الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

*République Algérienne Démocratique et Populaire*

وزارة التعليـــم العالـــي و البحـث العلمـــي

*Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche Scientifique*

جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان–

كلية الأدب و اللغات

مذكرة لنيل شهادة ماستر فنون

***تخصص مسرح مغاربي***

***الموسومة ب***

# دور الممثل في المسرح الجزائري المعاصر "مسرحية ضمير يحاكي ضمير" أنموذجا

من إعداد الطالبة:

رقاقبة حسناء زهرة

| | |
|---|---|
| الدكتور سماش سيد أحمد | رئيـــــــسا |
| الدكتورة بهيجة بن عامر | منـــــــاقشا |
| الدكتور بولنوار مصطفى | مشـــــرفا و مقـــــررا |

السنة الجامعية: 2023/202

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

*الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم، الحمد لله الذي ألهمني الصبر وساعدني على إنجاز هذه المذكرة فنشكر الله عز و جل واحمده على كل شيء كما أتقدم بالشكر إلى من قدم لي يد المساعدة في إنجاز هذه المذكرة سواء كان ماديا أو معنويا وأخص بالذكر الوالدين الكريمين*

*إلى السيد الفضيل بولنوار مصطفى أتقدم بجزيل الشكر إليك و تقديراً لما قدمته من الجهود في سبيل إكمال العمل على أفضل وجه، فبكل فخر وإعزاز أوجه إليك كثير من الشكر على ما بذلته من مهام عظيمة أثناء وقت العمل و نتمنى لحضرتك الدوام*

أهدي مذكرة تخرجي:

إلى من علمني العطاء وإلى من أحمل اسمه بكل افتخار وأرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار "والدي العزيز" وإلى ملاكي في الحياة

إلى معنى الحب والحنان والتفاني وإلى بسمة الحياة وسر الوجود وإلى من كان دعائها سر نجاحي أغلى الحبايب "امي الحبيبة"

وإلى من له الفضل الكبير في تشجيعي وتحفيزي ومن منة تعلمت المثابرة والاجتهاد وإلى من بهم أكبر وعليهم أعتمد وإلى من بوجودهم أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها وإلى من عرفت معهم معنى الحياة "إخوتي"

وإلى من تحلوا بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء وإلى من برفقتهم في دروب الحياة السعيدة والحزينة سرت وإلى من كانوا معي على طريق النجاح والخير "أصدقائي الأعزاء بتوفيق من الله، وبدُعاء من الام لم يبق سوى خطوات قليلة لإنهاء مسيرتي الدراسية، شكرًا لكل من مد لي يد العون أهدي تخرجي هذا لكل من ساندني واسأل الله التوفيق لي ولكم

# الفهرس

**الإهداء**

**شكر و عرفان**

**المقدمة ..... 1**

**المدخل المفاهيمي ..... 8**

**الفصل الأول: اتجاهات التمثيل في المسرح العالمي ..... 20**

**المبحث الأول: اتجاهات التمثيل في المسرح ..... 20**

**المطلب الأول: التمثيل ..... 21**

**المطلب الثاني: التمثيل وعلاقته بالفضاء السينوغرافي ..... 40**

**المبحث الثاني: اتجاهات التمثيل في المسرح الجزائر ..... .65**

**المطلب الأول: مدى تطبيق المدارس التي تناولت إعداد الممثل في الجزائر ..... .65**

**المطلب الثاني: تجليات فن التمثيل في المسرح الجزائري ..... 68**

**الفصل الثاني: دراسة نقدية في مسرحية ضمير يحاكي ضمير للمخرج دين الهناني جهيد 76**

**المبحث الأول: مسرحية ضمير يحاكي ضمير ..... 76**

**المطلب الأول: نبذة عن مخرج الدين الهناني "جهيد " ..... 76**

**المطلب الثاني : ملخص مسرحية ضمير يحاكي ضمير ..... 80**

**المبحث الثاني: قرائه في التشكيل الحركي للممثلين على خشبة المسرح ..... 83**

**المطلب الأول: الممثل وعلاقته بالدور والعناصر السينوغرافية ..... 83**

**الخاتمة ..... 92**

**قائمة المصادر و المراجع** ..... 95

# المقدمة العامة

**المقدمة:**

تتحدد معطيات العرض المسرحي تبعا لرؤية المخرج واتجاهه، فهناك نوع واحد من الدراما، ولكن هناك عدة اتجاهات من حيث المعالجة، ولا بد أن يكون هناك اتجاه إخراجي مناسب لكل مذهب درامي، كما يكون هذا الاتجاه، نابعا من فكر المخرج نفسه.

وبما أن الإخراج المسرحي فعالية إبداعية مدركة وذو صلة وثيقة بطاقة الخيال، فلا بد من أن تكتمل الصورة المسرحية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الإخراج، فلا يقوم العرض المسرحي بدون تأسيس على كلمة، مهما كانت أهميتها، ومهما كان مضمونها الفكري، ولا قيام لعرض مسرحي بدون فنانين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونها لفظا ومنطوقا ومضمونا للمتلقي، ومهما كانت وسيلة التعبير عندهم فقد يكون التمثيل بلغة الصمت والتكلم أو الرقص بأنواعه أو الغناء أو العزف أو كليهما معا. أما التعبير فهو أيضا عنصر مهم، فالفنانون الذين يصممون الديكورات، والذين يضعون الأزياء والموسيقى والإضاءة لهم دورهم أيضا. أما المتلقي فهو العنصر الأخر الذي لا يقل عن سابقيه درجة من حيث الأهمية، والمشارك في صياغة الصورة المسرحية، ومهما كان نوع هذا المتلقي أو درجته فان له تأثيرا كبيرا ومهما في وضوح الصورة التركيبية للعرض المسرحي. إلا أن المشكلة تتعلق باتباع الكيفية الأسلوبية التي على وفقها يصار إلى تقديم العرض المسرحي الذي تتوفر فيه كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي من منأى عن التقليد. فمثلا عندما يتبع المخرج الاتجاه الواقعي يفترض أن يكون العرض مزدانا بشيء من السمة التعبيرية الدالة لكي لا يكون العرض منسوخا بنحو إلى رقيب، أو حينما يلجأ إلى الاتجاه التجريبي، فينبغي أن يكون العرض محتشدا بالصور غير التقليدية، أي أن يكون ذا نزعة تجريبية عائمة بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه.

يعدُّ المسرح أشدَّ الفنون التصاقا بحياة الشعب ,وأقدرها على التعبير عمَّا يشغل باله وأوفرها اتصالا بهمومه ولعلَّه بما يجسِّد من تعبير وتفكير ينهض بهما أشخاص من لحم ودم ,فإنَّه يعايش الواقع أكثر ممَّا تعايشه سائر الفنون ,ويحمل الناس على أن يحبُّوه من غير وهم أو تهويل ,وذلك لأنَّ المسرحية هي ": فنُّ التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثِّلين" ويهدف المسرح إلى تحرير البشر و مساعدتهم على التحرر من احتياجاتهم اللاشعورية عن طريق " الاتحاد الذاتي مع البطل النَّاتجة عن وجد يبقى عليه الاحتفال المسرحي" فالمسرح إذن هو وسيلة من الوسائل التي تعمل على نقل التجربة الشعورية التي يعيشها الإنسان, وتصويرها على أرض الواقع، من خلال الأداء التمثيلي أو العرض الموجَّه إلى الجمهور ,مهما كان اختلاف الجمهور ,حيث يقوم الكاتب المسرحي بتصوير شخصياته بطريقة بسيطة تمكنه من إيصال الفكرة وتقريبها ليفهمها الجمهور, فالمسرحيات الواقعية ماهي إلاَّ تصوير للتطورات الاجتماعية والاقتصادية التي تواكب الفرد إذ لا يمكن أن ينفصل المسرح عن القيم الفكرية, والاجتماعية والنفسية والسيَّاسية والاقتصادية التي يعيش فيها لأنَّه وإن كان عملا فرديا فهو يصوِّر الجماعة مدركا لحركتها واعيا لمتطلّباتها.

مهما قلنا عن المسرح فإن أهدافه تتعاظم ليصبح مظهرا تقدم الأمم ورقيها. إلا أن ما يلاحظ عن الكتابة حول هذا الأخير صعبة جدا. و هي محاطة بالعراقيل التي تحول دون الإلمام بموضوع الكتابة. خاصة إذا تعلق الأمر بالكتابة من المسرح الجزائري. سيما البدايات الأولى له. و لعل السبب في ذلك و كما تذكر المصادر قلة الدراسات المتعلقة بهذا الأمر التي تتحرى الدقة و الموضوعية حول مميزات المسرح الجزائري إلا أن ما يتفق عليه الباحثون في قضية جذور أو بدء المسرح الجزائري كان عبارة عن عروض شعبية و غناء شعبي يقام في المقاهي، ففي بداية الأمر لم يعرف العالم الجزائري المسرح بمفهومه الغربي بل

كان يمارس أنواعا و أشكالا من مظاهر العرض الشعبي كان هذا في كافة أقطار الوطن العربي و ليس في الجزائر فحسب .و ابرز هذه العروض نجد ما عرف "بالمداح و القوال". و هي عبارة عن دراما شعبية و ظل هذا النوع مستمرا حتى احتلت الجزائر من قبل فرنسا عام 1930 ليقوم الفرنسيون عام 1850 بتشييد دار الأوبرا بالجزائر العاصمة فكان أن زاد عدد من المثقفين و الفنانين الفرنسيين لهذه الدار.

أن المسرح الجزائري المعاصر وضع جذورا عميقة جديرة بالدراسة والاهتمام عندما ينحصر ضمن التجريب في اداء الممثل من مجهود من أجل إبراز معالم الشخصية وتقمص الأدوار الصعبة والمرتبة التي تصل لحد التعقيد ليبقى الإشكال يطرح وهو:

**ما ي الأسس الفكرية و الفنية المؤثرة في أداء الممثل في المسرح الجزائري المعاصر**

فلقد افرزت هذه التساؤلات مشكلة بحثية تنبع من أهمية الموضوع وخصوصي الأداء المسرحي التي بدأت تفرض وجودها في مختلف العدة المسرح وكانت النواة الأولى لنجاح العروض المسرحية وامتاع المتلقي أو المشاهد حيث أن هذه الأخيرة جعلتني اعنون بحثي ب:

**"أداء الممثل في المسرح الجزائري المعاصر" مسرحية ضمير يحاكي ضمير أنموذجا،**

فاختياري لكلمة آداء جاء لما يحمله الممثل من براعة ورؤية المخرج كنجاح وتقنيات هي ذاتها تعطي المسرحية نوع خاص وقالب متميز يصب في المسرح الجزائري.

وتيسيرا لتطبيق فكرة هذه الاطروحة قسمنا خطتها إلى مدخل مفاهيمي وفصلين تطرقنا في المدخل إلى التعريف وشرح المفاهيم الآتية: الآداء والممثل ونبذة تاريخية عن المسرح الجزائري .

جاء الفصل الأول معنونا باتجاهات التمثيل في المسرح العالمي وقد تم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث وهي المبحث الأول اتجاهات التمثيل تناولت تاريخ نشأة التمثيل والتمثيل عامة والممثل خاصة والمدارس التي تناولت اعداد الممثل بالإضافة إلى التمثيل وعلاقته بالفضاء السينوغرافي، أما المبحث الثاني فتضمن اتجاهات التمثيل في المسرح الجزائري ومدى تطبيق التجارب التي تناولت اعداد الممثل في المسرح الجزائري، كذلك المبحث الثالث جاء بتجليات فن التمثيل في المسرح الجزائري وعنصر تكوين الممثل في العرض المسرحي الجزائري .

أما الفصل الثاني كان عبارة عن جزء ودراسة تطبيقية تضمن ثلاث مباحث عنونا كالاتي: المبحث الأول ساق مطلب اول نبذة تاريخية عن مخرج مسرحية ضمير يحاكي ضمير ونطلب ثاني جاء بملخص المسرحية أما المبحث الثاني عنون بالدراسات النقدية المتعلقة باعمال المخرج الدين الهناني جهيد والمباحث الثالث تضمن الممثل وعلاقته بالدور والعناصر السينوغرافية.

و من أجل الغوص في ثنايا البحث العلمي استلزم علينا الاستعانة بالمنهج التاريخي قصد الرجوع الى خلفيات التاريخية لفن التمثيل و الاخراج في العالم و الجزائر ة كما كان لزاما كذلك العمل بالمنهج النقدي التحليل لفك شيفرات المسرحية المدروسة كنموذج في المذكرة

الدوافع التي جعلتنا نتطرق لحلحلة موضوع أداء الممثل في المسرح الجزائري المعاصر هو واقع تنامي والمسرح الجزائري وأهم المناهج التي تأثر بها والدراسات التي ساهمت في تطويره ونشأته بشكل عام وآداء الممثل بشكل خاص حيث اخذت مسرحية ضمير يحاكي ضمير كنموذج لهذه الرسالة فقد فتحت لنا باب التجريب فيها من حيث الممثل وآداءه في المسرح الجزائري .

حيث أن اهم المراجع والدراسات السابقة التي ساعدتني في موضوع مذكرتي هي معجم المصطلحات المسرحية لباتريس بافيس وكتاب نشأة المسرح الجزائري لصالح مباركية وكتاب اعداد الممثل في المعاناة الإبداعية كذلك دراسة المسرح الجزائري للدكتور بدير والسند البيداغوجي للقياس فن التمثيل د.دحو محمد الأمين واطروحة الدكتوراه لظاهرة المونودرام في المسرح الجزائري د.دحو محمد الأمين ومذكرة الدكتوراه لدكتور حبيب سوالمي الموسومة بالممارسة المسرحية بين الهواية والاحتراف .

بينما لانغفل عن اهم المعيقات التي واجهتني في الرسالة هي أن اهل المسرح لم يستجيبوا لطلبي لهم بالاستفسار في بعض النقاط مثلا المخرج والممثل الرئيسي بصفة خاصة والسبب اجهله علما اني تطرقت للمواضيع هم ادرى بها وخاصة بهم وضيق الوقت لان خطة بحثي تغيرت كليا في آخر لحظة .

ولتأخذ هذه الخطة مجراها الطبيعي كانت وجهة نظرنا بالنسبة للمنهج المناسب لهذا البحث أن نتجنب اختيار منهج واحد قد يفيد في فصل أو مبحث حيث فضلنا اعتماد إجراء دراسة للمسرح الجزائري بشكل عام ودراسة في أداء الممثل بشكل خاص، الذي لا يتقيد بمنتج واحد بل ينفتح على المعاصرة والتيارات المسرحية العالمية والمناهج النقدية وغيرها .

وفي ختام هذه المقدمة نتقدم بالشكر والامتنان للاساتذة بولنوار مصطفى وسعدون نصر الدين اللذين تعهدا هذا البحث بالرعاية مذ كان بذرة كما نشكر لهما انتصاراتهم الدائمة للبحوث الأكاديمية التي تسخر جهودها لخدمة المسرح الجزائري ابداعا ونقدا فعد البحث ضمن الوجهة الخاصة بالمسرح في الجزائر مهمة وطنية قبل أن تكون علمية فهو موضوع اشبه بالكنز يحتاج فقط إلى كلمة السر للكشف عن مخبوئها أمد الله في عمرهما وجعلهما نبرسا يضيئ طريقنا .

وعند المنتهى نسأل الله الفوز بالأجرين ان أصبحنا فإن تعثرنا فحسبنا اننا حاولنا والحمدلله من قبل وبعد

# المدخل المفاهيمي

1. الآداء
2. الممثل
3. نبذة تاريخية عن المسرح الجزائري

والمسرح بدوره هو الفن الذي لا يمكن أن تسلَّم قيادته إلاَّ لفنَّان يستطيع أن يتقمص مشاعر الأخرين ,وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه ,بل لأنَّه فنَّان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها[1].

وتطلق كلمة المسرح على المبنى الذي فيه خشبة للتمثيل ومكانا يجلس فيه المشاهدون، كما يمكن إطلاقها على المكان المحدد لإقامة عروض مسرحية[2].

**1. الأداء:**

فن الأداء المسرحي والتمثيل هو الفن الذي يعتمد على الحركات والإيماءات بهدف تحقيق شخصية خيالية يتقمصها الممثل لإيصال رسالة الكاتب إلى المشاهدين بما تضمنه من مشاعر ونوايا وأحاسيس سواء كان هذا الأداء في مسرحية او مسلسل او فلم او برنامج معين.

يتطلب هذا الفن من الموهوب أن يمتلك الثقة الكافية لإنجاح دوره كممثل ، كما يتطلب منه بعض التدريبات الرسمية لإتقان الدور التمثيلي ليصبح مؤهلا لعرض موهبته أمام الجمهور.

ما يعرض في هذا الركن من محتوى مرئي يعبر عن أفكار ومشاعر لأشخاص موهوبين لديهم الثقة الكافية والقدرة على تمثيل أنفسهم وتمثيل أفكارهم في هذه المساحة. فإن كنت موهوباً ندعوك للمشاركة في هذا الركن بأعمالك الفنية المميزة. وإن كنت زائرا فيسعدنا اطلاعك على الفنون المعروضة وتقييمك لما يتم عرضه من مواهب[3].

[1] محمّد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص277

[2] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ,دار المعارف, د ط ,القاهرة ,د ت, ص211.

[3] نفس المرجع السابق لابراهيم حنداري جمعة ص 211

## 2. الممثل:

التمثيل هو تقمّص أدوار الشخصيات في فيلم، أو مسرحيّة، أو برنامج تلفزيوني، أو إذاعي، فالتمثيل هو فن الأداء الذي تُستخدم فيه الحركات، والإيماءات، والتنغيم ، وروح الشخصية، ومشاعرها. يقوم الممثّلون المسرحيّون بدراسة البرامج النصيّة، وتطوير شخصيات المسرحيّة، ثمّ أداء عروضهم أمام الجمهور، وقد يضطر ممثلو المسرح إلى المشاركة في العديد من الاختبارات قبل عرض أيّ مسرحيّة لهم، كما أنّهم يتدرّبون مع الممثّلين الآخرين والمخرج لتقديم أفضل أداء لهم، حيث يُمكن أن يقوموا بإجراء تعديلات محددة بناءً على اقتراحات المخرج أو المنتج، ويُمكن أن يُطلب من الممثلين المسرحيين الغناء، أو الرقص، أو تعلّم مهارة جديدة لعرضها على المسرح. بالإضافة إلى ذلك، يتطلّب التمثيل المسرحي مهارات عديدة، ومنها: الكاريزما، والموهبة، والشغف، والخيال، لإعطاء الدور حياةً بالمسرحيّة.

عرَّف المعجم المسرحي الممثل بأنه "الإنسان الذي يُجسد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما، ويقوم بذلك عن قصد"؛ كما عرفه بأنه "الوسيط بين العرض والمتفرج".[1] وفي معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية هو" الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي بمفرده، أو مع غيره ومهنة التمثيل، عريقة عراقة الإنسان فقد ظهر الممثل في بادئ الأمر كعضو في مجموعة من الراقصين والمنشدين في طقس ديني، ومن جهة أخرى عرفه معجم أكسفورد بانه "الشخص المجسد أو المؤدي للعمل الدرامي على المسرح، أو مكان العرض. وهو الذي يجسد الدور الدرامي في الأفلام، سواء كان نجم أفلام أو نجما مغمورا، وهو أي عضو فرقة فنية درامية رجلا كان أم امرأة".[2]

[1] نفس المرجع السابق ل:د.حنان قصاب حسين ص 150

[2] نفس المرجع السابق لأبو الحسن سلام ص 204

الممثل أو الممثلة هو الشخص الذي يعيش حالة من خلال نص درامي أو تراجيديا أو كوميدي بكل أحاسيسه ومكوناته، ويعبّر عنه متقمصاً جميع أساسياته وتفاصيله ليصل إلى المشاهد وألى مستوى الفرجة إن كانت مسرحية أو فيلماً سينمائياً أو مسلسلاً تلفزيونياً، أو مسلسلاً إذاعياً. على الممثل أن يتمتع بالجاذبية الطبيعية حتى يصدقه الناس، كما يجب أن يستطيع تقمص الشخصيات على اختلافها .في العصر الحديث بعد أن كان الممثل لا تقبل شهادته أمام المحاكم، أصبح الممثل أبرز نجوم وفناني المجتمع في غالبية دول العالم المتحضر .ظهرت المسارح ودور السينما والتليفزيون في الستينيات من القرن العشرين.[1]

واتخذت طابعاً أكثر تنظيماً، وظهرت الأكاديميات التي تعلم أساسيات فن التمثيل وتصقل الموهوبين والراغبين في الانخراط في العمل الفني بشكل أكاديمي منظم معترف به بشهادات رسمية معتمدة. وظهرت نقابات واتحادات وروابط الممثلين لتحافظ على حقوق الممثلين في المجتمع وتدعم من يُحال إلى التقاعد بسبب كبر السن، كما تبتّ في الاشكاليات والنزاعات التي تتم بين أفراد صناعة السينما أو المسرح وبين الأطراف الأخرى.

### 3. نبذة تاريخية عن المسرح الجزائري

إن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر "سيجد نفسه ال محالة يعود إلى حقب زمنية بعيدة 1تضرب بجذورها في أعماق التاريخ ، حيث أن ما يتفق عليه الدارسون هو أن للمسرح الجزائري جذورا تعود إلى ما قبل التاريخ حيث تطورت في بدايته فكانت هناك جذورا غير عربية و أخرى عربية إسلامية، فالقرطاجيون آنذاك كانوا يمارسون طقوسهم الدينية في المعابد و كانت هذه الطقوس » يحق تدل على وجود شكل من أشكال المسرح »،أما أثناء الوجود الروماني في الجزائر فقد عمل الرومان على » إنشاء عدد كبير من

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، د.ط، الإسكندرية، 2007، ص.91

المدن الداخلية والساحلية... وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية، كالمباني الحكومية، والمكاتب، و المعابد، و أقواس النهر، و الحمامات، و الحوانيت، و الأسواق والمنازل...لعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة، تيمقاد، تبسة، شرشال، سكيكدة[1]»

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة- الجزائر،2007 ص.1

وفيما يخص الجذور العربية الإسلامية فقد كانت »عبارة عن أنشطة شعبية مشابهة للمسرح سواء منها الأشكال التراثية كالمداح والراوية الشعبي والحلقة والزردة.

عرف المسرح الجزائري الكثير من الصعوبات ومر بمراحل تاريخية متعددة ورغم أن هذه المراحل كانت قصيرة إلا أن كل واحدة منها تتميز بصفات خاصة تعطيها طابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها ويمكننا هنا تقسيم هذه المراحل إلى سبع مراحل تاريخية لنسلط الضوء على أهمية تأريخ ونشأة المسرح في الجزائر[8].

**أ. المرحلة الأولى**

تنحصر هذه المرحلة ما بين عام 1921 وعام 1926 ومن أهم سماتها أن المسرح الجزائري لم يقم بمبادرة من الجزائريين أنفسهم وإنما نشأ على أيدي المحتلين الفرنسيين بالرغم من أن بعض المسرحيين «كجورج ابيض» حاولوا أن يضعوا أساسا لمسرح عربي إلا أن الحظ لم يحالفهم ويعود ذلك إلى أن الجمهور لم يكن يهتم بالمسرح لظروف مريرة كان يعيشها وقتذاك بالإضافة إلى أن قاعات المسرح التي أنشئت كانت تبعد عن الأحياء الأوروبية نفسها وتبعد أكثر عن أحياء مواطنيها، كما كان الكثير من الجزائريين يجهلون أصلا هذا المسرح ويجهلون الطريق الذي يؤدي إليه ويمكن القول أن الأسباب التي أدت إلى فشل مسرحيات «جورج ابيض» عام 1921 والتي كانت تهدف إلى نشر فن المسرح في شمال إفريقيا هي لا مبالاة الجمهور الذي بدا له أن المسرح غير وفي للتقاليد وكذا فان جمهور العاصمة لم يكن معدا ولا مكونا لتقبل المسرح لصعوبة تقبله للغة العربية الفصحى أما لجهله لهذه اللغة أو لأن أذنه لم تتعود على سماعها وإذا كان «رشيد بن شنب» يقول بان المسرح في هذه الفترة من ترف الجزائريين فان «علالو» (سلالي علي) يقول بان «جمعية المهذبيه» قد أنشئت في هذه الفترة وقد نشطها «الطاهر علي شريف» الذي كتب عدة مسرحيات من

[8] مرتاض، عبد المالك.- فنون النثر.- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط، 1983.- ص.37.

فصل واحد أهمها «الشفاء بعد العناد» وبعدها كتب «قاضي الغرام»، ومسرحية «بديع»، وهي من المسرحيات الميلودراما ذات الفصول الثلاثة[9].

**ب. المرحلة الثانية**

وهي المرحلة المحصورة ما بين عام 1926 وعام 1934 وقد امتازت هذه المرحلة ببروز الفنانين الذين قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقضايا الشعب وبالمقاومة السياسية التي بدأت في مطلع العشرينيات وقد وصف «مالك بن نبي» هذه الفترة بقوله: لقد بدأت في الأرض هيمنة وحركة وكان ذلك إعلانا لنهار جديد وبعثا لحياة جديدة فكأن هذه الأصوات قد استمدت من «جمال الدين» قوتها الباعثة بل لكونها مدى لصوته البعيد وقد بدأت معجزة البعث تتدفق من كلمات «ابني باديس» فكانت تلك ساعة اليقظة وبدأ الشعب الجزائري الحذر يتحرك من يقظة جميلة مباركة بها استيقظ المعنى الجمالي وتحولت مناجاة الفرد إلى حديث الشعب.

أما أشهر رجالات المسرح في هذه الفترة فهم «رشيد القسنطيني» الذي تعلق به الجمهور فكان ابرز فناني تلك الفترة إذ عرف بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع السائدة حتى قال عنه «كاتب ياسين» (شابلن الجزائر) وبجانب القسنطيني كان هناك أيضا «دحمون» و«سلالي علي أو علالو» الذي كتب مسرحية «جحا» باللهجة العامية مراعاة للمستوى الثقافي لجمهور هذه الفترة وهناك أيضا «محيي الدين بشطارزي» الذي كان يهدف من خلال مسرحياته إلى خلق تربية دينية وقد كتبت صحيفة «الجزائر» الاحداث في هذا الصدد قائلة «هدف بشطارزي لم يكن تجاريا وكل مسرحياته تبين انه كان يطمح إلى مسرح جاد ومتطور

[9] نفس المرجع السابق لصالح لمباركية ص.2

وإلى التحرر الثقافي الجديد حيث كان يسعى لايجاد جمهور يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية كما تمثلت اهدافه ايضا في محاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الاخلاقي[10].

**ت. المرحلة الثالثة**

تقع هذه المرحلة ما بين عامي 1934م و1939، وتمثل بروز المسرح الجزائري حيث كان لظهور الاحزاب السياسية الوطنية دور في اعطاء المسرح الطابع السياسي وزاد نشاط «رشيد القسنطيني» الذي كتب للفرقة الشعبية مسرحيات نقدية ساخرة خلقت نوعا من العلاقة الروحية بين المسرح والجمهور وكان استعمال اللهجة العامية يخضع لظروف املاها الواقع السياسي لتلك الفترة اذ كانت السلطات الاستعمارية تحرم استعمال اللغة العربية الفصحى فوجد رجال المسرح اللهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى، وللوصول إلى الجمهور الذي كان يعاني من الامية، اما مضمون المسرحيات فكان يدور اساسا حول ضرورة النضال السياسي وابراز تاريخ وهوية الشعب الجزائري. كما هدف المسرح في تلك الفترة إلى التحرر الثقافي الجديد حيث كان يسعى لايجاد جمهور يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية كما تمثلت اهدافه ايضا في محاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الاخلاقي[11].

**ث. المرحلة الرابعة 1939 – 1945**

وهي فترة الحرب العالمية الثانية، حيث حدث الانقطاع بين المسرح والجمهور لتزايد الرقابة الاستعمارية ولبروز الاحزاب السياسية الوطنية في شكل جديد مناهض للاستعمار الفرنسي الذي وقف بالمرصاد لهذه التطورات الذي لم يكن المسرح بعيدا عنها لذا فقد تم تشديد الخناق عليه لدوره في اذكاء الروح الوطنية في الجماهير وكان المسرح رغم تلك الظروف هو المعبر الحقيقي عن اوضاع الوطن فكان في مستوى تلك

[10] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، د ط،9 ،2000 ص 78.
[11] لمرجع نفسه، ص: 78، 71.

الاحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري، ولإفشال مهمة المسرح آنذاك كان الاستعمار يسد الطريق امام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربية ولم يكتف الاستعمار الفرنسي بمثل تلك الاجراءات بل تجاوزها إلى حد اغلاق المسارح والعروض المسرحية الامر الذي دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس وتقديم عروض مسرحية بعيدة عن الواقع المعاش فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني. لكن بالرغم من كل هذه المحاولات التي تقصد الطمس والاجهاض الا ان بعض رجال المسرح قد تحدوا الاستعمار ومحاولاته لطمس الهوية الجزائرية نذكر منهم: محمد الثوري ومصطفى قزدرلي.[12]

### ج. المرحلة الخامسة 1945 – 1962

تميزت هذه الفترة بتأسيس فرقة مسرح الغد عام 1946 على يد «رضا حاج حمو «وقد تأسست ايضا فرقة مسرحية اخرى ضمن المركز الجهوي للفن المسرحي الذي اشرفت عليه «جثفياف بايلك وسيرها غريبي» وكانت المحاولات المسرحية تكتب بالفصحى نذكر منها «الناشئة المهاجرة عام 1947»، لمحمد الصالح رمضان والتي يدور موضوعها حول الهجرة النبوية وقد مثلت لأول مرة في «تلمسان» اعقبها الكاتب نفسه برواية «الخنساء» اما أحمد توفيق المدني، فقد كتب «حنيبصل» وكتب عبدالرحمن الجيلالي مسرحية «المولد»، وكتب احمد رضا حوحو «صنيعة البرامكة وأبو الحسن التيمي

.وقد اسس احمد رضا حوحو فرقة «المزهر القسنطيني» في عام 1949، كما كان لمحمد الطاهر فضلاء دور في المسرح الذي كتب بالفصحى حيث اسس عام 1947 فرقة هواة المسرح العربي ومن اعماله «الصحراء» التي اقتبسها من مسرحية ليوسف وهبي، هذا إلى جانب «شياح المكي» الذي برز قبل هذه الفترة

[12] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص.79

وكتب مسرحيات عرضت في بسكرة والعاصمة وفي العديد من المدن الجزائرية[13] وهو من الشخصيات المجهولة في تاريخ المسرح الجزائري، وفي الوقت الذي شدد الاستعمار قبضته على الشعب كان المسرح يهييء لثورة عارمة بدأت تظهر في الافق واستمر نشاطه حتى عام 1954 حين اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر وفي هذه الفترة لقى المسرح ضغطا وتضييقاً كبيرين حيث قرر الاستعمار سحق الشعب الجزائري أرضا وتاريخا وثقافة وامام هذا الوضع اضطر المسرح ان يلجأ إلى الخارج لاتمام رسالته النضالية. ومر المسرح في المهجر بفترتين مختلفتين من حيث نوعية النضال السياسي، كانت الفترة الاولى من 1955 إلى 1958 في فرنسا والثانية من 1958 إلى 1962 في تونس اما عن الفترة الاولى التي عاشها المسرح الجزائري في فرنسا فلم تعرف الكثير من التأثير في مسار الثورة بسبب الضغوط الاستعمارية التي كانت لا تسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي وعلى العكس من ذلك ففي تونس عمل المسرح بحكم عامل المكان على تعميق الكفاح النضالي ضد الاستعمار الفرنسي فكان بمثابة المنبر الذي كان يعلو منه صوت وثورة شعب وتحول إلى بندقية بيد كل فنان مسرحي بعد ان تأسست الفرقة الفنية الوطنية في شهر ابريل عام 1958 بتونس وكانت جبهة التحرير الوطني في شهر نوفمبر 1957 قد وجهت نداء إلى جميع الفنانين الجزائريين داعية اياهم إلى تكوين فرقة فنية ترد على المزاعم الفرنسية والبرهنة على ان الجزائر لا يربطها اي رابط، ومن نتاج هذه المرحلة الخالدة من تاريخ المسرح في الجزائر مسرحية «نحو النور» وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب «واولاد القصبة» لعبدالحليم رايس و«الخالدون» و«دم الاحرار» كما كتب المسرحيتين الاخيرتين واخرج المسرحيات الاربع مصطفى كاتب[14].

### ح. المرحلة السادسة 1962 – 1972

[13] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 23.
[14] المرجع نفسه، ص: 739.

كان من الطبيعي ان تكون رسالة المسرح الجزائري امتدادا للمهمة التي قام بها قبل الثورة التحريرية المتمثلة في التعريف بالشخصية الجزائرية للرأي العام العالمي وحماية الشخصية الوطنية ومحاربة الآفات الاجتماعية لذا ففي فترة ما بعد الاستقلال اي فترة التشييد والبناء ومحاولة التحرر الاقتصادي والاجتماعي والثقافي كان لابد للمسرح ان يكتسب نفساً طويلاً وجديداً لمواصلة الدرب على طريق التحرر التام وهذا ما دفع الحكومة التي تأسيسه كاجراء وطني ثوري يخدم الثقافة الوطنية والاتجاه الاشتراكي الذي تبنته الجزائر [15]وقد جاء في اللائحة التي اصدرها المسرح الوطني عام 1963م ما يلي (اصبح المسرح في الجزائر التي تبنت الاشتراكية وجعلتها ملكاً للشعب اصبح معبراً عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وسيكون خادماً للحقيقة في اصدق معانيها وسيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى ومصلحة الشعب ولا يمكن ان تتصور فناً درامياً بدونه اذ دونة تتجرد الاشخاص من الحياة والرونق.

وقد اتخذت بعد الاستقلال سلسلة من الاجراءات استهدفت الرفع من قيمة المسرح والسير به نحو ما يخدم المبادئ الوطنية وتمثلت اساساً في قانون التأميم الذي تم في شهر فبراير 1963م وكان من نتاجه العملية انشاء مدرسة لتكوين الكوادر المسرحية ببج الكيفان عام 1965م والتي قامت بتخريج اعداد معينة من الفنانين كانوا جانباً من المسرح الوطني ومنها دفعتان من فناني الباليه الذين شكلوا فرقة الباليه التابعة للمسرح الوطني . ونأتي هنا الى مرحلة الازدهار التي تقلد فيها «مصطفى كاتب» منصب مدير المسرح بعد عام 1963م وهو معروف كممثل ومخرج مسرحي وقد بدأ حياته الفنية عام 1938م وبرز في هذه المرحلة كان من رويشد ومصطفى كاتب وولد عبدالرحمن كاكي»، حيث تألق رويشد بفضل اسلوبه الخاص والذي يقوم على معرفة حقيقية بنفسية الجمهور فكانت الكوميديا عنده هي الجسر الذي يوصل كلمته الى الجمهور، والفكاهة عند رويشد كما هي الحال عند محمد بن قطاف الذي يقول: انها لا تضحك الجمهور فحسب بل تجعله يضحك

[15] نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، دار الأصالة للنشر و التوزيع، د.ط، الجزائر، 2001، ص: 469.

على نفسه فيكشف نفسه وموقعه في المجتمع، وقد قدم رويشد في تلك المرحلة (حسن طيرو) و(الغولة) و(البوابون) وكلها من تأليفه والتي تمكن من ان يحوز على اعجاب الجمهور لتوفيقه في ارساء اسس مسرح بسيط وجريء في ترك كاتب ياسين بصماته في المسرح الجزائري ولا شك ان مسرحيتي (الجثة المطوقة) و(صاحب النعل المطاطي)،[16] والاخيرة من الامثلة التي تعرض قدرته المسرحية في تمجيد حقيقة الايمان بالحرية والتي حطم من خلالها اسطورة امريكا التي لا تقهر تلك المسرحية التي عكست نضال شعب فذ الا وهو الشعب الفيتنامي والى جانب رويشد وكاتب ياسين نجد (ولد عبدالرحمن كاكي) الذي ساهم بدوره في الاعمال التي قدمها المسرح الوطني في هذه المرحلة، ومن اهم اعماله (كل واحد وحكمه) و(القراب والصالحين)، (ديوان القراقوز) و(أفريقيا مثل الواحة) و(132 سنة) وفي خلاصة القول عن هذه المرحلة فإنه يمكن التأكيد على ان المسرح قد لعب دوراً طلائعياً وساير مجمل تطورات الوضع على المستويين الداخلي والخارجي أن الجمهور الذي صار يتردد على المسرح يعد خير شاهد على هذا القول.

ويقول مصطفى كاتب بهذا الصدد (لقد شاركنا في مهرجانات عربية ودولية وقدم المسرح آنذاك أعمالا رائعة لفتت أنظار العديد من الجهات ولعل شهادة «شي جيفارا»، أحسن دليل على ما نقول إذ صرح بعد مشاهدته لعرض مسرحي بقاعة الأطلس بمناسبة فاتح نوفمبر 1962م قائلاً: «قيل لي بأنه لا يوجد مسرح في الجزائر ولكني رأيت المسرح الثوري بعيني في ارض الجزائر.[17]

**خ.** المرحلة السابعة: 1973م . 1981م

[16] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص.99

[17] المرجع السابق، ص: 99، 97.

بدأت هذه الفترة مع قرار اللامركزية لعام 1972م والذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران وعنابة وقسنطينة وسيدي بلعباس، وقد انتج المسرح الوطني بالعاصمة في هذه الفترة المسرحيات التالية (باب الفتوح . بوحدبة . سلاك الحاصلين . العاقرة . دائرة الطباشير القوقازية . بني كلبون . قف . آه يا حسان . هي قالت وأنا قلت . الإنسان الطيب لستشوان.[18]

أما المسرح الجهوي بوهران فقد انتج المسرحيات التالية: (الجفوة . حمام ربي . الخبزة . حوت يأكل حوت . النحلة للأطفال.وكانت هذه المسرحيات من إنتاج جماعي، أما المسرح الجهوي بعنابة فقد انتج مسرحيتين هما: بوعلام زيد القدام ويوم الجمعة خرجوا الريام. وهما من تأليف سليمان بن عيسى. ويمكن القول انه في هذه الفترة قد سيطر المسرح الجهوي بوهران إذا قارناه بالمسارح الأخرى ومن المسرحيين الذين برزوا في هذه الفترة نذكر «عبدالقادر علولة» والفنان «ولد عبد الرحمن كاكي» و(الهاشمي نور الدين) . ومنذ عام 1977 «أما الفترة الثانية والتي تبدأ من عام 1977م، نجد أن المسرح المركزي بالعاصمة قد قدم الأعمال التالية (فرسوسة والملك . عفريت وهفوة . وبونوار وشركائه . جحا والناس) وبجانب الفتور والشلل الذي أصاب المسرح الجهوي وغياب المسرح الجهوي بقسنطينة وسيدي بلعباس فقد لاحظنا أن المسرح الجهوي بوهران قد قدم في هذه الفترة أعمالا ثورية كتبها «علولة» ومنها «الأقوال كما قدم «محمد آدار» و«عباس الأخضر» مسرحية «ميمون الزوالي».[19]

وبرغم كل المصاعب التي مر بها المسرح في الجزائر سواء إبان الاحتلال أبو بعد الاستقلال فقد استطاع القيام بدور ايجابي برغم تواضع إشكاله الفنية كما يمكن القول إن السمة الأساسية التي طبعت المسرح قبل الاستقلال هي النضال الوطني رغم كل الضغوط الاستعمارية وقلة الإمكانيات، أما بعد

[18] المرجع السابق، ص: 102
[19] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص: 423

الاستقلال فكان على المسرح أن يرتفع إلى مستوى التحولات التي شهدتها الجزائر في مختلف المجالات الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية لذلك كان دوره بعد الاستقلال مهماً يرتكز على الوفاء للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الاستقلال وكان عليه تعميق المبادئ التي آمن بها.[20]

[20] المرجع السابق، ص 424

# الفصل الأول: اتجاهات التمثيل في المسرح العالمي

- المبحث الأول: اتجاهات التمثيل في المسرح
- المطلب الأول: التمثيل
- المطلب الثاني: التمثيل وعلاقته بالفضاء السينوغرافي
- المبحث الثاني: اتجاهات التمثيل في المسرح الجزائر.
- المطلب الأول: مدى تطبيق المدارس التي تناولت إعداد الممثل في الجزائر.
- المطلب الثاني: تجليات فن التمثيل في المسرح الجزائري.

**المبحث الأول: اتجاهات التمثيل في المسرح.**

يحدد (ألكسندر باكشي) اتجاهين في الإنتاج المسرحي يخص جميع جوانب العرض (التمثيل، الإخراج، الإضاءة، الأزياء وملحقاتها) وهذان الاتجاهان هما:

1- التمثيلي: الذي يعتمد على تمثيل الحياة على خشبة المسرح بعوامل الإيهام المختلفة.

2- التقديمي: الذي يعتمد على تقديم صورة ممسرحة للحياة على خشبة المسرح من غير استخدام عوامل الإيهام. [1]

وهناك اتجاه ثالث يجمع بين الاتجاهين.

ويذكر المؤلفان نفسهما في مكان أخر من كتابهما أن هناك أسلوبا تركيبيا استخدمه الروسي فيز فولد ماير خولد وأسلوب التمسرح الذي لجأ اليه الألماني ماكس راين هارت والأسلوب الرمزي الذي اعتمده جوردن كريك. وبناءا عليه يمكن تحديد الاتجاهات الإخراجية بشكل دقيق وواضح، ولم تتطرق المراجع إلى ذلك التحديد وركزت في غالبيتها على الاتجاهات والمدارس والأساليب في التأليف المسرحي ابتداءا من الكلاسيكية القديمة للإغريق ومرورا بالرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والسريالية وانتهاءا بمسرح العبث بل وحتى اتجاه المسرح الملحمي والمسرح الوثائقي لبرتولد برخت وبيتر فايس إنما يخص التأليف أولا وليس الإخراج. ومع ذلك يمكن أن يتطرق البحث إلى سمات بعض الاتجاهات الواضحة في المسرح الأوربي الحديث.

[1] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر و التوزيع، ط4 ،الردن ،2006 ص306.

لذلك على المخرج أن يستخدم أسلوبه بشكل مناسب والعرض المسرحي المراد تقديمه وفق المكونات الظاهرة التي تشمل الأزياء، والديكور، والموسيقى .... الخ من العناصر المسرحية الأساسية للعرض المسرحي، والمكونات غير الظاهرة التي تشمل كل أفكار المخرج التي تبقى في ذهنه[1].

**المطلب الأول: التمثيل.**

**أ. تاريخ نشأة التمثيل:**

كان المسرح هو النوع السائد وكان العمل كله للمؤلف، من كتابة وتمثيل وإخراج. كان المؤلف هو الممثل الوحيد، وكان يقوم بتغيير ملابسه وأقنعته لكي يقوم بأداء كل الأدوار حتى الدور النسائي، لذا كان المؤدي يستعين بعدة اكسسوارات لتساعده على أداء كل الأدوار. [2]

**1.1. التمثيل عند العرب:**

عرف العرب التمثيل وكانت له عدة أسماء منها الحكاية، ورأى فقهاء أنه حلال بشروط ورأى فقهاء آخرون أنه محرم[3]، وأُلّفت كتب في تاريخ التمثيل وفي حكمه، منها: [4]

- طيف الخيال: لابن دانيال الموصلي. م سنة 760هـ مطبوع في آخر كتاب إبراهيم حمادة الآتي.
- خيال الظل، واللعب والتماثيل المصورة عند العرب، تأليف/أحمد تيمور باشا. طبع دار الكتاب العربي بمصر عام 1376هـ.

---

[1] شؤيك، ايفرت وريتشارد موريل: أصول وأساليب التمثيل، ترجمة: سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل، 2001، ص 16.

[2] مصطفى جواد وأحمد سوسة: دليل خارطة بغداد المفصل، ص242.

[3] "حكم التمثيل عامة –إسلام ويب– مركز الفتوى نسخة محفوظة 23 مارس 2017 على موقع واي باك مشين.

[4] "هل يجوز تمثيل أدوار الصحابة ؟ – أرشيف إسلام أونلاين". مؤرشف من الأصل في 2018-04-29. اطلع عليه بتاريخ 2020-08-16.

- خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال: تأليف/إبراهيم حمادة، طبع وزارة الثقافة بمصر عام 1961م. ويقع في 246 صفحة.
- الوفاقات في العادات: تأليف/محمد توفيق البكري. رسالة طبعت بحاشية كتابه (صهاريج اللؤلؤ)، ص/258–262. طبع بمصر بلا تاريخ. وشرحه أحمد بن الأمين الشنقيطي.
- إقامة الدليل على حرمة التمثيل. تأليف/أحمد بن الصديق الغماري. وهي رسالة تقع في/35 صفحة. طبع دار مرجان بمصر. قبل عام 1356هـ.
- إزالة الالتباس عما أخطأ فيه كثير من الناس. تأليف/عبد الله بن الصديق الغماري. طبع في آخر رسالة أخيه المتقدمة، من ص38 إلى ص43.
- فن التمثيل عند العرب. تأليف/محمد حسين الأعرجي[1].

**1. 2. التمثيل في العصر الروماني:**

اختلف الأمر قليلا فقد زاد عدد الممثلين كما أصبحت الوظيفة الوحيدة للمؤلف هي كتابة النص فقط.

**3.1. التمثيل في العصور الوسطى في أوروبا:**

كان التمثيل في العصور الوسطى مصوراً على الكنائس، حيث كان يتم تمثيل المشاهد والقصص الدينية Didactic playsالتي تدور حول الثواب والعقاب وتدعيم المبادئ الدينية الكنسية والمبادئ الأخلاقية.

**4.1. التمثيل في العصر الإليزابيثي:**

[1] التمثيل حقيقته، تاريخه، حُكمه – الملتقي الفقهي نسخة محفوظة 28 أكتوبر 2013 على موقع واي باك مشين.

خرج التمثيل من الكنائس إلى الشارع فنشأت الفرق المتنقلة، وفرق المسارح المختلفة والتي كانت تتنافس فيما بينها على عرض ما يجذب الجمهور. من كوميديا وكوميديا سوداء وتمثيل مشاهد العنف والحرب والقتل على المسارح، حسب ذوق الجمهور. ومن أبرز رواد تلك الفترة شكسبير وبن جونسون.

**مسرح شكسبير:**

كان مسرح شكسبير يعرف بطبيعة الأداء، ويستمد قصصه من التراث الروماني وبلوتارخ وغيره، وكانت مسرحياته تمتلئ بقصص الحب) روميو وجولييت (ومبدأ التخفي والمفاجأة والقصص الخيالية (مثال :حلم ليلة صيف).

كان التمثيل في عصر شكسبير مقصوراً على الرجال، حيث لم يكن مسموحاً للنساء باعتلاء المسارح، وبالتالي كان الغلمان يقومون بأدوار الشخصيات النسائية، بارتداء الأزياء النسائية وتغيير الصوت حتى يكون مقنعاً.

لم يكن التمثيل يحظى بكثير من التقدير في تلك الفترة، فلا زال الممثلون يقارَنون بالمهرجين وغيرهم من لاعبي السيرك.

وفي عام 2012م تأسس فريق Vision Team المعروف بحديثه الواقعي، والذي يُعتبر أول فريق مسرحي يسمح بدخول النساء للتمثيل فيه، ويعملون حاليًا على أكبر قصة واقعية في الوطن العربي والمسماة بـ "كش ملك".[1]

[1] نفس المرجع السابق للملتقي الفقهي

### 5.1. التمثيل في العصر الحديث:

أخذ التمثيل بعداً آخر، فبعد أن كان الممثل لا تُقبل شهادته (بدعوى فقدان الأهلية وأن ما يقوم به من خوارم المروءة) فتُرد الشهادة ولا يعتد بها أمام المحاكم على خلفية أن الفنون تقع بين حرام محظور وحلال مباح. أصبح الممثل أو المشخص قدوة، ومن أبرز نجوم وفناني المجتمع في غالبية دول العالم المتحضر والدول الساعية إلى الرقي والتشخيص تجسيد للنص مثل تشخيص الطبيب والجراح للداء وبذل الجهد لتحديد الدواء الناجع فبعد تطور المجتمعات على خلفية نقد العنصرية وازدراء الإنسان أضحى ينظر للمحتوى المقدم من إبداع وفنون ومدى الانتفاع به دون لمز المبدع ذاته والتركيز على قابلية المجتمع للمنتج الفكري والفن.

فقد ظهرت المسارح والسينما والمرناة (التلفاز) في عقد الستينيات من القرن العشرين. واتخذ طابعاً أكثر تنظيماً ووقاراً، ومن ذلك:

**أ. ظهور معاهد تخصصية ومؤسسات علمية وتعليمية أو أكاديميات التمثيل:**

ظهرت الأكاديميات التي تعلم أساسيات فن التمثل وتصقل الموهوبين وراغبي الانخراط في العمل الفني بشكل احترافي علمي أو أكاديمي منظم معترف به بشهادات رسمية معتمدة تليق بالمهنة الخطيرة وشديدة التأثير في المجتمع، وصار هناك مصطلح جديد للتأثير الثقافي للدول: القوة الناعمة" للدولة وثقلها الثقافي، ظهر ذلك أولاً: في محيطها المباشر، الإقليمي، ودول الجوار، مثل الحالة المصرية، والمحتوى العربي المقدم الذي يربو على 12.000 مادة مرئية من أفلام ومسلسلات في العالم العربي. ثانياً: المحيط الأكثر شمولية، القارّي والعالمي، مثل الحالة الهندية.[1]

ب. **ظهور نقابات واتحادات وروابط الممثلين:**

[1] نفس المرجع السابق للملتقي الفقهي

تلك النقابات تحافظ على حقوق الممثلين في المجتمع وتدعم من يًحال إلى التقاعد منهم بسبب تقدم السن أو عدم القدرة على العطاء، كما تبت في الإشكاليات والنزاعات التي تتم بين أفراد صناعة المحتوى الفني مثل السينما أو المسرح حاليا دون باقي منصات التواصل الجماعي والإعلام المرئي والمسموع وذلك بين الأطراف الأخرى منهم أو من غيرهم؛ حتى لا تضيع حقوقهم.

**ت. الممثلون والتسلط الإعلامي:**

قصص وحياة الممثلين من أهم المصادر بالنسبة للصحافة الفنية التي ظهرت لتتبع أخبار المشاهير؛ فقصص حياتهم وأعمالهم هي المادة الرئيسية في هذا الفرع من الصحافة. وذلك دليل وبرهان على خطورة وأثر موقع الفنان والمبدع من المجتمع؛ باعتباره قدوة ومن رواد المجتمع وحملة مشاعل النور لتبصير المجتمع بنقد ذاته والسعي للتطوير الجماعي وبناء الوعي الجمعي والرقي المجتمعي.

**2.التمثيل عامة:**

يعتبر التمثيل من السمات المحددة للوجود الإنساني، التي تحدد خاصية الغريزة في الإبداع وتوجيه الدلائل وهذا ما حدده أرسطو عندما أعلن أن غريزة المحاكاة متجدرة في المعرفة الإنسانية، طالما أن الذات ذات نزوع نحو تمثيل الأشكال والاستمتاع بأفعال التمثيلية.

ولأن فن التمثيل ارتبط بالعديد من المفاهيم الفرعية التي تشكل عناصره، والتي لا يكتمل إلا بها، ومنها المعايشة والتجسيد والاندماج والتغريب والتشخيص، فلقد تداخلت هذه المفاهيم بين مدارس التمثيل المختلفة مما يدعو إلى وقفة منهجية حول مصطلح التمثيل:

- **لغة:**

- **لفظة تمثيل:** "إن معظم مصادر اللغة العربية تجمع على أن: " مثل الشيء: تعني صوره حتى كأنه ينظر إليه، وعندما يقال مثلت كذا تمثيلا أي صورت مثالا بكتابة وغيره"[1]. التمثيل من تمثل بالشيء أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته"[2].

- **اصطلاحا:**

التمثيل هو "حالة معايشة ممثل ما لدور مسرحي تبعا لمدى تعامل الممثل مع أدواته الداخلية (مشاعره) وأدواته الخارجية (حركته الجسمية وصوته)، والتمثيل هو المسافية أو حالة التغريب التي يحرص عليها الممثل بينه وبين دوره"[3]، إذ أن التمثيل مرتبط بعملية الإيهام فالممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها والقارئ أو المتفرج يتعاطف مع الشخصية ويتمثل نفسه بالموقف الذي يعينه بشكل أو باخر.

وعلى ذلك فان التمثيل قد يكون نوعا من صدق التصوير ومثالا للشخصية كما هو عند ستانسلافسكي، أو يكون تصويرا لصفة جماعية، كما هو الحال عند بريشت، عملا بمنهج التغريب في أداء الشخصية.

---

[1] أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص203.

[2] ماري إلياس: د حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، م س، ص147.

[3] أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، م ن، ص203.

**ستانسلافسكي:** كوستانتين سيرجيفيتش ستانسلافسكي، موسكو،1863/1938هو الممثل الروسي، والمخرج والمعلم المسرحي، ومؤسس ومدير مسرح موسكو الفني والحائز على لقب فنان الشعب ،1936وهو مفكر عظيم ومنظر مسرحي، صاحب كتاب إعداد الممثل.

**برتولد بريخت:** كاتب مسرحي، وشاعر ومخرج ألماني، سادت أعماله المسرح الألماني طوال ق 20، بل امتد تأثيره المسرح الأوربي بعد ح ع ، كتب مسرحية"بعل" ولكنها لم تقدم قبل عام ،1933ثم مسرحية "طبول الليل "، " إدوارد الثاني"، وكانت بداية محاولاته لتطوير شكله المسرحي المفضل "الملحمي".

**3.الممثل:**

تعرفه موسوعة بريتانيكا Encyclopaedia Britannica البريطانية على أنه: "الشخص الذي يؤدي فن الحركات والإيماءات أو التراتيل والترانيم لتجسيد شخصية قصصية على المسرح أو السينما أو التلفزيون. ومن المتفق عليه عموما أن التمثيل هو غير التقليد الأعمى أو المحاكاة. فهو القدرة على الاستجابة لمحفزات وهمية" ، وعند باتريس بافيس هو "رابط حي بين نص المؤلف وإرشادات المخرج من جهة، ونظر وسمع المشاهد من جهة أخرى وهو يجسد الشخصية التي يتحقق وجودها من خلاله، هو قبل كل شيء حضور مادي، فوق الخشبة، يحقق تلك العلاقة الملموسة مع الجمهور[1] ...."

وفي التعريف الحديث هو "أحد قنوات توصيل رسالة العرض لأن أداءه يربط العالم الخيالي على المسرح بمرجعه في الواقع[2]."

بعامة تتفق التعريفات على أن الممثل، شخص يؤدي دورا Part أو شخصية، وهو رابط أو وسيط بين النص والعرض ومن ثم بين العرض والمتفرج، وبذلك يتوفر لدينا التعريف الإجرائي للممثل: هو علامة، تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي، يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة، وتارة أخرى يشتغل منتجا للعلامات، ولا يمكن لتلك العلامات أن تنمو وتتطور من دون شخصيته الفاعلة .

ومن جهة تاريخية، ساهم ظهور الإخراج في القرن التاسع عشر بتفعيل السجال حول الممثل ومكانه في إنتاج العرض المسرحي، فهل هو مجرد ناسخ للواقع، من خلال معايشته الحقيقية للشخصية، أم أنه يعيد صياغة الواقع بقدرة إبداعية خلاقة وهل أن " طبيعة التمثيل تتطلب من الممثل أن يعيش المشاعر الحقيقية للشخصية على الخشبة، أم أنه يقوم بإعادة استعراض الشكل الخارجي للمعاناة الإنسانية والناحية الخارجية

[1] كمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح ، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، د.ط، 2007 ص 77
[2] نفس المرجع السابق ص77

للسلوك الإنساني بالاعتماد على براعته التقنية بشكل أساسي"[1] ، وقد أطلق ستانسلافسكي على هذين التيارين المتصارعين اسمّي "فن المعاناة " و"فن الاستعراض..".

ومن أنصار فن الاستعراض الممثل الفرنسي بينوا كوكلين (1909 1841) (*)، الذي يرى أن الطريق للتمثيل الخلاق لا يكون عن طريق المعاناة، ولو كانت بسيطة، ولكن عن طريق ثنائية الأنا (الروح والجسد) التي لا ينفصل طرفاها عن بعض. فالأولى تمتلك السيطرة دائما. وقد توصل كوكلين إلى "أن جسد الممثل هو المادة التي يخلق منها شخصياته أما (روحه) أي الجانب النفسي من شخصية الممثل وعيه، عقله فإنها تخص الممثل المبدع كليةً، وبالتالي لا يمكن أن تكون مادة لبناء الشخصية". وسط هذا الصراع، قلص كوكلين دور الممثل أمام جبروت المخرج ودكتاتوريته. ولكن الناقد الفرنسي (برنار دورت) يرى عكس هذا لأنه "عندما قبل الممثل أن يصبح أداة طيعة في يد المخرج، صارت هزيمته انتصاراً لأنه احتل موقعاً جديداً في العملية المسرحية، والممثل المعاصر هو وليد هزيمة الممثل الكبير في القرن التاسع عشر[2]."

– بينوا، كوكلين (الكبير) 1841– 1909، ممثل فرنسي، عمل منذ عام 1860 وحتى عام 1896 ممثلاً في المسرح الكوميدي فرانسيز، صنفه ستانسلافسكي، كممثل من من ممثلي (مدرسة الاستعراض).

لقد ظل الممثل مهيمناً في المسرح على الرغم من كل التطورات التي حفل بها تاريخ المسرح، وخاصة مسرح القرن العشرين. لهذا كان الممثل موضوعا مهما في الدرس السيميولوجي، حيث كانت دراسة يان موكاروفسكي المبكرة لإيماءات (شارلي شابلن) تأكيداً لتلك الأهمية. وفي ذات الاتجاه وجد فيلتروسكي أن "الحالة الأكثر شيوعا من حالات الذات في الدراما هي صورة الممثل... فصورة Figure الممثل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصوته وحركاته، وأيضا

[1] نفس المرجع السابق ص 78

[2] نفس المرجع السابق لأبو الحسن سلام ص 205

عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي... وعموما فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلاماتSign carriers" . وثمة، يمكن للممثل أن ينوب عن بقية العلامات لأنه الحالة الأكثر شيوعا في الدراما، بؤرة العلامة وتناميها وتشظيها داخل العرض المسرحي، لأن زخم العلامات "تتولد أساساً من عمل الممثل.... باعتباره نقطة التقاء نظم العلامات المختلفة والمتعددة".

**4.المدارس التي تناولت إعداد الممثل:**

إن الواقعية تبتعد عن الحياة عنها في الطبيعية ذلك أن اهتماما طفيفا يتمثل في الانتقال من الشخصية إلي القصة ومن الجو إلي الصراع وفي معظم المسرحيات واقعية الأسلوب تحظي العقدة فيها بنصيب ملحوظ في نسيج الدراما وكذلك الصراع أما البطل فتكون له الهيمنة علي مجموع العمل المسرحي الذي يتميز الصراع بوضوحه مع الخصم والقوي المعادية لقد أنجب عصر العقلانية رجالا أفذاذاً ابتدعوا الواقعية أولهم إبسن.[1]

إن المناظر في الطبيعية لابد أن تتوافر فيها الأبعاد الثلاثة المنظورية حتى تحتوي علي جوهر واقعيتها في كل جزئية منها.

ومن أهم المدارس التي تناولت إعداد الممثل هي:

**1. ستانسلافسكي:**

هو مخرج وممثل مسرحي روسي. ولد بالعاصمة الروسية موسكو عام 1863 , أسس مسرح موسكو للفن – عام 1898– بمساعدة فلاديمير نيمروفيتش دانشنكو، وأصبح مشهوراً بالعروض الواقعية لمسرحيات تشيكوف، وجوركي.

[1] نفس المرجع السابق د حنان قصاب حسين ص 150

وبرغم تفضيلي إلى منهجية يو.ا. كرينكي في إعداد الممثل، إلا أن لا أحد يستطيع إنكار حقيقة أن ستانيسلافسكي أحد مؤسسي المسرح الحديث، وهو أحد أهم مؤسسي مدرسة الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخصيات كما لو كانوا حقيقيين، وهو ما أصبح متعارفا عليه بـ نظرية ستانيسلافسكي[1].

وإليك الأعمدة الأساسية لنظرية ستانيسلافسكي في إعداد الممثل:

**1.1.الفعل المسرحي:**

كل ما تفعله على خشبة المسرح لابد أن يحدث سبب ما، وليس لمجرد أن تبقي أمام الجمهور. وعليك أن تدرك سبب وقوفك والهدف منه ونتيجته، هذا ليس بالأمر السهل. إن أي فعل تقوم به على خشبة المسرح لا يستند إلى إحساس داخلي هو فعل لا يستدعي الانتباه، ولذلك فإن ما تقوم به لابد له ما يبرره تبريرا داخليا ولابد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا.

**2.1 الواقع التخيلي للشخصية:**

يجب عليك ألا تتخيل الأشياء دون أن يكون لك هدف وراء هذا التخيل ومن أهم الأخطاء التي يمكن أن تقع بها كممثل هو أن تجبر خيالك بدلا من أن تروضه .إن كل اختراع يقوم به خيالك يجب أن يسبقه تفكير طويل في تفاصيله وأن يبني على أساس من الحقائق، بحيث تستطيع أن تجد فيه الإجابة على الأسئلة التي توجهها إلى نفسك (متى وأين ولماذا وكيف) لكي تضع صورة أكثر تجديدا لواقع الشخصية المتخيلة هذه الملكة ذات أهمية عظمى في مهارتك الفنية العاطفية , تجعل كل حركة تقوم بها على خشبة المسرح وكل كلمة ننطق بها هي للواقع المتخيل الذي تعيشه الشخصية.

[1] نفس المرجع السابق د حنان قصاب حسين ص152

### 3.1. تركيز الانتباه:

ستشعر فجأة باقتراب الجمهور وستجد جميع الأفعال التي تقوم بها وحتى أبسطها في حياتك اليومية أصبحت صعبه عندما تظهر خلف الأضواء وأمام جمهور مكون من ألف مشاهد. وستكتشف أنه عليك تعلم كيف تمشي، تتحرك، تجلس، كيف نقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور. ستعيش لحظاتك على المسرح بين الأشياء المادية التي تمثل الواقع المادي للشخصية المتخيلة وبين إحساسك الداخلي للشخصية، لذا عليك تجاهل الجمهور تماما إلى أن تصبح متمرسا تتلاعب بالجمهور وفقا هارمونية الأداء التي تخلقها بتوازن أداءك.

### 4.1. استرخاء العضلات:

إن حالة التوتر النفسي التي قد تصيبك عند مواجهة الجمهور، عادة ما يرافقها توتر عضلي إما في كامل الجسم أو في أجزاء منه. وأكثر الأجزاء شيوعاً في إظهار التوتر هي: الأيدي المتجمدة، الأقدام، الجبين، التنفس فيبدأ الصوت بالتهدج أو يضيع تماماً. وتبدو الحركة ثقيلة وغير متناسقة. ويصاب الجهاز الفكري لدى الإنسان بالشلل فيتوقف عن التفكير ويضطرب، لذا يجب عليك أن توزع بشكل ملائم طاقتك العضلية. إن الممثلين يضغطون على أعصابهم عادة في لحظات التهييج والاستثارة، لذلك كان ضروريا في اللحظات ذات الأهمية الكبيرة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريرا تاما.[1]

### 5.1. الوحدات والأهداف:

[1] نفس المرجع السابق د حنان قصاب حسين 153

إن الهدف هو الذي يمنح الممثل الإيمان بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها. لذا عليك أن تتعلم كيف تختار الأهداف الصحيحة للشخصية التي تلعبها وتجنب الأهداف غير المجدية، بل وتفادي الأهداف الضارة منها التي ستقضي على الشخصية. ويمتد الأمر اللي ضرورة تقسيم الهدف لعدة وحدات حتى يتثنى لك فهم تحركات الشخصية، لكن تذكر دائما أن التقسيم إجراء مؤقت إذ يجب ألا يبقى الدور والمسرحية مقسمين إلى أجزاء، إننا لا نستخدم الوحدات الصغيرة إلا في مرحلة إعداد الدور.

### 6.1. الإيمان والإحساس بالصدق:

إن صدق الأداء المسرحي للشخصية هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيمانا حقيقيا من أفعال أو أقوال تصدر منك، الصدق والإيمان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا لك قبل أن تقنع به زملائك والجمهور. حيث يولد الإيمان بأن كل ما تعانيه من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان والصدق والعاطفة، فالصدق عدوى تنتقل إلى الجمهور[1].

### 7.1. الذاكرة الانفعالية:

الذاكرة الانفعالية هي قدرتك على استعادة شعور انفعالي لموقف معين والفرق كبير بين أن يعيش الإنسان الشعور الانفعالي لأول مرة وبين أن يستعيد ذلك الشعور، ففي المرة الأولى يكون الشعور حارا وصادقا، أما عندما يستعيده فيكون خفيفا وذلك لأن الانفعال تخف حدته مع مرور الزمن وإلا ظل من يعاني من الموقف. لذا عليك عند استعادة ذاكرتك الانفعالية يجب أن تبعث بها تلك الحرارة التي شعرت بها لأول مرة.

### 8.1. الاتصال الوجداني:

[1] نفس المرجع السابق د حنان قصاب حسين ص 155

ترجع أهمية الاتصال الوجداني إلى طبيعة المسرح والقائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية، هناك أنماط ثلاثة من الاتصال هي:

-الاتصال الوجداني المباشر بالممثل الذي تقود بالأداء أمامه والاتصال غير المباشر بالجمهور.

- اتصال الممثل بنفسه وجدانيا.

- الاتصال الوجداني بشخصية غائبة أو بشخص من صنع الخيال.

### 9.1 التكيف:

التكيف هو تلك الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية التي يستخدمها البشر للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين لإقامة علاقات شتى مع غيرهم، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين. إن كل ممثل له خصائصه الذاتية التي يتسم بها، وكل تغير في الظروف والبيئة ومكان الفعل وزمانه يؤدي إلى التكيف المناسب. وكل شعور يعبر عنه الممثل يقتضي في أثناء التعبير عنه، شكلا غير محسوس من أشكال التكيف خاصا بذلك الشعور وحده.

### 2. مايرهولد:

يعتبر فسيفولد مايرهولد Vsevelod Mierhold من أبرز تلامذة ستانسلافسكي المتميزين في مجال التأطير والإخراج. وقد أقام مايرهولد مسرحه على تدريب الممثل تدريباً شكلانياً آلياً معتمداً في ذلك على البيوميكانيك أو الميكانيكا الحيوية ودراسة جسم الإنسان وقوانين الحركة والفراغ[1].

[1] كارل النزويرث: الإخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1980، ص 9.

ترك مايرهولد مسرح موسكو في عام 1902, وبدأ إخراج المسرحيات، دعاه ستانسلافسكي بعد ذلك بثلاث سنوات " لتجربة أساليب غير واقعية – مدركًا أن نهجًا واحدًا لا يمكن أن يعمل مع كل مسرحية".آمن مايرهولد بأسلوب التمثيل الاستعراضي، على عكس أسلوب ستانسلافسكي التمثيل الأدائي.

قاده خياله إلى حلول إخراجية انطلاقا من حل مشكلة الفضاء، فهو لم يعد مقتنعا بمسرح العلبة الكلاسيكي لعصر النهضة، لأن الهندسة المعمارية لهذا المسرح، بالنسبة إليه بتقسيماته، باتت قديمة ولا تتوافق مع روح مسرحه.

لهذا قام بإزالة الستارة والكواليس وقلل من ارتفاع خشبة المسرح، وجعلها تقريبا بمستوى صالة المتفرجين وقريبة منه، وبنى ممرات ودرجات من الخشبة إلى الصالة، وجعل الممثلين يتحركون في الطرقات بين الجمهور[1].

**فتح مايرهولد المسرح على الحياة** بدلا من إغلاقه عليهم بواسطة الجدار الرابع، وهكذا أصبح الإيقاع بالنسبة اليه، عنصرا أساسيا في تدريباته.

قام بكل هذا من اجل تقريب الممثل من المتفرج وتقديم الممثل، باعتباره الوسيلة الرئيسية للتعبير المسرحي، في الأساس. بحيث وفر تقريب المسرح من الصالة اتصالا مباشرا مع الجمهور وجعله فعالا.

**ويقول مايرهولد في هذا الصدد:( في** المسرح يجب أن يكون خيال المتفرج قادرا على أن يضيف إلى ما تركه الكاتب دون قول، وأن ينجذب نحو المسرح مدفوعا برغبته في حل اللغز الذي يثيره العمل، أو فهم القضية التي يطرحها الكاتب).

–سرعان ما أصبحت الميكانيكا الحيوية هي المبدأ الكامن وراء نظام تدريب الممثلين غير الواقعي والمرتكز على الحركة.

[1] نفس المرجع السابق لكارل النزويرث ص11

-أصدر أسلوب مايرهولد – الميكانيكا الحيوية – تعليمات إلى الممثل بتطوير الشخصية من الخارج أولاً باستخدام الحركات الخارجية., حيث اعتقد أن الحركة هي أقوى أشكال التعبير المسرحي.

-قام بتدريب ممثليه على الجمباز وحركات السيرك والباليه ,الإلمام بقوانين الميكانيكا ، الدقة ، وضوح التعبير؛ والتجاوب الإيقاعي.

-كانت كل حركة في الميكانيكا الحيوية مهمة ومتعمدة – وتم التخلص من الحركات غير الضرورية على المسرح.

-**بالنسبة للممثل ، تشمل الميكانيكا الحيوية** :التحضير للعمل – حالة العقل والجسد في لحظة العمل – رد الفعل على القادم.

-**المهارات الأساسية للعامل الميكانيكي الحيوي** :الإحكام – التوازن – التنسيق – كفاءة – الاستجابة – المرح والانضباط.

-**مع قيام الثورة الروسية: بدأ** في استخدام لغة من النوع الصناعي، وركز على حركة الممثل على المسرح من حيث الكفاءة.

-**كان متأثرا بالصناعي الأمريكي فريدريك وينسلو تايلور**: الذي اعتقد أن العامل في المصنع سيكون أكثر كفاءة إذا قسم مهامه إلى سلسلة من الإجراءات المنفصلة.. ترجم كفاءة العمل إلى كفاءة حركة الممثل على المسرح[1].

-**في مقال إيبوليت سوكولوف:**"تصنيع الإيماءة" ورد بشكل قاطع أنه "على المسرح يجب أن يصبح الممثل آلة، مطلوب منه أن يتقن ثقافة الإيماءة الصناعية"، أي "إيماءة العمل مبنية على مبدأ اقتصاد الجهد، فتكون اللفتة بشكل خطي وترتيب هندسي[1]."

[1] نفس المرجع السابق لكارل النزويرث ص14

-**في عام 1922 ألقى مايرهولد محاضرة قال فيها** :سيُعتبر عمل الممثل في مجتمع صناعي وسيلة إنتاج حيوية للتنظيم السليم لعمل كل مواطن في ذلك المجتمع.

-**كانت الميكانيكا الحيوية و تصميم المجموعة البنائية مناسبة تمامًا لإنجازاته المسرحية,** ظهرت واضحة في المفتش الحكومي (1926).

**وأخيرا خضعت** عروض المسرح التجريبي غير الواقعية لفحص دقيق من قبل المراقبين الحكوميين، حيث كان معظم عمله محفوفًا بالمخاطر ومعارضًا لسياسة ستالين الرسمية للفنون، وهي الواقعية الاشتراكية.

**3. بريخت:**

يعد (بريخت وزميله بسكاتور) مؤسسي (نظرية المسرح الملحمي) والتي تخالف في قواعدها نظرية (أرسطو) المعروفة التي تعتمد على مبدأ التطهير، وقد أفاد (بريخت) في نظريته تلك من الفنون المسرحية في الصين والهند واليابان، والمسارح الشعبية في النمسا، ولكنه لا يعني انه ارتكز بمسرحه على تقاليد المسارح الكلاسيكية، بل تقوم على الشمول والتكامل في كل جوانبها سواء كان في التأليف أو التمثيل أو الإخراج وتقدم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع، فاراد بريخت أن ينقل المتلقي، وان يجمع أمامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله – أي أن المتلقي يجب أن يفكر ولا يتعاطف. هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي أوحت للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وأيضا عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بسكاتور) على أن المتلقي يقف موقفا سلبيا، وانه يجعل الأحداث غير قابلة للتغيير، وبذلك فان المتلقي يجب أن يؤدي دورا فاعلا في

[1] نفس المرجع السابق لكارل النزويرث ص 15

العرض المسرحي وان يبحث موقفا نقديا لما يرى ويسمع، ومخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره، لان المتلقي قابل للتغيير باستمرار[1].

**4.اندريه أنطوان:**

أندريه أنطوان Andre Antoine ممثل ومخرج وناقد مسرحي وسينمائي فرنسي من رواد المسرح الحديث، نادى بجعل المسرح طبيعياً وعفوياً، وغيَّر المفاهيم التي كانت سائدة في دنيا المسرح في زمانه، وأحدث ثورة عندما نادى بضرورة إعادة النظر في العلاقة بين خشبة المسرح والصالة، أي بضرورة الفصل التام بين المساحتين عن طريق ما سمي بالجدار الرابع، والإيهام بأن ما يجري على مساحة الخشبة هو الواقع الطبيعي، فوزّع قطع الديكور بما يولِّد لدى المتفرج مثل هذا الوهم، وطالب ممثليه أن يؤدوا أدوارهم وكأن الجمهور غير موجود، وأن يوحوا إليه بأنه يتلصص على ما يفعلون. فكان بذلك رائد المذهب الطبيعي naturalism في المسرح مستلهماً آراء إميل زولا E.Zola في الأدب.

ولد أندريه أنطوان في مدينة ليموج Limoges الفرنسية، ومات في بوليغين Pouliguen فقيراً معوزاً. بدأ حياته موظفاً مساعداً في شركة الغاز الباريسية في عام 1877، وأظهر منذ ذلك الوقت، اهتماماً بالمسرح. وقد أخفق عام 1878 في اجتياز امتحان القبول في المعهد الموسيقي. وبعد أن أنهى خدمته الإلزامية في الجيش التي دامت أربع سنوات انضم في عام 1883 إلى فرقة النادي الغالي المسرحية Cercle Gaulois، وكان يمثل فيها ويعد مسرحيات ويخرجها.[2]

أسس في عام 1887 المسرح الحر Le Théâtre Libre الذي تكون من زملاء له في فرقة النادي الغالي ومن بعض أعضاء فرقة بيغال ولا بوت Cercle Pigalle et de la Butte. وكانت إحدى

[1] برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي؛ ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان. ص: 129.

[22] نفس المرجع السابق لبرتولد بريخت ص 130

المسرحيات التي قدمت آنذاك مسرحية «جاك دامور» Jacques Damour لإميل زولا، وقد مثل أنطوان فيها دور جاك دامور، ولفتت هذه المسرحية أنظار الجمهور الباريسي إلى هذا الممثل.

وقدّم المسرح الحر تحت إشراف أنطوان وإدارته خلال تسع سنوات ثمانية عروض كل سنة، وكان كل عرض منها يتضمن مسرحيتين أو ثلاثاً. وقد بلغ عدد العروض التي قدمها هذا المسرح في المرحلة الواقعة بين عامي 1887 و1896، 62 عرضاً تضمنت 124 مسرحية لـ 114 مؤلف مسرحي، منهم 64 مؤلفاً ناشئاً يُعرض لهم أول مرة، وكان أنطوان قد تنحى عام 1894 عن إدارة المسرح وخلفه فيها لاروشيلّ Larochelle. وقام أنطوان بجولات مسرحية عدة مثل في أثنائها أدواراً مختلفة.

طالب أنطوان عام 1890 بإصلاحات عامة في المسرح، واقترح أربعة أهداف لذلك: تقديم مسرحيات جديدة، وبناء صالات مريحة، وبطاقات دخول رخيصة الثمن، وفرقة مسرحية متكاملة. وكان يرى أن من حق المشاهدين، مهما كانت طبقتهم الاجتماعية، أن يرتادوا المسارح. وتمنى لو أنشأت الحكومة في باريس بتمويل منها مسرحاً للأدباء الشباب، يرتاده المشتركون فيه.

وقّع أنطوان في عام 1897 عقداً مدته أربعة عشر عاماً مع مسرح مونو بليزير Menus–Plaisirs الذي صار فيما بعد مسرح أنطوان Théâtre Antoine، وبقي تحت إشرافه وإدارته حتى عام 1906، وكان يقدم عروضاً مسائية يومية.[1]

عُيّن عام 1906 مديراً لمسرح الأوديون Odéon، وكان قد شغل سابقاً في عام 1896 في المسرح عينه منصب معاون المدير إلى جانب مديره بول جينيستي Paul Ginisty الذي كان يكيد لأنطوان ليتخلص منه، ونجح في إقصائه عن منصبه في أقل من عام. وقد شهد الأوديون في عهد إدارة أنطوان نشاطاً ملحوظاً ومرحلة من أكثر مراحله إثارة وتألقاً. ثم استقال من منصبه مديراً للأوديون في نيسان عام 1914 مخلفاً وراءه

[1] بنفس المرجع السابق لرتولد بريخت ص 132

ديوناً مقدارها 400 ألف فرنك. وقد عرض مسرح الأوديون إبّان إدارة أنطوان له مسرحية كل أسبوع أي ما يقارب 364 مسرحية.

اتجه أنطوان بعد ذلك إلى السينما ووقّع عقداً مع الشركة السينمائية للمؤلفين والأدباء Société cinématographique des auteurs et des gens de lettres. وأخرج من عام 1914 إلى عام 1924 عشرة أفلام استلهمها من أعمال أدبية، منها فيلم «المذنب» Le Coupable في عام 1916 عن قصة لفرانسوا كوبيه Francois Coppée، وفيلم «الأرض» La Terre في عام 1919 عن قصة لإميل زولا، وفيلم «الأرلية» L'Arlésienne (نسبة إلى مدينة آرل) في عام 1921 عن ألفونس دودية Alphonse Daudet. وترك فيلماً ناقصاً بعنوان «السنونو والقُرْقُف» L'Hirondelle et la mesange.[1]

انتهج أندريه أنطوان في إدارته للمسرح الحرّ ولمسرح أنطوان، سياسة اكتشاف الأدباء الجدد وتشجيعهم. وكانت له أيادٍ بيضاء في تعريف الجمهور الفرنسي بالروائي الروسي ليون تولستوي[ر] Léon Tolstoï، إذ قدم له مسرحية «سلطة الظلام» La Puissance des Ténèbres المكتوبة عام 1887. وقدم للشاعر والكاتب المسرحي النروجي إبسنIbsen مسرحيتي «الأشباح» Les Revenants و«البطة البرية» Le Canard sauvage وللكاتب المسرحي السويدي ستريندبرغStrindberg مسرحية «الآنسة جولي» Mademoiselle Julie.

ولأنطوان مقالات عدة في النقد المسرحي نشرها في الصحف، وله محاضرات متعددة في المسرح فضلاً عن مذكراته.

[1] نفس المرجع السابق لبرتولد بريخت ص 135

وقد تضافرت جهود أندريه أنطوان في فرنسة، والدوق ماينننغن Georg von Meiningen في ألمانية، وستانيسلافسكيStanislavski في روسية، لبدء عصر جديد في المسرح هو عصر الإخراج المسرحي الحديث.

**المطلب الثاني: التمثيل وعلاقته بالفضاء السينوغرافي:**

يمكن عد الفضاء المسرحي، المبنى والمعمار والإطار الملموس الذي يجري فيه العرض المسرحي وهو أيضاً لا يقتصر فحسب على المكان الذي يقع فيه العرض، إنما يمتد إلى الإطار العقلي والانعكاس الفكري وإعادة خلق صورة ما أمام المتفرج، والتي كانت أصلا في ذهن المؤلف والمخرج والممثلين حتى تنتقل أخيراً إلى ذهن المتفرج .فالأمر هنا يتعلق بفضاء خيالي أساساً ويبدو أننا لم نتوقف بشكل كاف عند أهمية الفضاء المسرحي المختلف عن ذلك الذي يوجد فيه المتفرج (بما أن السينوغرافيا هي علم القاعة والمسرح) إذ يمكن ربط فضاء عادي بأخر خيالي لا سيما وان " هذا الفضاء الخيالي سابق بالضرورة للفضاء الواقعي.[1]

وإذا حاولنا تمثيل العلاقة بين الفضاء الواقعي والفضاء الخيالي، وجب العودة إلى بدايات نشاط المسرح الديني والذي نجد امتداداً له اليوم .لوجدنا بسرعة انه في وقت المولد الطقسي والديني كانت هناك إرهاصات لتثبيت فضاء العرض، فقد ظهر المسرح الديني في الكنيسة كامتداد للطقوس الدينية في عهد الإغريق دون أي إدخال لمكان جديد وفي هذا الوقت كان المسرح يقتصر على الاستعارة من النصوص والحوار حول الحدث المقتبس. وهكذا كان الفضاء الواقعي متوفراً، أي الكنيسة مكان للعبادة. وكانت خصائصه الخيالية تتغير أثناء مدة اللحظة الدرامية، وبالتالي فان الفضاء الخيالي كان منصوصاً عليه في النص المقدس ولم يقتضي الأمر إبداعه أو تخيله وكل ما في الأمر هو تحويل النص إلى ترجمة بصرية

[1] نورا أمين: أبحاث في الفضاء المسرحي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، محاضرة دونيس بابلي ص98.

والذي يتضح منه أن المؤدي كان يقف عند تجسيد النص وإلقاءه حياً. فضلاً عن أن الإطار التاريخي للمكان لم يكن يطرح أي مشكلة وذلك عكس عصر النهضة عند ظهور نمط جديد من الخيال ما زال حتى الآن يسيطر على مفاهيمنا ومشاكلنا الحالية: هذا النمط هو الإيهام .وفي الحقيقة إن الإيهام يمكنه أن يرتبط بأي شكل من أشكال الخيال مجسداً سواء مادياً أو فكرياً. إلا انه قد تم تعريفه في عصر النهضة على انه الحقبة شكل مسرحي محض. وهكذا كان دور المسرح في نهاية هذه الحقبة من الحضارة شكل محدد للإيهام." وقد بنى كل ذلك على استاتيكي فمن خلال المنظور الخطي تم إعطاء مشكل صارم للرؤية والمعنى والفكر والمفهوم "[1] وهكذا يتحدد للمسرح أولاً فضاء نفسي خيالي قبل الفضاء المبني. وان تركيزنا على الفضاء وخاصة الفضاء النفسي والخيالي لأنه جزء مهم في عمل السينوغرافي في تحديد جملة من العلاقات والشفرات يستطيع المتفرج من خلالها أن ينتج فضاءه الخاص إذا تم اعتبار إن السينوغرافي مساهم في إعداد وتنظيم وإيجاد شفرات للفضاء المتخيل لدى المتفرج.

فالسينوغرافيا يوجد فضاءآ مادياً واحداً يتقبله المتفرجون بطريقة واحدة ويساهم أيضاً في تحديد أو توحيد الفضاء المتخيل لديهم[2].

**1.الممثل والديكور:**

يشكل الديكور أحد عناصر العرض المسرحي. وهو من العناصر غير المرتبطة أي التي ترتبط بالممثل. وقد وجد الديكور في المسرح منذ البداية، فالإغريق قد استخدموا الديكور في عروضهم، وكان يشكل الخلفية الزخرفية، ولقد قدمت عروض كتاب الدراما العظام، أسخيلوس وسوفوكليس، ويوربيدس، بهذا المفهوم، ولم يكن الديكور (المنظر) كما هو معروف عندنا، ولكن معروف بهذه الصفة عند الإغريق، ولم يكن كذلك

[1] نفس المرجع السابق لبرتولد بريخت ص 136

[2] نورا أمين: المصدر السابق، ص99.

في العهود التي تلت عصر الإغريق. وحتى مجيء (المخرج المسرحي) وظهوره ظهرت عناصر أخرى مثل مصمم الديكور ومصمم الأزياء والمكياج والملحقات ومصمم الصوت والموسيقى جاءت متتالية حسب حاجة المسرح لها، ووجودها يشكل سينوغرافيا العرض المسرحي.

ومن المعلوم بأن المخرج لم تختل مكانته منذ ظهوره وحتى وقتنا الراهن، وهو الممسك بالعناصر وقيادتها نحو الارتقاء بها إلى حيث العرض المتكامل. فالمخرج وهو المنظم لكل عناصر العرض المسرحي، يريد أن يسهم الكل في العطاء ودعم رؤياه بما لديهم من أفكار وتصورات وإبداعات. فالمسرح كما هو معروف عمل جماعي، اتحادي مع المخرج في الرؤية والهدف. وفي أحيان كثيرة يخفق الديكور بسبب سلطة المخرج وتدخلاته الكثيرة في تصاميم عناصر العرض، وهذا هو السائد دائماً في المسرح. لذا أصبح لمصمم الديكور أهمية كبيرة ولاسيما عندما تطابق رؤياه مع رؤية المخرج وفي هذه الحالة يقدم الماكيت، وهو التصميم المصغر للديكور ويبدأ الحوار بين الاثنين حتى يتم الاتفاق أو المقترحات التي يطلبها المخرج لإجراء بعض التعديلات، ويكون الرأي الأول والأخير للمخرج وهذا بديهي. على أن المصمم قد يستعين بالإرشادات التي يضعها المؤلف وفي أحيان كثيرة يعتمد على نفسه في خلق التصميم الذي يجده مطابقاً لرؤية المخرج. إن قراءة أفكار المخرج من قبل المصممين أو من قبل السينوغراف بشكل أساسي، تعد الخطوة الناجحة، للوصول إلى الهدف، وهي الصيغة البصرية التشكيلية. فالديكور يشكل ضرورة في بنية العرض ومهماً إلى حد ما بما رافقه من تطور، وتأسيساً على ذلك أن الديكور بات يشكل أهمية كبيرة في العرض المسرحي، فلابد للممثل أن يتفاعل معه محققاً الألفة والعفوية في حركته مع كل قطعة من قطعه، " ولما كان

الممثل هو العنصر الرئيس، كان لابد أن تصنع الديكورات بصورة تسمح لهذا الممثل بالحركة، وبحيث يساعده كل من الملحقات المسرحية والأثاث"[1].

الممثل من حيث المبدأ يعد المعيار الأول بالنسبة للمخرج وحتى لمصمم الديكور لأن كل العناصر تبنى لأجله، ذلك أن الذي سوف يتعامل مع الديكور هو الممثل وليس المخرج أو المصمم، وهو الذي يحرك كل القطع الجامدة ويمنحها شيئاً من حيويته، أو أن حركة الديكور تساعده في خلق حركته وصياغة مجال هذه الحركة فالعرض هو عبارة عن صور متدفقة تظهر وتتلاشى في سرعة معينة مرهونة بفعل الزمن يجمعها السياق العام للعرض. ومنذ الإغريق وحتى عصرنا الحديث، مازال الديكور مؤثراً لدى المتفرجين، لما يتمتع به من شمولية، حيث أخذ يتسع في مفهومه ليشمل الصورة المسرحية كلها، وبهذا يصبح كل ما تراه العين على الخشبة يسمى منظراً، من دون الممثل، وينتمي المنظر إلى ما يسمى بالمسرح البصري، حيث "يتوقف بالدرجة الأولى على التركيب، التشكيلي، ومن وسائله: الخط، الشكل، الكتلة اللون، الفراغ، الملمس، ولكل من هذه الوسائل، عملها المستقل ويمكن أن يعطي منها معنى معيناً يساهم في التركيب العام". فالديكور عنصر قديم ، أما السينوغرافيا فهي مصطلح حديث، ولقد أدخل الديكور كعنصر من عناصرها حديثاً[2].

في السابق كان التعامل معه باستقلال تام، وأصبح يشكل معها جزء من كل، والديكور بمعنى من المعاني هو كل ما يراه المتفرجون على خشبة المسرح من أشياء جامدة ما عدا الممثلين. وهذه الأشياء الجامدة يحركها الممثل الذات الحية وسط هذا الجماد، ويسبغ عليها من خلال فعله وحركته المعاني وتوليد الدلالات. ولقد تغيرت الحال كثيراً حينما أدخلت مفاهيم حديثة للمسرح. كان الديكور في السابق يتجسد مادياً

[1] فريد، بدري حسون، سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1980، ص35.
[2] الحكيم، زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، ص35.

من خلال نقله من النص إلى العرض، ويتم ذلك وفق تجسيده بالرؤية الواقعية. مع هذا نجد أن مهمة الديكور كانت ذا طبيعة محدودة، عندما أنظم إلى مجموعة عناصر السينوغرافيا، وأصبح واحداً من عناصرها، " فنان السينوغرافيا يجب أن يركب ويبني حتى الممثلين وفق قياسات معينة، لذلك لابد لفنان السينوغرافيا من التعاون مع المخرج في اتحاد كامل بطريقة يمكن أن يصبحا شخصاً واحداً وبذلك تتحقق وحدة العمل".[1]

ومدى تمايز العلاقة بين الممثل وبين قطع الديكور، هذه العلاقة لها من الأهمية ما يجعلها أن تكون ذا أبعاد جديدة وواسعة في العصر الحديث. لم تتحدد علاقة الممثل بالديكور بالاتجاه التقليدي، وإنما أصبحت رابطة شغل الممثل بعمق مع الجو العام الذي يجد فيه حركته وأسباب وجوده، فضلاً عن ربط المتفرج بهذه العلاقة الذي يشاهد ويترقب ما يحدث. فالديكور قد يكون مختزلاً أي يمثل الجزء من شيء متكامل وهذا الاختزال أو التكثيف هو الضروري في المسرح، وحتى الممثل قد يغيب عن ذاته ويستأنف حضوره من خلال الشخصية المجسدة، وهذا التغييب هو تغييب جزئي إن صح التعبير، يأخذ بزمن مدة العرض، لأن الجزئي يكفي بمدلولاته أن يعبر عن الكلي فمثلاً حينما نشير إلى محكمة بوجود كرسي القاضي، أو إلى مملكة إلى كرسي العرش وهكذا، " إن استخدام الأثاث أو القطع داخل فضاء درامي بالإضافة إلى الممثلين وهم جزء لا يتجزأ من السينوغرافيا، وهو إحدى طرق وصف الفضاء، فالممثل يشير إلى الفضاء بحضوره فوق الخشبة".[2]

[3]إذن العلاقة تصبح متجانسة ومن أطراف ثلاثة، هي (الممثل) و(السينوغرافيا) و(المتفرج). في عملية تأسيس المكان نجد أن بعض المسرحيين يحوّلون أي مكان يجدونه مناسباً للعرض إلى مكان مسرحي، وهذا يتطلب بطبيعة الحال وجود مصمم ذي اختصاص، أي السينوغراف، فمهمته تكمن في أنه يستطيع خلق

[1] نفس المرجع السابق ص 36

[2] نفس المرجع السابق ص 37

[3] عبد الحميد، سامي: السينوغرافيا وفن المسرح، مجلة الأقلام، ع 5 – 6، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005، ص9.

فضاء يتناسب مع طبيعة العرض، في انسجام مع تصورات المتفرج لهذا المكان، وأحياناً يتحقق هذا الانسجام، ولكنه يكسر التوّقع عند المتفرج وصولاً إلى الغاية والهدف من ذلك، وهو الاستحواذ على المتعة والدهشة، لخلق جو على المستوى الجمالي والنفسي. هناك عدة أنواع من الديكور، الواقعي والتجريدي(المسلب) والتعبيري، والمركب، والخشبة العارية، ومصمم الديكور عليه أن يضع مرجعية في تصميمه للديكور، أولاً: البيئة المكانية والزمانية التي يأخذها من النص، ثانياً: البيئة الثانية هي المرجعية من البيئة التي يعيش فيها المتفرج أو قريبة منه. وفي هذين المرجعيتين تكمن أهمية عمل مصمم الديكور، وحينما يضع تصميمه هذا في مساحات من الشغل الذي يتحرك من خلالها الممثل، وبناء الديكور لابد أن يتكيف مع حركة الممثل. إن ما يعزز هذه الحركة عبر خطة ميزانسينية. فعناصر السينوغرافيا بأبعادها التشكيلية، إضاءة، ديكور، ماكياج. الخ، ليس المخرج هو من يعمل على إنتاجها بمفرده وإنما "يصاحبه في الرؤية المسرحية المجملة (منسق السينوغرافيا) ولكل منهما رؤية شاملة عن العرض المسرحي وعن مكان ذلك العرض وعلاقته بالجمهور في النهاية".[1]

فالعناصر السينوغرافية في انسجامها تمنح العرض قيمته الأساسية وتكامله. وتقوم بتأكيد الحركة بشكل أكبر وأدق، وتساهم بشكل أكيد في بلورة العرض. فعملية رفع الستار وكشف فضاء العرض هي اللحظة المرتقبة للمتفرجين، على أن حالة الأبهار والدهشة التي يحققها الديكور والإضاءة تحقق للعرض عملية التواصل والترقب لدى الجمهور. فالديكور المسرحي هو المعبر بشكل أساس عن المكان الذي تجري فيه

[1] أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء،2009، ص116

الأحداث وهو واقع افتراضي يخلق بشكل جمالي على الخشبة في تفاعل وديناميكية مع الرؤية الشاملة للعرض[1].

**2.الممثل والأزياء:**

في العرض المسرحي تنسجم جميع العناصر في رؤية شاملة، يجمعها هدف واحد فالانسجام يأتي من خلال تضافر العناصر السينوغرافية مع بعضها، فالأزياء مع الإضاءة مع الديكور في رؤية واحدة وهدف واحد، دون أن يكون هناك أي نوع من التنافر بين العناصر. فمعرفة الأزياء معرفة دقيقة يأتي من خلال معرفة ألوانها، ومجمل الأشياء المحيطة بها في مقاربات لونية تسهم في تعميق الصورة على المستوى المادي والنفسي، وكذلك على المستوى الفكري. ذلك ما يفكر به المخرج في توحيد رؤيته بشكل عام. "أن بعض المخرجين الخارجيين يعتمدون الثياب الباهظة والكاسية والمتألقة ليهّولوا على وجدان المشاهد ويروعوه بالأزياء والحشد الترقي فنفعم الحواس بالألوان والأشكال على خواءٍ نفسي".[2]

فالممثل وما يرتديه من زي، له التأثير وله الدلالة البصرية، وما يريده المخرج من طرح أفكار من خلال الزي وتشكيلات ألوانه. فالأزياء عموماً لا تلبس من أجل الزينة، ولاسيما على المسرح، وإنما تؤدي الأزياء بالضرورة إلى رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل وفعله. والأزياء لا تلبس من أجل أكساء الممثل ويثير ببهرجتها المتفرج؟ بل من أجل أن تسهم في دعم لغة العرض، وتسعف المتفرج في فهم طبيعة الشخصيات وهي تتحرك على المسرح. ومن ثم تشير إلى مكانة الشخصية وطبيعتها وأيضاً التكوين الاجتماعي لها. وكذلك تصبح الأزياء والمكياج على حد تعبير هلتون: "جسراً يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جماداً لا روح له لكنها ما

[1] نفس المرجع السابق لاحمد أمل ص117

[2] نفس المرجع السابق لاحمد أمل ص 120

أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءاً حياً من شخصيته. فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس أيضاً وظيفة جمالية تسهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض".[1]

من المعلوم أن لكل مسرحية زيها الخاص، الذي يسهم في إرساء دعائم لغة العرض وصورته بكل تشكيلاتها، وكل عصر من العصور يحمل طابعه المميز من الأزياء، ولكن على المسرح تصبح الملابس تولد دلالة، وتقوم بتعريف الشخصيات الدرامية. إذن هي ليست مجرد مادة كسائيه للجسد تبعث على الجمال والفرح والارتياح، وكذلك للحزن كما هو متعارف عليه من تقاليد المجتمع، وإنما هي تمتلك لغة بصرية من خلال أشكالها وألوانها وطبيعة تصاميمها لتعزز فعل الممثل بهذه اللغة. صحيح أنها تؤثر بألوانها وتصاميمها في عين المتفرج وتحقق غوايتها بذلك التأثير[2].

لكن ذلك لا يحد من عملها على المسرح الذي يمتلك خصوصيته، فتنتج دلالات تعمل آلة المتفرج عليها تأويلياً. فوظيفة الملابس في الحياة الطبيعية شيء ووظيفتها على المسرح شيء آخر. فالمسرح أخذ الملابس من الحياة ولكن هذه الملابس شكلت على المسرح طبيعة أخرى متخلية عن طبيعتها في الواقع ومتخذة لها معاني وغايات وأهداف لا حصر لها في العرض المسرحي. " كما أن للملابس قيمة عظمى على زيادة إيضاح حركات الممثل وتعبيراته. ولهذا فان الملابس تأتي في المرتبة الثانية، من حيث الأهمية بعد الممثل الذي هو في الحقيقة المترجم الفعلي لأعمال المخرج".[3]

---

[1] نفس المرجع السابق لاحمد أمل ص121

[2] عثمان، عبد المعطي عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص162.

[3] الحكيم، زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، المرجع سابق، ص34.

وتحقق الملابس على المسرح وفي أغلب العروض (العصر) الذي تصوّره والحالة الاجتماعية التي تعيشها الشخصية المسرحية و(الطبقة) التي تنتمي إليها. فالملابس تحدد (الجنس) و(عمر الشخصية)، وكذلك الملابس تعرفنا بمهنة الشخص الذي يرتديها وانتمائه الطبقي والوضع الاجتماعي. استخدم المسرح الروماني الأزياء في عروضه المسرحية، "فقد كان الممثلون يلبسون في المسرحيات التراجيديا حللاً طويلة تجر أذيالها على المسرح، وفي المسرحيات الكوميدية يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية، كما كانوا يميزون ممثلي أدوار العجائز بما يرتدونه من ملابس بيضاء، وما يضعونه على رؤوسهم من شعور بيضاء مستعارة وكانوا يميزون الشبان بملابس قرمزية وشعر أسود، أما العبيد فكان شعرها أحمر اللون"[1].

المتفرج من خلال ملابس الشخصية يدرك على الفور طبيعة هذه الشخصية دون الحاجة إلى تعريفها عن طريق الكلام، فتعريف الشخصية المسرحية عن طريق الكلام مبعث على الكوميديا أو السخرية في بعض الحالات، فالممثل إذا ما ارتدى ملابس الطبيب يصبح طبيباً، وإذا ارتدى الملابس العسكرية أصبح عسكرياً وهكذا. إن المسرحيات الواقعية تستخدم في عروضها ملابس واقعية، " والملابس الواقعية تستخدم أيضاً في المسرحيات التعبيرية، فمسرحية يونيسكو (المغنية الصلعاء) عبارة عن سلسلة من الحوادث الخيالية ذات الأسلوب التعبيري بصورة كاملة. ومستر زيرو في مسرحية إلمرايس (الآلة الحاسبة) يرتدي ملابس تقليدية بالرغم من الديكور التعبيري" [2].

إن قضية ملابس الشخصية على المسرح باتت من القضايا المهمة جداً. فالسينوغرافيا قد أقامت بناءها الفكري على الصورة، لهذا فإن جميع العناصر ومن ضمنها الأزياء تستند إلى محركها والفاعل في بيان تعبيراتها اللونية كحالة من الشكل الجمالي والتعبيري في آن واحد. وعلى وجه التحقيق أعطت الأزياء هدفين

[1] معلا، نديم: لغة العرض المسرحي، المرجع سابق، ص66.

[2] موسى، سلامة: الشخصية الناجعة، كتاب الشباب، مؤسسة الخانجي مصر القاهرة، 1960، ص64.

مهمين من وجودها، ليس كحالة ستر العري وهذه حالة طبيعية، وإنما أكدت على الجانب التعبيري كلغة بصرية تعمق من فعل الممثل، وكذلك تأكيدها على الشكل واللون والمزايا الجمالية.

فالسؤال الذي يطرح، هو: هل أن وجود الأزياء على المسرح غاية وهدف؟ فالإجابة تؤكدها طبيعة العرض. مثلاً، في مسرحية – لير – شكسبير، التي أخرجها جون غيلغود john gielgud والسينوغراف اسامو نوغوتشي Isamu Noguchi عام 1955. " يظهر لير أول ما يظهر بثوب فضفاض، وبالرغم من أن الثوب لا يوحي بأي عصر ولا بأي بلد معين إلا أنه فخم بصورة جلية وهو مزين بأشكال تشبه إلى حد كبير ذيل طاووس بما في ذلك البقع التي تشبه العيون والملونة بألوان قوس قزح".[1]

والثوب الذي يشبه ذيل الطاووس يرسم ملامح شخصية (لير) المتعالي العنيد، وكان ذلك فقط في بداية المسرحية، التي تنفتح على البعد الدلالي للزي الذي كان مجالاً رحباً للتأويل، وقد يكون متعدد الأهداف، وحسب الثقافة البصرية السائدة للجمهور، والإضاءة هنا تمارس عملها ليس لمجرد الكشف وإنما لتعميق الدلالة واستنطاقها، من خلال اللون وزوايا تسليط الضوء على الشخصية الدرامية، فالقراءات البصرية تأتي من كل ما هو مرئي على الخشبة، هو الأثر اللصيق بالنظر من دون الكلام، وهو الصورة بكل حيثياتها. وفي المشهد التالي تظهر على الثوب عيون متعددة وهي ثقوب صغيرة لا يلاحظها الجمهور " تلك هي النقطة في المسرحية عندما يبدأ كبرياء لير بتدمير مركزه[2].

[1] نفس المرجع السابق لموسى، سلامة ص 65

[2] الحكيم، زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، المرجع سابق، ص35.

وفي المشهد التالي تكبر هذه الثقوب إلى درجة يلاحظها الجمهور، وبتقدم المشاهد يبدو أن الثوب يهترئ شيئاً فشيئاً وكأن مادة حمضية كيميائية تسبب تآكله، وعندما ينهار لير بصورة كاملة ويتعرى من كل كبريائه يتحول ثوبه إلى أسمال بالية".[1]

لقد أدرك المتفرج حالة (لير) من البداية إلى النهاية وذلك من خلال تحولات الثوب وما طرأ عليه من تغيرات في توسعات الثقوب التي كانت على شكل عيون، ومن خلالها تكشف جسد لير شيئاً فشيئاً حتى أصبحت أسمالاً بالية، فيظهر عري لير بالكامل. مصمم الزي قد البس ليرعد أثواب، لكن المتفرج لم يلحظ ذلك حيث كان يعتقد أنه الثوب نفسه الذي ظهر به في بداية المسرحية [2].

لقد عبر ثوب (لير) عن الحالات التي مر بها دون أن تفصح عنها لغة الكلام، فالصورة السينوغرافية بشموليتها تعبر أصدق تعبير، فهناك "صورتان أو دلالتان مختلفتان للملابس، الدلالة الأولى لير، وهو الملك، يرتدي ملابس الملك، والدلالة الثانية لير وقد تجرد من السلطة وراح يمزق ملابسه، ويهيم على وجهه في العاصفة. ثمة (ليران) إذا صح التعبير، لير الملك ولير الإنسان، الذي يصدم منظره – بما فيه ملابسه طبعاً – المتفرج أو المتلقي".[3]

تلعب الملابس دوراً أساسياً في العرض المسرحي، وهي من العناصر المرتبطة، وتسهم في تكوين الصورة على الخشبة، وتعلن عن طبيعة الشخصية ومركزها الاجتماعي والثقافي. وبهذا يعطي السينوغراف تصميماً للملابس وألوانها لتتناغم مع ألوان الديكور وتصميماته. وقد لعبت الأزياء في مجمل مسرحيات (شكسبير) الدور الأساسي، ففي مسرحية (هاملت) التي أخرجها (بيتوف) حيث يقول عنها: "حين حملت

[1] الحكيم، زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، المرجع سابق، ص35

[2] موسى، سلامة المرجع السابق، ص65.

[3] الحكيم، زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، المرجع سابق، ص35

مسرحية هملت إلى المسرح، تعمدت ألا يكون ثمة أيّ لون أبيض. جعلت هملت يرتدي السواد وجعلت فورتنبراس، في النهاية، مرتدياً البياض، وهذان اللونان الأساسيان الأولان هما اللذان كانا يميزان الأشخاص. كان هملت يريد ابدأ، أن يعثر على البياض، جمال الكائنات كلها، وكان يسعى إلى ذلك بكلّ قواه. وكان يتمنى أن تتحلى بها الكائنات كلها: امه واوفيليا. لهذا في لحظة جنون اوفيليا أظهرت تلك الفتاة البائسة مرتدية البياض وكأنها مقدمة لفورتنبراس. لقد غدت في عالم آخر، هو عالم اللاواقعي"[1].

للملابس القدرة في تحّول الممثل إلى الشخصية الدرامية وتفرض عليه أن يؤدي نفس حركات وإيماءات الشخصية، ويأتي هذا التطابق حينما يرتدي الممثل ملابس الشخصية، وتصبح جزءاً منه، فقدرة الملابس أنها تحقق للممثل الهيئة الخارجية للشخصية الدرامية، ورسم ملامحها، وكذلك صياغة سلوكها. وتدفع الملابس بالممثل أن يتفاعل سيكولوجيا، وكل ما يطرأ عليه من تحولات نفسية وسلوكية وحركية، وهي بهذا الاتجاه تعكس الكثير من الحالات التي يتطلبها الدور، والملابس بشكل عام تساعد المتفرج على استنباط المعاني، عبر دلالاتها اللونية، وقراءة الاتجاهات التي تحيل إليها تصاميمها وألوانها. فإن توليد دلالة الحزن والفرح من خلال ألوانها، وهي تشير إلى أكثر من حالة، من دون أن تعبر الكلمات على تلك الحالات. " قال شكسبير: الملابس تصنع الإنسان. وهذا يدل على أن أثر الملابس من ناحية الشخصية لا يقتصر على الآخرين الذين ينظرون إلى الشاب أو الفتاة في ملابس معينة بل هو يؤثر في هذا الشاب أو هذه الفتاة أي أن الملابس تؤثر في شخصية لابسها وتغير نفسيته بتغيرها"[2].

### 3.الممثل والمكياج:

[1] الحكيم، زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، المرجع سابق، ص35.

[2] موسى، سلامة: الشخصية الناجعة،المرجع سابق، ص65.

يعَدُّ الماكياج من عناصر السينوغرافيا الذي يعتمده الممثل في تغيير ملامحه وصولاً إلى الشخصية الدرامية، وهو من العناصر المرتبطة، وللماكياج القدرة ليس في تغيير الملامح فحسب وإنما حتى في التحول إلى جنس آخر، أي من ذكر إلى أنثى أو بالعكس. وفي تغيير السن والنفس كما في حالات الصحة والمرض والاكتئاب والفرح والجنون وغيرها من الحالات الغريبة والشاذة. والماكياج يسهم في خلق أغرب الشخصيات شكلاً وخلق دوافعها النفسية ومن ثم حركتها الجسدية على الخشبة، لذا يمكن للماكياج أيضاً أن يشكل الحالة الفكرية تبعاً لحالات النفس لإرساء دعائم جو العرض. مع وجود الإضاءة المعبرة، وذلك من خلال خلق ثبات في ملامح الممثل، وقوة تعبيرية تستطيع أن تجعله يؤدي دون إخلال في تواصله وحالات التحول التي تتطلبها الشخصية الدرامية "والمكياجMAKE UP ، كاصطلاح درامي، يعني أن يعد الممثل أو يهيأ للولوج في الشخصية، سواء اندماجاً، أو عرضاً. إنه الوسيلة التي يعبر الممثل من خلالها إلى الشخصية. الممثل يتنكر إذن، يتخفى، لأنه يريد أن يبدو ( هاملت ) أو (لير) أو ( روميو ) أو ( ابن خلدون )"[1] .

يرتبط الماكياج بشكل مباشر من خلال وجهه، ويلتصق به طوال زمن العرض. لكن لا يمكن للماكياج أن يؤدي دوره بإتقان من دون الإضاءة، فهي تكشف ملامحه وتخفيها وتبرز حالات معينة يتطلبها العرض. فالماكياج ليس مجرد وضع الأصباغ والشعور أو التصليع، وإنما يأتي كل ذلك من أجل التأكيد على الوظيفة أو الغاية التي أرتبط بها وهي الوظيفة الفكرية والجمالية لخلق الشخصية الدرامية بأدق التفاصيل. لابد للماكياج من أن يطابق صفات الشخصية الدرامية من حيث الشكل، كالملامح وتغيير السن وله القدرة في إغنائها من خلال عمل الممثل على ذلك، وللماكياج القدرة على خلق الجروح الحديثة والقديمة والعاهات التي تكون عادة في الوجه والأطراف، ولحالات خاصة تكون في معظم الجسد كالحروق وأمراض الجلد وغيرها من

[1] افنز، جيمز روز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك،المرجع سابق، ص63.

الأعراض والعاهات وتتحقق هذه كلها بقدرة الماكياج التغييرية والتحويلية لشخص الممثل من خلال تجسيده لشتى الشخصيات، على أن تلعب المسافة الفاصلة بين الممثل والمتفرج الدور الأساس من حيث البعد والقرب، فإن ملامح الممثل وقسماته المتغيرة بالماكياج قد لا تكون واضحة للمتفرج من حيث البعد، وهنا يأتي دور الماكياج لإبراز الملامح، " فإن الملامح المعبرة يجب أن يتم تكبيرها بحيث تبدو طبيعية حتى وإن كان ذلك على بعد كبير من خشبة المسرح"[1].

الرسم المتقن للماكياج والمعبر عن صورة الشخصية المجسدة على الخشبة وطبيعة أشكالها وحالاتها المتنوعة كالعوامل السيكولوجية النفسية وتغيراتها عبر زمن المسرحية، وجميع هذه الحالات هي في حقيقتها قيم جمالية تؤثر في المتفرج بشكل مباشر "فالمكياج يعيد تصوير وجوه الشخصيات، حيث يشكل نسقاً جمالياً لا يخضع سوى لقواعده الخاصة، فالملامح التي يتم إبرازها وتحويرها يمكن أن يكون لها تأثير ساحر"[2].

هناك مسارح تعتمد على الماكياج بشكل أساسي، فمن خلال الماكياج يتم العرض وبدون ذلك لا يكون عرض مطلقاً ومنها المسرح الياباني (الكابوكي) والمسرح الصيني (النو) اللذان يستخدما الماكياج لإضفاء الصفات الجمالية، فحال دخول الممثل ويصبح وسط العناصر السينوغرافية تصبح دلالة الماكياج دلالة لغوية تقرأ من قبل المتفرج. فالعناصر السينوغرافية تكتب على جسد الممثل لغتها الجمالية" لأن العناصر الأخرى التي تشتغل دلالياً داخل جسد السياق المرئي تضفي على عناصر الحياة دلالة أخرى لم تكن موجودة فيها"[3].

ففي التاريخ قبل آلاف السنين تعامل الإنسان مع الماكياج وبقي ملتصقاً به ولم يأتِ عصر قد تخلى فيه الإنسان عن الماكياج سواء الرجل أو المرأة وبقي الماكياج يحتل مكانة كبيرة لدى الإنسان وحتى يومنا

[1] فيشر، أرنست: ضرورة الفن، تر/ أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص21.

[2] بافيس، باتريس: تحليل العروض المسرحية، تر/ منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2006، ص307.

[3] السوداني، موسى: دراسات في المسرحية الحديثة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، 1975، ص81.

هذا. يلعب الماكياج الدور الكبير من حيث القدرة التحويلية للدلالات الجسدية كما في أداء الممثل المذكر لدور الأناث وكذلك يمكن أن يكون العكس، حيث تلعب النساء دور الرجال، وعلى ذلك أمثلة كثر، ولاسيما في أعمال شكسبير، حيث تتخذ المرأة دور الرجل، من أجل هدف تريد أن تحققه من خلال هذا التحول. ولكن في الحقيقة أن في عصر شكسبير كان الصبيان يمثلون أدوار النساء وذلك لأكثر الصفات تشابهاً، من حيث الصوت والشكل أي شكل الوجه، وهنا يأتي دور الماكياج ليؤكد هذا التطابق ويحقق غرضه باتقان ولاسيما في استخدام الشعور الصناعية ( الباروكات ) فيصبح الفتى الذي يمثل دور المرأة مقنعاً لدى المتفرجين، "يحدد طراز الشعر، إلا أنه يمكن، في هذا التحديد إحداث تنوعات كثيرة بتغيير طراز شعر الرجال وشعر السيدات أيضاً"[1].

يرتبط الماكياج بالممثل بشكل مباشر مع الملابس يحقق الممثل بأدائه سمات الشخصية المجسدة بشكل إيحائي ولولوجاً إليها وإظهارها على الخشبة، حتى ولو بشكل نسبي لأن الممثل لا يمكن أن يكون هو الشخصية ذاتها، فهو يبقي من ذاته شيئاً محتفظاً به ويشير له المتفرج بأنه الممثل الفلاني، بل أن الممثل يدخل في الشخصية ثم يخرج منها في نهاية العرض. "فإذا التزم العرض المسرحي مثلاً بالصور السائدة عن الكهولة والشباب فسيسعى المكياج إلى تعديل مظهر الممثلين بما يتفق مع أعمار أدوارهم، فإذا اقتضى الدور عمراً أكبر من عمر الممثل أضاف إليه المكياج خطوطاً وتجاعيداً إلى جانب الشعر الأبيض، أما إذا اقتضى الدور عمراً أصغر فقد يلجأ الممثل إلى طبقات كثيفة من الأصباغ لتخفى آثار السنين وتضفى على وجهه رونق الشباب".[2]

[1] كورسون، ريتشار: فن الماكياج، تر/ أمين سلامة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1983، ص281.

[2] الحكيم، زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، مصدر سابق، ص40

الممثل عند (كروتوفسكي) في المسرح الفقير لا يستخدم الماكياج مطلقاً بالرغم من أنه يجسد عدة شخصيات وذلك من خلال كشف قدرات الممثل الروحية" قدرات تقود المشخص إلى تقمص شخصيات متعددة على مرأى من المتفرجين مباشرة، فنلاحظ على سبيل المثال أن تشكيل الممثل لقناع وجهه، يتم بمعونة عضلات وجهه نفسها، وبفضل نبضات روحه الداخلية دون حاجة إلى القناع المعد من طرف الفنان التشكيلي أو صانع المكياج"[1].

يستغني عن كل عناصر السينوغرافيا ويبقي الممثل لأنه حسب مفهومه يمثل جوهر المسرح مع المتفرج بطبيعة الحال. فالديكور والإضاءة والأكسسوارات والماكياج لا تعني شيئاً بالنسبة لهذا المسرح وفي النهاية يتخلص هذا المسرح من كل ما هو تقليدي، حتى استغناءه عن الخشبة، ويقدم عروضه في أماكن عامة، فليس التمثيل في هذا المسرح بالأمر الهين، حينما يظهر الممثل بلا ماكياج، فالبديل هو ماكياج النفس الداخلي الذي يجده المتفرج أمراً في غاية الصعوبة في هذا النوع من التمثيل. فمهمة الماكياج الأساسية هي إبراز وجه الممثل كما هو معلوم حين يظهر على الخشبة مع تصميم الإضاءة وتوزيعها في فضاء المسرح، فحركة الممثل بإيماءاته وبحركة عضلات الوجه يستطيع الممثل أن يعطي للماكياج الديمومة وتحولات نفسه خلال العرض. يمكن بواسطة الماكياج أن تتحقق دلالات الشخصية وغالباً ما تكون مرتبطة بالتسريحة والملابس، تسمح بتصوير شخصية تاريخية أو معاصرة. والماكياج كمنظومة علامتيه تتداخل مباشرة مع إيماءات الوجه وتعبيراته، وقراءة تغييراتها الجمالية. ويمكن بشكل مادي أن يكون الماكياج هو الهيئة الظاهرية، فالملابس من ناحية أخرى هي جزء من إيماء الممثل ومن تكامله الظاهري متشكلاً مع الماكياج في رسم الشخصية وصفاتها محققاً معالمها الخارجية والنفسية. " القيمة النفسية للماكياج أعمق من جو

[1] زيطان، محمد: الاخراج وجماليات المسرح المعاصر، مجلة الحياة المسرحية، ع/65، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص65.

النشاط الذي تستثيره قبيل رفع الستار. ان كثيراً من الممثلين، وخاصة عندما يقومون بأداء أدوار دراسية مغايرة لطبيعة شخصياتهم، يجدون في الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيداً من الثقة والقدرة على الأداء السديد"[1].

يُعَدُّ الماكياج الذي يستخدمه الممثل في تغيير ملامحه أو شكله بالكامل، أهم بكثير من الماكياج الذي تستخدمه النساء كل يوم من حيث الأثارة والتعبير، وما يتشكل من معالم مؤثرة في المتفرج بشكل مباشر. فماكياج الممثل يخلو من الفوضى أو التجميل الشكلي وهو الداعم للممثل أدائياً ويمكنه في العثور على صفات الشخصية ورسم ملامحها. فالممثل يستعين به في عملية التجسيد والأداء المتقن. قديماً منذ آلاف السنين تعامل الإنسان مع الماكياج وذلك لأهمية استعماله في بعض الشعوب، حيث استعمل المقاتلون في القبائل البدائية الأصباغ وطلاء وجوههم بها كي يزيدوا من رعب الخصم، لمعتقد قديم بأن هذا الطلاء يساعدهم في الفتك بأعدائهم ، وفعلاً يتحقق لهم ذلك وإلقاء الرعب فيهم، من جملة استخدام الماكياج بأن الأنثى تزيد من أنوثتها عندما تستخدم الماكياج وتزيد جمالها أيضاً، وذلك لما تريده من تأثير على الرجل، ففي الحرب يستخدم المقاتل الماكياج كما ذكرنا لإلقاء الرعب في القلوب، والماكياج في الحرب يكون أكثر بأساً من المقاتل الذي لا يستخدم الماكياج، وفي السلم والحب تستخدم المرأة الماكياج للتأثير على الرجل، وبهذا استخدم الماكياج سلماً وحرباً " والملاحظ عبر التاريخ أن الرجل كان دوماً هو المستهدف بالإيحاء اللوني يستهدفه الرجل بالأقنعة المختلفة وطلاءات الحرب لترويعه وتستهدفه المرأة بالماكياج للتأثير عليه ولعل هذا يعكس فكرة هامة حول دماغ الرجل ودماغ المرأة حيث تغلب الألوان والأبعاد على أحاسيس الرجل

[1] أمين، عياض عبد الرحمن: مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009، ص143.

Visio spatial فيما تغلب العبارة واللغة verbal على أحاسيس المرأة، يتقرب منها بالشعر وتتقرب منه بالجمال، يعجب بجمالها وتعجب بلطفه، يبدأ عشقه بالعين وتبدأه بالأذن"[1].

فمن المجتمعات البدائية حتى عصرنا الحالي، بقي الإنسان ماضياً نحو التحول الذي يطال جسده وتعبيراته فيرسم على جسده الأشكال الرمزية مثل الوشم أو حفر أشكال معينة عليه لضرورة يرتئيها بأن لها القدرة السحرية العجيبة من أن تحقق له الحظ والنجاة من الأعداء من الرسم الطلاسمي الذي يتزين به جسده، ودهن هذا الجسد وتلوينه في مواسم معينة أو أعياد تحقق له الفرح والابتهاج." كانوا قد بدأوا ينتبهون إلى فكرة التأثير النفسي الخاص للإنسان وقدرة العقل البشري على نقل تصوراته وتجسيدها في الجمادات والأشياء، (...) وهي تبرهن على قوة اعتقاد الناس بما يحدث وبمضمون الظاهرة نفسها".تهميش

فلكل شعب من الشعوب اعتقاداته في الأشياء، التي تكون عادة مقدسة لا يستطيع أحد خارج نطاق القبيلة أو الشعب المساس بها أو أن يسخر منها، فيناله الموت المحتم أو العقاب. وهذا الإنسان حينما يتعامل مع معتقده يتعامل بإيمان خالص، لذا أصبح من جملة هذه الممارسات الطقسية هو الماكياج والذي أحسن استخدامه في حياته الطبيعية، أما الماكياج الذي استخدم في عالم الدراما فله شأن آخر، حيث يقوم بوظيفتين، الأولى "عملية وأخرى جمالية. فعلى مستوى العملي يمثل المكياج أداة هامة في تشكيل الشخصية المسرحية وإمدادها بالملامح المميزة وإضفاء صبغة الواقعية عليها. (...) وعلى المستوى الجمالي، يستخدم المكياج المسرحي في تجميل صورة الممثل تماماً مثل المكياج العادي أو كجزء مكون من التشكيل الجمالي العام للعرض"[2].

[1] ولسن، كولن: الإنسان وقواه الخفية، تر/ سامي خشبة، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1978، ص229.

[2] نفس المرجع السابق ص229.

وقد ينتج من سوء استخدام الماكياج للممثل خللاً في أدائه وتعبيره، لما يلحق هذا الماكياج بالأثر الجانبي من تشويه ربما غير المقصود ولكن في كمية الماكياج وتركيباته غير الملائمة لبشرة الممثل كل هذا يكون السبب العائق لأدائه ويهدم البناء الدرامي للشخصية، ومن ثم موت الشخصية على الخشبة، كل ذلك جاء نتيجة الماكياج الخاطئ وغير الصحيح له، في حين أن الماكياج إذا وضع بشكل صحيح يساعد الممثل ويسهم في دعم أدائه بامتياز، أضف إلى ذلك أن الماكياج يستنبط حالات النفس وتأثيراتها ويظهرها على وجه الممثل ويغنيها تعبيراً على ملامحه، وللممثل القدرة في معرفة حدود مكياجه في أثناء الأداء ويزيد من تأثير مكياجه بتحريك عضلات وجهه التي تعزز من رسم الماكياج وتمنحه قوة مؤثرة في عملية التلقي. فالممثل على المسرح يستطيع أن يغير من حركة وجهه وأطرافه وكذلك من خلال إبداعه في تغيير تعابير وجهه بالحركة والإيماءة. فمنذ نشأة الإنسان الأولى وهو يمارس الحركة والإشارة كلغة تعبير من أجل يفهم الجميع هذه اللغة التواصلية مع الآخر. ولقد اعتاد الجميع على التداول بهذه اللغة، ولقد تعلمها فيما بعد الأجيال الأخرى. ولقد تعلم الإنسان الأول كيف يحرك تعابير وجهه وينقلها إلى الآخر كنوع من تشكيل صورة لحالة أو موقف مر به ويريد أن ينقله إليه. "والقناع هو الممثل الأول بلا شك، يصدق عليه كل ما يصدق قوله اليوم على الممثل الحي، وسواء أخذ القناع ملامح إنسانية، أو حيوانية، ليكون في النهاية انعكاسا لهذه الملامح بعينها، أو كان تجريدا لها، فإنه في النهاية تجسيد لصورة الطبيعة الأصلية"[1].

ويحل محل القناع القديم هو المكياج، وذلك لقدرته على تغيير الملامح بحيث يصبح الممثل الشاب شيخاً كبيراً وقد يتحول أيضاً إلى فتاة وغيرها من الأشكال التي يتطلبها الدور، ولكن ذلك غير كافٍ بحيث يكون اعتماد الممثل على المكياج في تأدية الدور وتحقيق الجانب الخارجي، ولكن الجانب النفسي أو الروحي

[1] هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، المرجع السابق، ص178.

يلعب دوراً أساسياً في التجسيد، فالممثل معني بالجانب الداخلي بالدرجة الأولى. صحيح أن المكياج يحقق له تغييراً ما، ولكنه يبقى غير كافٍ ما لم يساهم الممثل مساهمة فعالة في الاعتماد على حركته الداخلية والخارجية في صنع القناع المناسب للشخصية. " فالقناع يوظف ازدواجية الأداء المسرحي، أي الجانبين الفني والواقعي للأشكال والصور المسرحية. فقد كان القناع هو الوسيلة الأولى للتأكيد على المسافة الفارقة ما بين الممثل والشخصية"[1].

يُعَدُّ القناع أداة تعبيرية يكون تابعاً للماكياج أو يكمله وأيضاً للأزياء كذلك، ويتوسط هذان العنصران من حيث الأداء والتأثير، والقناع من الأشكال التي تعرفنا عليها من خلال استخدامات المسرح الإغريقي له كدلالة معبرة قادرة أن تحقق غرضها من خلال فعل الممثل الذي يرتديه. وللقناع قيمته الجمالية الذي يساعد الممثل في تبني شكلٍ معين في العرض المسرحي.

**4.الممثل والأكسسوارات:**

من خلال التفاعل في العمل المسرحي ما بين المخرج والممثل والمصمم نستطيع أن نرصد تلك القطع الأكسسوارية المستعملة في العرض المسرحي وهي تقوم بأداء دوراً مركزياً من خلال اعتبارها حلقة الوصل ما بينهما فتلك القطع تقوم على ربط الميزانيسن في المسرح كلغة إخراجية بسينوغرافيا العرض كلغة تصميم عن طريق الممثل وفعله واستخدامه لتلك العناصر (واقعياً كان أم رمزياً) فالعصا يمكن استخدامها كمنظر ويمكن أن تعبر عن طريق تحديد حركة الممثل في أداء دوراً اساسياً في تحديد الميزانيس على المسرح، وهنا نستطيع أن نرصد ذلك في مسرحية (رسالة الطير) (*) لقاسم محمد ويمكننا أن نشير إلى أن لكل قطعة أكسسوارية دلالة خاصة بها وعلى المخرج والممثل والمصمم معاً ان يعطوا القيمة الدلالية المناسبة لتلك القطعة

[1] سعد، صالح: الأنا – الآخر، المرجع سابق، ص101– 102.

الأكسسوارية حتى تتكامل جمالياً مع القيم الدلالية للعرض المسرحي وبالتوازن مع باقي العناصر في العرض المسرحي بضمنها الممثل.

وفي المسرح يجب أن يتوفر هذا التوازن لكي يتحقق المنظور الجمالي والدلالي للفضاء المسرحي (الذي تؤدي فيه القطع الأكسسوارية دوراً مهماً وفعالاً) من خلال توزيع القطع المنظورية وقطع الأزياء والقطع الخاصة بمجاميع الممثلين على خشبة المسرح لكي يبدو العمل منطقياً ومتجانساً، رغم أننا قد نجد نزعة غريزية إنسانية في تقديم كل ما هو غير متوازن في المنظر والشكل العام للعرض المسرحي وخاصةً في المسرح الحديث جاعلين اكتشاف النقاط الرابطة والدلالات الموحية والمختفية بالمعنى والشكل خلف التنويع في الاستخدام القابل للتأويل عند المتلقي[1].

وبما إننا في صدد الحديث عن التوازن فإننا لا يمكن أن نستخدم القطع الأكسسوارية بصورة عشوائية وبعيدة عن الهدف لأن كل شيء زائد على المسرح إنما يؤثر بشكل أو بآخر في العرض المسرحي ، وفي المعنى الدلالي لذلك العرض، آخذين بنظر الاعتبار العلاقة المنطقية بين القطع الأكسسوارية المستخدمة في العرض المسرحي، فشكل القطعة الديكورية والأكسسوارية ولونها وطبيعة مكانها والمشهد الذي تظهر فيه ينبغي أن تأتي منسجمة مع كل القطع الأكسسوارية الأخرى المستعملة سواء في المنظر أو القطعة بما يتيح لها إنتاج معنى دلالي متوازن ومترابط معبر عنه بفعل الممثل الذي يعتبر أساسا ومنطلقا للوحدة الفكرية الدلالية لتلك القطع الأكسسوارية من حيث الميزانين والسينوغرافيا في العرض المسرحي.

[1] بوبوف، الكبسي: التأمل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976.

[2] إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976، ص219

**5.الممثل والإضاءة:**

لقد حققت الإضاءة تقدماً كبيراً، ولاسيما في مجال المسرح فتح الآفاق أمام المسرحيين من مصممين إلى مخرجين، ولقد شاركت الإضاءة في تعزيز لغة العرض وإنتاج لغة بصرية متميزة، جعلت السينوغرافيا برمتها تتوهج في رؤى جمالية. ولم يعد يحسب للإضاءة على أنها ضوء وظل، أو أنها تنير الظلام، فمن البديهي أن نقول هذا، ولكن صار للضوء لغة تعبيرية خاصة. وأصبح للإضاءة التأثير الكبير بالقياس إلى العناصر الأخرى، التي بدونها لا يتم العرض، "إن الضوء يفرض نفسه بادئ ذي بدء كظاهرة فيزيائية وكبنية بيولوجية كثيفة الحضور، ويبدو أن انتشاره في المحيط يمنع من القيام بتأويله مباشرة تأويلاً سيميائي "والإضاءة في هذا السياق تقود المتلقي إلى مساحات تتعزز من خلالها معاني كثيرة ، فهي تكشف وتضيء، وتوضح لينجلي كل ذلك في صمت، ويتم تأثير ذلك على المتلقي. "يمايز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة: وظيفة عملية، استعمالية وأخرى جمالية. والوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض والممثلين، وكل ما يقع، داخل المكان، أو الفضاء المسرحي. أما الوظيفة الثانية، فتعبر عن الخيالي أو المجازي، لتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلقة أو موضحة، أو مشيرة، إلى دواخل تلك الشخصيات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف، أو رغبة أو قلق، أو تحوّل" وتلعب الإضاءة الدور الكبير في خلق الجو النفسي[1].

ففي مسرحية (هاملت) شكسبير، ترسم الإضاءة ملامح مغايرة للشخصية، فحين تصدر من الأسفل أو من الأعلى بشكل عمودي، تخلق من وجه الملكة شكلاً آخر مغايراً لوجهها الطبيعي، وهو ما تريد أن تعبر عنه الصورة، "كذلك فإن الصورة البصرية التي تخلقها حركة الممثلة مع الإضاءة هي صورة وجه الملكة وقد

[1] فونتاني، جاك: سيمياء المرئي، تر/ علي اسعد، دار الحوار، ط1، دمشق، 2003، ص 10.

تحوّ ل إلى جمجمة خلت من حدقاتها، وبذلك فإن المشهد يأخذ معناه المتكامل في السياق العام للحدث، ولاسيما أن هاملت في المشهد الأول من الفصل الخامس يحدث جمجمة يورك المهرج ويقول له : (بربك توجه الآن نحو غرفة سيدتي وقل لها: لئن تكثفي الصبغ إصبعين، فما نهاية وجهك إلا هذه )" يلعب الضوء الدور الأكبر مع وجود الممثل، فيتشكل من خلاله دلالات مكتظة بالمعاني والجمال، ليوحي الينا بالحقائق العقلية والقيم الروحية، وللضوء حضور يؤثر بشكل مباشر في أعصابنا وأحاسيسنا ومن ثم التأثير في المشاعر لتوليد عاطفة تتفاعل وتتأثر بما يجري في العرض المسرحي ."يجب أن تقوم نظرية الضوء السيميائية في وقت واحد على تصور الضوء بوصفه ظاهرة فيزيائية وعلى تصوره ظاهرة نفسية دون أن تختلط مع أيّ من هذين التصوّرين".[1]

فوق خشبة المسرح لا يكتمل كل شيء إلا بفن الإضاءة، فالمنظر بجماليته التشكيلية لا يرى إلا من خلال الإضاءة، فهي منسجمة مع روح العمل. وكثيرة هي الأعمال التي تعطي للإضاءة الدور الكبير والبارز، الإضاءة ترفع من مستوى التصميم وذلك من خلال الألوان، "إن المسرح في القرن العشرين يتمتع بالمزايا العظيمة والتقدم الذي أحرزه فن الإضاءة المسرحية والذي لم يتح له من قبل. والإضاءة الجيدة من بين جميع الحرف هي التي يستخدمها المخرج في تدعيم عمل ممثليه لأنها أكثر مرونة وأقدر على التعبير"[2].

والإضاءة تأخذ بعين المتفرج إلى حيث الأماكن التي تكشف عنها، فهي تساعد على التركيز وتوجيه المتفرجين إلى مناطق معينة. لابد أن يكون هناك تصميم دقيق للإضاءة، "لذلك ففي المسرح الجيد الإضاءة نجد أن الممثل هو العنصر الأساسي في التصميم المرئي يعمل وسط حمام من الضوء".[3]

---

[1] فونتاني، جاك نفس المرجع السابق ص 13

[2] حسن، حنان قصاب: الغرض في المسرح /2، مجلة الحياة المسرحية، ع/42، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص24.

[3] حسن، حنان قصاب نفس المرجع السابق ص 25

المخرج في بحثه الدؤوب يريد من الإضاءة أن تتجاوز ما هو واقعي ومادي، فهو يريد أن تلمس الجانب الروحي، الذي لا يرتبط بالواقع وبالقيم المادية، فهو يسعى إلى قيم أسمى وأعلى للضوء، "إن الجانب الروحاني للضوء هو الجانب الذي يرمز الضوء فيه للعالم المتحرر عن المادة المتحرر عن الحضور الفيزيائي وهنا يصبح الضوء يرمز للروحانيات، والضوء الروحاني يعبر عن المشاعر الإنسانية التي تدركها الحواس فيؤثر على الحالة النفسية للمشاهد". إذا قدر للمسرح أن لا يحيا أو يستمر في الحياة إلا بوجود الممثل، فالإضاءة تعزز وجوده، وتأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الممثل.[1]

وتتوجه جميع العناصر إلى الممثل كدلالة من بين جميع الدلالات المتداخلة تداخلاً عضوياً ما بينها مما يجعل العرض لغة شاملة متوحدة بعناصرها غنية بعلاماتها، لذا فإن المسرح بهذا المعنى فضاء دلالات إذا جاز التعبير. فكل عنصر من عناصر السينوغرافيا يحمل دلالته الخاصة، كذلك الممثل الذي لا ينفصل بدلالاته عن الفضاء الدلالي الشاسع فالمسرح لا يمكن له أن يحيا بعنصر واحد من العناصر الأخرى، وإنما تكامل العناصر لابد أن يعمل كل عنصر مع العناصر الأخرى في تداخل وانسجام هارموني، حتى يتحقق العرض [2].

فالمرئي هو ما تحققه السينوغرافيا. فالمسرح صورة مرتبطة بالممثل والسينوغرافيا والمتفرج الذي يشاهدها، وبالتالي فإن العناصر السينوغرافيا تكمن أهميتها بانها تمسرح النص وتحيله إلى عرض ولا يكون لها هدف إلا تحقيق حضور الممثل في المكان والزمان المحددين. "عندما يسقط الضوء على المكان فنكون قد حددنا الزمان لهذا المكان. الظلال هي النتيجة الحتمية لسقوط الضوء المركز بشكل مباشر على الأجسام

[1] راضي، ماهر: فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005، ص20.

[2] حمزة، مؤيد: خصوصية الفن المسرحي والتكنولوجيا، مهرجان المسرح الأردني الرابع عشر، عمان،2007، ص21.

ووجود الظلال يؤدي إلى وجود التجسيم الذي يضيف البعد الثالث لهذا المكان فيعطي الإحساس بالواقع وبالوجود"[1] .

تُعَدُّ الإضاءة من أحدث التقنيات الدرامية جميعاً. مرت الإضاءة بمراحل زمنية مختلفة، استطاعت أن ترافقها تطورات مهمة عززت من حضورها واستخدامها. بدءاً من مرحلة تقديم العروض في الهواء الطلق، حيث كان ضوء النهار الطبيعي، كما في العروض الكلاسيكية القديمة في العهد الإغريقي، وحتى يومنا هذا. "اعتمد الإغريق والإليزابيثيون على الشمس كمصدر للإضاءة، ومنذ أن وجدت المسارح المغلقة في أواخر القرن السادس عشر وحتى عام 1914، كانت الإضاءة تتم بأضواء مبهرة في مقدمة الخشبة مسلطة على الممثلين.

في عام 1914 علقت الأضواء الكشافة الأولى على حواف الشرفات في مسرح والاك في نيويورك". كانت الإشارة أو اللغة هي البديل عن الإضاءة، في المسارح التي سبقت مجيء الإضاءة فمثلا لمعرفة الوقت كان يعرف عن طريق الممثل، حيث يشير إلى وقت الليل بذهابه إلى النوم، أو يعلن عن وقت العشاء، أو الغداء حينما يريد أن يقول أنه في وقت الظهيرة. كذلك استخدم إلى جانب ذلك المشاعل لإيهام المتفرج بإن الوقت ليل ومن خلال صياح الديك، يدرك المتفرج بإن الوقت فجر وهكذا[2].

وفي المقابل لو كانت الإضاءة موجودة لاختزلت كل ذلك بلحظات واستطاعت أن تقنع المتفرج بسهولة، بينما في المدة التي سبقت استخدام الإضاءة، يبدو من الصعب جداً إقناع المتفرج به. بعد ذلك استخدمت الشموع وقد كانت تقنية جديدة آنذاك في فن الإضاءة، فهي تحدد الأشياء على الخشبة، حيث أن

[1] كافزان، تادوز: العلامة في المسرح، تر/ ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، ع/34– 35، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص44.
[2] الحاوي، ايليا: شكسبير والمسرح الأليزابيتي، ج/1، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1980، ص268.

الإضاءة كاشفة للمكان من خلال تسليط الضوء، ولم يكن عملها في المسرح هو مجرد الكشف بل هناك غايات منها إبراز الممثل أو أي شيء آخر، ولهذا تصبح للإضاءة وظيفة أخرى تكمن في قدرتها على توليد الدلالات السيمائية، والتي تمثل جل عملها، وهنا يمثل الضوء والظل دلالة وتقنية، ولقد تطورت الإضاءة منذ نشأة المسرح حيث تتم العروض تحت ضوء الشمس، حتى مجيء الشموع التي دخلت المجال المسرحي، حيث "اعجب الكلاسيكيون الفرنسيون، بالشموع، وبقدرتها على إنتاج مؤثرات بصرية، لكن سرعة ذوبانها، شكلت عائقاً، أمام التوصل إلى إضاءة مستقرة، ومريحة.

وارتبطت الإضاءة بالحركة، حركة الممثل، وبالديكور، فكان على الممثل أن يحدق دائماً إلى مصدر الضوء (الشمعة) وكان عليه أيضاً، أن يضبط حركته، وهو يتعامل مع الديكور. ثم انتقلت الإضاءة إلى الغاز ومن ثم إلى الكهرباء وظهر ما يسمى بالإضاءة العامة (الإنارة) والإضاءة المركزة (داخل بقعة) وأصبح التحكم بالإضاءة تدريجياً ممكناً ".

نادراً ما يعطي الكاتب توجيهات عن الإضاءة تلوينها وزوايا مساقطها، إذ إن هذا الأمر متروك للمخرج أو السينوغراف في أغلب الأحيان، وهنا يظهر إبداع مصمم الإضاءة في التوزيع الصحيح لمساقط الإضاءة وزواياها، حيث يتعمق فعلها ويأتي بنتائج تؤدي بالضرورة لنجاح العرض، "ومهما يكن فقد لجأ عدد من الكليات والجامعات إلى استخدام أنظمة معقدة للإضاءة المسرحية، وتجيز هذه الأنظمة لمهندس الديكور تسليط مجموعة من الأضواء على بقعة ما من الخشبة ثم يدع تلك المجموعة تعمل آليا فيما هو يرتب المشهد التالي وبالإضافة إلى أنها تسهل عملية السيطرة على الأضواء فإن هذه الأنظمة توفر أوسع نطاق من الألوان والتركيز والزوايا[1]".

[1] شكسبير، وليم: مأساة عطيل، تر/ محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص193.

**المبحث الثاني: اتجاهات التمثيل في المسرح الجزائر.**

**المطلب الأول: مدى تطبيق المدارس التي تناولت إعداد الممثل في الجزائر.**

لم تعمر الاتجاهات الواقعية طويلا وبقيت الواقعية النفسية بزعامة ( ستانسلافسكي) كاتجاه مسرحي هو السائد، لذا ارتأينا أن ندخل إلى عالم الإخراج من خلال أحد أكبر رواده على الإطلاق، والذي اعتبر أرسطو العصر الحديث في مجال الفن المسرحي.

أراد ستانسلافسكي من خلال مدرسته الإخراجية الجديدة التي قامت على أنقاض المدرسة الطبيعية في روسيا، أن يعطي نهجا جديدا من خلال نظرية التقمص أو الاندماج* إذ يرى أن هذا الأمر لن يتأتى إلا بالتدريب المتواصل والشاق مع الممثل سعيا إلى تلمس الحياة الداخلية للشخصية[1]."

مسرحية سفاكس : إنتاج المسرح الجهوي وهران.

لا تخلو أية عملية مسرحية في العالم من بعض بذور هذا الاتجاه في الإخراج المسرحي وخاصة على مستوى التمثيل، وباعتبار أن العملية المسرحية في الجزائر بدأت من الواقع كتابة وتمثيلا وامتازت في مرحلتها الأولى ببروز فنانين حاولوا تقديم مسرحيات واقعية تهتم بقضايا المجتمع.

بعد الاستقلال كان دور المسرح سياسي بالدرجة الأولى ، إذ كان يعرض الواقع الاجتماعي بنظرة إيديولوجية سلطوية، لهذا غلب الاتجاه البريختي في عروض الستينيات والسبعينيات، لكن في منتصف الثمانينيات بدأ التفتح على الاتجاهات المسرحية الأخرى، وراح المسرح الجزائري ينتج مسرحيات تروح في مسار النقد الاجتماعي، غير أن المشكل انحصر في انعدام النص الذي يقوم على أسس درامية، وهذا ما

[1] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المرجع السابق، ص 70.

جعل الحركة المسرحية في الجزائر تتسم بالسطحية والارتجالية" لأن الممثل هو الذي يقوم بكتابة النص المسرحي وتمثيله على خشبة المسرح في الوقت نفسه، وهذا الأمر ليس احترافيا "[1].

في المرحلة الأخيرة من مراحل تطور المسرح الجزائري، ومع بداية الألفية الثالثة، وانفراج الوضع الأمني والاقتصادي في الجزائر، اتجهت الدولة إلى سياسة دعم الانتاج الثقافي عامة والإنتاج المسرحي

سعى عبد القادر علولة إلى توظيف الحكاية الشعبية في مسرحياته (الثلاثية) لا على اعتبار أن لنا تراثا قصصيا يمكن تشكيله مسرحيا ؛ وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية (وليس الحوار) لأن الحكي (كان الأسلوب المستقر والمسكن) ولأن الأذن العربية هي الطريق المدربة لالتقاط الجمال (وليس العين) فمزج بني التراث والتقنية الأوربية الجديدة التي جاء هبا بريخت[2].

لذلك وجدنا تركيز عبد القادر علولة على الحكاية الشعبية في مسرحية "**الأقوال**" مثلا وجعلها قسمة بين القوالين في لوحاتها الثلاث ممثلة في الجوقة وإدخال نوعا من الغنائية على النص والعرض معا، على اعتبار أنها إحدى المنبهات الهامة التي لجأ إليها القوال أو القاصي الشعبي عندنا في الجزائر بالساحات العامة.

[1] فاطمة رمحاين، المسرح من الصراخ إيل الصمت، يومية الجزائر اليوم، 19 نوفبمر .1

[2] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، منشورات ، المسرح الجهوي لوهران، ص5.

استهوى عبدالقادر علولة القوال الشعبي أو الحلايقي (القاعي الشعبي)، وسعى جاهدا لإدخاله إلى عالم آخر غير الساحة العامة، غير الأسواق الشعبية، إدخاله العلبة الإيطالية، وجعله يمتطي (خشبتها) ويواجه جمهورها، لكن هذا القوال لم يكن هو القوال الذي لا يعرف المسرح أو القوال الذي لا يعرف عوام الناس في الساحة و في السوق القوال، هذه المرة هو فنان مسرحي (ممثل تلقى تكوينه الأكاديمي المسرحي) وقرأ النص، حفظ معناه، وامتثل لتعليمات المخرج وأطاع توجيهاته.

الحكاية الشعبية بمداحها أو قوالها في مسرحية **الأقوال** هي استعارة من الحلقة الشعبية إلى المسرحية، هي انبهار عبد القادر علولة وإعجابه بالحكاية الشعبية وساردها، ومحاولة توظيفها فنيا، ووصولا إلى تجاوزها هذا التراث إبداعيا وفنيا.

فالحكاية في مسرحية **الأقوال** تأخذ شكل العماد الرئيس باعتبارها عماد الكتابة الشعبية نفسها، وهي أسلوب الحوار القائم على الكلام وعلى أسلوب تجميح الحكاية عيانيا من خلال سرد أحداثها... و الراوي في كل ذلك هو التيمة المطلقة التي تشد جمهوره طوال العرض الفرجوي، جامعا بين الإيماءة والفعل اللفظي، فالرواية أو الحكاية بناء مرن قابل للتعديل سواء في محتواه أو في شكله، إنه بناء يكون فيه للصمت والتوقف قيمة.[1]

فالراوي هو القائم بأعباء السرد المسرحي ومحدد لحدود العالم الذي ستقوم فيه الحكاية، وشد انتباه المتلقي إلى وقائع الحكاية، والاستحواذ على انتباهه بخلق وضع درامي مهم في حد ذاته، يشير فيه توقع أوضاع قد تتطور عنه. وإذا كانت المسرحية بوصفها فضاء مكانيا و زمانيا أقل اتساعا من الواقع، فإن إقحام الحكاية في العملية المسرحية وإلباسها ثوب المسرحية، جعل الرواة في مسرحية **الأقوال** أكثر حرية

[1].المسرح العربي المعاصر، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ص357.

في تجسيد الظاهر والخفي من الحكاية الشعبية، الممكن والمحال لشخوصها وأحداثها وتحقيق الفرجة المسرحية المنشودة وقد يسميها البعض الاحتفاء أو الاحتفال بالجمهور.

الحلول الفنية لمسرح الحكواتي باهرة، تقوم على استمداد تقاليد المسرح في تقاليد الشعب... تبسط الممارسة المسرحية إلى مستوى حياة البسطاء[1]"

**المطلب الثاني: تجليات فن التمثيل في المسرح الجزائري.**

**1.تكوين الممثل في العرض المسرحي الجزائري:**

**أ. معهد برج الكيفان**

منذ تأسيسه في خريف عام 1964، ظلّ معهد الفنون ببرج الكيفان عرضة لكل الهزات والتقلبات على مدار خمسة عقود ونصف.

والمثير أنّه ليس هناك معهدا في الجزائر جرى تغيير تسمياته، مثل الذي حصل لمعهد برج الكيفان الذي عرف تحويلاً في مسمياته، بواقع ست مرات كاملة، كما اتسم بمزاوجته بين وصايتي وزارتي الثقافة والجامعات.

وكانت أولى خطوات معهد برج الكيفان في ساحل سيدي فرج غربي الجزائر العاصمة، حيث جرى تأسيس المدرسة الوطنية للفنون الدرامية على يد الراحل مصطفى كاتب (08 جويلية 1920 – 28 أكتوبر

[1].إلياس ماري، وحسن، حنان قصاب (1997)، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ص. 163

1989) أيام كان مديراً للمسرح الوطني الجزائري، وجسّد كاتب الخطوة في الرابع أكتوبر 1964 رفقة مديره الفني الفقيد محمد بودية، بهدف كبير: تكوين ممثلين مسرحيين[1].

وجرى افتتاح المدرسة بواسطة عناصر محلية وكفاءات أوروبية ومشرقية هامة جداً، وبإشراف عام للمخرج الفرنسي هنري كوردرو ومساعدة مواطنه جان ماري بوقلان، والمصري سعيد زهران بالتنسيق مع مصطفى كاتب، وتمّ تبني المنهج الفرنسي في التكوين، وهو واقع ظلّ قائماً إلى غاية ثمانينات القرن الماضي.

عام 1965، جرى نقل مقر المعهد إلى برج الكيفان، وجرى استبدال تسمية المدرسة الوطنية للفنون الدرامية بالمعهد الوطني للفنون الدرامية، الذي تخرّجت منه أول دفعة ضمّت: محمد آدار، أحمد بن عيسى، زياني شريف عياد، سعيد بن سالمة، زهير بوزرار، الراحلة صونيا وغيرهم، علما أنّ الانضمام إلى المعهد لم يكن مشروطاً بمستوى دراسي معين، وشهد تركيزاً على ضمّ أبناء الشهداء، وكان ختام التكوين مشفوعاً بشهادة نهاية الدراسة كشهادة تقنية في الوظيف العمومي وليس كشهادة علمية .

في سنة 1968، وبشكل متسارع جرى تغيير تسمية المعهد الوطني للفنون الدرامية، إلى المعهد الوطني للتنشيط الثقافي والرقص الكوريغرافي، وتمّ استقدام التقني الروسي نيكولاي ساشا، إضافة إلى المصمم البلغاري جورج أبرانشاف ومواطنته لودميلا رانسكوفا، فضلاً عن مرافقين فرنسيين على آلة البيانو، لتكوين منشطين وراقصين جرى إشراكهم في إحياء المهرجان الثقافي الإفريقي الذي احتضنته الجزائر في صيف عام 1969[2] .

[1] ميرات, و العيد. (2000). الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية *إنسانيات ص 9.*

[2] نفس المرجع السابق لميرات, و العيد ص 10

هذا الوضع استمر إلى غاية صدور الأمر الرئاسي رقم 40. 70 المؤرخ في 12 جوان 1970، وأدى إلى تغيير التسمية بحيث صار المعهد الوطني للفنون الدرامية والكوريغرافيا بأمر رئاسي، مع الإشارة إلى أنّ المسرح الوطني الجزائري هو الذي كان يسيّر كافة شؤون المعهد المالية والقانونية إلى غاية الأمر الرئاسي المذكور، قبل أن يرفع يده نهائيًا، وتتولى إدارة المعهد كافة المسؤوليات.

في المرحلة ما بين 1970 و1974، جرى الانتقال إلى تكوين الممثلين والراقصين والموسيقيين، وهي فترة شهدت تدعيم طاقم التدريس في المعهد بالفنان المصري الراحل كرم مطاوع ومواطنيه ألفريد فرج وسعد أردش، لكن شهادات موثّقة تشير إلى أنّ التكوين كان محدوداً، بيد أنّه سمح بتخريج فنانين تركوا بصماتهم لاحقاً أمثال: جمال مرير، حميد رماس، مصطفى عياد، ودليلة حليلو[1] .

الحاصل أنّه اعتباراً من سنة 1974 وإلى غاية عام 1985، تخلى معهد برج الكيفان عن تكوين الممثلين، واكتفى بإعداد دفعات من المنشطين الثقافيين، وذلك أثّر على حضور المعهد مهنياً .

في مطلع الثمانينات، اهتمّ المعهد بتكوين المصورين الفوتوغرافيين، قبل أن تتكفل الشقيقتان حميدة وفوزية آيت الحاج بعد عودتهما من الاتحاد السوفياتي السابق، بتكوين دفعة جديدة من الممثلين وفق المنهج الروسي، بدايةً من الموسم الدراسي 1985- 1986، مع إقحامهما مقاييس المبارزة والسباحة والجمباز والفروسية لأول مرة.

وبموجب اتفاقية تعاون بين الجزائر وكوريا الجنوبية، جرى افتتاح ملحقة متخصصة في فن السيرك بوهران عام 1989، وكانت هذه الملحقة تابعة لمعهد برج الكيفان، تماماً مثل ملحقة باتنة، لكن كلا الملحقتين توقفتا بعد أقل من سنتين، رغم نجاحهما في تكوين العشرات من الممثلين وفناني السيرك .

[1] نفس المرجع السابق لميرات, و العيد ص 10

وبالتزامن مع الاستمرار في تكوين المنشطين الثقافيين (مرسوم 315. 91/ المؤرخ في السابع سبتمبر 1991)، واستئناف تكوين الممثلين، تحوّل اسم المعهد سنة 1991 إلى المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية، وحصل ذلك بعد إضراب طويل شنّه طلبة التمثيل للحصول على شهادة ليسانس في التمثيل بدل شهادة الكفاءة المهنية التي كانت تُمنح في السابق.

وتسبّب حريق غامض أتت على مكتبة المعهد الثرية وتجهيزاته، في إرغام الإدارة على مواصلة التكوين بحي الكثبان المحاذي، قبل إغلاق المعهد كليا بقرار وزاري عام 1993.

في 23 جوان 1995، جرى تعيين المرحوم أمقران حفناوي مديراً جديداً للمعهد الوطني للفنون الدرامية (استعاد تسميته القديمة)، والتحق في التاسع ديسمبر من العام ذاته، 19 طالباً في تخصصي التمثيل والنقد المسرحي، بعد نجاحهم في مسابقة الانتقاء .

وخلافاً لما ظلّ يطبع مرحلة 1964 و1993 من ارتجال وهجينية في إعداد البرامج التكوينية، وفق ما هو موثّق، جرى الاتكاء اعتباراً من سنة 1995 على برنامج بيداغوجي قارّ توافقت عليه وزارتا الثقافة والتعليم العالي والبحث العلمي، ونصّ على مسار دراسي يستمر خمس سنوات بشهادة الدراسات العليا في الفنون المسرحية[1] .

وبإشراف طاقم جزائري مطعّم بوجوه روسية مصرية وعراقية، ضمّ البرنامج عدة مقاييس نظرية وتطبيقية مثل: فن الممثل، الموسيقى، الإلقاء، نظرية الدراما، مدارس الإخراج، تاريخ المسرح، تاريخ الفن، علم الجمال، فلسفة الفن، السينوغرافيا، الكوريغرافيا، التصوير، الرقص المعاصر، ناهيك عن ورشات أسبوعية في السينما، المبارزة والإعلام الآلي .

[1] نفس المرجع السابق لميرات, و العيد ص 11

وتدعّم المعهد عاماً من بعد بتخصص السينوغرافيا، كما واصل تكوين الطلبة في دفعات التمثيل والإخراج والنقد إلى غاية سنة 2004 التي صار فيها يسمى المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري.

وأتى ذلك إثر قرار خليدة تومي وزيرة الثقافة آنذاك، بجدوى استنساخ تجربة معهد فنون العرض في بروكسل وجرى إقحام شعب جديدة متمثلة في: مساعد إخراج، سكريبت، التركيب والتقاط الصورة .

واتسم تكوين النقاد في معهد برج الكيفان، بعنصري المعايشة والتطبيق، ففضلاً عن المواد المشتركة مع الممثلين، يتسنى لطلبة النقد مواكبة التمارين المسرحية وإعداد سائر العروض، ما منح للمعنيين هامش إدراك الصنعة المسرحية.

وتميّز معهد برج الكيفان بتكثيفه لورشات (الوورد شوب) التي صارت حاضرة في المهرجانات، قبل أن يتبناها المسرح الوطني الجزائري تحت مسمى دورات الماستر كلاص اعتباراً من 2016 .

واعتباراً من السنة الجامعية 2015-2016، منحت وزارة التعليم العالي والبحث العلمي رخصة التدريس بنظام الألمدي لمعهد برج الكيفان، وصار المعهد يقع تحت مسؤولية وزارة التعليم العالي من حيث البرامج البيداغوجية، ووزارة الثقافة من حيث التسيير والمالية[1].

لكن بعد انقضاء خمس سنوات، وتخرّج أولى دفعات النظام الجديد، لا تزال التساؤلات حول نوعية التكوين الحالي وقدرته على إنتاج صنّاع حقيقيين لمهن مسرحية وسينمائية قادرة على التموقع والإبداع.

[1] نفس المرجع السابق لميرات, و العيد ص 12

وتتقاطع شهادات من بحثنا معهم ماضي وراهن معهد برج الكيفان، عند تأثر الحركة الفنية في المعهد بأربعة عوامل رئيسة [1]:

- تباينات المنظومة الثقافية في الجزائر
- ارتباط الظاهرة المسرحية في الجزائر بالأشخاص لا المؤسسات
- الخضوع للصدفة والعشوائية وليس إلى هيآت متخصصة مخولة بتكوين يضمن تواصلاً عبر الأجيال ويحدث تراكماً في الخبرات، وبما ينظّم ويعقلن ويشرعن الفعل المسرحي وينمي فعاليته الاجتماعية والثقافية .
- تذبذب التكوين وعدم شموليته: وهنا نطرح إشكالية غياب التكوين الفني المتخصص في مهن المسرح (الماكياج، الإضاءة، الصوت، الأرشفة... إلخ) والذي يحتاج إلى مؤطرين وبرامج ومراجع، وقبل ذلك إلى خطة متكاملة وواضحة توفق بين الجانبين البيداغوجي والفني في مركز تكويني يتيم على المستوى الوطني ... وهذا التذبذب أفرز انقطاعات أقعدت المسرح الجزائري عن أداء أدواره بعيداً عن مآخذ "عقم الكوميديات وعجز التراجيديات.

على صعيد جمالي تقني، أسهم خريجو معهد برج الكيفان في ضخ دماء جديدة على مستوى المسارح بفضل اجتهادهم في استحداث طرائق وتقنيات، وسمحت جدية البحث في كسر هيمنة الكلاسيكيات، وتقديم رؤى ركحية جديدة استلهمت مسارح اللامعقول والبيو ميكانيكا والواقعية، على نحو أخرج تقمص الشخوص من الأداء الخارجي إلى الداخلي وبناء روح الدور، بفعل جماليات تصميم الإخراج والسينوغرافيا والمعالجة الدرامية لخريجي وأساتذة المعهد، أمثال: مالك العقون، أحمد خودي، أحمد رزاق، محمد شرشال، فوزي بن

[1] نفس المرجع السابق لميرات, و العيد ص 13

براهيم، محمد إسلام عباس، عبد الرحمان زعبوبي، حليم رحموني، حمزة بن جاب الله، عبد الغني شنتوف، مراد بوشهير وغيرهم [1].

هذا ما أنتج مسرحيات صنعت الحدث داخل الجزائر وتونس وفرنسا وبلجيكا والأردن مثل: التمرين 2001، الملك أوبو 2003، علماء الطبيعة 2006، الحكواتي 2007، لو كنت فلسطينياً 2009، طرشاقة 2016 وما بقات هدرة 2017 ومونودرام كاليغولا وغيرها .

في المقابل، تأثّر معهد برج الكيفان بحزمة نقائص، كعدم تصوير عدد معتبر من العروض والورشات، وعدم طبع مذكرات التخرج، عدا توثيق أعمال الراحل عبد الحليم رايس وبعض المذكرات الأخرى في بلد لا يزال يفتقد إلى مجلات مسرحية متخصصة، وضآلة المساحات المخصصة للمسرح في الوسائط الإعلامية الوطنية.

هذه الخطوة انتقدها رواد المعهد واعتبروا أنّها كانت سبباً في سلب هوية المعهد، خصوصاً بعد تغييب تخصصات مسرحية حيوية بوزن الإخراج والسينوغرافيا والنقد، وسط حضور السينما[2].

اللافت أنّ معهد برج الكيفان – وبلسان فاعليه – يعاني ومنذ وقت طويل من مشاكل بيداغوجية متراكمة أثرّت على المسار المهني لخريجيه، وهي نقطة لم تعاني منها مدرسة الفنون الجميلة التي يتمتع طلبتها بكافة الحقوق، من اعتراف بالشهادة لدى الوظيف العمومي، ومعادلة الشهادة لدى وزارة التعليم العالي، تماماً مثل المعهد العالي للموسيقى الذي تمكّنت إدارته من تسوية الشهادات ومعادلتها، فضلاً عن الاعتراف بها من قبل الوظيف العمومي.

[1] نفس المرجع السابق لميرات, و العيد ص16

[2] نفس المرجع السابق لميرات, و العيد ص 18

انتهاءً، قام معهد برج الكيفان بتخريج آلاف الكوادر بين 1964 و2018، وهو معطى يراه الفاعلون قليلاً في مجتمع يستوعب 42 مليون نسمة، ويبقى دور المعهد محورياً في استنهاض فعل مسرحي تكويني مستمرّ في الزمن يرتفع بوضعية الثقافة والمثقف في مسالك التنمية

**الخاتمة:**

تتجلى أهمية المسرح الكبرى في أنّه من الفنون التي تؤثر في الآخر، بل هو من أقرب الوسائل التي يعتمد فيها الكاتب على إيصال صوته للمجتمع بمختلف طبقاته، فالعرض المسرحي يكون موجَّهًا للمثقّفين والعوام من مختلف الثقافات والأعمار، ولذلك يتّخذ هذا الشكل من التعبير أهمّيةً قصوى في تغذية فكر معين أو ضمورِهِ، وتعزيز نوع من الغايات أو إخمادها من خلال تقريب ذلك الفكر وتحسينِهِ في عين المشاهد أو تقبيحِهِ والتنفير منه. يمكن القول إنّ أهداف المسرح كانت تعتمدُ عند نشأتها على الترويحِ عن النفسِ ببثِّ شكواها للآخرين، أو صنعِ الكوميديا التي تُضحكُ الناس فتخفف من همومهم وآلامهم، ولكنها مع تطوّر أدواتها وتبَلوُرِها في صميم ثقافات الشعوب أصبحت جزءًا لا يتجزّأ من تكوين الثقافة المجتمعية لمجموعة من الناس، فأصبحت المسرحيات التاريخية تُتيح للمشاهد أن يتعرّف على التاريخ من وجهة نظر الكاتب، والمسرحيات السياسية تقدّم للمشاهد رأيًا سياسيًّا معيَّنًا يعبّر عن رؤية الكاتب لزاوية الأحداث والشعوب، كما أنّ المسرحيات الكوميدية تجسّد فهم الكاتب للبيئة الاجتماعية التي يصوّرها.

# الفصل الثاني: دراسة نقدية في مسرحية "ضمير يحاكي ضمير" للمخرج دين الهناني "جهيد"

**المبحث الأول: مسرحية ضمير يحاكي ضمير**

**المطلب الأول: نبذة عن مخرج الدين الهناني "جهيد"**

**المطلب الثاني : ملخص مسرحية ضمير يحاكي ضمير**

**المبحث الثاني: قرائه في التشكيل الحركي للممثلين على خشبة المسرح**

**المطلب الأول: الممثل وعلاقته بالدور والعناصر السينوغرافية**

**المبحث الأول: مسرحية ضمير يحاكي ضمير**

**المطلب الأول: نبذة عن مخرج الدين الهناني "جهيد"**

**1988-1992مرحلة التكوين من خلال فرقة المسرح المدرسي.**

**دين الهنائي محمد "جهيد" الممثل المسرحي**

- **1993دور الشيخ في مسرحية تاريخ البلاد عبر العباد لـ بوعجاج غالم**
- **1994دور الشاب في مسرحية الكنز المنسي لبوزوينة محمد**
- **1995عدة أدوار في مسرحية القنديل لبو عجاج غالم**
- **1996تشخيص مونودرام الهايم**
- **1997دور الرأس المقطوعة في مسرحية اللعنة**
- **1998دور الغريب في مسرحية في اتجاه حفرة شيكاغو لراي براد بوري**
- **1999 تشخيص مونودرام المنعرج**
- **2000دور روح الانسان في مسرحية النشور**
- **2001 دور الروخو في مسرحية 4 في 1 لراي براد بوري**
- **2002تشخيص مونودرام المتمردد**
- **دور صالح في مسرحية زواج ليلى وصالح لـ علي ناصر**
- **2003 دور عبود في مسرحية عبود الأول لبوزيان بن عاشور – المشاركة في سنة الجزائر بفرنسا بمونودرام المنعرج (النص بالفرنسية)**

- **2006 دور المفكر في مسرحية راه يخرف ليوسف ميلة**
- **عدة أدوار في مسرحية الماشينة لزياني شريف عياد**
- **2007 دور رزقي في مسرحية داري وحدي لـ علي ناصر**
- **دور ياسر عرفات في مسرحية سنعود يوما لبوزيان بن عاشور**
- **دور الشرير في مسرحية الحسناء والشجعان لأحمد حمومي**
- **2008 دور لاكي في مسرحية في انتظار غودو لساموبل بيكيت**
- **2009تمثيل مونودرام هم يضحك لعبد القادر بلكوي**

**دين الهناني محمد "جهيد" المؤلف والمخرج المسرحي دور الهارب في مسرحية اللهب**

- **1995اخراج مسرحية القنديل لبو عجاج عالم**
- **1996كتابة واخراج مونودرام الهايم**
- **1997كتابة واخراج مسرحية اللعنة**
- **1999كتابة وإخراج مونودرام المنعرج**
- **2000كتابة و إخراج مسرحية النشور**
- **2002كتابة و إخراج مونودرام المتمردد**
- **2003كتابة و إخراج مسرحية اللهب**
- **2006كتابة وإخراج مسرحية طيف الروح**
- **2007 كتابة وإخراج وسينوغرافيا مسرحية الجحيم**
- **2008 كتابة وإخراج مسرحية انها الحياة**

- **2010كتابة وإخراج مسرحية البصيص**

**دين الهنائي محمد "جهيد" الممثل السينمائي**

- **2003 دور أبو مريم أمير ارهابي عن فلم المنارة لبلقلسم حجاج**
- **2006دور جلول (الحركي) عن فلم كارتوش غولواز لمهدي شارف وكوستا غافراز"**

**الجوائز المتحصل عليها في مختلف المهرجانات**

- **1995 أول مشاركة في مهرجان دولي بتونس**
- **1996 المرتبة الرابعة في مهرجان المونولوج بشلف عن "مونودرام "الهايم"**
- **1997 جائزة العرض المتكامل في مهرجان مسرح الهواة مستغانم عن مسرحية "اللعنة**
- **1999المرتبة الثانية في مهرجان المونولوج بشلف عن مونودرام " المنعرج"**
- **جائزة العرض المتكامل بمهرجان المسرح الممتاز سيدي بلعباس عن مسرحية "اللعنة"**
- **جائزة احسن بحث في الكتابة المسرحية بالمهرجان الدولي للمسرح الجامعي تونس عن مسرحية "اللعنة"**
- **2000أحسن ممثل وأحسن عرض مسرحي بمهرجان المسرح بجاية عن مونودرام "المنعرج"**
- **جائزة لجنة التحكيم في مهرجان المونولوج قسنطينة عن مونودرام "المنعرج" جائزة أحسن نص مسرحي وأحسن اخراج بمهرجان المسرح الممتاز سيدي بلعباس عن مسرحية "النشور"**
- **جائزة العرض المتكامل بمهرجان المسرح الجامعي باتنة عن مسرحية "النشور"**
- **جائزة العرض المتكامل بمهرجان مسرح الهواة مستغانم عن مسرحية "النشور"**
- **2002-المرتبة الأولى في مهرجان المونولوج بشلف عن مونودرام "المتمردد" 2004**

- **جائزة أحسن اخراج مسرحي بمهرجان المسرح الجامعي باتنة عن مسرحية "اللهب"**
- **جائزة أحسن اخراج بمهرجان مسرح الهواة مستغانم عن مسرحية "اللهب"**
- **2006جائزة لجنة التحكيم بمهرجان المسرح المدرسي مستغانم عن مسرحية "طيف الروح"**
- **2007جائزة أحسن نص مسرحي بالمهرجان الجهوي للمسرح المحترف سيدي بلعباس عن مسرحية "الجحيم"**
- **جائزة أحسن سينوغرافيا بمهرجان المسرح الممتاز سيدي بلعباس عن مسرحية "الجحيم"**
- **جائزة رئيس الجمهورية لأحسن نص مسرحي مكتوب عن مسرحية "الجحيم"**
- **جائزة أحسن سينوغرافيا بالمهرجان الدولي للمسرح الجامعي المنيتير تونس عن مسرحية "الجحيم"**
- **2009جائزة خاصة في المهرجان الدولي للمسرح الفرونكوفوني بمدينة بيرم- بروسيا عن مسرحية "المنعرج"**
- **2010ترشيح لجائزة أحسن نص مسرحي في المهرجان الوطني للمسرح المحترف عن مسرحية البصيص.**
- **الجائزة الأولى في المهرجان الوطني للمونولوج والفكاهة عن مونودرام المتمردد**

**الشهادات الدراسية**

- **شهادة البكالوريا شعبة علوم دقيقة 1994**
- **شهادة ليسانس في علوم الفزياء 2004**
- **شهادة التكون في الإعلام الآلي 2005**
- **العمل كمراسل صحفي في جريدة الجزائر نيوز 2006**

- **شهادة الماجستير في علوم الفيزياء 2007**
- **شهادة سنة ثالثة دكتوراه في علوم الفزياء 2010**

**إلى جانب ذلك:**

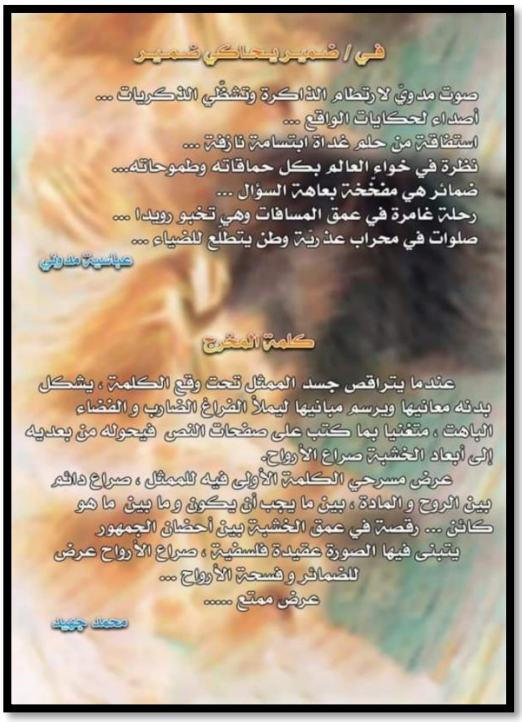
- **تأسيس المسرح الجامعي بسيدي بالعباس وتكوين من خلاله عدة ممثلين**
- **تأسيس فرقة للمسرح المدرسي بثانوية نجادي محمد**
- **تأسيس تعاونية "جهيد" للمسرح والسينما**
- **عضو مكتب فرع اتحاد الكتاب الجزائريين مكلف بالتنظيم**
- **منشط نادي السينما 2009**

**المطلب الثاني : ملخص مسرحية ضمير يحاكي ضمير**

استمرت أيام سيدي بلعباس المسرحية، ضمن المهرجان المحلي الثقافي للمسرح المحترف، محطات تجاوب معها الجمهور واستمتع بكل عروضها، والتي اختلفت في الطرح والإلقاء والتقت في أعمال جميلة على العموم، حيث كان الجمهور أمس على موعد مع مسرحية "ضمير يحاكي ضمير" لجمعية مسرح الشباب والطفل لسيدي بلعباس، تمثيل شناح محمد امين، بلبشير عبد القادر و طلحة صديق و غزار محمد أمين، نص ناصر محمد هشام، وإخراج محمد جهيد.

## 1. البطاقة التقنية للمسرحية:

الصورة رقم 1




الصورة رقم 2

**اللغة الأصلية:** الجزائرية

**إخراج:** الدين هناني محمد

**مساعد المخرج:** فقيرة بارودي

**الشخصيات الرئيسة:**

- شناح محمد أمين

- درويش محمد
- غزار أمين
- طلحة صديق

**اضاءة:** سيد مرابط سيد أحمد

**الموسيقية الأصلية:** بوزيان زواوي

**مكان العرض:** المسرح الجهوي سيدي بلعباس

**انتاج:** جمعية مسرح الشباب و الطفل سيدي لحسن سيدي بلعباس

**مدة العرض:** 50 دقيقة

**تاريخ العرض:** أكتوبر 2021

عرض لخص الكثير من الحالات اليومية التي نعيشها، وذلك الصراع الداخلي الذي يمر بها الكثير من الأفراد، وكذا المحيط الذي يعيش فيه، بدءا من ولادته، إلى أن يصبح رجلا ذو مسؤولية في المجتمع و أضاء الكثير من الزوايا المظلمة في المجتمع، وسلط الضوء على واقع مر واقع فيه العديد من الشباب خاصة، حين تبدأ حكاية البحث عن صناعة الأمل في الحياة، غير أن الواقع لن يكون ورديا إن صح القول، ويصطدم ذلك الحالم بعراقيل وكذا صعوبات، تدفعه في الأخير إلى اختيار الهجرة بعدما ضاقت به الحياة في الوطن، كطالب متعلم، يحرم من شغل يليق به، وأن وجده سوف يكون محل سخرية من المجتمع، ويحرم

حتى من الحب لأنه فقير ويختار ذو القوة والسلطان، هنا يبدأ صراع الضمير بين البقاء والهجرة، التي كانت واجبا وليس اختيارا، في ظل المعاناة التي مر بها مند أن أتى إلى هذه الحياة[1].

**المبحث الثاني: قرائه في التشكيل الحركي للممثلين على خشبة المسرح**

**المطلب الأول :الممثل وعلاقته بالدور والعناصر السينوغرافية :**

**1. علاقه الممثل بالدور**

الشخصية الرئيسية: تعتبر الشخصيه البطله في هذه المسرحيه شخصيه تتسم بمجموعه من السمات منها البساطه والنقاء حيث يحيط بها الاخر لخصت جانب مهم وهو انها اهل الثقه والطيبه ومن هذا المنطلق تسبب في تازم الحياه فالكاتب طرح مشكله يعاني منها جل المجتمع منذ طفوله الشخص الى نجاحه في الدراسه ومرحله بحثه عن العمل لتاسيس حياته وطلب شريك ولكن هذه المراحل لم تكمل معه لان النصيب لم يحالفه فرغم كل هذه الصعوبات جعلت منه شخصيه قنوعه لما لديها هذا ما يدفعها الى الهجره كما نجد انها تطرح مشكلتها منذ البدايه وذلك في قولها"آي وين راني هادي ماشي بلاصتي راكم غالطين انا قاري"[2]

ما يظهر لنا ان هذه الشخصيه تعاني من مشاكل في حياتها دفعها لركوب قوارب الموت ظنا منها انها ستعيش حياه افضل لكن مصيرها كان الهلاك.

نجد الكاتب يستعين في طرحه لموضوعه بالجمهور حيث يعتبر بالنسبه لشخصيه المتعلم الذات التي يحكي لها مشاكله لان الجمهور هو المجتمع فرسالته كانت موجهه له بالدرجه الاولى فقد راى ان المجتمع صامت من اجل حقه في فرصه الحياه.

[1] دين الهناني جهيد .نص مسرحية ضمير يحاكي ضمير

[2] دين الهناني جهيد .نص مسرحية ضمير يحاكي ضمير .مرجع سابق

تبدا الشخصيه بعمليه استحضار وتخيل لحياتها فهو يسردها من ولادته مرورا باهم المراحل في الحياه حيث وجد صنف من المجتمع يملي عليه مجموعه من الاساسيات مقابل صنف من المجتمع يعطيه عكسها الا ان طبق الاثنين معا كاي شخص مبتدئ الى ان انهى دراسته وتخرج بشهاده ثم انضم الى سلك الجيش وتخرج ويليه مرحله غرقه في دوامه البحث عن عمل حيث اعتبر في البدايه ان الامور تسير معه لانه شخص متعلم ومتخرج ولديه مؤهلات لكن سرعان ما تخبط بان العلم والشهادات وتعب السنين لا يكفي في وقتنا الحاضر فغير مجرى حياته بطلب عمل يومي مثل القهواج من خلال ما تبين في هذا القول "اعطيني قهوة مزيرة نطلع بيها راسي " [1] ثم عمله كبناء يومي "المانوفري" من خلال القول "كيفاه هذي تاع السيما راها ناقصه راكم باغي ديروا كارثه" [2] و " انا ماصو ونتا غي مانوفري" [3] ثم بائع السمك من خلال القول " ايا الحوت سردينه جديده" [4] الى هنا وكل الحوار في المسرحيه كان مقتبسا من الواقع الحالي والحياه اليوميه لخص لنا كل مراحله خلال مرحله العمل واخرها كان رحله البحث عن شريكه حياته لكن سرعان ما سارت الامور عكس مبتغاه حيث ان اهل الفتاه التي طلبها كانوا اشخاص فضلوا جاه والمال لزوج ابنتهم المستقبل مقابل شخص متعلم مثقف طيب مجتهد ولا يكل ولا يمل يصونها ويحترمها وتعيش معه كسند هنا قرر ان يركب قوارب الموت وينتحر لا محال ظنا منه سيلقى مكانه تليق به ومجتمع يحترمه لانه شخص متعلم.

الشخصيات الثانوية : قام الكاتب بطرح شخصيات مساعده لوصف ابعاد بعض الاصناف في المجتمع وسرد مواقفهم لاجل اعطاء رموز ودلالات معينه وجاءت كالاتي:

[1] نفس المرجع

[2] نفس المرجع

[3] نفس المرجع

[4] نفس المرجع

الشخصية الأولى: شخصيه موجبه اي تمد رايها بشكل ايجابي من خلال الكلمات العاديه مثل "الزائد" "الحلال" حيث لعبت عده ادوار منها "الماصو" "العجوزه التي اشترت السمك" ثم "البوشي" الذي تزوج الفتاه التي احبها المتعلم.

الشخصية الثانية : هي رمز لفئه معينه معارضه اي شخصيه تعارض الشخصيه الاولى من خلال كلماتها "كالناقص" و"الحرام" كما لعبت ايضا هي الاخرى عده ادوار منها مدبر عمل للمتعلم ثم محطم المعنويات للاخر الى ان من ينقل الكلام ويحاول افساد حياه الاخرين.

الشخصية الثالثة: هي رمز للفئه المحايده والمساعده التي تعمل على طرح نصائح ايجابيه وحلول بين الشخصيه الاولى والثانيه والمتعلم مثل الكلمات "خلوه يقرأ قبل من بعد يحسب غادي تلفوله قاع لحساب"[1] حيث هو الاخر لعب عده ادوار منها الماسو الثاني ووالد الفتاه التي احبها المتعلم.

ولهذا يمكن القول ان شخصيه المتعلم لعبت دورا كبيرا في تحريك احداث هذه المسرحيه من خلال حضورها الدائم ووفره المعلومات عنها كما لا يغفل عنكم ان ممثل هذا الدور هو طالب جامعي مثقف عايش الواقع بطريقه واضحه وموجوده حيث حملت ابعاد نفسيه وفيزيولوجيه واجتماعيه.

فالبعد النفسي تلخص في انها لم تكن على علاقه جيده بالمجتمع منذ المراحل الاولى من حياتها الى ان نالت شهاده التخرج حيث رافقتها العديد من الصدمات في حياتها اثرت عليها داخليا مع مرور الوقت فحولتها من شخص طموح مثابر محبي للحياه الى شخص فاقد الامل نهائيا ما دفعه الى اسوء الحالات وهي الهجره غير الشرعيه وهذا ما نجده بالفعل وهي حاولت كثيرا عدم الاستسلام لكن ال بها المطاف الى الهروب من حياته الحاليه عوض مواجهه العراقيل والكفاح من اجل التغيير.

[1] نفس المرجع

البعد الفيزيولوجي تلخص في ان شخصيه المتعلم تملك بنيه لا باس بها "اذ تتوفر على كل معايير التعقيد واجراءات تفرد اي مجموعه الخصائص البنيويه والسرديه التي تتفرد الشخصيه بها عن باقي الشخصيات الاخرى وتمنحها صفه الشخصيه الرئيسيه" [1] الى ان هذا التفرد اكسبها عده خصائص لعل ابرزها انها جاءت كشخصيه مركبه "فهي شخصيه تتحكم في افعالها وسلوكياتها، عوامل نفسيه متناقضه وتتصارع في داخلها المتناقضات الجد الهزل الاصرار تهور والقوه" [2] فهذا التركيب هو ما دفع بالشخصيه الى الهجره في قوارب الموت حيث ان الكاتب في البعد الاجتماعي وضع بطله من الطبقه البسيطه حيث رسمها بدقه وتفاني كل هذا فسر لنا التصرفات والصدمات التي اعترضت حياته من خلال مراحل الشروع في بناء مستقبله .

المناهج التي طبقت في اعداد الممثله من خلال المسرحيه: اعتمدت المسرحيه على اسس ومناهج تناولت اعداد الممثل بالدرجه الاولى حيث ان اولها كان المدرسه الواقعيه اي المنهج النفسي كان بشكل واضح من خلال صراع الشخصيه الداخلي والحاله النفسيه التي طرحتها في حالات مراحل حياتي منذ الطفوله حتى لواقع معاناه الفرد في البحث عن عمل الى ان يفقد الامل ويقرر الهجره اذ ان من مقومات التقنيه النفسيه عند ستانسلافسكي على ان يكون ذو ملاحظه ودرايه كبيره بالواقع والحياه اليوميه ويوظف خياله كالاستعانه بالذاكره الانفعاليه واعاده الذكريات لاستخدامها وتجنب الاصطناع كما هو مبين في الدقيقه2:00 والدقيقة 38 من المسرحية "ومرفقة بالصورة رقم 1و2" [3]

[1] محمد بوعزة .تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) .مرجع سابق ص58

[2] المرجع نفسه الصفحة 58

[3] مسرحية ضمير يحاكي ضمير .المسرح الجهوي سيدي بلعباس .مسرحية محملة في الهاتف صورة رقم 1 و 2 الدقيقة 2:00 و 38

**الصورة رقم 4** **الصورة رقم 3**

المتعلم و هو يحاكي واقعه لجمهور لأنه لم يفلح في الحب المتعلم و هو في صراع نفسي داخلي واذ لا نغفل عن تاثرها بالمنهج البيوميكانيكيه فيما يخص تدريب الممثل على الحركه الجسديه اذ يستوجب التدرب على الحركه اولا ثم الحوار وتعامل مخرج مع جسد الممثلين في المسرحيه على اساس اله ليوضح ويسلط الضوء على عده نقاط خصوصا في مدى خبره المخرج ورؤيته في تكوين الممثلين هذا ما سنتكلم عنه من خلال ابرازه في صور حيه للمسرحيه من خلال الدقيقه 10 كان جسما ممثل يتحرك مثل الآلة والدقيقة 14 ايضا كاله تفرق بين الحرام والحلال والدقيقه 20 أيضا جسم بتقنية بيوميكانيكية "والصور كالآتي رقم 3و4و5" [1]

**الصورة 5**

**الصورة 6**

[1] مسرحية ضمير يحاكي ضمير. المسرح الجهوي سيدي بلعباس .مسرحية محملة في الهاتف صورة رقم 3 و 4 و 5 الدقيقة 10 ، 14، 20

**الصورة 7**

ومن هنا ايضا نبرز القول ونسلطه على تاثر المخرج في مسرحيتنا ضمير يحاكي ضمير بالمسرح الفقير لغروتوفسكي لاعداد الممثل من حيث تجسيد الديكور بجسمها وهو الذي يملا الخشبه التي تكون فارغه عند بدايه العرض المسرحي حيث اعتمد مخرج المسرحيه على تجسيد الديكورات المختلفه التي ترمز لزمكنة وقوع الاحداث باجساد الممثلين حيث نشاهد في الدقيقه25 المتعلم يجسد ديكور القهواج من حيث الديكور المقهى من صحن وكاس قهوه كما هو موضح في المقتطفات الماخوذه من المسرحيه.[1]

**الصورة رقم 8**

**الصورة رقم 9**

بالاضافه الى ديكور بائع السمك من طاوله السمك وما رافقها ولا نغفل عن مرحله عمله كحمال يحمل اكياس الاسمنت على ظهره ويضعها للعمل عليها.

**علاقه الممثل بالعناصر سينوغرافية :**

[1] مسرحية ضمير يحاكي ضمير. المسرح الجهوي لسيدي بلعباس. مسرحية محملة في الهاتف صورة رقم 6 و 7 . الدقيقة 25

علاقة الممثل بالمكياج: جاء المكياج في مسرحيه ضمير يحاكي ضمير عاديا من اجل التعبير عن واقعيه الشخصيه مع واقع المجتمع بعيدا عن المبالغه ونستهلها ان الممثل الرئيسي ملامح وجهه كانت عاديه وبسيطه الا ان الشخصيات الثانيه والثالثه والرابعه كانت ذات ملامح تحوي على طلاء ابيض في الوجه مع تحديد مبين في الشفاه والاعين حيث ان المكياج يزيد من الدور الوظيفي للشخصيه على الخشبه فقط زوج الممثلين في المسرحيه بين البعد المظهري الجسمي والبعد النفساني في تقمس الصفات واحاسيس الشخصيه التي يخلقها في نفسه.

علاقة الممثل باللباس والاكسسوار : جاء الاكسسوار في المسرحيه مرافقا للباس يساعد المتلقي على فهم الشخصيه وتحديد جنسها حيث برز اللباس في حاله المتعلم على شخصيه مثقفه وانيقه اما باقي الشخصيات فلباسهم بسيط جاء في نقاط معينه منها انه في جزء من المسرحيه نزع القميص اما الاكسسوار فكان عباره عن قطعه قماش يستخدمونها للانتقال من مرحله الى اخرى من عمر المتعلم وكذلك استخدم الاوراق لابراز مستويات الدراسه والشهادات بالاضافه الى ايماءات وحركات الممثلين لوصف الاكسسوارات والديكور.

علاقة الممثل بالاضاءة: جاءت الاضاءه في المسرحيه في البدايه حمراء تسلط الضوء على الممثلين في نقطه يكون فيها المتعلم رافعا يديه الى السماء والبقيه ملتمين حوله مطاطئين رؤوسهم ثم تنتقل الاناره الى زرقاء رمز للامل والحيره حيث ينتشر الممثلين في نقاط معينه والمتعلم يدور بينهم في طرح اشكاليته التي هي في **قوله"وين راني هادي ماشي بلاصتي انا قاري"** [1] كما هو موضح في "الصورتين 8و9 "[1] كما نشير ان بدايه المسرحيه كانت من نقطه انتهائها.

[1] دين الهناني جهيد. نص مسرحية ضمير يحاكي ضمير. المرجع السابق

**الصورة 11**

**الصورة 10**

**علاقة الممثل بالصوت والموسيقى :** يمزج الممثلين في المسرحيه على خشبه المسرح اثناء الحديث بينهم ومخاطبه الجمهور في العديد من المستويات فهو يحول "**القدره التعبيريه الى الكلمات ويمتلك اولى وسائل التاثير في الاخرين وهي الشخصيه العاطفيه الكامنه وراء اصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات**"[2] **فالقاعده التي على الممثل ان يتمسك بها هي: ارسم صورا لكلماتك حتى يشمها المتسع ويراها ويتحسسها بيده**" [3] .

**الصورة 12 لحظة سماع صوة الأذان توقف الممثلين عن العرض**

---

[1] مسرحية ضمير يحاكي ضمير . المسرح الجهوي سيدي بلعباس. مسرحية محملة في الهاتف صورة رقم 8 و 9 الدقيقة من بداية المسرحية إلى دقيقة 3:00

[2] فرحان بلبل .أصول الالقاء والالقاء المسرحي. مكتبة مدبولي. القاهرة 1996, ص14

[33] نفس المرجع ص185

بالاضافه الى موسيقى العرض كانت مختلطه بين صوت دقات عقارب الساعه يدل على سرعه مرور الوقت في مراحل الحياه المتعلم وصوت يعبر عن الطفوله في حياه المتعلم ثم صوت موسيقى تدريبات الامن التي اجتازه الممثل وكذلك موسيقى لمبارزات الثور الاسبانيه اثناء الصراع الداخلي والحقد في نفسيه المجتمع ولا ننسى صوت موسيقى امواج البحر عند هجره المتعلم الغير شرعيه.

**علاقة الممثل بالديكور** : جاء ديكور مسرحيه ضمير يحاكي ضمير في اغلب الاوقات عباره عن ايماءات وايحاءات باجساد الممثلين كما تكلمنا عنه سابقا حيث ان الممثلين ببراعتهم في الاداء جعلوا لنا في كل مرحله من العرض تعبر عن مرحله من حياه المتعلم فكانت ديكور المسرحيه وفي نفس الوقت يستخدم كاكسسوار فنمت فيه فكره النص مع فكره التجسيد لخدمه علاقه التواصل بين المتلقي والممثله ويجعل من الديكور بالرغم من شبه انعدامه يحصر جمله من الدلالات.

# الخاتمة

مهما يكن من أمر فإننا قد حاولنا من خلال بحثنا هذا إعادة تركيب و بناء الأحداث والوقائع المتعلقة بالمسار النضالي للمسرح الجزائري، في الفترة موضوع الدراسة، و ذلك بالاعتماد على مذكرات و شهادات بعض الرواد الأوائل، إضافة إلى بعض الدراسات و الأبحاث التي تناولت الموضوع، والتي جعلتنا نصل إلى بعض الاستنتاجات التي يمكن أن تنير طريق البحث في مجال المسرح وهي كالآتي:

- تطور مفهوم الفرجة في المسرح الجزائري الذي لم يصبح وسيلة للتسلية الفارغة التي يقصد منها تمضية الوقت فقط، بل أصبح مدرسة في متناول الجمهور، ووسيلة لتربية الشعب الج ازئري ثقافيا و سياسيا، و إعداده لدعم مجهودات الحركة الوطنية في مواجهتها مع الاستعمار، و جمعية العلماء المسلمين عرفت كيف تستغل هذه الوسيلة لتمرير رسالتها، والمسرحيات التي جادت بها قريحة العلماء، الأعضاء في الجمعي ة،مثل مخرج الدين الهناني "جهيد" خير مثال على ذلك، إذ استطاعوا عن طريقها خدمة أهداف الجمعية و نشر القيم التي كانت تدافع عنها بغرض المساهمة في توعية و تربية الشعب الجزائري.
- إرتباط المسرح بالواقع السياسي والاجتماعي للشعب الج ازئري، بحيث عكست النصوص المسرحية معاناته و انشغالاته الأساسية، و تناولت بالمعالجة المشاكل الحقيقية التي كان يعيشها و ذلك من ظلم و انتشار للجهل و الأمية و الهجرة الغير شرعية و غيرها...
- تمكن المسرح الج ازئري من مسايرة تطور الحركة الوطنية و التزامه بمطالبها، و النصوص المسرحية المؤلفة خير مثال على ذلك، إذ أن كثيرا منها كان يعكس توجهات الأحزاب السياسية الوطنية و الجمعيات الثقافية، و ذلك تحت غطاء فني، ولنا في ذلك كمثال الفرق المسرحية التي كانت تنشط تحت إطار حزب الشعب و حركة الانتصار للحريات الديمقراطية، ثم جمعية العلماء

المسلمين .و حتى بعد قيام الثورة التحريرية سنة 1954تكيف المسرح مع الطرح الجديد، و ظهرت نصوص مسرحية جديدة تعكس متطلبات المرحلة،

- و أصبح بذلك للثورة فرقتها المسرحية التي تأسست سنة 1958 ، بطلب من جبهة التحرير الوطني، التي وجهت نداءا لكافة الفنانين للالتحاق بالثورة، و أصبحت هذه الفرقة وسيلة نضال و مقاومة متنقلة عبر مختلف مسارح العالم حاملة معها هموم الجزائريين و طموحات ثورتهم إلى الإنسانية جمعاء.
- اجتياز المسرح الج ازئري، خلال مساره النضالي، لفترات تعرض فيها للتقهقر و التراجع، كما وقع إبان الحرب العالمية الثانية، التي تراجع فيها الإنتاج المسرحي بشكل كبير، و خرى أعاد فيها الانطلاقة من جديد، كما وقع مثلا في نهاية الأربعينات، من القرن الماضي، حيث انتعشت حركة التأليف المسرحي، و هذا ما يعكسه كثرة المسرحيات المقدمة، مع رجوع المسرح الناطق باللغة العربية الفصحى إلى احتلال الصدارة في مجال الإبداع المسرحي، بأعمال ذات قيمة كبرى مثل مسرحية" حنبعل "لأحمد توفيق المدني، و "يوغرطة "لعبد الرحمان ماضوي، و" الناشئة المهاجرة "لمحمد الصالح رمضان، و" ليلى بنت الكرامة "لمحمد الطاهر الفضلاء و غيرها.

إن هذه الاستنتاجات يمكن أن تفتح المجال لتعميق الدراسة حول الدور الممثل للمسرح الجزائري، لأنه رغم ما بدلناه من جهد لم نتمكن من إيفاء الموضوع حقه، باعتباره موضوعا خصبا ومتشعبا والدراسات ، بصفة عامة، ، هذا الموضوع جدير بان نخصص له المزيد من الجهد والبحث والدراسة، بغرض التعريف بهذا الجانب الهام من مقاومة الشعب الجزائري.

# قائمة المصادر

# و المراجع

**أولا المصادر:**

## 1. المصادر بالعربية


- **إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976،**
- **إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دار المعارف, د ط ,القاهرة .**
- أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية
- أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء،2009
- الأعصم، باسم: الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد)، العدد (10228)، الاثنين (5/ 3/2000).
- أمين، عياض عبد الرحمن: مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009
- بافيس، باتريس: تحليل العروض المسرحية، تر/ منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2006
- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي؛ ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان
- **بوبوف، الكبسي: التأمل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976**
- **التمثيل حقيقته، تاريخه، حُكمه – الملتقي الفقهي نسخة محفوظة 28 أكتوبر 2013 على موقع واي باك مشين**
- **الحاوي، ايليا: شكسبير والمسرح الأليزابيتي، ج/1، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1980**

- **حكم التمثيل عامة –إسلام ويب– مركز الفتوى نسخة محفوظة 23 مارس 2017 على موقع واي باك مشين**
- **حمزة، مؤيد: خصوصية الفن المسرحي والتكنولوجيا، مهرجان المسرح الأردني الرابع عشر، عمان،2007**
- **دين الهناني جهيد .نص مسرحية ضمير يحاكي ضمير**
- **زيطان، محمد: الاخراج وجماليات المسرح المعاصر، مجلة الحياة المسرحية، ع/65، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق**
- **زين الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، د ط،9 ،2000**
- السوداني، موسى: دراسات في المسرحية الحديثة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، 1975
- **شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، د.ط، الإسكندرية، 2007،**
- شؤيك، ايفرت وريتشارد موريل: أصول وأساليب التمثيل، ترجمة: سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل، 2001
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة– الجزائر،2007
- عبد الحميد، سامي: السينوغرافيا وفن المسرح، مجلة الأقلام، ع 5 – 6، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005
- عثمان، عبد المعطي عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996
- **فرحان بلبل .أصول الالقاء والالقاء المسرحي. مكتبة مدبولي. القاهرة 1996**

- **فريد، بدري حسون، سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1980**
- **فونتاني، جاك: سيمياء المرئي، تر/ علي اسعد، دار الحوار، ط1، دمشق، 2003**
- فيشر، أرنست: ضرورة الفن، تر/ أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971
- كارل النزويرث: الإخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1980
- **كافزان، تادوز: العلامة في المسرح، تر/ ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، ع/34- 35، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق**
- كورسون، ريتشار: فن الماكياج، تر/ أمين سلامة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1983
- **كمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح ، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، د.ط، 2007**
- **محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر و التوزيع، د ط 4 ،الردن،2006**
- محمّد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، 1998
- **مرتاض، عبد المالك.- فنون النثر.- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط، 1983**
- **مسرحية ضمير يحاكي ضمير .المسرح الجهوي سيدي بلعباس .مسرحية محملة في الهاتف**
- مصطفى جواد وأحمد سوسة: دليل خارطة بغداد المفصل
- موسى، سلامة: الشخصية الناجعة، كتاب الشباب، مؤسسة الخانجي مصر القاهرة، 1960
- **نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، دار الأصالة للنشر و التوزيع، د.ط، الجزائر، ،2001**
- نورا أمين: أبحاث في الفضاء المسرحي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، محاضرة دونيس بابلي

- **ولسن، كولن: الإنسان وقواه الخفية، تر/ سامي خشبة، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1978**

## ثانيا : المراجع:

### 1. الكتب

#### أ. الكتب باللغة العربية

- **إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976،**
- أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية
- أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء،2009
- أمين، عياض عبد الرحمن: مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009
- بافيس، باتريس: تحليل العروض المسرحية، تر/ منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2006
- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي؛ ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان
- **بوبوف، الكبسي: التأمل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976**
- **الحاوي، ايليا: شكسبير والمسرح الأليزابيتي، ج/1، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1980**
- **حمزة، مؤيد: خصوصية الفن المسرحي والتكنولوجيا، مهرجان المسرح الأردني الرابع عشر، عمان،2007**
- السوداني، موسى: دراسات في المسرحية الحديثة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، 1975

- شؤيك، ايفرت وريتشارد موريل: أصول وأساليب التمثيل، ترجمة: سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل، 2001
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة– الجزائر،2007
- عبد الحميد، سامي: السينوغرافيا وفن المسرح، مجلة الأقلام، ع 5 – 6، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005
- عثمان، عبد المعطي عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996
- **فرحان بلبل .أصول الالقاء والالقاء المسرحي. مكتبة مدبولي. القاهرة 1996**
- **فونتاني، جاك: سيمياء المرئي، تر/ علي اسعد، دار الحوار، ط1، دمشق، 2003**
- فيشر، أرنست: ضرورة الفن، تر/ أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971
- كارل النزويرث: الإخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1980
- كورسون، ريتشار: فن الماكياج، تر/ أمين سلامة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1983
- محمّد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، 1998
- مصطفى جواد وأحمد سوسة: دليل خارطة بغداد المفصل
- موسى، سلامة: الشخصية الناجعة، كتاب الشباب، مؤسسة الخانجي مصر القاهرة، 1960
- نورا أمين: أبحاث في الفضاء المسرحي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، محاضرة دونيس بابلي
- **ولسن، كولن: الإنسان وقواه الخفية، تر/ سامي خشبة، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1978**

## 2. أطروحات جامعية

- **فريد، بدري حسون، سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1980**

## 3. المؤلفات


- **إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ,دار المعارف, د ط ,القاهرة .**
- **زين الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، د ط،9 2000،**
- **شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، د.ط، الإسكندرية، ،2007**
- **كمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح ، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، د.ط، 2007**
- **محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر و التوزيع، د ط 4 ،الردن،2006**
- **مرتاض، عبد المالك.– فنون النثر.– ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط، 1983**
- **نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، دار الأصالة للنشر و التوزيع، د.ط، الجزائر، ،2001**


## 4. جرائد و مجلات


- الأعصم، باسم: الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد)، العدد (10228)، الاثنين (5/ 3/2000).
- **زيطان، محمد: الاخراج وجماليات المسرح المعاصر، مجلة الحياة المسرحية، ع/65، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق**
- **كافزان، تادوز: العلامة في المسرح، تر/ ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، ع/34– 35، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق**

## 5. مواقع الأنترنت


- التمـثيل حقيقتـه، تاريـخـه، حُكمـه – الملتقي الفقهي نسخة محفوظة 28 أكتوبر 2013 على موقع واي باك مشين
- حكم التمثيل عامة –إسلام ويب– مركز الفتوى نسخة محفوظة 23 مارس 2017 على موقع واي باك مشين


## 6. مقاطع فيديو


- دين الهناني جهيد .نص مسرحية ضمير يحاكي ضمير
- مسرحية ضمير يحاكي ضمير .المسرح الجهوي سيدي بلعباس .مسرحية محملة في الهاتف

**الملخص**

يعالج موضوع المذكرة دور الممثل في المسرح الجزائري المعاصر و أخذنا كنموذج مسرحية "ضمير يحاكي ضمير" للمخرج دين الهناني "جهيد", تم التطرق في الفصل الأول اتجاهات التمثيل في المسرح العالمي من خلال دراسة اتجاهات التمثيل في المسرح من حيث التمثيل وعلاقته بالفضاء السينوغرافي و اتجاهات التمثيل في المسرح الجزائر بمدى تطبيق المدارس التي تناولت إعداد الممثل في الجزائر و تجليات فن التمثيل في المسرح الجزائري, أما في الفصل الثاني فأخذنا دراسة نقدية في مسرحية "ضمير يحاكي ضمير" للمخرج دين الهناني "جهيد" بتلخيص مسرحية ضمير يحاكي ضمير و قرائه في التشكيل الحركي للممثلين على خشبة المسرح

**الكلمات المفتاحية:** المسرح الجزائري المعاصر, "ضمير يحاكي ضمير ,الفضاء السينوغرافي , فن التمثيل.

Le sujet du mémoire traite du rôle de l'acteur dans le théâtre algérien contemporain, et nous avons pris comme modèle de jeu "Une conscience simule une conscience" par le metteur en scène Dean al-Hanani "Jahid" Dans le premier chapitre, les tendances d'acteur dans le théâtre mondial ont été abordées en étudiant les tendances d'acteur dans le théâtre en termes d'acteur et sa relation avec l'espace scénographique et les tendances d'acteur dans le théâtre algérien avec l'étendue de l'application des écoles qui traitaient de la préparation de l'acteur en Algérie et des manifestations de l'art du jeu. Dans le théâtre algérien, comme pour le deuxième chapitre, nous avons fait une étude critique dans la pièce "Une conscience qui mime un conscience" réalisé par Dean al-Hanani "Jahid" en résumant la pièce "Une conscience qui simule une conscience et ses lecteurs dans la formation dynamique des acteurs sur scène

**Mots-clés** : théâtre contemporain algérien, "une conscience qui mime une conscience, espace scénographique, art de jouer.

The subject of the memorandum deals with the role of the actor in the contemporary Algerian theater, and we took as a play model

"A conscience simulates a conscience" by director Dean al-Hanani "Jahid". In the first chapter, acting trends in the global theater were addressed by studying acting trends in the theater in terms of representation and its relationship to scenographic space, and acting trends in Algerian theater with the extent of the application of schools that dealt with the preparation of the actor in Algeria and the manifestations of the art of acting. In the Algerian theater, as for the second chapter, we took a critical study in the play "A conscience that mimics a conscience" directed by Dean al-Hanani "Jahid" by summarizing the play a conscience that mimics a conscience and its readers in the dynamic formation of the actors on stage

**Keywords**: Algerian contemporary theater, "a conscience that mimics a conscience, scenographic space, the art of acting.