الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العـــالي والبحث العلمي

جامــعة أبي بكـر بلقايد تلمــسان

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم الفنون

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون، تخصص مسرح مغاربي موسومة بـ:

إعداد الممثل في التجربة الإخراجية لأحمد رزاق

إعداد الطالب:

قدوري أحمد

اشراف الأستاذة:

- هني كريمة

لجنة المناقشة:

الأستاذ	صالح بوشعور محمد	رئيساً
الدكتور	سوالمي الحبيب	مناقشاً

السنة الجامعية

1438-1439هـ/2017-2018م

كلمة شكر وتقدير

الحمد والشكر إلى الله عز وجل أولا

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ ة المشرفة هني كريمة التي لم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها القيمة وغمرتنا بتواضعها.

كما نتقدم بالشكر إلى جميع أساتذة قسم الفنون.

ونتقدم كذلك بالشكر الجزيل إلى كل عمال مكتبة كلية الآداب.

وإلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إتمام هذا البحث.

إليهم جميعا جزيل الشكر والامتنان.

أحمد

إهداء

بلسان قائل و قلم سائل وقلب صادق أنحني إلى من أكرمني بنعمة العقل و وهبني طرق الهداية و أفاض علي سبيل الخير والرحمة " **الله جل جلاله** "

إلى سبيل العطف و الحنان إلى من سهرت من أجل راحتي، وتألمت لآلامي إلى من أرتاح لها بعد العناء

أمي الغالية

إلى من أنار دربي وعلمني أن رحلة ألف ميل تبدأ بخطوة واحدة نحو الأمام إلى الذي ساعدني بالنفس و النفيس على تجاوز عثرتي في هذه الدنيا حتى رسم الزمن تجاعيد التعب على جبينه في سبيل توفير سعادتي أبي العزيز

إلى من أتمنى أن يشاركوني فرحتي و سعادتي **إخوتي وأخواتي** الكرام وإلى كل الأهل و الأقارب

إلى رفقاء الدرب و الأصدقاء

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

إلى كافة الزملاء والزميلات في الدراسة والأساتذة بدون استثناء في قسم الفنون لجامعة تلمسان.

أحمد

إهداء

بلسان قائل و قلم سائل وقلب صادق أنحني إلى من أكرمني بنعمة العقل و وهبني طرق

الهداية و أفاض علي سبيل الخير والرحمة " **الله جل جلاله** "

إلى سبيل العطف و الحنان إلى من سهرت من أجل راحتي، وتألمت لآلامي إلى من أرتاح لها بعد العناء **أمي الغالية**

إلى من أنار دربي وعلمني أن رحلة ألف ميل تبدأ بخطوة واحدة نحو الأمام إلى الذي ساعدني

بالنفس و النفيس على تجاوز عثرتي في هذه الدنيا حتى رسم الزمن تجاعيد التعب على جبينه

في سبيل توفير سعادتي أبي العزيز

إلى من أتمنى أن يشاركوني فرحتي و سعادتي **إخوتي وأخواتي** الكرام وإلى كل الأهل و الأقارب

إلى رفقاء الدرب و الأصدقاء

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

إلى كافة الزملاء والزميلات في الدراسة والأساتذة بدون استثناء في قسم الفنون لجامعة تلمسان.

أحمد

مر فن التمثيل بمراحل عديدة منذ نشأته إلى غاية اليوم ، تجسد أول مرة على الخشبة في زمن الإغريق من خلال ممثل ترافقه الجوقة لإلقاء فواصل شعرية تسرد أحداث المسرحية ثم بعد ذلك أدخل ممثل ثان ثم ثالث و تقلص دور الجوقة شيئا فشيئا و حل محلها ممثلون يقدمون عروضهم المسرحية بطريقة حوارية ، ومحتوى هذه العروض تغير كذلك عبر الزمن من الصراع العمودي بين الإنسان و القدر أو الآلهة في البداية إلى الصراع الأفقي بين الإنسان و الإنسان ثم إلى صراع داخلي بين الإنسان و نفسه، وتطور الديكور من المرسوم في الخلفية إلى الأثاث المجسم ثم إلى الأثاث الذي يوضع ثم ينقل في محاكاة للواقع وحسب ما توفر من إمكانيات ، ودخلت الإنارة عالم المسرح في القرن الثامن عشر عند اختراع المصباح ، هي تحولات كبيرة جدا عرفها فن التمثيل و عناصر العرض إلى أن وصلت إلينا بالصورة التي نعرفه بها اليوم .

و بما أن الممثل هو الدافع الأساسي للفعل و هو العنصر المتحرك فوق الخشبة كان من البديهي أن تكون هناك تحضيرات للممثل قبل العرض الرسمي ليكون كلامه منسجما مع كلام الممثل الآخر و مع حركته و مع عناصر العرض ككل ، لتظهر عدة مدارس لمخرجين عالميين في هذا الخصوص خاصة في القرنين التاسع عشر و العشرين تنظر لآليات إعداد الممثل للعرض المسرحي فمنها الواقعية و منها النفسية ومنها المسرح الفقير والبريختي وغيرها. ووصل المسرح إلى الجزائر في عشرينيات القرن الماضي حين كانت تحت وطأة الاحتلال الفرنسي وعمل رواد المسرح الجزائري آنذاك على استغلال هذا الفن في توعية المجتمع وتمرير رسائل للشعب بضرورة مقاومة الاحتلال والتحرر منه وكان من البديهي والطبيعي أن يتأثر أعلام المسرح الجزائري بالمدارس العالمية في الإخراج والتمثيل خاصة التيار البريختي لأنه ذو توجه سياسي تحرري يعتمد على نقل الفكرة إلى الجمهور والتوعية و بعد الاستقلال واصل المخرجون والممثلون على هذا المنوال من خلال معالجة قضايا المجتمع كالتعليم والفقر والصحة

وغيرها، و لم تخلو الساحة الفنية المسرحية من هؤلاء المخرجين الذين يهتمون بقضايا المجتمع و نذكر منهم في الوقت الراهن أحمد رزاق الذي نحن بصدد دراسة أعماله و حياته المهنية.

وقد دفعني لدراسة هذا الموضوع، أسباب ذاتية منها الرغبة في إبراز أعمال المخرج أحمد رزاق، خاصة في غياب دراسات متخصصة عن أعماله، وكذلك الرغبة في دراسة المسرح بشكل عام والمغاربي بشكل خاص.

أما الدوافع الموضوعية للبحث، فيمكن إيجازها في الرغبة في الاطلاع على التجارب المعاصرة في مجال الإخراج المسرحي الجزائري، وتوضيح تأثر المسرح الجزائري بالمدارس العالمية.

وقد تمحورت الدراسة حول إشكالية رئيسية هي:

ما هي أبرز الخطوات والمراحل التي يعتمد عليها المخرج في إعداد الممثل؟

كما تبرز تساؤلات فرعية عن الإشكالية الرئيسية منها:

- كيف نشأ فن التمثيل ؟ وما هي أبرز مراحل تطوره ؟
- ما علاقة فن التمثيل بعناصر العرض ؟
- ما هي العناصر الأساسية لتكوين الممثل ؟
- ما هي أبرز المدارس العالمية في إعداد الممثل ؟
- وما هي الآليات التي يعتمد عليها المخرج احمد رزاق في إعداد الممثل ؟

وجاء بحثنا مقسما إلى ثلاثة فصول، تتضمن مبحثين في كل منها، تناولنا في الفصل الأول تاريخ فن التمثيل حيث تطرقنا في المبحث الأول إلى نشأة فن التمثيل وتطوره عبر العصور التاريخية، وفي المبحث الثاني عرضنا فن التمثيل وعلاقته بعناصر العرض ، وجاء الفصل الثاني تحت عنوان آليات إعداد الممثل تطرقنا في مبحثه الأول إلى العناصر الأساسية لتكوين الممثل منها الخيال والصدق والعاطفة والموهبة ، وشمل المبحث الثاني إعداد الممثل في المدارس العالمية ،أما الفصل الثالث فتطرقنا فيه إلى الآليات التي يعتمدها المخرج احمد رزاق في

إعداد الممثل حيث قدمنا قراءة تحليلية لبعض أعماله ،وطريقة إعداد الممثل عند احمد رزاق في مسرحية "طرشاقة" .

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج التاريخي الوصفي الذي يعتمد على استرداد الحقائق التاريخية وتوظيفها لخدمة محتوى الدراسة، كما اعتمدنا على المنهج التحليلي لتحليل ودراسة مختلف المعلومات المرتبطة بالموضوع.

واعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع المتعلقة بالموضوع منها كتاب إعداد الممثل لستانسلافسكي، وكتاب التواصلية في الأداء المسرحي للكاتبين علي عبد الحسين الحمداني وعبود حسن المهنا ،وكتاب دراسات في الادب المسرحي للكاتب سرحان سمير ،وكتاب السينوغرافيا وفن المسرح للكاتب سامي عبد الحميد.

و واجهتنا صعوبات كثيرة منها عدم القدرة على التواصل مع المخرج أحمد رزاق، وقلة الأبحاث والدراسات التي تناولت شخصيته وأعماله.

احمد قدوري

تلمسان يوم:2018/05/08

الفصل الأول:تاريخ فن التمثيل

1- نشأة وتطور فن التمثيل :

1.1-النشأة:

بدأت نشأة فن التمثيل في العصر البدائي حيث تعود ارهاصاته الأولى ،"لذلك الإنسان البدائي الذي كان يعيش مغامراته منتصف النهار في الصيد وعند غروب الشمس يجتمع زعماء القبيلة أو القبائل مشكلين دائرة يتوسطها لهيب كبير من النار فيبدأ كل منهم بالرقص وأثناء ذلك يحاكون أو يمثلون كل ما قاموا به فترة عملية الصيد إلى جانب محاكاة عملية الصيد نجد آخرين يرتبطون ارتباطا روحيا بطقوس يؤدونها في غالب الأحيان كانت عن آلهتهم التي يعتقد كل فرد منهم أنه قد توحد مع آلهة وهذا التوحد هو الرغبة في منح القوة على الصيد الوفير"[1]، حيث كانت هذه المحاكاة بمثابة اعادة تمثيل لما عاشوه خلال فترة الصيد، وكذلك تعليما منهم للصغار الذين لم يتقنوا ابجديات الصيد ولإعطائهم فكرة عما سيواجهونه من مصاعب وتحديات من اجل لقمة العيش ،وكذا الهام وتحفيز باقي الصيادين على العمل اكثر ،لتتطور هذه الممارسات فيما بعد الى احتفالات سنوية تقام من اجل الاحتفاء ببطولات صياديهم كنوع من الفخر بهم وبما يفعلونه في مغامراتهم.

وكانت تنطلق هذه المحاكاة من خلال تخيل المكان الذي تجري فيه الاحداث ،ووضعية الصياد من الفريسة وكيفية تتبعها والقضاء عليها كنوع من عملية اعادة الخلق بالمعنى الارسطي وكتشخيص درامي لمجريات الاحداث، وكانت هذه الحركات بمثابة تعويد العقل على التعامل مع مختلف المستجدات خلال عملية الصيد ،وكذلك كنوع من التدريب على الحركات التي يجب اتقانها وتلقينها ،وربما ساعد ذلك في تطوير وسائل الصيد .

ويتضح مما سبق ان المحاكاة هي اساس فن التمثيل ولها الفضل في ما وصل اليه ، حيث مازالت جزءا لا يتجزأ من فن التمثيل ومن المسرح بشكل عام ، "كما اعتبرها أرسطو غريزة طبيعية لدى الإنسان فهذا الأخير يشعر بالمتعة المطلقة وهو يقوم بأعمال الآخرين متناسيا

[1]- عبد الناصر خلاف، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009، ص 23.

شخصيته الحقيقية"[1] كنوع من الترويح عن النفس وتغيير النشاط اليومي المعاش من خلال تجسيد شخصيات مغايرة للواقع كمثال يقتدى به في التعامل مع المصاعب اليومية .

2.1-فن التمثيل في العصر الاغريقي:

في العصر الاغريقي كان التأسيس الفعلي لفن التمثيل حيث اعتمد كفن ، واصبحت له اسس وقواعد له مساحة معينة يمارس في نطاقها ،في زمن معين و امام الجمهور الذي اصبح يشاهد ويسمع حكاية لها بداية ونهاية يتم تجسيدها بشكل منتظم وفق تسلسل للاحداث يثير التشويق والمتعة ويراد به التربية والتعليم والترفيه "لم يكن شأن القبائل اليونانية أقل شأنا من القبائل الأخرى سواء كانت تلك المتواجدة ببلاد ما بين النهرين أو بمصر الفرعونية، فكل الشعوب آنذاك كانت تربطها علاقة تجارية بالمجتمع ليوناني وقد أدى هذا الاحتكاك إلى تطور الفكر الإغريقي إلى جانب ظهور الفكر الفلسفي عندهم ودراسة الظواهر الطبيعية، وفي ذلك الوقت عملت الطبقة الحاكمة في اليونان على نشر الديمقراطية ومحاربة الاستبداد وإنعاش الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية فعمت حركية الفكر في الحياة السياسية والثقافية"[2].

وانتشرت البحوث والدراسات الأدبية والفنية والفلسفية من خلال تشجيع المبادرات الفردية، ومما زاد في معظم مكانة المعرفة ظهور مجموعة من المفكرين أمثال " سقراط" و"أرسطو" إلى جانب بعض الشعراء، واكتسب الحاكم آنذاك شعبية كبيرة نتيجة لما سببه من تغيرات جذرية لحياة المجتمع اليوناني، حيث أقاموا عيدين رسميين على شرف الإله "ديونيزوس" فحدد موعد العيد الأول في بداية فصل الشتاء، واما العيد الثاني فقد كان أمام الجماهير من خلال إقامة رقصات تنكرية أو أغاني شعبية أو أشعار ملحمية ترافق الموكب وهم متوجهون إلى المذبح لتظهر المآسي (التراجيديا)، ومنه نشأ التشخيص الدراسي الذي ارتبط بالقصائد الحماسية والأغاني والرقص مع مجموعة الجوقة، وفي الوقت الذي انفصل رئيس الجوقة عن جوقته مبينا للمشاهدين الحدث أو القصة المراد ذكرها ظهر فن التمثيل،

[1]- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر، ط1: 2000، القاهرة، ص 09.

[2]- عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، 1999،ص 96.

"وكان أول من أدخل عنصر التمثيل هو الكاتب المسرحي " ثيسبيس" ، ثم ظهر الشاعر "اسخيلوس" الذي قلل من أهمية الجوقة وأناشيدها وأعطى أهمية كبيرة للحوار وزاد من عدد الممثلين إلى اثنين، إلى أن جاء " سوفوكليس" الذي جعل عدد الممثلين ثلاثة أشخاص وأمر برسم المناظر كما ركز أيضا على الحوار الدرامي"[1].

وفي الوقت نفسه الذي ظهر فيه كتاب كتبوا المسرحيات التراجيدية ظهر كتاب كتبوا المسرحيات الكوميدية وتركوا بصما تهم على مر العصور ومن هؤلاء الكتاب "أرسطوفانيس" و" ميناندر" الذي حاول تهذيب الكوميديا.

3.1–فن التمثيل في العصر الروماني:

كان هناك تقارب في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية وحتى العقائدية بين أثينا وروما خلال القرنين الخامس والرابع ق.م، "وعندما كان اجتهاد ملوك اليونان يتجه إلى تطوير المعارف العلمية والفلسفية، كان اهتمام السلطات الرومانية وشغلها الاعتناء بالحياة الاجتماعية فوجهت كل مجهوداتها نحو إنماء وترقية الحياة الفكرية والثقافية، وقد أعطى هذا الاهتمام والتشجيع نتائج إيجابية في إقبال المجتمع على مجالات الفن والأدب وخاصة المسرح"[2]، وقد تشابه التمثيل في بعض جوانبه مع فن التمثيل الإغريقي من حيث استخدام الأقنعة، فكان التمثيل التراجيدي بطيئا وغنائيا وخطابيا، بينما كان التمثيل الكوميدي أسرع وأكثر حوارا، بالإضافة إلى أن الأزياء كانت منوعة من حيث الشكل فلكل شكل تمثيلي أزياءه الخاصة أما الموسيقى فكانت تستخدم قليلا وإلى حد ما، وكان جميع الممثلين من الرجال[3].

---

[1]– عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2001، ص23.

[2]– أوديت أصلان، موسوعة فن المسرح، دار الطباعة الحديثة، الجزء الأول، الأردن،2004، ص 435.

[3]– توبي كوله لين كريش :الممثلون والتمثيل – تاريخ فن التمثيل، تر ممدوح عدوان ،منشورات وزارة الثقافة دمشق 1997،ص59.

ما يثير الانتباه في هذا العصر هو ظهور التمثيل الإيحائي الصامت والتمثيل الإيحائي الهازل، في هذا النمط من التمثيل يستعرض فيه الممثلون أنفسهم أمام مجموعة من الجمهور وهم يرتدون ملابس كبيرة قياسا لأحجام أجسامهم الطبيعية مع وضع الأقنعة المبالغ في حجمها ويقسمون أعمالهم بشكل مرتجل[1]، وعادة ما يقوم الممثل في مثل هكذا أعمال بالمبالغة والافتعال في سبيل استقطاب المتلقي لا سيما إذا علمنا أن الجمهور في هذه المرحلة لا يعبأ بالمعايير التي تحدد سلوكه عند مشاهدة المسرحية، كما أن الممثلين الرومانيين لا يحفظون كل شيء عن ظهر قلب بل يكفيهم لكي يمثلوا المسرحية أن يلقوا نظرة وجيزة على موضوعها أو محتواها قبل الصعود إلى الخشبة، وحقيقة الأمر أنهم كانوا يؤلفون ما يقولون وهم يؤدون أدوارهم، كما كانوا يعرضون مشاهد ساخرة أي انه كانت هناك معالجة لبعض مشاكل المجتمع آنذاك ولكن بطريقة فكاهية لا تنفر ولا يمل منها المشاهد[2]، وكانت هذه بداية ظهور " الكوميديا المرتجلة " والتي أصبحت فيما بعد "كوميديا ديلارتيه" وتعددت أساليبها حيث تغيرت صيغة عروضها إلى مجرد إشارات وحركات وإيماءات، وممثلوها يلبسون أقنعة ذات أشكال مختلفة.

إذا كانت الفترة الرومانية من حيث الفن والمسرح تتمتع بتقاليد فنية وأشكال عديدة اتسمت بالمتعة والأصالة استمر تأثيرها على أجيال عديدة.

4.1-فن التمثيل في العصور الوسطى:

سيطرت الكنيسة على مجرى الحياة الاجتماعية لما كان لها من سلطة مطلقة مست جميع الميادين الحياتية، ضف إلى ذلك أن هذه الهيمنة كانت حاجزا أمام حرية التفكير خاصة ما تعلق بمواضع الفلسفة والعلم والأخلاقيات باستثناء البحوث والدراسات التي تباركها الكنيسة، وبدون شك استحوذت الفنون الدرامية على أفكارهم لما وجدوا فيها من مآرب

[1]- هليون جوليان، اتجاهات جديدة في المسرح تر امين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، 1995، ص94.

[2]- فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، 1999، ص 386.

تخدم الحكم البابوي لذلك قام القساوسة باستئصال الجوقة من المسرح الإغريقي والروماني وأدخلوا فيها بعض التعديلات قصد الربط بين عاداتهم الكنائسية والمسرح[1]، كتأدية الصلوات والتراتيل، وفي الوقت نفسه خصصت لهذه الجوقة أشعار وأغاني منتقاة من الإنجيل واقتحام الجوقة للكنيسة أدى إلى ظهور نمط الدراما الطقوسية، ثم بدأت بوادر الاحتفالات بالأعياد الدينية من خلال بروز الدراما الدينية فازداد اجتهاد القساوسة بتكثيف عروضهم المسرحية عبر مسرحة الأحداث المختارة من الإنجيل.

وظهرت أربع تمثيليات رئيسية في هذه المرحلة وهي تمثيليات الأسرار والتي تعبر عن أفعال وكرامات ومعجزات القديسين، والمسرحيات الأخلاقية التي تمثل الخير والشر، والنوع الرابع هو تمثيليات الاستراحة وهي مقاطع خفيفة تقدم بين أجزاء المسرحية الواحدة[2].

وكان في العصر الوسيط نوعين من الممثلين:

" الممثلون الجوالون" : يقومون بأداء الأدوار واحدا تلو الأخر بصمت فكانوا يسلون الجماهير الملتفة حولهم في القرى بنكاتهم وألعابهم.

" ممثلوا النقابات والحرف" في ذلك الوقت حدث توسع كبير وصار أكثر الممثلين من الناس العاديين من الصناع في المدن كما كان في إنجلترا كنقابات الصناعة تقوم على تمثيل المسرحيات خاصة بعد إنشاء احتفال لجسد المسيح[3].

في هذه الفترة تغيرت المفاهيم الفكرية والأدبية لارتباطها بالدين لذلك نجد ان الأساليب والعروض المسرحية قد اكتسبت طابع مختلف شكلا ومضمونا نتيجة القيود الدينية التي حجبت عنها متعة وجمالية الفن.

[1]- عبد الكريم جذري، الفن المسرحي، م.س، ص 128.

[2]- كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح،مركز الإسكندرية للكتاب 2007،ص 133.

[3]- عقيل محمد يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب الجديدة المتحدة بيروت،2001 ص 39.

5.1–فن التمثيل في عصر النهضة:

كانت أوروبا كلها تجتاز مرحلة تاريخية بتأثير تلك الثورة التي أطلق عليها اسم النهضة في نهاية القرن الخامس عشر، وكانت هذه النهضة في جوهرها تطورا يتطلع إلى الأمام وفيها ظهرت أفكار جديدة في السياسة والدين والفن، وبرزت أسماء كبيرة لممثلين تركوا بصماتهم على مر العصور المسرحية مثل "بيرباج1867-1619" الذي استطاع أن يجسد بإبداع عال لشخصية مثل " هاملت" " عطيل " وكذلك "دافيد جاريك 1717-1779" الذي يعد احد أعظم الممثلين في القرن الثامن عشر ، و " إدموند كين 1787-1833" الذي جاء بعد "جاريك" بحوالي نصف قرن، وإزاء المبالغة التي كانت ظاهرة وبارزة كانت هناك دعوات لتجاوزها، وقد جاء على لسان هاملت في مسرحية لـ "شكسبير" على تجاوز هذه الحالة اعتمادا على الحيادية في التمثيل كونها أكثر إقناعا من أولئك الذين ينشرون الهواء بأيديهم ويمزقون العواطف اربا بالمبالغة.

وفي فرنسا في مطلع القرن الثامن عشر أصبح فيه الممثل هو العنصر الرئيسي في العمل المسرحي وظهر مبدأ تصنيف الممثلين إلى مراتب فهناك ممثلين للأدوار الرئيسية وهناك ممثلين للأدوار الثانوية، كذلك اعتمد الممثلون في هذه الفترة على خبرتهم الخاصة وكانت معظم مشاهد المسرحية في مقدمة المسرح حيث يقف البطل في المركز ومن حوله باقي الممثلين، وكذلك يوجه الممثل خطابه مباشرة إلى الجمهور مع استخدام الأثاث والديكور ومن بين الأعراف التي بدأت في هذا القرن هو أن الممثل لا يعطي ظهره للجمهور أثناء الأداء.

لكن التمثيل في القرن التاسع عشر أصبح مختلفا فقد أصبح الممثلون يستخدمون كل أجزاء المسرح وأصبح الممثل يدير ظهره للجمهور بحسب الموقف المسرحي، كذلك ظهر في المسرح مبدأ الايهام بالواقع، إضافة إلى ذلك اشتهر الممثل بالوقفات الصامتة الطويلة أثناء التعبير عن الموقف العاطفي والانفعالي كما تم خلال هذا القرن الاهتمام بالدقة التاريخية أثناء اختيار المناظر والديكورات المجسمة.

أما التمثيل في القرن العشرين فقد شهد متغيرات واكتشافات في مجال الفن المسرحي مثل المسرح الرمزي والمسرح العبثي والوجودي والملحمي والإيهامي وكل مدرسة لها طريقة تمثيل

خاصة بها وكانت أهم طريقة للتمثيل ظهرت في هذا القرن هي طريقة المخرج الروسي " ستانسلافسكي " الذي يعطي للممثل الفرصة الحقيقية لتفحص الشخصية والاندماج بالدور اندماجا كاملا، واعتبار الممثل هو الركن الأساسي في العرض المسرحي، وأما الذي وقف عكس هذه الطريقة فهو الألماني " بريخت" الذي كان الأساس في مسرحه هو الفكرة والقضية وليس الممثل فهو مجرد وسيلة لإيصال تلك الفكرة.

في حين أن الممثل في القرن العشرين اقترب من السلوك من الحياة الاعتيادية وابتعد عن المبالغة والتصنع وكذلك تعددت أساليب التمثيل واتجاهاته وأشكاله وتميز التمثيل في هذا العصر بثلاث اتجاهات مهمة، أولها الاتجاه التمثيلي الذي حاول أن يشبه العمل المسرحي بالصور الحياتية التي تقترب من الواقع، والثاني الاتجاه النقدي وفيه يكون التمثيل معبرا عن الصفة المسرحية له وبعيد عن الحياة، أما الثالث فهو الاتجاه الذي يجمع بين الاتجاه الأول والثاني[1]، فالتمثيل حينها لم يصبح زائفا، بل أصبح علم قائم بذاته له أسسه وقواعده ونظمه.

2- فن التمثيل وعلاقته بعناصر العرض:

1.2-فن التمثيل والإضاءة:

حققت الإضاءة تقدما كبيرا ولا سيما في مجال المسرح حيث فتحت الآفاق أمام المسرحيين من مصممين ومخرجين، وشاركت الإضاءة في تعزيز لغة العرض وإنتاج لغة بصرية متميزة جعلت السينوغرافيا برمتها تتوهج في رؤى جمالية، والإضاءة في هذا السياق تقود المتلقي إلى مساحات تتعزز من خلالها معاني كثيرة، فهي تكشف وتضيء لينجلي كل ذلك في صمت ويتم تأثير ذلك على المتلقي، " يمايز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة، وظيفة عملية استعمالية وأخرى جمالية ففي الوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض والممثلين وكل ما يقع داخل المكان أو الفضاء المسرحي وأما الوظيفة الثانية فتعبر عن الخيالي والمجازي، لتدخل

[1]- شلدون تشيني: المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية تر: حنا عبود، ج1، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، د.ط، 1998، ص 390.

في بنية الأحداث معلقة أو موضوعة، أو مثيرة إلى دواخل تلك الشخصيات وما تنطوي عليه من حزن أو خوف أو فرح أو رغبة أو قلق او تحول[1]".

فللضوء الدور الأكبر مع وجود الممثل حيث يتشكل من خلاله دلالات مكتظة بالمعاني والجمال ليوحي إلينا بالحقائق العقلية والقيم الروحية، وللضوء حضور يؤثر مباشرة في أعصاب وأحاسيس المتلقي لتولد لديه عاطفة تتفاعل مع ما يجري في العرض المسرحي.

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 تعطيها الدور البارز فالإضاءة 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 هي التي يستخدمها المخرج في تدعيم عمل ممثليه لأنها أكثر مرونة وأقدر على التعبير"[2]. وتساعد الإضاءة المتلقي على التركيز وتوجهه إلى مناطق معينة على الخشبة ، والمخرج في تعامله مع الإضاءة يريد منها أن تتجاوز ما هو واقعي ومادي وان تلمس الجانب الروحي ، وإذا كان المسرح لاغيا إلا بوجود الممثل فالإضاءة تعزز وجوده وتأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الممثل.

وكما هو الحال في عناصر العرض الأخرى فإن للإضاءة جملة من القواعد التي يعرفها معظم المتفرجين، فالإضاءة حينما تنخفض قليلا يدرك المتفرج بأن ذلك أمر طبيعي ويستجيب له ويتوقع جدية الأمر وإذا كان انخفاض الإضاءة بالكامل، وإظلاما تاما فإن ذلك يعني إشارة إلى مرور مدة زمنية معينة أو هناك تغير في الديكور، وقد اعتاد المتفرجون على هذه الأمور من خلال مشاهدتهم المستمرة للعروض المسرحية فأصبحت لديهم الخبرة فيما يحصل داخل المسرح في حركة الإضاءة وتغيراتها، وهناك الكثير من المسرحيات تكون الإضاءة فيها إستعمالية أي أن مهمتها الكشف وإبراز الشيء أو تضخيمه سواء الممثل أو

[1]- جاك فونتاني، سيمياء المسرحية تر: علي أسعد، دار الحوار، دمشق، ط1، 2003، ص 10.

[2]-مرجع سابق، ص 34.

قطع الديكور، بينما هناك مسرحيات أخرى تعتمد على الإضاءة كلغة، والإضاءة التي تجمع بين الوظيفتين هي الأفضل[1].

أصبحت الإضاءة بفضل التطور الحاصل لها من أهم التقنيات في المسرح اليوم لما لها من القدرة على التعبير وتحقيق الجو النفسي العام، فتحديد الأماكن وإضاءة المساحات وسحب المتفرج إلى حيث الحدث ومجرى الفعل، وتسليط الضوء على الممثل وإبراز حركته والممثل بدوره يتفاعل مع الضوء، فالإضاءة تلعب الدور الرئيسي في خلق الفضاء المسرحي وهي واحدة من عناصر السينوغرافيا التي تسهم في تكوين العرض، ولها القدرة في نجاح أو فشل العرض، " وقد يسر استخدام أجهزة الكمبيوتر في المسرح تنفيذ خطط إضائية شديدة التركيب والتعقيد بدقة متناهية في التوقيت، فقد أصبح من السهل الآن على سبيل المثال محاكاة تحولات الضوء على مدى يوم كامل بما في ذلك حركة الشمس والظلال وذلك بإعطاء الكمبيوتر تعليمات تنص على التدرج الدقيق في كمية ونوع الضوء المستخدم"[2].

إن مصمم الإضاءة مثله مثل مصمم الديكور والملابس والموسيقى وغيرها، يقوم بدراسة النص ويتعرف على المكان ومن ثم يدرس حركة الممثل وسط عناصر العرض، وكذا التنسيق مع باقي المصممين وذلك من أجل إبراز هدف العرض والوصول إلى أقوى صورة ممكنة، فالمسرح يحيل لغة النص إلى صورة، كذلك يحيل الصورة إلى لغة مقروءة بصريا ولها دلالاتها التي تحفز على قراءتها التأويلية، والسينوغرافيا هي التجلي المادي لتشكيل الصورة التي كونتها عناصر مختلفة في مهماتها يختلط فيها الفن بالتقنية متفقة في أهدافها لتصب في مجرى واحد لصياغة العرض المسرحي.

[1]-ماهر راجي، فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما دمشق 2005،ص 38.

[2]- فرانك هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية،تر كامل يوسف دار المعرفة القاهرة ،1970 ص 386.

2.2–فن التمثيل والديكور:

يشكل الديكور أحد عناصر العرض المسرحي، وهو من العناصر المرتبطة بالممثل وقد وجد الديكور منذ البداية في المسرح، فالإغريق استخدموه في عروضهم، وكان يشكل الخلفية المزخرفة، وقدمت عروض كتاب الدراما العظام امثال أسخيلوس، سوفكليس،ويوريبيدس بهذا المفهوم ولم يكن الديكور كما هو معروف الآن ولم يكن كذلك في العهود التي تلت عصر الإغريق، حتى مجيء المخرج المسرحي وبظهوره ظهرت عناصر أخرى مثل مصمم الديكور، مصمم الأزياء والمكياج، مصمم الصوت والموسيقى، مصمم الإضاءة ووجودها يشكل سينوغرافيا العرض المسرحي.

" يشكل الديكور ضرورة في بنية العرض، وتأسيسا على ذلك لابد للممثل أن يتفاعل محققا الألفة والعفوية في حركته مع كل قطعة من قطعه، لما كان الممثل العنصر الرئيس كان لابد أن يركب الديكور بصورة تسمح لهذا الممثل بالحركة"[1]، فالممثل من حيث المبدأ يعد المعيار الأول بالنسبة للمخرج وكذا مصمم الديكور لأن كل العناصر تبنى لأجله لأنه هو الذي سيتعامل مع الأثاث وليس المخرج أو المصمم وهو الذي يحرك كل القطع الجامدة ويمنحها شيئا من حيويته فالعرض هو عبارة عن صور متدفقة تظهر وتتلاشى في سرعة معينة.

ومنذ الإغريق وحتى عصرنا الحديث ما زال الديكور مؤثرا لدى الجمهور لما يتمتع به من شمولية حين اخذ يتسع في مفهومه ليشمل الصورة المسرحية كلها وبهذا يصبح كل ما تراه العين على الخشبة يسمى منظرا من دون الممثل، وينتمي المنظر إلى ما يسمى بالمسرح البصري حيث يتوقف بالدرجة الأولى على التركيب التشكيلي، ومن وسائله: الخط، الشكل، الكتلة، اللون، الفراغ، الملبس، ولكل من هذه الوسائل عملها المستقل ويمكن ان يعطي منها معنى معين يساهم في التركيب العام[2]، والعلاقة بين الممثل والديكور لها من الأهمية ما يجعلها

[1]- الحكيم زياد، الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية ،وزارة الثقافة دمشق العدد 48 ص35.

[2]– نفس المرجع، ص 35.

تكون ذات أبعاد جديدة وواسعة في العصر الحديث، وأصبحت رابطة شغل مع الجو العام الذي يجد فيه حركته وأسباب وجوده، فضلا عن ربط المتفرج بهذه العلاقة.

إن استخدام الأثاث أو القطع داخل الفضاء الدرامي بالإضافة إلى الممثلين هو إحدى طرق تركيب الفضاء، إذن العلاقة تصبح متجانسة بين ثلاثة أطراف هي الممثل، السينوغرافيا والمتفرج، وفي عملية تأسيس المكان نجد أن بعض المسرحيين يحولون أي مكان يجدونه مناسبا للعرض إلى مكان مسرحي وهذا يتطلب بطبيعة الحال وجود مصمم ذي اختصاص أي السينوغرافيا فمهمته تكمن في أنه يستطيع خلق فضاء يتناسب مع طبيعة العرض في انسجام مع تصورات المتفرج لهذا المكان وأحيانا يتحقق هذا الانسجام ولكنه يكسر التوقع عند المتفرج وصولا إلى الغاية والهدف من ذلك وهو الاستحواذ على المتعة والدهشة لخلق جو عام على المستوى الجمالي والنفسي.

وهناك عدة أنواع من الديكور: الواقعي، التجريدي، التعبيري، المركب والخشبة العارية، ومصمم الديكور عليه أن يضع مرجعية في تصميمه أولا البيئة المكانية والزمانية التي يأخذها من النص وثانيا البيئة الثانية وهي التي يعيش فيها المتفرج أو قريبة منه وفي هذين المرجعين تكمن أهمية عمل مصمم الديكور، "فإنتاج العمل المسرحي لا يتعلق بالمخرج وحده وإنما يرافقه السينوغراف في الرؤيا المسرحية ولكل منهما رؤية شاملة عن العرض وعن المكان وعلاقته بالجمهور في النهاية"[1].

فالعناصر السينوغرافية في انسجامها تمنح العرض قيمته الأساسية وتكامله وتقوم بتأكيد الحركة بشكل أكبر وأدق وتساهم في بلورة العرض، فعملية رفع الستار وكشف فضاء العرض هي اللحظة المرتقبة للمتفرجين، على أن حالة الانبهار التي يحققها الديكور والإضاءة تحقق للعرض عملية التواصل والترقب لدى الجمهور، فالديكور المسرحي هو المعبر بشكل أساسي عن المكان الذي تجري فيه الأحداث وهو واقع افتراضي يخلق بشكل فجائي على الخشبة وفي تفاعل وديناميكية مع الرؤية الشاملة للعرض.

[1]- سامي عبد الحميد، السينوغرافيا وفن المسرح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005، ص 09.

3.2–فن التمثيل والأزياء:

الأزياء عموما لا تلبس من أجل الزينة وإنما تؤدي رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل وفعله وتسهم في دعم لغة العرض وتساعد المتفرج في فهم طبيعة الشخصيات التي تتحرك على خشبة المسرح ومن ثم تشير إلى مكانة الشخصية وطبيعتها وكذا التكوين الاجتماعي لها ،

وتصبح الأزياء والمكياج على حد تعبير هلتون " جسرا يصل بين عناصره الحية وعناصره الجامدة فالملابس على المشجب أو في خزنة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح له لكنها ما إن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا منه فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس أيضا صورة 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 لها دلالة وتقوم بتعريف الشخصيات الدرامية، إذن هي ليست مجرد مادة كمادة الجسد وإنما هي لغة بصرية من خلال أشكالها وألوانها وطبيعة تصاميمها يتم توظيفها لتعزيز دور الممثل، وتحقق الملابس على المسرح وفي أغلب العروض الزمن الذي تجرى فيه الأحداث والحالة الاجتماعية للشخصية والطبقة التي تنتمي إليها وكذا جنس وعمر الشخصية وتعرفنا كذلك بمهنة الشخص.

واستخدم المسرح الروماني الأزياء في عروضه المسرحية "فقد كان الممثلون يلبسون في المسرحيات التراجيدية حللا طويلة تجر أذيالها على المسرح وفي المسرحيات الكوميدية يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والسخرية، كما كانوا يعبرون عن العجائز بملابس بيضاء وما

[1]– آن سورجير، سينوغرافيا المسرح الغزلي، تر: منى صفوت، منشورات وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 2006، ص 15.

يضعونه على رؤوسهم من شعور بيضاء ومستعارة وكانوا يعبرون عن الشبان بملابس قرمزية وشعر أسود، اما العبيد فكان شعرهم أحمر اللون"[1].

تساعد الملابس الممثل في التحول إلى الشخصية الدرامية وتفرض عليه ان يؤدي نفس حركات وإيماءات الشخصية ويأتي هذا التطابق حينما يرتدي الممثل الملابس فتحقق له الهيئة الخارجية للشخصية وترسم ملامحها، وتشير إلى أكثر من حالة من دون أن تعبر الكلمات عن ذلك حيث يقول شكسبير "الملابس تصنع الإنسان وهذا يدل على أن الملابس من ناحية الشخصية لا يقتصر على الآخرين الذين ينظرون إلى الشخص في ملابس معينة بل هي تؤثر في شخصيته ونفسيته بتغيرها"[2]، وعلى السينوغراف أن يحقق توافقا بصريا من خلال الألوان بين الملابس وعناصر السينوغرافيا وبهذا يكون السينوغراف على دراية تامة بما يريد أن يطرحه المخرج من أفكار والهدف من العرض، فالعناصر الثلاثة: الأزياء والديكور والإضاءة تشير في العرض إلى مدلولات فكرية ونفسية، وتكمل الواحدة الأخرى من خلال تجانس ألوانها، مما يؤثر في المتلقي.

والملابس كشكل خارجي أو هيئة ظاهرية لا يمكن لها أن تصنع الذي يرتديها فالمشاهد لا يمكنه أن يمنح ثقته بالشخص من خلال الزي إلا بعد أن يطمئن إلى سلوكه على وجه الدقة، بعد ذلك يأتي الملبس ليعزز هذه الثقة ويمنح الشخصية بعدها الخارجي، بعد أن تجرد عن بعدها الداخلي من سلوك وحالات نفسية، فالزي يحمل دلائل كثيرة منها النظافة والنظام والجمال والتنسيق فمن خلال الألوان وتنسيقها ونظام الهندام والسلوك ونظام المشي والجلوس وتناول الطعام جميعها تحدد معالم الشخصية .

وللملابس طبيعة الكشف عن جوانب الشخصية من الناحية المادية أو هي تكشف عن الذوق وبعض الصفات، فالممثل حينما يرتدي معطفا مطريا دلالة على أن الطقس يمطر أو على وشك ان يمطر وحينما يرتدي بدلة العمل يدل على موقع العمل، فالملابس عموما هي

[1]- جوليان هليون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة ،مركز الشارقة للابداع الفكري 2007 ،ص 167.

[2]- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى بغداد 2004 ،ص 66.

غرض وعلامة وهي تشير أيضا إلى طبقة معينة أو مذهب ديني معين أو جنسية ما او حتى جهة معينة في بلد ما ،ولكن قد تصبح الملابس خادعة، فالشخص الذي يرتدي ملابس الأغنياء وهو ليس كذلك، سيفتضح بسبب عدم التوافق بين السلوك والهيئة بشكل عام فالملابس فاخرة تشير إلى أنه غني لكن السلوك يقول غير ذلك، هنا يقوم السلوك والتصرف في كشف مآربه وإخفاء شخصيته وهو قادر على أن يخدعنا لبعض الوقت ولكن ليس كل الوقت، ففي النهاية السلوك يميط عن حقيقته .

" فالممثل على المسرح كالساحر تماما يؤسر بأدائه المتفرج ويجمد حركته لبعض الوقت وتصيبه حالة من الذهول وهو يشاهد الممثل كيف يتحرك وكيف يصور الشخصية واضعا عليها من صورته وسلوكه ومن تفكيره الشيء الكثير ومن خلال الزي تتكامل الصورة المشهدية ويتحقق من خلال الألوان المعاني والمقاصد والأهداف للعرض المسرحي"[1].

4.2-فن التمثيل والماكياج:

يعد الماكياج من عناصر السينوغرافيا الذي يعتمده الممثل ليغير ملامحه وصولا إلى الشخصية الدرامية، وللماكياج القدرة ليس في تغيير الملامح فحسب وإنما حتى في التحول إلى جنس آخر أي من ذكر إلى أنثى أو العكس، وفي تغيير السن والحالة النفسية مثل الصحة والمرض والاكتئاب والفرح والجنون وغيرها من الحالات ويسهم كذلك في خلق أغرب الشخصيات شكلا وخلق دوافعها النفسية ومن ثم حركتها الجسدية.

يرتبط الماكياج بوجه الممثل بشكل مباشر ويلتصق به طوال زمن العرض لكن لا يمكن للمكياج أن يؤدي دوره بإتقان من دون إضاءة فهي تكشف هذه الملامح وتخفيها وتبرز حالات معينة يتطلبها العرض فالماكياج ليس فقط وضع الأصباغ والشعور أو التصليع وإنما يأتي كل ذلك من أجل التأكيد على الوظيفة أو الغاية التي ارتبط بها وهي الوظيفة الفكرية والجمالية لخلق الشخصية الدرامية بأدق التفاصيل.

[1]- إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة بيروت 1985،ص 29.

لابد للماكياج من أن يطابق صفات الشخصية من حيث الشكل كالملامح والعمر، "وللماكياج القدرة على خلق الجروح القديمة والحديثة والعاهات والندوب التي تكون في الوجه والأطراف وفي حالات خاصة تكون في معظم الجسد وتتحقق هذه كلها من خلال قدرة الماكياج التحويلية والتعبيرية لشخص الممثل على أن تلعب المسافة بين المتفرج والممثل دورها فإن ملامح الممثل وقسماته قد لا تكون واضحة " فإن الملامح المعبرة يجب أن يتم تكبيرها بحيث تبدو طبيعية وحتى وإن كان ذلك على بعد كبير من خشبة المسرح"[1].

والماكياج يعيد تصوير وجوه الشخصيات حيث يشكل نسقا جماليا لا يخضع سوى لقواعده الخاصة، فالملامح التي يتم إبرازها وتحويرها يمكن أن يكون لها تأثير السحر[2]، ويرتبط الماكياج بشكل مباشر بالممثل مع الملابس ليحقق سمات الشخصية المجسدة وليسهل على الممثل الولوج إليها وإظهارها على الخشبة " فإذا التزم العرض المسرحي مثلا بالصور السائدة عن الكهولة والشباب فسيسعى المكياج إلى تعديل مظهر الممثلين بما يتفق مع أعمار أدوارهم، فإذا اقتضى الدور عمرا أكبر من عمر الممثل أضاف إليه المكياج خطوطا وتجاعيد إلى جانب الشعر الأبيض، أما إذا اقتضى الدور عمرا أصغر فيلجأ الممثل إلى طبقات من الأصباغ لتخفي آثار السنين وتضفي على وجهه رونق الشباب"[3]، " فالقيمة النفسية للماكياج أعمق من جو النشاط الذي تستثيره قبل رفع الستار، إن كثيرا من الممثلين وخاصة عندما يقومون بأداء أدوار دراسية مغايرة لطبيعتهم يجدون في الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيدا من الثقة والقدرة على الأداء السديد"[4].

وقد ينتج من سوء استخدام الماكياج خللا في أداء الممثل وتعبيره، لما يلحق بهذا الماكياج من تشويه غير المقصود ولكن في كمية الماكياج وتركيباته غير الملائمة لبشرة الممثل كل هذا يكون السبب العائق لأدائه ويهدم البناء الدرامي للشخصية ،في حين أن الماكياج إذا وضع

[1]- أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للنشر، د.ط، 1971، ص 21.

[2]- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، م س ،ص 85.

[3]- موسى السوداني: دراسات في المسرحية الحديثة، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، بغداد، د.ط، 1975، ص81.

[4]- جوليان هيليون، نظرية العرض المسرحي، م س ،ص 179.

بشكل صحيح يساعد الممثل ويسهم في أداءه بامتياز أضف إلى ذلك انه يستنبط حالات النفس وتأثيراتها ويظهرها على وجه الممثل، وهذا الأخير له القدرة على حدود مكياجه أثناء الأداء ويزيد من تأثيره بتحريك عضلات وجهه فتمنحه قوة مؤثرة في عملية التلقي.

يعد الماكياج الذي يستخدمه الممثل في تغيير ملامحه أو شكله بالكامل أهم بكثير من ذلك الذي تستخدمه النساء كل يوم من حيث الإثارة والتعبير وما يتشكل من معالم مؤثرة في المتفرج بشكل مباشر فماكياج الممثل يخلو من الفوضى أو الشكلية فهو داعم له أدائيا ويمكنه من العثور على صفات الشخصية ورسم ملامحها فهو يستغني به في عملية التجسيد والأداء المتقن، صحيح أن الماكياج يحقق للممثل تغييرا ما ولكنه غير كاف ما لم يساهم هو 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 فهو الوسيلة الأولى للتأكيد على المسافة الفارقة بين الممثل والشخصية"[1].

5.1–فن التمثيل والإكسسوارات:

من المعتاد أن نطق كلمة إكسسوار على كل ما تستخدمه الشخصية سواء على المسرح أو في الحياة العادية، والإكسسوارات نعني بها أيضا الملحقات أو الأغراض أو المهمات، وقد استعملت هذه الأسماء للدلالة على الأشياء التي يستخدمها الممثل مثل الكرسي والساعة والسيف وجميع الحلي وكذلك الهاتف والمظلة والنظارات والتاج والقلم والمازر والمنديل والمسدس وغيرها، فمنذ بدايات المسرح وحتى الوقت الحاضر كان للإكسسوارات أهمية في العرض المسرحي بحيث لم نجد عرضا قدم بدون إكسسوارات، طالما هناك شخصية على الخشبة إذن ترافقها أغراض، وبقي التعامل مع الإكسسوارات وفقا لمتطلبات العرض فقد ظهر التعامل معها كثيرا في عصر وقل في عصر آخر وذلك بسب طبيعة الكتابة للمسرح ونوع العرض، والممثل يستطيع أن يحقق شيئا من الألفة والارتباط مع الإكسسوار فحين يمسك بالسيف يشعر المتفرج أن الممثل على علاقة وطيدة مع سيفه وكأنه جزء منه وهذه الألفة مع

[1]– كولن ولسن، الإنسان وقواه الخفية، تر: سامي خشبة، ط2، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1978، ص 229.

الملحقات التي يشعرنا بها الممثل قد جاءت من صدقه في الأداء في حين إذا غابت هذه الألفة يصبح هذا السيف شيئا زائدا لا حياة فيه ، إذا فللملحقات أهمية لا يمكن الاستغناء عنها بأي شكل من الأشكال بحيث يتعامل الممثل معها من البروفات إلى يوم العرض.

ومن خلال الإكسسوارات يمكن خلق بيئة حتى ولو بالإيحاء وجعل الصورة مطابقة للواقع حينما يستخدم الممثل نفس الأغراض التي يستخدمها في حياته الاعتيادية الحقيقية وتشكل هذه الإكسسوارات ولأسباب متعددة منظومة مستقلة من العلامات فـ "السيارة في المشهد الثالث من مسرحية بريخت (السيد بونتيلا وتابعه مافي) إكسسوارا مع أنها جزء أساسي من الديكور"[1]، ولهذا يكون أحيانا من الصعب التفريق بين الديكور والإكسسوار وهناك من الحالات التي يكون للإكسسوار قيمة سيميولوجية أكبر من ذلك.

6.1–فن التمثيل والموسيقى والمؤثرات الصوتية:

يقسم الصوت إلى ما هو طبيعي وما هو غير طبيعي أي ما يسمى بالآلي، فالصوت الطبيعي هو صوت الإنسان والحيوان ويضاف إلى ذلك أصوات الظواهر الطبيعية كالرعد والمطر والرياح وغيرها وهذه الأصوات لا تلتقي أبدا مع الصوت الآلي والذي يصدر عادة من الآلات والأدوات.

ولقد أكد كل من جوردن كريغ وأدولف أبيا وفاجز أن روح المسرح هي الموسيقى، وقد انتقدوا الأعمال ذات الاتجاه الطبيعي وأن بنية المسرح هي الممثل وحركته " فالممثل أيضا له عالمه الموسيقي ولكنها موسيقى من نوع آخر أكثر جدية وأكثر حرية يضع نوتتها ويحدد إيقاعها وألوانها، وكلما كانت مواهب الممثل لامعة وبارزة وتقنياته محددة وواضحة ومستقرة كلما كان متمكنا من السيطرة على هذه التقنيات وسهل على المخرج إدارته للعمل على الخشبة"[2]، وتعد الموسيقى من العناصر السينيوغرافية التي يرتكز عليها العرض المسرحي، وهي تؤسس لعالم الدراما الموسيقية وهي تحقق المتعة والدهشة للمتفرج.

[1]– جوليان هليون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 178.

[2]– تادوزكافزان، العلامة في المسرح، ص 43.

في بداية المسرح انبثقت التراجيديا من الطقوس في زمن الإغريق، ومجمل الرقصات والأناشيد التي تعتمدها الموسيقى كانت تؤديها الجوقة التي كانت تشكل جزءا أساسيا من البنية الدرامية ولكن فيما بعد هيمن النص المسرحي وتقلص دور الأناشيد والرقصات ، ورغم ذلك بقيت مرافقة للعروض حتى ظهر الإخراج كمفهوم وممارسة وتحقيقه تشكيل العرض المسرحي عبر الممارسات الفنية المتنوعة التي أعطت الأهمية للعناصر السينيوغرافية، فالمتفرج جاء لكي يرى أكثر من كونه جاء ليسمع إلا الموسيقى التي تسمع تدعم الفعل العام للعرض وتسهم في إثارة النفس وتحقيق الهارمونية لحركة العناصر السينيوغرافية، وغالبا ما تكون الموسيقى مؤثرة ليس في المتفرج فقط وإنما حتى في الممثل الذي يتفاعل معها ويحسن من أداءه وهو يجسد دورا معينا " أما اشتغال الموسيقى في لحظات الصمت على المسرح فهو مهم للإيحاء بالخوف والدهشة والتفكير وهذا يتطلب تدعيما علاماتيا من خلال الضوء واللون وتقنياتهما"[1]، وفي بعض المسرحيات تؤلف مقاطع موسيقية بالرغم من الإنتاج المكلف في هذا إلا أن ذلك يتم لحاجة العرض لنوع معين من الموسيقى، إلا أن معظم المخرجين يعتمدون في عروضهم الموسيقى الجاهزة التي يجدونها في المقاطع المسجلة والسمفونيات المعروفة لكن لا يتم الاستغناء عن الموسيقى بأي شكل من الأشكال.

7.1–فن التمثيل والإيقاع:

لو تمعنا جيدا حولينا نجد أن الإيقاع موجود بكل ما يحيط بنا، ابتداء من تكتكات الساعة وحركة السيارات وحركة سير الأشخاص والموسيقى بأنواعها والإيقاع مرتبط بالنفس أحيانا ولا يقاس على النظام الفيزيائي فقط، وإنما هناك عدة عوامل يحققها الإيقاع ومنها تغير حالة الشخص من الهدوء إلى حالة التوتر والعكس أيضا، فالممثل يبتدع إيقاعا لشخصيته التي يجسدها، فالإيقاع يحقق التوافق الصوتي والحركي عند الممثلين والارتباط مع العناصر السينيوغرافية في وحدة موحدة إيقاعيا بتناغم وانسجام هارموني.

[1]– سعد أردش، الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 34، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص 225.

وللممثل على الخشبة إيقاعه وهو بالضرورة إيقاع الشخصية المجسدة في ناحية البطء أو السرعة محكوم بحركاته ايقاعا يتنامى مع الديكور والعناصر الأخرى ،وترتبط حركة الممثل بإيقاع العرض حيث تتحقق العلاقة الوثيقة بين حركة الجسد وتطوراته من خلال التنظيم الحركي وهو التوافق بين حس الممثل الإيقاعي ونسق حركته في الفضاء وارتباطها بالعناصر السينيوغرافية وبكل ماهو موجود على الخشبة، وعناصر العرض ترتبط بوحدة ايقاعية تقودها حركة الممثل المتناغمة والمنسجمة مع حركات الممثلين الآخرين.

الفصل الثاني:

آليات إعداد الممثل

1-العناصر الأساسية لتكوين الممثل :

1.1-الخيال:

يقصد بالخيال مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة، تخيل الشخصيات واستعادة صورها في الذاكرة حيث تتحول قصة المسرحية إلى حقيقة مشهدية بواسطة الخيال، "فالخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت ولن توجد أبدا"[1].

"فالظروف المعطاة وهي قصة المسرحية، حكايتها، أحداثها، الفترة التي تجري فيها وظروف الحياة التي تتحدث عنها وتعبير المخرج والممثل للمسرحية وعملية رسم الحركة وتقسيمات مصمم الأزياء والديكور والمؤثرات الصوتية وكل ما يتعلق بعملية الإنتاج المسرحي، كل تلك الظروف تجعلها إنسانية، فضلا عن ذلك فالخيال يهدف للأشياء المتخيلة صورة مرئية ذات كيان ينبع من داخل الممثل وأحاسيسه وانفعالاته"[2].

وينقسم الخيال إلى نوعين:

- ❖ الخيال السلبي: وهو الذي يعنى بإبقاء الصور والأفكار السلبية في حال سكون وجمود.
- ❖ الخيال الإيجابي الخلاق: الذي يمتاز بحركة الأفكار والصور، وحدتها وتأثيرها، وعليه يجب أن تحمل المخيلة لدى الممثل الصفات الآتية:

أ. أن تكون المخيلة مهذبة ومتطورة.

ب.أن تكون متيقظة وغنية.

ج. أن تكون فعالة ونشيطة.

د. أن تكون مستجيبة.

---

[1]-ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، 1973، ص 102.

[2]-علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص131.

وهذا متأت من معرفة الممثل بطريقة التفكير الصحيحة والموجهة بحيث أنه يتوجب عليه أن يراقب الناس وتصرفاتهم وأفعالهم وسلوكهم ويتميز بقدرة تحويل هذه الصور المرئية الإنسانية على خشبة المسرح إلى صور مؤثرة.

تكمن الحاجة إلى الخيال ليس فيما يخص عملية الخلق فحسب بل لكي يبث الممثل حياة وروحا جديدة إلى الأشياء والأفعال المتخلية، بحثا عن الصدق في الأداء، ومن أجل الوصول إلى ذلك يوجه الممثل لنفسه الأسئلة التالية: من؟ أين؟ لماذا؟ وكيف؟ تعمل هذه الأسئلة على دفع حركة خيال الممثل وتساعده على إيجاد صور أكثر إقناعا وأكثر تحديدا في تعلقها بالحياة المتخيلة فضلا عن التمارين المستمرة التي تنمي قدرة الخيال لدى الممثل المسرحي من أجل الوصول إلى تجسيد اللحظة الدراسية الصادقة التي تهدف إلى اقامة تواصل مؤثر مع المتلقي.

إذن فالتساؤل يؤدي إلى التصور الافتراضي وهذا التصور ناتج عن التخيل والذي هو وسيلة للوصول إلى فعل مرتبط ببعض العناصر الحقيقية التي يقدمها النص المسرحي فيدعمها الممثل بوسائله المختلفة التي تدرب عليها ليكون ما يقدمه حقيقة واقعية بينما هو تقليد للحقيقة غير أن العملية تتضمن شيئا من الذكاء ورقي العقل في معالجة الدور على الخشبة معالجة فنية وإذا كان الممثل قد ركز في دوره لخلق العالم المتخيل فإن شكل أداءه يلعب دورا كبيرا في تحقيق الايهام لدى المتلقي.

غير أن الخيال بوجه عام لا يعمل في الفراغ بل هناك انطباعات حسية يعتمد عليها وهناك بعض الطرق التي يعمل بها الخيال وفقا للمثيرات الحقيقية نذكر منها ما يلي:

- ❖ الحقيقة نفسها أي مثيرات حقيقية.
- ❖ حقيقة الوهم.
- ❖ الحقيقة المتذكرة أو الخبرة المستدعاة في باطن العقل.

وهكذا فالعرض المسرحي ليس نصا مقروءا بل تعبير حركي تواصلي اعتمادا على الوسائل الإرادية للممثل وانفعالاته الداخلية التي أخذ منها الخيال والتخيل حيزا كبيرا.

2.1- الانتباه والإصغاء:

إن موضوع الانتباه على المسرح ينطلق من قانون الحياة يتعلق بتوجيه فكر الشخص نحو شيء معين مما يثير انتباهه محاولا معرفة تفاصيله لاستثمارها في المسرح، ويتطلب الانتباه عملية التركيز العضوي على الموضوع المحدد حيث تبرز الأدوات الأساسية في الانتباه، وهي البصر أي النظر إلى فعل معين أو شيء معين كذلك السمع الذي يدخل في هذه العملية فضلا عن بقية الحواس الأخرى، يجب أن يكون الانتباه مبرمجا ينطلق من نشاط محدد يمتلك أسبابه ومبرراته وهدفه الخاص لموضوع الانتباه ذاته وبالتالي إخضاع أدواته وتوجيهها بعمل عقلي وصولا إلى الاستفادة منه كقدرة ذهنية حسية في توصل الممثل إلى الأداء الصادق الخلاق، أما علاقة الانتباه بالإصغاء فتبرز على مستويات عديدة ضمن علاقات الممثل مع ما هو موجود فوق خشبة المسرح، وكان ما يكون ديكورا أو ممثلا أو جمهورا مما يتطلب من الممثل أن يكون مصغيا.

إن الممثل المتكلم يحتاج إلى ممثل مصغ في حال وجود ممثلين على خشبة المسرح لتنظيم الأفعال وردود الأفعال وبالتالي تواصلها التأثيري مع المتفرج كأفعال صادقة على الخشبة ويجب على الممثل المصغي أن يراها بعقله حيث يمر الممثل المتكلم بالمراحل التالية:

أ. استخدام الخيال الخصب لم يريد توصيله (فكرة المشهد).

ب. تنظيم وحدة متجانسة ورسم هذا الخيال بصورة حياتية حسية مؤثرة بالاستفادة من نص المؤلف المسرحي.

ج. الانتباه بالنظر والسمع إلى الممثل المصغي ومحاولة تكوين صور مسموعة ومنظورة حول استجابة الممثل المصغي وبناء الفعل في ضوئها وبحالة تصاعدية وهذه المرحلة تتطلب لحظات من الصمت الذي يطلق عليه (الصمت الفني).

أما الممثل المصغي فيمر بالمراحل التالية:

أ. استلام كلام الممثل المتكلم وفعله الحركي والإيمائي.

ب. الرؤية تنعكس في الوقت نفسه كرد فعل لما يسمعه من المتكلم.

ج. رد الفعل الذي يتجسد بجواب وقد يكون رد الفعل بإيماء أو حركة أو كلام محدد.[1]

3.1-الحركة:

الحركة في المسرح هي إحدى المكونات البصرية المتعلقة بجسم الممثل والتي ترسم جمالية العرض المسرحي وذلك من خلال التجسيدات التي يخلقها الممثل والحركة لها دورها الدلالي للتعبير عن الحوادث والانفعالات العاطفية لأنها تحاكي وتقلد ما يحدث في الحياة " يمكن أن يستغني العرض المسرحي عن بعض الكلام لكنه لا يمكن أن يستغني عن الحركة مهما تقلص دورها في العرض "[2].

وقد يلجأ الممثل إلى جرأته الخيالية إلى جانب الاطلاع على القواعد الفيزيولوجية للجسد مثل معرفة أصل الحركة وخاصيتها من حيث متطلبات المخرج في نوعية الحركة، كما أن سرعة الحركة وتناسقها مع الصوت يعتبر من المتطلبات الأولى الواجب توفرها في الممثل لأنه مطالب باستيعاب قيمة ومكانة التعبير الجسدي في العمل المسرحي ومدى علاقته بالتقنيات الأخرى، ومن خلال فهم الممثل لمواصفات الشخصية ومعرفة نمط حركتها وكيفية ايماءتها وبعد مسايرة حالتها الداخلية سيسهل عليه تجسيد الموقف بدقة ونجاح، ضف إلى ذلك أن حركات الممثل وهو فوق خشبة المسرح هي ما شد انتباه المتلقي، وعقل الممثل الباطن هو الآلة التي تفرز هذه الحركات عن الخيال وتركيز الانتباه، فإي خلل يضعف حركته أو حركة في غير موضعها تؤدي إلى تشتيت ذهن المشاهد، وهنا تكمن أهمية الجوانب النفسية التي تلعب دورا هاما في تحديد وتصنيف الحركة وعلى هذا الأساس يرى مايرهولد أنه " إذا طلب من ممثل أن يعبر عن عاطفة ما فإن عليه أن يفعل ذلك باختيار حركات جسدية ملاءمة"[3].

---

[1]-علي عبد الحسين، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، م س، ص 133.

[2]-ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرح، تر: لويس بقطر، الهيئة المصرية العام للتأليف والنشر،1970، ص 290.

[3]-فيسفولد ما مايرهولد، في فن المسرحي الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 196.

ونظرا لأهمية حركة الممثل فوق الخشبة صار جسد الممثل موضوع بحث الكثير من المخرجين والمهتمين بالمسرح وأصبح تدريب الممثل على اللياقة والمرونة الجسدية وقدرته على التحكم في جسده جزأ أساسيا من إعداد الممثل.

ونستنتج من هذا كله أن الحركة هي أفضل وسيلة لتوصيل مقتضى الأفكار إلى المشاهد " فكل وضع من أوضاع الجسم وكل إيماءة ينبغي أن تكون محددة المعالم ومنطقية ووافية بالغرض في حدود الظروف التي يتطلبها الدور، والممثل الذي لا يتقن استخدام جسمه يشعر بعدم الثقة في نفسه على خشبة المسرح"[1].

4.1- التركيز:

تنشأ عملية التركيز من خلال تكثيف الانتباه نحو شيء معين حيث يعرف التركيز بأنه الانتباه الموجه من شخص إلى ناحية معينة، أو توجيه شخص لقواه الروحية والذهنية نحو غرض محدد، ويجب على الممثل أن يتحرك على مستويات عديدة في التركيز سواء في الحياة حيث يستنبط منها مواقف وأحداث ومواضيع تجعل من سيطرته على قدراته الحسية واستحضارها شيئا مفيدا وتوظيف هذا التركيز في المسرح، أي بمعنى ان يختار الممثل بقوة الملاحظة ودقتها الأشياء الملاءمة للدور المسرحي، وبذلك يكون التركيز وسيلة مساعدة لتطوير الوعي الذاتي لدى الممثل وبالتالي إدراك ما يحيط به من مكونات وتحويلها إلى فعل دراسي، ويقسم التركيز من ناحية توظيفه واستخدامه إلى قسمين:

- التركيز الداخلي: وهو ما يخص قدرات الممثل وأدواته الحسية في التركيز والنابعة من داخله كذات إنسانية.
- التركيز الخارجي: وهو الذي يخص المحيط وما سيحدث على خشبة المسرح من عمل الممثل وعلاقته بالمفردات المسرحية كافة المتوفرة ضمن العرض المسرحي، ويتحرك التركيز من خلال دوائر متعددة تبعا للظروف الزمانية والمكانية وتلك الدوائر هي

[1]-ف فيربيسكايا، حركة الممثل على خشبة المسرح، تر: محمد مهران، أكاديمية الفنون القاهرة، ط1، 1995، ص 13.

المجال أو المساحة التي يتحرك فيها انتباه الممثل في لحظة وظروف يتشكل من خلالها الدور حيث نبدأ من الخاص إلى العام ومن الجزء إلى الكل وبهذا تصبح لكل ممثل دوائره التركيزية الخاصة التي يمكن تطويرها بالتمرين والتجربة.[1]

5.1-الذاكرة الانفعالية (العاطفية):

وهي المنبع والمعين الذي يوظفه الممثل من أجل إبراز الانفعال والاحساس به لأن هذه العناصر تشكل العناصر الأساسية لدعائم تجسيد الشخصية على المسرح، فتقديم تجربة بشرية يتطلب الانفعال مما يدفع بالممثل إلى استرجاع واستحضار تجاربه الماضية والذاكرة الانفعالية تعني كل ما يخالج الانسان من مشاعر وأحاسيس مثل الخوف والتوجس والشك وهي نتيجة أفعال وأحداث مر بها الإنسان واختزنتها ذاكرته عبر فترات زمنية طويلة ويستطيع إعادتها في لحظة ما من أجل إثارة الانفعال ومن ثم اسقاطها مع معطيات الشخصية المسرحية المجسدة[2].

ويمر هذا العمل الإبداعي للذاكرة الانفعالية بمرحلتين يستطيع الممثل من خلالهما الوصول إلى الدور المسرحي:

- ❖ أن يقوم الممثل بإيجاد الطرق الملائمة لاستخلاص هذه المادة العاطفية المرتبطة بتجربته الماضية وأن يكشف عنها من خلال الدور المسرحي.
- ❖ أن يجد الطرق ليخلق من هذه المادة الروحية تركيبات لا نهائية من المشاعر والعواطف والانفعالات المكتشفة.

إن التذكر لما حدث في الماضي يتطلب خلق ظروف مشابهة على المستوى الحسي والذهني لطبيعة التجربة المستحضرة وهذا يعني أن الذاكرة الانفعالية تعتمد على الخيال وتتكون نتيجة للحواس وبذلك تساعد هذه الذاكرة على خلق صورة او حادثة أو فعل ذي تأثير قادر على تعميق التواصل بين الماضي والحاضر، فالممثل يستطيع استرجاع عواطف الآخرين وتجاربهم من

[1]-علي عبد الحسن الحمداني وعبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، مرجع سابق، ص 135.

[2]-ستانسلافسكي، إعداد الممثل، مصدر سابق، ص 223.

الحياة بمساعدة التركيز والخيال والانتباه واعتمادا على الحواس الخمس التي تعد المخزن الذي يحتفظ بالعواطف والمشاعر كافة[1].

وهناك نوعان من التجربة المستحضرة لخلق روح الدور الإنسانية:

أ. التجربة الخاصة: وهي تجربة عاطفية عاشها الممثل لنفسه وتمثل تاريخه الشخصي من مجموعة من العواطف.

ب. التجربة العامة: وهي التي سمع عنها الممثل ضمن محيطه الاجتماعي والحياتي أو قرأ عنها، وعلى الممثل أن يحول هذا النموذج من التجربة العامة إلى لحظات الأداء التمثيلي الآتية وتعميقها ضمن سمات الشخصية المسرحية التي يجسدها.

6.1-الصوت والإلقاء:

يعد الصوت الإنساني الناقل الحقيقي لمشاعر وأحاسيس الناس من فرح وألم وغضب وفي المسرح يتعرض الصوت إلى التعديل حسب الأدوار والشخصيات وهذا بطبيعة الحال يتم بالتدريبات المكثفة لأن الإلقاء مسألة مهمة بالنسبة للمثل المسرحي وبدونه تصل الرسالة الموجهة إلى المتلقي غير واضحة وناقصة، لذلك فإن الإلقاء في التشخيص ذو أهمية كبيرة لأنه يعد الرابط بين الباعث والمتلقي في المسرح، وعليه فيجب أن يكن الخطاب المسرحي صافيا دقيقا ومعبرا، ولا يحدث هذا إلا بالتمارين اليومية للممثل من أجل التأثير في المتلقي، ومن غايات الإلقاء على الخشبة ما يلي:

- ❖ إيصال المعاني التي يقصدها الممثل.
- ❖ نقل المشاعر والعواطف التي يتضمنها النص.
- ❖ كشف جماليات الأسلوب الأدبي للكلام.
- ❖ التأثير في المتلقي.

وعليه فإن الممثل يجب أن يكون متمكنا في فن الإلقاء من خلال إدراك الخصائص والشروط التالية:

[1]-علي عبد الحسين وعبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، مرجع سابق، ص137.

- ✓ وضوح الكلام المعبر تعبيرا صادقا.
- ✓ سلاسة اللفظ وخلوه من عيوب النطق.
- ✓ وضوح المعنى المراد توصيله للمستمع.
- ✓ إلقاء بفضح في الملقي عن شخصيته وإظهار الابداع الفني.
- ✓ إلقاء يتفق مع قواعد الوقف.

ونفهم مما سبق أن الإلقاء عنصر ذا أهمية ولا يمكن اكتسابه بسهولة بل يجب الاعتماد على العلم بمختلف جوانبه العلمية والفنية لأنه ظاهرة إبداعية واجتماعية تجمع بين الفكر والحس والجمال فكلام الممثل إذا بخل عليه الإلقاء تغيرت المعاني وأصبحت الكلمات ذات دلالات هادفة على حسب الشخصية.

" ومن المعلوم أن الصوت أكبر تعقيدا من الحركة الجسمية لأن الإلقاء يحتاج إلى عمليات كثيرة ومركبة فمصادر الحروف متعددة في كلمة واحدة وهي متباينة منها ما يخرج على طرف اللسان ومنها ما هو بين الإنسان ومنها ما هو حلقي"[1].

7.1-الموهبة:

يقول العالم النفسي إبراهام ماسلو " الموهبة هي طاقات تطالب باستغلالها رغبة في كل شخص لتحقيق ذاته وعزم متواصل على تطوير الذات واحترامها، إضافة إلى تحقيق الإنجازات" وعليه نستنتج أن الموهبة غريزة في الإنسان ولابد لصاحبها من بذل الجهد من أجل صقلها لتكون واضحة لأي متذوق لكل ما هو جميل، فاكتشاف الهواية وممارستها في سن مبكرة تعتبر شيئا هاما وبعد اكتشافها يجب تنميتها بالممارسة المستمرة لتبقى حية في أعماق النفس.

أما بالنسبة للموهبة المسرحية فيجب على الفنان أو الممثل أن يكون موهوبا لتحقيق فعالية وتأثير فني كبير على غير الممثل العادي الذي كون نفسه بالتدريبات، فالأول تكون له رغبة ملحة في مشاركة جرأته مع الآخرين، ويكون مدركا وملاحظا للعالم من حوله إلى درجة أن

[1]-أبو الحسن سلام، معمار النص المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1، 1999، ص 137.

استجابته الحسية والانفعالية تكون أكثر كثافة وشدة من تلك التي يتميز بها الشخص العادي.

والموهبة ميزة فنية تجعل من الممثل الموهوب قادرا على استيعاب غرض وفكرة المؤلف فيفهم بذلك كيف ترتبط الشخصية المسرحية التي يلعبها بهذا الغرض، وتعطيه الشجاعة الكافية لإظهار أفكاره ومشاعره، لكن هذا لا يجعلنا نعتقد أن الموهبة شرط أساسي للممثل، فهي تكتسب عن طريق التدريب والانضباط الذاتي الذي يكون نابعا من المتدرب نفسه، والرغبة بالعمل بشكل متعاون مع الآخرين، هي عناصر مهمة لابد من توافرها لدى الممثل حتى مع موهبته، لأنه قد ساد الاعتقاد عند البعض بأن الموهبة الفطرية هي المادة الأساسية التي يحتاج إليها الممثل ليتألق على خشبة المسرح.

والواقع أن فن التمثيل أعمق من ذلك بكثير، فليس التمثيل مجرد محاكاة سطحية للسلوك البشري، وليس رصيدا جاهزا من الحركات والأفعال بل هو عملية خلق فني تستهدف ترجمة أفكار المؤلف المسرحي إلى حياة وحركة وفعل، والممثل الحقيقي هو من يبعث الحياة في الشخصية التي رسمها المؤلف ويكشف بالمعطيات الحسية عن عالمها الداخلي المعقد، وعندما تفهم وظيفة الممثل على هذا المستوى يبدو واضحا أن الموهبة الفطرية وحدها لا تكفي لخلق الممثل إلا بمقدار معين، فإلى جانب الموهبة التي لا غنى عنها لأي فنان، يستلزم فن التمثيل هناك أيضا شروط أخرى أهمها أن يكون الممثل ذو ثقافة واسعة متعددة الجوانب، ولا سيما في مجال المسرح والفنون الأخرى التي لها علاقة بالمسرح.

8.1-التكيف:

تستخدم قدرات الممثل الذهنية الخاصة بالتكيف للدلالة على الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف ما[1]، حيث يعتبر التكيف الطريق الفعال الذي يسلكه الممثل في

[1]-ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م.س، ص 296.

الأداء لخلق المشاركة والمقابلة بين سلوك الشخصية وذاتها مع الوسط الذي تعيش فيه، وهذا يتطلب عملية التكيف بين الممثل الإنسان وبين الشخصية المسرحية، ويجب توفر جانبين أساسيين في هذه العملية على خشبة المسرح[1] هما:

أ. تكيف الممثل: حيث يتطلب من الممثل أن يعد نفسه للتغيرات والأخطاء كافة التي تحدث في عملية الأداء، كأن ينسى الممثل المقابل فعله الحركي أو حواره وهنا ينبغي على الممثل أن يكيف نفسه مع هذه الظروف الطارئة من خلال ارتجال حالة يعبر فيها عن إحساس متطابق مع الموقف الجديد وخلق روح الاستمرارية في العرض دون إبراز ذلك الخلل.

ب-تكيف الشخصية: عندما يضع المؤلف شخصياته ضمن ظروف معينة خاصة وفق طبيعة الحدث والجو النفسي العام، على الممثل أن يخضع وسائله وطرق توصيله الحسية لخدمة الإطار العام للشخصية المسرحية التي رسمها المؤلف، أي بمعنى أن يكيف نفسه كإنسان مع الشخصية المفترضة، بحيث تعد ردود الأفعال على الخشبة وأثناء العرض تخص الشخصية بكل أبعادها، وتذوب شخصية الممثل (الإنسان) في الشخصية المسرحية وهذا ما يطلق عليه "ستانسلافسكي" اسم التقمص، أي لبوس الشخصية الخارجي والداخلي والتكيف مع ظروفها.

يعد التكيف من الوسائل المهمة والأساليب المستخدمة لخلق التواصل بين الممثلين على خشبة المسرح، بغرض حالة من التلاحم والتفاعل بينهم ضمن المشهد، فكل ظرف جديد أو موقف أو حالة درامية جديدة على الممثل أن يعطيها التكيف المناسب، بينه وبين ذاته أولا ثم بينه وبين الممثلين الآخرين ثانيا.

إن التمثيل الناجح يعتمد على تنوع التكيف اللازم الذي يطبقه الممثل للوصول إلى الشخصية والمعتمد على الوضوح وقوة الانتباه والتذكر الذي يضع الممثل في موضع الخلق والاكتشاف لفعل ما هو صادق في الأداء عن طريق البحث الصحيح لأساليب تكيف مقنعة.

[1]-علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، مرجع سابق، ص 139.

2-إعداد الممثل في المدارس العالمية:

1.2- فيسفولد مايرخولد 1874 – 1940:

يقول مايرخولد " لكم حقدت على ستانسلافسكي عندما كنت أتدرب على يديه حيث كان ستانسلافسكي يطلب مني إعادة المشهد عدة مرات كنت أحتدم غيظا حينما لم أكن أفهم أنه على حق حيث أعدت المشهد عشر مرات دون أن أوفق"[1].

لم تكن تلك الحادثة نتيجة لضعف قدرات مايرخولد الأدائية، وإنما لعدم قناعته بأسلوب ستانسلافسكي الذي ينتهجه في الأداء التمثيلي وقد كان مايرخولد يطمح إلى المسرح الذي يهيء للمتفرج المناخ المناسب لإطلاق قدراته التخيلية وهو أيضا مسرح الأسلوب أو الصياغة لا مسرح المحاكاة وإعادة اكتشاف الواقع داخليا أو خارجيا[2].

وقد عرف أسلوبه بالمسرح الشرطي ومبدأ الأسلبة" وهو مفهوم يرتبط بفكرة الشرطية وبالرمز لأن نؤسلب عصرا ما أو ظاهرة ما، يعني أن نبرز الشخصية بجميع الوسائل التعبيرية وبالتركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المميزة"[3].

في هذا المسرح الذي دعا إليه مايرخولد قد أولى الممثل اهتماما كبيرا وعده العنصر الرئيسي في العمل المسرحي ووجه جل اهتمامه الى الممثل في إعداده وتدريبه للوصول إلى قدرات تقنية أدائية تمكنه من التواصل مع الشخصية المسرحية بكفاءة عالية ، لذلك أوجد " طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها (البيوميكانيكا) أي علم حركة الجسم وقد استنبط ذلك المفهوم من خلال متابعته للممثلين ومشاهدته التعب الذي يشعر به الممثل في أثناء أداءه الأدوار المسرحية التي تحتاج إلى حركة كبيرة ما يعطل لديه فعل الأداء التمثيلي

[1]-صالح سعد، الأنا – الآخر، سلسلة عالم المعرفة العدد 274 الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001، ص36.

[2]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، العدد 19، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979، ص 229.

[3]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص 36.

الإبداعي ومن خلال البيوميكانيكا يتمكن الممثل من تنظيم الزمن المطلوب لتصريف طاقته الجسدية بصورة صحيحة ومعبرة"[1].

إن تقسيم الزمن اللازم لبذل المجهود الجسدي من قبل الممثل سيساعده على تنظيم الإيقاع الحركي على فترات متساوية في الأداء، إن على الممثل أن يجد الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية أي ميكانيزم الجسد الذي يستطيع التحكم به ومن ثم خلق حوار جاذبية تواصلية واستثارة المتفرجين ولكي يتم التعرف على بنية الأداء التمثيلي وفق منهج مايرخولد لابد من العودة إلى أسلوب تعامله مع أدوات الممثل الرئيسية المتمثلة في الصوت والجسد.

- ❖ الصوت: يعد الصوت من وجهة نظر مايرخولد أداة مهمة بيد الممثل وفضلا عن جسده لاستكمال الأداء التمثيلي فلا يكفي أن يمتلك الممثل صوتا جميلا لا يعبر عن معنى الكلمات أي لا يحمل الشحنة العاطفية والحسية التي تحملها الكلمات ومن أجل ذلك يدعو الممثل إلى أن يكون أداؤه الصوتي منسجما مع التدفق الشعوري للشخصية المسرحية التي يؤديها من أجل تواصل فعال معها ومن ثم إقامة علاقة تواصل مع الممثل الآخر وصولا إلى تحقيق تواصل جمالي مع المتلقي.

ولابد أن يعبر صوت الممثل بصدق عن ارتعاش الروح الساكنة في الأعماق تلك التي تتسق زمنيا مع الاتباع الموسيقي للحياة فلابد للممثل أن يكون على درجة من الإحساس العالي في الأداء الصوتي، كما أنه على الممثل أن يتمتع بموهبة موسيقية ففي فترة زمنية قصيرة تتعاقب على خشبة المسرح الصغيرة أحداث عدة ما يلزم وجود قانون زماني ومكاني يفرض عليه التناسق مع الزمن والامكانية على التوافق مع مجريات العرض المسرحي ولا يتوافر ذلك إلا من خلال حس الممثل الايقاعي الذي يعتمد مقياسا زمنيا خاصا يعطي إمكانية حسن الاتجاه فيما يتعلق بالكيفية التي يجب أن يتصرف بها الممثل على أساس الزمن.

[1]- علي عبد الحسن الحمداني وعبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، مرجع سابق، ص 115.

❖ الجسد: في هذا الصدد اقترح مايرخولد ما يسمى البيوميكانيكا وهي مجموعة من التمارين لتدريب الممثل على أساس تجريبي توصل الممثل إلى الرشاقة في الأداء والدقة واللياقة البدنية التي تمكنه من الحركة بسهولة تامة في تناغم ايقاعي متوازن لجميع عناصر الجسد، حيث إن حركات الأيدي وأوضاع الجسم والنظرات والصمت هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة فالكلمات لا تقول كل شيء وهذا يعني أن لنا حاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح حتى نفاجئ المتفرج.

ويدعو مايرخولد ممثله إلى التمكن من طاقته الجسدية للاقتراب في أداءه التمثيلي من الرقص الايقاعي الذي يعني التحكم في الحالات الجسدية بدقة ومهارة تعطي لكل حركة مهما كانت صغيرة دلالة إيمائية معبرة، والأداء الإيمائي الذي يقصده مايرخولد ليس هو أداء الوجه فقط بل هو أداء اليدين ووضعية الجسم وانسجام ذلك كله على خشبة المسرح.[1]

2.2-برتولد بريخت 1898 – 1956:

إن الممثل في المسرح البريختي يتعامل وفق تسلسل نسقي في المهام بوصفه إنسانا يمثل دورا مسرحيا يقدم إلى جمهور متلق وهذه المهام تحتاج إلى قدرة تركيبية عالية في الأداء التمثيلي ليتوافق مع تركيبة الشخصيات المسرحية التي يكتبها بريخت في نصوصه الدرامية الملحمية حيث أن النص لديه يبقى دائما مرتجلا دون طبعة ثابتة ونهائية، ولذلك وصف تقنيته كمخرج وكاتب بأنه اصلاحي ومسرحياته بوصفها تجارب أو محاولات قابلة لأن تتعدل وتتحسن وتتقدم[2] في هذا المجال، فقد أعطى بريخت ممثله حرية الارتجال على وفق الحدث الدرامي والتفاعل مع الدور استجابة لتغير تواصلية المتلقي مع العرض وذلك من خلال تحفيزه على المشاركة الفعالة والواعية مع ما يعرض على الخشبة.

ومن الوسائل التقنية التي كان يستخدمها لهذا الغرض هي تعليق اللافتات التي تعلن عن عنوان المشهد أو الحدث الدرامي، وكذلك التقنية الدرامية في بنية النص ذاتها من خلال قطع

[1]- علي عبد الحسن الحمداني وعبود المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، مرجع سابق، ص 118-119.

[2]-المرجعالسابق ،ص120

بعض الاحداث قبل الوصول إلى الذروة ليبقى المشاهد يقظا متشوقا لمتابعة العرض، أما بالنسبة للممثل فعليه أن يكيف أداءه التمثيلي بما يتناسب مع الموقف وطبيعة الدور فهو يكمن في إيصال وعرض الفكرة أو الموقف، لا أن يجهد نفسه في إحداث التأثير الدرامي، من هنا فإن على الممثل في المسرح البريختي أن يعمل على فكرة تذويب انتمائه للشخصية الدرامية وتجسيد انفعالاتها الحسية وابتكار نوع من التقنية الأدائية التي تتعامل مع الدور وفقا لموقف فكري أو اجتماعي ناقد بعيدا عن الدخول في أعماق الشخصية، ومن الوسائل التواصلية التقنية في بنية الأداء الممثل في المسرح البريختي هي اعتماده على الإشارة الحركية الدالة وهي إيماءة حركية مكثفة تعطي دلالات واضحة غير مشوشة وتؤدي إلى معنى محدد.

ولقد بنى بريخت أفكاره الفلسفية منطلقا من التسلية التي يوفرها المسرح للمجتمع فنرى أن ممثله يقدم لا يحاكي الشخصية فأسلوب التعليق مثلا بلغة الغائب أو بصيغة الماضي أو أن ينطق الإرشادات المسرحية بشكل معلن كل ذلك يستخدمه الممثل لعدم الانسياق وراء الحدث وتعاطفه معه، وبذلك فإن بريخت يظهر الجانب الموضوعي من أداء الممثل في تجسيده للموقف بطريقة العرض الحيادي حيث يعزل الممثل شخصية الدور ويعلق عليها وعلى الحدث بالشكل المعلن والظاهر.

وهو هنا لا يوازي في أدائه بين الذاتي والموضوعي بل يغلب الفعل الخارجي (الحركي) للممثل على تيار الفعل الداخلي (النفسي) ويغيبه في أحيان كثيرة فيبدو الأداء هنا خارجيا موضوعيا غير متشنج أو مشحون بالعواطف والمشاعر فالفرصة هنا لتأملات العقل التي تقضي إلى وعي موضوعي بالموقف والمشكلة"[1]، وفي هذا السباق الأدائي للممثل، فقد حدد بريخت طبيعة العلاقة بين الممثل والمتلقي وأرادها أن تكون علاقة جدلية خارج حدود الاستقبال السلبي والتحول بالمشاهد إلى مشارك إيجابي ليحقق التواصل الفاعل في إطار الفعل المسرحي، ومادته الأساسية في ذلك هو الممثل ذلك الكائن الحي الذي تقع عليه المسؤولية التواصلية بالمتلقي ولا يحدث ذلك بصيغة الاندماج بل بالموقف النقدي من الحدث عبر

[1]-نفس المرجع ،ص 128.

القراءة المحايدة واتخاذ صيغة الأداء بشخصية الثالث الذي يروي الحدث المسرحي، وبذلك يتكون لديه "مشهد مستقل بذاته وبدلالاته عن المشاهد الأخرى فالأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات"[1].

فالأداء التمثيلي يذكر دائما بأن ما يحدث الآن هو حدث ماض تم استحضاره في الزمن الحاضر من أجل تكوين موقف نقدي في اتجاهه بعيدا عن أشكال الأداء الخطابية، مقرنا ذلك بقدرات الممثل الأدائية على التحول في أداء الشخصية من حالة إلى أخرى ضمن منظومة ايقاعية متوافقة وحضوره الذهني الذي يبعده عن الاندماج في أداء الشخصية.

إن مهمة الممثل في المسرح البريختي تتطلب منه دوما أن يعمل على تدريب قنواته التعبيرية من خلال الصوت والجسد واستنفارها بكل طاقاتها القصوى بما يتلاءم مع خصوصية التحولات الأدائية الواجب توافرها للتواصل مع المتلقي في التغريب، حيث ينطلق هذا الأخير من النص مرورا بالإخراج من خلال الممثل إلى تقديم منظومة جمالية للعرض المسرحي بأكمله تستدعي التغريب كفلسفة وعلى منطلقات المسرح الملحمي كرؤية شاملة للعرض، لتجعل المتلقي يقف موقفا إيجابيا من كل ذلك أي لا يسلبه إرادته من خلال دمجه بالأحداث وتماهيه بين فواصل الدراما المقدمة أمامه، وإنما يوقظ فيه الفاعلية على اتخاذ القرار بمقارعته بحجج عقلية تستفز مخيلته ليقف أمام الأحداث ويدرسها ويفسرها.

3.2-إعداد الممثل عند قسطنطين ستانسلافسكي 1863 – 1938:

يسعى ستانسلافسكي أن يكون ممثله ذا إحساس عال بالشخصية المسرحية من خلال الإيمان بأن كل ما يفعله على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظره في الحياة "[2]، لقد أفاد ستانسلافسكي العلوم الإنسانية وطوعها في بلورة نظريته في الأداء التمثيلي حيث أفاد من علم النفس وعلم الاجتماع والفيزيولوجيا، فضلا عن المرجعيات المعرفية في نظرية أصل الأنواع لـ داروين، وعمل من خلال ذلك على التأكيد على الدوافع السيكولوجية

[1]-نفس المرجع ،128.

[2]- ستانسلافسكي ، إعداد الممثل، مصدر سابق، ص 161.

في تحفيز الفعل الداخلي للممثل كي " ينطلق جوهر عمل الأداء من حركة اللاشعور الفاعلة لتصل إلى عملية الشعور وهذا من خلال إثارة لا شعور الممثل ليكشف عن دوافعه العميقة ليصل إلى الحياة اللاشعورية الموجودة في عقل الممثل، وكذا الإحساس والشعور والانفعالات التي يؤديها خارجيا ويؤثر بها عاطفيا على المتلقي وصولا إلى الصدق"[1].

إن نجاح الممثل في إداءه الدور أو الشخصية المسرحية يعتمد على العلاقة المتبادلة بين الفعل المادي المكون من أدواته الصوتية والحركية التي يبثها للمتلقي ومن فعل نفسي داخلي صادر عن إحساس سليم وصادق ناتج عن إيمان حقيقي بما يفعل.

والأداء الصادق هو ما يشدد عليه ستانسلافسكي إلا أنه يرتفع بالممثل عن أساليب الأداء المتكلف أو المصطنع، وينصح الممثلين بعدم القفز المباشر على النتائج ، لأن ذلك سيقود إلى سلوك طريق العواطف الزائفة حيث يقول " إن الممثل الزائف للعواطف أو للنماذج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا ولكن ينبغي عليكم تجنب هذه الأخطاء التي تجافي الواقع ولا تقلدوا العواطف بل يجب أن تعيشوها ولابد أن ينبع تمثيلكم من حياتكم فيها"[2].

يؤكد ستانسلافسكي على الظروف المعطاة التي تمنح الممثل كل التفاصيل والمعلومات الدقيقة التي يصبو إليها بخصوص العرض المسرحي ودوره وذلك بتوظيف "لو" السحرية التي تمد المخيلة بالحركة والحيوية، وتشكل الذاكرة الانفعالية لإكمال الصورة التقنية التي اعتمدها ستانسلافسكي في تدريب وإعداد الممثل وفق طريقته المعروفة.

لعل القدرات الفنية للممثل وعناصر التقنية النفسية هي عناصر محركة للممثل وللدور إلا أن المحرك الرئيس والفاعل لمجمل هذه العناصر هي الدوافع التي يطلق عليها " دوافع الحياة النفسية وهي العقل، الإرادة، والشعور وهي عناصر مكونة لحياتنا النفسية التي يعتمد عليها

[1]– عبود المهنا، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ص24.

[2]– ستانسلافسكي ، إعداد الممثل، مصدر سابق، ص 67.

الممثل ليخلق منها كائنا بشريا حيا على خشبة المسرح"[1]، ومن خلال تآلف هذه العناصر (العقل، الإرادة، والإحساس) وتفاعلها المشترك المتناغم والمتبادل وسعي كل عنصر إلى دعم الآخر واشتغالها على أساس هذا الانسجام سيقود بالضرورة إلى دعم وإسناد عملية الابداع لدى الممثل الذي يعمل على تحقيق أداء حي وصادق.

إن الممثل يمر في أداءه الحركي والصوتي إلى التقمص في رسالته إلى المتلقي فيشيع في الصالة شعورا طافحا بالوهم أي أن ما يعرض أمامهم حالة من حالات التشابه أو التطابق مع الواقع وتشاركه في تحقيق هذا الهدف مجمل عناصر العرض الأخرى.

"والتقمص صيغة من صيغ بنية الأداء التمثيلي التي ترتبط بطريقة ستانسلافسكي حيث يبحث الممثل فيه وبشكل حاد عن الاندماج بالشخصية وهو ما يطلق عليه بـ (الإنشاء) أي سعي الممثل للانتقال أو التحول إلى الشخصية الدرامية الوهمية والتوحد معها عبر اكتساب هويتها الجديدة"[2].

4.2-إعداد الممثل عند جيرزي جروتوفسكي1933_1999:

جعل جروتوفسكي جل اهتمامه في وضع مبدأ يرتكز عليه في عمله المسرحي وهو العلاقة القوية التي يجب تحقيقها بين الممثل والمتلقي، حيث يظهر تأثره جليا في عمله بمنهج "ستانسلافسكي" مؤكدا أن أسلوبه ما هو إلا تتمة واستمرار لعمل "ستانسلافسكي" وهذا من خلال بعض التقنيات التي نظر لها في إعداده للممثل حيث يقول جروتوفسكي: " تربيت على مدرسة ستانسلافسكي وتعلمت من دراسته المتعمقة وتحديده المنهجي المنظم لأساليب التمثيل وعلاقته الجدلية بأعماله المبكرة مما جعله بالنسبة لي المثل الأعلى"[3]، وهنا يعترف "

[1]- عبد الكريم عبود، الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996، ص115.

[2]- محمد مؤمن، نحو مقاربة علاماتية لأداء الممثل المسرحي، مجلة فضاءات مسرحية، العدد 8/7، تونس ، المسرح الوطني، 1986، ص11.

[3]- جيرزيجروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 9.

جروتوفسكي " بنفسه بمدى اقتناعه بمدرسة " ستانسلافسكي" وكأنه يعتبرها المفتاح لجميع أبواب الإبداع في العمل المسرحي.

والمنهج الذي اتبعه "جروتوفسكي" ليس فقط هو تجميع مختلف أساليب المخرجين في العصر الحديث بل هدفه هو التركيز على انضاج الممثل من خلال الوصول بالتوتر إلى أقصاه، وتخليص الممثل من تكرار نفس الأساليب التقليدية القديمة كالأداءات المستهلكة والمحفوظة كثيرا، لقد كان رافضا بطبيعته للمسرح الذي كان ينقل الحياة اليومية، ويعتقد أن قدرة الممثل على تقليد السلوك الاجتماعي أو التكلم بشكل عادي ليس هذا ما يشكل حرفيته، والممثل في نظر " جروتوفسكي" هو كائن مقدس، تمثل ذلك في تضحيته بنفسه من أجل إسعاد الآخرين، وبهذه التضحية الذاتية يصل الممثل إلى ما وراء الحدود المقبولة، فالتضحية حينما يكون الممثل وحده فوق خشبة المسرح عاريا من كل المؤثرات، حينئذ يرتكز على إنسجام أداءه وتوازنه بين الحركة والصوت ليصل إلى الخبرة والتمكن من مهمته كممثل.

كما يبدو أن جروتوفسكي حاول اكتشاف عناصر جديدة لفن المسرح تعتمد على تقنيات نفسية وجسدية لأن الممثل بنظره إنسان عادي يعمل بجسده يقوم بأدواره أمام الجمهور، فقد كان يطلب من ممثليه تحاشي معاملة الحياة اليومية، وعدم الإكثار من الإشارات، وجعل من الممثل أداة مرنة حيث يمكنه التعبير من خلال ردود أفعال روحية معينة، ضف إلى ذلك التعبير عن المشاعر الداخلية والمتفاعلة بحركات وإيماءات تتدفق منه مكونة جملة من المعاني والدلالات المرئية والمحسوسة، متخذا بذلك سبيلا لإثارة نفسه وتجاوز أسرارها الذاتية في ما يسمى بالتقنية الروحية.

ونادى" جروتوفسكي" بعدم بعث الأشكال الغامضة في العملية الإبداعية باحثا عن منهج يهدف إلى تحرير الممثل ليقوم بعمله بكل سهولة وعدم التكليف الذي يكون بدون فائدة بل في أحيان أخرى يزيد في ملل المتلقي حيث يقول جروتوفسكي " إن الممثل باستخدامه البسيط لمختلف إيماءاته وإشاراته يستطيع أن يحول الارض إلى بحر كما يستطيع أن يحول أي طاولة إلى مكان الاعتراف في الكنيسة.

ومن خلال ما سبق يظهر أن الممثل في نظر جروتوفسكي هو العنصر الرئيسي الوحيد المكون للعملية المسرحية، وباقي المؤثرات والديكور تعتبر عناصر ثانوية يمكن الاستغناء عنها لذلك نجده يضع الممثل في مرتبة صانع الحدث الوحيد الذي يتجاوب مع المتلقي.

وفي الأخير نستنتج أن " جروتوفسكي "كان فنانا ومعلما لمهنته في المسرح، وكان لأسلوبه في توجيه وإعداد الممثلين أثر كبير ولاقت فكرته نجاحا كبيرا كما شكلت اتجاها في المسرح المعاصر.

الفصل الثالث: آليات إعداد الممثل عند أحمد رزاق

قراءة في أعمال أحمد رزاق :

1- مسرحية الصاعدون إلى الأسفل :

❖ تتحدث هذه المسرحية التي عرضت أول مرة في 13 نوفمبر 2013 بقاعة الموقار بالجزائر العاصمة بقالب كوميدي ساخر و التي أنتجت من طرف المسرح الجهوي لسوق أهراس ومدتها حوالي ساعتين، تتحدث عن أناس يسكنون في بيوت الصفيح الهشة و القديمة في حي سيدي سالم بعنابة ،أين يصارعون من أجل لقمة العيش حيث الأزقة غير منظمة، و الطرق غير معبدة ،و قنوات الصرف الصحي غير موصولة، و المياه الصالحة للشرب غير متوفرة ،و حيث يأخذ الجار خط الكهرباء من جاره و حيث تعيش عدة عائلات في بيت واحد هش معرض للسقوط في أي وقت ، و هنا يعيش "سي الهادي" و "ضريفة" و الذي لا تختلف حاله عن حالهم، ويبقى هؤلاء الناس يصارعون من أجل غد أفضل إلى أن يأتيهم "رجم" الذي كان يسكن في هذا الحي و خرج منه منذ زمن، و أصبح غني بفضل الكذب على المواطنين في الحملات الانتخابية و التطبيل لرموز النظام الفاسد، ليصبح جزء من هذه المافيا، محاطا بالحرس ومرفوقا بابنه "سعيدي" وابنته "نجمة" اقترب "رجم" من جيران الأمس و اقترح عليهم بناء مصنع في هذه السكنات التي تقع في مكان جيد، ليتم تعويضهم عنها . لكن "سي الهادي" النقابي السابق و ابنه "هلال" وجيرانهم رفضوا هذا الاقتراح جملة و تفصيلا خاصة و أنهم يعرفون أن هذا الشخص غير صادق،وفي خضم هذا الصراع بين هذين العالمين المختلفين تظهر قصة حب بين " هلال " و"نجمة" تتطور إلى اتحاد بينهم ضد الفساد الذي يمثله أبوها، ثم إلى زواج رغم كل العوائق والمصاعب.

هي صورة للجزائر والمصاعب التي ما فتئت تواجهها سواء في الحرب الأهلية في التسعينيات أو بعدها حين انتشر الفساد واختلط المال بالسياسة، وارتقى الانتهازيون والفاسدون إلى هرم السلطة، ليشكلوا منظومة تعمل على حماية المصالح الشخصية والتضييق على أهل الشرف و الأمانة و العلم، فأصبح الولاء هو المعيار الأول للارتقاء في المناصب و الفوز بالامتيازات دون مراعاة المؤهلات العلمية والعملية في أناس غابت عنهم المبادئ، و في المقابل يبقى أصحاب المبادئ في المناصب السفلى لا تأثير لهم على الحياة السياسية والاجتماعية العامة و صوتهم لا يصل إلى الناس، فوسائل الإعلام أغلبها تتبع الأوامر الفوقية لتوجيه الرأي العام عن الأمور المهمة إلى التافهة، و الباقي منهم التزم الصمت خوفا من الغلق و التوقيف ، فأوهمنا هؤلاء من خلال إعلامهم أن البلد بخير وأننا نبني الجامعات والطرق والسكنات ولدينا احتياطي صرف و لا خوف على البلد، لكنهم لم يفهموا أن الأمم تبنى بالعلم والمبادئ والشرف والأخلاق و ليس بمال جاء دون عناء صرف في مشروعات أغلبها فاشل لأن المسؤولين ليسوا أهل لمناصبهم فضيعوا على الجزائر فرصة إعادة بناء اقتصاد قوي و فرصة تكريس التداول على السلطة و إعطاء الشعب حقه في الممارسة السياسية، و فتح قنوات الحوار مع النقابات من كل الميادين من أجل حل المشاكل وتطوير القطاعات على هذا الأساس.

لقد وجدنا أنفسنا في بحبوحة مالية ولكننا يوما بعد يوم نتأخر عن جيراننا في كل المجالات ومن هنا نفهم المغزى من عنوان المسرحية "الصاعدون نحو الأسفل"

بالنسبة للسينوغرافيا التي قام بها المخرج نفسه، فالديكور كان عبارة عن سكنات بسيطة أسقفها من الزنك أبوابها من الخشب النوافذ صغيرة لا تؤدي دورها في التهوية والإنارة، والحوائط قديمة فيها تشققات تعبر عن هشاشتها ، إلى الأرصفة والطرق الغير معبدة والتي يجلس فيها أهل هذه الأحياء لتبادل أطراف الحديث عن أحوالهم متمنين غدا أفضل، فتركيبة هذا الديكور سهلة تغيره حسب متطلبات العرض .

وكانت الإضاءة متناسقة مع الأجواء التي يعيشها الممثل على الخشبة، فكانت هناك فترات الإضاءة قوية وأخرى كانت باهتة، إما للدلالة على الظلمةالطبيعية أو للدلالة على الجهل الذي يعيشه بعض الأفراد في مجتمع فقير يدفعهم إلى الصراع فيما بينهم من أجل لا شيء إلا أنه غضب داخلهم تجاه المسؤولين يخرجوه إلى بعضهم البعض.

أما بالنسبة للموسيقى فجاءت حسب ما يتطلبه لعب الممثلين منها عندما تصارعت سيدتين متجاورتين يظهر أنهما في صراع مثل ما يحدث في الحلبة ترافق ذلك موسيقى يابانية معروفة تعبر عن هذا الصراع ،و في فترات أخرى تعبر عن الحزن و الضيق مثل اغنية سيدي سالم التي غناها الجميع حيث يعبر ذلك عن عدم رضاهم عن الوضع الذي يعيشونه في هذا الحي و أخرى تعبر عن الحب حسب ما تقتضيه المرحلة .

الأزياء : قديمة و رثة و ممزقة هي حال ساكني هذا الحي حيث الفقر أنيسهم و لا يملكون قوت يومهم فكيف بهم يملكون لباسا جيدا لائقا .

الماكياج :وجوه بائسة حزينة بطبعها فيها تجاعيد تعبر عن المآسي التي مروا بها في حياتهم.

أنتجت مسرحية" الصاعدون الى الأسفل" من طرف المسرح الجهوي لسوق أهراس ،وعرضت أول مرة في خريف 2013 في الجزائر العاصمة ، لكن الوزارة قامت بمنع العرض بعد ذلك لأن مضمونها يسئ إلى الطبقة السياسية خاصة وأن تلك المرحلة كانت قبل انتخابات 2014 أين اشتعل الصراع بين مؤيدي العهدة الرابعة و رافضيها ولكن السبب الحقيقي لتوقيف عرض "الصاعدون إلى الأسفل " هو انضمام أحمد رزاق إلى حركة "بركات" التي رفضت عهدة رابعة للرئيس والتي ظهرت في تلك الفترة مطالبة بإعادة الشرعية للشعب و تكريس الديمقراطية وفتح قنوات الحوار من أجل إيصال الجزائر

إلى بر الأمان ، لكنها قوبلت بالعنف الأمني وبالضرب و الشتم من قبل الشرطة والأمن و التي دأبت على التعامل بحزم مع من يعارض السلطة ومناوئيها.

وحسب قول المخرج أحمد رزاق فقد طلب منه بعض المسؤولين من وزارة الثقافة الانسحاب من حركة "بركات" إذا أراد أن يواصل عمله كمخرج و أن ترى أعماله النور وطريقها إلى العرض إضافة إلى دعم الوزارة للإنتاج و إلا فإنه سيوقف تماما على العمل في الهيئات و المؤسسات التابعة للحكومة ويتم التضييق عليها ومنعها إذا لزم الأمر فلم يجد من حل إلا الرضوخ و الانسحاب من هذه الحركة لتعود مسرحية " الصعود إلى الأسفل " إلى دور العرض وتنال عدة جوائز منها أحسن سينوغرافيا و أحسن إخراج في مهرجان المسرح الفكاهي لمدية.

وكتب أحمد رزاق هذه المسرحية في 2003 وكان من المقرر أن تنتج في ذلك الوقت ولكن لم تعرض لأسباب و ظروف مشابهة لما حدث بعد إنتاجها في 2013 ، وقد تحجج المسؤولين بعدم توفر ميزانية لهذا الإنتاج في حين كانت تصرف الملايير في مهرجانات الرقص و الغناء منها المهرجان العالمي للشباب في 2003 و الذي صرفت فيه أموال طائلة بدون أي فائدة على البلد ، غير أنه يجمع الشباب من كل أنحاء العالم من أجل عرض أغانيهم و رقصاتهم التقليدية و العصرية .

فالقائمون على تسيير الميزانية الخاصة بالأعمال الفنية على مستوى الوزارة الوصية يرفضون أي عمل محترف يعري الواقع و يكشف الحقيقة بينما تدعم الأعمال التي تصرف المواطن عن واقعه و تلهيه عنه و تجعله يعيش في أحلام اليقظة وكأنه واقع مفروض لا يملك شيئا من أجل تغييره، وإنما هو قضاء و قدر.

2-مسرحية كشرودة :

وهي مسرحية ذات طابع كوميديا سوداء تتحدث عن عائلة تعيش في المستقبل حيث الفقر المدقع و هذا بعد نفاذ الموارد الطبيعية كالغاز والبترول والتي كانت الدولة تعتمد عليها بشكل كلي من أجل العيش و الحياة حيث لم يقيموا اقتصادا يعتمد على العلم والإنتاج خارج المحروقات فلماذا ذهبت هذه الموارد لم يبقى شيء و ساد الفقر المادي و المعنوي .

ويتحدث أحمد رزاق عن هذه المسرحية قائلا " في هذه المسرحية كما هو الحال في مسرحية "طرشاقة" استلهمت الفكرة من الواقع الذي نعيشه، و هذا النص يتحدث عن مستقبل أسود ينتظرنا ،و هذا عائد إلى الوضع الحالي الذي نعيشه و الذي أذا بقى على هذا الحال سيقودنا إلى فوضى لا نستطيع تجنبها من خلال تسلسل الأحداث الذي نراه يوميا من الأشخاص الذين يسيّرون البلد، واللاعدالة الاجتماعية نفهم أن البلد يتجه نحو المجهول.

وكشرودة هي فتاة تولد في سنة 2098 في منطقة في الجنوب الجزائري حيث تكون شاهدة على مجتمع ما بعد البترول حيث يسود الفقر ولا يوجد لا اقتصاد ولا مصادر دخل فالكل متشرد وليس له قوت يومه ونسي هؤلاء أن الأرض تعطي أكلها لمن يزرعها فلم يجدوا حتى ما يأكلونه.

وتدور أحداث المسرحية حول ثمانية أشخاص يعيشون الفقر، في محيط اجتماعي واقتصادي كارثي، حيث أصبح حتى تبادل الحديث يخضع للضريبة التي كانت السلطة تجمعها بانتظام، فمن " سوسة " التي تجمعها علاقة بـ " منصور " عامل بمقهى في الحي إلى الأم " يمينة " الفاقدة للبصر ،و الأب " أحمد " الذي يعرض بيته للبيع ليعالج زوجته، إلى الأخ " مبارك " عون مطافئ الذي يعود إلى البيت بعد أن طردته زوجته ،إلى البيطري الذي جاء لعلاج " يمينة " ،تمكنت الشخصيات في جو فكاهي ساخر من وصف الفوضى و

الحسرة والانهيار الاجتماعي الذي يسود المجتمع ،وأنتجت" كشرودة "من طرف المسرح الجهوي لسوق أهراس وعرضت أول مرة في جوان 2017 بمستغانم ثم الجزائر العاصمة.

في ديكور مسرحية "كشرودة" اعتمد أحمد رزاق أثاثا يعبر عن واقع مزري للغاية فنلاحظ قطع قديمة و بالية مثل البيوت التي تتركب من قطع خشبية فهي عبارة عن أكواخ مكونة من أعمدة و سلالم خشبية تغطيها أسطح خشبية كذلك هشة و لا تقي كثيرا من البرد و الحرارة و العديد من القطع كالهياكل العظمية للدلالة على الجوع و الانهيار الذي يصيب هذا المجتمع على كل المستويات حيث تصبح قطعة خبز حلما بالنسبة لهم ليقايض الفتى منهم قطعة أرض بقطعة قماش جديدة لا لشيء إلا ليظهر متأنقا و هذا يبين إن الأرض لا قيمة لها في هذا العالم الذي يصوره لنا أحمد رزاق.

أما الأزياء فإنها ألبسة بالية و رثة و ممزقة فاللباس الجديد يصعب إيجاده و لا أحد يملك ثمنه، إضافة إلى المكياج الذي استعمله المخرج والسينوغراف لإعطائنا صورة واضحة عن هذا الواقع.

ويعيب بعض النقاد على أحمد رزاق أنه سقط في الخطابة الفجة التي تعطي دروسا و مواعظ حيث أن دور المسرح المتعة شأنه شان باقي الفنون، في حين أن هذا العمل المسرحي افتقر للمتعة البصرية بأداء فاتر لمعظم الممثلين ، ويتبادر السؤال تلقائيا هل المخرج يملك الحق في محاكمة المجتمع ،و من خوله تبني جلد المجتمع ووضعه فوق الخشبة في أبشع الصور ، فجعل المرأة لها علاقات متعددة رغم زواجها و استقرارها ،و كذلك الرجل جعله المخرج عديم الشرف و هي محاكمة قاسية إذا سلمنا للمنطق الفلسفي، فليس هناك حكم بالمطلق و الجنوح إلى النسبية أكثر عقلانية حسب رأيهم .

وبالنظر إلى أعمال احمد رزاق فإنه يستلهم دائما من الواقع و يعالج الأزمات التي يعاني منها المجتمع و ينتقد ما هو سلبي، و هناك من المواضيع المعالجة ما هو مرتبط بالسياسة و هو

ما جعله غير مرغوب فيه من طرف الوزارة الوصية و شكل له بعض المشاكل في عرض أعماله على الأقل مثلما حدث له عند عرض مسرحية "الصاعدون إلى الأسفل"، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على وعيه بقضايا المجتمع الذي يعيش فيه وإعطائه رأيه فيها، ففي "طاق على من طاق" عالج أحمد رزاق مشكلة الانتحار و غياب الأمل، في هذه المسرحية التي عرضت سنة 2003 أي بعد سنوات قليلة من انتهاء حرب أهلية في الجزائر استمرت لسنوات خلال التسعينيات، فكان المجتمع بحاجة للأمل لإعادة بناء البلاد، وفي مسرحية "الصاعدون إلى الأسفل" عالج أحمد رزاق موضوعا سياسيا اجتماعيا في حي من أحياء الصفيح في سيدي سالم بعنابة.

إذن فأحمد رزاق كان دائما مرتبط بمجتمعه يتأثر به و يؤثر فيه و هذه ميزة تحسب له على غير الكثير من المخرجين الذين يعاصرونه و لا نرى لهم رأي فيما يحدث في مجتمعنا و بلدنا ككل .

3- مسرحية "طاق على من طاق":

أنتجت المسرحية سنة 2003 من طرف الديوان الوطني للثقافة و الاتصال كتبها أحمد رزاق و ترجمها فوق الخشبة الكاتب نفسه رفقة سميرة صحراوي ، وتتحدث المسرحية في قالب هزلي عن رجل ثري و مسؤول رفيع في الإدارة يحاول أن ينتحر ، و لكن يصادف امرأة متشردة تنقذه من ذلك ، و من هنا يبدأ الحوار بينهما فهو رجل ثري و يعمل كإداري محترم و لديه كل المؤهلات لكي يعيش سعيدا ولكن رغم ذلك يريد وضع حد لحياته ،في حين أن هذه المتشردة لا تملك شيء لا بيت و لا مال و لا عمل و لا احترام أو اعتبار من قبل المجتمع و مع ذلك فإنها لم تفكر في شيء كهذا و إنما اتبعت الجانب الإيجابي في الحياة ،فجزء من السعادة مرتبط بنا و بطرق تفكيرنا و تحليلنا للأمور و طريقة تعاملنا مع ما يحيط بنا من ظروف و مشاكل يومية الكبيرة منها و الصغيرة فهناك الكثير من النعم التي لا نقدر

قيمتها إلا عندما نفقدها هي واحدة من بين الرسائل التي أراد المخرج أن يمررها للمتلقي، و كذلك ظاهرة الانتحار التي انتشرت في مجتمعنا و أصبحت ظاهرة عادية فهو يدعو المتلقي إلى إعطاء نظرة ايجابية للحياة والاستمتاع بها ومواجهة الظروف حتى و لو كانت قاسية و محاولة إيجاد الحل فالانتحار ليس حلا ولا ينبغي أن نفكر بسلبية .

تدور أحداث المسرحية في مقبرة ،و هذا ربما للدلالة على واقعنا الذي يشعرنا بالأسى أي نعم هو وضع متردي و لكن لا يجب أن نستسلم و يجب أن نكافح من أجل تغيير هذا الواقع إلى ما هو أفضل منه واقع تنبع منه الحياة و الأمل في مستقبل أحسن .

اقتصر الديكور على مقعد في وسط الخشبة أما ما يعبر عن المكان والزمان والظروف فقد أشار إليه الممثلان في الحوار الذي دار بينهما لتعويض العناصر التي يمكن أن تركب الديكور.

أما الإنارة فكانت قوية و مركزة في كل أجزاء الخشبة للدلالة على واقع مفعم بالحيوية إذا نظرنا إليه بعين الايجابية ، إضافة إلى الأزياء المعبرة عن الشخصيات ،إذن أحمد رزاق اعتمد الرمزية في الديكور و اعتمد على الحوار خاصة و أنه كان المؤدي فوق الخشبة فهو الكاتب و المخرج و الممثل و هذا يعطي عمله نوعا من التكامل، فهو عندما يكتب يكتب النص من أجل العرض و ليس من أجل القراءة ويعطي تصوره للشخصية داخل عناصر العرض وفق ما يريد إيصاله للمتلقي إضافة إلى أنه يؤدي هذه الشخصية فيعطيها بعدها النفسي و الاجتماعي وفقا لتصوره ككاتب و كمخرج و هذا ما رأيناه في العديد من أعمال الراحل عبد القادر علولة ما أعطاها صفة التكامل و جعلها تلقى الثناء من الجمهور و تؤثر فيه .[1]

[1] ياسين ايجار – نشر في جريدة المساء يوم 24-10-2003

النظرة الاخراجية لأحمد رزاق في مسرحية "طرشاقة ":

1- قراءة في مسرحية "طرشاقة"

تتناول مسرحية "طرشاقة " لمخرجها أحمد رزاق قصة حب عجيبة بين عودين من الثقاب الجميلة "طرشاقة" وحبيبها "زلميط" في عالم غريب يحكمه "زلموط" شعبه من الكبريت بيوتهم علب الثقاب ويملكون برلمان تاريخ وقانون.

والطرشاقة هي تسمية لعود الكبريت في الشرق الجزائري وهناك زلاميط وزلموط و عود الكبريت و عن اختياره لعود الكبريت يقول أحمد رزاق أن له جانب رمزي و هو يرمز للنار و الحرب و العنف و له أيضا جانب آخر وهو التنوير لإثارة موضوع الحب و العلاقة الإنسانية انطلاقا من الواقع الجزائري حيث يرى أحمد رزاق أن هناك مشكل في التواصل في المجتمع حتى أصبحنا نستورد طريقة التعبير و طريقة الحب ،وهنا يقصد حب الله و حب الوطن والوالدين والطبيعة و المجتمع ككل، و جمع ممثلين من كل الوطن من الشرق كسوق أهراس والعاصمة و الغرب حيث وظف 22 ممثل منهم أربعة أساسيين في هذا العمل المسرحي .

ويتميز مجتمع مملكة الكبريت بانعدام الأحاسيس و المشاعر حيث يعتبر الحب شيء غريب غير مألوف يخاف منه الجميع مثل الداء ، لكن طرشاقة سارت وراء عواطفها ووقعت في حب" زلاميط " ما يعتبره مجتمع مملكة الكبريت شيئا منافيا لتقاليد وأعراف و قوانين هذا المجتمع و هنا تبدأ المؤامرات و الدسائس والغيرة و الحسد فمحيط "طرشاقة" يضغط من أجل زواجها من زعيم أعواد الثقاب المسمى "زلموط" لنفوذه وغناه ، و أمام رفضها يلجأ إلى الوقيعة بينها وبين " زلاميط " الذي ينتحر في النهاية بإضرام النار في نفسه .

ورغم أن المسرحية لا تخلو من الكوميديا و الاستعراض إلا أنها حافلة بالكثير من الإشارات السياسية، لاسيما ما يحدث داخل البرلمانات العربية من نقاشات إيديولوجية بعيدة

عن حياة الناس، و أكبر رسالة يوجهها المخرج في هذه المسرحية للجمهور هي "أن أحبو بعضكم" لأن المجتمعات العربية لديها مشاكل كبيرة مع العلاقات الإنسانية والأحاسيس التي اندثرت.

يعتقد الناقد المسرحي "رابح هوادف" أن "طرشاقة" هي باكورة انفصام عاطفي في مجتمع ثقاب صار مفخخا بأعواد ثقاب متعددة مشروخة مضيفا أنها"مناورة على ثنائية الحب و السلطة" فهذه الجدلية جعلت الصراع يظهر مدافعا عن الحب و صورت أفراد هذا المجتمع كأعواد ثقاب لكونهم مصنوعين من خشب و لا يملكون قلوبا يحبون بها رغم تمسكهم بمساحات حلم ينسفها حاكم متسلط .

وتحيلنا المسرحية إلى هزال الواقع و تشير إلى التسلط الفوقي و رغبته في السيطرة على كل شيء حتى على قيمة نبيلة بقيمة " الحب " و الانتحار المدوي لـ " زلاميط " الذي تنتهي به المسرحية يحذر من عواقب الإمعان في المساس بالقيم النبيلة و الإنسانية والإغراق في المآسي لأفراد المجتمع ، و ما يترتب عن ذلك من رد فعل عنيف.

وخاطب المخرج الجمهور بلغة بسيطة يفهمها المتلقي كيفما كانت ثقافته ومستواه الاجتماعي و الفكري ليس فيها رسائل مشفرة ، ولا خطابات معقدة، تعبر عن واقع وعن مشكلة موجودة في المجتمع الشيء الذي يجعل الجمهور يقبل على مشاهدة عروضها من كل أنحاء الوطن و من كل أطياف المجتمع ،لأن المسرحية تلامس قضية متواجدة فعلا في المجتمع و آنية مما يسهل على المتلقي فهم الموضوع و الفكرة .

فالحب عماد لا يستهان به في بناء أي كيان سواء كانت أسرة أو مؤسسة أو مجموعة أفراد أو مجتمع، فبالحب نتجاوز خلافاتنا و نحارب العنف داخل أفراد مجتمعنا ونقضي على الجهوية في بلادنا، و نتحد من أجل بناء بلدنا الذي ليس لنا غيره بدلا من الصراعات التي تنخر جسد الأمة سواء كانت هذه الصراعات في أعلى هرم السلطة أو في الأسرة نواة المجتمع

، حيث غاب هذا الحب و تفشى حب السلطة وحب المال و النفوذ لأناس غابت عنهم المشاعر و القيم الإنسانية قلوبهم ميتة مثل الخشب لا يأبهون لما يعانيه الآخرون باعوا الأرض و الوطن من أجل مصالح شخصية وعاثوا فسادا في مجتمع كان إلى زمن قريب مجتمع محافظ له هويته وثقافته وعاداته وتقاليده، ليصبح مجتمعا مجردا بلا قيم و بلا هوية يستورد كل شيء حتى طريقة التعبير عن الحب مثله الأعلى لاعب كرة قدم مسيحي أو يهودي أو ملحد، لباسه على طريقة الموضة ليس له فكر ،يتابع قنوات همها استغباء الشعوب و حماية ولاة أمورهم من المفسدين و العملاء[2].

الشخصيات : كانت الشخصيات رمزية معبرة عن كيانات أو هيئات أو فئة اجتماعية معينة فالحاكم "زلموط" يعبر عن السلطة التي تحتكر كل شيء حتى الحب و هي من تقرر في أي أمر كان فهناك نقاشات في هذا المجتمع الكبريتي و لكن في الأخير الأمر عائد إلى الحاكم و الزعيم الذي يقرر دون الرجوع إلى نقاشاتهم و اقتراحاتهم ، "زلموط" ترافقه فتاتان أينما ذهب ، تعبران عن الحاشية و عن البريستيج و الفخامة غير أنه ليس لهم أي عمل يقومان به و هذا يعبر عن التبذير الذي تشهده المؤسسة و الهيئة الحاكمة من خلال مصاريف على أشياء لا تنفع في شيء ، ففي البلاد العربية إذا انتقل رئيس أو وزير من مكان إلى آخر لتدشين أو متابعة مشاريع تجد عشرات السيارات المصفحة الأمنية و غير الامنية ترافقه في موقف لا يحتاج لكل هذا ، في حين تجد الرئيس في الدول المتحضرة يستعمل الميترو أو سيارته الشخصية كأي موظف عادي لأنه فهم أنه في خدمة المجتمع و ليس العكس ، أما "طرشاقة" من خلال رفضها لهذا الواقع و تمردها عن هذا المجتمع المجرد من القيم الإنسانية فهي تعبر عن فئة معينة من هذا المجتمع من مثقفين و اقتصاديين و سياسيين و أناس عاديين و هي فئة قليلة ليس لها تأثير غير راضية عن الوضع السائد تناد برفض هذا الواقع و بضرورة تكريس لغة الحوار من اجل تكريس القيم النبيلة التي بها يستقيم حال المجتمع .

أما " زلاميط " الرافض كذلك لهذا الواقع لكن ليس بنفس القوة و الذي استسلم في الأخير للدسائس و المكائد التي حيكت ضده هو و "طرشاقة" و انتحر و وضع حد لحياته ، أما هو فيعبر عن الفئة العادية من الناس التي استسلمت للوضع المفروض فيما لم تستطع مواجهته فلجأت إلى المخدرات و غيرها لنسيان ذلك و الهروب من الواقع المعاش .

أما باقي الشخصيات فتعبر عن المجتمع العادي و في أحيان أخرى عن البرلمان من خلال المناقشات التي تهتم بسفاسف الأمور و تتجنب الأمور الجادة .

فيما كانت اللغة المستعملة تعبر عن جميع نواحي الوطن من الممثلين الذين شاركوا في هذا العمل، حيث وظف أحمد رزاق ممثلين من سوق اهراس و قسنطينة و عنابة والجزائر العاصمة و بلعباس فعبروا عن النص بلهجاتهم المختلفة وبذلك كانت أغلب اللهجات حاضرة في هذا العمل .

فيما كانت الموسيقى حاضرة بقوة فقد وظف المخرج العديد من الوصلات الموسيقية والغنائية الاستعراضية جمع فيها بين الأغاني القديمة التراثية التي تعبر عن تراثنا و عن تاريخنا و عن تقاليدنا التي تزخر بالقيم النبيلة والإنسانية والوطنية، وكذلك الأغاني الجديدة من خلال الموسيقى العصرية تعبر عن الوضع الحالي ، و كذلك الأغنية الأخيرة بعد انتحار " زلاميط " بعد أن لامتهم "طرشاقة" على سكوتهم على ما يحدث ليشاركوها الأغنية تعبيرا عن حزنهم و تعاطفهم معها من خلال بعض الكلمات المعبرة كـــ"الأرض أرضنا و الوطن ماهو لنا" ،فالأرض هي منطقة جغرافية محددة لحدود معينة يسكنها هؤلاء لكنهم لا يملكون أي حق للعيش بكرامة.

أما الإنارة فكانت طبيعية طيلة أغلب فترات المسرحية إلا بعض المشاهد الحزينة كانت الإنارة خافتة لجعل المتلقي يركز على هذا المشهد ليتناسب مع موقف استعراض الحزن عند الشخصية الخاصة المشهد الأخير بعد انتحار "زلاميط" بمرافقة الموسيقى و بأداء غنية حزينة .

وكان الديكور خفيفا رمزيا غاب في مقدمة و جوانب الخشبة و وسطها و تواجد في الخلفية من خلال علب أعواد الثقاب للدلالة على بيوتهم و عالمهم الذي يعيشون فيه هي فضاء مفتوح ، مع شعار لمدينتهم "اللهم اجعلها مدينة فاضلة و لا تجعلها مدينة شاعلة" أما الأزياء فكانت ألبسة طويلة متشابهة على العموم فهي أعواد ثقاب فلا بد من أن تكون كذلك بالإضافة إلى قبعات طويلة حمراء، إلا أنها لم تخلو من بعض الاختلافات فالحاكم ارتدى زيا مختلفا من حيث الألوان والنوعية يبدو جديدا وجميلا ذو جودة عالية إضافة إلى الوشاح الذي يضعه حول رقبته ، وزي الفتاتين المرافقتين له كان أيضا مختلفا قليلا من حيث كثرة الألوان و هو للدلالة على أن الزعيم و حاشيته يعيشون في عالم مختلف و بعيدا عن عامة الناس ، و ارتدى الفتاتين الكعب العالي مخالفا لما يرتدينه باقي النساء في المسرحية وهذا للدلالة على الرفعة والعلو في المنزلة لا شيء إلا لأنهن مقربات من الزعيم والحاكم في هذه المملكة ، وكانت أزياء باقي الشخصيات بسيطة و متشابهة إلى حد كبير.

وفيما يخص الماكياج كان خفيفا إلى حد كبير لأغلب الشخصيات و هذا لأن طبيعة هذه الشخصيات لا تحتاج إلى تراكيب معقدة للماكياج لإبراز صفة معينة فالمخرج يحتاج إلى هذه الشخصيات كما هي .

2- توظيف الممثلين في مسرحية طرشاقة :

وظف أحمد رزاق في هذه المسرحية وجوه تلفزيونية كسميرة صحراوي ، حميد عاشوري و مصطفى لعريبي ليجلب الجمهور إلى المسرح على اعتبار أن هذه الوجوه معروفة في التلفزيون و يتابعها الجمهور باستمرار ليكون له ما أراد حيث توافد الجمهور على القاعات في العروض الأولى "لطرشاقة" وأعجبوا بالمسرحية خاصة الفكرة والمضمون الذي تتحدث عنه .

وخلال عرضها الأول شهدت "طرشاقة"إقبالا كبيرا حتى أن هناك من جاء من ولايات بعيدة من الشرق والغرب هذا إن دل على شيء إنما يدل على الشغف الذي يتمتع به

الجمهور عندما يتعلق الأمر بالأعمال الهادفة و يدل على أن المسرح الجاد له جمهوره الخاص و له رجاله من ممثلين و مخرجين و يبقى فقط الدعم المادي و المعنوي من السلطات المعنية لإنتاج المزيد من المسرحيات على شاكلة "طرشاقة" ليعود المسرح إلى سابق عهده في السبعينيات و الثمانينيات في أداء دوره في توعية و تربية الجمهور .

ويتحدث رياض جفافلية و هو ممثل مسرحي من سوق أهراس عن تجربته مع أحمد رزاق في مسرحية طرشاقة حيث يقول "كنت متخوفا من هذه التجربة خاصة أنني كنت سأشارك رفقة فنانين كبار مثل مصطفى لعريبي ،بن عبد الله جلاب ، سميرة صحراوي ، وغيرهم و لكن بمجرد بدأ التحضيرات تلاشى هذا الخوف وهذا راجع لطريقة المخرج أحمد رزاق في تعامله مع المجموعة" ،وأما عن دوره في المسرحية فقد أدى دور الفيلسوف الذي يتحدث بلغة مغايرة للواقع الذي يعيشه سكان مملكة أعواد الثقاب فلا هو يفهم واقعهم و لا هم يفهمون أقواله و أمثاله .

وشارك الممثل المسرحي بن عبد الله جلاب من سيدي بلعباس و هو من الممثلين القلائل الذين عاصروا الممثل الكبير عبد القادر علولة ، و كان له احتكاك به في أوج عطائه في ثمانينيات القرن الماضي ، حيث مثل الحكيم وسفير الحب في هذه المسرحية و كانت له رسائل كثيرة منها "الحب إحساس ما نقدروش نعيشو بلا بيه"، و"شحال من نور مدينا ه للبشر في قصور خالية و بيوت مظلمة" و "الحق يبق حق" ، "جربو الحب بلاك مليح" . و يضيف أحمد رزاق عن مسرحية "طرشاقة" أن العديد من الممثلين فيها تخلوا عن مشاريع أخرى من أجل أن يكونوا في هذه المسرحية لأنهم أحبوا هذا العمل و أرادوا أن يكونوا جزءا منه كما يتحدث عن اختيار الشخصيات يقول أحمد رزاق انه أثناء عملية التحضير و الإخراج و تجسيد الكتابة الدرامية على الخشبة يقول أنه تم الاختيار حسب قدرات كل ممثل

و تناسبها مع الشخصية و حسب قدراته على إيصال رسائل و أحاسيس هذه الشخصية إلى المتلقي.

ويقول أيضا احمد رزاق في تصريح لحصة شرفات بالقناة الجزائرية أن الميزة التي قمت بها في هذا العمل أني جعلت من فريق العمل عائلة واحدة فعندما نقدم مسرحية عن الحب يجب أولا أن نحب بعضنا البعض لنستطيع إيصال المضمون في هذه المسرحية، و كان أول شيء قمت به في التحضيرات أنني أزلت الفوارق بينهم و جعلتهم أناس بسطاء لا يوجد بينهم تكلف، فكان هناك من الممثلين من نجوم في التلفزيون و هناك ممثلين عاديين و كان لزاما أن ننزع هذه الفوارق في التعامل معهم و فيما بينهم كذلك فلا توجد مستويات مختلفة بل هناك مستوى واحد يضم الكل من أجل تقديم أحسن ما لديهم" .

أما عن الوجوه التلفزيونية يقول أحمد رزاق إن إقحام ممثلي التلفزيون في العمل المسرحي كان منذ الخطوات الأولى في كتابة النص ، أي أن الوجوه كانت جاهزة من قبل وليس بعد الانتهاء من الكتابة كما أنه امتداد لما تقوم به الدول العربية و أذكر على سبيل المثال مصر التي تشهد مشاركة ألمع نجوم شاشة التلفزيون في العروض المسرحية ، لهذا فهو دفع لجمهور الفن الرابع غير أننا بعيدون كل البعد عن هذه الثقافة وعليه لابد أن يكون لدينا مسرح شعبي موجه لعامة الناس و بالحديث عن سميرة و حميد و مصطفى فهي أسماء مارست المسرح .[3]

باشر المخرج و الممثلون و باقي الطاقم العمل على تحضير المسرحية المذكورة في نهاية شهر أفريل 2016 و دام التحضير حوالي شهر و نصف إلى غاية الأيام الأولى لشهر رمضان ،حيث تميز التحضير بالتركيز الكبير و الوقوف على كل كبيرة و صغيرة في التعامل مع النص و الحركات الجسدية والإيماءات التعبيرية لإيصال المحتوى كما يراه و يتصوره المخرج .

[3] المحور اليومي – جريدة وطنية مستقلة – نوال الهواري يوم 11-06-2016

في هذا الصدد يتحدث أحمد رزاق للصحفية نسيمة غولي في برنامج شرفات ثقافية على القناة الجزائرية حيث يقول "كانت اختياراتي للممثلين حسب التزامهم بالجدية والعمل وليس حسب نجوميتهم و شهرتهم و حتى التزامهم في حياتهم اليومية والشخصية، و كذا التركيز على أن العمل جماعي يجب على الممثل أن يندمج داخل المجموعة بحيث يكون هناك تكامل فيما بينهم حتى لا يوجد مكان للنجم و الكل نجوم . و جعل كل واحد يحس بالآخر أكثر من ذاته كعائلة واحدة ويجعل الممثل يقدم أحسن ما لديه فهناك الكثير لم تتح لهم الفرصة لإبراز قدراتهم وهذا ما يشجعهم على بذل أفضل مجهود للوصول إلى أسمى صورة للشخصية، وكذلك إعطاء مجال معين للممثل و رقعة خاصة به للإبداع ولإظهار إمكانياته، ثم اتوصل بصفتي كمخرج مع الممثل إلى صورة معينة للشخصية المراد تجسيدها".

وجرت التحضيرات في جزء منها في شهر رمضان، وكان تؤدى في الليل في ظروف شاقة نوعا ما من أجل اللحاق بالوقت المبرمج لعرضها، وكان ذلك في النصف الثاني من شهر رمضان الكريم حتى أنه كانت هناك بعض النقائص خاصة الجانب الحركي فوق الخشبة تداركها المخرج في العروض الموالية للعرض الأول.

ويضيف أحمد رزاق متحدثا عن الرسائل التي حملتها هذه المسرحية حيث يقول " لدينا واقع في الجزائر فرض علينا العمل على بعث رسائل مشفرة لمحاورة الجزائري، فالعالمية ليس تجسيد نصوص أجنبية و ليس العمل مع مخرجين أجانب كذلك، و إنما العالمية هي أن نحاور مجتمعنا و أن ننقل واقعنا للمتلقي الجزائري ومن ثم الأجنبي للارتقاء بأعمالنا المحلية إلى العالمية "كما يتحدث الممثل مصطفى لعريبي المعروف كممثل تلفزيوني وسينمائي حيث يقول عن هذه التجربة " منذ نعومة أظافري تربيت في المسرح في جمعية حركة المسرح بالقليعة ومارست المسرح منذ الخامسة عشر من عمري أي منذ سنة 1985 إلى سنة 2002 حيث انقطعت عن المسرح وتوجهت إلى العمل التلفزيوني والسينمائي إلى غاية هذه المسرحية حيث تلقيت دعوة من المخرج أحمد رزاق، وبعد أن قرأت الدور الخاص بي أغرمت بالشخصية و بالمسرحية

حيث تتحدث عن أسمى القيم الإنسانية و هو الحب و بهذا العمل أعادني أحمد رزاق إلى الخشبة بعدما كنت متخوفا من ردة فعل الجمهور بعد غيابي الطويل عن الخشبة و كذلك متخوف

من عدم قدرتي على أداء الشخصية كما أرادها المخرج و لكن كانت تجربة ناجحة بكل المقاييس .

في ختام هذه الدراسة، يتبين مدى أهمية إعداد الممثل في العملية الإخراجية ، حيث يشمل ذلك توظيف الخيال في تجسيد شخصية العمل المسرحي،والتكيف مع الظروف التي تحيط بها، وضرورة التركيز والانتباه واستحضار العاطفة بما يتطلبه الدور المسرحي.

وعموماً فقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- ❖ يرتبط فن التمثيل بالبشرية منذ الإنسان البدائي والى غاية الآن وهذا من خلال محاكاة الواقع .
- ❖ يمر اعداد الممثل عبر مرحلتين مهمتين هما :
  - التكوين النظري الاكاديمي لدراسة ماهية فن التمثيل و الاطلاع على النظريات التي تؤطر لإعداد الممثل .
  - العمل التطبيقي من خلال ممارسة الأداء التمثيلي لتطبيق النظريات التي تم دراستها .
- ❖ أهمية توظيف نظريات المدارس العالمية في اعداد الممثل من اجل تطوير المسرح في المغرب العربي عموما والجزائر خاصة .
- ❖ يزخر المسرح الجزائري بطاقات فنية كبيرة سواء تعلق الأمر بالمخرجين أو الممثلين، لكن لم تتح لهم الفرصة لإظهار إمكانياتهم ليعوضهم أناسلا علاقة لهم بالمسرح و لا يفقهون فيه شيئاً، و هذا ما يدفعنا نحن أهل الاختصاص إلى القيام بدورنا في الإنتاج المسرحي لإعادة المسرح إلى القيام بدوره ، من خلال إنتاج عروض مسرحية نوعية تنتقد السلوكات السلبية الموجودة في المجتمع و تحاول إصلاحها و كما قال المخرج أحمد رزاق " في عصر العولمة لابد لنا من الحفاظ على هويتنا و ثقافتنا، والمسرح هو أحد الفنون إن لم ننقل أولها للحفاظ على هذه الهوية و هذه الثقافة إذن فلابد لنا من إعطاء و تقديم أجمل الصور الدرامية فوق الخشبة للتعبير عنها و لتثبيتها والإبقاء عليها".

ملاحق

ولد أحمد رزاق سنة 1967 بالجلفة، تخرج من معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان. بدأ سينوغرافيا، وكان قريبا من الممثلين لأنه دائم الحضور في تدريباتهم وكان يقوم بتجربة الملابس بنفسه ويؤدي نفس الدور قبل تسليمه للممثل. وبدا التجربة بـ"المنودراما" الزعيم حيث كرس رزاق قدرات عالية في تقمص وأداء عدة شخصيات،واحتك أحمد رزاق بالعديد من المخرجين ما جعله يدرك كيفية تركيب العرض المسرحي، و وصل إلى نتيجة مفادها أنه يمكنه أن يكون صانعا للعرض المسرحي و فعلا فقد دخل هذه التجربة من خلال الإخراج و غزا المسرح الجزائري في السنوات الاخيرة بنصوصه الجريئة حيث ترك بصمته نظرا لقدرته الرائعة في إدارة العروض الضخمة، والتوزيع الناجح والمتميز للممثلين ونال جوائز عديدة منها:

- جائزة أحسن مخرج عن مسرحية "ربيع روما" في المهرجان الوطني للمسرح المحترف.
- أحسن ممثل عن مسرحية "طاق على من طاق" في مهرجان المدية.
- أحسن مخرج وسينوغراف عن مسرحية "الصاعدون إلى الأسفل" بمهرجان المسرح الفكاهي في المدية في طبعته التاسعة سنة 2014.
- جائزة أحسن عرض عن مسرحية "طرشاقة"في المهرجان الوطني للمسرح المحترف .
- جائزة أحسن مخرج وأفضل نص عن مسرحية "كشرودة" في المهرجان الوطني للمسرح المحترف.

ملحق رقم 01: صورة وسيرة المخرج احمد رزاق

ملحق رقم 02: صورة المخرج أحمد رزاق

ملحق رقم 03: صور من مسرحية كشرودة

ملحق رقم 04: صور من مسرحية كشرودة

ملحق رقم 05: صور من مسرحية طرشاقة

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- المسرحيات :

2- مسرحية " طرشاقة" للمخرج احمد رزاق.

3- مسرحية "الصاعدون الى الأسفل" للمخرج احمد رزاق .

4- مسرحية "كشرودة " للمخرج احمد رزاق.

2-المصادر :

5- أرسطو، فن الشعر، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1974.

6- جيرزيجروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

7- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، 1973.

8- فيسفولدمايرخولد، في الفن المسرحي الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979.

3 _المراجع باللغة العربية :

9- أوديت أصلان، موسوعة فن المسرح، دار الطباعة الحديثة، الجزء الأول، الأردن،2004.

10- أبو الحسن سلام، معمار النص المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1، 1999.

11- إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح،دار الثقافة بيروت ،1985.

12- خلاف عبد الناصر ، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009.

13- سامي عبد الحميد، السينوغرافيا وفن المسرح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005.

14- سرحان سمير، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، القاهرة2000.

15- عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، دار الفنك للنشر1999.

16- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2001.

17- علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

18- عبد الكريم عبود، الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996.

19- كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب ،د،ط 2007.

20- ماهر راجي، فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما ،دمشقد،ط 2005.

21- موسى السوداني: دراسات في المسرحية الحديثة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، 1975.

22- نديم معلا، لغة العرض المسرحي،دار المدى ،د ط ،العراق 2004.

4 -**المراجع المترجمة** :

23- أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للنشر، د.ط، 1971

24- آن سورجير، سينوغرافيا المسرح الغزلي، تر: منى صفوت، منشورات وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 2006.

25- توبي كوله لين كريش، الممثلون والتمثيل – تاريخ فن التمثيل ،تر ممدوح عدوان ،منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية ،دمشق د ،ط 1997 .

26- جاك فونتافي، سيمياء المسرحية تر: علي أسعد، دار الحوار، دمشق، ط1، 2003.

27- جوليان هليون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة ،مركز الشارقة للابداع الفكري ،دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة 2007.

28- شلدون تشيني: المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية تر: حنا عبود، ج1، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، د.ط، 1998.

29- فرانك هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر كامل يوسف ،دار المعرفة القاهرة ،د ط 1970.

30- فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، 1999.

31- ف فيربيسكايا، حركة الممثل على خشبة المسرح، تر: محمد مهران، أكاديمية الفنون القاهرة، ط1، 1995.

32- كولن ولسن، الإنسان وقواه الخفية، تر: سامي خشبة، ط2، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1978.

33- ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرح، تر: لويس بقطر، الهيئة المصرية العام للتأليف والنشر، ط2، 1970.

34- هليون جوليان، اتجاهات جديدة في المسرح ترجمة امين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، 1995.

5-المجلات والصحف:

35- الحكيم زياد، الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، **مجلة الحياة المسرحية** ،العدد 48 وزارة الثقافة و الارشاد القومي ،دمشق.

36- سعد أردش، "الثقافة الموسيقية في المسرح"، **مجلة الحياة المسرحية**، ع 34-35، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

37- سعد أردش، "المخرج في المسرح المعاصر"، **عالم المعرفة**، العدد 19، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979.

38- صالح سعد، "الأنا – الآخر"، سلسلة **عالم المعرفة** العدد 274 الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001.

39- محمد مؤمن، "نحو مقاربة علاماتية لأداء الممثل المسرحي"، مجلة **فضاءات مسرحية**، العدد 8/7، تونس ، المسرح الوطني، 1986.

40- ياسين إيجار،**جريدة المساء**، يوم 24-10-2003.

41- نوال الهواري، المحور اليومي، جريدة وطنية مستقلة، يوم 11-06-2016.

42- نسيمة غولي: شرفات ثقافية ، قناة الجزائرية ،2017.

5_ الرسائل الجامعية :

43- بوزيدي محمد ،تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري، جامعة وهران، 2014.

44- مراح مراد ،الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح ، جامعة وهران ،2014.

فهرس المحتويات:

شكر وتقدير 2

إهداء 3

مقدمة .....أ

الفصل الأول: تاريخ فن التمثيل 10

المبحث الأول: نشأة وتطور فن التمثيل.....11

- نشأة فن التمثيل 11

-فن التمثيل عند الإغريق .....12.

-فن التمثيل عند الرومان 13

-فن التمثيل في العصر الوسيط 14

-فن التمثيل في عصر النهضة 16

المبحث الثاني: فن التمثيل وعلاقته بعناصر العرض.....17

-فن التمثيل والإضاءة 17

-فن التمثيل والديكور 20

-فن التمثيل والأزياء 22

-فن التمثيل والماكياج 24

-فن التمثيل والإكسسوارات 26

-فن التمثيل والمؤثرات الصوتية 27

-فن التمثيل و الإيقاع .....28.

الفصل الثاني: آليات إعداد الممثل..... 29

المبحث الأول: العناصر الأساسية لتكوين الممثل.....30

-الخيال 30

-الانتباه و الإصغاء 32

- الحركة 33

-التركيز 34

-الذاكرة الانفعالية 35

-الصوت 36

-الموهبة 37

-التكيف 38

المبحث الثاني:آليات إعداد الممثل في المدارس العالمية.....40

-إعداد الممثل عند فيسفولد مايرخولد 40

-إعداد الممثل عند برتولد بريخت 42

-إعداد الممثل عند ستانسلافسكي 44

-إعداد الممثل عند جروتوفسكي 46

الفصل الثالث:دراسة تطبيقية: إعداد الممثل عند أحمد رزاق.....49

قراءة في أعمال أحمد رزاق.....50

توظيف الممثلين في مسرحية طرشاقة.....62

خاتمة 68

ملاحق.....69

خلاصة

تعد عملية اعداد الممثل جزءا اساسيا في الاخراج المسرحي ،وتمر عبر مرحلتين اساسيتين ،المرحلة النظرية وتعتمد على دراسة النظريات العالمية في هذا الخصوص ،والمرحلة التطبيقية وتهتم بتنفيذ هذه النظريات من خلال الممارسة تحت اشراف اساتذة ممارسين .

يزخر المسرح الجزائري بطاقات كبيرة في الاخراج المسرحي من بينها المخرج احمد رزاق ،الذي يعتمد في مواضيعه على الاستلهام من الواقع ،ويركز في عمله كمخرج على نقل افكاره الى المتلقي .

Synopsis

Le processus de préparation du dramaturge est une partie essentielle de la production théâtrale: il passe par deux étapes fondamentales, la phase théorique, et se base sur l'étude des théories du monde et de la scène appliquée, avec la mise en pratique de ces théories sous la supervision de professeurs.

Le théâtre algérien regorge de grandes cartes dans la production théâtrale, dont le réalisateur Ahmed Razzak, qui s'appuie sur ses thèmes pour s'inspirer de la réalité, et se concentre dans son travail de réalisateur pour transmettre ses idées au récipiendaire.

summary

The process of preparing the playwright is an essential part of theatrical production. It passes through two basic stages, the theoretical stage, and is based on the study of the world theories in this regard and the applied stage. The course is concerned with the implementation of these theories through practice under the supervision of practicing professors.

Algerian theater is full of big cards in theatrical production, including director Ahmed Razzak, who relies on his themes to draw inspiration from reality, and focuses in his work as a director to transfer his ideas to the recipient.