الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

**People's democratic and Republic of Algeria**

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

**Ministery of higher education and scientific research**


جامعة أبو بكر بلقايد "تلمسان"

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

**University of Tlemcen**

**Faculty of litter and languages**

**Department of Arts**


الشعبة: فنون

التخصص:فنون درامية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ل.م.د

الموسومة بـ:

# التكوين الأكَاديمي للممثل بجامعة تلمسان
# قسم الفنون أنموذجا


إعداد الطالب:

عمراوي حبيب

تحت إشراف:

أ.د. بدير محمد الأمين


| | لجنة المناقشة | |
|---|---|---|
| د. بوشعور صلاح محمد الأمين | جامعة تلمسان | رئيسا |
| د. بدير محمد الأمين | جامعة تلمسان | مشرفا ومقررا |
| أ.د.بولنوار مصطفى | جامعة تلمسان | مناقشا |

السنة الجامعية: 2023–2024م

# الإهداء

**أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين**

**إلى الأسرة الصغيرة زوجتي وابنتي الصغيرة**

**وســـــــــــام**

**إلى أخي والأخوات الأعزاء**

**إلى الأستاذ المشرف وكافة الأساتذة والأصدقاء**

# شكر وتقدير

**جزيل عبارات الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل بدير محمد على كل ما قدمه من نصائح وتوجيهات لإتمام هذه الدراسة.**

**وكل الشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم مناقشة هذه الدراسة المتواضعة، وعلى الملاحظات والتوجيهات والآراء القيمة.**

# مقدمة

**مقدمة:**

التمثيل هو القدرة على التفاعل مع المحفزات الخيالية باستخدام الحركات والأصوات والإيماءات المختلفة ومهمته تجسيد الشخصية. ومن هنا نجد أن الممثل هو سيد الموقف والحجر الأساسي في ذلك، وهو من ظل يحمل راية المسرح عبر العصور، كما وقف مكملا متمما، ممازجا بين الثقافات مميزا صياغاته الأدبية منميا عناصره الفنية.

من المعروف في العرض المسرحي أنه من الصعب الاستغناء عن الممثل، لكونه عنصرا جماليا فاعلا في الفرجة الدرامية، ومكونا أساسيا وجوهريا في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور، فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل، بل يكاد أن يكون المسؤول الأول عن نجاح العرض أو فشله، حتى أنه يصبح في بعض الأحيان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح، ومن هنا أصبح فن المسرح فن الممثل، ولهذا يمكن الاستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية، كالديكور والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والتقنيات الآلية، ولكن لا يمكن الاستغناء عن مقوم أساسي وهو الممثل، فبه يكون المسرح ويحيا، وإذا غاب عنصر من هذا العنصرين يستحيل الحديث عن المسرح، لأنه إذا غابت الإمكانيات المادية وانعدمت الوسائل البصرية.

من هنا، جاء موضوع البحث ليعرف أسس التكوين الأكاديمي للممثل بقسم الفنون بجامعة تلمسان، وذلك لمعرفة نوعية الدراسات التي تناولت مسرحنا الجزائري، فمعظم الدارسين للمسرح الجزائري قليلا ما يركزوا على التكوين الأكاديمي.

ولأهمية عنصر التكوين البصري بشكل خاص والتأسيس الجمالي للعرض المسرحي بشكل عام، سعت هذه الدراسة إلى فك شفرة هذه العملية الفنية من خلال الإجابة عن الإشكالية التالية: ماهي الأسس الفكرية والجمالية للتكوين الأكاديمي؟ وكيف ساهم قسم الفنون في إبراز دور هذا التكوين للطلبة وإعدادهم؟.

ولهذه الأسباب رغبنا في التنقيب وراء التكوين الأكاديمي للممثل واتبعنا المنهج الوصفي التحليلي لماله من أهمية بالغة، مما يعطي تفسيرات لدراسة الظواهر أو المشكلات العلمية من خلال القيام بالوصف بطريقة علمية، ومن ثم الوصول الى منطقية لها دلائل وبراهين تمنح الباحث القدرة على وضع أطر محددة للمشكلة.

بينما تكمن أهمية البحث وهدفه من خلال إبراز فن الأداء التمثيلي من خلال تقصي جذوره والبحث في المشكلات العلمية والعملية التي واكبت ظهوره وتطوره، فهي تعتمد على الرصد التاريخي والتحليل وكتابات المؤرخين والمنظرين، ومن ثم تتعرض إلى جماليات فن الممثل بقسم الفنون، واستخدام هذا التكوين كأداة منهجية تحليلية يمارسها الطالب في تخصص الفنون الدرامية.

حاولت من خلال هذه الدراسة الاهتمام الكلي دور التكوين الأكاديمي في إعداد الطالب الممثل وإبراز قدراته والمواهب، وقصد التوضيح أكثر قسمنا بحثنا إلى ثلاث فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة.

الفصل الأول موسوم بـ: " التكوين الفني للممثل، طبيعته أداءه وقراءته المرجعية، يتفرع إلى ثلاثة مباحث في الأول الممثل المسرحي، قراءات ومسارات عالمية، أما الثاني لنظريات المسرح وفقا لمخابر التمثيل الحديثة والمعاصرة، أما المبحث الثالث: علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجا وتأليفا، أما عن المبحث الرابع فعني بالحديث عن التكوين الأكاديمي كمعيار في صناعة الفن المسرحي بقسم الفنون.

أما عن الفصل الثاني، فجاء كقراءة في تكوين الممثل وأدائه من خلال العروض المسرحية لقسم الفنون بجامعة تلمسان.

ولإثراء هذا البحث اعتمدت على مجموعة من المراجع، اعتبرت في مساق الدراسات السابقة، كان أهمها كتاب تقنيات تكوين الممثل المسرحي للدكتور عبد الله غلوم، وكتاب اللغة الجسدية للمثل للدكتور مدحت الكاشف، كما اعتمدت على دراسة مجموعة عروض مسرحية وتربصاتهم المقدمة في المسرح الجهوي بسيدي بلعباس خلال سنوات (2021/ 2022/2023/ 2024) وتحليلها.

وفي الأخير أتمنى أن تنال هذه الدراسة إعجاب واهتمام قسم الفنون من أساتذة وطلبة، كما أرجو أن تساهم في إثراء مكتبة القسم كمرجع للزملاء في السنوات القادمة، وأن يعم النفع في تخصص الفنون الدرامية.

# الفصل الأول:

# التكوين الأكاديمي الفني للممثل

**المبحث الأول:** الممثل المسرحي، قراءات ومسرات عالمية.

**المبحث الثاني:** نظريات الممثل المسرحي وفقا لمخابر التمثيل الحديثة والمعاصر.

**المبحث الثالث:** علاقة الممثل بالعرض المسرحي اخراجا وتأليفا.

**المبحث الرابع:** التكوين الأكاديمي معيارا في صناعة الفن المسرح بقسم الفنون.

## المبحث الأول: الممثل المسرحي، قراءات ومسرات عالمية

### 1.طبيعة الممثل:

يعد الممثل وإلى حد بعيد طالب التمثيل الذي نريد أن نعده أكاديميا ليصبح ممثلا، وأن يقوم بأدوار تمثيلية على أتم وجه، وأن يلبي جميع طموحات المخرج، وأن يكون قادرا على تنفيذ تعليم الإخراج، وأن يعرف كيف يتعامل مع نص المؤلف، وأن يكون مقبولا من الجمهور المسرحي، وأن يقنع المتفرج بحضوره ويأسره.

لكن الممثل غير ما ذكرناه سابقا، فهو الوسيط بين النص والمؤلف ونص المخرج وبين هذين النصين والمتفرج. إنه ناقل الرسالة المسرحية وأبعد من ذلك بقليل.[1] لذا فالممثل الذي نعده على المستوى الأكاديمي يجب أن يصبح تلك الآلة العجيبة التي تفبرك سلعا تمثيلية متنوعة (أدوار، شخصيات، إشارات مواقف حالات، أفعال ...) يشتريها المتفرج بالتلقي.[2]

هذا المعمل العجيب يتم بناءه في داخل معاهد وكليات التمثيل بواسطة أساتذة ومربين ومدربين خبروا المهنة والمسرح والتمثيل ونوابغ.

### 2. الأداء التمثيلي:

---

[1]– ينظر: جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2002، ص16 .

[2]. ينظر: أسعد عبد الرزاق، وعوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي، الطارف، د ط، 1980، ص 10 .

يحدثنا التاريخ المسرحي بأن أبرز الممثلين وأشهرهم اعتمدوا على موهبتهم وقدراتهم وتجاربهم في تطورهم الذاتي، كما أن أدائهم اعتمد على العفوية والتلقائية كأسلوب وطريقة في تقديم أدوارهم على المسرح وانتشر مصطلح الأداء في السنوات الخيرة انتشارا واسعا من حيث الاتجاهات والموضوعات والأولويات، والذي هو عبارة عن إتيان عين الواجب في الوقت، "فإذا أدى الفنان عمله على الوجه الأكمل يسمي أداء كاملا، وإلا كان أداء ناقصا، والأداء الفني للغناء والموسيقى والتمثيل فالأول أداء بالفعل".[1]

**3. مرجعياته:**

يقوم المسرح على وجود الممثل الذي يؤدي والمتفرج الذي يتلقى، ففن التمثيل لون من ألوان التعبير وتجري عملية التعبير بأن تحس بالشيء وتنفعل به تجسمه وتبرزه، "وفن التمثيل فن جماعي ويشترك في العمل على إبرازه الكاتب والأديب والمخرج والممثل وواضع الموسيقى ومهندس الديكور والفنان ومهندس الصوت والإضاءة، وكل هذه الأعمال مجتمعة يتكون فن التمثيل ليحمل في طياته تعاليم وثقافة كل من اشترك في تمثيله".[2]

**4. تطور فن التمثيل:**

**4 . 1. عند الإغريق:**

آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر، كثيرة التغيير من جبال وتلال وكهوف فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوا

[1]– بن مداح معمر، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، مذكرة ماستر، 2017– 2018، ص 12 .

[2]– ماري إلياس – حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان للنشر، ط 1 ، بيروت ، 1997 ، ص147.

"ديونيسوس" أو "باخوس" إله النماء والخصب، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في "أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح (نشأة الملهاة – الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة وهو حفر عن حزنهم لغياب الإله تي تعبل حزين ومنه نشأة ( المأساة – التراجيديا ) فكان التمثيل في بادئ الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد والأغاني"[1]، التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والابتهال إليه أن يعود ثانية، ثم مثل شخص "ديونيسوس" فكانت الجوقة الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة ثم مثلث شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد، وبعد "ثيسبس" 534 ق م الأول الذي أوجد الممثل الأول الذي يتبادل مع رئيس الجوقة، ليأتي بعده "أسخيلوس" 456 ق م – 525 ق م ليضيف الممثل الثاني وبعده "سوفوكليس" 405 ق م – 495 ق م، ليضيف ممثلا ثالثا إلى جانب الممثلين الذين أدخلهما أسخيلوس، ليقوى جانب التمثيل على جانب الغناء.

### 4 . 2. عند الرومان:

تأثر المسرح الروماني بالمسرح الإغريقي ولم يعرف الرومان فن التمثيل إلا عن طريق الإغريق، فكانوا بارعين في فنون الحرب والقتال والمصارعة، فحاول الرومان بكل الوسائل النهل من ثقافة اليونان القدامى ليؤسسوا مسرحا يخدمهم ويخدم رغبات شعوبهم، فقامت ببعض التغييرات أصابت روما، التي اخذت فن التمثيل من الإغريق بإشراك النساء في

[1]– بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، رسالة ماجيستير، جامعة وهران ، 2013 – 2014، ص 11 .

تمثيل المسرحية[1]، فكانت الطقوس الرومانية تستمر لمدة سبعة أيام وعرفت، هذه الفترة بروز الكثير من الكتاب والأدباء الرومان الذين كتبوا في الأدب المسرحي "بلاوس" و "ترانس" الذين اشتهروا في كتابة الكوميديات، أما في التراجيديات فقد أشتهر "سينكا" وكان له الأثر الكبير في التراجيديات الأوربية فيما بعد .

**4 . 3. الممثل في العصور الوسطى:**

سميت هذه الفترة بالعصور المظلمة لأوروبا، فبعد سقوط الإمبراطورية الرومانية عام 476 م، بلغت العروض المسرحية حدا من الرخص والبذاءة، ما جعل الكنيسة تتسلم مقاليد السلطة وتستولي عليها، واعتبرت الممثلين من المنبوذين في المجتمع فأصبحت الكنيسة هي منبع الفن والجمال، وطبعت المسرحيات بطابع ديني وأخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس "BIBLE" وحياة المسيح وحياة مريم العذراء فشاعت مسرحيات (الأسرار والمعجزات) التي تعبر عن كرامات ومعجزات القديسين.[2]

وقد تميزت المسرحية في هذه الفترة أن الحدث لم يعد يجري في الكنيسة بل في المسرح مقام في الساحة التي أمامها أو ربما في الدير، وقد احتفظت بطابع المسرح حيث نرى المناظر والغناء والموسيقى والحوار، بل يتوالى كل منها بدوره في المساهمة في إثارة المشاهد وإمتاعه وتعليمه، ومن أهم المسرحيات التي عرفت في هذه الفترة مسرحية "قطعة من يوم القيامة" و "تمثيلية آدم".

---

[1]– ينظر: بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، المرجع السابق، ص 31 .

[2]–ينظر: جان فرابيه، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر ، د ت ، د ط ، مصر ، ص 13 .

### 4.4. في عصر النهضة :

عرفت في هذه الفترة طفرة فكرية وأدبية وفنية كبيرة في جميع المجالات وبالخصوص الفن المسرحي وفن التمثيل، فقد تحمست أوربا لكل شيء كلا سيكي، وبدأت الموجة من إيطاليا فكانوا أول من نهض بالحركة الكلاسيكية إبان عصر النهضة وحدد أثنان منهم "كاستلقترو" و "إسكاليجر" أصول هذه الحركة، حيث غدت بمثابة تمهيد لما عرف بالمذهب الكلاسيكي الجديد.[1]

فكان لهذه الحركة الفكرية الأثر الكبير على الممثل وقت التمثيل، فأعادت له مكانته في مجتمعه وأصبح العنصر الرئيسي في العمل المسرحي، فطور وأساليبه الإبداعية وبخاصة مع تطور العمارة المسرحية الإيطالية، التي انتقلت للتمثيل من فوق المنصات والأرصفة التي كانت تقام في الطرقات إلى التمثيل في عمارات فنية ووسط وديكورات مرسومة، فظهر نوع جديد لدى الإيطاليين ما يعرف "بالكوميديا المرتجلة" أو ما يطلق عليه "كوميديا دي لا رتي"، والتي "كانت تعتمد على الارتجال دون نص مكتوب تهدف إلى التسلية والضحك فعرفت شهرة لا نظير لها وذاع صيتها في أوربا، كما عرفت عودة المرأة للتمثيل".[2]

### 4.5. في العصر الحديث:

---

[1]– أحمد صقر المسرح في عصر النهضة الحوار المتمدن، العدد 3696، الموقع الإلكتروني.www.ahewar.org

[2]– كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، 2007 ، ص 145 .

أخذ التمثيل بعدا آخر مع ظهور المسارح والسنيما والتلفزيون في الستينيات من القرن 20، وظهرت معه معاهد وأكاديميات تعلم فن التمثيل، وتعددت أساليبه واتجاهاته وطرق تدريب الممثلين، فمنها من اهتمت بصوت الممثل "كالمدرسة الصوتية من دون العناية بالجسد" ومنها من اهتمت بالجسد وخزينه من حركات وإيماءات، مثل مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت بحيث أصبح دور الكلمة ثانويا، وظهرت المدرسة التشخيصية والتي اهتمت بالحرفية الخارجية للمثل صوتا وجسدا دون الاهتمام بخياله.[1]

كم عرف هذا العصر بثلاث اتجاهات مهمة أولهما الاتجاه التمثيلي، الذي يشبه العمل المسرحي بالصور الجياشة ويقترب من الإيهام بالواقع، والثاني الاتجاه التقدمي وفيه يكون التمثيل معبرا عن الصفة المسرحية له وبعيدا عن الحياة، أما الاتجاه الثالث فهو الاتجاه التمثيلي التقدمي الذي يجمع بين الاتجاهين الأول والثاني.[2]

ومع التطور الكبير الذي عرفه المسرح في القرون الأخيرة الذي استوجب إعداد ممثل مختص يتطلب تأهيله لاكتساب المهارات والفنيات، وهذا بالعودة إلى نظريات المسرح الحديث التي تعتبر ضرورة في تكوين الممثل.

فأصبح فن التمثيل مجالا واسعا للبحث والتجريب في مختلف المعاهد والأكاديميات المهتمة بفن التمثيل، وبرز العديد من المخرجين والمحترفين ورواد المسرح الذين وضعوا

---

[1]– محمد عباس خنتوش، تطور فن التمثيل، كلية الفنون الجميلة، العراق، مقال على الموقع الإلكتروني، www.mobabylon.edu.iq

[2] – مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 2013، ص 17.

مجموعة من القواعد والأسس التي توجه الممثل في تقمص الأدوار ومن هؤلاء وأبرزهم: "انتونين آرتو، بيتر بروك، بريشت ".[1]

**المبحث الثاني: نظريات الممثل المسرحي، وفقا لمخابر التمثيل الحديثة والمعاصر**

تتحدد معطيات العرض المسرحي تبعا لرؤية المخرج واتجاهه، وبما أن الإخراج المسرحي فعالية ابداعية مدركة وذو صلة وثيقة بطاقة الخيال، فلا بد أن تكتمل الصورة المسرحية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الإخراج.

فلا يقوم العرض المسرحي بدون تأسيس على كلمة مهما كانت أهميتها ومهما كان مضمونها الفكري، ولا قيام لعرض مسرحي بدون فنانين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها، فالفنانون الذين "يصممون الديكورات ويضعون الأزياء والموسيقى والإضاءة لهم دورهم أيضا، أما المتلقي فهو العنصر الآخر الذي لا يقل عن سابقيه درجة من حيث الأهمية، إلا أن المشكلة تتعلق بإتباع الكيفية الأسلوبية التي وفقها يصل إلى تقديم العرض المسرحي".[2] ولذلك على المخرج أن يستخدم أسلوبه بشكل مناسب والعرض المسرحي المراد تقديمه وفق المكونات الظاهرة التي تشمل كل أفكار المخرج التي تبقى في ذهنه.

### 1.1. الممثل عند ستانسلافسكي (1863 – 1938):

يقول ستانسلافسكي: "اكتشفت اكتشافا عظيما: أن حالة إحساس الممثل على خشبة المسرح في اللحظة التي يقف فيها أمام جمهور كبير، وتحت أضواء ساطعة أمر غير

[1] – ينظر: أسعد عبد الرزاق، عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، المرجع السابق، ص 17 – 18.

[2] – كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص 09 .

طبيعي ويعتبر عائقا أساسيا في الإبداع، زد على ذلك فهمت أنه في مثل هذه الحالة الروحية والجسمانية لا يمكن إلا التصنع والعرض، وأن الممثل وكانه يعاني، إما أن يعيش وأن يستسلم للشعور فهذا غير ممكن" .[1]

وهكذا يبدأ ستانسلافسكي الفن مثله في ذلك مثل "أرسطو" بوضع الحد الفاصل بين واقعية الحياة وواقعية الفن، فالفن لا يبدأ إلا عندما تظهر كلمة (لو) الإبداعية وبالأحرى الصدق الوهمي المتخيل، لأن الصدق في الحياة يطلق على ما هو كائن موجود في الواقع ولا يمكن أن يقع.[2]

وقد طبق ستانسلافسكي مع فرقة "ساكس ميننجن" وتجاربه الشخصية، رافضا الأسلوب الذي كان سائدا آنذاك المتسم بالتمثيل الخطابي والأزياء والمناظر غير الواقعية ونمطية اختيار الممثلين، فجاءت عودته لا لمتسم بالتمثيل الخطابي والأزياء والمناظر غير الواقعية ونمطية اختيار الممثلين، "فجاءت عودته لإنتاج أسلوب البساطة والصدق في التمثيل لإضفاء الإيهام الكامل بالواقعية على الفرض المسرحي، فأنتج أسلوب تدريب الممثلين على طريقة جديدة في التمثيل مؤسسا منهجه على التطور النفسي للشخصية واستدعاء ذاكرة الممثل الإبداعية".[3]

---

[1]– كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، المرجع السابق، ص 09.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

[3]– سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، دار جامعة السودان للنشر والطباعة والتوزيع ط1، الخرطوم، 2014، ص 30.

ويعتبر ستانسلافسكي كلمة (لو) الإبداعية التي تستمد حياتها من الواقع أحد أهم العناصر، التي تقوم عليها التقنية السيكولوجية الواعية القادرة على بلوغ مجال اللاوعي لإدخال النظام إلى مادته، وتحقيق مبدأ منطق الترابط الذي يجب أن ينكس بالضرورة في جميع حلقات الإبداع المسرحي، وعلى هذه الصورة يتوصل ستانسلافسكي إلى صوغ الأساس الأول في فن المعاناة الإبداعية الذي يكمن في فعالية الإبداع والفن المسرحي، في ذلك يقول: "ينبغي أن نفعل خشبة المسرح الفعل والفعالية، هذا هو الشيء الذي يقوم عليه الفن وفن الممثل، ولما كانت قيمة الفن تنحدر بمضمونه الروحي لذلك أغير الصيغة بعض الشيء، فأقول يجب أن نفعل على خشبة المسرح داخليا وخارجيا".[1]

فاهتم ستانسلافسكي بتذليل حالة الإحساس التمثيلية الناشئة عن ظروف العلاني الصعبة إلى البحث عن تقنية سيكولوجية، تساعد الممثل على أن يخلق في نفسه حالة تقربه من الحالة الإنسانية السليمة، فوجد هذه التقنية تقوم على أساس الفعل المتبادل بين محركات الحياة السيكولوجية كالعقل والشعور والإرادة .

### 2.1. الممثل عند برتولد بريخت (1898 – 1956):

يعد بريخت من مؤسسي نظرية المسرح الملحمي والتي تخالف في قواعدها نظرية "أرسطو" المعروفة التي تعتمد على مبدأ التطهير، وقد استفاد " بريخت" في نظرية تلك الفنون من الفنون المسرحية في الصين والهند واليابان والمسارح الشعبية في النمسا، فأراد

[1] – سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص 14.

أن ينقل المتلقي وأن يجمع أمامه صورتين في آن واحد، الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله، أي أن المتلقي يجب أن يفكر ولا يتعاطف.

هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي أوحت للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وبذلك فإن المتلقي يجب أن يؤدي دوا فعالا في العرض المسرحي وأن يبحث موقفا نقديا لما يرى ويسمع، ومخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره.[1]

والمعيار المثالي في تقييم الممثل ينصب على مدى اندماج الممثل في دوره وتقمص الشخصيات المختلفة، فجاء ليرفض هذا المعيار لأنه يشجع الممثل على استشارة عواطف المتفرج ويشل تفكيره وحاسته النقدية، ودعا إلى احتفاظ الممثل بأفكاره ومشاعره الخاصة، فكان يطلب من ممثليه الابتعاد بينهم وبين الشخصيات التي يصورونها، فسعى "بريخت" لأن يكون مسرحه ممتعا وتعليميا في الوقت ذاته، فالمسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الأحداث، بل يعرض بصورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون أن يرتبط بما قبله.

**المبحث الثالث: علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجا وتأليفا:**

لا تأتي أهمية البحث في مسألة العلاقة التكاملية المبدعة بين عناصر العرض المسرحي عامة، وبين الممثل المخرج والممثل المؤلف خاصة كطريق تؤدي إلى تكافؤ

[1]– لقط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت 1978 ، ص 271 .

وتكافل وتفاعل هذه العناصر الأساسية، وصولا إلى الهدف الأعلى والعمل الدرامي هو عبارة عن وهم مسرحي يدركه الممثلون والمشاهدون.

إن للمخرج دوافع إنسانية وثقافية وحضارية حيوية جدا تدفعه وتحركه باتجاه اختياراته الفنية، ويتبع طرقا بعينه للإعداد والتهيئة خاصة الممثلين لينتج عمله وذلك لأن المخرج منظم جميع عناصر العرض المسرحي، وفي مقدمتها إبداع الممثل الذي يجب أن ينسجم مع بقية العناصر في كل واحد متكامل، "ليس هم كل من المخرج والممثل في بناء عملية التكامل التي يسهم المخرج عبرها بالكشف عن موهبة وعطاء ومهارات وحساسيات ودقة الأدوات التعبيرية والأدائية للمثل، مؤكدا بذلك التكامل لحالة الاستقلال لكيان وجود الممثل وهذا نفسه يقوم به الممثل من أجل التعبير عن ذاتية المخرج المبدعة واستقلاليتها عبر ذلك الفهم المشترك الذ يقود أخيرا إلى وجهات النظر القائدة إلى وحدة الهدف".[1]

ومن الأمور التي تنيء عنه عناصر التكامل على الوقوف بوجهه وإبعادها هو الحاجز النفسي بين المخرج والممثل، عن طريق العمل الدؤوب وأثره الكبير في أبعاد احتمالات الصراع والخلاف من أجل رفع الحواجز، سيقرب كلا منهما من الآخر عبر مجموعة من العلاقات الإنسانية الفنية وجملة المصالح والأهداف المشتركة.[2]

أما فيما يخص علاقة النص بالممثل، فيما أن النص غير المؤلف آت من الحياة وباحث فيها مناقش لها، متفق أو معاد لها، فلابد إذا والحالة هذه أن تكون علاقة الممثل

[1] – إبراهيم غلوم، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، المؤسسة العربية للنشر، ط 1 بيروت، 2002، ص 127.
[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 128.

مرتبطة بالحياة أولا، بنفس عمق ارتباط المؤلف بها، أي أن التجربة الحياتية الحية التي حفزت المؤلف تحفز الممثل لشق الطريق لإرساء أسس علاقته التكاملية بالمؤلف مهما بلغت قوة موهبة الممثل وانطلاق خياله المبدع، لابد من أجل تكامل العناصر المبدعة، أن يعمل هنا انطلاقا من معطيات النص يعني أن يكون الممثل واسطة نقل أو أن يصبح سجين معطيات المؤلف، فاستقلال الموهبة وإبداعه كما أثرنا أمر هام لتحقيق تكامل نافع وحي، ومن أولويات تأسيس تكامل العلاقة بين المؤلف والممثل ضرورة ارتباطهما وانطلاقهما من أرضية بنائية وفكرية منسجمة غير متقاطعة لابد من توفر التكافؤ والتكافل والتفاعل، "وتوفر الممثل كذات مبدعة مستقلة على قدرة تطيل الأثر الفني للمؤلف، وإدراكه وفهمه وفك رموز أسلوبه وأساليبه من أجل تحديد وحدات الأداء وتمرينها وإيجاد وسائل التعبير عنها إذ لا يمكن أن تضيف موهبة الممثل المبدع شيئا إلى موهبة المؤلف بالانعزال عن بعضهما والعمل كل في جزيرة بعيدة عن الأخرى".[1]

إن عملية الغوص من قبل الممثل في نص المؤلف، وتفكيكه ودراسته ومعرفة أعماق العوالم المكونة له وبخاصة للدور والشخصية الخاصة بالممثل، تتم عملية التفكيك بتقسيم الشخصية التمثيلية على وحدات أدائية متصلة من أجل الأخذ بتفاصيل الدور وتطابقه ظاهرا وباطنا، ثم إعادة بناء ما تم تفكيكه ككل متكامل منسجم عن طريق التجسيد، بحضور المؤلف ومناقشته، وفي حال غيابه لأي من الأسباب، فيمكن اللجوء إلى خبير الدراما –دراماتورج – للقيام بعملية الإضاءة المطلوبة لتكميل العلاقة بين المؤلف والممثل.

[1]– إبراهيم غلوم، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، المرجع السابق، ص 138 – 139 .

ومن الأهم أن يطلع الممثل على أساليب عمل المؤلف، وكذلك المؤلف هو الآخر على أساليب الممثل، كي ينفذ كل منهما إلى عملية النضج المسرحي، وعن هذا يقول ستانسلافسكي: "إنني أقسم الممثلين إلى فئتين: الفئة الأولى تنقل المؤلف بشكل جيد ورائع، والفئة الثانية تبدع مع المؤلف، وبإبداعهما تكمل إبداعه ". [1]

وبالتالي لا يمكن إهمال دور المؤلف المسرحي في تطوير ظاهرة المسرحية الكلية، ولا دوره في تطوير الأداء التمثيلي لإيهامه في إيجاد، وترسيخ وسائل التعبير المؤثرة الممتعة والمبتكرة سواء في طرحه لها عبر مسرحياته المبتكرة، أم عبر اقتراحها وعبر الكتابة في فنون وهوامش النص أو عبر حضوره تمارين مسرحيته، وهذا على مر العصور ومراحل التاريخ الانتقالية ودوره الفعال في إضفاء أشكال وأنواع وأساليب جملة من المذاهب المسرحية المعبرة والمتجددة دائما.[2]

**المبحث الرابع: التكوين الأكاديمي معيارا في صناعة الفن المسرح بقسم الفنون**

## 1.4. مرجعية مفهوم الأداء والجسد في المسرح الأكاديمي:

لقد شمل التمثيل في عصرنا الراهن على الهواية أو الموهبة الذاتية في الإبداع، وما يتوصل إليه الممثل من نتائج أو انطباعات في عمله المسرحي، وتجاوز ذلك ليصبح جزءا من التخطيط أو التنظيم الاجتماعي والأكاديمي، ومن هنا كان الاهتمام بالممثل وفنه والتخطيط الجامعي على مستوى علمي مدروس، "بتأهيل الممثلين وإعدادهم علميا

[1] – كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، المرجع السابق، ص21.
[2] – ينظر: مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، القاهرة، د.ت، ص72 .

وأكاديميا ليسدو حاجات مجتمعاتهم، بشكل علمي مبرمج مخصصة لذلك كليات وفروع ومناهج لدراسة علوم التمثيل وإعداد الممثلين بشكل منتظم، ومن هنا تشبعت الاختصاصات وتطورت وتعددت المناهج والأساليب واهتم الباحثون بتربية صوت الممثل وجسمه"[1]، إلى جانب تأهيله الفكري وتعريفه بالتجارب والطرق لإعداده ذهنيا وجسديا لأداء مهمته الفنية وعمله الإبداعي.

فكان لنا من كل أولئك كطلبة دارسين في قسم الفنون العديد من الاختصاصات في الأدب المسرحي، أو تاريخ المسرح والتحليل ومقاييس في النقد والإخراج المسرحي والارتجال والتمثيل والرياضة الجسدية والصوت والإلقاء وتمارين عديدة (عروض مسرحية للطلبة قسم الفنون بجامعة تلمسان دفعة 2022- 2023) نموذجا، تدخل ضمن دراسة التمثيل الذي هو عبارة عن عملية مركبة تعتمد على وسائل عديدة جسدية وصوتية وذهنية، والممثل هو ذلك الذي يملك العديد من الصفات والقرارات والمواهب لتقديم ما سبق ذكره من المواد الأساسية لعمله والتمثيل أنماط مختلفة، فهناك التمثيل الصامت (البانتوميم)، والتمثيل الموسيقي (الأوبرا)، والتمثيل الحواري (المسرحيات) والتمثيل الارتجالي العفوي (الذي لا يعتمد على نص مكتوب بقدر اعتماده على قصة أحداث وشخصيات معروفة) ، والتمثيل الفردي (مسرحيات ذات شخصية واحدة أو ممثل يقدم عدة شخصيات في مسرحية واحدة)، والتمثيل الجماعي ذلك الذي يعتمد على المحاورة والجوقة

[1] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، المرجع السابق، ص169.

(الكورس)، التمثيل بواسطة الدمية (إما أن يحرك الدمية ويتكلم بلسانها)، والتمثيل في خيال الظل، إلى جانب التمثيل الإذاعي والتلفزيوني والسينمائي والرقص (الباليه) .[1]

ويشترط في الممثل أن يجعل من خلال أدائه المسرحي الشيء غير المحسوس (العمل المسرحي الأدبي) محسوسا على المسرح أو في السنيما أو التلفزيون وهو يعرضه بواسطة جسده وصوته، ويوصل للجمهور قيمة المضمون بواسطة الكلمات والإيماءات والفعل والفعالية الحيوية، التي ينطوي عليه مفسرا بكل ذلك المضمون فهو (التمثيل)، ليفسر باعتباره أداة تشخيص وعرض في حالة ارتجال لنص في التمثيل الصامت أو المسرحية المرتجلة، أو عندما يكون المخرج مشرفا عليه وموجها له، وتتوحد وتندمج داخل الممثل الشخصية والإبداع الفني (النص ، الديكور والملحقات الأخرى...).

ويتحقق ذلك بنفس الدرجة لكي يتيح نوعا ثابتا من أنواع فن العرض الذي نطلق عليه العرض المسرحي، وقد كافح الممثل عبر التاريخ بشجاعة وبلا ملل من أجل الاعتراف به وتأكيد مكانته الاجتماعية، وفي المجتمعات الطبقية حيث الصراع والتناقض بين القوى والفئات الاجتماعية عانى الممثل الكثير، مما لحق به من آثار هذا الصراع وذلك التناقض، استطاع أن يعبر عن موقفه الفاعل من حركة المجتمع وأن يستكمل معناه ويفرض أهميته، ويحقق ضمانا اجتماعيا انعكس فيما جاء به نمو المجتمع البشري والقانون الاجتماعي من قيم ومعايير في النظرة إلى الممثل والموقف منه، من هنا كان

[1] – ينظر: أسعد عبد الرزاق، عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، المرجع السابق ، ص 160 .

العمل الفني المسرحي وما يقوم به الممثل من مهمة أو وضيفة فبي المجتمع، يشكلان انعكاسا مركبا ومعقدا من حيث هما وضيفة وشكل الواقع المادي (النظام الاجتماعي) .[1]

## 2.4. تكوين الممثل في أقسام الفنون في ضوء المناهج الإخراجية العالمية

سايرت الحركة المسرحية الجزائرية معظم التجارب العالمية الفنية والثقافية وكان لزاما عليه رفع المستوى خاصة، وأن دور الحركة المسرحية بعد الاستقلال سيؤدي دورا هاما في الوفاء للوطنية ومبادئها، ولا تكتفي بالتحريض والإرشاد وتنمية النشاط الثقافي عن طريق المسرح، وقد عرفت الحركة المسرحية بعد الاستقلال ضعفا، في الوقت الذي برزت فيه تجارب ونظريات كبيرة لجميع عناصر العرض المسرحي، خاصة الممثل الذي هو محل اهتمام العديد من الدراسات، وكانت هناك عدة محاولات للاقتداء بالمدارس الإخراجية العالمية.[2]

ومن بين الذين كان لهم الفضل في التجارب الجديدة وتميزت بخصائص فنية فريدة من نوعها نجد "ولد عبد الرحمن كاكي " و "وعبد القادر علوله" ، كما أنهم قد فهموا عملية العرض المسرحي التي يلعب فيها الممثل الدور الأساسي. [3]

وكانت السمة الثورية قد لازمت المسرح الجزائري والتأثر الكبير بالمسرح منذ بدايته، وتعتبر تجربة علوله وكاكي مثالا لتوظيف جميع عناصر العرض الملحمي، فأداء المسرح

---

[1]– ينظر: إبراهيم غلوم، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، المرجع السابق، ص182 .

[2]– ينظر: برايح حاج، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري المخرج لخضر منصوري أنموذجا، مذكرة شهادة الماجستير جامعة وهران ، 2014– 2015، ص 99 – 100 .

[3]– ينظر: بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، دار ع للنشر والتوزيع، الجزائر، ص39.

الجزائري لا يختلف كثيرا عن تقنيات المسرح الملحمي، الذي يجعل الأحداث المألوفة غير مألوفة من أجل إبقاء المشاهد في حيرة من أمره في موقف يشارك بخياله في العرض المسرحي.

### 3.4. حلقات البحث في أداء الممثل بناء على البرامج التكوين الأكاديمي

يذكر "محي الدين بشطارزي" في مذكراته الأخطاء المرتكبة في العروض المسرحية لتجربة المسرح الجزائري على مستوى الداء المسرحي، أو الإخراج وأوعز ذلك إلى غياب التكوين في المجال المسرحي، حيث صرح أنه " كان من السهل إخفاء الأخطاء الصغيرة لو كان هناك مختص قادر على إبداء التضحية للمثلين الشباب".[1]

وفي حوار له مع جريدة الجمهورية تحدث عن وضعية الممثل الجزائري قائلا: "الممثل في الجزائر عصامي، ما تعلمه إنما تعلمه بنفسه دون أن يتلق دروسا تكوينية".[2]

كانت البدايات الأولى ترتكز على الممارسة وضم مواهب الغناء أو الكوميديا إلى المسرح، ومع التحولات السياسية والاجتماعية التي عرفتها الجزائر، والاحتكاك مع الفرق المسرحية العربية دفعت المهتمين بالفن المسرحي أمثال "بشطارزي" و "مصطفى كاتب" إلى إعادة النظر في آليات العمل المعتمدة في المسرح الجزائري، وما يتعلق بأداء الممثل الهدف منها إحداث القطيعة مع الأساليب التقليدية فتح المجال أمام الممثلين للكشف عن

---

[1]– مذكرات بشطارزي، الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، العدد 20 ، سنة 2004، ص 69.

[2]– المرجع نفسه، ص 70.

قدراتهم وطاقاتهم الإبداعية.[1]

عرف الاهتمام بالفن الدرامي وتكوين الممثلين في الواقع من خلال المراكز التعليمية التي قامت فرنسا بإنشائها في الجزائر سنة 1944، وذلك تنفيذا للمرسوم الوزاري الصادر بتاريخ 22 نوفمبر 1944، بهدف التطوير والرفع من شأن الثقافة الشعبية وتأمين تكوين المنشطين تحت إشراف الحركات الشبانية الجمعيات الثقافية، المعتمد من طرف وزارة التربية الوطنية ووزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وإنشاء أقسام الفنون في بعض جامعات الوطن.[2] وبعد الاستقلال كانت انطلاقة جديدة للمسرح الجزائري خاصة بعد تأميم المسارح الوطنية ولم تكن سهلة مقارنة بالمعطيات المتوفرة، وكان للدورات الفنية التكوينية الأثر الإيجابي على المسرح الجزائري لتطوير الإمكانات الفنية لهؤلاء المسرحيين وترسيخ في ذهن العديد من الممثلين أن يكونوا مخرجين ومؤلفين إلى جانب كونهم ممثلين، ومثالا على هذا الطالب الجامعي في جامعة تلمسان "قسم الفنون"، إذ يتلقى برنامج تكويني منذ السنة الثانية طور ليسانس في تخصص فنون درامية بدراسة مجموعة من المقاييس (التأليف الدرامي، فن التمثيل، فن الإخراج، والنقد المسرحي...إلخ) وغيرها من المقاييس خلال سنتي الليسانس وسنتي تكوين في طور الماستر، من تأطير أساتذة أكفاء أكاديميا في هذا المجال، وإتاحة الفرص للاحتكاك مع فنانين مسرحيين ذوي كفاءة مسرحية عالية، وأن يكتشفوا أشكالا مسرحية جديدة وكتاب مسرحيين كبار .

[1]– بن سعيد رشيدة، التكوين الأكاديمي للمثل في الجزائر معهد برج الكيفان أنموذجا، مذكرة شهادة الماجيستير، جامعة وهران، 2014 – 2015، ص 70.

[2]– بن سعيد رشيدة، التكوين الأكاديمي للمثل في الجزائر معهد برج الكيفان أنموذجا، المرجع السابق، ص71.

# الفصل الثانـي:

# قراءة في تكوين الممثل وأداءه في عروض قسم الفنون بجامعة تلمسان

**المبحث الأول:** في باب الاتفاقية المبرمة بين المسرح الجهوي لسيدي بلعباس وجامعة تلمسان.

**المبحث الثاني:** نحو كرونولوجيا العروض المسرحية بقسم الفنون (التربص التكويني).

**المبحث الثاني:** قراءة في أداء الممثل وفقا لنظريات وأساليب الإخراج العالمية (نماذج مختارة).

**المبحث الأول: في باب الاتفاقية المبرمة بين المسرح الجهوي لسيدي بلعباس وجامعة تلمسان.**

انسجاما مع الرغبة المشتركة بين رئيس جامعة تلمسان ومدير المسرح الجهوي لسيدي بلعباس، وفي ضوء الاهتمام بالأنشطة المسرحية وكل ما يتعلق بالفن الرابع على المستوى الفني والتقني، وبهدف تقوية الصلة بين الطالب الأكاديمي وبين الفنان الممارس والمتمرس، من أجل تقوية العلاقة ودعم المبادرات من شتى الجانبين، مع العمل على تنفيذ البرامج والمشاريع المقترحة والمشتركة بين الجهتين، تم الاتفاق على عمل بروتوكول تعاون بين الجهتين خدمة للنشاط المسرحي إلى حد سواء، وكان الاتفاق مبني على ضوابط وقوانين ومواد، تأتي على النحو التالي:

**1. ما جاء في ضوء المقتضيات العامة:**

**<u>المادة الاولى:</u>**

- يتم التعاون بين مدير الجامعة ممثلة بكلية الآداب واللغات –تلمسان، وإدارة المسرح الجهوي سيدي بلعباس، في شكل مشاريع يتم اختيارها وفق برنامج سنوي، والعمل على تجسيدها، مع تحديد الأهداف والاجراءات، وجميع الخطوات وفق جدول زمني.
- تروم الاتفاقية المبرمة بين المديرية ومؤسسة المسرح الجهوي–سيدي بلعباس، إلى تحقيق وتعزيز الشراكة بين الجهتين، تنفيذا لبرنامج العمل في ضوء الاتفاقية على مدار ثلاثة سنوات كاملة.

**<u>المادة الثانية:</u>** مدة هذه الاتفاقية، تجدد بعد انقضاء الثلاث (03) سنوات، وهذا بعد عملية تقييم سنويا، وتصبح سارية المفعول بمجرد التوقيع عليها.

**المادة الثالثة:** ضرورة دعم الجهات المؤطرة من مدربين ومتعاونين، ناهيك عن العمل على توثيق كل عمل ميداني ودعم الجهة التي توثّق له نتاج الجهد المبذول وفق صيغ قانونية[1].

أما في ضوء المادة الرابعة، فقد احتوت على أهداف الاتفاقية، وهي على النحو التالي:

- دعم العلاقات الفنية والعلمية، مع تبادل الزيارات الميدانية والتربصات للطلبة على مستوى مؤسسة المسرح الجهوي سيدي بلعباس، وضمان السير الحسن لها للطلبة الراغبين في التربصات حسب المجالات المتعددة للفن الرابع.
- تعزيز انفتاح الجامعة على مؤسسة المسرح الجهوي وعديد الجمعيات النشطة وربط صلات وثيقة مع الجهات المتعاونة.
- الاستغلال الأمثل لفضاءات المسرح الجهوي بتوجيه من التقنيين والممارسين.
- تقوية دور الطالب الجامعي ودمجه ضمن مرافق وفضاءات المسرح الجهوي.
- الاستثمار الجيد للإمكانيات والموارد للرفع من مستوى الطالب الجامعي وتلبية شغفه أن أبدى استعدادا لذلك.

**المادة الخامسة:** يعمل الطرفان على تسخير الامكانيات المادية والبشرية والتقنية المتوفرة لديهما لتفعيل البرامج والأنشطة الفنية، مع الرفع من مؤهلات الطالب الجامعي وتوفير شروط الاندماج والرغبة في تحقيق غاياته الفنية ميدانيا.

[1] _ مشروع اتفاقية شراكة تمديد ثلاثة (03) سـنـوات، بين جامعة أبو بكر بلقايد –تلمسان، كلية الآداب واللغات -قسم الـفنون- والمسرح الجهوي سيدي بلعباس، بتاريخ 27 أفريل 2022.

**المادة السادسة:** يعمل عميد الجامعة على تحديد مسؤول معين ليكون همزة الوصل بين مؤسسة المسرح الجهوي والطلبة، ضمانا للسير الحسن للبرنامج المتفق عليه.

**المادة السابعة:** أن يعتمد البرنامج المسطر وضع رزنامة للملتقيات والتربصات، وإشراك الطلبة في كل نشاط واعد تحقيقا للاندماج لديهم والتواصل الفعال[1].

## المبحث الثاني: نحو كرونولوجيا العروض المسرحية بقسم الفنون (التربص التكويني)

ساهمت قسم الفنون بجامعة تلمسان في تكوين طلبة السنة ثالثة ليسانس فنون درامية، ولعبت دورا كبيرا من خلال تجاربها السابقة واجتهادها في عقد الاتفاقيات مع المسارح الوطنية والجهوية، بتأطير الطلبة ببيداغوجيا ومن أمثلة ذلك الاتفاقية مع المسرح الجهوي بسيدي بلعباس، وذلك من خلال تقديم تربصات على شكل عروض مسرحية يقدمها الطلبة على شكل عروض مسرحية ضمن متطلبات نيل شهادة الليسانس في الفنون الدرامية تحت إشراف الدكاترة المؤطرين أكاديميا والممثلين بالمسرح الجهوي هواة ومحترفين، فيطلب من الطالب بتطبيق كل ما اكتسبه من تحصيل علمي خلال ثلاث سنوات حيث يؤلف مسرحية من إخراجه وأدائه كفرد أو كمجموعة، يقسم الطلبة إلى مجموعات حيث كل مجموعة قامت بتأليف مسرحية ووضع الديكور المناسب والأزياء والإخراج ووضع النظرة الإخراجية، والمنهج الذي تدور حوله أحداث المسرحية تعرض على خشبة المسرح أمام أنظار الجمهور والأساتذة والممثلين والناقدين والجمهور المهتمين بمجال المسرح.

[1] _ مشروع اتفاقية شراكة تمديد ثلاثة (03) سـنـوات، بين جامعة أبو بكر بلقايد –تلمسان، كلية الآداب واللغات -قسم الـفنون- والمسرح الجهوي سيدي بلعباس، بتاريخ 27 أفريل 2022.

**أ ـ نماذج الأعمال المسرحية دفعة ليسانس (2021 / 2022):**

| عنوان المسرحية | إعداد الطلبة | تأليف | تصميم العرض | مكان العرض |
|---|---|---|---|---|
| لعبة القدر | ـ شومان لمياء وصال<br>ـ زحزوح سعاد<br>ـ دريزي شيماء<br>ـ عمراوي حبيب | تأليف جماعي | شومان لمياء وصال | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |
| أهمية الصداقة | ـ بلعربي عز الدين<br>ـ بوشنتوف سيد أحمد<br>ـ عياد زدام عبد الحكيم<br>ـ زروقي عبد الغني<br>ـ بلبشير محمد | تأليف جماعي | تصميم جماعي | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |
| الخطايا السبع | ـ عمراوي سفيان<br>ـ قوراري يونس<br>ـ بن ددوش أحمد<br>ـ بن عيسى رميساء<br>ـ شعبان يونس<br>ـ هامل ياسين<br>ـ العربي طاهر مهدي | تأليف جماعي | تصميم جماعي | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |
| University girls | ـ مرسلي سلاف<br>ـ بومدين سناء<br>ـ بغلول مريم<br>ـ شعباني أصالة | – مرسلي سلاف<br>– بومدين سناء | – مرسلي سلاف<br>– بومدين سناء | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |

**ب ـ نماذج الأعمال المسرحية دفعة ليسانس (2022 / 2023):**

| عنوان المسرحية | إعداد الطلبة | تأليف | تصميم العرض | مكان العرض |
|---|---|---|---|---|
| أوديب ملكا | ـ خليفة شيماء<br>ـ بلقايد يونس<br>ـ بوزاهري عبد الكريم<br>ـ بوسماحة أسامة<br>ـ فريحي إيهاب<br>ـ بوزياني محمد<br>ـ موس أمال<br>ـ بوعلي إيمان | نص مقتبس عن مسرحية 'الملك أوديب' لسوفوكليس<br><br>معالجة درامية:<br>د. سوالمي الحبيب | تصميم جماعي | ورشة المسرح بقسم الفنون |
| رهين المشرق | ـ بلعباس نجوى<br>ـ زيرق دنيا | نص مقتبس عن الكاتب ادريس قرقوى<br><br>معالجة درامية:<br>د. دحو محمد الأمين | د. بدير محمد | ورشة المسرح بقسم الفنون |

**ج ـ نماذج الأعمال المسرحية دفعة ليسانس (2023 /2024):**

| عنوان المسرحية | إعداد الطلبة | تأليف | تصميم العرض | مكان العرض |
|---|---|---|---|---|
| حنين | ـ نقادي وداد | مونودرام عن نص للكاتب أحمد الحايك | أنوار حساني | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |
| ألم وأمل | ـ بويدة حنان | مونودرام عن | عادل حماس | المسرح الجهوي |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | نص للكاتب محمد الشباع | | لسيدي بلعباس |
| خيوط الوهم | ـ حطاب هاجر نور الهدى<br>ـ بن ددوش أحمد | بن ددوش أحمد | تصميم جماعي | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |
| العشرية ـ الـــ 10ريـ ـــة | ـ بن بشير نجاة<br>ـ بريشي مريم نوال | ـ بن بشير نجاة<br>ـ بريشي مريم نوال | ـ بن بشير نجاة<br>ـ بريشي مريم نوال | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |
| بلا قبضان | بن شليح إكرام | مونودراما لبن شليح إكرام | بن شليح إكرام | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |
| المونااليزا تتجول في بلعباس | حدمرار محمد | مونودرام لحدمرار محمد | حدمرار محمد | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |
| الليلة الأخيرة | ـ لدهم محمد بن<br>ـ مصطفى محمد<br>ـ دحمان مولود علاء الدين<br>ـ صايم مأمون يونس<br>ـ بورصالي عصمت<br>ـ صفراوي يونس | عن نص للكاتب سليم مقراني | دحمان مولود علاء الدين | المسرح الجهوي لسيدي بلعباس |

**المبحث الثالث: قراءة في أداء الممثل وفقا لنظريات وأساليب الإخراج العالمية (نماذج مسرحية مختارة).**

### 3 ـ 1. نموذج دفعة (2021/ 2022):

**أ – ملخص مسرحية "الخطايا السبع ":**

تحكي عن وفاة القاضي سليمان وله ورثة هم أبناءه السبعة من بينهم أبا وهب وكان مقربا منه عن الآخرين وترك له وصية ليدلي بها إلى إخوته وهي لب الصراع في المسرحية، بعد إتمام مراسم الدفن يجتمع الإخوة مع صديق أبيهم "نبهان" من أجل معرفة وصية أبيهم فيجيبهم "أبا وهب" بأجوبة تثير فضولهم وتارة تهرب منهم، ثم يحتدم الصراع بين الإخوة الستة فيلجؤون " لنبهان" تارة لحل مشاكلهم، ويعقدون اجتماعات تارة أخرى قصد الوصول إلى نتيجة والحصول على الصندوق.

وبعد أخذ ورد، يلجأ "أبا وهب" إلى مفاجأتهم أن الصندوق خال من أي ميراث، وأن الميراث الحقيقي هو وقوف الإخوة بجانب بعضهم والتكاتف فيما بينهم، ذلك هو الكنز الحقيقي، ويقرأ عليهم وصية أبيهم الذي حثهم من خلالها أن يتحدوا، وأن مشاغل الحياة ومشاكلها لا يجب أن تفرق بين الإخوة.

**ب– المدرسة والمنهج الإخراجي المتبع:**

خلال قراءة نص المسرحية، يظهر اعتماد الطلبة على المدرسة الواقعية النفسية (ستانسلافسكي) من أجل ايصال فكرة ورسالة واقعية عن المجتمع، وتقمص الأدوار كما ينبغي منذ البداية إلى النهاية لإيصال رسالة إلى الجمهور، واستغلال الديكور الموجود على الخشبة الذي له علاقة مع الأحداث، فظهر أنه هناك تكامل بين النص الدرامي

والحوار والكلمات مختارة بدقة، الملابس مناسبة مع الشخصيات وحركة الممثلين، موفقة مع تعابير الوجه وحسن الاتصال بينهم وتحقيق هدف بإيصال رسالة للمتلقي. (الصورة01)

**الصورة 01 من العرض المسرحي**

وبالتالي، يعتمد المنهج الإخراجي للعرض المسرحي، على تجسيد خطوات إعداد الممثل لدى الطلبة، ومن ثم خلق الشخصية من خلال قيام ممثليه بالتعرف على الظروف المعطاة للشخصية، وهي الأمور المتعلقة بالشخصية والمحيطة بها للتوصل إلى طبيعة الحالة المبدعة للشخصية، ومنه أعطى للطلبة المتربصون في العرض المسرحي الدخول في عمق النص والتركيز على النقاط الرئيسية التي تحيط بالشخصية وأهمها:

1. الزمان والمكان التي عاشت فيه الشخصية وظروف ذلك الزمن، وظروف المعيشة
2. النفسية، من خلال تأثيراتها التي تحدثها الظروف المكانية والزمانية العاطفية.
3. المحيط، من خلال عادات وأساليب المعيشة.

4. الشكل، من خلال الطول العرض، الجمال، القبح...إلخ.

5. الصفة، من خلال ذكاء الشخصية، غبائها، جهلها، وعلمها.

كما تم التركيز على رسم الشخصية ورسم سير المسرحية، من خلال فكرة الاندماج في الشخصية، التي تعتمد إلى حد كبير على الظروف المعطاة، من ثم على الخيال في تكملة تلك الظروف وملئ الفراغ. (الصورة02)

**الصورة 03 من العرض المسرحي**

### 3. 2. نموذج دفعة (2022 / 2023):

**أ– ملخص مسرحية " أوديب ملكا":**

منذ عصر الإغريق إلى يومنا هذا، لا تزال أسطورة أوديب تقرأ وتفسر تفسيرات مختلفة وفي يجد الباحث في كل القراءات شيئا جديدا لم يكتشفه في القراءات السابقة، كما اعتبرت هذه المسرحية أحد أهم الأمثلة على المسرحيات التراجيدية بسبب ما تحمله من مأساة، حيث يتضح بأن أوديب لم يكن أكثر من دمية بيد القدر الذي حكم عليه منذ أن

كان رضيعا بمصيره الفظيع، الذي حاول قدر الإمكان الهروب منه عندما جاء إلى قصره نبوءة تتحدث عن أنه سيقتل والده ويتزوج أمه فترك والديه غير الحقيقيين، ليهرب من هذه النبوءة التي ظلت تلاحقه إلى أن تحققت لكن "سوفوكليس" كعادة التراجيديا يحاول تحميل البطل جزء من هذه المسؤولية فيما يتعلق بمصيره، فلو لم يتغطرس أوديب ويغضب لما قتل "لا يوس" ولم يساهم في تحقيق النبوءة، فالعيب الأخلاق الذي حملته شخصية أوديب عقل عليه قدره .

**ب– المدرسة والمنهج الإخراجي المتبع:**

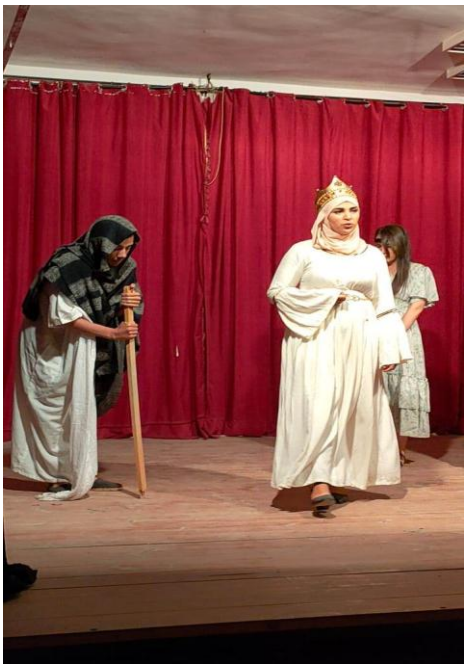
قدم الطلبة المتربصون هذه المسرحية بقالبها التراجيديا، استلهمت ووظفت الأساطير من خلال الأعمال المسرحية التي نالت مكانة عند الأدباء وتاب المسرح العالمي وأقدم الأساطير اليونانية التي تدخل ضمن المدرسة الكلاسيكية، فهذا العمل يعرض أفكار مجسدة في شخصيات تحمل عبء ومعالجة القضايا المطروحة، وعرضها على القارئ أو المتلقي مع الاحتكاك المباشر بين الكاتب والمتلقي، واستعمال مختلف الأدوات التي تعبر عن صلب بناء هذا العمل المسرحي.

تمثل العرض المسرحي المقتبس من مسرحية الملك أوديب لسوفوكليس، في ترجيح العقل على العاطفة، وأن المسرح الإغريقي يعد النواة الأولى لنشأة المسرح بمقوماته الأصولية والذي يمثل تطورا للطقس، وبالتالي تمثل هدف المعالجة الدرامية بغية إعطاء العرض المسرحي مناخا خصبا لأداء الطقوس الدينية من خلال عرض الأساطير القديمة وقصص التراجيديا والتي تصور هيمنة القدر على الإنسان ومقدراته.

وبحسب نظرية التحليل النفسي تتمثل عقدة أوديب في الجملة المنظمة من رغبات الحب والعداء التي يشعر بها الطفل تجاه والديه، سميت هذه العقدة بعقدة أوديب لأنها تجسد ما حدث في مسرحية الملك أوديب لسوفوكليس من رغبة في موت المنافس (المنافس يكون شخصا نفس الجنس وحديدا الأب) ورغبة جنسية في الاستحواذ على الشخص الذي ينتمي للجنس الآخر (وهو هنا الأم).[1]

اعتنى الطلبة المتربصون بتشكيل الحركات الجسدية مع ما يرافقها من مساعدات (الأقنعة والأزياء والكعوب العالية ومعمارية المسرح ...) دلالات بصرية طقسية وجمالية تؤثر حسيا بالمتلقي المشارك وجدانيا في العرض. كما أن توظيف الجسد لتلك المساعدات المسرحية يسهم في تكوين تصور عن أبعاد الشخصية التي يؤديها. (الصورة03 و04)

**الصورة 03 من العرض المسرحي**



**الصورة 04 من العرض المسرحي**

[1]– نيفين زيور، فرويد ولاكان، رحلة التحليل النفسي في المهد إلى العبث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص143.

ومن خلال ذلك، أقدم الطلبة المتربصون للحفاظ على حركة جسد الممثل القادم من الباب الوسطي لبناية المسرحية وفقا لأطر المسرح اليوناني، ذلك أن الباب الوسطى للعمارة المسرحية يكون لدخول الشخصيات الراقية كالملك، وهذا يعني أن العمارة المسرحية بأبوابها الثلاثة، تعطي مكان العرض دلالة واضحة من خلال الدخول والخروج فيساعد الجسد لتوضيح سير الأحداث.

كما حافظ الطلبة المتربصون من خلال المعالجة الدرامية للنص، على دور الجوقة في مساهمتها في تبيان حركة جسد الممثل الرئيس بشكل يوحي بطقسية الأداء الجماعي، وتم قراءة العرض المسرحي وفق المنظور التالي:

- يرتكز التمثيل على مأساة بطل.
- يقتصر التمثيل على الرجال في اليونان.
- يتعامل الممثل مع مجموعة ممثلي الجوقة.
- يمثل الحوار كونه وسيلة لسرد ما قد حدث بل وجعله أيضا وسيلة للإيماء بالصراع
- الاعتماد على مشاهد من فن البانتوميم بحركات تعبيرية هادفة.

وعليه، فإن "موقف أوديب في النهاية المسرحية، وهو الموقف المخالف له تماما في بداية المسرحية حيث نجده في النهاية يرفض الحقيقة ويأبى إلا أن يعيش في أكذوبة الواقع، بل ويحاول اقناع وارغام جوكسترا على ذلك رغم ضعفها"[1].

[1]_مصطفى عبد الله، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص92.

في حين، استند الطلبة المتربصون في بعض فصول المسرحية التي أديت على خشبة المسرح، على منهج ستانسلافسكي في اعداد الممثل لغرض بناء الشخصية بالاستعانة بـ(لو السحرية) كتقنية داخلية ووسيلة فعالة لجعل أجهزة الممثل تعمل وتحرك الفعل الجسماني أي الخارجي ليكون صادقا، مما ستساعده على الاندماج في الشخصية لأن الممثل الذي لا يعتمد عليها سوف يقدم لنا الشخصية ولا يدخل فيها سيكون ميكانيكيا. (الصورة05)

**الصورة 05 من العرض المسرحي**

### 3 ـ 3. نموذج دفعة (2023 / 2024):

**أ– ملخص مسرحية " الليلة الأخيرة":**

القصة حقيقية عن آفة المخدرات بشتى أنواعها، وما ينجم عنها من أضرار نفسية واجتماعية محضة والوقوف عند الثورة التحريرية، كمحطة لضرب المثل للشباب لم تغرهم

الحياة، بل أقسموا أن نعيش نحن في عزة وكرامة والصراع ينحصر في تقرير مصبر شخص بين التعاطي للمخدرات، والهروب من الحقيقة أو الانتحار كحد للتخلص من كل المشاكل الاجتماعية التي جعلت الشخص يتخبط فيها من فقر وجهل.

**ب – المدرسة والمنهج الإخراجي المتبع:**

من خلال ربط المسرحية بموضوع الثورة التحريرية والآفات الاجتماعية، يظهر انتهاج المذهب البريختي جليا نظرا للعلاقة التاريخية بالثورة والمجتمع، ولغة الخطاب بالعامية والبسيطة حيث أن إضفاء صيغة الخيال الواسع على مجريات القصة بطريقة تصويرية منسجمة زاد من إثراء الفكرة العامة.

ولم يرد كاتب النص أن يوفر انعكاسا شفافا للواقع، وبإتاحة الفرصة لفهم هذا الواقع حسب، بل أراد منه أن ينقل للجمهور متعة التعلم، ويجعل صورة هذا الواقع الذي يتغير تثير عند الجمهور روحا طيبة أيضا. وبالتالي، عرضت الشخوص والأحداث عرضا لا تمثيلا على خشبة المسرح، وابتعاد تقمص الممثلين لهذه الشخوص، حيث جاء العرض المسرحي مغربا، وهو ما ينفي عن الممثل صفة التمثيل، ويحوله إلى مجرد عارض للأحداث، على الرغم من أن الممثل لا يتحتم عليه القيام بدوره التمثيلي والإجادة فيه، بل عليه وهو يجيد دوره أن يبتعد عنه جهد طاقته. (الصورة06)

وعليه من خلال العرض المسرحي، كانت "الأمور غير المتوقعة تحدث فجأة، والتسلسل المعتاد للأحداث ينتفي وجوده، وينفصل الممثل عن دوره، لا بمعنى تناقضه مع

دوره، بل عرضه لهذا الدور، وكأنه يعرض حادثة معينة أو يرويها، او يتساءل عنها، محركا ذهن الجمهور بطريقة الاستفزاز لمحاكاته عقليا، وليتخذ الجمهور نفسه القرارات الحاسمة، أو يجيب عن تلك التساؤلات.[1]

وعمد كاتب النص في لجوئه إلى إثراء نصه المسرحي بمصادر تراثية وهي تجربة ريادية في المسرح الجزائري، متأثرا بتجربة "بريخت" الذي اعتمد في مسرحياته على كثير من التراث والآثار، وذلك لتغيير الحاضر وبناء المستقبل. (الصورة07) كما جسد الطلبة المتربصون أفكار المسرح الملحمي بهدف تصميم العرض للكشف عن طبيعة المشاكل الاجتماعية والسياسية التي تعاني منها مجتمعاتهم مما أدى إلى تشكيل ملامح عرض مسرحي جزائري بتأثير ملحمي.

**الصورة 06 من العرض المسرحي**

**الصورة 07 من العرض المسرحي**

[1] _ ينظر: أرتن اسلن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1984، ص130.

# خاتمة

**خاتمة:**

يعتبر الممثل المسرحي أحد العناصر الرئيسية والمهمة في عملية العرض، ولكي يحقق دوره على الشكل الصحيح لابد أن تتوفر فيه عوامل وشروط عديدة يكتسبها عبر التكوين ولإعداد النظري والتطبيقي.

ومن هنا نستخلص بعض النقاط التي كانت كآخر عنصر لهذا البحث بمثابة نتائج واقتراحات، وقد تمثلت فيما يلي:

ـ الممثل الأكاديمي في كل خطوة من خطوات أدائه للدور، يدرك جيدا أنه عملية مستمرة ومتطورة تساعده في ذلك أدواته وخبراته وتجاربه ودراساته التي تضيء له الطريق لمن لا تحدد له مساراته.

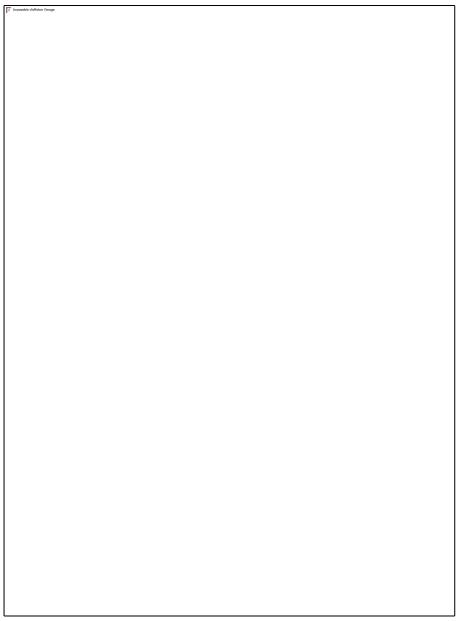
ـ يجد الممثل الأكاديمي أن اقترابه من الشخصية في مرحلة التفسير والتحليل يختلف عن اقترابه منها، وهو يؤديها على منصة المسرح في مواجهة الجمهور.

ـ تعتبر حركة الممثل أفضل وسائل التعبير عن الفكرة المراد توصيلها، فإذا كان أداءها صحيحا كانت الفكرة المعبر عنها واضحة، وبالتالي يكون العرض ناجحا.

ـ يجب على الممثل المسرحي أن يكون جامعا وعارفا بجميع تقنيات الأداء التمثيلي التي أسس قواعدها مخرجو العصر الحديث.

ـ جهود جامعة تلمسان على إرساء سبل التعاون الثقافي والفني مع المؤسسات الفنية الأخرى، لتفعيل الحركة المسرحية بقسم الفنون.

# ملاحق الدراسة

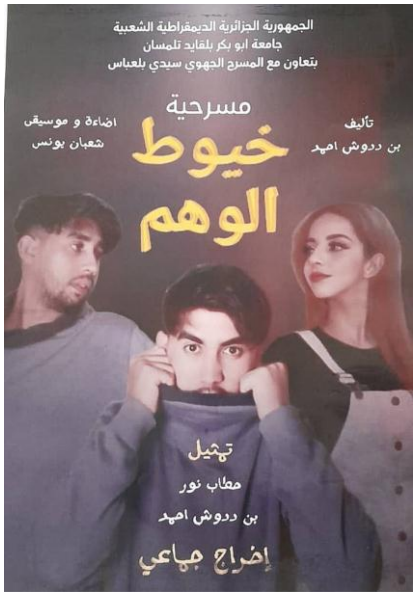


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد_تلمسان
قسم الفنون
يقدم
رَهينُ المَشرقِ
عن نص لـ:
إدريس قرقوى
رؤية إخراجية:
بلعباس نجوى_ زيرق دنيا
معالجة درامية:
دحو محمد الأمين
تصميم العرض:
بدير محمد
أداء:
بلعباس نجوى
زيرق دنيا
إنتاج 2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
مسرحية
الـ10ية
مشروع تربص
• تأليف و إخراج :
بن بشير نجاة | بريشي مريم نوال
• مساعد المخرج :
شعبان يونس
• تقني الصوت و الاضاءة:
هامل ياسين
• سينوغرافيا:
بن بشير نجاة | بريشي مريم نوال
• أداء:
بن بشير نجاة| بريشي مريم نوال
• ماكياج:
بن بشير نجاة
تحت إشراف جامعة أبو بكر بلقايد
قسم الفنون بالتنسيق مع المسرح الجهوي سيدي بلعباس
02 PM | MAI 07 المسرح الجهوي سيدي بلعباس

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
تحت اشراف
جامعة ابو بكر بلقايد تلمسان قسم الفنون في اطار مشروع التربص
تقدم
مسرحية الليلة الاخيرة
النص : مقراني سليم
كوريغرافيا:
بن شليح اكرام
بلخادم هاجر
ديكور واكسسوار: جماعي
موسيقى : لدهم محمد
اضاءة: بن شليح اكرام
تشخيص:
لدهم محمد
دحمان مولود علاء الدين
صفراوي يونس
بن مصطفى محمد بوغرارة
صايم مامون يونس
برصالي عصمت
اخراج: دحمان مولود علاء الدين

تاليف: بن شليح اكرام
تحت اشراف جامعة أبوبكر بلقايد
بالتنسيق مع المسرح الجهوي سيدي بلعباس


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة ابو بكر بلقايد تلمسان
بتعاون مع المسرح الجهوي سيدي بلعباس
مسرحية
خيوط الوهم
تأليف
بن ردوش امهد
اضاءة و موسيقى
شعبان يونس
تمثيل
حطاب نور
بن ردوش امهد
إخراج جماعي

# المكتبة البيبليوغرافية

**1. المعاجم:**


- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان للنشر، ط 1، بيروت، 1997.


**2. المراجع:**

**باللغة العربية:**


- إبراهيم غلوم، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، المؤسسة العربية للنشر، ط 1 بيروت، 2002.
- أسعد عبد الرزاق وعوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي، د ط، بغداد،1980.
- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، دار ع للنشر والتوزيع، الجزائر.
- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2002.
- سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، دار جامعة السودان للنشر والطباعة والتوزيع ط1، الخرطوم، 2014.
- كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 2007.
- لقط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت 1978.
- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، القاهرة، د.ت.
- مصطفى عبد الله، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.


**المترجمة:**


- أرتن اسلن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1984.

- جان فرابيه، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، د ت، د ط، مصر.
- كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997.
- نيفين زيور، فرويد ولاكان: رحلة التحليل النفسي في المهد إلى العبث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

**3. المذكرات والرسائل:**

- برايح حاج، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري المخرج لخضر منصوري أنموذجا، مذكرة شهادة الماجستير جامعة وهران، 2014- 2015.
- بن سعيد رشيدة، التكوين الأكاديمي للمثل في الجزائر معهد برج الكيفان أنموذجا، مذكرة شهادة الماجيستير، جامعة وهران، 2014 – 2015.
- بن مداح معمر، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، مذكرة ماستر، 2017- 2018.
- بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 2013 – 2014.
- مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 2013.

**4. الجرائد الرسمية والاتفاقيات:**

- مذكرات بشطارزي، الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، العدد 20، سنة 2004.
- مشروع اتفاقية شراكة تمديد ثلاثة (03) سنوات، بين جامعة أبو بكر بلقايد –تلمسان، كلية الآداب واللغات –قسم الفنون- والمسرح الجهوي سيدي بلعباس، بتاريخ 27 أفريل 2022.

**5. المواقع الالكترونية:**

- www.ahewar.org
- www.mobabylon.edu.iq

# فهرس المحتويات

| فهرس المحتويات | |
|---|---|
| **إهداء** | |
| **شكر وتقدير** | |
| **مقدمة** | أ-ج |
| | |
| **الفصل الأول: التكوين الأكاديمي الفني للممثل** | **01** |
| **المبحث الأول:** الممثل المسرحي، قراءات ومسرات عالمية | **02** |
| **المبحث الثاني:** نظريات الممثل المسرحي وفقا لمخابر التمثيل الحديثة والمعاصر | **08** |
| **المبحث الثالث:** علاقة الممثل بالعرض المسرحي اخراجا وتأليفا. | **11** |
| **المبحث الرابع:** التكوين الأكاديمي معيارا في صناعة الفن المسرح بقسم الفنون | **14** |
| **الفصل الثاني: قراءة في تكوين الممثل وأداءه في عروض قسم الفنون بجامعة تلمسان** | **20** |
| **المبحث الأول:** في باب الاتفاقية المبرمة بين المسرح الجهوي لسيدي بلعباس وجامعة تلمسان | **21** |
| **المبحث الثاني:** نحو كرونولوجيا العروض المسرحية بقسم الفنون (التربص التكويني) | **23** |
| **المبحث الثاني:** قراءة في أداء الممثل وفقا لنظريات وأساليب الإخراج العالمية (نماذج مختارة) | **26** |
| **خاتمة** | **36** |
| **ملاحق الدراسة** | **38** |
| **المكتبة البيبليوغرافية** | **40** |
| **فهرس المحتويات** | **43** |