الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكرة لنيل شهادة الماستر

تخصص: مسرح مغاربي

الموضوع

كوميديا ديلارتي والممثل في المسرح الجزائري
ارلوكان خادم السيدين أنموذجا

إعداد الطالب:

- بن صابري أمين

تحت إشراف:

- د. دحو محمد أمين

لجنة المناقشة		
خواني زهرة	أستاذة التعليم العالي	رئيسًا
دحومحمد أمين	أستاذ محاضر "أ"	مشرفا ومقررًا
بولنوار	أستاذ محاضر "أ"	ممتحنًا

السنة الجامعية: 1443-1444هـ/2022-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

الحمد لله تعالى على نعمه وحسن عونه وتوفيقه لإتمام هذا العمل.

ولابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة نعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير...

وقبل أن نمضي نقدم أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة ...

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة ...

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل.....

وأخص بالذكر الأستاذ د. دحو أمين الذي كان عونا لنا في هذا البحث ولم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه وإرشاداته.

كما أشكر الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة وتقييم هذه المذكرة.

بن صابري أمين

إهــداء

إلى الغاليين والدي الكريمين.

إلى رفيقة دربي زوجتي.

إلى قرة عيني ابنتي الغالية.

إلى كل الأهل والأحبة.

إلى من صاغوا لنا من علمهم حروفا ومن فكرهم منارة تنير لنا مسيرة العلم والنجاح.

بن صابري أمين

مقدمة

يعتبر المسرح فن من الفنون الأدبية، ليس وسيلة للترفيه عن النفس فقط، بل للتربية والتعليم في قالب فني جمالي، يسعى الى إحياء التراث وترقية الدوق والجمال، والنهوض بالمجتمع سياسيا وفكريا، فكان الهدف الأسمى للمسرح هو تقدم الأمم.

كما نعلم أن المسرح ينقسم الى قسمين الكوميديا والتراجيديا اذا اخترنا الكوميديا كموضوع للدراسة في المسرح الجزائري نجد أن المسرح الجزائري كان غنيا بالمسرحيات الكوميدية ، كانت الكوميديا عند الكتاب والمخرجين المسرحيين الجزائريين هي الجسر الذي يوصل كلمتهم الى الجمهور ، ذلك لعرضها وتبنيها العديد من المواضيع والشؤون الاجتماعية والسياسية ، التي عاشها الفرد الجزائري وسط مجتمعه ، فهي لا تضحك الجمهور فحسب بل تجعل المتفرج يضحك على نفسه وبهذا تجعله يدرك موقعه ومرتبته بين أفراد المجتمع ،ولعل ما يميز المسرحية الكوميدية في الجزائر ،هو تمردها على الحالات السائدة المزرية والمهمشة التي كانت تشغل ذهن المتلقي الجزائري ، الذي كان منهمكا بالتفكير في مستقبله وفي كيفية التخلص من الخوف والفزع ، وعليه فان الكوميديا كانت حلا للمشاكل وعلاجا نفسيا للفرد الجزائري بطريقة فكاهية تبعث البهجة والسرور على وجه المتلقي .

والى جانب الكوميديا العادية قد تطرق المسرح الجزائري الى الكوميديا الإيطالية التي كان لها صدى واسع على الركح المسرحي الجزائري.

حيث كانت دراستي في هذا البحث حول كوميديا ديلارتي والممثل في المسرح الجزائري، وتكمن أهمية موضوعي في:

- التعريف بالكوميديا
- معرفة معنى كوميديا ديلارتي
- إدراك العلاقة بين كوميديا ديلارتي والممثل في المسرح الجزائري
- أن يفهم القارئ دور الكوميديا في المسرح الجزائري

حيث توصلت الى إشكالية عامة وجب على أن أصل الى بعض النتائج حيث تمحورت حول علاقة كوميديا ديلارتي بالممثل في المسرح الجزائري.

جعلتني اطرح بعض التساؤلات الفرعية على نفسي كما يلي:

ما هو مفهوم كوميديا ديلارتي؟

ما هو دور الممثل في كوميديا ديلارتي؟

ما علاقة كوميديا ديلارتي بالمسرح الجزائري؟

عالج هذا البحث هذه التساؤلات انطلاقا من تقسيمه الى مدخل، وفصلين.

حمل المدخل تحديد للمصطلحات والمفاهيم، نظرا لطبيعة الموضوع الذي يتطلب تحديد جزئيات الكوميديا الإيطالية في الجزائر بعد هذا المدخل يأتي الفصل الأول حمل عنوان: كوميديا ديلارتي والممثل، وتطرقت فيه الى ستة عناصر، وهي كالاتي: مفهوم الممثل، تاريخ ظهور الممثل، رؤية بعض النظريات التمثيلية للممثل. مفهوم الكوميديا، أنواع الكوميديا، اهم شخصيات كوميديا ديلارتي. إضافة الى الفصل الثاني خصصته للجانب التطبيقي حمل عنوان: الممثل ودوره الكوميدي في المسرح الجزائري. وتطرقت فيه الى خمسة عناصر وهي كالاتي: الكوميديا في المسرح الجزائري، كوميديا ديلارتي في المسرح الجزائري، تلخيص العرض المسرحي، شخصيات العرض المسرحي، التحليل. وانتهى البحث بخاتمة تتناول اهم النتائج التي توصلت اليها وهي إجابة عن الإشكالية.

ونظرا لطبيعة الموضوع وظفت المنهج الوصفي التحليلي، بالنسبة للوصفي: هو مناسب لوصف الحالة وهي ظهور كوميديا ديلارتي. والتحليلي: هو مناسب من اجل تحليل ودراسة عرض مسرحية ارلوكان .

ومن الأسباب التي دفعت بي الى اختيار هذا الموضوع دون غيره هي:

أسباب ذاتية: الرغبة في دراسة هذا الموضوع، والفضول الذي دفعني الى معرفة الكوميديا في المسرح الجزائري، إضافة أنى أحب هذا المجال الدراسي. أسباب موضوعية: أردت إثراء البحث العلمي بمعلومات جديدة حول الكوميديا في المسرح الجزائري، من اجل اكتشاف بعض الجزئيات في كوميديا ديلارتي لم تلاحظ من قبل.

قد تطرقت الى بعض الدراسات السابقة اذكر منها:

أطروحة دوكتوراه، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري مقاربة سيميائية لمونودراماالمتمرد لدين الهناني جهيد، الطالب دحو محمد الأمين.

مذكرة لنيل شهادة الماستر، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس دراسة لأربعة نماذج لغريبي عبد الكريم.

واعتمدت على جملة من المصادر والمراجع أهمها: المسرح والمجتمع في مائة عام لمحمد زعلول، الكوميديا في السينما العربية لمحمد منصور، فن الشعر لأرسطو، المعجم المسرحي باتريس بافي، أطروحة دكتوراه، مجلة بعنوان كوميديا ديلارتي وتمظهراتها في مسرح الحلقة لبودن بلقاسم، مذكرة لنيل شهادة الماستر الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس دراسة لأربعة نماذج لغريبي عبد الكريم، إضافة الى بعض المشاهدات من اليوتوب.

ومن جملة الصعوبات التي واجهتني: ضيق الوقت، والنقص الكبير في المصادر والمراجع التي تتحدث عن كوميديا ديلارتي في المسرح الجزائري، بالرغم من أن حقل المسرح واسع، والبحث فيه يقتضي التمعن لنيل المعرفة، والاغتراف من تجارب السابقين، والفضل للأساتذة المشرفين في إعانة الباحث وبلورة الفكرة في شكلها الأكاديمي المنهجي.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق، مع خالص الشكر للأستاذ المشرف " دحو أمين" على الوقوف معي طيلة هذه الفترة.

مدخل

الارتجال المسرحي:

يستعمل مصطلح الارتجال في المواقف الفنية، خاصة المسرح الممثلون هم الذين يقومون بالارتجال على خشبة المسرح وذلك من اجل خلق التوازن بين المواقف الدرامية.

ادن " الارتجال يعني فن الخلق في نفس لحظة التنفيذ وهو في الواقع مسالة ذاكرة، وكانت الأكاديميات الإيطالية تعمل على تنمية ذلك التكنيك وتقيم مسابقات شعرية وخطب ارتجالية حول مواضيع غريبة لا تخطر على بال أحد وكانت تتخذ أشكال اكليشيهات أدبية فالارتجال الذي يقوم على ثيمات يتطلبها المشاهدون، هو في حد ذاته عرض، هو أحد أشكال المشهد الأكروباتي الذي يقوم على تمارين شاقة عقلية أكثر من أن تكون بدنية ".[1]

يبدل الممثل طاقة إضافية في المواقف الارتجالية فتجده يركز مع حركاته وحواراته وكذا مع حركات وحوارات الممثلين الأخرين من اجل خلق التوازن في المواقف المسرحية بدون أن يشعر المتلقي بهذه العملية.

فن التمثيل المسرحي:

التمثيل المسرحي هو علم له أصوله وأساليبه ومناهجه المختلفة والمتباينة، وهو خاضع للعملية الإخراجية المسرحية.

التمثيل المسرحي هو عن عمل إبداعي يقوم به ممثل أو مجموعة من الممثلين يؤدون أدوارا مختلفة على خشبة المسرح، فالممثل هو " الصلة الحية بين نص المؤلف وتوجيهات المخرج وعين المشاهد وأذنه."[2]

تلك الصلة تجعل من العمل المسرحي، عملا إبداعيا منظما، فالممثل يعمل جاهدا ليصور للجمهور حقيقة الشخصية ليفهمها بدون أي غموض.

---

[1]– بودن بلقاسم، كوميديا ديلارتي وتمظهراتها في مسرح الحلقة، مجلة النص، 2021م، العدد 03، ص80.

[2]-ينظر: باتريس بافي، المعجم المسرحي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015، ط1، ص61-62.

"يعمل فن التمثيل على إيصال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام الجماهير الحاضرة في صالة المسرح، وبواسطة شخصيات وأدوار مسرحية، يقوم بها الممثلون أو الهواة، في فترة زمنية معينة، متعارف عليها بثلاث ساعات تقريبا، وفي مكان معين هو البناء المسرحي، وتدخل الى جانب فن التمثيل فنون مشاركة أخرى، مثل فنون المعمار الموسيقي، والارتجال والفن الصامت والرقص والزخرفة والأزياء."[1]

نجد أن الجمهور يتفاعل مع أداء الممثلين على خشبة المسرح وعليه فان التمثيل الجيد للممثلين يجعل من الجمهور متحمسا لمشاهدة العرض بأكمله.

الإخراج المسرحي:

يعرف الإخراج المسرحي على انه تلك العملية الإبداعية التي يقوم بها المخرج المسرحي، فهو يحول النص المسرحي الى عرض مرئي يشاهده الجمهور، مراعيا بذلك عناصر العرض المسرحي من ديكور إكسسوار ....

إن " كلمة فن الإخراج مركبة من كلمتين تشير فيه كلمة فن الى انه عمل يعتمد الإبداع والصنعة والحرفية، وكلمة إخراج الى انه عمل يعتمد التركيب والإنشاء لإنجاز تكوين عام، وبهذا يجمع بين العملية الإبداعية والعملية التكوينية، وهو عمل تطبيقي أكثر من تنظيري تتحقق به الصور الكلية والكاملة التكوين. "[2]

الإخراج المسرحي هو قراءة النص المسرحي وعرضه وفق صورة فنية ممنهجة من قبل المخرج المسرحي الى الجمهور بغية إيصال رسالة معينة كان يهدف اليها الكاتب المسرحي.

المخرج المسرحي:

[1]-برابح حاج، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري المخرج لخضر منصوري أنموذجا، كلية الآداب واللغات جامعة وهران، الموسم الجامعة: 2014م-2015، ص9.

[2]-يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء قراءة في تجارب مسرحية معاصرة، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران احمد بن بلة، الموسم الدراسي 2018م-2019م، ص8.

هو ذلك الشخص الذي يقوم بتحويل النص المسرحي الى عرض مسرحي يشهده الجمهور. فمهام المخرج صعبة للغاية حيث يبدل مجهودا فكريا وجسديا فهو يفكر في كيفية اختيار الممثلين المناسبين حسب ما يمليه النص المسرحي، إضافة الى ذلك فهو الذي يحضر معهم أثناء التدريبات على خشبة المسرح ويقوم بتوجيههم وتصحيح أخطائهم.

في معجم (oxford) لم تخرج مهام المخرج عن التفسير الفني(Artistic interpretation) فمهمته تغيير النص المكتوب بواسطة الوسائل الفنية المتاحة مثل: الديكور، الأزياء، وحركة الممثل، وأساليب نطق الحوار ...، فكل هذه الوسائل ينظمها المخرج وفق رؤية إخراجية معينة تتناسب وأفكار كاتب النص المسرحي.[1]

وفي نهاية العرض المسرحي يكون الجمهور هو الوحيد الذي يقيم عمل المخرج المسرحي، وذلك من خلال تفاعله مع العرض المسرحي يصفق حين يعجبه العرض المسرحي ويغادر في وسط تقديم العرض إذا لم يقنعه العرض المسرحي وعليه، فان مهمة المخرج يلزمها التركيز والذكاء.

[1]-ينظر: يمينة بشارف، المرجع السابق، ص9.

الفصل الأول: كوميديا ديلارتي والممثل

المبحث الأول: الممثل.

مفهوم الممثل.

تاريخ ظهور الممثل.

رؤية بعض النظريات التمثيلية للممثل.

المبحث الثاني: الكوميديا.

- مفهوم الكوميديا.
- أنواع الكوميديا.
- أهم شخصيات كوميديا ديلارتي

المبحث الأول: الممثل

1) مفهوم الممثل

يعرف الممثل على انه ذلك الشخص الذي يتقمص أدوارا مختلفة، يعرضها على الجمهور وفق حركات وحوارات معينة.

"أن الوقوف أمام ملايين الجماهير ليس بالأمر الهين، وكذلك معايشة شخصية تكاد تكون غير مستحبة له من أسوء الضغوطات التي يعيشها الممثل ومع ذلك نجده يسعى ويثابر من اجل الواجب الأعلى، وهو نجاح العرض المسرحي المهم هنا ليست التصفيقات الحارة والهتافات العالية، وإنما ذلك الشعور الذي يحسه عند هزيمة الخوف الذي بداخله، وإثراء العرض المسرحي فهو - الممثل-لا يسعى الى النجومية ولا يهمه من هو البطل ومن هو الثانوي، وإنما الأهم من ذلك من يستطيع أن يحرك الأحداث نحو الجمالية المبتغاة ".[1] جمالية الأداء في الحركات والحوارات لدى الممثل هي الهدف الأسمى الذي يجري وراءه الممثل، لان ما يهمه هو إرضاء الجمهور وإيصال الرسالة المسرحية بطريقة حسية جمالية. يبقى الممثل ابدأ يلعب دور الناطق والمعلن لوقائع النص أو الفعل، وهو في الوقت نفسه، المعني بالنص والذي يعطي النص أبعادا ومدلولات بطريقة جديدة عند كل أداء. والفعل المحاكي يسمح للممثل بان يبدو وكأنه يبتكر قولا أو فعلا أملاهما عليه نص أو تصميم أو أسلوب في الأداء أو الارتجال. انه يتصنع الفعل جاعلا من نفسه البطل الذي يؤديه والمنتمي الى عالم خيالي. وفي الوقت نفسه، ينجز أفعالا مسرحية ويبقى دائما هو نفسه مهما. وهذه الازدواجية أي العيش والظهور وكأنه هو نفسه والأخر معا، كائنا من ورق وكائنا من لحم ودم، تلك هي ميزة وظيفته المثيرة.[2]

فالممثل ما هو ألا منفد لما يمليه عليه المؤلف في نصه وما يعطيه له المخرج من تعليمات أثناء التدريب. وعليه فان "حركة الممثل تخلق صورة تتابعية في عين المتلقي فلكل حركة يؤديها لها

[1]- زقاي صارة، ازدواجية الحركة والجسد، مجلة النص، 2021/06/01، العدد 01، 474.

[2]-ينظر: باتريس بافي، معجم المسرحي، توزيع مركز دراسات العربية، بيروت، فبراير 2015، ص62.

مدلولها، وصيغتها الصورية تصنف باعتبارها علامة ولغة بصرية، تتنوع بتنوع الوظائف البصرية كحركة الضوء وأثاث الديكور"...[1]

هذا يعني أن الممثل يسعى بجسده الى تشكيل تلك الحركات المنظمة تنظيما تناسقيا متوافقا مع سينوغرافيا العرض المسرحي. فان "جسد الممثل هو محور المنظومة الإرسالية في المسرح كونه مركز التشفير وحامل نصوص العرض، وبما أن الخطاب المسرحي، هو تشكيل لنصوص متعددة ونظام علاماتي يوظف كثيرا من لغات التعبير وبكثافة سيميائي يكون الممثل هو نقطة التقاء هذه النظم الإشارية جميعا".[2]

[1]- زقاي صارة، مرجع سبق ذكره، ص 479.

[2]- الطالبة يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، كلية الأدب والفنون، جامعة وهران، 2018/ 2019، ص 97.

2) **تاريخ ظهور الممثل**

اختلفت أسباب ظهور الممثل المسرحي وذلك حسب اختلاف عادات وتقاليد المجتمعات، بالإضافة الى اختلاف انشطتهم.

"اهم نشاط كان يقوم به الأنسان البدائي هو الصيد لكي يؤمن قوته اليومي وتامين استمرارية الحياة والبقاء. وحتى يضمن نجاح نشاطه هذا لجا الى طريقة التقليد ومحاكاة الحيوان الذي ينوي اصطياده، متخذا شكله الخارجي وتقليد حركاته وصوته. فانحصرت علاقة التقليد والمحاكاة في حلقة صغيرة تمثلت بين الأنسان (الصياد) و (الحيوان) المحاكي".[1] استعمل اليونانيون القدامى جلود الماعز وقرونهم كلباس، وبحركات راقصة يعبرون بها عن عاداتهم وطقوسهم الدينية.

"يعد الرقص من أقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم، ومن ثمة كانت الخطوة الأولى نحو الفنون، والرقص أيضا دو طابع ديني فالإنسان يتحدث الى الهبته بلغة الرقص ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة"[2]، ومن هنا نرى أن عروض الرقص التعبدية التي يتقربون بها الى التهم ماهي ألا تمثيل ظهر في المجتمع اليوناني أن ذاك.

حيث كانت عبادة ديونيسيوس أكثر العبادات اليونانية اتصالا بالمسرحية وأشدها تأثيرا على تطورها، لان طقوسها كانت تتضمن كثيرا من الحركات التمثيلية، وتشتمل على عواطف متضاربة، يعبر عنها اتباع الاله في بهجة وسرور وضحكات عالية، كانت بمثابة البذور التي نشأت منها الملهاة، وأحيانا أخرى يعبرون عنها في حزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين، كان أصلا للمأساة.[3] فهنا اتضحت لنا صورة التمثيل المسرحي الإغريقي ويظهر دلك في وجود نوعين من التمثيل المسرحي (تراجيدي وكوميدي)، بالإضافة الى ذلك "كانت العروض الأولى للمسرح في

---

[1] -محمد فضيل سناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الطبعة 01، عمان، 2016 م، ص 16.

[2]- نفس المرجع ، ص 22.

[3]- ينظر: محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية 160 شارع محمد فريد، القاهرة، ص 13.

العهد الإغريقي تحتوي على ممثل واحد وكان في الغالب هو الشاعر نفسه، وكانت تعاونه مجموعة عرفت بالكورس ودورها في الأداء يجري في ترديد فقرات خاصة من النص المسرحي في ترتيل منغم وبصوت جماعي، وعن طريق الرقص أيضا"،[1] حيث ظهر عدة شعراء وكتاب مسرحيون ساهموا بشكل كبير في العملية التمثيلية من بينهم (ثسبيس، اسخيلس، سوفكليس). "يمكن عد ثسبيس أول مؤدي يأخذ أدوارا عديدة واهم تعديل ادخله ثيسبس هو إيجاده الممثل الأول بديلا عن الشخص المغني أو الراقص، لان عمله الأساس يتمثل دخوله بحوار مع أفراد الجوقة والإجابة عن الأسئلة والرد عليها"،[2] يمكننا الجزم بان العروض المسرحية الإغريقية اعتمدت على الممثل الواحد طول تلك الفترة.

" ادخل (اسخيلس) شاعر الإغريق المسرحي الممثل الثاني بعد أن كان الشاعر يقوم بوظيفة الممثل الأول الى جانب روايته لبعض أحداث الرواية، ويعتبر دخول الممثل الثاني بداية لتدعيم مركز الممثل في المجال المسرح وبعد ذلك أضاف (سوفكل) شاعر الإغريق المسرحي الثاني الممثل الثالث، وهنا فقط تقل أهمية الكورس بعض الشيء".[3]

[1] - احمد زكي، فن التمثيل المسرحي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة01، ص 12_13.

[2]- محمد فضيل شناوة، مرجع سابق، ص 22.

[3]- احمد زكي، مرجع سابق، ص 13.

إن تغير عدد الممثلين وتعاقبهم ما هو إلا دليل على وجود تغيير على مستوى الأداء التمثيلي لدى الممثلين في تلك الحقبة فقد مر الأداء التمثيلي بثلاث مراحل.

وسميت "بعهود الأداء التمثيلي عند الإغريق:

- **العهد الأول:** هذا العهد الذي أنجب أول شعراء المسرح الإغريقي (اسخيلس) و(سوفكليس) في القرن الخامس قبل الميلاد وكان التمثيلي فيه على درجة كبيرة من الجدية والاعتدال.

- **العهد الثاني:** ويمثل هذا العهد مرحلة التطور فيها الأداء الى شكل أكثر إنسانية وطبيعية، وكان دلك في القرن الرابع قبل الميلاد.
- **العهد الثالث:** ويسمى هدا العهد بالعهد (الهيليني) وكان فترة الانحلال اتسم فيها التمثيلي بطابع التقليد السوقي وكثير من الحيل الصوتية المزيفة. وهذا التقسيم يعني باختصار انتقال الأداء في الماسي من مرحلة الزعيق الى مرحلة الإشباع، الى مرحلة اتسم الأداء فيها بمحاولة التشبه بالعواطف الإنسانية، وهده المرحلة الأخيرة هي التي ظهر فيها شاعر الإغريق المسرحي رقم ثلاثة (يوربيدز)".[1]

3) **رؤية بعض النظريات التمثيلية للممثل**

- **رؤية ستانسلافسكي:**

يعد المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي صاحب المدرسة الواقعية النفسية التي تعد من اهم مدارس الأداء التمثيلي، حيث اعطى أهمية كبيرة لحياة الممثل من الناحية النفسية والجسدية، باعتبار الممثل هو المحرك الرئيسي للعبة المسرحية فالاعتناء بالممثل اعتناء تاما يجعله يؤدي دوره المسرحي على أكمل وجه.

"وفي ذلك يقول ستان سلافسكي ولكي يلتزم الممثل بالاحترام وأخلاقيات المسرح، يجب أن نهيئ له كل ما يجب تهيئته للإنسان المثقف يجب أن نهيئ له أولا حياة إنسانية كريمة...نحن نأخذ في

[1]- احمد زكي، المرجع السابق، ص 16_17.

الاعتبار كرامة الممثل، نعتزم إنفاق أول دخل يتجمع لدينا في تأثيث منزل المستقبل، الذي يتيح للممثلين حياة مادية هادئة".[1]

يتحرك الممثل على خشبة المسرح ويبدي انفعالات وسلوكيات مختلفة حسب ما يمليه عليه الدور المسرحي يساعده في دلك صوته وحركته.

"فعمل ستان سلافسكي الى القراءة الصوتية وتحسين النطق والقراءة الحركية، والارتجال واللجوء الى الذاكرة الذاتية والتزود بالمؤثرات العاطفية والوجدانية للممثل لمعايشة الدور.

- يلزم الممثل أن يعرف الشخصية التي سيقدمها أو يحققها على خشبة المسرح

- يجب أن يعرف موضع الشخصية بالنسبة للزمان والمكان والظروف المحيطة التي تسبق الأحداث الخاصة بالشخصية التي سيمثلها وبالشخصيات الأخرى.

- يجب عليه أن يكون قادرا على الإفادة بتجربته الماضية في الحياة ليتمكن من إيجاد الحدث الحالي".[2]

يحافظ الممثل على تركيزه لشخصية التي تتقمصها من كل الجوانب من بداية العرض الى نهايته حيت يصدر عنه أفعالا تناسقية منظمة مادية ونفسية.

"إن نجاح الممثل في أداءه الدور أو الشخصية المسرحية يعتمد على العلاقة التبادلية بين الفعل المادي للممثل المكون من أدواته التواصلية الصوتية والحركية والتي يبتها للمتلقي ومن فعل نفسي داخلي صادر عن إحساس سليم وصدق شعوري ناتج عن إيمان الحقيقي بما يفعل، ناتج عن تواصل الفعال مع الذات". [3]حاول ستانسلافسكي ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل الممثلين يدرسون الحياة الداخلية للشخوص كما لو كإنو أناسا حقيقيين، وقد تضمن منهجه أربعة عشر بندا، كما ركز على بندين مهمين هما: الخيال والذاكرة الانفعالية سر إبداع الممثل في أداء دوره.

---

[1] - برايح حاج، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري المخرج لخضر المنصوري أنموذجا، كلية الأدب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015/2014، ص 42.

[2] - يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين الوسائط المادية، كلية الأدب والفنون، وهران، 2019/2018، ص 58

[3] -علي عبد الحسين الحمداني وعبود حسن المهي، التواصلية في أداء الممثل، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2014، الطبعة الأولى، ص 99.

قال ستانسلافسكي جملة مهمة جدا عن الممثل والخيال: " الممثل المعطل خياله عليه أن يغادر خشبة المسرح فورا.

الجملة هذه تبين درجة أهمية الخيال للممثل. فالخيال مهم للممثل لأنه:

يساعده على رسم صورة كاملة للشخصية التي يقوم بتجسيدها عن طريق لو السحرية.[1]

يصادف الإنسان في حياته بمواقف ومشاهد مختلفة تخزن تلك المواقف والمشاهد في ذاكرته حيث تنفعل ذاكرته بمجرد رؤيته لموقف أو مشهد مشابه لها خزنه في ذاكرته من قبل، فالذاكرة الانفعالية هي المسؤولة عن ذلك الأمر.

لو تكلمنا عن الذاكرة الانفعالية يلزمنا التكلم أن أول واهم مدرسة في الأداء التمثيلي مدرسة المخرج الروسي كسطنطين ستانسلافسكي، هذه المدرسة مرت بمرحلتين:

المرحلة الأولى: رأى ستانسلافسكي أن الأداء التمثيلي يكون من الداخل الى الخارج.

المرحلة الثانية: رأى ستانسلافسكي أن الأداء التمثيلي يكون من الخارج الى الداخل.

لمعرفة معنى هذه المراحل يلزمنا معرفة أدوات الممثل:

جهاز صوتي: جهاز خارجي

جهاز حركي: جهاز خارجي

جهاز انفعالي: جهاز داخلي

في المرحلة الأولى: معناه أن يبدا الممثل باستدعاء الانفعال الازم للموقف التمثيلي ثم يقوده الانفعال للأداء الصوتي والحركي الملائم.

المرحلة الثانية: معناه أن يبدا الممثل بالأداء الصوتي والحركي الخارجي ثم يقوده الأداء الصوتي والحركي للانفعال الملائم.[2]

قد حارب ستانسلافسكي الممثل النجم لما له من تأثيرات سلبية على التمثيل المسرحي حيت وصل به المر الى التحكم في أوامر المخرج المسرحي وغيرها..

---

[1]- ينظر: إبراهيم حجاج، سر إبداع الممثل في تجسيد الشخصية، https: // youtu.be:/ic7hcpyqgy8

[2]-ينظر: المرجع نفسه.

"لاحظ ستانسلافسكي بأم عينه سيمة الممثل المشهور، الذي يرفض ونظيره الدخول من باب واحد، وكذا الممثلتين المشهورتين اللتان لم يتخيل دناءة لغتهما حتى بين الكواليس، بينما كان ذلك على الخشبة فعلا، والى الكثير ما لاحظه من تصرفات غير لائقة رغم شهرة هؤلاء الممثلين".[1]

- **رؤية بريخت:**

يسعى بريخت لإبعاد تعاطف الجمهور المسرحي مع الممثل، وكذلك ابعاد تعاطف الممثل مع نفسه. وهذا ما يسمى بالتغريب المسرحي حيث " يقف برتولد بريخت على راس قائمة المسرحيين الذين تميزوا بإضافاتهم الإبداعية، على ما جاء به من تنظيرات عرفت بالمسرح الملحمي الذي يوصف بانه تعبير شعبي ملحمي، أبطاله البشر الأسوياء، الاعتياديون الذين يعانون مما هم فيه".[2]

فقد تمكن من السيطرة على الممثل وجعله منفذا لما يمليه عليه من أوامر في التدريبات فقط حيث فرض على الممثل التخلي عن عاطفته أثناء أداء الدور المسرحي.

"كما ركز بريخت على أسلوب الأداء التمثيلي بحيث رفض عملية الاندماج بين الممثل والدور الذي يمثله على عكس المسرح الدرامي التقليدي فبريخت يريد من الممثل ألا يعيش الشخصية التي يؤديها ويشعر المتفرج انه التي يمثلها وليس شخصية الممثل وأحيانا يتحول الممثل. وأحيانا يتحول الممثل الى سارد ومثال ذلك مسرحية "الأم شجاعة"، فمع فقدان الأم لابنها الأكبر تبدأ معركتها مع الحرب ولكن بدون عواطف وهي احدى تقنيات بريخت فلا هي تبكي على ابنها ولا تندم على طمعها الذي أفقدها ابنها وهذا يبقي المشاهد بعيدا عن الحدث". [3]

فهنا يجب على الممثل إيصال الفكرة فقط مبتعدا عن العاطفة التي تؤدي الى الشفقة والتطهير لذي المتلقي، "إن مهمة الممثل في المسرح البر يختي تتطلب منه دوما أن يعمل على تدريب قنواته التعبيرية، المتمثلة بالصوت والجسد، واستنفارها بكل طاقاتها القصوى، بما

---

[1] - برايح حاج، مرجع سابق، ص43 /44 .

[2]-علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهي، مرجع سابق، ص 120.

[3]- سمية كعواش، المسرح البريختي، مجلة المفكر، 2021، العدد 2، ص 561.

يتلاءم مع خصوصية التحولات الأدائية الواجب توافرها للتواصل مع المتلقي في التغريب ونظرية المسرح الملحمي".[1]

أراد بريخت أن يبين حقيقة الواقع كما هي للتأثير على الجمهور بشكل مباشر وذلك من اجل تغيير الواقع.

"يجب ألا نتكلم عن الحقيقة الرمزية للعمل المسرحي ولا عن بصيرة لا تخطئ لدى المشاهدين، وإنما عن جدل بين المنصة والصالة لا ينغلق على نفسه، يكشف عن حقيقة يولدها في أن واحد: أي العالم الحقيقي والمجتمع الواقعي الذي يعيش فيه الممثلون والمشاهدون".[2]

- **رؤية ارتو:**

القسوة هي شكل من اشكال التعبير القاسي تأثر في الجمهور مباشرة عند مشاهدة العمل الإبداعي، فهو بذلك ينفعل بشكل لا ارادي نتيجة تلك المشاهدة ، وقد استعمل ارتو هذا الشكل في عمليته الإبداعية وعليه فان " انتونين ارتو منظر وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي سجل آرائه عن المسرح والممثل في كتابه (المسرح وقرينه) وفي بحوثه الهامة مثل (مسرح القسوة) وقد عمل ممثلا في فرقة (دولان) (وبيتوييف) و(جوفيه)، ومثل في بعض الأفلام السينمائية والأعمال الإذاعية". [3]

تميز ارتو بإهانة النص المسرحي مدافعا عن الإخراج ومعطيا الحرية المطلقة للمخرج المسرحي. "وفلسفة (ارتو) في رفض النص المسرحي قائمة على أساس أن لغة الكلمات لم تثبت بالدليل القاطع أنها أفضل لغة موجودة، لذا وجب عليها أن تغادر خشبة المسرح لتحل محلها الحركة".[4] قد تعامل ارتو مع الممثل على انه أشبه بالألة يطبق ما يمليه عليه المخرج المسرحي من أفكار قاسية يجسدها على خشبة المسرح وهو بذلك يرفض الإيهام المسرحي. "يعد الممثل عنصرا له أهمية بالغة مادام نجاح العرض متوقفا على أدائه وعنصرا سلبيا ما دامت كل

---

[1]-علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهني، المرجع السابق، ص126 .

[2]-برنار دورت، قراءة بريشت، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية دمشق، 1997، ص 234.

[3]-فارس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن عمان، 2012، الطبعة الأولى، ص 12.

[4]-احمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2012، الطبعة الأولى، ص80.

مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا سواء كان ذلك بالحوار وعن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام".[1] ومنه على الممثل أن يتحلى بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان أثناء أداء الدور المسرحي. و"يرى (ارتو)، انه لا يوجد مسرح إلا إدا وجد عنصر القسوة كأساس في كل عرض، وكلمة القسوة عند (ارتو) تعني شهوة الحياة، وعند العالم وبالضرورة الحتمية".[2]

- **رؤية غروتفسكي:**

اعتمد غروتفسكي على الممثل المسرحي ، وذلك من خلال حركات جسده على خشبة المسرح، فالممثل بتحركاته يعطي علامات مختلفة تساعد المتلقي على فهم الشخصية المسرحية .

"يرى غروتفسكي أن ذلك التعبير لا يولد إلا عن طريق نوع من التضاد الذي يحدث بين العمليات الداخلية للممثل والشكل الخارجي لجسد الإنسان. يهدف برنامج تدريب الممثل عند غروتفسكي الى تحقيق السيطرة على أدواته الجسدية للتعبير عن الدوافع النفسية فالممثل بتعلمه كيفية استخدام الجسد يعبر مباشرة على الدوافع النفسية، في شكل استعارة جسدية فكان المقصود من عملية التجديد النفسية التي خاضها الممثلون عند غروتفسكي هو تحفيز نفس النوع من النشاط لدى المتلقي، هو استبعاد السلوك المفروض اجتماعيا ويكون هذا التحفيز من خلال المعرفة الذاتية".[3] ركز غروتفسكي على الممثل في العملية الإبداعية المسرحية حيث جعله يجمع بين حركاته وعواطفه. إن تربية الممثل في مسرح غروتفسكي ليست قضية تعليمية وإنما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من العملية النفسية. ويقسم غروتفسكي الى ثلاثة أنواع:

-**ممثل بدائي:** كما هو الحال في المسرح الأكاديمي والتقليدي

-**ممثل صانع:** هو الذي يبدع المؤثرات الفيزيقية والصوتية

---

[1]- الأستاذ نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، الطبعة العربية الأولى، ص 71.

[2]-احمد سلمان عطية، مرجع سبق ذكره، ص 82.

[3]- بوزعيب بلال، نقاس غالم، الممثل بين المسرح الفقير عند غروتفسكي والسينما الشعرية عند بازيليني، مجلة أفاق سينمائية، 2021، العدد 01، ص 251.

-**ممثل طقوسي:** هو الممثل الصانع الذي ينفتح على الصور والخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع. وهو النوع الذي يهتم به المخرج ويدربه في معمله المسرحي حيث يشترط في هذا الأخير امتلاك سمات معينة وخاصة، فيجب على الممثل أن يكون راقصا وبهلوانا وساحرا ...[1]

- **رؤية مايرهولد:**

طريقة تعامل الممثل مع جسده اتجاه الدور المسرحي كانت هي غاية مايرهولد لانجاح عرضه المسرحي.

"ولد مايرهولد عام 1874 بروسيا وبدا سيرته الفنية بموسكو تحت قيادة ستان سلافسكي. لكن سرعان ما غادره بعد أربع سنوات من تأسيسه بمعارضته لمدرسة ستانسلافسكي الواقعية. لقد استغل مايرهولد الفرصة ليهاجم الواقعية على أرضها بمسرح الفن داعيا الى منهجه اللاواقعي".[2]

قد اهتم مايرهولد بالممثل وسخر له عدة عناصر لخدمة أداء دوره، بهذا يتاقلم الممثل مع جميع عناصر العرض المسرحي .

"وقد عد الممثل العنصر الرئيس على خشية المسرح، ونادى بان تكون جميع عناصر العرض المسرحي الأخرى في خدمته، ليستحوذ على اهتمام الجمهور كليا، وليكشف عن روحه المندمجة بروح المؤلف المسرحي عبر روح المخرج، يقول مايرهولد: الممثل هو العنصر الرئيسي على خشبة المسرح. وكل ما هو خارج عنه هام بقدر ما هو ضروري له في العمل".[3] فحركات الممثل التي يعبر بها عن شعوره كانت محل دراسة وتركيز مايرهولد.

"كما أكد على أهمية (التكنيك) للممثل، ليتسنى له تنفيذ الخطة الإخراجية التي وضعها المخرج من اجل ذلك أوجد طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها اسم (البيو ميكانيك) أو (ميكانيكية الجسم)، والتي تعني ترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية من

---

[1]-ينظر: بوزعيب بلال ، المرجع السابق، ص 251.

[2]-HananeEdibe ، مدرسة مايرهولد، https://youyube/ne.Qdcosgo

[3]-احمد سلمان عطية، مرجع سابق، ص 65.

خلال استخدام الحركات البلاستيكية التي تعين الجمهور على فهم الحوار الداخلي للشخصيات ويفسره مايرهولد بان الحوار للسمع، وحركات الممثل البلاستيكية للبصر. لذا فان خيال المتفرج يعمل تحت ضغط هذين التأثيرين السمعي والبصري".[1] لا يكتفي الممثل باستخدام جسمه فقط، أو حركاته البيو ميكانيكية بشكل عشوائي بل يجب عليه أن يخضع لقواعد منظمة تسيطر على حركاته البيو ميكانيكية. "ومن خلال (البيو ميكانيكا) يتمكن الممثل أن ينظم الزمن المطلوب لتصريف طاقته الجسدية بصورة صحيحة ومعبرة " سوف يتواجد في الممثل إذن المنظم والمنظم، أي الفنان والمادة. وتصبح معادلته كالاتي (أ+أ'=ن) حيث أن (ن) ترمز الى الممثل. و (أ) المنظم الذي تصدر عنه أوامر تنفيذ الخطة. و (أ') الى جسم المنفذ للأوامر المنظمة (أ). لذلك سوف يحتاج الممثل الى تطويع مادته (جسمه) بالقدر الذي تستجيب فيه بسرعة خاطفة للأوامر الصادرة اليها من الممثل والمخرج".[2] لم يكتفي مايرهولد بالتركيز على جسد الممثل فقط بل تطرق في دراساته الى صوت الممثل أيضا، "ومن اجل ذلك يدعوا الممثل الى أن يكون أداؤه الصوتي منسجما مع الدفق الشعوري للشخصية المسرحية التي يؤديها، من اجل تواصل فعال معها. وفق ما يلي:

1 – ضرورة نطق الكلمات نطقا باردا.

2- يجب أن يكون للصوت ركيزة دائمة. بينما تسقط الكلمات، سقوط قطرات في بئر عميق، فتسمع وقوع قطرات دون ارتجاج الصوت في الفراغ.

3 – لا مجال للكلام السريع مطلقا". [3]

---

[1]-المرجع نفسه، ص 65.

[2]-علي عبد الحسين الحمداني. عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2014، الطبعة الأولى، ص 115 -116.

[3]-نفس المرجع، ص 116 -117.

المبحث الثاني: الكوميديا

1. مفهوم الكوميديا

التزم المسرح الإغريقي في إرهاصاته الأولى بعربدات، كانت تقام تمجيدا لإله الخمر والخصب والكروم "ديونيسوس " وتشكل بواسطة احتفالات شعبية في ساحة عامة كان يطلق عليها حينذاك ب "اغورا agora»، وكانت هذه الاحتفالات تهدف الى الترويح والمتعة وإدخال السرور على النفس، وإبعاد الضيم والمكائد عنها كلها وظفت بحس فكاهي وأثر كوميدي بكل مضامينه ودلالته المتولدة من تراكمات وتجارب الفرد الإغريقي. [1]

حيث كانت تقام تلك الاحتفالات في فصل الشتاء، بعدما كانوا يقومون بجني الكروم في فصل الصيف من اجل تحضيره لفصل الشتاء احتفالا وتمجيدا لايلاهم.

الكوميديا – كما ذكرها (أرسطو) من قبل – محاكات لأشخاص أرذياء، أي اقل منزلة من المستوى العام ولا تعني " الردأة " هنا كل نوع من السوء والرذالة وإنما تعني نوعا خاصا فقط. هو الشيء المثير للضحك والذي يعد نوعا من أنواع القبح ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك، بانه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك، مثلا يوضح ذلك ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه.[2]

[1]-سعيدي ميمونة، الكوميديا في المسرح الجزائري قراءة في الأساليب والتقنيات، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1 احمد بن بلة، 2018/2017، ص8.

[2]-أرسطو، فن الشعر،تر : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية، ص77.

تلك الأقنعة تساعد الممثل في التأثير البصري للعرض المسرحي على المشاهد، مما يجعله يندمج بصورة تلقائية مع العرض المسرحي.

يحدثنا أرسطو في كتابه عن الشعر بالآتي: يزعم الدوريون أن كلا من التراجيديا والكوميديا قد نشأت لديهم: فأما الكوميديا فقد زعم أهل ميقارا انهم أصحاب الفضل في ابتكارها، مند حصولهم على الديمقراطية وكذا أهل صقلية رددوا نفس الزعم، حيث نشا بين ظهرانيهم الكاتب الكوميدي ابيخارموس.Epicharmos ،ويقر أرسطو بان مراحل تطور الكوميديا غامضة ومجهولة لعدم الاهتمام بها مند البدء وأول من صاغ الموضوعات الكوميدية في بناء درامي كان الشاعر الصقلي ابيخارموس و الشاعر فورميس Phormis.[1]

اختلفت الآراء حول ظهور الكوميديا ولكن مع ذلك تطورت مع مرور الزمن وتغير المجتمعات.

قبل أن يعرف المعلم الأول الكوميديا يوضح أن: الملحمة والتراجيديا والكوميديا والأشعار الديثرامبية والى حد كبير العزف على الناي والجيتار كلها فنون تعتمد على المحاكات. بهذه العبارة يبين لنا أرسطو أن الكوميديا وان كانت تنتمي الى الفنون القائمة على المحاكاة إلا أنها نسيج وحدها في الطريقة التي تتبعها وان الكوميديا وان كانت فنا دراميا مثل التراجيديا إلا أنها تختلف عنها في المضمون والمعالجة والهدف ويظهر الاختلاف بينهما في أن الكوميديا وان كانت فنا دراميا مثل التراجيديا إلا أنها تختلف عنها في المضمون والمعالجة والهدف ويظهر الاختلاف بينهما في أن الكوميديا نهايتها سعيدة والتراجيديا نهايتها حزينة بالإضافة الى ذلك يرى أرسطو أن الاختلاف الأساسي بين كل منهما هو : أن التراجيديا تهدف الى محاكاة أشخاص اسمى beltious والثانية الى محاكاة أشخاص ادنى cherious مما هم عليه في الواقع .[2]

تأثر المسرحيات الكوميدية على الجمهور بطريقة نفسية، ويظهر ذلك في نهايتها السعيدة حيث يبتهج الجمهور، فقد أكدت بعض الدراسات إن الكوميديا علاج نفسي للإنسان.

---

[1]-ينظر: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، 1994، ط1، ص 83_84.

[2]-ينظر: نفس المرجع، ص88.

لقد وجه فرويد لنفسه شيئا من اهتمامه الى الأثر الكوميدي المسرحي، لما يشاهده جمهور النظارة من مفارقة وخاصة بين الجهد المبذول والنتيجة الفعلية فيقول: يبدو لنا الشخص مضحكا حين نقارنه بأنفسنا، فنجد انه يبدي اهتماما مفرطا بوظائف جسمه الطبيعية، بينما لا يبدل لطاقته الفكرية إلا الشيء الضئيل للغاية وليس من جدال في أن ضحكنا في كلا الحالتين يكون تعبيرا عن الشعور بالابتهاج لهذا التفوق، الذي نحسه في أنفسنا اتجاه هذا الشخص.[1]

وتخضع الكوميديا للسلطة الذاتية: بالضحك الذي يسهر ويحتوي كل شيء يؤمن الفرد انتصار الذاتية التي على الرغم مما يمكن أن يصيبها تبقى دائما واثقة من نفسها.

حب الجمهور للتفوق على الشخصية الهزلية في المسرحية يجعل منه بطلا وهو يشاهد مسرحية كوميدية بكل أريحية وسرور فهناك بعض المعاير نعرف بها الكوميديا.

تقليديا نعرف الكوميديا بمعايير ثلاثة تجعلها متناقضة مع المأساة : فالشخصيات تنحدر من طبقة اجتماعية متواضعة وحل العقدة مبهج وغايتها النهائية اطلاق الضحكة عند المشاهد وبما أن الكوميديا تقوم على " تقليد أشخاص دونيين " (أرسطو) ،فليس عليها أن تستمد مواضيعها من عمق تاريخي أو ميثولوجي أنها تكرس نفسها لواقع الناس الدونيين ، اليومي العادي : ومن هنا قدرتها على التكيف مع المجتمعات جميعا وتنوع مظاهرها اللامتناهية وصعوبة استنتاج نظرية متماسكة وفيما يتعلق بحل العقدة لن يكون هناك ترك جت ثاو ضحايا بائسة على الخشبة . بل سينفد دائما الى نتيجة متفائلة (زواج مصالحة. عرفان).

وتكون ضحكة المشاهد أحيانا تواطؤا وأحيانا أخرى ترفعا: فهي تحميه من الحزن المأساوي بتوفيرها له نوعا من" التخدير العاطفي " ويشعر الجمهور بانه محمي بغباء الشخصية الهزلية وعجزها فيتصرف بإحساس التفوق على آلية المغالاة وأيضا بإحساس التباين أو المفاجأة.[2]

---

[1]-مولوين ميرشنت كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، ص20.

[2]-ينظر: باتريس بافي، المعجم المسرحي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015، ط1، ص122.

2. أنواع الكوميديا:

- **الفارس farce**: هي لفظ فرنسي معناه الحشو والمقصود به فنيا المسرحية الهزلية، فهي تثير الضحك لدى المتفرج بدون أي غاية اجتماعية وأخلاقية يعتمد فيها الممثلون على حركات بهلوانية ونكت لفظية وهو نوع من المسرح الصاخب الذي يكثر فيه الهرج والصراخ. [1]
- **الفود فيل:** "نسبة الى مقاطعة صغيرة في فرنسا تحمل هذا الاسم كان قد انتشر فيها هذا النوع من المسرحيات الفكاهية الخفيفة سطحية الهدف".[2]

- **كوميديا السلوك**: هي كوميديا تنتقد العادات واتجاهات السلوك المعينة وتحاول تقويمها بالضحك الذي يعتبر جزاءا صارما يخشاه البشر وهذا النوع بحد ذاته علاج نفسي لسلوكيات المجتمع. [3]

- **كوميديا الشخصيات**: "هي الكوميديا التي تجسد نوعا من السلوك المعيب في شخصية بذاتها يدور حولها العمل كله وقد برع فيها الكاتب الفرنسي موليير مثل شخصيات البخيل، ارجون". [4]

- **الكوميديا الاجتماعية**: يمكن تعريفها بانها " تلك التي تتناول مفارقات الحياة الاجتماعية في إطارها العام من دون أن نركز على طبقة معينة أما الكوميديا الشعبية فهي لا تتخذ من أجواء الحياة الشعبية ونماذجها وشخصياتها مادة لها فحسب وإنما

---

[1]-ينظر: محمد زعلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، نشأة المعارف الإسكندرية، ب ث، د ط، ص34.

[2]-محمد منصور، الكوميديا في السينما العربية، رؤية نقدية تاريخية، مطابع وزارة الثقافة، 2003، ص18.

[3]-ينظر: مرجع نفسه، ص18.

[4]-الإدريس نيكول، المسرحية العالمية تر:نور شريف ، مراجعة : حسن محمود ، هلا للنشر والتوزيع ج5 ، ط1 ، مصر ، 2000 ، ص18.

تسعى لإيجاد التعبير الكوميدي الذي يتناسب مع هذه الأجواء أما على صعيد اللغة أو شبكة العلاقات".[1]

- **كوميديا العائلة**: "تتناول بشكل خاص مفارقات الحياة ضمن شريحة الأسرة في إطار شبكة علاقات أفرادها ولهذا أبطال هذه الكوميديا هم أفراد أسرة واحدة".[2]

- **الكوميديا الرومنسية:** "ويكون أبطالها العشاق وهي تروي في موضوعها معاناة المحبين وتركز على مشاعرهم وحياتهم العاطفية ضمن إطار المرح والكوميديا". [3]

- **الكوميديا السياسية:** "تتناول في إطار اجتماعي وإنساني مشكلة سياسية ما مركزة على التشابك السياسي والإنساني في قالب من التحليل النقدي غالبا على اعتبار ان السياسة تبقى ظاهرة معقدة تحتاج الى بنية نقدية تكشف اليات وتعري أساليب عملها". [4]

- **الكوميديا البوليسية:** "تستفيد من الدراما البوليسية وتقنياتها وحبكاتها ومن اجل تقديم صيغة أخف وطأة من الدراما البوليسية حيث يمتزج التشويق مع حالة من التنفيس الكوميدي التي يولدها الضحك في لحظات التوتر البوليسي والتي تؤكد غالبا وكرامة البطل الكوميدي". [5]

---

[1]-الإدريس نيكول، المرجع السابق، ص18 -19.

[2]-المرجع نفسه، ص18 – 19.

[3]-المرجع نفسه، ص 19.

[4]-المرجع نفسه، ص 19.

[5]- المرجع نفسه، ص 20.

3. كوميديا ديلارتي:

- **ظهورها:**

"هو أحد فنون المسرح الشعبي ويسمى كوميديا الارتجال ويعد شكلا من أشكال المسرح الاحترافي نشا بإيطاليا في القرن السادس عشر ويسمى أيضا بالكوميديا الإيطالية".[1]

ظهرت كفن إبداعي دو حس جمالي في عصرها، اختلفت عن الكوميديا العادية في طريقة الكتابة والإخراج المسرحي.

"وهو مسرح يراعي الحس الإنساني الملتحم بمراقبة الحياة وشخصياته تتخطى المسرح القديم وان كانت تستمد ملامحها من النماذج الكلاسيكية الأصلية فإنها صنعت لنفسها سمات مختلفة وطرائق خاصة في الكلام والنبرات الصوتية والملابس والتفرد في الأداء".[2]

حيث نرى أن الممثل في كوميديا ديلارتي يتمتع بدقة وتركيز عالي مع رشاقة في جسده فهو يستقبل الحوارات ويتبادلها مع جميع الشخصيات مبديا تنوعا في الحركات بشكل ارتجالي.

"والمطلب الأساسي هو الاحترافية والحذلقة والتماهي الحر في النشاط المسرحي فالممثل لا حدود لبراعته ودهائه وهو يمثل فانه ينطلق من التخييل أكثر مما ينطلق من الذاكرة فتتناغم كلماته مع أفعاله بشكل متكامل والارتجال قيمة فنية في نجاح الفعل المسرحي الديلارتي الذي ينتجه الممثل". [3]

وعليه فان الارتجال المسرحي هو أداة الممثل الديلارتي ، للتنسيق بين أفعال العرض المسرحي .

"فاللحظة التمثيلية تفرض موهبة وبراعة وفطنة لتجسيدها من قبل الممثل ذاته الذي يتخطى النص المسرحي المعد سلفا الى خطاب مسرحي هامشي فيدمجه في الصنعة المسرحية ويقوم بابتكار أداءه من تلقاء نفسه ويرتجله في حواراته الكوميدية معتمدا على الألعاب البهلوانية والغناء والرقص وغيرها من المؤثرات الفنية المسرحية".[4]

---

[1]- بودن بلقاسم، كوميديا ديلارتي وتمظهراتها في مسرح الحلقة، احترافية التمثيل في مسرحية" حمق سليم " لعبد القادر علولة، 2021، العدد 3، ص73.

[2]-المرجع نفسه، ص73.

[3]-المرجع نفسه، ص73.

[4]- المرجع نفسه، ص74.

- *اهم شخصياتها:*

– **هارليكان:**

إن هارليكان من بين الشخصيات التقليدية كلها هو الأكثر تميزا وفرادة ولكنه الأكثر غموضا كذلك. وتظهر بعض نقوش القرنين السادس عشر والسابع عشر هارليكان وهو يقفز ويرقص أو يمشي على الطاولات أو يغازل عشيقة ما أو يقوم بالسقوط والقفزات الشيطانية والشقلبات الخلفية وفي أحيان أخرى يبدو وهو يعبر عن شخصيته ومشاعره في وضعيات مؤثرة.

"شخصيته شخصية خادم جاهل سأدج أساسا إلا انه يبذل كل ما في وسعه لكي يكون ذكيا الى درجة انه يتظاهر بالمكر هو شره ورعديد لكنه أمين ونشيط ومن خلال دوافع الخوف والجشع يظل مستعدا لإشراف أي نوع من النذالة والخداع".[1]

– **بانتالون:**

يعتبر بونتاليون من الشخصيات الطماعة في المجتمع الإيطالي، يغير رايه بمجرد رؤية مصدر المال والرزق.

يكتب ريكوبوني:

" قبيل نهاية القرن السابع عشر تحول الى رب عائلة محترم ودقيق للغاية في تمسكه في كلمة الشرف وتربية أولاده الصارمة لكنه يحتفظ بابرز عيوبه حيث يظل مخدوعا من قبل كل من يعرفه فهو إما يتورط في إنفاق المال الذي لا ينوي إنفاقه ويستغفل بتزويج ابنته من حبيبها على الرغم من الأنداد الأخرين الذين هباهم لها".[2]

– **بريغلا:**

هي شخصية كوميدية تمثل شخصية طباخ، له اسرار القصر.

---

[1]-بيرولي روشارتر، الكوميديا الإيطالية، تر: محمد عروان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق الجمهورية العربية السورية، 1991، ص173 -175- 179.

[2]-نفس المرجع، ص 179.

بين جميع شخصيات الكوميديا الإيطالية، لا شك أن بريغلا هو الأكثر إثارة للقلق. إن قناعه الزيتوني دو تعبير غريب بعضه ساخر وبعضه الآخر عاطفي ومن راه مرة واحدة لا يمكن أن ينساه. ويتميز بعينين داكنتين كالبرقوق وانف معقوف وشفتين سميكتين، وله شارب غندور كثيف ومعقوف في طرفيه بطريقة تعطيه مظهرا عدوانيا متباهيا.[1]

[1]-ينظر: بيرولي روشارتر، الكوميديا الإيطالية، مرجع سابق، ص 227.

الفصل الثاني: الممثل ودوره الكوميدي في المسرح الجز ائري

المبحث الأول: أسلوب كوميديا ديلاري في المسرح الجز ائري

الكوميديا في المسرح الجزائري

كوميديا ديلارتي في المسرح الجزائري

المبحث الثاني: تحليل العرض المسرحي (أرلوكان خادم السيدين لعلولة)

تلخيص العرض المسرحي

شخصيات العرض المسر

التحليل

المبحث الأول: أسلوب كوميديا ديلارتي في المسرح الجزائري

الكوميديا في المسرح الجزائري:

ارتبط ظهور الكوميديا في المسرح الجزائري بالتراث الشعبي بشكل متوازن في البيئة العادية ، وبأشكال تهكمية ناقمة من الأوضاع السياسية المتسمة بالانقلابات آنذاك والسير الاجتماعية المحلية المعرفة للجميع ، كان هدفها تحفيز المتلقي وتوعيته سياسيا واجتماعيا ، واستعداده لمواجهة الصعاب ومجابهتها والسير قدما نحو أفاق جديدة تشمل الازدهار والحرية وإثبات الذات التي مسها الاستعمار الفرنسي .[1] فالمسرحية الكوميدية في الجزائر كان لها قالب هزلي سياسي اثر في المتلقي بزرع البسمة والضحك من جهة لإبعاد الخوف والفزع والملل ، ومن جهة أخرى لتوعيته بما يجري من اجل التغيير . " لذا ظلت الكوميديا ملتحمة ومتعلقة بركح المسرح الجزائري مستمدة مواضيعها من مرجعيات ومصادر أدبية وأشكال شعبية ".[2]

اهتم كتاب المسرح الجزائري بالشخصية الكوميدية من عدة جوانب من اجل الإطاحة بالمتلقي للاندماج في العرض المسرحي بشكل الي لأنهم اعتبروا المتلقي الجانب الأساسي في العمل المسرحي والأساس في تحريكه،[3]

فعلامات الضحك والابتسامة لدى المتلقي توحي بنجاح العمل المسرحي الكوميدي أثناء العرض المسرحي وعليه فان الكاتب المسرحي يبذل مجهودا كبيرا لخلق شخصيات كوميدية ترضي الجمهور، فعلى الكاتب المسرحي الجزائري انتقاء أكثر " كلمات لها حظ في إضحاك الجمهور وتلك التجربة العادية التي أمكن بفضلها اكتشاف سيكولوجية الجمهور "[4]، المتلقي المسرحي

---

[1]–ينظر: سعيدي ميمونة، الكوميديا في المسرح الجزائري قراءة في الأساليب والتقنيات، كلية الآداب والفنون احمد بن بلة، جامعة وهران، السنة الجامعية 2017 – 2018، ص80.

[2]-نفس المرجع، ص80.

[3]- دحو محمد أمين، أسلوب الكوميديا في المونودراما الجزائرية، مجلة النص، 2021م، العدد 01، ص491.

[4]-ايسلي ديكوس، الدراما، تر: محمد خير، مر: عبد الرحمن بدوي، عالم المعرفة، (د.ط)، (د.ت)، دمشق، 1976م، ص149.

نوعان سريع الاستجابة والفهم أو صعب الفهم والإرضاء فهو يتوق دائما الى مشاهدة أو سماع ما يثير الضحك، والضحك بأقوى معانيه من الأعماق.

حيث نرى أن الكاتب الجزائري يختار الشخصيات المناسبة من الوسط الذي يعيش فيه، فهو " يعرف قرائنه في المجتمع، وما كان عليه إلا أن يرتقب حركاتهم وسكناتهم، ثم يسجل أقوالهم وتعليقاتهم وكذلك أقوال وتعليقات المحيطين بهم، ليصل الى تصوير شخصية هزلية تتيم الضحك في نفوس الجمهور الذي يطيب له دائما أن يجد في شخصية القصة انعكاسا حيا لما يراه كل يوم ".[1]

بالإضافة الى ذلك يعاني المخرج الجزائري في عرض مسرحية كوميدية جزائرية وذلك لما مرت به الجزائر من معاناة الاستعمار الفرنسي أن ذاك، فتجده يبذل مجهودا كبيرا في تدريب الممثلين لحمل شخصياتهم حسب أدوارهم المعطاة وهذا يتطلب منهم تركيزا كبيرا ومتواصل على طول العرض المسرحي ومن بين المخرجين الجزائريين نذكر مصطفى كاتب الذي اخرج مسرحية البوابون للكاتب رويشد.

وتعد مسرحية البوابون من النماذج المهمة في التجربة الجزائرية والتي نقلت الواقع الجزائري بطريقة كوميدية ساخرة.[2]

كان رويشد هادفا من خلال ما يقدمه من مسرحيات هزلية فالمتلقي من وراء الضحك يفهم أمورا أخرى كانت مخبأة له بطريقة هزلية.

"عندما يثير رويشد الضحك من احدى شخصياته فهو يثير السخرية منها في الوقت نفسه، دون أية شفقة أو تعاطف معها لأنه يلزم الجمهور باتخاذ موقف الاحتقار لها، أي أن

[1]-لطفي قام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 1998م، ص28.

[2]- عزوز هني حيزية، ملامح الكوميديا في المسرح الجزائري مسرحية البوابون لرويشد أنموذجا، مجلة (لغة، كلام)، 2020/06/01، العدد03، ص354.

الإضحاك عند رويشد ليس معناه الترفيه عن الجمهور، ولكنه يقود هدا الجمهور الى اتخاذ راي معين في مثل هذه الشخصية وما تمثله ".[1]

قد رسم رويشد صورة الشخصية المسرحية بشكل هزلي هادف ودقيق.

هذه صورة تمثل معيشة اجتماعية عاشها المجتمع الجزائري في المرحلة الأولى من الاستقلال وهي طبقة من البسطاء تمثل أبناء هذا الشعب الذي أفرزته الثورة وميزته، حيث نرى من خلال هذا اعطى رويشد صورة عن الصراعات الاجتماعية القائمة بين المواطنين بصورة كوميدية ساخرة.[2]

[1]- عزوز هني حيزية، ملامح الكوميديا في المسرح الجزائري مسرحية البوابون لرويشد أنموذجا، المرجع السابق، ص357.

[2]- ينظر: نفس المرجع، ص357.

كوميديا ديلارتي في المسرح الجزائري:

لعبت الترجمة المسرحية دورا مهما في إثراء الرصيد المسرحي الجزائري بالعروض المسرحية، فهي نافدة تطل منها على الثقافات الأخرى، تحرك فينا الإبداع وتشفي شغف الفضول في معرفة ما يصنع الآخر، لم يكن عبد القادر علولة أول من ترجم مسرحية ارلوكان خادم السيدين من رائدها كارلو غولدوني، بل سبقه مارون النقاش أثناء سفره الى إيطاليا وإبهاره بعروض الملهاة حيث أدرك أنها الشكل المناسب للبيئة والثقافة العربية. [1]

هذا يعني أن كوميديا ديلارتي دخلت المسرح الجزائري عن طريق الترجمة.

إن الترجمة المسرحية لم تزدهر ولم تمشي قدما إلا عندما ظهر مختصوها ومحبوها لأنهم هم الذين مارسو المسرح تأليفا وإخراجا وتمثيلا. [2]

قد ساهم هؤلاء بشكل كبير في احياء شكل فني جديد ، عرفته الجزائر في تلك المرحلة .

"جاءت ترجمة "ارلوكان خادم السيدين " بعد محاولات تجريبية عديدة لعلولة في فن الحلقة والقوال خاصة بعد ثلاثيته المشهورة (اللثام، الأجواد، الخبزة) محاولة منه إيجاد شكلا تعبيريا يتماشى وطبيعة المتغيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية للبلاد، فوجد ضالته في هذا النوع من المسرح الساخر الذي ظهر في إيطاليا سنة 1550."[3]

هكذا كانت تسري الكوميديا وخاصة كوميديا ديلارتي في عروق عبد القادر علولة، حيث يعتمد هذا الفن على الارتجال وتوظيف الحركات الجسدية والإيماءات.

---

[1]- ينظر: قدور الدحماني و بويران وردة ،تجليات التنوع الثقافي والتراسل الموسيقي في مسرحية ارلوكان خادم السيدين لعبد القادر علولة مقاربة سوسيو ثقافية، مجلة النص، 2022م، العدد 02، ص 411،412.

[2]- ينظر: نفس المرجع، ص412.

[3]- نفس المرجع، ص412.

"إن نجاح كوميديا ديلارتي بشكل كامل تقريبا يعود على التمثيل أكثر مما يعتمده على النصوص المسرحية المكتوبة، فياتي دور الممثل بانطباعاته التمثيلية ويستثمر في طاقته المونولوجية، لأنه تمثيل ارتجالي ".[1]

كل هذا راجع الى احترافية ومدى قدرة ، المخرج المسرحي في التحكم في انطباعات الممثلين للتاقلم مع هذا الفن الجديد.

"لعل الاحترافية في الأداء جعلت علولة يبتكر الأسلوب وتقنيات الاتصال وفق النمط البطولي الردي الذي لا يقبل قوانين الاحتكار فهذا نمط كوميديا ديلارتي يأبى الاستنساخ، ويرفض القانون المسرحي الدرامي الملتزم، فملامح الديلارتية تقفز على البيروقراطية التي كانت هي لب وجوهر موضوع المسرحية ".[2]

إن العامل الأساسي في نجاح كوميديا ديلارتي هو الممثل الذي يبدي انطباعات تمثيلية ويبرز أثناء العرض طاقات أكبر للتعامل مع الموقف المسرحي لأنه تمثيل ارتجالي.

سعى عبد القادر علولة "الى إيجاد معادلات أخرى في المسرح الفني العالمي حيث نجده يؤكد على التشابه الكبير بين كوميديا الفن والارتجالية الإيطالية la commedia dellarte والحلقة فشخصية ارلوكان الفكاهية والمرحة تشبه شخصية جحا وحديدوان وهناك تشابه في الدينامية الشفوية والمضامين واللباس العربي ...."[3]

يظهر لنا ان عبد القادر علولة ، قد استطاع ان يقارب بين فن الحلقة وفن كوميديا ديلارتي ، كم تبين في اعماله السابقة .

---

[1]- بودن بلقاسم، كوميديا ديلارتي وتمظهراتها في مسرح الحلقة احترافية التمثيل "حمق سليم " لعبد القادر علولة، مجلة النص، 2021م، العدد03 ، ص 79.

[2]-نفس المرجع، ص79.

[3]- غريبي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس دراسة لأربعة نماذج، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بالقايد تلمسان، الموسم الدراسي 2011م/2012، ص31.

ويقوم هذا النوع من المسرح على مهارة الممثل في الأداء، كذلك يتطلب نوعا خاصا من الإخراج يتجسد في البحث عن نقاط ارتكاز للممثل ذات صفات دلالية عالية.[1]

وهذا ما لوحظ في مسرحية "ارلوكان " لعبد القادر علولة في توظيفه لعناصر العرض المسرحي من إضاءة وديكور وإكسسوار إضافة الى الأداء التمثيلي والحركة كلها تدخل في إثراء العرض المسرحي من الناحية الجمالية، لتوحي لنا عن الفكرة التي أرادها بغية إيصالها للجمهور.

"إن القدر التقليدي للمسرح هو الفرجة والفرجة احتفال وسعادة فيها لذة ومتعة، هكذا أراد عبد القادر علولة من خلال مسرحياته الارتجالية، أن يحصل على عدد كبير من المتفرجين، لان الفرجة المسرحية بدلك تحمل في كل مرة على عاتقها بث الوعود المتجددة، فعل يتحول أثناء تجدده الى مسار ثقافي سياسي واجتماعي "[2].

وعليه فان المتفرج يراعي كل ما هو جديد فكان علولة ، يراعي المواقف الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الفرد الجزائري ، ويصيغها في قالب فكاهي ذو أبعاد مختلفة .زيادة على عبد القادر علولة نسلط الضوع على المؤلف رشيد القسنطيني ، الذي استخدم كوميديا ديلارتي في المسرح الجزائري . تقول ارليت روث " أن رشيد قسنطيني الف اكثر من مائة مسرحية وسكاتش ، وقرابة الف أغنية ، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ، موضوعاته مختلفة حيث قدم للمتلقي شخصيات مختلفة فنجد العالم المزيف ، والمنافق والقاضي ...، في قالب يحاكي الكوميديا المرتجلة الإيطالية التي تستخدم الحدث المليء بالمفاجئات المثيرة للضحك ". [3]

كان رشيد القسنطيني له دور فعال في تنشيط المسرح الجزائري فخياله الواسع أدى الى تعدد موضوعاته المسرحية.

---

[1]-تهامة الجندي، الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري، نيو نوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2006 ط1، ص111.

[2]- غريبي عبد الكريم ، مرجع سابق، ص32.

[3]-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1999، ط2، ص 474،475.

هو "الذي أسس دعائم المسرح الجزائري الحديث ...، وعرفه الجزائريون مؤلفا مسرحيا وممثلا بارعا وكان يصور جميع الموضوعات التي تطرق اليها بلغة مليئة بالصور والتعابير بلغة الشعب العامية التي يفهمها معظم الناس ".[1]

وعليه فان رشيد قسنطيني قد احتك كثيرا بواقع الشعب الجزائري جعله يدرك كيفية التعامل مع مواضيعه المسرحية المستوحاة من هذا الواقع.

"وقد عرض مسرحية (بابا قدور الطماع)، يوم 23ديسمبر 1929. وبهذا يكون رشيد قسنطيني قد استطاع إدخال الأداء المرتجل الى المسرح الجزائري ".[2]

إضافة الى رشيد القسنطيني نجد رويشد الذي ساهم بشكل كبير في تقديم عروض مسرحية فكاهية على الطريقة الارتجالية الإيطالية.

"اعتمد رويشد على خلط بعض التقنيات الحرفية للممثل فوفق بين تقنيات هزلية كاريكاتيرية، وتقنيات أسلوب الجسد. وتقنيات التكرار وقلب الصور والمواقف والشخصيات، حيث يعتمد الممثل على ميزة شخصيته خاصة به. كتميزه في صوته، أو خصوصية في قدرة متميزة في حركته الجسدية ". [3]

القراءات المتعددة لرويشد على جسد الممثل جعلته يخلق شخصيات هزلية منسجمة تؤدي في الدور كما يجب.

---

[1]-سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، منشورات المكية العصرية بيروت، دط، 1967، ص55.

[2]- مفتاح خلوف، محاضرة في مقياس المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، السنة الجامعية 2019م، 2020م، ص18.

[3]- عزوز هني حيزية، ملامح الكوميديا في المسرح الجزائري مسرحية البوابون لرويشد أنموذجا، مجلة (لغة، كلام)، 2020م، العدد 03، ص359.

من أساليب الخطابية المباشرة في أداء رويشد أسلوب الشخصية والتهكم وغيرها، يعتمد في أدائه على الكثير من المواقف واعتمد رويشد في أدائه الكوميدي على تفعيل محركات الضحك.[1]

أدى رويشد دورا هاما في إدخال القالب الكوميدي الديلارتي الى المسرح الجزائري جعل الجمهور يتفاعل مع هذه المواقف الكوميدية ويغير في واقعه المعيشي.

[1]-ينظر: نفس المرجع، ص360.

المبحث الثاني: تحليل العرض المسرحي أرلوكان خادم السيدين لعلولة

تلخيص المسرحية:

تتحدث المسرحية عن قصة حب جرت بين كلاريس وسيلفيو، أراد تحطيمها الشيخ الطماع بونتاليون وذالك عندما علم ان فريديريكو راسبوني لم يمت في الحرب، حيث كان مبرما معه عهدا للزواج من ابنته كلاريس وهذا مما أزعج كلا ريس وسيلفيو ورغم تنكر بياتريس على شكل فريديريكو، وتدخل ارلوكينو لخدمة فلوريندو وبياتريس المتنكرة على شكل فريديريكو، بدون ان يعلما بالامر ولكن في النهاية اكتشف ان ارلوكان خادم السيدين بياتريس وفلوريندو، وكان يكذب عليهم فقط وذالك بخلطه للرسائل.

أخيرا: اكتشف بونتاليون ان فريديريكو مات

اكتشفت بياتريس ان حبيبها لم يمت وهو فلوريندو

وتزوجت كلاريس سيلفيو

تزوج ارلوكان سميرالدين خادمة بونتاليون

مسرحية ارلوكان:

كتبها كارلو غولدوني وهي من الثرات العالمي

ترجم المسرحية المسرحي الكبير عبد القادر علولة

شخصيات العرض المسرحي: ارلوكينو – سميرالدين

الشيخ الطماع بونتاليون

لمباردينو

بريغلا (الطباخ)

كلاريس (ابنة بونتاليون) – سيلفيو (ابن ابلحكيم لومباردي)

فريديريكو راسبوني

فلوريندو اريتوزي (حبيب اخت فريديريكو)

بياتريس (اخت فريديريكو) حبيبة فلوريندو

تحليل العرض المسرحي:

الديكور:

إن الديكور هو المرآة العاكسة لمعاني العرض المسرحي يدركه الجمهور بالمشاهدة للعرض المسرحي فهو يجعل المتلقي يتصور ويدرك الفعل الدرامي ويساهم في اندماج المتلقي مع العرض المسرحي فيأخذ بعين الاعتبار الظروف المحيطة بالعمل الدرامي ويقدمها ويصورها بعناية فائقة حيث إن المكان محدود وبسيط وفي الوقت نفسه هو عالم خيالي واسع .[1]

تلك الأشكال الموضوعة على خشبة المسرح تعطي شكلا جماليا للعرض المسرحي وهي أيضا سيمات أو دلالات يعتمد عليها المخرج المسرحي تساعده في سيرورة أحداث العرض المسرحي.

إذا اعتبرنا أن الممثل علامة على الشخصية المتخيلة فالديكور هو أيضا علامات ذات رموز معينة تخدم العلاقة بين المتلقي والممثل فكل ما في المسرح يمكن قراءة وفهمه، انطلاقا من وظيفته في الفضاء بوصفه مكانا ماديا وهندسيا للرموز النصية [2]

يظهر استعمال الديكو في مسرحية "ارلوكان" بسيطا حيث اعتمد المخرج على استعمال بعض الكراسي محاطة بالخشبة المسرحية الدائرية إضافة الى الستار الخلفي الذي عبر على واجهة الفندق، وكذلك الشكل الدائري للخشبة الذي اعطى صورة جمالية للعرض المسرحي.

[1]-ينظر: دحو محمد الأمين، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الموسم الدراسي 2017/2016، ص273.

[2]-نفس المرجع، ص274.

الإضاءة:

تشكل الإضاءة المسرحية، نوعا من النسق الجمالي الذي يغطي العرض المسرحي، لها دلالات قوية ومتنوعة.

هناك فرق بين الإضاءة المسرحية والإنارة المسرحية حيث أن الإضاءة المسرحية تكون موجهة الى خشبة المسرح في حين الإنارة المسرحية تكون موجهة في كل القاعة. [1]

فالمخرج المسرحي له دور التحكم في الإضاءة حسب ما يمليه عليه الدور المسرحي في النص المسرحي المعطى من قبل الكاتب.

عند الضرورة الدرامية يلجا المخرج لاستعمال بقع ضوئية بهدف إزالة الظلام من مكان معين يريد من خلاله الانتقال الى دور أخر أو التعريف بشخصية مسرحية. [2]

يتجاوب المتلقي مع اشكال الإضاءة المسرحية ، فهو بذلك يترجمها مع الموقف المسرحي التي تتماشى معه .

تخلق الإضاءة المناخ النفسي للموقف المسرحي وهي دلالة توحي للمتفرج بالمعنى بطريقة تلقائية فيتجاوب مع الموقف دون أن يتشتت ذهنه في أفكار أخرى تخل بالمعنى الخاص بذلك الموقف.[3]

فالضوء له معاني كثيرة فرموزه ودلائله حسب الموقف المسرحي أحيانا يرمز الى القوة وأحيانا يرمز الى الضعف.

نلاحظ إن الإضاءة في عرض "ارلوكان " لعبت دورا مهما من حيث الانسجام مع الموقف المسرحي وباقي العناصر السينوغرافية الأخرى حيث أظهرت القيمة الدلالية لتحركات الممثلين على خشبة المسرح والديكور أيضا على الرغم منقلته على الخشبة حيث استعملت إضاءة

---

[1]-ينظر: دحو محمد الأمين ،المرجع السابق، ص272.

[2]ينظر: محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1975، ص 08.

[3]ينظر: رضى غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط، 2006، ص85.

بسيطة على طول العرض بالإضافة الى استعمال البقع الضوئية مع تغيير في حدة الإضاءة وكذلك تغير في لون الضوء من ابيض الى اصفر الى ازرق.

اللباس:

إن النظام العلاماتي للملابس يساعد المتلقي على فهم الشخصية وتحديد جنسها فملابس المرأة غير ملابس الرجل، كما يساعد على تحديد عمر الشخصية ويساعد الملبس على تحيد المكانة الاجتماعية للشخصية كما أن اختيار اللون للملابس يرمز الى طبيعة الشخصية ويعطي دلالات معينة.[1]

إضافة الى ذلك يساعد اختلاف لباس الممثلين أثناء العرض على تركيز وسرعة أداء الحركة الدرامية دون أي خلل في العرض.

ففي عرض مسرحية " ارلوكان " تتأكد الدلالة الوظيفية للملابس ولونه فشخصية ارلوكان يرتدي بنطالا احمرا وحداء طويلا يرمز الى أن هذه الشخصية اقل درجة في المجتمع أي شخصية خادمة لسيدها حيث جاء اللون احمرا لتبيان هذه الشخصية ووصفها للمشاهد لان جميع الأدوار مرتبطة بها.

أما بقية الممثلين كان لبلاسهم متناسق مع الشخصيات التي يحملونها.

للملابس تأثير دلالي كبير في مخيلة المشهد فهي الصورة الأولى التي يلتقطها ذهنه قبل حوار الشخصيات مع بعضها، " فهي تلعب دورا في تحديد طبيعة دور ما، والتي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي، مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد ".[2]

الموسيقى:

إن للموسيقى دور كبير في إثراء جمال العرض المسرحي فهي ذات أبعاد سيكولوجية.

---

[1]-دحو محمد الأمين، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص267.

[2]-ينظر: رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، 2006، ص178.

نجد أن الموسيقى في "عرض" ارلوكان " خادم السيدين وظفت وظيفة أساسية باعتبارها لغة ثانية في العرض المسرحي كما استعملت الموسيقى الحية المباشرة والتي كانت بمثابة عرض داخل عرض فلقد اعتمد المخرج زياني شريف على الموسيقى التراثية الجزائرية". [1]

لقد كان عرض مسرحية ارلوكان غنيا بالموسيقى مما جعل المتلقي يركز مع العرض المسرحي.

"اختار الموسيقار بغدادي سنسبيل صاحب التجربة القوية في العزف الفردي والجماعي على الآلات التقليدية العربية الجزائرية خاصة المستعملة بغرب البلاد "[2]، تبين لنا من خلال العرض أن هناك مزج بين الآلات الموسيقية.

"في تجربة فريدة من نوعها المزج بين طابع المداحات والطابع الجناوي حيث وظفت الآلات الأتية: (آلة العود، آلة الكمان، آلة الكاليمبا، القلال، وبعض الآلات التجريبية)"[3]

المكياج:

يستعمل المخرج المسرحي المكياج، وذلك ليشير الى ملامح الشخصيات وإعطاء دلائل سيميائية للشخصية المسرحية، يفهمها الجمهور بطريقة تلقائية.

"إن وظيفة الممثل هي إقناع المتلقي بما يقوم به وشد انتباهه سواء على مستوى الحركات والإيماءات أو الكلام الملفوظ تتوجب عليه أن يستعين بعناصر أخرى لعل أبرزها المكياج حيث يساعد على إيجاد نوع من التقارب بين الممثل والشخصية التي يريد أداءها وهذا ما يساعد المتلقي على تخيلها في ذهنه."[4]

---

[1]- قدور دحماني، بويران وردة، تجليات التنوع الثقافي والتراسل الموسيقي في مسرحية ارلوكان خادم السيدين، مجلة النص، 2022، العدد02، ص415.

[2]- قدور دحماني، بويران وردة، المرجع السابق، 415.

[3]-نفس المرجع، ص418.

[4]- دحو محمد الأمين، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الموسم الدراسي 2017/2016، ص266.

تتغير ملامح الشخصية المسرحية على طول العرض المسرحي بتغير الفعل الدرامي وكذلك يحدد هذا التغير الأبعاد الثلاثة البعد النفسي والفيزيولوجي والاجتماعي، فالمكياج يساعد كثيرا على توضيح هذه التغيرات على وجه الشخصية المسرحية.

فالمكياج أداة فعالة لتوصيل الرسالة المسرحية الى المتلقي بطريقة حسية مباشرة وغير مباشرة.[1]

التعبير الخارجي لوجه الشخصية المسرحية يكون مبهما وناقصا إذا كان هناك خلل في استعمال المكياج بالنقصان أو الزيادة في نسبة المكياج أو عدم استعماله إذا تطلبته الشخصية المسرحية في الدور المسرحي. ومن هنا جاء المكياج في عرض مسرحية" ارلوكان "بسيطا حيث ظهر المكياج في شخصية سميرالدين وكلاريس وذلك لاظهار جمالهما لان المسرحية تتحدث عن قصة حب.

الحركة:

تعتبر الحركات مفهوما غنيا بالدلائل التي يعبر بها الإنسان عن انفعالاته وأفكاره المختلفة.

فهي تعبر عن مظاهر ثقافية اجتماعية يتفق عليها أفراد المجتمع فالجسد كله يعطي دلائل متنوعة داتا بعاد ثقافية وتاريخية، تستقر في وعي الجماعة بدلائل رمزية. [2]

الممثل لا يتحرك من تلقاء نفسه فكل حركاته مدروسة وفق نسق إخراجي محكم، وهنا يجب أن يكون الممثل دقيقا في تحركاته، سريع الاستجابة لردود الأفعال.

---

[1]-ينظر: سامي صالح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، أكاديمية التمثيل، دار الحرية للطباعة، القاهرة، 2005، ص 124.

[2]-ينظر: مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون (مسرح)، مطابع الأهرام التجارية، قيلوب، مصر، 2006، ص25.

إذا رجعنا الى العرض المسرحي نجد أن زمنه محدود وعليه فان الحركة ترتبط ارتباطا طرديا مع الزمن حيث يكون الممثل مرتبطا بعلاقة الحركة بالزمن فالممثل يكون دقيقا وسريعا في تأدية حركاته وبما أن صورة الفعل المجسد هي حركة الجسم فان الزمن مقدار متغير بتغيير حركة الجسم. [1]

يجب على الممثل السيطرة على جميع أعضاء جسمه لإعطاء حركات مناسبة يفهمها الجمهور. ولا ينجح ذلك إلا بالقيام بتدريبات على الحركة المسرحية، فهي تهدف الى تمرين سائر أجزاء الجسد، ويتم عزل أولا كل جزء، تم يتم تدريب كل جزئين أو ثلاثة معا، مع ضمان التوافق بين كل هاته الأجزاء. [2]

وإذا أردنا أن نسلط الضوء على عرض ارلوكان من حيث الحركات فلابد أولا أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعة العرض المسرحي من حيث الديكور فهو يحتوي على ستار وسط الخشبة وكراسي دائرة حول خشبة المسرح مما سهل حركة الممثلين على الخشبة.

جاءت الحركات أثناء العرض المسرحي متنوعة وعلى جميع المستويات من راس وجدع وأطراف.

هناك سرعة في أداء الحركات.

تشخيص حركة الشخصيات:

ارلوكان: من خلال العرض المسرحي لعبد القادرعلولة، كان الممثل الذي يادي دور هذه الشخصية سريع في تحركاته وهذا يعكس صورة الخادم لأسياده في الواقع وبذلك تتناسق تصرفات وحركات هذه الشخصية مع شخصية ارلوكان الإيطالية.

بونتاليون: نلاحظ من خلال العرض المسرحي لعبد القادر علولة أن حركة الممثل الذي يحمل شخصية بونتاليون كانت حركة متوسطة على طول العرض، وذلك لان

[1]-ينظر: أن اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، تر: د حماة إبراهيم وآخرون، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1992، ص181.

[2]-ينظر: سامي صالح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، أكاديمية التمثيل، دار الحرية للطباعة، القاهرة، 2005، ص155.

هذه الشخصية كبيرة في السن بالإضافة الى أنها شخصية طماعة، فحركاتها تتناسب مع شخصية بونتاليون الإيطالية.

بريغلا: من خلال العرض المسرحي لعبد القادر علولة نلاحظ أن حركة بريغلا متغيرة بانتظام على طول العرض المسرحي لان هذه الشخصية هي شخصية طباخ القصر، فهناك تناسق بين هذه الشخصية وحركتها، فعندما نقارنها مع شخصية بريغلا الإيطالية نان هناك تناسق أو تطابق في الحركة.

سميرالدين : في عرض عبد القادر علولة نلاحظ ان حركة سمير الدين كانت سريعة نوعا ما كما تنوعت حركاتها على طول العرض المسرحي ، وتناسبت حركاتها مع كونها شخصية خادمة وهذا نجده عند الشخصية المقابلة لها في كوميديا ديلارتي .

لمباردينو : نلاحظ من خلال العرض المسرحي أن حركة لمباردينو ضعيفة على طول المسرحية ، تناسبت مع حوارات هذه الشخصية ، وبذلك تناسقت حركاتها مع شخصية لمباردينو الإيطالية في كوميديا ديلارتي .

أما باقي الشخصيات فكانت حركاتها متناسقة مع حواراتها على طول العرض المسرحي وبذلك تناسبت مع حركات الشخصيات التي تقابلها في الكوميديا الإيطالية.

يبدو لنا أن علولة كان يسعى في عرضه "ارلوكان " لخلق شخصيات كوميدية متناسبة حركيا مع شخصيات الكوميديا الإيطالية.

الحوار:

يعد الحوار المفتاح الرئيسي للمسرحية، بدون حوار لا نفهم ماذا تقصد الشخصية المسرحية، وعليه يسهر المخرج على التناسق بين حوارات الشخصيات المسرحية.

"الحوار المسرحي عنصر هام وهو ما يميز المسرحية عن الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة مثلا ".[1]

[1]- بلال محمد، لحوار الدرامي في النص المسرحي مسرحية أنا من خبيته لنفسي، كلية الآداب واللغات، جامعة احمد دراية أدرار، الموسم الجامعي 2015م،2016م، ص24.

يخلق الكاتب المسرحي حوارا بين شخصياته، لان المتلقي يسمع ويشاهد العرض المسرحي، وعليه فان " الحوار هو كلام بين لثنين أو أكثر حول موضوع ما متنازع حوله، وهو كلام بين صوتين أحدهما للفرد والأخر للجماعة.[1]

ومن خلال هذا المفهوم نلاحظ أن الحوار وسيلة نقل المعني والأفكار بين الشخصيات المسرحية، من خلاله يدرك المتلقي اختلاف المواقف المسرحية على طول العرض المسرحي. إذا وجهنا النظر الى مسرحية "ارلوكان" نجد أن الحوار لغته لغته كانت عامية فنجد ذلك في عرض علولة قول "حابك الطيبنا زوج طواجن ".[2]

هنا في هذا القول يريد بونتاليون من بريغلا الطباخ أن يطهو له طبقين من الأكل ليحتفل بزواج ابنته من سيلفيو ابن الحكيم لومباردي.

- فكان الحوار في العرض متناسق مع حركات الممثلين على خشبة المسرح، كما نلاحظ ارتفاع في حدة صوت الحوار في بعض المشاهد فنجد ذلك في عرض علولة قول " راك باغي تهبلني يا وجه الطاعون ".[3]

هنا في هذا القول ارلوكان يغضب من بونتاليون لاستهزائه به وعدم تصديقه له بان فريديريكو أمام باب القصر ويرد عليه بهذه العبارة بصوت مرتفع ليتراجع بذلك بونتاليون ويصمت في حيرة منه.

، وهذا راجع في العرض الى ضرورة درامية تطلبها الموقف المسرحي.

---

[1]-ينظر: أبو الحسن سلامة، الظاهرة الدرامية الملحمية، الإسكندرية، ط1، 2004، ص321.

[2]عرض مسرحية ارلوكان خادم السيدين ، جزء 1 ، 06ثا: 13 د

https:// www .youtube.com/@theatreregionalazzedinemed2463،

[3]نفس المرجع . جزء 1، 16ثا: 21 د.

الإكسسوار:

أحيانا يستعمل الكاتب المسرحي الإكسسوار لتعقيد أحداث المسرحية، وتكون هي بذاتها حلا للعقدة المسرحية مثلا المنديل في مسرحية عطيل.

في مسرحية ارلوكان استعمل علولة الرسائل والصندوقين لتأزيم الموقف الدرامي أدى الى الزيادة في سيرورة العرض المسرحي وخلق أحداث واكتشافات جديدة.

خاتمة

في نهاية بحثي تمكنت من حل الإشكالية المطروحة وخلصت الى نتائج مهمة كانت إجابة عن هذه الإشكالية اذكرها كما يلي:

- الممثل ما هو إلا منفذ لما يمليه عليه المؤلف في نصه، وما يعطيه له المخرج من تعليمات أثناء التدريب.

- يعود ظهور الممثل مند القدم عند اليونان، عندما كان يقوم الإنسان بنشاط الصيد للحيوان فقد لجا الى طريقة التقليد ومحاكاة الحيوان الذي ينوي اصطياده.

- يعود ظهور الممثل أيضا الى الطقوس الإلهية التي كان يقوم بها اليونانيون أحيانا يعبرون عنها ببهجة وسرور (الكوميديا)، وأحيانا أخرى يعبرون عنها بحزن (التراجيديا).

- شخصية ارلوكان شخصية خادم جاهل ساد ج إلا انه يبدل ما في وسعه ليكون ذكيا.

-ارتبط ظهور الكوميديا في المسرح الجزائري بالتراث الشعبي، كان هدفها تحفيز المتلقي سياسيا واجتماعيا.

- دخلت كوميديا ديلارتي المسرح الجزائري عن طريق الترجمة بعد محاولات تجريبية لعبد القادر علولة لإيجاد شكلا تعبيريا يتماشى وطبيعة المتغيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية.

- ساهم كل من رويشد ورشيد قسنطيني، في وضع بعض المسرحيات في قالب يحاكي الكوميديا المرتجلة الإيطالية.

- لعبت العناصر المشكلة للعرض المسرحي (ديكور، إضاءة ...)، دورا مهما في خلق جو مناسب في عرض مسرحية ارلوكان.

- هناك تناسق كبير بين حركات وحوارات ممثلي مسرحية ارلوكان.

- من خلال العرض المسرحي لعبد القادر علولة "ارلوكان" استطاع الممثل في المسرح الجزائري أن يقدم كوميديا ديلارتي بالأسلوب الغربي.
- من خلال العرض المسرحي علولة " ارلوكان خادم السيدين " تبين أن هناك ممثلين جزائريين قادرين على التعامل مع مواضيع الكوميديا الإيطالية المختلفة.
- الممثل الجزائري له أسلوب متوافق مع الغرب في تقديم الكوميديا الإيطالية.

قائمة المصادر

والمراجع

أولا: المصادروالمراجع باللغة العربية

المصادر:

1. **أرسطو**، فن الشعر تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى.
2. **علي الراعي**، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1999، ط2.

المراجع:

1. **أبو الحسن سلامة**، الظاهرة الدرامية الملحمية، الإسكندرية، ط1، 2004
2. **احمد زكي**، فن التمثيل المسرحي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى.
3. **احمد سلمان عطية**، الاتجاهات الإخراجية الحديثة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2012، الطبعة الأولى.
4. **برنار دورت**، قراءة بريشت، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية دمشق، 1997.
5. **تهامة الجندي**، الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري، نيو نوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2006 ط1.
6. **رضا غالب**، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، 2006.
7. **سامي صالح**، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، أكاديمية التمثيل، دار الحرية للطباعة، القاهرة، 2005.
8. **سعاد محمد خضر**، الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، منشورات المكية العصرية بيروت، دط، 1967.
9. **علي عبد الحسين الحمداني وعبود حسن المهني**، التواصلية في أداء الممثل، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2014، الطبعة الأولى.
10. **فارس الريموني**، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن عمان، 2012، الطبعة الأولى،

11.**لطفي قام**، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 1998م، ص28.

12.**محمد حامد علي**، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1975.

13.**محمد حمدي إبراهيم**، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، 1994، ط1.

14.**محمد زعلول سلام**، المسرح والمجتمع في مائة عام، نشأة المعارف الإسكندرية، ب ث، د ط.

15.**محمد صقر خفاجة**، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية 160 شارع محمد فريد، القاهرة.

16.**محمد فضيل سناوة**، أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الطبعة 01، عمان، 2016 م.

17. **محمد منصور**، الكوميديا في السينما العربية، رؤية نقدية تاريخية، مطابع وزارة الثقافة، 2003.

18.**مدحت الكاشف**، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون (مسرح)، مطابع الأهرام التجارية، قيلوب، مصر، 2006.

19.**مولوين ميرشنت كليفورد ليتش**، الكوميديا والتراجيديا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1

20.**نادر عبد الله دسه**، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، الطبعة العربية الأولى.

ثانيا: المراجع المترجمة:

1. **الإدريس نيكول**، المسرحية العالمية تر:نور شريف ، مراجعة : حسن محمود ، هلا للنشر والتوزيع ج5 ، ط1 ، مصر ، 2000.

2. **أن أوبر سفيلد**، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، تر: د حماة إبراهيم وآخرون، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1992.

3. **ايسلي ديكوس**، الدراما، تر: محمد خير، مر: عبد الرحمن بدوي، عالم المعرفة، (د.ط)، (د.ت)، دمشق، 1976م.

4. **بيرولي روشارتر**، الكوميديا الإيطالية، تر: محمد عروان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق الجمهورية العربية السورية، 1991.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

1. **باتريس بافي**، معجم المسرحي، توزيع مركز دراسات العربية، بيروت، فبراير 2015.

رابعا: الرسائل الجامعية:

1. **برايح حاج**، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري المخرج لخضر المنصوري أنموذجا، كلية الأدب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015/2014.

2. **بلال محمد**، الحوار الدرامي في النص المسرحي مسرحية أنا من خبيته لنفسي، كلية الآداب واللغات، جامعة احمد دراية أدرار، الموسم الجامعي 2015م،2016م.

3. **دحو محمد الأمين**، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الموسم الدراسي 2017/2016.

4. **سعيدي ميمونة**، الكوميديا في المسرح الجزائري قراءة في الأساليب والتقنيات، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1 احمد بن بلة، 2018/2017.

5. **غريبي عبد الكريم**، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس دراسة لأربعة نماذج، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بالقايد تلمسان، الموسم الدراسي 2011م/2012.

6. **مفتاح خلوف**، محاضرة في مقياس المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، السنة الجامعية 2019م، 2020م.

7. **يمينة بشارف**، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، كلية الأدب والفنون، جامعة وهران، 2018/ 2019.

خامسا: المجلات

1. **بودن بلقاسم**، كوميديا ديلارتي وتمظهراتها في مسرح الحلقة، احترافية التمثيل في مسرحية" حمق سليم " لعبد القادر علولة، مجلة النص، 2021، العدد 3.
2. **بوزعيب بلال، نقاس غالم**، الممثل بين المسرح الفقير عند غروتفسكي والسينما الشعرية عند بازيليني، مجلة أفاق سينمائية، 2021، العدد 01.
3. **دحو محمد أمين**، أسلوب الكوميديا في المونودراما الجزائرية، مجلة النص، 2021م، العدد 01.
4. **زقاي صارة**، ازدواجية الحركة والجسد، مجلة النص، 2021/06/01، العدد 01.
5. **سمية كعواش**، المسرح البريختي، مجلة المفكر، 2021، العدد 2.
6. **عزوز هني حيزية**، ملامح الكوميديا في المسرح الجزائري مسرحية البوابون لرويشد أنموذجا، مجلة (لغة، كلام)، 2020/06/01، العدد03.
7. **قدور الدحماني و د. بويران وردة** تجليات التنوع الثقافي والتراسل الموسيقي في مسرحية ارلوكان خادم السيدين لعبد القادر علولة مقاربة سوسيو ثقافية، مجلة النص، 2022م، العدد 02.

سادسا: مقاطع الفيديو

1. **إبراهيم حجاج**، سر إبداع الممثل في تجسيد الشخصية، https://youtu.be: /ic7hcpyqgy8
2. **HananeEdibe ،مدرسة مايرهولد، https://youyube/ne.Qdcosgo**
3. عرض مسرحية ارلوكان خادم السيدين، الجزء الأول والثاني https:// www .youtube.com/@theatreregionalazzedinemed2463

الفهرس

كلمة شكر

إهداء

مقدمة..... أ-ج

مدخل:

مفاهيم 5

الفصل الأول: كوميديا ديلارتي والممثل

المبحث الأول: الممثل.....9

1- مفهوم الممثل 9

2- تاريخ ظهور الممثل 11

3- رؤية بعض النظريات التمثيلية للممثل.....13

المبحث الثاني: الكوميديا 21

1- مفهوم الكوميديا 21

2- أنواع الكوميديا 24

3- اهم شخصيات كوميديا ديلارتي 27

الفصل الثاني: الممثل ودوره الكميدي في المسرح الجزائري

المبحث الأول: أسلوب كوميديا ديلارتي في المسرح الجزائري 30

1- الكوميديا في المسرح الجزائري.....30

2- كوميديا ديلارتي في المسرح الجزائري.....33

المبحث الثاني: تحليل العرض المسرحي" أرلو كان خادم السيدين "لعلولة 37

1- تلخيص العرض المسرحي 37

2- شخصيات العرض المسرحي 37

3- التحليل 38

خاتمة 48

قائمة المصادر والمراجع 51

الفهرس 57

ملخص

ملخص:

جاءت كوميديا ديلارتي كفن جديد على المسرح الجزائري، فبرغم من أن الكوميديا عموما ارتبط ظهورها في المسرح الجزائري بالتراث الشعبي. إلا أن كوميديا ديلارتي دخلت بشكل مغاير المسرح الجزائري، وذلك عن طريق الترجمة بعد محاولات تجريبية لعبد القادر علولة لإيجاد شكل تعبيري يتماشى وطبيعة المتغيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية. كما اعتمدت على الارتجال المسرحي أثناء العرض لتخالف بذلك الكوميديا العادية، ولتثار بذلك عدة إشكاليات لعل أبرزها علاقة كوميديا ديلارتي بالممثل في المسرح الجزائري.

Summary:

Comedy Delarte came as a new art on Algerian theater, although comedy in general was associated with folklore. However, Dell'Arte's comedy entered Algerian theater differently, through translation after experimental attempts by Abdelkader Alloula to find an expressive form in line with the nature of cultural, social and political changes. It also relied on theatrical improvisation during the performance to contradict ordinary comedy, thus raising several problems, perhaps the most prominent of which is the relationship of the comedy of D'Arte with the actor in the Algerian theater.

Résumé :

La comédie Delarte est venue comme un nouvel art sur le théâtre algérien, bien que la comédie en général ait été associée au folklore. Cependant, la comédie de Dell’Arte est entrée différemment dans le théâtre algérien, par la traduction après les tentatives expérimentales d’Abdelkader Alloula pour trouver une forme expressive en ligne avec la nature des changements culturels, sociaux et politiques. Il s’appuyait également sur l’improvisation théâtrale pendant la représentation pour contredire la comédie ordinaire, soulevant ainsi plusieurs problèmes, dont le plus important est peut-être la relation de la comédie de D’Arte avec l’acteur du théâtre algérien.