لهذا الانفعال فتبكي العين.

ب. تمرين اللحظة الخاصّة:

وهذا التمرين يقول عنه "ستا نسلا فسكي" يجب على الممثل أن يكون في لحظة خاصّة بينما هو في الحقيقة في لحظة عامة، ومن أصعب الأمور أن يتصور الممثل أنّه بمفرده بينما هو أمام جمهوره أي أنّه في لحظة عامة وليست خاصّة.

ومنشأ هذه الصعوبة إحساس الممثل الدائم أنّه أمام جمهور وأحيانا لا يجري التركيز نفعا. والتمرين يقوم على التخيل؛ يتخيل الممثل أنّه وحده تماما لحظة من لحظات التي تمّ في حياته، ويحلو له أن يتصرف بطريقة قد يخجل منها إذا دخل عليه أحد، فيتوقف على الفور عن مثل هذا التصرف، فإذا تعوّد الممثل أن يتصرف بهذه الطريقة مع إحساسه بوجود جمهور يرقبه فإنّ التمرين يؤدي غرضه بنجاح ويصبح قادرا على إخراج الانفعال الداخلي وتحويله إلى تعبير ظاهري".[2]

---

[1]- فن الإلقاء (بين النظرية والتطبيق)، نجاة علي ، ص: 183.

[2]- المرجع نفسه، ص: 183.

✍ مرحلة التعبير الصوتي:

"في الواقع يسبق التعبير الصوتي النشاط البدني، ولكن الغالب أن يأتي التعبير الصوتي من الممثلين أوّلا بعد ذلك التعبير بالنشاط البدني، وهذا خطأ فادح لأنّه إذا ضربت المنضدة بيدك بعدها تصرخ من الألم لأنّ أيّ صوت لابدّ من (احتكاك، مشاهدة، حافز، رد فعل)، لذا يجب أن تتعلم الكلام عن طريق الجسم أوّلا ثم عن طريق الصوت ثانيا.

فالصوت شيء مادي يمكن أن يستعمل لكل شيء، ويمكن التعبير عن كل حوافز الجسم بواسطة الصوت.

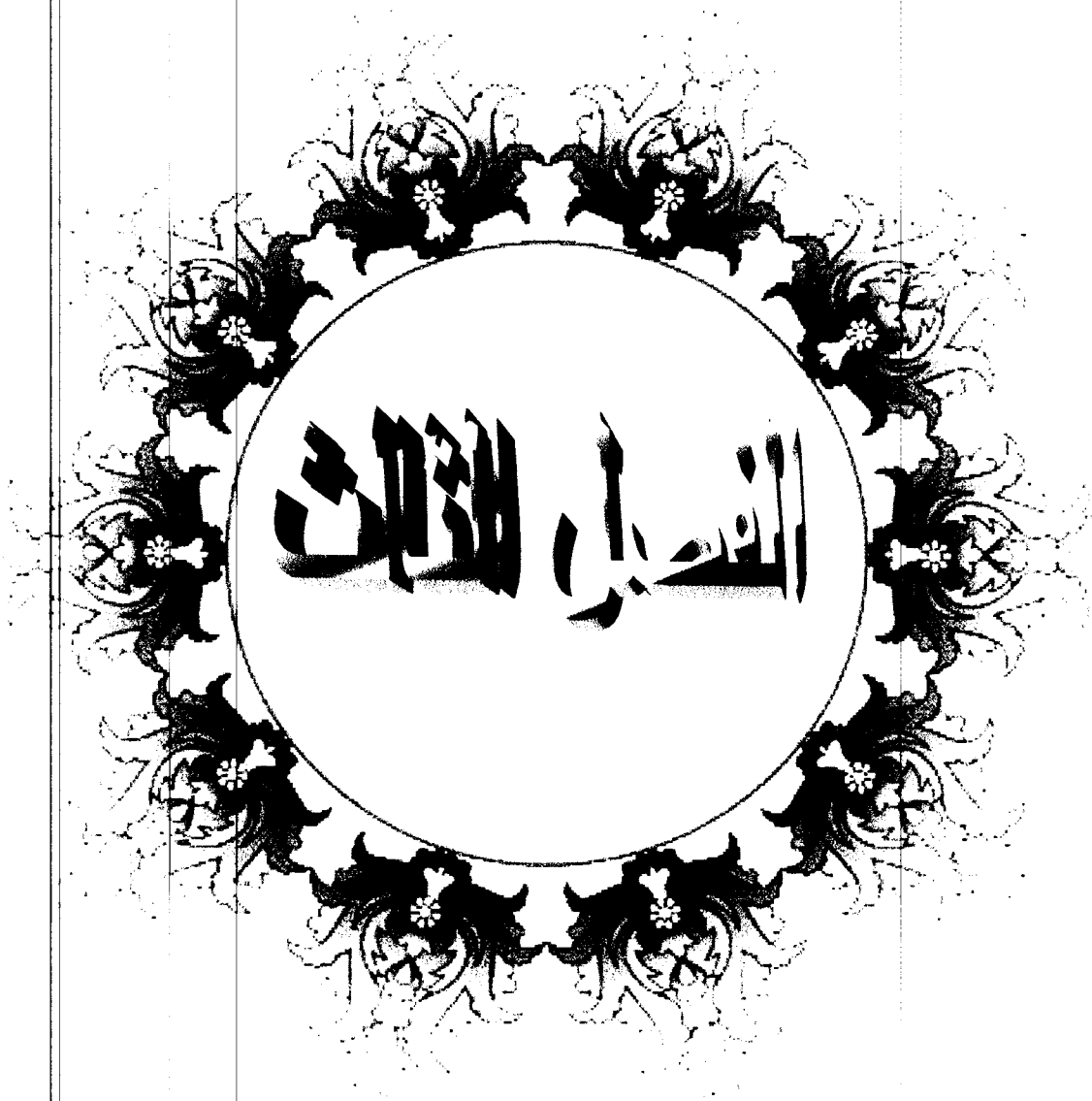
✍ تمرين للتفكير فيما يمكن أن يثير الصوت من توارد خواطر:

،عند تردّد بعض الكلمات مثل (خنجر- أسد- أفعى- علب- عصا- سكينة... وهكذا) نجد أنّ الجسم مستعد لرد فعل يستجيب لكل الأمور دون إرهاق الصوت بدون داع، فإرهاق الصوت عيب كبير، ومن الضروري تصحيح هذا بالابتعاد عن التفكير في أداة الصوت والتفكير في الكلمات.

ولكن يجب أن تدع الجسم ينفعل أوّلا، لأنّ الجسم هو الجهاز الأول للاهتزاز لتضخيم الصوت، ثم يأتي بعد ذلك ردّ فعل بالصوت".[1]

يجب على كلّ ممثل ناجح أن يقوم بهذه الخطوات المهمة من اجل أن يكون العمل فائق النجاح والشهرة، لأنّ هذا الأخير هو الذي يهم الممثل بعد كل إصلاح وقع في المجتمع.

[1]- فن الإلقاء (بين النظرية والتطبيق)، نجاة علي ، ص: 184.


الفصل الثالث

الفصل الثالث : أوجه التشابه و الاختلاف

المبحث الأول : دراسة أوجه التشابه بين الخطيب و الممثل

المبحث الثاني : الاختلافات الموجودة بين الممثل و الخطيب

المبحث الأول: دراسة أوجه التشابه بين الخطيب والممثل.

إنّ كلّ الدراسات الموجودة سواء من علوم وفنون أو غيرها من الميادين لها نقاط تتشابه وتختلف فيما بينهما، وعند تطرقي إلى دراسة الخطيب والممثل، وجدت عدّة نقاط تتلاقى فيها، كالفهم والإحساس ومن جهة الصوت وغير ذلك، ومن الطبيعي إذا وجدت من يمتلك مجموعة من صفات التشابه لابدّ من وجود اختلافات، كاللباس والديكور،... الخ. ومادامت كلّ تلك الأمور مهمة في حياة المجتمع وخاصّة الخطيب والممثل، فسأبدأ في هذا المبحث الأول؛ التشابه الذي يجمع الخطيب والممثل سواء في الأهمية أو الهدف أو العمل أو ما ينتج عنهما.

ومن أهمّ ما يجمع الخطيب والممثل ما يلي:

- ❖ يقفان على خشبة واحدة؛ والوقوف يكون أمام جمهور كما يكون إيصال الكلام عبر مكبر الصوت، وكلا من الخطيب والممثل يبذلان جهدا كبيرا.
- ❖ إنّ أهمّ ما يجمع الخطيب والممثل هو العقل فكلاهما يحتاجان إلى استخدام العقل من أجل التفكير والتخطيط.
- ❖ جمال الهندام؛ الذي يعزز الثقة ويكسب في أعين الناس مهابة ومنزلة.
- ❖ المصداقية وقوة العاطفة؛ "إذ لا يؤثر إلا المتأثر ولا يثير الحماسة في قلوب السامعين إلا من امتلأ حماسة فيما يدعو إليه، واعتمادا بصدقه، لأنّ ما يخرج من القلب يدخل القلب من غير استئذان".[1]
- ❖ الإلقاء الجيّد والتلقائية؛ فالخطيب والممثل لابدّ من حسن الإلقاء من أجل الإقناع والتأثير والاستمالة.
- ❖ طلاقة اللسان؛ التي لابدّ أن تتواجد عند كليهما، "فلابدّ أن تكون الأداة سليمة كاملة، ليتسنى له استعمالها على أكمل وجه".[2]

---

[1]- الخطابة وأصولها، الإمام محمد أبو زهرة، ص: 44.

[2]- المرجع نفسه، ص: 45.

- قوة الشخصية ودقة الملاحظة؛ فالبنية لقوة الشخصية فهي "هبة من الله سبحانه وتعالى، يهبها بعض الناس يحس بقوة روحه وعظم نفسه".[1] أمّا بالنسبة لدقة الملاحظة "فيجب أن تكون نظرات الممثل والخطيب إلى سامعيه نظرات فاحصة كاشفة، يقرأ من الوجوه خطرات القلوب، ومن اللمحات ما تكنّه نفوسهم نحو قولهم، ليجدد من نشاطهم ويذهب بفتورهم، ولتتصل روحه بأرواحهم، ونفسه بنفوسهم".[2]
- الأسلوب؛ "وهو التصرف في فنون القول، بأن تتعاقب على المعنى ضروب مختلفة من التعبير ومن تقرير، إلى تعجب، إلى تهكم، إلى نفي، لكي يكسب كلامه حدّة، ولئلا يذهب نشاط السامعين، ويعتريهم السأم والملل، أمّا الشيء الثاني حسن التآلف بين الكلمات، وتآخي النظم، بحيث تتحدّد الكلمات على اللسان في يسر وسهولة، ويحسن وقعها في الأسماع".[3]
- الممثل والخطيب يقومان باختيار المقاطع التي يقف عليها، بحيث يكون وقوفهما عند نهاية جزء تام من المعنى الذي يريده، وبأن يكون المقطع ذاكرين قويّ يملأ النفس ويوجهها نحو الغرض الذي يريده كلاهما.
- كما يشتركان في سموّ الخلق وكثرة التكرار رأي يقفان أمام الجمهور موقف القائد، أو القائد أو الرائد يهدي إلى الحق ويبصر بالخير ويحذر من هلكة أو غفلة كما يشجع ما هو جيّد ويدعوا إلى الهدى والطاعة... الخ، أمّا عنصر التكرار فالممثل لابدّ أن يكون قابلا ومستقبلا للتكرار بمعنى "أن يكون قادرا على إعادة تمثيل دوره مرات ومرات دون أن يفقد حيويته"،[4] وكذلك الخطيب يجب أن يكرر كلامه حتى يقنع منهم أمامه دون ملل من أجل عدم فقدان نشاطه.
- التدريب فعلي الممثل والخطيب؛ التدريب الخارجي والداخلي لكي يكمل العمل وينجح نجاحا مبهرا.

---

[1]- الخطابة وأصولها، الإمام محمد أبو زهرة ، ص: 46.

[2]- الخطابة وإعداد الخطيب، د. توفيق الحكيم، ص: 16.

[3]- نفس المرجع، ص: 20.

[4]- الممثل والحرباء، صلاح سامي، ص: ...

❖ الهدف هو واحد نفعي وكلي؛ "أمّا النفعي يقع خارج الخطاب وهو الغاية الفعلية التي يريد المرسل أن يحققها، وهناك الكلي فيتجسد في الفعل اللغوي الذي يمارسه المرسل من خلال عمله التلفظ بالخطاب".[1]

وكلّ هذه النقاط التي تجمع بين الممثل والخطيب مازال هناك الكثير، كالمخاطر مثلا فإنّ هذا الأخير يجمع بين الطرفين ومن بينها ما يلي:

أ. **قلق الكلام:**

فقد عرّفوه بعدّة تعريفات؛ فقد وصفه "موليير" على: « أنّه زيادة في خوف الفرد من أن تكتشف خطاياه عندما ينظر إليه كثير من الناس أو يراقبونه أثناء حديثه».

أمّا "روس" فيعرّفه على أنّه: « رد فعل معقد له طبيعة جسمية، كضربات القلب السريعة، وارتباك المعدة، وعرق ورجفة اليدين، ومظاهر عقلية، الشك المزمن واضطرابات التفكير».[2]

هناك العديد من العوامل المسبّبة لقلق الكلام ومنها السيكولوجية التي تؤدي إلى حدوث قلق الكلام يمكن إيجازها فيما يلي:

1. "الأفكار السلبية اللاعقلانية.
2. توقعات فاعلية الذات غير الواقعية .
3. الضغط النفسي كمصدر لقلق الكلام.
4. الخوف من التقييم الاجتماعي السلبي.
5. الاكتئاب كمصدر لقلق الكلام.
6. قلق الكلام كارتباط شرطي".[3]

---

[1]- إستراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ط1، د.ت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ص: 149.

[2]- ينظر: نيورو سيكولوجيا، معالجة اللغة واضطرابات التخاطب، د. حمدي علي الفرماوي، ط1، 2006، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: 152.

[3]- نفس المرجع، ص: 153- 157.

وينتاب الفرد ذو قلق الكلام المرتفع عدد من المظاهر "سواء البدنية كبرودة الأيدي والأقدام، ارتعاش الجسم، تصب العرق، جفاف الحلق، دقات قلب سريعة لا يمكن للجمهور سماعها، صوت مهزوز، معدة مضطربة وصعوبة التنفس.

أمّا المظهر الثاني فهو نفسي، كالشعور بالتوتر العصبي، تجنب المشاركة في الحوارات، تجنب الاتصال بالغير، عدم الثقة بالنفس نتيجة توقعات غير واقعية عن فاعلية الذات.

وهناك مظاهر معرفية؛ كاضطراب الأفكار وتداخلها، وصعوبة تنظيم الأفكار وترتيبها أثناء الحديث، نسيان الحقائق، صعوبة استدعاء الكلمات الملائمة للموقف، انخفاض معدل الطلاقة اللغوية".[1]

هناك أساليب عدّة للتخفيف من قلق الكلام، إذ لا يوجد أسلوب أمثل أو سحري للتعامل مع مشكلة قلق الكلام مثلها في ذلك كمثل باقي اضطرابات التخاطب ذات الأصل السيكولوجي، حيث يختلف هذا باختلاف العوامل التي تقف خلف هذا القلق، ومن بين تلك الأساليب:

1. "أسلوب العلاج العقلاني والتعديل المعرفي.
2. التقليل النظامي من الحساسية الاجتماعية.
3. أسلوب التخيل الذهني.
4. أسلوب الحوار الإيجابي مع الذات.
5. أسلوب الغزو الخاطئ.
6. أساليب الإعداد الجيّد المسبق للحديث".[2]

ب. <u>الرتابة وكيفية الخروج منها:</u>

الرتابة هي جريان الصوت على وتيرة واحدة تتغير من حيث:

1) **"الطابق الصوتي (درجة الصوت):** كأن يكون الصوت، على طول فترة الأداء حادا، أو متوسطا، أو غليظا.
2) **الإيقاع (الريتم):** كأن يكون الصوت على إيقاع متشابه، من حيث السرعة أو البطء.

---

[1]- ينظر: نيورو سيكولوجيا، د. حمدي علي الفرماوي ، ص: 158- 159.

[2]- المرجع نفسه، ص: 160.

3) **الوقف (تقطيع الجمل):** كأن يكون الوقف متشابها من حيث نوع الوقف، أو طول الجملة، أو قصرها، أو النهايات المنغمة بنغمة واحدة.

والرتابة بها الشكل مدعاة إلى السأم والملل، لأنها بعيدة كلّ البعد عن تصوير المعنى الذي يؤدي غلى تلوين الجمل بطوابق صوتية مختلفة تبعا للبواعث والدوافع والمواقف. وهذا كله، بمثابة الرداء المناسب، لتدعيم الجمل والعبارات، بطوابق صوتية مختلفة وإيقاع مختلف، لأنّ الأداء الرتيب الممل هو بمثابة علامة للصوت الميت الممل ويحتاج من المؤدي إلى وسائل تجعل الحيوية تدبّ فيه لو أراد أن يصبح ملقيا جيّدا أو ممثلا متميزا".[1]

من الممكن الهروب من الرتابة بالتمرس على التأكيد والترنيم، وموسيقى الكلام، ومرونة الصوت وتنوعه.

- ❖ **"التأكيد أو الضغط على الألفاظ:** ظاهرة صوتية قد يكون المقصود منها؛ التركيز على حرف أو حرفين من كلمة، أو كلمة من جملة بقصد الحصول على تنوعات صوتية مختلفة، يرجع بعضها إلى وجود الضغط على الألفاظ باختلاف مقاسات الكلمات المختلفة.
- ❖ **الترنيم:** المقصود به تحقيق التنوعات الصوتية، وهو ظاهرة ارتفاع الصوت وانخفاضه، تبعا للمعنى المراد توصيله للمستمع، وتبعا لقواعد اللغة وقواعد الوقف في الإلقاء.
- ❖ **موسيقى الكلام:** تختلف عن الضغط على مخارج الحروف الذي هو بمثابة توضيح نسبي، وهي تختلف أيضا عن التنغيم الذي هو ارتفاع الصوت وانخفاضه دون سبب مقنع، وقد تكون متشابهة مع الترنيم حيث إنها أيّ موسيقى الكلام تنبع من المعنى الذي تحمله الكلمات.
- ❖ **المرونة الصوتية:** المرونة هي ظاهرة تكييف الصوت مع أيّ تغير في المزاج النفسي، وأيّ تغيير في الانفعال أو التفكير والصوت المرن، هو القادر على التعبير الصادق عن شتى التغيرات، وبهذا يحافظ على جذب انتباه المتفرجين واهتمامهم.

[1]- فن الإلقاء، سامي عبد الحميد، ص: 130.

3) **الوقف (تقطيع الجمل):** كأن يكون الوقف متشابها من حيث نوع الوقف، أو طول الجملة، أو قصرها، أو النهايات المنغمة بنغمة واحدة.

والرتابة بها الشكل مدعاة إلى السأم والملل، لأنّها بعيدة كلّ البعد عن تصوير المعنى الذي يؤدي غلى تلوين الجمل بطوابق صوتية مختلفة تبعا للبواعث والدوافع والمواقف. وهذا كله، بمثابة الرداء المناسب، لتدعيم الجمل والعبارات، بطوابق صوتية مختلفة وإيقاع مختلف، لأنّ الأداء الرتيب الممل هو بمثابة علامة للصوت الميت الممل ويحتاج من المؤدي إلى وسائل تجعل الحيوية تدبّ فيه لو أراد أن يصبح ملقيا جيّدا أو ممثلا متميزا".[1]

من الممكن الهروب من الرتابة بالتمرس على التأكيد والترنيم، وموسيقى الكلام، ومرونة الصوت وتنوعه.

- **"التأكيد أو الضغط على الألفاظ:** ظاهرة صوتية قد يكون المقصود منها التركيز على حرف أو حرفين من كلمة، أو كلمة من جملة بقصد الحصول على تنوعات صوتية مختلفة، يرجع بعضها إلى وجود الضغط على الألفاظ باختلاف مقاسات الكلمات المختلفة.
- **الترنيم:** المقصود به تحقيق التنوعات الصوتية، وهو ظاهرة ارتفاع الصوت وانخفاضه، تبعا للمعنى المراد توصيله للمستمع، وتبعا لقواعد اللغة وقواعد الوقف في الإلقاء.
- **موسيقى الكلام:** تختلف عن الضغط على مخارج الحروف الذي هو بمثابة توضيح نسبي، وهي تختلف أيضا عن التنغيم الذي هو ارتفاع الصوت وانخفاضه دون سبب مقنع، وقد تكون متشابهة مع الترنيم حيث إنها أيّ موسيقى الكلام تنبع من المعنى الذي تحمله الكلمات.
- **المرونة الصوتية:** المرونة هي ظاهرة تكييف الصوت مع أيّ تغير في المزاج النفسي، وأيّ تغيير في الانفعال أو التفكير والصوت المرن، هو القادر على التعبير الصادق عن شتى التغيرات، وبهذا يحافظ على جذب انتباه المتفرجين واهتمامهم.

[1]- فن الإلقاء، سامي عبد الحميد، ص: 130.

❖ **التنّوع:** هو التغيير في السرعة ودرجة الصوت، ونوع المقام الصوتي، وتأكيد اللفظ، والشخص الذي ليده شيء أكيد يريد أن يقوله، يستعين بهذه الأشياء دون أن يدري، بينما إذا استخدمها وهو شديد الوعي بها، فإنّ كلامه يبدو مصطنعا".[1]

ج. **الثقل في الكلام:**

يصادف أحيانا كثيرة وجود كلمات يصعب النطق بها بسبب تجاوز بعض الحروف المتقاربة في المخرج والتكوين، وبالرغم من أنّ اللغة العربية قد استبعدت الكثير من تلك الكلمات إلا أنّ تلك اللغة مازالت تحتوي على كلمات أخرى.

ومثلا على ذلك "الكلمات التي تبدأ بتاءين ككلمة (تنتظم) أو كلمة (تتداخل) فقد يصعب تلفظها وخاصّة عند عدم التركيز عليها، ومثلها أيضا الأفعال الرباعية المضارعة التي يضمّ وْسطها ويكسر ما قبل آخرها ككلمة (يزعجني)، وقد قسم "ابن جني" الكلمات الثقيلة على التلفظ إلى ثلاث مجاميع هي:

1. الكلمات الثلاثية التي تتكون من حروف متقاربة في التكون مثل: (مص، مج، فكك).
2. الكلمات التي تجتمع فيها حروف الحلق مثل: أعهد، أهل، هلعها، خالعهن".[2]
3. "الكلمات التي تجتمع فيها حروف الحلق، مثل: مستشزرات".[3]

ويرجع الثقل في التلفظ إلى عدّة أسباب أهمها:

1) **"الجهد العضلي:** حيث أنّ بعض الحروف تتطلب عند إلقائها جهدا عضليا أكثر من غيرها لذلك يصعب النطق بها، فالهمزة مثلا من الحروف الصعبة التلفظ لانّ مخرجها من فتحة المزمار، وكذلك تسقط أحيانا من الكلام، وكذا الحال مع حروف الإطباق كالضاد والطاء والصاد، فالكلمة التي تتكون من أكثر من حرف واحد في تلك الحروف يصعب تلفظها حتى لو لم تكن الحروف متجاورة، وتعتبر من الكلمات العسيرة التي لا ترتاح الأذن لسماعها مثل: اضبط، مضطر، واصطبر.

---

[1]- فن الإلقاء، سامي عبد الحميد، ص: 131.

[2]- فن الإلقاء (الجزء 1)، سامي عبد الحميد، مطبعة بغداد، على نفقه جامعة بغداد، 1980، ص: 141.

[3]- فن الإلقاء، سامي عبد الحميد، ص: 141.

2) **عدم التعود:** هناك كثير من الكلمات التي لم يتعود الشخص على تلفظها بسبب قلة استعماله لها، لذلك فإنّ أدوات التشكيل لا تعمل عملها بسهولة في تلك الكلمات لأنها لم تتمرن عليها مثل: أحبك، ولن أحبك، ولم أحبك، ولن أحبكما، ولم أحبكنّ.

3) **قلة الشيوع:** هناك كلمات كثيرة أهملت فترة من الزمن ولم يعد أحد يستعملها، لذلك تبدو غريبة على التلفظ وعلى السمع وتصبح صعبة على التلفظ".[1]

وهكذا فإنّ إلقاء جملة معينة لا يعتمد على نطق حروف الكلمات التي تحتويها فحسب، بل من إعطاء كلّ كلمة نبرتها الصحيحة لكي تكون مفهومة لدى السامع ولابدّ من إعطاء الجملة تنغيمها الخاص لكي تحمل بالتالي المعنى الصحيح المراد منها.

وبهذا فقد ذكرت أهمّ النقاط التي تجمع الممثل والخطيب، وسنتطرق في المبحث الموالي على الاختلافات التي نصادفها عند مختلف القراءات.

[1]- فن الإلقاء، سامي عبد الحميد ، ص: 142.

المبحث الثاني: الاختلافات الموجودة بين الممثل والخطيب.

والاختلافات عديدة وكثيرة ونذكر منها ما يلي:

- الممثل حرّا جسديا وحركيا فإنّ المسرح له جميعا، أمّا الخطيب فهو مقيد فمكانه في أغلب الأحيان المنبر.
- الممثل خياله واسع إذ أيّ شخصية يستطيع تمثيلها ويبيّن للمشاهد صحة القصة، أمّا الخطيب فخياله محدود لأنّه مرتبط بالحقيقة.
- "كثيرا ما يتعرض الخطيب لسؤال أو مقاطعة أو اعتراض"،[1] أمّا الممثل فلا يمكن ذلك مهمته التمثيل، أمّا الجمهور فهو بنظر ويسمع.
- "الخطيب بفحم منظره بلبس عمامة والاعتماد على عصا أو مخصرة، أو يعتمد على قوس أو رمح"،[2] أمّا الممثل فيعتمد على ألبسة مختلفة وأقنعة وديكور يتغير من لحظة إلى أخرى.
- "الخطيب يراعي أن لا يكثر من الإشارة باليد فهذا خطأ، وصرف للسامع عن الانتباه فعلى الخطيب أن يقلل منها"،[3] أمّا الممثل فحركاته كثيرة لأنّ عمله يتطلب ذلك.
- الممثل في التمثيل المسرحي يدخل فيه الغناء والموسيقى التصويرية، أمّا الخطيب في خطبته فيكون كلاما فقط.
- الخطيب يزود خطبته بالقرآن الكريم والحديث الشريف أو السيرة والتاريخ، أمّا العمل المسرحي فيتقيد بالنص فقط بلا زيادة ولا نقصان ولا يدخل الجانب الديني.

هذه أهمّ الاختلافات الموجودة بين الخطيب والممثل ربّما يوجد اختلافات أخرى ولكن هي غير مهمة بقدر ما ذكرته أعلاه.

إنّ الخطيب والممثل درجة التشابه بينهما أكبر من اختلافهما لأنّ الهدف الأساسي الذي ينتجانه هو الإصلاح والتوعية والرشاد في المجتمع.

---

[1]- الخطابة وإعداد الخطيب، د. عبد الجليل عبد شبلي، ص: 231.

[2]- المرجع نفسه، ص: 233.

[3]- التمثيل والأداء المسرحي، د. فتحي سامي، ص: 18.

المبحث الثاني: الاختلافات الموجودة بين الممثل والخطيب.

والاختلافات عديدة وكثيرة ونذكر منها ما يلي:

- الممثل حرّا جسديا وحركيا فإنّ المسرح له جميعا، أمّا الخطيب فهو مقيد فمكانه في أغلب الأحيان المنبر.
- الممثل خياله واسع إذ أيّ شخصية يستطيع تمثيلها ويبيّن للمشاهد صحة القصة، أمّا الخطيب فخياله محدود لأنّه مرتبط بالحقيقة.
- "كثيرا ما يتعرض الخطيب لسؤال أو مقاطعة أو اعتراض"،[1] أمّا الممثل فلا يمكن ذلك مهمته التمثيل، أمّا الجمهور فهو بنظر ويسمع.
- "الخطيب بفحم منظره بلبس عمامة والاعتماد على عصا أو مخصرة، أو يعتمد على قوس أو رمح"،[2] أمّا الممثل فيعتمد على ألبسة مختلفة وأقنعة وديكور يتغير من لحظة إلى أخرى.
- "الخطيب يراعي أن لا يكثر من الإشارة باليد فهذا خطأ، وصرف للسامع عن الانتباه فعلى الخطيب أن يقلل منها"،[3] أمّا الممثل فحركاته كثيرة لأنّ عمله يتطلب ذلك.
- الممثل في التمثيل المسرحي يدخل فيه الغناء والموسيقى التصويرية، أمّا الخطيب في خطبته فيكون كلاما فقط.
- الخطيب يزود خطبته بالقرآن الكريم والحديث الشريف أو السيرة والتاريخ، أمّا العمل المسرحي فيتقيد بالنص فقط بلا زيادة ولا نقصان ولا يدخل الجانب الديني.

هذه أهمّ الاختلافات الموجودة بين الخطيب والممثل ربّما يوجد اختلافات أخرى ولكن هي غير مهمة بقدر ما ذكرته أعلاه.

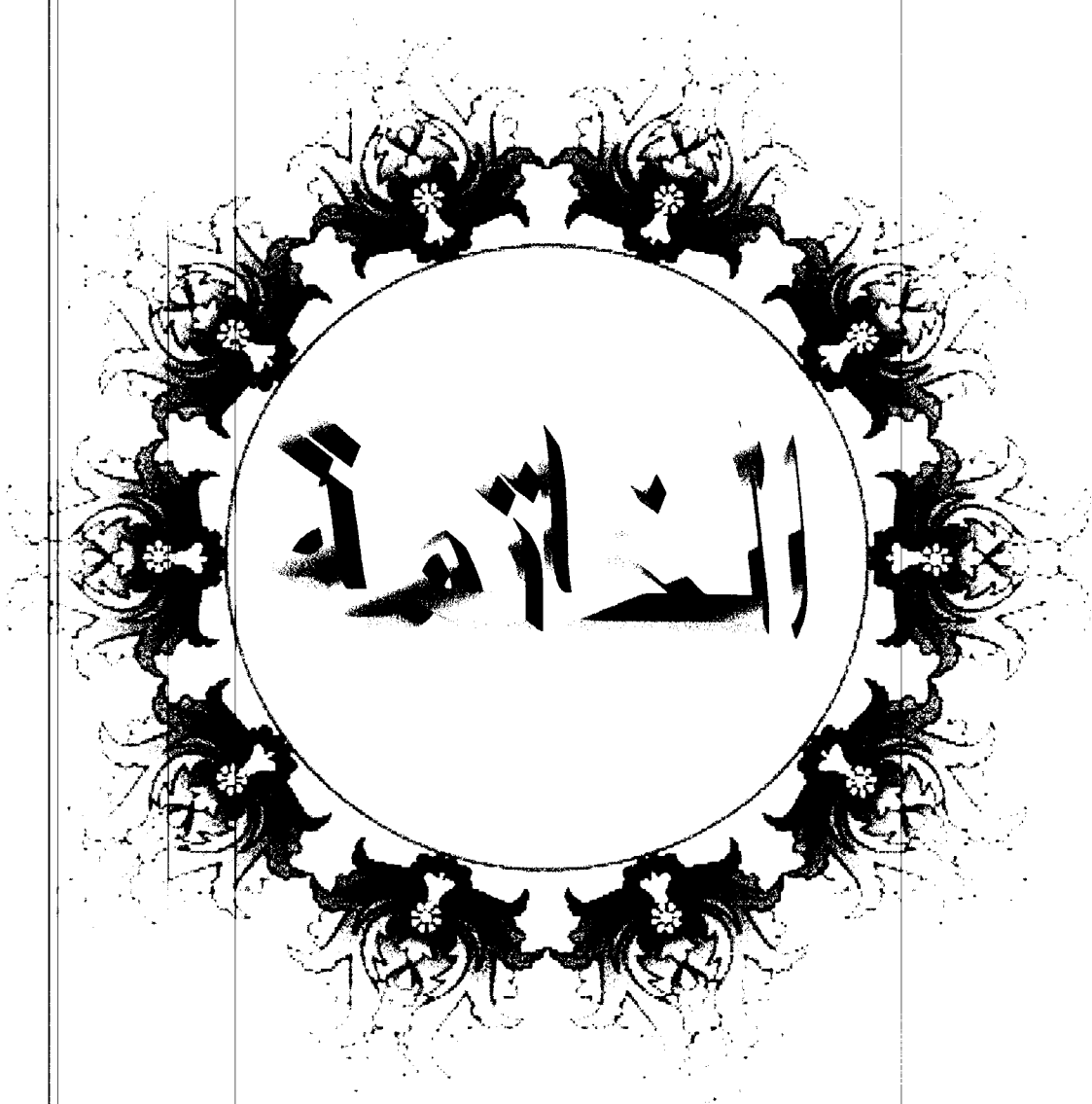
إنّ الخطيب والممثل درجة التشابه بينهما أكبر من اختلافهما لأنّ الهدف الأساسي الذي ينتجانه هو الإصلاح والتوعية والرشاد في المجتمع.

---

[1]- الخطابة وإعداد الخطيب، د. عبد الجليل عبد شبلي، ص: 231.

[2]- المرجع نفسه، ص: 233.

[3]- التمثيل والأداء المسرحي، د. فتحي سامي، ص: 18.


الخاتمة

الخاتمة :

بعد العمل الذي قمت به وبعد قراءة المؤلفات من خطابة وتمثيل وبعد اجتياز الفصول والمباحث وصلت إلى النتائج التالية:

1- إن الإلقاء الجيد من أهم عوامل نجاح الخطيب والممثل في توصيل رسالتيهما.

2- لا فائدة من حذلقة اللسان إذ لم تكن متبوعة بإلقاء جيد.

3- الخطابة والتمثيل تراث متجدد ومتطور عبر الزمن.

4- إن أهم ما يجذب الجمهور إلى المتلقي دقة الحركة واستعمالها في موضعها الخاص.

5- إن الخطابة التي يلقيها الخطيب سواء كانت سياسية أم دينية أم اجتماعية، وكذا الأداء التمثيلي الذي يقوم به الممثل سواء من ناحية اجتماعية، أو كوميدية فهي بحاجة ضرورية وأساسية لطلاقة اللسان وقوة الصوت.

6- إن تغلغل كلام الخطيب والممثل في نفس السامع دليل على الوصول إلى المراد المنتظر حدوثه.

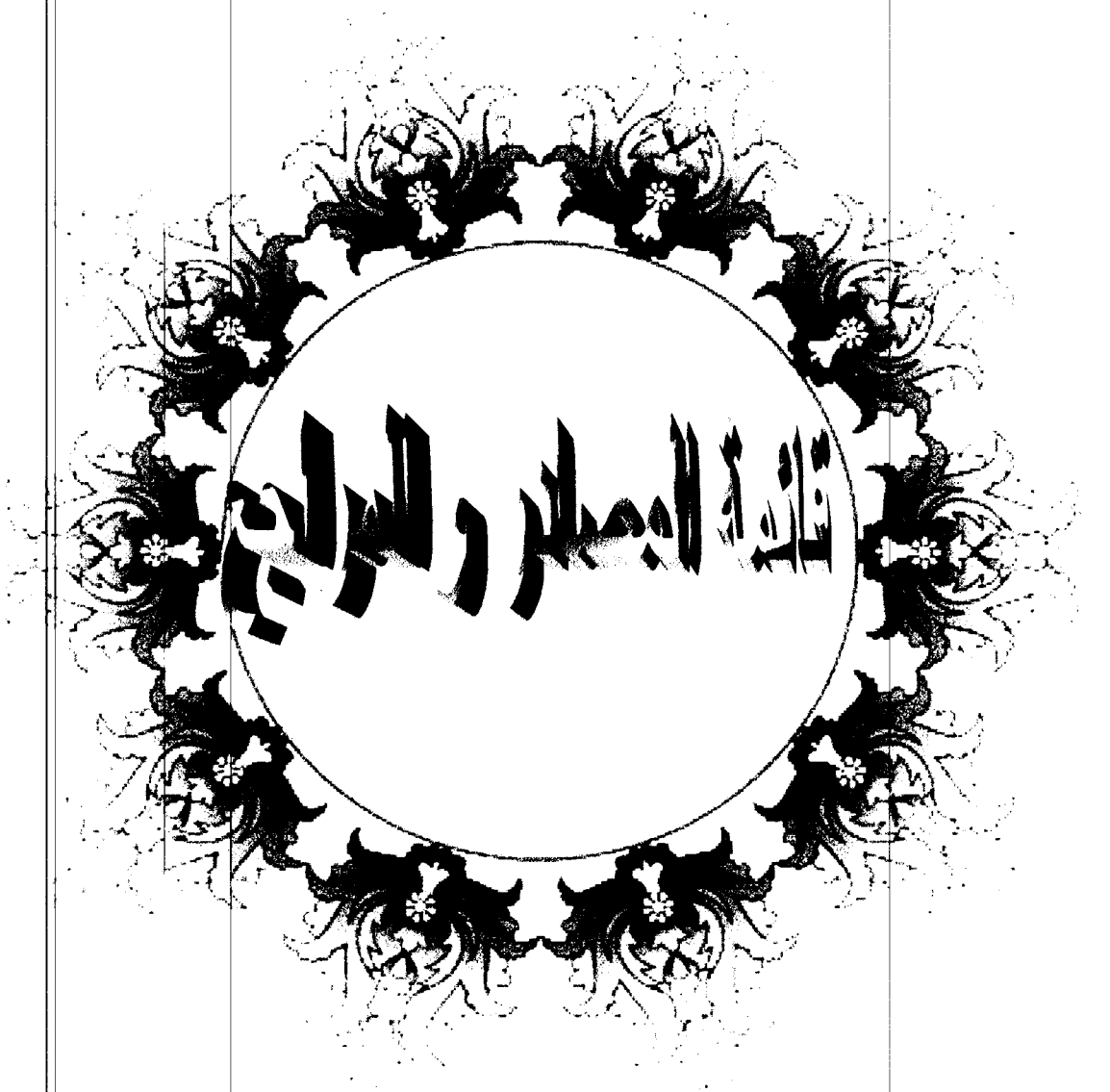
7- كل منطوق أو فعل كلامي لابد له من وجود ملق ومستمع.

8- هيئة الخطيب والممثل أداة من أدوات الإقناع والتأثير.

9- التعاون هو الهدف الأساسي الذي يجمع الخطيب والممثل من أجل التفاعل والإصلاح الشامل.

10- إن تقنية البرهان الصائب تصل إلى جميع العقول لو كان الجمهور مثقفا، فالبرهان دليل على الإصابة والصدق في القول.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث المتواضع، فإن أصبت فبعون من الله وإن أخطأت فمن الشيطان وعلى هذا أحمد الله المستعان على ملكة العقل التي اهتديت بها إلى هذا.


قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر والمراجع باللغة العربية:

1- أساس البلاغة، محمود الزمخشري، دار صادر.

2- الأسس العلمية لنظريات الإعلام، جبهات أحمد شني، دار الفكر العربي.

3- إستراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديدة المتحدة.

4-أصول البلاغة، كمال الدين هيثم البحراني، دار الشرق.

5- الإقناع الاجتماعي، د. عامر مصباح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

6- البرهان في وجوه البيان، إسحاق بن إبراهيم، بغداد.

7- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل.

8- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

9- تاريخ الخطابة العربية إلى القرن الثاني هجرية، د. عبد الكريم إبراهيم، الناشر مكتبة الثقافة الدينية.

10- تأملات في اللغو واللغة، د. عبد العزيز الحبابي، الدار العربية للكتاب ليبيا.

11- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، الدار البيضاء.

12- تلخيص الخطابة، ابن رشد، دار القلم، بيروت.

13- التمثيل والأداء المسرحي، د. فتحي سامي، هلا للنشر والتوزيع.

14- تهذيب اللغة، أبو منصور الأزهري، دار البصائر دمشق.

15- جينالوجيا المعرفة، أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر.

16- الخطابة – أصولها وتاريخها، الإمام محمد أبو زهرة، دار الفكر العربي.

17- الخطابة الإسلامية، د. عبد العاطي محمد شلبي، دار الإسكندرية.

18- الخطابة العربية – أصولها، تاريخها في أزهر عصورها، إحسان النصر، دار المعارف.

19- الخطابة العربية وفن الإلقاء، د. اشرف محمد موسى، مكتبة الخارجي القاهرة.

20- الخطابة وإعداد الخطيب، د. عبد الجليل شبلي، دار اليقين للنشر والتوزيع.

21- دراسات أدبية نقدية في الفنون النثرية، دار داود غطاشة شوايكة، دار المصطفى محمد الفار، الطبعة الثانية.

22- دراسات في علم النفس الاجتماعية، عبد الرحمن محمد عيسى، دار النهضة العربية.

23- دروس في الألسنة العامة، ديسوسير، الدار العربية للكتاب، ليبيا.

24- الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، **** البطريق، دار غريب القاهرة.

25- رسالة الإعلام وأثرها على تقيين نشأة الطفل الاجتماعي في المجتمع العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

26- السيميائية وتبليغ النص الأدبي، أ. بشير إبرير، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة.

27- شعرية الإلقاء ومقولة التوازي، هواري غزالي، رسالة ماجستير جامعة تلمسان.

28- شعرية الخطاب الصوفي، د. محمد يعيش، أطروحة رقم 01 الطبع سيماما، فاس.

29- العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة.

30- فلسفة الأدب والفن، د. كما عيد، الدار العربية للكتاب، تونس.

31- فن الأدب، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2.

32- فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق، نجاة علي، الدار المصرية، القاهرة.
33- فن بلاغة الخطاب الإقناعي، د. محمد العمري، ط2، إفريقيا الشرق.
34- فن الخطابة، أرسطو، دار القلم بيروت.
35- القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز أبدي، دار الفكر بيروت.
36- قضايا الإبداع الفني، د. حسين جمعة، منشورات دار الآداب، بيروت.
37- القول الشعري، يمنى العيد،ة منشأ المعارف.
38- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، دار الكتب العلمية.
39- اللسانيات وأسسها المعرفية، د. عبد السلام المسندي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب.
40- لسان العرب، ابن منظور، دار بيروت للطباعة والنشر.
41- اللغة والخطاب الأدبي، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي.
42- ما الخطاب وكيف نحلله، د. عبد الواسع الحميري، مجمع المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت.
43- المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير، ج3، دار النهضة، مصر.
44- المزهر في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، القاهرة، د.ط، د.ت.
45- معرفة النص لدراسات في النقد الأدبي، حكمت صباغ، دار الآفاق للنشر، بيروت.
46- مقدمة في التأثير الطاغي لفن التمثيل، دار سامي صلاح، مطبوعات المهرجان التجريبي.
47- مقولة التوازي وشعرية الإلقاء، هواري غزالي، رسالة ماجستير، تلمسان.
48- الممثل والحرباء، صلاح سامي، دار الحريري للطباعة.
49- الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، أبو الحسن سلام، دار الوفاء.
50- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، دار الكتب الشرقية.

51- النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، د. عبد المالك مرتاض، المطبوعات الجامعية الجزائر.

52- النص والخطاب والإجراء، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة.

53- النقد الأدبي الحديث، د. غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت.

54- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابته، دار الفكر السوري، سوريا.

55- النقد والخطاب، مصطفى خضر، دمشق، 2001، د.ط.

56- نيورو سيكولوجيا معالجة اللغة واضطرابات التخاطب، د. حميدي علي الفرماوي، مكتبة الأنجلو مصرية.

المصادر والمراجع باللغة الفرنسية:

57- Argumentation, Uaais Utz : Spachriches, Hanfru Jù ina Hans Buelules spra2, Fishertas chefuch Verlag.

58- Dictionnaire de linguistique, Jean Dubois et autres, Larousse.

59- L'information et la communication, Roget accapmit ecaprit, Hachette SI 3ed.

60- Theory of Amman Communication, Stephen W, Luttle Johmchar lex Merrill company.

61- Persuaive Speaking, Scott, Scheidel, Thomas Mforesman and glenview.

الدوريات:

62- بين النص والخطاب، أحمد يوسف، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد 01.

63- الحجاج والاستدلال الحجاجي، أحمد عراب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

64- العلامة في التراث، أحمد حساني، مجلة تجليات الحداثة، العدد 02.

65- في تحديد مفهوم الخطاب، كمال عمران، المجلة العربية للثقافة، مجلة نصف سنوية.

66- النص الحجاجي العربي، محمد العيد، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

67- نظرية التبليغ بين الحداثة والتراث الغربي، د. عبد المالك مرتاض.

الفهرس

مقدمة ..... أ

المدخل : فن الإلقاء..... 01

الفصل الأول : الخطيب و فن الإلقاء

المبحث الأول : الخطيب و كيفية إعداده..... 06

المبحث الثاني : الخطاب..... 15

المبحث الثالث : طرق إلقاء الخطاب..... 24

الفصل الثاني: الممثل وفن الإلقاء

المبحث الأول: ما قبل التمثيل..... 41

المبحث الثاني: التمثيل..... 43

المبحث الثالث: الممثل..... 55

المبحث الرابع: فن الأداء التمثيلي (فن الإلقاء)..... 63

الفصل الثالث: أوجه التشابه والاختلاف.

المبحث الأول: دراسة أوجه التشابه بين الخطيب والممثل..... 73

المبحث الثاني: الاختلافات الموجودة بين الممثل والخطيب..... 80

الخاتمة 81

قائمة المصادر و المراجع..... 82

الفهرس