جـــــامعة د .مـــولاي الـــطـــاهر ســـعـــيدة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون
تخصص نقد العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص نقد العرض المسرحي

الموسومة ب:

إدارة الممثل بين الجمالية والتطبيق في العرض المسرحي

مسرحية "قلعة الكرامة" للخضر منصوري أنموذجا

إعداد الطـــالبة:
- بوزيدي عالية

إشـــــراف الأستاذ:
د/ مذكور

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

نشكر الله العزيز الجليل ذي القدرة سبحانه وتعالى على الجميل عطاءه وفضله وتوفيقه في إنجاز هذا البحث والذي يرجع الفضل فيه إلى الأستاذ المشرف الدكتور مذكور برزوق الذي نشكره كثيرا على توجيهاته القيمة.

كما أشكر كل من عائلتي على دعمها الخاص في مواصلة المسار الدراسي وأشكر كل من ساعدني وقدم لي يد العون الإنجاز هذا العمل من القريب أو البعيد إضافة إلى كل الأساتذة الذين تلقيت التعليم على يدهم وخاصة أساتذة قسم الفنون وفي الأخير أرجو من الله تعالى أن يجعل عملنا هذا نفعا ويستفيد منه جميع من يهمه الأمر.

بسم الله الرحمن الرحيم

إذا كان الاهداء يعبر ولو بجزء من الوفاء، فهذا الاهداء الى من قال في شأنهما عز وجل **(وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا)**.

الى أغلى وأروع ما في هذا الوجود الى من كان دعاءها سر نجاحي الى أحلى كلمة نطقها لساني أمي الحبيبة.

الى من أحمل اسمه بكل افتخار الى الذي كان دوما عونا لي أب أعزه الله إلي.

الى من بوجودهم أكتسب سندا وقوة ومحبة أخوتي وأخواتي.

الى من هم أقرب الى روحي أبناء أخوتي.

الى صديقاتي المقربات **(عواطف، يسرى، منال)**

كما أشكر الاستاذ سعسع خالد وبشكل خاص وذلك لمساعدته ومد يد العون لي.

عـالية

المقـــدمـــة

تنطلـق الممارسـة الإبداعيـة أساسـا مـن التجربـة الإنسـانية، ومـا تحملـه مـن متناقضـات. لهـذا كـان العمـل المسـرحي سـباقا في رصـد مختلـف تلـك التجـارب، وتعامـل معهـا مـن منظـور أشمـل وأعـم، يسـتطيع نقـل الواقـع بطريقـة مغـايرة لـه، بحيـث يجـد فيـه الإنسـان أحلامـه وأمانيـه الـتي لم تتحقق.

و لمـا كـان المسـرح يهـدف إلى الأفضـل والأحسـن، فـإن تعاملـه مـع الواقـع كـان تعـاملا نقديا، يرفض الطالح ويثبت الصالح، يحب الأبطال الأخيار، ويمقت الأشرار.

يعتـبر المسـرح مـن أقـدم النشـاطات الإنسـانية الـتي مارسـها الإنسـان منـذ القـدم، حيـث راح يصـور عـن طريـق التمثيـل كـل مـا لـه علاقـة بوجـوده، وذلـك مـن خـلال محاكـاة الظـواهر الحياتيـة الـتي كانـت تبـدو في نظـره مهمـة، لهـذا الغـرض كـان يـرقص ويفـرح محـاولا تجـاوز التحـديات المفروضة عليه من قبل الطبيعة.

ولا غـرو أن يتخـذ الإنسـان في مراحـل تطـوره المسـرح وسـيلة يعـبر مـن خلالهـا عـن هواجسـه الممثـل واحـد مـن بـين العناصـر الفعالـة في العـرض المسـرحي ، باعتبـاري هـو مـن يقـوم بالعمـل التمثيلـي وهـو مـن يسـند لـه الـدور في تفعيـل اداءه وتحقيـق تواصـله الفكـري الشـعوري، فيقـوم بتحويـل الـنص إلى عـرض ، سـواء بالتجسـيد الحـرفي للـنص الكاتـب أو عـبر رؤيـه المخـرج حـتى يعطـي نظريـه جماليـة فنيـه واحيـانا قـد لا يوفـق هـذا الممثـل في عـروض كونـه موهـوبا ذا تجربـه فنيـه راسـخه في الاداء التمثيـل ضـعيف ، ممـا توجـه لـه الاصـابع اتهـام كلهـا في تحميـل مسـؤوليه العرض على عاتقه دون اشاره إلى الاسباب المؤدية إلى ذلك.

يبقـى الممثـل هـو سـيد الموقـف والحجـر الاساسـي وهـو مـن حمـل رايـه المسـرح عـبر العصـور قـد عـرف عـبر مسـاره التـاريخي عـده عـروض واشـكال مختلفـة ، كانـت بدايـة الاولى في انطـلاق هـذا المسـرح عـبر رحلاتـه المتنقلـة ،ملمـا بأعظـم التقاليـد والعـادات الموروثـة ثقافيـا واجتماعيـا ودينيـا ، فكـان حـط الرحـال بدايـة مـن الشـعوب البدائيـة ، والـتي اقترنـت بأعظـم الممارسـات

والنشـاطات ، الـتي توالمـت والمسـرح بلمسـاته الفنيـة المتنوعـة الـتي سـادت المسـارح الرعويـة ، والتي كان يقوم بها الصيادون معبرين عن مواقفهم مغامراتهم .

حقيقـة أن الممثـل مسـؤول بطريقـه اخـرى ومـع ذلـك نعتقـد ان ذلـك لا يكفـي فـالمخرج مسؤول ايضـا باعتبـاره المـدير الفـني للعمـل ككـل وهـذا مـا يفـتح المجـال للحـديث عـن واحـده مـن اهم وابرز مهمات المخرج والعمل الإخراجي في المسرح وما يسمى بإدارة الممثلين.

إن العمليـة التمثيليـة عمليـه تكامليـه لعناصـر عـدة منهـا الـنص وتوجيهـات الإخراجيـة والـديكور...الخ ، فالمسـرح في عصـر مـن العصـور، الا وكـان واقفـا مكمـلا متممـا مفرجـا بـين الثقافـات مميـزا صـياغته الأدبيـة، منميـا عناصـره الفنيـة ومـما لا شـك فيـه ان تاريـخ المسـرح قـد دون في صـفحاته عـددا مـن الاعـلام والمشـاهير الـذين جمعـوا بـين البحـث والتجريـب مـن جهـة وبين تأسيس وتطبيق نظرياتهم من جهة اخرى.

ويعتـبر العصـر الحـديث الثـورة المسـرحية الحافلـة بالفـن، حيـث ظهـور عمالقـة الاخـراج امثـال سـاكس مانتيشـن، اندريـه انطـوان، ستانسلافسـكي والـذين كانـت اهتمامـاتهم بهـذا الممثـل وكيفيـه ادارتـه حيـث بلـغ تطوراتـه شـكلا ومضـمونا بفضـل بعـض المخـرجين الجـدد، الـذين كـانوا على صله بأشهر المدارس والاتجاهات الفنية والأدبية.

فكانـت حقبـة مليئـة بالتحـديات إلى ضـرورة الخلـق واكتشـاف مـا يطـور ابـداع العمـل المسـرحي، عمـل ستانسلافسـكي ومـن معـه مـن المخـرجين لهـم الفضـل في ابتكـار عوامـل الابـداع مـن خـلال فهـم العميـق لجـوهره وفكـرة المسـرح مـع اعطـاء مفهـوم جديـد للمسـرح وعرضـه وبعـد المبـادرات الجبـارة بالتجريـب في مجـال البحـث، وصـل بعـض المخـرجين إلى اسـتخلاص اهـم عناصـر بارزة ومحركـة للعمليـة المسـرحية، والـذي بإمكانـه أن يبحـث علـى مختلـف الصـور التعبيريـة الصـانعة للأحـداث ودلالات الموضـوع المـراد معالجتـه، الا وهـو الممثـل الـذي لا يمكـن الاسـتغناء عنـه ابـدا، مهتمـين علـى كيفيـه ادارة هـذا الممثـل مـن خـلال توظيفـه للأداء الجسدي.

وفي هـذا السـياق وقصـد التعـرف علـى مفهـوم فـن إدارة الممثـل في الدراسـات النموذجيـة واهـم مـا ميـزه عـن باقـي عناصـر العـرض الاخـرى وعنـد الحـديث عـن إدارة الممثـل الـتي هـي محـور الدراسـة والبحـث الموسـوم بإدارة الممثـل بـين جماليـة وتطبيـق في عـرض المسـرحي حيـث قمنـا بالتركيـز التـام عـن الممثـل ومـا طـرأ عليـه مـن تغيـير وتنظـيرات امـا عـن الجـزء التطبيقـي فتطرقـت إلى دراسـة طفيفـة وكيفيـة تطبيـق إدارة الممثـل مـن قبـل المخـرج لخضـر منصـوري في مسـرحية **" قلعة الكرامة"**.

كانـت مهملـه لـلأداء وإدارة كمـا كـان الحـامي الشـديد حـول فهـم طبيعـة الاداء الممثـل وكيفيـه ادارتـه مـن خـلال المخـرج، كـل هـذا يكشـف عـن محـور اساسـي للإشـكالية البحـث الـتي تمثلت فيها ما يلي:

الممثـل مـن اهـم عناصـر العمـل المسـرحي و بدونـه لا يمكـن للمسـرحية ان تعـرف طريقهـا إلى مشـاهد، هـو وسـيلة هامـه في يـد المخـرج لإظهـار المعـنى المقصـود مـن الـنص المسـرحي، وخلـق التواصـل بينـه وبـين المتلقـي وبالتـالي تأثـر بـه، هـو الـذي يجعلنـا نستحضـر مواقـف شخصـيات بهـا علاقـه مباشـره بالواقـع فيقـوم بتجسـيدها فنيـا وجماليـا، حيـث يتـداخل فيـه الحقيقـة بالخيـال والواقع بالفن.

- مـن خـلال مـا تطرقنـا اليـه سـابقا فنجملـه في التسـاؤلات التاليـة : مفهـوم الممثـل في المسـرح؟ وما هو تاريخه؟
- اهـم مـا طـرأ عليـه مـن تغيـير واهـم التنظـيرات الـتي درسـته؟ و المخـرجين الـذين اهتمـوا بالتشخيص و التمثيل؟
- في ما تجلت جمالية كيف يقوم المخرج بإدارة الممثلين؟
- ما هي معايير الفنية التي تتحكم على نجاح الممثل او فشله؟

وفصـلت الإجابـة عـن هـذه الأسـئلة إلى مـا يلـي: قسـمت بحثـي إلى فصـلين فضـلا عـن مقدمـه وخاتمـه بالنسـبة للفصـل الاول الموسـوم بالممثـل المسـرحي واسـس النظريـة والمعرفيـة عـبر العصـور متفـرع إلى ثلاثـة مباحـث، خصصـت المبحـث الاول إلى شـرح المصـطلحات الهامـة

واداء الممثـل عـبر العصـور في المبحـث الثـاني علـى النظـريات الـتي درسـت اداء الممثـل امـا المبحث الاخير فتطرقت إلى دراسة اداء الممثل في المسرح الواقعي.

امـا الفصـل الثـاني والاخـير جـاء كدراسـة تطبيقيـه لمسـرحية" قلعـه الكرامـة" لمخـرج "لخضـر منصـوري" انقسـم إلى ثلاثـة مباحـث تطرقـت في المبحـث الاول إلى ملخـص المسـرحية بطاقـه فنيـه للمسـرحية، امـا المبحـث الثـاني فتحـدثنا عـن إدارة مخـرج "لخضـر المنصـوري" لطلبتـه المـؤديين للعمـل مسـرحي امـا المبحـث الثالـث لقـد اسـتندت إلى ادوات منهجيـه مختلفـة مـن بينهـا المـنهج التحليلـي، الـذي سـاعدني للوصـول إلى بعـض النتـائج المتعلقـة بإدارة المخـرج للممثلـين، في الاداء المسـرحي اضـافه إلى المـنهج التـاريخي، الـذي تظهـر ملامحـه في الفصـل النظـري الاول، بمباحثـه الثلاثـة المتعلقـة بأهـم النظـريات المسـرحية الـتي حاولـت ضـبط مفهـوم الممثـل والتمثيـل، وتطـوره عـبر نظـريات الـتي اعطيـت بعـد فكـري وجمـالي لهـذا الفـن حيـث اصـبح للممثـل اهميـه كبـيره في دراسـة وبـدون نسـيان المـنهج المحـوري الـذي حاولـت مـن خلالـه تسـليط الضـوء علـى اداء الممثـل، وإدارة مخـرج لـه، ومـن اهـم الدراسـات الـتي سـاهمت بشـكل كبـير في اثـراء بحثـي، تلك الدراسات التي تناولت مواضيع حول الممثل واداراته.

مثال:

- جلال الشرقاوي اسس فن التمثيل وفن الاخراج.
- عقيل مهدي يوسف اسس نظريات فن التمثيل.
- أساليب أداء الممثل المسرحي الاستاذ محمد فضيل شناوة.

اعترضتها بعض الصعوبات اثناء انجازها نذكر منها:

- ندرة المراجع المتعلقة بإدارة الممثل.
- ندرة الدراسات وابحاث حول الاداء الممثل.
- رفض بعض المسرحيين مد يد المساعدة وعون في اثراء البحث بدون ذكر الاسماء.

صعوبة وندره الحصول على مادة خاصة بموضوع الإدارة التي يختص بها المسرح ورغم الأسئلة المتكررة للمتخصصين في هذا المجال، لم تكن كافيه نظرا لصعوبة ما يمتاز به موضوع ولكن مع نصائح وتوجيهات التي تلقيتها من اساتذتنا الكرام جعلني اتعامل بجديه ورتابة.

الفصل الأول

أداء الممثل المسرحي وأسس النظرية المعرفية عبر العصور

❖ **المبحث الأول:** أداء الممثل المسرحي و تنظيراته عبر العصور.

❖ **المبحث الثاني:** تنظيرات في فن الاداء المسرحي.

❖ **المبحث الثالث:** أداء الممثل في المسرح الواقعي.

برز اسم المخرج (metteur en scène) مع حلول القرن التاسع عشر، واذ كانت كلمه (mise en scène) تدل على ممارسه الانتاج من تلك الفترة، فهي ليست محظورة في تاريخ المسرح[1].

وكذا مع ظهور التقنيات الجديدة التي صاحبت التطور الصناعي، والاكتساح الموجة الأدبية والفكرية ويرجع الفضل إلى الماني "**جومان فولجان فون جونه**" الذي طبق المنهج العلمي على عناصر العرض المسرحي وحدد على اثرها مسؤوليه المخرج، واعتبر الممثل أخذ عناصر العرض ، تكوين تشكيلي بصري جمالي[2].

اما المخرج المسرحي "**ليون شيلر**" يسري ان المسرح ليس ممثل ولا مصمم الديكور او منفذ ولا هو الشاعر المسرحي او موسيقى ولا هو المعماري لكن المسرح هو مبدعه الذي يشكل ويكون ويعدل كل هذه الطاقات البشرية والفنية واللونية والضوئية والتقنية ، ان المسرح هو المخرج وحده[3].

وفي معجم اوكسفورد المخرج عن التفسير الفن (artistic interprétation) فمهمته تفسير النص المكتوب بواسطة الوسائط الفنية المتاحة مثل الديكور والازياء وحركة الممثل واساليب نطق الحوار وغيرها ، وإلى جانب الامور الفنية المتعلقة بالعرض فهو المسؤول عن امور الادارية .

المخرج من نص المؤلف (الوسيط الاول) ومن خلاله يبلور رؤيته الإبداعية التي يجسد بها عمله الفني وادا المؤلف في خلق الزمان والمكان والشخصية هي الكلمة الثابتة لكن معانيها تتعرض إلى التحول او تغيير من إلى حقبة إلى اخرى ومن جيل إلى اخر بحيث تتحقق الغنى الدلالي وجمال التنوع حسن الاستعارة الذي ينعكس على المعنى العام الذي يشهد هو الاخر هذا الاختلاف والتنوع بفضل الاساليب وطرائق الاخراج .

[1] _ voir, Patric pavice, dictionnaire de théâtre, éducation social, paris 1978, p 11.

[2] _ احمد ابراهيم الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر الاسكندرية ط1 2006ص59.

[3] _ كمال الدين منهج عالمية للإخراج المسرحي ح1، للطباعة ص 273.

المخرج كفيل لتجسيد هذه الفرجة الفنية منها الشخصية الإضاءة الديكور الموسيقى المؤثرات الصوتية..... وغيرها، فهو يضعها متضافره قوامها نطاق الكلمة واظهار ما اخفته السطور في ثناياها متبعا اسلوب الإخراجي للإيصال فكره المسرحية.

وتطور الاخراج من مجرد نسخ المتكامل من المعلومات إلى نسق يفيض بالإبداع والخلق الذي يرتبط ارتباطا قام بتغيير المجتمع حداثة المخرجين مثل **جوردان غريج (Cordon Craig) ادوف أبيا (Adolph Appia)** .

وغيرهم لنزع التقاليد متراكمة واقتباس من الفنون الاخرى من اجل اكتشاف جوهر الروح الإنسانية، واستمرت التجديد وتمرد على التقاليد الاولى للمسرح فظهر اتجاه جديد عرف بالحداثة وموجة ما بعد الحداثة التي ركزت في عروضها على الممثل (المؤدي)وعلى جسده بصفه خاصه.

مفهوم المؤدي فن الاداء:

يشير روبرت اتكر (Robert Atkins) ان مفهوم الأداء ظهر في نهاية الستينيات بهدف إحداث نوع من التواصل الكامل بين العمل الفني والجمهور من خلال النشاطات مفاهيمية في مجملها توظف شيء من الوسائط الفنية والتقنية من الموسيقى والرقص والمسرح وفيديو وغيرها وان العروض يتم تنفيذها داخل صالات او خارجها وتتباين فترات العرض بين عده دقائق أو يوم او ايام وفن الأداء بشكل عام يعتمد على الحدث العابر الذي يجري في اتجاه واحد ولا يقبل العودة، وعلى توثيقه من شيء انواع الفنون منها الصوت والإضاءة، الفيديو، والتعبير الايمائي.....الخ[1].

والمؤدي (le performe) في هذا العرض ليس ممثلا يلعب دورا وانما يكون على التوالي مؤديا لنص وراسما وراقصا وبفعل تركيزه على حضوره الجسدي يظهر لسيره ذاتية ، يمتلك علاقه مباشره مع اشياء

[1]_ محمد عبد الكريم الفن المعاصfineart4art bliogspot.com 11/12/2011.

وضعية لا يعني فنان الأداء بوضع تعريف الدقيق لعمله ولا يهتم كثيرا بمعنى المسرح ودلالته المتداولتين وانما يركز اساسا على حيوية الفرجة.

الإخراج المسرحي: هو علم له اصوله واساليبه مناهجه المختلفة والمتباينة، وهو فن ابداعي مدرك وذو صلة بطاقة الخيال والاخراج المسرحي قائم على الاساس عمليه تخطيطيه واسلوب في تحقيق فرجة حية داخل زمان والمكان محدد بكل ابعاده .

فن الاخراج مركب من كلمتين تشير فيه كلمة عمل فن إلى انه عمل يعتمد الإبداع والسرعة والحرفية، والكلمة الإخراج ترمز إلى انه عمل يعتمد التركيب والانشاء والانجاز تكوين عام وهذا يجمع بين العملية الإبداعية والعملية التكوينية، وهو عمل تطبيقي اكثر من تنظيري تتحقق به الصورة الكلية لكاملة التكوين[1].

والاخراج عبارة عن أسلوب تقني لتقديم وعرض صوره فنيه وفقه رؤية ممنهجة يحددها المخرج انطلاق من النص لتوصيل افكاره وأحاسيسه إلى متلقي.

يستند مفهوم الاداء على انه الوجود المادي والزماني بين فنانين الاداء والجمهور اي ان جوهر الاداء الحي هو الاتصال المباشر .وبدون وسيط بين مؤيدين والجمهور ,على الامر الذي وجد الجسدي المشترك و وفقا لهذا الرأي يتم تنفيذ العروض دائما لشخص ما اما الجمهور معني ان يعترف بمشروعيته ضمن الاداء غالبا يمنح الاداء المعني.[2]

كما يعرف ايضا على انه اداء حي يجمع بين دروب شتى من فنون ويقرر الفنان باستخدام الفنون المفعمة بالحيوية والثقافة الشعبية والرقص والموسيقى والمسرح والفيديو وشرائح والصور المجمعة بالحاسوب .ويمكن ان يؤدي هذا النوع من الفنون فرض واحد او عده افراد ويمكن ان يحدث في اي

[1]_ محمد امل نظريه فن الاخراج المسرحي دراسة في اشكاليه المفهوم ح1 الدار البيضاء ط واحد 2009 صفحه 11.

[2]_محسن عطيه الاتجاهات في الفن الحديث والمعاصر عالم الكتب القاهرة 2011 الطبعة الثانية ، ص173.

مكان يستمر بلا حدود زمنيه ويستخدم جسم الممثل بوضعه الوسيلة الفنية الأساسية وربما يتناول في اداء سيره ذاتيه او موضوع سياسي متطرف النزعة وغالبا ما يجمع هذا الفن الأنشطة اليومية .

لكل جسد إنساني نسق الإشارة ، وهو نسق غير ملفوظ جوهره الحركة في مختلف انواعها لذا بدا ينشا وعي بحقيقه العلاقة المتداخلة بين القدرات الإنسانية الجسدية وما يحدث لهذه القدرات عندما يقوم الانسان بأداء وتمثيل دور معين، إن الاشياء التي تؤثر على الممثل بوصفه إنسانا تتحكم في سلوكه وانجازاته على خشبة المسرح فالإماءات والإشارات والحركات تحمل في ذاتها دلالات تستطيع ان تقوم بوظيفه الكلام.

هذا النوع من الإتصال شديد الارتباط بسياق مرجعية معينة أي أنها تكشف عن نوع المجتمع ونوع الثقافة وتمييزه، وهي تحمل دائما مداولة محلية فضلا عن طابعها الانساني، الاهتمام في هذا المجال هو الاحتراف الجسم ثقافه الجسد للثقافة الحديثة كما ان سر جاذبيه الثقافة المشهدية لأداء الممثل هي منح الواقع والخيال لذلك تمكن قوتها في طريقه عرضها.

فقد اتسع الاهتمام بجسد الممثل بوصفه العنصر تحقيق التواصل الانساني، من اللغة المتطرقة المتجسد في الحوار استلزمت لغة الجسد هذه اهتماما كبيرا في تهيأ جسد الممثل لكي يتحول إلى منظومه من العلامات الدالة وسلسله اللامتناهية من الايماءات، المعبرة تتمظهر على شكل اشارات اجتماعيه انسانيه مشتركه مع المتلقي، والترميز هي الوسائل والاساليب التي تجعل منه علامة ورمزا يحيل المتلقي، اي معادل لموضوع يربط بين ما هو خارج حدودها إلى ان محدودية الرمز تتبع من انه علامه لا تمتلك مفهوما شاملا وواحد الإنسانية المختلفة، بل تعتمد اساس العلاقات التي يتم عقدها في مجتمع دون اخر وحسب نوع العلاقة الثقافية او السياسية او التشابهية، الا انها تعود إلى مرجعيات تخص الذاكرة الذاتية للممثل والجمعية للمجتمع، فتتمثل هذه المرجعيات عن طريق الشفرات العالمية للجسد الممثلة، التي تتبل على شكل ترميز مرئي من خلال جسد وتشكلاته جسده الممثل يدرك بوصفه ظاهره بصريه لذا يمكن معرفة لفتة كونها وسيطا للاتصال، من خلال استخدام رموز ابحثي يمشي جميل بإحاثية، تسعى إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتفرج وخبرته المكتسبة، من الواقع

لأجل اكتشاف المعنى ودلالته في هيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده في شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلاله شخصية[1].

ام اذا اضفنا علاقه اخرى ضمن اشكال جديده فهي فإنها تكون لنا دلاله اجتماعية او فكريه فتتكون الدلالة حاله مكان هناك جزاءان او اكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعون نفسا مرئيا وهنا لا يمكن تجاوز مساحه اشغال الممثل كونه يشكل ضمنها جسد ممثل تعمل في اربعه مستويات.

تتخذ **إدارة** عدة دلالات ومعاني مختلفة، في شتى المجالات والتخصصات يصعب مفهوم واحد اللغوية كلمة إدارة مشتقة من الفعل **ادار، يدير، إدارة،** او نحوه له تولى تصريف اموره[2]مضافة تحدد بما يضاف اليها فنقول إدارة المؤسسة إدارة القانون إدارة المسرح ومعلوم ان الناطق باسم كلمه **الإدارة** معرفه ب:الإدارة في معناها العام قد يتصور لها نطاق علاقاتي واسع من حيث مركزيه التوجيه والتسيير وهكذا التعامل مع فروعها من خلال التحكم والمراقبة النظامية هو نفسه بالنسبة للممثل لما نقول إدارة الممثل اي ان يتبع نظام يتحكمه ويراقبه غالبا ما يخضعه لألياته العقلية ومبادراته الفكرية القائمة على تكوينه الفني وابداعه الفكري وكذا وجوب خضوعه للأخرين والتعامل معهم كطاعته للمخرج والفنانين الذي فنه وهذا ما اشار اليه جلال الشرقاوي في كتابه اسس فن التمثيل والاخراج فن الإدارة هو فن التعامل مع الاخرين و فن الفهم لوجهات النظر الاخرى[3].

اما عن المعجم المسرحي لماريا الياس وحنان قصاب كلمه **إدارة** الممثل من بين العمليات التي يشملها الاخراج بمعناه المعاصر ويعد كلا من المسرحيين **ستانسفلاسكي** والذي اسس في موسكو مسرح الفن عامله بنفس التوجه **انطوان** لكنهما اضاف إلى وظيفه المخرج كمنظم للعرض مهمه إدارة الممثل[4].

---

[1]_مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل اصدارات الأكاديمية الفنون مطابع التجارية قليوب الاولى مصر 2006 صفحه 50.

[2]_جوزيف الياس المجاني المصور دار المجاني الطبعة الاولى 2000 بيروت لبنان ص 32.

[3]_ جلال شرقاوي التمثيل وفن الاخراج المسرحي القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 47.

[4]_حنان قصاب ماري الياس معجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و الفنون العرض . مكتبة لبنان لنشر والتوزيع ط 1 بيروت 1997 ص.

الممثل هو الذي يبعث الحياة في الصور المشكلة، لهذا انصب في منهجه على الاهتمام بالتجانس والانسجام ما بين الديكور والممثل وعمل على تحديد نقطه المنتصف ما بين مقدمة الخشبة ولأرضيه كون هذه المنطقة من الخشبة تكون بمواجهة متلقي الذي يكون تحت تأثير المشهد البصري كل منطقه تواجد الممثل ومساحة اللعبة هي أرضيه ،محدده من الخشبة بين قطع الديكور وهدفه من كل هذا التحقيق تكامل بين عناصر الاخراج التشكيلية في الممثل بالنسبة **لابيا** هو وحده قياس ومن خلاله تقاس درجه التناسق مع عناصر التشكيل الاخرى لتشكيل هرمونيه العرض المسرحي وهو صانع الفعل لذا دعا ان تكون عناصر العرض كافه في خدمته.

فالممثل كما راينا يتوافق مع الإضاءة التي يعتمد المخرج لتعطي للشخصية ابعادها الثلاثة والممثل يتوافق مع الموسيقى التي تعبر عن احساسه وعواطفه، واستخدام الالوان التي يتطلبها المشهد والتي لها تأثير كبير على الممثل فالألوان و تمثيلاتها تعكس نفسيته ومزاجه وتبرز ملامح وجهه.

يجب ان يكون دوره متوافق الحركة مع الإحساس على المستوى الشخصية ومتوافق مع عناصر العرض الأخرى فتتشكل صوره تناغميه إيقاعية على مستوى العرض المسرحي فهو يعمل على ان تكون خطوط الجسم الممثل وحركاته وإيماءاته متناسقة تماما مع خطوط الديكور[1].

و اهتم بالكلمة وعرضها اهم من كلمة النص واعطى أهميه كبيره للحركة، فالممثل هو الذي يبتدع ايقاعا للشخصية التي يجسدها، ايقاع يحقق التوافق الصوتي والحركي عند الممثل بارتباطه مع عناصر العرض الأخرى في وحدة موحدة لهذا نجد الموسيقى واللغة التعبيرية لجسد يحددان ايقاع المشهد[2].

فابيا يهدف إلى خلق صورة شعريه يتقاطع فيها المستوى الصوتي مع المستوى المرئي في تناغم شعري منسجم وذلك لتحقيق صيغة جديده للعرض المسرحي مختلفة عن الشعرية الكلاسيكية القائمة

[1]_ احمد زكي عبقريه الاخراج المسرحي المدارس و المناهج الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1 ص88.

[2]_ اردش الثقافة الموسيقية في المسرح مجله الحياه المسرحية وزاره الثقافة والارشاد القومي دمشق العدد34 ص 132.

على الاندماج وتتأسس بذلك علاقه بين الصورة الصوتية والحركية يعتبر **افيا** أول الإضاءة كوسيط فني تخدم فكرة العرض المسرحي وجمالياته نكتشف الشخصية المسرحية واحساسها ووجدانها.

التمثيل هو حرفية الممثل ومهمته تجسيد الشخصية المسرحية المحاكاة عن طريق التعبير القولي والجسم والشعوري.

جاء في قاموس باتريس بافيس" ان للممثل دورا او يتقمص شخصية ما فهو يتمركز في قلب الحدث المسرحي نفسه فهو في الوقت ذاته الوسيط الحي بين النص والمؤلف وبين الارشادات الإخراجية المقدمة من طرف المخرج وامام المتفرج ومسمعه

يعد التمثيل ستانسفلاسكي عملية خلق فني تستهدف ترجمة الافكار المؤلف المسرحي من حياة وحركة وفعل[.....] وفي عملية الخلق هذه تندمج ملامح الدور بملامح شخصيه الممثل لتؤلف صوره مركبه فريده ومتجدده باستمرار فكل شخصية تظهر امامنا على المسرح لها جانبيان الجانب الذي صاغه المؤلف والجانب الذي صنعه الممثل.

تعريف المعجم المسرحي ل: حنان قصاب حسين الياس

الممثل هو الانسان الذي يجسد شخصيه غير شخصيته امام جمهور ويقوم بذلك عن قصد ويقال في مثل هذه الحالة مثل شخص: ادى دور , لعب دورا والكلمة اللاتينية آكتور تعني ذلك الذي يتصرف او يفعل[1].

ممثل: (Actor) بالإنجليزية بالألمانية(Schouspieler):

جسم موصل بالحرارة: عندما يلعب الممثل دورا او يتقمص شخصيه يضع نفسه في قلب الحدث المسرحي فهو الصلة الجيدة بين نص المؤلف وتوجيهات المخرج وعين المشاهد واذنه، ونفهم ان

[1]_جان وفنيو ستانسفلاسكي وفن الممثل المسرحي
http// www. Awu-cleanQrg/00/studyoo/146_1/4/bookoo-sdoo6.htm.p6

هذا الدور الساحق جعل منه في التاريخ المسرح احيانا شخصيه مداهمه وخرافية بل" **عملاقا مقدسا**" واحيانا اخرى كائنا مرذولا يتحاشاه المجتمع بخوف شبه غريزي.[1]

الممثل له مكانه في العمل المسرحي لأنه يجمع بين المنظور المتمثل في المعمار الصامت والمحسوس في النص المتكلم ، فالممثل هو الوسيط الذي يجمع بين المنظور والمحسوس وبفضله تتجسد الصورة السمعية الاحداث التي تجري امام متفرج هذه المرحلة، هو القلب النابض للهيكل الكبير الذي يمثل الوسائط المادية الساكنة بفضله تبث فيها الروح وتظهر جمالياتها وتتجسد قيمتها الفنية على مستوى العرض والممثل هو الذي يمرر الخطاب المسرحي للجمهور ومن خلال هذا الخطاب يتعرف الجمهور على موضوع المسرحية، وهذا ما صرح به **افلاطون** عندما قال:" **ان الفنان الحقيقي او الشاعر كائن مقدس يختلف عن البشر العاديين لان كليهما وسط بين الاله والناس الاخرين** "، واعتمد الممثل في هذه المرحلة على كلمه اذ كان الحوار الدرامي المقام الاول الذي تبعث منه الحركة المسرحية تجلى الشخصيات دراما من المقامات ملوك قاده الجوقة حوارها مبني على حكمه وذو صبغه فلسفيه على شخصيات فتبدو حركتها مدروسة تناسب فخامتها ومتراتها.

لا تختلف الطقوس الدينية في الحضارة الإغريقية عن سابقتها، واتخذت هذه الطقوس ميزتين: الاولى ذات الطابع السري والتي اقتصرت على رجال الدين ، وأخذت طابعا رمزيا ، منها مراسيم تقديم قرابين عمليه التطهير البشري ، والتي بقيت ألغازا ليس من اليسير حل طلاسمها والتي رافقت التطور الفكري والسياسي، والميزة الثانية فهي طقوس علنية يمارسها جميع الأهالي في البلاد الإغريقية . ومن أهم هذه الاحتفالات والطقوس الدينية ، هي أعياد دينوسيوس والاعياد الليناوية ، ان عباده الاله دينوسيس ، لم تقتصر على أمداد المسرحيات بالعواطف المختلف التي تحتاج اليها فحسب، بل

[1]_ابراهيم حماده معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية دار المعارف مصر 1985 صفحه 80

أمدتها أيضا بشكلها الاول ذلك بتنمية ملكة التقليد .....إذ كان المؤمنون به يتمثلون في شخصيته أو شخصية اتباعه مخلصين ويتخفون في ارضيه مختلفة ، وهذا بلا شك الاصل في التمثيل[1].

واحلال ما بين الشخصيات "**الممثل والاله**" والرمز له لا يتولد بصوره عشوائية بل يتم بشكل مسبق، لان عملية الاحلال والترميز تنشأ من نظام ميكانيكي، لأن بين الرامز والمرموز إليه لا تكون العلاقة الاعتباطية بل سببية[2].

نشأت الدراما الإغريقية وتطورت بالفعل مرتجلات قاده جوقات واناشيد الديثرامبية، التي كانت تنشدها مجموعة من الأفراد حول مذبح الإله دينوسيوس، يصاحبها الرقص والغناء . فالرقص هو لغة الجسم نشأ مع الخطوات الاولى للبشرية ، لذا كان عنصر الرقص الاولى المسرحية ولفن الأداء وبه اقترب الانسان خطوة باتجاه المسرح ، أو نشاط المسرحي، وذلك عندما تجاوز مجرد التعبير العفوي عن انفعال ما لكي تحول إلى :ف**رح، او حزن ابتهاج ، او احباط .....الخ** باتجاه التعبير بواسطه الرقص عن حدث[3].

كان جل هذا النتاج من الأداء القائم على التقليد والمحاكاة والرقص والغناء والحركات والتمثيل الايمائي ، يرجع إلى أصل ديني ، إذ كان الممثل في العصور القديمة ، أما مغنيا أو راقصا يشترك في أعياد دينوسيوس ، ثم بدأ يستخدم القناع والملابس عندما جاء الوقت الذي استلزم قيامه بتمثيل الشخصيات التي رسمها شعراء الدراما[4].

كان هذا النتاج بحاجه إلى مكمل أخر لتكتمل الصورة المسرحية والتي توضحت بصورة جلية في هذا العصر ، ألا وهو عنصر الحوار والممثل ، وهذا الأمر لم يكن يسيرا لاسيما في فن المسرح ، ذلك الفن الذي لم يستقم لهم إلا بعد أن ازدهر عندهم نوعان من الفن على جانب كبير

[1]_ ابراهيم سكر ، الدراما الإغريقية القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الكتاب للطباعة والنشر د ت ص5.

[2]_ قاسم المقداد، هندسه المعنى في السرد الاسطوري الملحمي ط1 دمشق: دار السؤال للطباعة نشر، 1984ص54.

[3]_ جميل لطيف تكريتي قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي ، بغداد دار الحرية للطباعة1986ص74.

[4]_ أشلي ديوسكي ،الدراما ،ت : محمد خيري، القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي .د.ت ص85.

من الخطورة والأهمية بالنسبة إلى فن المسرح أحدهما هو الفن الشعر الغنائي ، والآخر هو فن الشعر الملحمي[1].

اما فكرة اداء الممثل فقد اقترنت لدى اريون الكرونثي **625 ق.م** ذلك بعزل قائد جوقه عن افرادها صياغه الاناشيد الحماسية الصيغة أدبية بعد أن كانت مرتجلة ، ثم قيام قائد الجوقة بسرد قصة تتعلق بسيرة الإله دينوسيوس مع رد أفراد الجوقة عليه بين حين وآخر ، إذ يتفق عديد من الباحثين ، إن انفراد شخص واحد من بين أعضاء فرقة الغناء والرقص ، وقيامه بقيادة أعضاء الفرقة في أداء أغانيها أو رقصاتها ، كانت البداية الطبيعية لظهور الفن المسرحي[2].

ويذهب **شانصوريل** إلى نفس هذا الرأي ، إن ولادة المأساة ابتدأت في لحظة انفصال الشخصية التمثيلية عن الجوقة ومنشدي القصائد الحماسية ، وأضحت هذه الشخصية فيما بعد تأخذ ادوار عديدة في نشاط تمثيلي واحد بواسطة تبديل الملابس والاقنعة[3].

والرقص في التمثيل الايمائي الصامت نشأ نتيجة لانفصال التمثيل عما هو غناء تمثيليه يؤدي ممثلا واحدا كل ادوارها عن طريق مداولته الزي والقناع والشيء المهم في أداء الممثل التمثيل الايمائي الصامت هو ذلك التوافق ما بين حركته الإيمائية الصامتة ومع النغمة الموسيقية المرافقة لأدائه وكان يساعد في ضبط هذا الايقاع هو استخدامه جرسا كان يضعه في قدمه ليشد ايضا بواسطته خالقا في الوقت نفسه جوا نفسيا معبرا، وهذا يتطلب من القائم بهذا النوع من الأداء رشاقة وحيوية ومرونة في الحركة وأن يكون ذا جاذبية وإحساس وتركيز عال.

الرومان في ادائهم الشعر المستعار كما كانوا يظنون وجوههم اثناء التمثيل والاصل الرجال ادوار النساء كما كان شان عند اليونان ثم بدأت النساء في الظهور اولا في المسرحيات الصامتة

[1]_ جلال الشرقاوي، الدراما المسرحية.. كيف نشأت، في مجله المسرح العدد 6 القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988ص28.

[2]_ جميل نصيف التكريتي ، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي ، مصدر سابق ، ص 78.

[3]_ ليون شانصوريل تاريخ المسرح ، ت خليل شرف الدين ونعمان أباضة ،بيروت .منشورات عويدات 1961 ص16.

وبعدها في الكوميديات النساء في التمثيل ، يعد اهم التقاليد المبتكرة التي ارساها الرومان ومن العبارة اشلي تفرز ملامح ملحمة في الاداء والتي جاء بها **بريخت** بعد ذلك بوضع الممثل الطلاء والمكياج اثناء التمثيل والاطلاع الممثل لأكثر من دور في المسرحية الواحدة ، هذا فضلا عن الاداء الصامت المترجم لحوارات ممثل اخر ومن اهم نشاطات المسرحية التي قامت بأدوارها النساء هي الاعمال التي يطلق عليها الميموس وهو نوع من الاداء الصامت والمشاهد تتصف بالإباحية والخلاعة عوض عن الرجال وكنا تلك النساء من الطبقة العاهرات والمستهترات المعروفات[1].

أما بالنسبة للمسرح الروماني شيء كثير من المسرح الاغريقي لان الرومان لم يستطيع مجاراتهم ، اذا أد المسرح الروماني كليا في مرجعياته على التراث الاغريقي وعلى اساطيره ومسرحياته على الرغم من انهم اضافوا على نتاجاتهم ملامح وهويه رومانية، فقد تراجع عن نشاط المسرح الروماني بأشكاله كافه اذا شغف الرومان بألعاب ومسابقات لأن شعب احب المغامرات والحروب ومع هذا فقد حدثت تطورات مهمه ألقت بظلالها على فن الاداء لاسيما في مجال التأليف والعرض ،فضلا عن اختلاف شكل المسرح الذي اخذ شكلا معماريا فخما ، فبنو مسارحهم على ارض مستوية لا على صفوح التلال كما فعل الاغريق بالإضافة إلى استخدامهم الاقواس، مما ادى إلى تطور المبنى الذي امتد إلى عمق اطول، حتى باتت البناية ثلاثية الابعاد ،اما من ناحيه الملابس فأضحت اخف واقل فضفاضة ، مما اتاح ذلك حريه للممثل في الحركة والتنقل لا سيما ان الرومان قد فتنوا بإبراز معالم الجسد والتباهي به.

لنشوء المسرحية الرومانية، فالأشعار **الفسيكينيه** مجموعه اغاني ريفيه تنشد في المناسبات السارة، اما **الساتورا** فيندمج فيها الرقص والموسيقى وقطعه من التمثيل الصامت المرتجل، ومن المحتمل تخلله الحوار، وبعض الاغاني والاناشيد، أما قصص التلاينة فهي هزليات ريفيه.

[1]_ ابراهيم سكر ، الدراما الرومانية ' القاهرة (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر دار الكتاب العربي)1970 ص4 ص7.

وهناك نشاطات اخرى كان الرومان يقومون بها منها فنون التسلية واللعب ومسابقات الجري ومسابقات مسرحيه ،ومسابقات الملاكمة والمشي على الحبل ،وبعض الاحتفالات والاعياد الدينية والالعاب الرومانية، وهي الاقدم، و بالإضافة إلى هذه الاعياد التي تعرض فيها المسرحيات، كانت هناك ممارسات اخرى مثل الالعاب الجنائزية والالعاب النذور وضمت هذه الممارسات والنشاطات بعض فنون التمثيل وكانت تقدم وتعاد مع الطقوس[1].

جسد الممثل الروماني الشخصية حيث لم تصبح شخصيه الممثل هي دور عينه الذي يؤديه على التحديد حتى ظهور المسرح الروماني، وكان عدد الممثلين عند الرومان يتفاوت تبعا لما تتطلب الادوار[2].

لذا تخصص كل ممثل بأداء دور معين خاص به وبذلك خالف الاغريق من ناحية عدد الممثلين الذين اقتصر عددهم على ثلاثة فقط ، ويتعدد الممثلين استغنى الرومان عن القناع في المسرحيات التراجيدية ما أتاح الفرصة للممثل من أن يعبر عن الموقف وحدث وعن الانفعالات والمشاعر المختلفة مباشرة بواسطة التعبيرات الوجه والتكوينات الجسدية، مما اعطى هذا التطور في فن الاداء[3].

تدنت منزلة ومكانة الممثل الروماني لاحتقار شأنه ومهنته، وكان معظمهم من العبيد والاغراب، لذا عاب الرومان مهنه التمثيل والممثل، مما دفع عليه القوم باستئجار فرق الممثلين في المناسبات الترفيهية مما تسنى للممثلين جمع الاموال والنيل الشهرة والمكانة الواسعة.

تقدمت الملهاة عند الرومان اكثر من المأساة ، اذ كانت المهازل الشعبية بأنواعها تعرض على منصات مؤقتة، ويعدها الشعب روماني احدى وسائل الترفيه والتسلية واللهو، فظهرت شخصيات

[1]_ احمد عثمان الادب اللاتيني ودوره الحضاري الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب 1989.ص37 ص38

[2]_ أشلي ديوسكي ، مصدر سابق ص8.

[3]_ الهامي حسين الملابس والاقنعة في مجلة المسرح ، العدد 33 القاهرة مسرح الحكيم 1966 ص34.

هزلية و بعناوين مختلفة، منها **ماك الغاضب، جندي ماك ، بوكون المتبجح المغرور و ماكوس المهرج** و **روسينوس الاحدب المتعال** واتخذت هذه الشخصيات الهزلية طابعا نمطيا متكررا، يستطيع المشاهد الروماني سهولة التعرف عليها حال ظهورها على المسرح، وان من اهم اسباب ابتعاد الرومان عن المأساة ، هو عدم وجود الجمهور المهذب والمثقف، فضلا عن كون الرومان قوم جامدي العاطفة لإتمامهم بالحروب والصيد، ولأنهم قوم ماديون بعيدون عن عالم الفكر والفلسفة، وجل اهتمامهم ينصب ويميل إلى القوه والبطش والشجاعة والاعمال الخشنة، ومن ثم فهم جمهور غير متذوق ، ولعدم تذوق الجمهور الروماني للفن عموما ادى هذا إلى ظهور نوع من التمثيل الايمائي الصامت المكون من صورة مركبة من الرقص والموسيقى والحركات والاشارات وهو نوع من **الباليه** تنشد فيه الفرقة كلمات بينما يقوم ممثل بأداء الادوار واحد بعد الاخر في الرقص وطريقه الاداء الفردي من خصائص التمثيل الايمائي الصامت والذي كان غالبا ذا مسح هزليه، وهذا النوع من الاداء يكون قريبا من المشاهد الرومانية نوع قائم بالأساس على الحركة، والايماء والرقص والموسيقى من دون استخدام الصوت او الحوار ويؤديه واحد يقوم بحركات مناسبه للموقف يستعين الممثل بالأقنعة المختلفة والاداء في التمثيل الصامت الهزلي غالبا ما يؤدي لإثاره الغرائز الجنسية[1].

والرقص في التمثيل الايمائي الصامت نشاه نتيجة لانفصال التمثيل عما هو غناء.... ويبدو عبارة عن تمثيليه يؤدي ممثلا واحدا كل ادوارها عن طريق مداومته لإستبدال الزي والقناع[2].

والشيء المهم في اداء الممثل التمثيل الايمائي الصامت ،هو ذلك التوافق ما بين حركته الإيمائية الصامتة ومع النغمة الموسيقية المرافقة لأدائه، وكان يساعده في ضبط هذا الايقاع هو استخدامه جرسا كان يضعه في قدمه ليشد ايضا بواسطته خالقا في الوقت نفسه جوا نفسيا معبرا، وهذا يتطلب من القائم بهذا النوع من الاداء، رشاقة وحيوي ومرونة في الحركة وان يكون اذا جاذبيه واحساس وتركيز عال[3].

[1]_ الأردايس نيكول ، المسرحية العالمية ج1 ط1 تر عثمان نوبة هلا للنشر و التوزيع الجيزة ص197 .

[2]_ جيمس لافر الدراما ازياؤها ، ومناظرها ت مجدي فريد القاهرة المؤسسة البصرية العامة 1963 ص37 .

[3]_ شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاث الاف سنة تر: دريني خشبة القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر 1983 م ص139

استخدم ممثلون الرومان في ادائهم الشعر المستعار، كما كانوا يطلون وجوههم اثناء التمثيل ، والاصل أن يمثل الرجال ادوار النساء كما كان شأن عند اليونان، ثم بدأت النساء في الظهور اولا في المسرحيات الصامتة وبعدها في الكوميديات[1].

وبالاشتراك النساء في التمثيل يعد اهم التقاليد المبتكرة التي ارساها الرومان، ومن العبارة **اشلي ديوسكي** تفرز ملامح ملحميه في الاداء والتي جاء بها **بريخت** فيما بعد، ذلك بوضع الممثل الطلاء والمكياج اثناء التمثيل والاطلاع الممثل لأكثر من دور في المسرحية الواحدة ، هذا فضلا عن الاداء الصامت المترجم لحوارات ممثل اخر. ومن اهم نشاطات المسرحية التي قامت بأدوارها النساء هي الاعمال التي يطلق عليها الميموس وهو نوع من الاداء الصامت والمشاهد تتصف بالإباحية والخلاعة عوض عن الرجال، وكنا تلك النساء من الطبقة العاهرات والمستهترات المعروفات[2].

ولعل مثل هذه الاداء والانواع اخرى من التمثيل، واحتوائه العنف والضرب ولمبارزه ، يعد احد اسباب انحطاط التمثيل وذوق المشاهد الروماني وتدهور الذوق العام وانحطاط مهنه التمثيل والممثل وجعل حياته رخيصة ، فاختلفت مكانته الاجتماعية عما كانت في العصر الاغريقي، وهذا ما اثر ايضا في مستوى المشاهد الروماني ثقافيا.

يغلب على أداء الممثل الروماني التراجيدي طابع التهويل ويحوي على الحركة المبالغ فيها فضلا عن كثرتها، من الناحية الصوت والالقاء فكان قريبا من الاداء الممثل الاغريقي مضخما وذا اسلوب خطابي ومد في الحروف والضغط عليها، والممثل الروماني لم يهتم بالإلقاء وهناك عدم فهم لما يقال اذ يجهر الممثل بصوته عاليا بغية إيصال صوته إلى اكبر مدى ممكن، ومن ثم يتحول صوته إلى نوع من الصراخ.

[1]_ اشلي ديوكسي ، الدراما ،مصدر سابق ص9.

[2]_ المصدر نفسه ص 86

أتفق المنظرين الرومان على اهميه الصوت في الاداء ومعرفه معنى الكلام الملقى واتباع اسلوب التقطيع الصحيح للحوارات وحسب الموقف أو حدث وحسب معني الجملة ،والتمكن من معرفة طريقه التنفس الصحيح اماكن التوقف عند الالقاء ومعرفه الاماكن التي يجب ان يرتفع فيها الصوت وانخفاضه ومعرفه سرعه الايقاع وبطؤه وتفادي عنصر الرتابة.

كان على الممثل في نهاية الامر ان يتمكن من ادواته، من حركة ونشاط وحيوية وصوت عميق قوي، فضلا عن اجادته انواع من الحركات الرياضية والفروسية، ويتقن عنصر التعبير ، والإتيان ببعض الحركات ذات تأثير مضحك و وهناك جمله من الاشارات وضعها **هوارس** في كتابه فن الشعر بالنسبة للممثل لكي يكون صادقا ومؤثرا يقول: ان كنت استدرت دموعي وجب ان تحس بنفسك عضة الالم اولا، وعندئذ فقط تحزنني مصائبك، اذا كان الدور الذي ستؤديه لا يناسبك فل سوف اضحك و أتثائب، الوجه الاسف تناسبه الكلمات الحزينة، والوجه الغاضب تلائمه الالفاظ الحانقة ،والوجه المتهلل، تناسبه والنكات وبدر الحكمة تناسب الوجه الوقور.

فهو يؤكد على مبدا التوافق ما بين الدور وما يجب ان تكون عليه شخصيه الممثل والاحساس بالشخصية، ويؤكده الممثل مع هيئة الشخصية بالإضافة إلى ذلك لابد من الاحتفاظ الشخصية بصفاتها من بداية حتى نهايتها وهو بذلك يقترب نوعا ما من المسرح الواقعي **ستانسفلاسكي** حيث ملائمه الممثل وأبعاده مع شخصيه وابعادها[1].

اعلنت الكنيسة موقفها الواضح ازاء المسرح والداعي إلى محاربته وبشده و لمده طويله ، ذلك حرصا على اخلاق الشعب مما كان يعرض في المسارح الرومانية من فجور خلاعة ومهازل وقضايا تثير شهوات الدنيئة، واطلق على المسرح بانه مكان الفسق والفحش بسبب اظهاره الرجال والنساء في زينه مفرطه، فضلا عن المادة التي كان يقدمها والتي تعرضت إلى شعائر الدين المسيحي الجديد من خلال تقديمه مواضيع وثنيه، بالإضافة إلى ارتياد مثل هذه الاماكن كان يشغل بالناس ويصرفهم

[1]_ هوارس فن الشعر تر : لويس عوض . القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف و النشر 1970 مصدر سابق ص 116.

عن تعاليم الدين الجديد، يضاف إلى ذلك ان بعض الرجال الذين كانوا يرتدون تلك الاماكن لذلك حرمت الكنيسة ادى إلى ذلك بدوره إلى انحسار ملحوظ في النشاط التمثيلي واختفاء الشخصية الممثل بصوره شبه نهائية، ظهوره على بعض الممثلين الجوالين وهم امتداد للممثلين متشردين والأفاقين في نهاية العصر الروماني، فقدموا عروضهم في اماكن مختلفة في مفترق الطرق والشوارع والساحات والاسواق والحانات ، من دون علم الكنيسة، وفي بيوت الامراء والملوك والاقطاع ذلك لكسب العيش، وكان يطلق عليهم بالملهين وكانوا يقومون بألعاب التسلية ، وبعض الالعاب الاوكروباتيكية واللعب بالسيف وألاعيب الحوات والسرد ، النوادر الحكايات والارتجال والقذف السكاكين ، والمشي على الحبال مستخدمين في نشاطاتهم هذه بعض الحيوانات المدربة ويصاحب الاناشيد والغناء عزف على بعض الآلات الموسيقي، والنتيجة إلى مهارتهم في الحركة اشتركوا في بعض التمثيليات الدينية فيما بعد لتمثيل بعض الشخصيات التي تحتاج إلى تلك المميزات والخصائص[1].

احتاجت الكنيسة إلى المسرح كوسيله لنشر تعاليم الدين الجديد ، لكونه نزل بالغه اللاتينية التي يجهلها عامه الشعب، فظهرت بوادر نشاط تمثيلي البسيط وزي طابع ديني باستناده إلى الحكايات الدينية والعضوية، ومن ثم تطور من طقوس دينيه بسيطة إلى مسرحيه الشعبية، وكان هذا النشاط التمثيل البسيط يتم داخل سقف الكنيسة و ظهر اداء تمثيلي بسيط ذو طابع ديني ايضا داخل الكنيسة عباره عن ترتيب ظهر بضعه اسطر ما خوذه من الكتاب المقدس يقوم بتلاوته الاباء القسس انفسهم وقد نشا من جراء هذا النوع ،من الاداء الغناء الترتيلي الذي قرر اسلوبه البابا الجريجوار الكبير في القرن السادس الميلادي ، يتناوبه المرتل الفرد والمجموعة[2].

فانتشر هذا النوع من الاداء الترتيلي في انحاء كثيرة وعلى يد الرهبان ، ولم تخرج فكره الغناء عن نطاق الدين المسيحي ومحتويات الكتاب المقدس وباللغة اللاتينية، والتي غالبا مكانه تؤدي في الاعياد والمناسبات الدينية، لذا عده الممثل الاول فيه، هو العامل باسم المسيح وكلماته والمكرر لحركاته ، انه

[1]_ عبد الرحمان صدقي المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة الهيئة المسرحية العامة للتأليف والنشر 1969 ص158.

[2]_ ربينار تاريخ المسرح تر أحمد كمال يونس القاهرة : دار النهضة العربية 1963 م ص49.

الكاهن الذي رسم في احتفال خاص لهذا الغرض والذي هو الاخير ممثل المسيح على الارض ونتيجة جهل عامه الشعب باللغة الكتاب المقدس، وعدم فهم معنى ذلك الحوار القسس والمتناوب مع المجموعة، والذي كان يسير به كثيرا على الرغم من ان هذه الطقوس كانت تحتوي على نص درامي وحركات أدائية، والحرص الكنيسة ورجالها من نفور الشعب نتيجة الملل الذي قد يصاب به الجهل للغة اللاتينية ادخلت بعض الحوارات والاناشيد والتصوير ، بعض المشاهد ويسمونه منشدين من واحد وعلى صوره سؤال وجواب وبذلك اصبح وجود حوار تمثيلي يكون اوقع واجمل في تثبيت عقيده الشعب الامي وتقويتها، ومن خلال هذا الحوار التمثيلي وتصوير المشاهد والحادثة ومحاوله تشخيصها بواسطه شخصين بوسيله مشوقه وولدها مسرح داخل الكنيسة، وقد صاحب هذه الحوارية وهذا الاداء القداسي الحركة، التي كانت لغة التفاهم والشرح ما بين القائم بالأداء والمشاهد والتي غالبا ما كانت تتم في اعياد الميلاد عن عديد من الاعياد التي كانت تقام فيها الاحتفالات و الدرامات الدينية التي يكون فيها تنظيم لحركة الممثل اذ وجد النموذج كتاب يظهر فيه تنظيم واخذت بعض هذه الاعياد والطقوس كتاب يظهر فيه طابع عندي اضراميا وكان بعض المصلين يأخذون بعض الادوار البسيطة يتخلله بعض الحوارات التي تلقى في باب الكنيسة ويصاحب هذه الاعياد والطقوس الغناء، بمصاحبه المزامير هنا يرددون على شكل المجموعة.

وهنا درس نوع اخر من الاداء الا وهو عنصر التلاوة إلى جانب الغناء وهي اشتراك اصوات عديده في القراءة التراتيل الدينية والتي ولدت بدورها نوع درامي ذات طقس ديني، لذلك نتجت الدراما ذات الطقوس الدينية عن احتياج الكنيسة إلى استخدام صلاة الجماهير، لتبين للناس حقائق دينهم بيانا اكثر جلاءا[1].

بدأت هوية المسرح الحقيقية تظهر اكثر جلاء من اجراء الطقوس والصلوات والاناشيد والقادسية، لقد افرزت هذه النشاطات الحركة والحوار والطقس العام ، واخذت تنمو عن طريق

[1]_ لويس فرجاس المرشد إلى الفن المسرح تر أحمد سلامة بغداد القاهرة دار الشؤون الثقافية الهيئة المصرية العامة للكتاب د ت ص75.

المحاكاة والتشخيص والتقليد الحركة واستخدام الأقنعة والملابس المناسبة للأدوار، ثم توسعت القصة المطروحة بإضافة حوادث جديده لها صله بالموضوع الأصل، فاتسعت وتشبعت احداثها مع احتفاظها بالطابع الديني واللغة اللاتينية، يرافقها تعليمات للممثل و مسالك يجب اتباعها، من حيث تعامله مع اجزاء الديكور البسيطة وحمله لبعض الإكسسوار، وهذه تعليمات فتحت المجال للممثل في التوسع في طريقه المحاكاة واتقانها والوصول بها إلى النجاح ،والتقرب من الشخصية وابعادها ،ولم يقتصر الاتساع في القصة وحوادثها، بل تعددت المشاهد والشخصيات اخذت غير في ملامحها الخارجية باستخدام اللحى ، فضلا عن الملابس الملائمة لها وحسب الدور، كما استخدمت الأجنحة للممثلين القائمين بأدوار الملائكة، كما اشتركت الراهبات في بعض المشاهد التمثيلية[1].

من اهم المسرحيات التي قدمت داخل الكنيسة ، هي مسرحيات توضح حياه السيد المسيح ومسرحيات القادسية، التي تتناول حياه احد القديسين وميزاتها انها لا تستند إلى كتاب المقدس والمسرحيات الأخلاقية، التي تمثل صفات البشر وتحمل شخصياتها اسماء افعالها كجمال المحبة والسلام، وتعبر عن سلوكها وحراسه الكنيسة امام الحرص عدم تولي الممثلين تشخيص الشخصيات عالية المقام كذلك الإلهية والسيد المسيح والسيدة مريم العذراء وكان يتم التشخيص بالعرائس والتماثيل تدل عليهم، وفي مرحله متقدمة، سمح بأداء بعض الشخصيات وتقديمها[2].

خرجت المسرحية خارج الكنيسة نظرا لاتساع عدد المشاهدين الذين لم تستطع قاعه الكنيسة استيعابهم، فضلا عن انتقال التمثيل من يد القساوسة ورجال الدين ، من هم الذين شجعوا الحركة المسرحية الدينية، مع اشتراك عامه الشعب فيها هذا فضلا عن اشتراك العنصر النسائي في العروض المسرحية الدينية ، وادى خروج المسرح من الكنيسة إلى استخدام المشاهد المنظورية والديكورات التي كانت واجهه الكنيسة ملائمه كخلفيه للديكور، فضلا عما اصاب الكنيسة في مده متأخرة من دنس نتيجة لما كان يعرض فيها من اعمال تمثيليه البعيدة عن الخلق الديني ، واستخدام كلام وافعال بذيئة

[1]_ ينظر ارادايس ، نيكولا المسرحية العالمية ج1 تر عثمان نوبة القاهرة : مكتبة أنجلو المصرية د. ت ص203 ص206.

[2]– عبد الرحمان الصديقي المسرح في العصور الوسطى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر 1969 م) ص43 .

لا تليق بسمعتها، ذلك في بعض الاحتفالات والاعياد كعيد الحمقى وعيد الحمير بعض الرجال الذين كانوا يرتدون اقنعه قبيحة الصلاة والخدمة الدينية ويرقصون مع الجوقة نسائية، ويغنون اغاني ما جينه ومن اهم ملامح الاداء في العصور الوسطى ، هو ان معظم الممثلين لم تذكر اسمائهم من بعضهم اذ كان معظمهم من الحواس والشباب والسمات التي غلبت على المسرحيات الكنيسة وعلى الاداء وهو الحوار السردي ودخول المجازات التي تتطلب وجود ممثلين اثنين، وعظي والتبشيري مما ادى إلى غياب التنظيرات المسرحية والنقدية، فاطلق على المسرحيات التي نهايتها سعيدة **بالكوميديا**. والتي تنتهي بنهايات حزينة **بالمأساة** . **و** لم يرد ذكر اسماء مؤلفيها، فكان أداء ذا شكل طقسي عبارة عن اناشيد وتراتيل وصلاة وقداس لتأكيد الجانب الديني، على حساب الدنيوي وتأكيد الخير ،على الشر فضلا ان الممثل اصبح اكثر قربا من المشاهد واكثر وضوحا كما احتفظ المسرح في العصور الوسطى بطابع المسرح الكامل. من حيث المنظر والموسيقى والحوار والحركة والرقص من اهم مسرحيات التي قدمت واشهرها مسرحيه **ادم** مجهولة المؤلف، وهي من مسرحيات الاسرار والتي وجد فيها اشارات للممثل عليه اتباعها وان لا يتعجلها، او فيها وعليه وعلى جميع الشخصيات ان يتدربوا على الكلام في رزانه وان تكون اشاراتهم متفقه مع كلامهم، وان يحافظوا على النص وان لا يزيدوا على الابيات او ينقص منها حرفا، وان يحسنون نطقها ويتحكم في مخارج الفاظها ،وان لا يخلوا بترتيب الكلام او سياقه فضلا عن التعليمات الدقيقة لحركة الممثلين مع كل حوار بالإضافة إلى التمثيل الصامت اخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية، فظهر بذلك التمثيل الحقيقي والفني فضلا عن شيوع الكلام الشعبي العام وطغيانه على الكلام اللاتيني . اذ قاموا بأدوار عديده مستلهمة من انواع مهنهم اول المرح والفكاهة مادة لهذه الادوار فقدمت عروض كوميدية العبرة لتطرق الجانب الاخلاقي كذلك مسرحيات الحماقة التي اخذت جانب الانتقاد الهازل، ومسرحيات المهزلة ذات تهريج الخالص ومن اهم هذه المسرحيات مسرحيه تحت الورق الشجر **ومسرحية طوشة الغسيل ومسرحية الاستاذ بطلان** المهم في اداء هذه المسرحيات ان الممثلين من العامة، ويكثر في الاداء الحركات البهلوانية المضحكة والمسلية للمشاهد والميزة اهم هو تمكن هذا الاداء من الانفصال نهائيا عن الطقس الديني،

اضافه الكنيسة عربه المسرح في بداية الامر مزايا مهمه ومن صميمها منها ابيها التي يتم فيها القداس الكاثوليكي وتلك الموسيقى المقدسة المحركة للعواطف ، و الخلفية المعمارية ذات القدر العجيبة على التأثير، وفقه الالقاء واقتناع المتلقي بما يلقى كما اثارت الشخصيات الكوميدية في المسرحيات الإنجيلية والأخلاقية فيما بعد القرون الوسطى لا سيما على مستوى التأليف المسرحيات اثناء تكوينه ورسمه شخصية المهرج لا سيما المهرج الملك ليرى في مسرحيه هملت .[1]

أداء الممثل في كوميديا ديلارتي :

كوميديا ديلارتي وعودة الممثل المحترف :

لقد كان ظهوره بظهور كوميديا ديلارتي، التي ورثت الإيماءات الصامتة والساخرة فكان نشاط هؤلاء الممثلين ، عبر المدن الايطالية ودخوله مسارح البلاط بدعم ومساندة من قبل النبلاء و الأثرياء[2] ، ولعل هذا ما أشار إليه الدكتور حسن المنيعي في كتابه الجسد في المسرح لما تطرق إلى أن كل الظواهر المسرحية في الحضارات القديمة، لم تكن تعتمد على الممثل بالمعنى الحقيقي للكلمة، فما كان يقوم به هذا الممثل مجرد ارتحال إضافة إلى أنه كان منقاد من قبل تلك الطقوس والتي حدت من تجاوزاته خلال عملية التشخيص إضافة إلى قلة الإمكانيات التي ظلت كعائق ومشكل أمام بناء ظاهرة درامية متماسكة وعلى اثر هذه الأسباب لاحظ بأن المجتمعات الملكية تعد بمثابة ميلاد الممثل وتألقه كوها هي التي ساندته الفرصة ليكون أداة فعالة في توصيل ذلك الخطاب المكتوب من قبل البورجوازيين والنبلاء[3] للتعبير عن قيمهم وتعزيز مكانتهم في مجتمعاتهم، فكان الممثل بحاجة ماسة إلى أموال قصد تطوير حالته المادية والتي أصبحت مرهونة بالنظام المالي الذي كانت تخصصه المملكة لهذا الممثل من قبل الملوك والنبلاء ومن مميزات عروضهم: كانت عبارة عن مسرحيات مرتحلة، في

[1] عقيل مهدي يوسف ، في بنية العرض المسرحي ، بغداد دون نشر ،د،ت ،ص ص53.

[2] عبد الناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو الى ستانسلافسكي، منشورات السهل، الكويت ص 82.

[3] ينظر حسن المشيعي الجسد في المسرح المركز الدولي لدراسة القرية لسنة 2010 (52-53).

أغلبها امتازت باليراعة والإتقان، تفتقر إلى الديكورات والمهارات التقنية . ممثلين لهم مهارات في تجسيد الشخصيات الشائعة والمألوفة، كما أن مسرحياتهم تقدم عن طريق برامج من أشكال مسرحية تقليدية.

بدأ توسع هذا النوع من الفن (كوميديا ديلاري) داخل بيجو القصور، ليتوسع على حساب المدن | الأوربية الأخرى. ليصل إلى فرنسا وألمانيا تاركا ، تأثيره على الحركة المسرحية.أيضا اقتصار الممثل على دور واحد، أو شخصية واحدة على مد حياته المهنية. ظلت أهداف كوميديا ديلارتي، قائمة على الترفيه والتسلية لمدة قرنين كاملين وتطورت شخوصها إلى شخصيات مسرحية ، على مختلف البلدان، محملة بذلك التأثير الايطالي.

فكان الممثل في اسبانيا، خاضع لذلك التأثير الايطالي الكلاسيكي الجديد والذي عمت فعاليته على كامل دول أوربا، فسادت هنالك عدة مسرحيات، في مختلف المناطق الاسبانية ذات التوجه الديني و الغير الديني والتعليمي، فكانت هذه المسرحيات، تعتمد على الشخصيات المخيالة النبيلة ، وكانت الدراما الإسبانية تتخذ الفارس كبطل لها. وبالتالي محاولة استرجاع الماضي الاسباني والتي فقدت قوته فكانت الفروسية والشجاعة وانجل و الشرف، كموضوعات تعكس مجد تاريخهم، لذلك فالشعب الاسباني ليس كأي شعب أوربي آنذاك، من حيث العرق وبلوغ الوعي، لقد كانت لهم الجرأة الكبرى، في النضال والكفاح لمدة أثرت الكوميديا ديلاري على الدراما الاسبانية ومباشرة تلك العروض ... فكان الإعداد جيدا من حيث إلقاء تلك الأبيات الشعرية التي كانت من نصيب مدير الفرقة وقد ظهر الكاتب المسرحي" لوب دي فيجا" بدوره الفعال في إعطاء خصائص وميزات للمسرح الاسباني وهذا ما ورد عن نفسه قائلا:" إني أعرف كل القواعد، لكن إذا كان عليا أن أكتب ملهاة، جعلت بيني وبين النظريات بابا موصدا ، بستة أقفال

فتخلصت من **"تيرانس" و "بلاوتومس"** وكتبت طبقا للفن الذي أبتكره المتلهفون على تصفيق الجمهور"

ويبدو من خلفية هذا المقال لي "لوب دي فيجا"[1] بأنه غير متأثر بالنظريات المسرحية، التي سبقته في هذا الشأن، ولعله قد اعتمد على عنصر الإمتاع والتقليد وشحن مسرحياته بروح غنائية ارتكزت على الحب والشهامة والحقيقة والخيال.

أما عن الممثل الاليزابيتي والذي لم يكن ينتمي إلى الطبقة المحتقرة اجتماعيا، بل كان محترما، وموضوعات التحفي والتنكر في أدوار المرأة، كانت مصدر متعة للجمهور[2] الذي كان مولعا بالاستعراضات و الحفلات التنكرية الراقصة، وكان للممثل مكانة كبيرة في تاريخ المسرح وكان الممثل الفرنسي في الكلاسيكية الجديدة محل الرعاية والاهتمام من قبل "لويس الرابع عشر " مثل "موليير وراسين وكوري "على الرغم أن هذا الأخير خرج عن السرب فترة في مسرحية السيد، وكانت طريقة التمثيل عن طريق الخطب الطويلة، فيها مجال للتباهي باللغة والموهبة في الإلقاء والخطابة.

تحول الممثل فيما بعد من الطريقة التقديمية إلى تقنية التشخيص والاعتماد على تحليل التقنيات الصوتية والجسمانية المستخدمة للتواصل مع العواطف ومع **"ديدرو"** الذي نظر للممثل الواقعي من حيث أنه يملك النقص في الحساسية ، ممثل بليد الإحساس غير قابل للتأثر، يملك قدرة على التحكم بالذات، ما يجعله تقنيا قادرا على التوصيل، وبالتالي الممثل يعيش على الخشبة بوصفه شخصية درامية، بعيدا عن حياته الواقعية، ويبقى التمثيل بعيدا عن انفعالات الشخصية التي يصورها، ما يدفع المتلقي للإيهام بأنه هو الشخصية ذاتها، وبالتالي يكتسب التدريب المستمر دقة الملاحظة والتركيز ، وقدرة كبيرة على رسم

[1] لوب دي فيجاد ممثل ومخرج أسباني ضمن فرقة تمثيلية جوالة وغير الذي أبدع شخصية مهرج المرح، كان من بين القائمين على الكلاسيكية الجديدة، معروف بحنكته ومهارته المتميزة في الإدارة المسرحية آنذاك.

[2] نيكول الاراديس، المسرحية العالمية ج1،ط1 نرت عثمان نوية هلا للنشر والتوزيع، الجيزة ص:335

النماذج البشرية التقليدية. و يعتبر " **ستانسفلاسكي**" أول من أسس العمل الممثل، ووضع له منهجا، واكتشف نظرية "لو" السحرية، وتعمل هذه الاداة في تلقيها سؤالا إلى الذات من قبل الممثل نفسه: ماذا أفعل لو كنت أنا | مكان هذه الشخصية؟ احترم" **ستانسفلاسكي**" جملة من الأسس المكونة لمنهجه ، فكان الفعل المسرحي يشكل أداء الممثل بحيث يلتحم معه الفكر والشعور وتصرف الشخصية خارجيا، ومعناه أن مرد أي فعل إلى الإحساس الداخلي، فان لم يكن كذلك فهو فعل لا يراعي إلا نتباه، وقد ميز السؤال الموجه إلى الممثل ماذا تفعل؟ والفعل بحاجة إلى إرادة وهدفي، وهو يرى أن لكل فعل منشأ إراديا، في حين للمشاعر الإنسانية منشأ غير إرادي، فكان اعتماد ستانسلافسكي على علم النفس لاكتشاف طريقة تعتمد على تقنية استرجاع الذكريات في العقل الباطن (الشعور) واصطلح عليه الذاكرة الانفعالية والممثل الحقيقي هو الذي ينطلق من الشعور إلى اللاشعور.[1]

أداء الممثل في عصر الكلاسيكية الجديدة قرن 17

اخذت المسارح في هذه المدة شكلا مغلقا أن كانت مفتوحة ، فضلا عن عروض المسرحية تقام في العراء ، فحورت ملاعب التنس وبعض الساحات العامة ، فكانت أشبه بقاعات مستطيلة الشكل و ضيقة المساحة ومن الصعوبة بناء فيها مكملات المسرح الحقيقية ، لذا اعتمد أداء ممثل على الصوت والإلقاء الواضح المعبر ذي السحر والجمال موازيا لحواريات الشخصية من شعر جلي وحوار عميق معبر ، مما أضفى على خطابية الممثل الروعة والادهاش . ومما غلب أداء الممثل السمة الخطابية والموجه إلى المشاهدين، مقتصرا على بعض الحركات المقننة وتعبيرات بسيطة كرد فعل بسيط للحوار المنطوق، حتى يبدو أنهم يتحركون في عالم صغير[2].

[1] – نظر: عبد الناصر حلاف، لأن الممثل من أرسطو الى ستانسلافسكي، منشورات السهل، الكويت سنة 2009 م: (88-91-93-94-109)

[2] – عقيل مهدي يوسف ، متعة المسرح ، دار الكندي للنشر والتوزيع، جمعة بغداد 2018 ، ص103 .

يميل الأداء في حبقة الكلاسيكية الجديدة قريبا إلى الأداء الواقعي ويصل إلى مرحلة التجسيد الحي للشخصية ،اذ تأخذ الشخصيات الرفيعة منها مكانها على المسرح، وهو في الوقت نفسه يكون اداء خطابيا، اعتماده على التقنية الصوتية اكثر من التقنية الحركية غالبا ما تكون اقرب إلى الكليشي المعروفة والموضوعة مسبقا وهذا ناتج بفعل طبيعة معماريه المسارح وشكل منصة التمثيل والتقنيات الاخرى المستخدمة، منها الإضاءة بواسطه الشموع المعلقة في الفضاء خشبة المسرح او الموضوعة في مقدمه الخشبة، والتي تعيق المشاهدة للتعبيرات الوجه الممثل فضلا على أماكن الجلوس، وقربهم للممثل ما يؤدي إلى عرقلة حركة الممثل، فقسم يجلس في حافه الخشبة ما يؤدي إلى عرقلة حركة الممثل اعاقتها و اعطاء الشخصيات الحركات والوضعية الجسدية مناسبه لها، ومن ثم اعتماده على الصوت والقائه لحواره، لرسم الحدث او الموقف ، ويغادر المسرح في نهاية الفصل، بالإضافة إلى ذلك لشعريه الحوار وطبيعته اعتمد الممثل على تقنيه الصوت اكثر من الحركة .

تعد المسارح المغلقة وتطور التأليف الدرامي وظهور الفرق المسرحية والتي يرأسها الممثل الاول فيها والذين يقومون بإرشادات وتوجيه اعضائها، من اهم ملامح هذا العصر ولعل **بيرياج وادوارد ألين** من ابرزهم، ويعد **موليير** واحد من ممثلين هزليين الذي طاف بفرقته المسرحية انحاء اوروبا وحظيت بتكريم الملك **لويس** الرابع عشر، ونظرا واقعيه الشخصيات التي حملت صفقه المجتمع او طبقه معينه والتي عالجها في مسرحيتهم الهوية الناقدة، والتي تعد في نظر المشاهد الفرنسي الذي يغلب على تفكيره الجانب المنطقي، يعدها اداه اجتماعيه، ملاحظه و**موليير** واقتناصه لشخصيات ونماذج حياتيه واقعيه اضافه إلى واقعيه مواضيع مسرحياته لذلك دافع وبشده عن اسلوب التمثيل الواقعي لمسرحياته والتي اتسمت فرقته به، وانتقاده لكل انواع الافتعال والاسلوب المبالغ فيه والتي تميل لهم الفرق الاخرى، منها فرقه مسرح **اوتيل ديبرو جوني و موليير** الرجل مسرح عملي ابتعد عن التنظيرات وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت اليه والمعارضة الشديدة، التي تلقاها على مستوى التأليف الدرامي والاداء المسرحي، خلاص إلى ان يكون رده بتخليص مسرحيات من كل الحيل المسرحية المفتعلة، دراسة

عميقه لشخصياته التي تحرك على خشبة المسرح بصوره طبيعية كامله التمييز بالدقة والرشاقة، والابتعاد عن الافتعال والتكلف المبالغ فيه فضلا على معالجته مواضيع مسرحيه الهزلية النقدية الهادفة[1].

يشرح **موليير** فرقته عن كيفيه اداء الادوار شخصيات مسرحياته الارتجالية فرساي التي كتبها عام 1663 للممثل **دي كروازي** :

انك انت تمثل الشاعر ، فعليك أن تشبع بهذه الشخصية، وان تبرز طابع الحلقة الذي يضل سائدا بين العلاقات العالم الراقي ، ونغمة الصوت القاطعة المتعالية ، وتلك الدقة في النطق التي تضغط على جميع المقاطع ولا تسقط حرفا واحدا من أعنف الكلمات هجاء (ثم إلى ممثل الديكور) أما أنت فتمثل الرجل السوي بين الحاشية، كما سبق أن فعلت في (نقد مدرسة الزوجات) أعني أن عليك أن تتخذ سمة الرزانة ونغمة الصوت الطبيعية ، وان تقتصر ، ما أمكن في الإشارات باليدين (ثم إلى الممثلة بيجار) وأنت ستمثلين واحدة من أولئك النساء اللاتي ، وما دمن يرتكبن الفاحشة ، أنه مسموح لهن بكل ما تبقى من أولئك النساء اللاتي ، يجتمعن خلف تعاليهن بكل أنفه وينظرن إلى كل من اعداهن من أعلى إلى أسفل .....[2]

لذلك يعد موليير الكاتب والمخرج بعد شكسبير من خلال توجيه ممثلي فرقته سواء على مستوى الأداء أو الاخراج ، وعلى الرغم من مهاجمته من قبل أصحاب كتاب التراجيدية لأسلوب ملاهيه وطريقة أداء فرقته ، إلا أنه لا يشعر بالمهانة ، ولا يخلو هذا العصر من مسارح الدمى والاعياد الكرنفالية وحفلات الماسك والتي كانت تقام داخل القاعات والبنايات والقصور أثناء الليل وعلى الضوء المصابيح الزجاجية ذات الشموع ، وكان الهدف من إقامتها هو الترفيه والتسلية للبلاط الملكي والانجليزي والتي ابتدأت 1605-1640[3].

[1] _ لـويس فرجـاس المرشـد إلى فـن المسـرح تر:أحمـد سـلامة (بغـداد ن القـاهرة : دار الشـؤون الثقافيـة الهيئـة المصـرية للكتـاب د، ت ص 123 ص125.

[2] _ سعد اردش المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1979)ص37.

[3] _ جيمس لافر ، الدراما ازياؤها ومناظرها مصدر سابق ص101 ص111.

نتيجة لعدم وجود منظرين أو مختصين في فن التمثيل ، ولعدم توافر مصادر موثوقة تختص بفن التمثيل في القرن السابع عشر ، لا يمكن الجزم بطبيعة الأداء الذي كان يؤديه الممثل ، فهو يعني بالتشخيص ويميل إلى الأداء الواقعي والاهتمام بالشخصية ونوازعها ، إلا أن المظاهر الخارجية والملامح الظاهرية للأداء بطابع الأداء التقديمي.

يعد التمثيل الصامت الذي ظهر عام 1715 احد اهم النشاطات الشهرة وكمال حتى وصل على يد **جون ريتش** درجه عالية من التقنية في الاداء والتعبير هذا الفن عناصر الموسيقى والمحاكاة الصامتة، فضلا عن المناظر الغنية والمؤثرات الصوتية المتنوعة والمختلفة، اذا عالج هذا النوع من الاداء قصصا دراميه تحتوي قسم منها مشاهد جاده مستمده من الاساطير وقصص التاريخ تتصف بملفيتها، وقربها لدى المشاهد والقسم الاخر احتوى مشاهد هزليه اذ يمسك الممثل عند اداءه عصا سحرية [1] يغير بواسطتها الاماكن والشخصيات والاشياء حيث الاشياء بطريقة سحرية ،امثال أدموند كين و سارة وراد و ديدرو وعلاقه العقل بالعاطفة **وهيجل** والخبرة التاريخية للنشاط الفني والفهم الديناميكي والجدلي الظاهرة الفنية ولينتج بوقايته و شيلر المؤثر والمتأثر لعبا خاصا في اي غرض او منفعة وعد التنويريون من السابقين في حركة التجديد لا داء الممثل، وخلصوا إلى مبدئين اساسيين خصوصية الفن الذاتية حول مهنة الممثل واطروحاتهم التي حظيت باهتمام واحترام عالم حول مهمه المخرج ممثل للمربي[2] الصراع قائم ما بين العقل والعاطفة، بينما هو كلاسيكي وما هو خيالي هي الميزة الاساس التي تميز بهذا القرن ومحاوله زياده قوه التأثير المسرحي القائم على صيغه التقديم والسرد والخطابي الموجهة إلى المشاهد وحل بدله اداء قائم على التمثيل الحقيقي والطبيعي الموازي لذلك حدث الذي قصر الزمان والمكان فيه اكثر تجانسا للوصول إلى حاله الايهام بالاقتراب تدريجيا من خلال توحيد الزمن الفعل الحقيقي لا داء التمثيل والزمن الخيالي والمفترض للحدث، وهذا يتساير مع مطالب الاتجاه الطبيعي ، على الممثل ان يصل هذه المرحلة من الاهرام في تجديد الحدث

[1] رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو الى الأن : ص 76ص08

[2] عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ،دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ،ط1، 2001 م مصدر سابق ص43.44

والاقتراب منه بقيامه بأداء الشخصية والممثلة وتجديدها لا تشخيصها هو كالممثل بعض شخصية ، الممثل على النص الدرامي المكتوب من خلال الاداء مما ادى إلى بروز ممثلين عالميين في هذا القرن وفي القرن التاسع عشر حتى بدأت ظاهره الشخصية الانفرادية في الاداء تظهر للعيان بالاعتماد على مهارات وتقنيات هؤلاء الممثلين من خلال ما خلفوا، من روائع خالده في التمثيل مع ان بعض الاداء مع المجموعة وليس الاداء الفردي اذ كان اداؤه يميل إلى الطبيعة، إلى حد كبير ويميل إلى العمل مع المجموعة ونبذ الانفراد بالعرض وظهرت اسماء عديدة في هذا القرن وعلى شكل فرق مسرحيه من هم **كولي سيتر** الشحات وان اولد فيلد الكوكب اللامع **و بارتون** بوس ممثل المأساة الذي سلم السلطة العاصف وكيتي واخيرا تخلوا عن الميدان لساره ليس لها مثيل ولأخيها **جون فيليب**[1]، فضلا عن اسماء اخرى من الممثلين امثال أدموند كين **و ساره وراد** و اختص البعض منهم بالأدوار الشكسبيرية وفي فرنسا حضانة الممثلة **ادرين** افلحت محاولتها للقضاء على اساليب التمثيل الخطابي الاسبق واحلت محله فهما واقعيا لا دوارها وحزت حدوها **ماري فرانسوز**، مع اعدته من جديد إلى البطولة المتكلفة على الطريقة المضخمة[2]، الا ان حققت شهره واسعه على الرغم من موتها بالسم حتى قال عنها الشاعر الفرنسي انها ابتدعت مخاطبه العقول واظهار المشاعر والصدق حيث كان يظهر من قبل سوى الافتعال والخطابية[3] وصار على نهج الاداء الطبيعي الممثل **جوزيف تالما** متجاوزا معاصريه القائم على الشكلية والخطابية، والافعال وكان من مميزات اداءه السهولة والاقناع.

اداء الممثل ما هو الا انعكاس داخلي او خارجي نتيجة لمثير او دافع يجسد بتعبير ما اوضعية جسديه معينه وطبق صوتيه ملائمه فكرس الاهتمام والانتباه على ذلك الشكل الخارجي على جسد الممثل ووالهيه، التي تتخذها تعبيراته العاطفية والابتعاد عن دراسة ذلك المدير، او الدوافع الذي ينتج

[1] أراديس نيكول، مسرحية عالمية، ج 2، ت: محمود أحمد طلعت(القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر، مكتبة أنجلو المصرية و ت: ص 186)

[2] المصدر نفسه، ص 187.

[3] فرانك هوانتيج، المدخل الى الفنون المسرحية ، تر: كامل يوسف و آخرون، القاهرة، دار المعرفة 1970 م، ص 238.

المتجسد في الشكل والتي من السهل المسك والقيام بها لوضوح مفرداتها ومقوماتها الا ان الدوافع والمثيرات كانت غالبا ما تهمل او تترك ويتم الاعداء وفقا الموهبة والخبرة وهذا ما يلحظ فعلا على اداء الممثل في القرن الثامن عشر هو محاولة جادة للحصول إلى اداء طبيعي قائم بفعل مثيرات ودوافع ، وقد طلب مدير والفرق والمخرجون امثال **كارلو** تمثيلهم بالمحاولة الاقتراب من الواقع والاقتباس من منطقة الطبيعة الإنسانية[1]، وهذا ما فعله **موليير** ايضا ومحاولته للوصول إلى مرحله التشخيص للاقتراب من الاداء الطبيعي وهناك محاولات عديده تقترب من هذا الاتجاه ففي المانيا يحدد كاميرات افكارا في اخراج المسرحية منها تحليل الشخصيات تحليلا علميا دقيقا بالاستناد على كلمات النص كذلك محاوله الممثل **فريدك** الذي تميز بقدرته بالتعليم الممثل فن الاداء، والذي طالب ممثليه ان يعرضوا اداءهم وهم لا يكتفوا بأدائها والفرق واضح بين الاثنين تكتفي بالمعايشة لحظات ايجابيه اما العرض هو معالجه الشخصية بكل تفاصيلها وفي كل الحالات الأدائية وكان يردد على مسامع ممثليه جملته انا لا يعنيني ان اقف واعلق الذي يعنيني هو ان املا الفراغات الشخصية وان اكون دائما[2] اما غوته الشاعر البارز في المانيا و مشرف المسرح البدوقية و يمار و يعتقد ان الممثل هو الصلة المسرحية المثالية بين المؤلف والجمهور وانه يجب ان يكون خاضعا للنص لفظا وروحا وان يكون مفعما بروح الشعر حتى يحقق القدر على تجديد شعر الشاعر، وان يذوب في العمل الدرامي إلى درجة يفقد شخصيته الذاتية، وان يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل ايقاع عن جماعيا تذوب فيه الحدود الفردية[3]، وبهذا يدعو عوته صراحه إلى التقمص والاندماج في الشخصية من قبل الممثل ويعطي ايضا بعض التوجيهات للممثلين عندما يكونوا على خشبة المسرح اذ يقول لا ينبغي على الممثلين ان يمثلوا وجوههم او ظهورهم للمسلقين لا يسمح لهم كذلك بالتمثيل موجهين ادائهم نحو جوانب المسرح و كواليسه، ولكن دائما ناحيه المتلقين للخروج عن طريقه الاداء التقليدي، الا انه اقترح طريقه في التعبير لا تقل عن اليه اداء الذي شن هجومه عليه ومثله فعل مخرج الباليه الفرنسي في

[1] سعد أرديش المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

[3] زيجمونت هينر، جماليات الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 243. 1993 م.

القرن التاسع عشر والذي فرض على ممثله قواعد وانماط أدائية محدده وعلى الممثل القيام بكل ما يوجه به الاستاذ او المدرب من انماط تعبيرية ، حتى اقترن اسم بالوقفة التقليدية في الخطابة طالما محاوله جادة لتجاوز الاداء المفتعل بالاعتماد على الحساسية والمخيلة اثناء الاداء اما كتاب الممثل عام 1747 اول وثيقه تدفع الممثل للخروج تماما من اداء الخطابي[1] كانت هناك خطوط ثابتة في اداء الممثل القرن الثامن عشر ونتيجة لمعماريه المسرح وتقسيمات الخشبة التي يقسم إلى جزئيين متحرك وثابت يسار ويمين الممثل القادم من الخارج، يظهر من اليسار والقادم من الداخل من الغرف الداخلية يظهر من اليمين وعلى الاداء ان يكون اكثر ايجابية والحركة يجب ان تصدر من الذراع اليمنى وتقف الشخصيات المهمة في الجزء الواقع في اليسار الخشبة المسرح اي بمعنى يسار المشاهد لتدل وقفتهم على مظهرهم النبيل بوصفهم الطبقة الراقية لا يتطلب من الممثل حركات عنيفة او حركة تدل على الانفعال البالغ لا يتحتم على الممثل ان ينظر لتقديم المشاهد سوى الوجه والصدر حتى اثناء الخروج على الممثل ان لا يعطي ظهره للمشاهد وعلى الممثل الخارج من جهة اليسار ، ان يرفع ذراعه اليمنى لاتت محاولات التنويريين وحركة النقد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ونضيرات كبار الممثلين محاولات جاده لا يجاد قواعد واسس علميه للوصول إلى نوع من الاداء القائم على التوافق ما بين المثير او الدافع والانعكاس، والتي مهدت بشكل كبير لطريقه في اداء الممثل والتي تعد الانتقال الحقيقي والجدري إلى اداء قائم على الاهتمام والدراسة بالمدير والدافع وليس الانعكاس والابداع الخلق وليس الحرفة والصنع.

اداء الممثل في القرن التاسع عشر :

سيطر المسرح الكلاسيكي مدة طويلة ، وحمل في ثناياه مكان من القوه التي استند عليها مما جعله يأخذ صفه الثبات الا ان بقاء السيطرة ملكه العقل لوحدها تعد غير كافيه لضمان الرغبات والاهداف الإنسانية، وغاياتها العليا في الحياة حتى بظهور النزعة الكلاسيكية الجديدة ، والتي رأت ان

[1] فرانك هوانتيج المدخل الى فنون المسرحية ص 243.

باستطاعة الانسان هذا العصر الكشف والالمام بجواب في الحياة كافة بواسطه التحليل والاستقراء وباتت مناداة بفرصه جديده ضرورة ملحة مفادها ان الخرائط هي الاساس للوصول إلى تلك المشاعر والافعال النبيلة، والتي وجدت لها متنفسا في المفاهيم الجديدة الحرية والتي فتحت المجال واسعا بظهور بوادر هذه الفرضية المتمثلة بالرومانسية في نهاية القرن الثامن عشر وتبلورها وتعد المقدمة التي كتبها الكاتب والروائي الفرنسي **فيكتور هيجو** في مسرحيه **كروميل** نشرت عام 1827 ومسرحية **هرناني** في عام 1830 الأداة والاساس لإقامه مسرح رومانسي والإطاحة بقواعد كلاسيكيه وتعد الثورة مسرحيه الفرنسية عام 1789 قيمه ذلك العصر اذ راح انصار الرومانسية يدعون إلى الحرية وإلى الاعمال العظيمة والتضحية الخارقة وراح اللون والحركة يثران المخيلة والذهن والعواطف والعاطفة والمشاعر والسمو في عالم الخيال والروحانيات والخرافات والالهام غير محدده تعال العبقرية الذاتية الفردية والانسانية المثالية هي اهم سمات المسرح الرومانسي[1].

اداء الممثل في الحركة الرومانسية كان يؤدي بحركة بالغه الاتساع مع كثره الإماءة اما طبيعة اداء المتمثلة وان كانت اكثر اتزان ومحدودية في الحركة فان الوقار والهيبة تتضح في مجمل حركات الإمائية والإشارة والممثل هنا اكثر موضوعيه من الذاتية اي عكس الاداء في الاسلوب الواقعي والطبيعي لان الممثل ينظر إلى نفسه بشكل منظوري وبأبعاد وتتمثل فيها الحركة والإيماءة والتقنية الصوتية، وهذا لا يعني في الوقت نفسه ان الممثل يكون غير صادق او مبدع بل اداء الممثل هنا له واقع يا مرتبط ارتباطا وثيقا بمجال الاسلوب نفسه وهذا ما يؤدي بدوره إلى ان الرومانسية تقوم على الاختيار كما تقوم على النظام وهذا نابع من الطبيعة مادة الرومانسية ومواضعها وشخصياتها التي تكون اكبر من الحياة ولغتها لغة شعريه غنائية وخطابيه نابعه عن الصدق والانفعال انها لغة موسيقية لذلك يكون اداء الممثل نابعا من قاعده متميزة في الحركة التي تتميز بالبطولة والرجولية مع التنوع الإشارة بواسطه اليدين وعلى مجال واسع من دون ان تخل بحرفيه الاسلوب ممثله في حركتها وخطواتها المحدودة والضيقة المتأنية

[1]_ لويس فرجاس المرشد إلى فن المسرح مصدر سابق ص156.

واشاراتها المحددة التي لا تفتقر في الوقت نفسه جمالها ورزانتها الاداء اشبه بصوت الموسيقى السيمفونية على وجه التحديد[1].

تطورت الميلودراما واضحت ذات حوادث مذهله ونهايات اكثر اشاره مع احتوائها المستويات الأخلاقية التي يتعذر وجودها في الملهاة لكن ابطالها كوميديا نفسها وقد رمى في شكل يستهوي الخيال الشعبي، فالشخصية السامية يمثلها من يرتدي ثياب الملك والسيدة ذات الشعر الجميل الجذاب والشخصية التي تجسم الشر منتصر يمثلها من يرتدي زي البارونات، وفي يدهم عصا الصيد أو السيدات السمراوات في قبعات مصوره اضف إلى ذلك شخصيات مثل البحار يقومون بدور كورس المسرح بذلك تكمل شخصيه المسرحية[2].

تعددت الطرائق الممثل وتفرعت في هذه الفترة ما بين الاداء القائم على الاندماج التام وتقمص الشخصية والتي مثلته الممثلة **ديوس** والآداب القائم على الاندماج الوعي والذي مثل الممثل سالمة وهناك مدرسه التشخيص التي اداها الممثل كوكلان وهو من فنانين المسرح الكوميدي فرنسي اكد في كتابه فن التمثيل وبشكل قاطع ينبغي على الممثل اثناء العرض ان لا يمارس الانفعالات التي يحاول تصويرها لان الاداء ليس تقمص وانما تشخيص وتقف مدرسه الحركة البحث والتمثيل الصامت على النقيب في مدرسه الصوتية فالحركة والرقص والتمثيل وسائل تساعد الممثل لكنها في الوقت نفسه تعد مجرد تشخيصات مسرحيه لا تختلف عن العرض المسرح العادي تمكن من هذه الوسائل يعني احلالها محل وسائل الطبيعية وان فن التفسير التشخيصي قد بدأت بالتمثيل الصامت الذي تأتي الكلمة فيه بعد الفعل ثم مدرسة نظام الكليشة وهو من طرق الشائعة يستخدم عند عديد من المخرجين وهو عباره عن مجموعه مواقف جاهزة وحركات مختلفة ومتنوعة ، قد جمعت من عده مسرحيات قديمة وحديثة وعلى اختلاف انواعها يقوم المدرب بالعمل تمرينات للممثلين ادائها حتى

[1]_ احمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988 ص138 ص141.

[2]_ اشلي ديوسكي الدراما مصدر سابق ص31 ص32.

يصل إلى حفظها واتقانها والقيام بها في مواقف مثيلا لها في أعمال مسرحية اخرى[1] كان لظهور المذهب الطبيعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الاثر العميق في عقليه الممثل وتغيير تقنيه ادائه والذي عد ممثلا شخصية انسانيه وليس مؤديا طرازيا لأسلوب، ما ولكل اسلوب واقع خاص به حتى على حسب رأي احمد زكي لذا اضاف الممثل الكثير من حرفية الاداء فمثلا لم يعد التعبير مقصورا على حركة اليدين بل تعداه لي يشمل الرقبة والاكتاف وحركة الراس وهكذا بات مركز الثقل في الجسد ممثل وليست الكلمات كذلك للوصول إلى حاله التجسيد الواقعي في الاداء وخلق حالة الالهام لدى المشاهد واقناعه بان ما يقدم امامه ما هو الا شريحة من الحياة بكل تفاصيلها وتفرعاتها.

التنظيرات في فن الاداء (التمثيل):

ريكوبوني الابن :1707– 1772 م

إهتم الممثل والكاتب **فرانسو ريكوبوني** ابن الممثل الايطالي لويجي ريكوبوني بسيطرة الممثل على جسده من الناحية التقنية الحركية التي يتخذها الجسد للحصول على شكل مناسب والمطلوب اثناء الدور وبصوره مريحة للممثل، فضلا عن التحقيق الناحية الجمالية الوضع المريح لجسد الانسان لا يتم إلا عندما يقف الممثل على قدميه تاركا مسافة بينهما مع اسدال ذراعيه إلى الاسفل دون اي شد او توتر واذا ما اراد الممثل رفع ذراعيه بصوره طبيعية وبشكل جمالي لابد من تراتب الحركة اجزاء الذراع الواحد تلو الاخر وبالنظام ايقاعي و زمني دقيق ومدروس في الجزء العلوي من الذراع (المنطقة بين الكتف والمرفق) هو الذي يتحرك بابتعاده عن الجسد ثم يتحرك الساعد واليد تباعا وبهدوء فليد هي الجزء المتحرك الاخير والتي يجب ان تبقى موجهة إلى الاسفل وفي اللحظة التي يتساوى فيها الساعد والمرفق تتوجه للأعلى في حين تكون حركة الجزء العلوي من الذراع مستمرة حتى تصل المرحلة المطلوبة من الممثل هذه الحركة لابد من انجازها دون شد او توتر او بذل الجهد وفي حاله انزال الذراع إلى ما كانت عليه يجب ان تراعى حركة الاجزاء الذراع ويضيف **ريكوبوني** بعض الاجزاء التفصيلية

[1]_ موريس فيشمان ، تدريب الممثل، تر: نور الدين مصطفى، القاهرة الدار المصرية للتأليف و الترجمة، المقطعة العربية د ت، ص 10 ص 15.

والدقيقة اثناء هذه الحركة منها ابراز ثنايا والرسغ وضرورة افراد اصابع اليد وتقوسها في لين مع مراعاه تدرجها مع تجنب ضم الاصابع وضم قبضه اليد واشهارها بوجه الممثل الاخر في مواقف الغضب لأنها حركة غير محببة لاسيما اذا استخدمت امام إمراه. وينصح **ركوبوني** ان تكون حركة الممثل ذات ايقاع بطيء ومرنة والابتعاد عن الحركات السريعة المشدودة ويحذر من التمرينات امام المرآه لدراسة الحركة التي يجب ان تدرس من خلال الاحساس بها وليست عن طريق مشاهدتها.[1]

دينيس ديدور: 1713– 1784م

طالب الفيلسوف والروائي والكاتب المسرحي والمنظر الفرنسي ديدور الممثل ان يكون ذكيا وله القدرة على ان يحاكي اشياء كثيرة وان يؤدي الادوار كافة والشخصيات التي تناط اليه باختلافها وانواعها. يؤكد ديدور على مسالة في غايه الأهمية في اداء الممثل الا وهي مسألة الا حساسة اذ طالب الممثل ان يتجنبه والا يحس بشيء حتى يكون باستطاعته السيطرة والانتباه على نفسه لان الاحساس يؤدي بالأداء إلى عدم الاقتناع والتفاعل لدى المشاهد وكلما كان الممثل بليد الاحساس غير قابل للتأثر كان قادرا على حمل المتفرج على الانفعال.[2] و لكي يكون الممثل مؤثرا عليه ان يكون باردا خاليا من اي تأثير وفي الوقت نفسه عليه ان يكون واعيا ومسيطرا لا ينصهر تحت تأثير الشخصية وذوبان فيها.

هيجل1770 –م1831:

لم يأخذ فن اداء الممثل الشكل المتطور الا في حقب متقدمة فمن الاداء الخطابي و التقديمي الذي انتجه الاغريق حيث سيادة الالقاء في التمثيل على باقي وسائل الممثل من حركة وايماءة ونشيد ورقص وموسيقى.

[1] أصلان أوديت ' فن المسرح ، ج2 ، مصدر سابق 'ص457،ص458

[2] عقيل مهدي يوسف 'نظريات في فن التمثيل ،مصدر سابق ص44

فالشعر كان له القيمة الاولى في اداء وتوفقه على ديناميكية الحركة من حيث انشاده فنيا مع الموسيقى والغاية الاساس سهولة الفهم واقناع المشاهد وإمتاعه . وعليه استعاده كل موضوعيه النفس وجميع خصائص الشخصية في ادق تلاوينها وارهف تدرجاتها وكذلك في اعنف تبايناتها وتناقضاتها نبرة الصوت وتعبيره في فن التلاوة.[1] يضع هيجل أهمية لتفاصيل هذه الجزيئات في دراسة الشخصية من حيث حركاتها وتعبيراتها والتدرجات الطبقة الصوتية لها وفقا لما تمر به من مواقف وانفعالات وما تحس به من مشاعر واحاسيس كل هذا يتحقق من خلال اعادة موضوعية ودراسة متفحصة للشخصية بكل دقائقها للوصول إلى تجسيد ناجح لها. ويؤكد هيجل على عنصر الحركة الجسدية للممثل وتعبيراتها والصوت وتعبيره اذ لابد من الاستغناء عن الموسيقى والرقص الذين يضعفان الفكر والعمق الروحي للحوار المنطوق .

يطالب هيجل الممثل ان يحمل سيمات وخصائص معينة لكي يكون ملما وقادرا في ادائه ومؤثرا منها ان يكون هذا الاداء قائما على" **الموهبة والذكاء والاجتهاد والمثابرة والتمرين والعلم بل كذلك وفي اعلى درجات كماله طبيعة ثرة المواهب** ". فضلا عن المخيلة القوية والتي تسند الاداء وعلى الممثل ان يمتلك هذه خاصية الفنية المهمة ويوجهها بصورة صحيحة خدمة للأداء يشبه الممثل بالإسفنجة التي تمتص كل الالوان وترجعها كما هي وهو الالة التي يعزف بها الشاعر وليس على الممثل ان يشبع به وبروحه وبتجسيد دوره بواسطة وسائله الخاصة داخليا ام خارجيا فقط بل عليه "تكملة دوره وسد الثغرات واحسان الانتقال وباختصار وأن يترجم بتمثيله شعر الشاعر وأن يكشف لنا عن أخفى نياته ومقاصده وان يعوم على سطح الالي المختبئة في اعماق.[2]

[1] هيجل ' فت الشعر ط1'ت:جورج طرابيشي '(بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر '1981)'ص324.

[2] هيجل فن الشعر، مصدر سابق، ص 328.

جوزيف تالما 1763 – 1826 م :

أبرز الممثل الفرنسي تالما في ادائه اسلوب واضحا وسهلا وبسيطا ومقنعا مع ميله إلى الاداء التمثيلي حركة و القاءا لما امتلكه من حضور فعال وخصال حميدة وذوق رفيع جعله موضع اعجاب وتقدير لاسيما رعاية نابليون له الذي وجه له بعض النصائح حول طبيعة الاداء المأساوي منها الابتعاد عن المبالغة والاقتراب من التصرف الطبيعي كما هو في الحياة فضلا عن فهم اعمال شكسبير و مولبير.

ابتعد تالما عن الاداء التقديمي والاداء التقليدي السائد في عصره والقائم على ابراز الشكل فقط والقاء حوار دون الغور كان الممثل حوار دون الغور في الشخصية إذا كان الممثل حرا في تدريبيه واختيار ملابسه ومكياجه وما اداء الممثل الا لتحقيق رغبات شخصيه وكسب التصفيق من المشاهدين. اكد تالما على عنصري الذهن والقلب والعقل والعاطفة ولم يكن تأكيده هذا متطرفا اذ يستطيع الممثل بناء شخصيته المسرحية وتجسيدها بواسطتهما ويتفق **تالما** مع **هيجل** بشان مخيلة وهي ملكية ضرورية للممثل في بناء الشخصية المسرحية وان يعيش حياته ويدرس مجتمعاته وبيئته بكل ما تحتويه من مفردات وتناقضات منتقيا الصور والمواقف والحالات التي قد تفييده في تجسيده شخصية معينة وصولا إلى اداء طبيعي مقنع يقول في كتابه(تأملات في فن المسرحي) فيما يخص فن الاداء على الممثل اثناء دوره ان يحتفظ في نفس الوقت بقلبه ساخنا وبراسه باردا.[1] فسخونة القلب ما هو الا ردود افعال الدور الذي يجسده من انفعالات وتوترات وحركات ومشاعر وعواطف وبرودة الراس هو ان يكون عقل الممثل واعيا مسيطرا نشيطا في الوقت نفسه بما تعمل به العاطفة ويتحكم بها اي سيطرت وغلبة القوة العقلية على الانفعالات والتوترات التي يحتويها الدور سواء كان متدفقة او متقطعة.[2] وجه والد **تالما** نصائح له تمكنه ان يكون ممثلا ممتازا منها اكتساب كل ما ينقصه من خصائص وصفات وتمرينات وقدرات ادائية والسمو بالوقفة وان تكون كل اجزاء الجسد طبيعية

[1] زاكي طليمات ' فن الممثل العربي ، مصدر سابق ص 19.
[2] مصدر نفسه ص19.

والاستقامة اثناء المشي وانتصاب القامة اثناء الوقوف على خشبة المسرح مع الحركة الثابتة الجامدة إزاءها هذه الوقفة لا تتطلب سوى تمرين على اليقظة. والانتباه لمدة15 يوما وكل شيء بعدها يصبح طبيعيا ولا بد من التمرين على استخدام السلاح لمرونة العضلات ولا بد من تعلم بعض الحركات الخاصة بالرقص منها السير الرشيق والهيئة الحسنه وكيفيه اداء السلام وتحية فضلا عن القيام ببعض الحركات الجميلة بالذراعين وفي الوقت المناسب ولابد من الاخذ بنصائح الاخرين فيما يخص الاداء. كل هذا يتطلب جهدا كاملا للوصول إلى الهدف المرسوم.[1]

دافيد جاريك :1779/1717 :

نظرا للأداء الممثل والكاتب مسرحي الانجليزي **جارك** الجدي والاصيل والطبيعي جعله قمة في فن التاريخ التمثيل ويعد اول من اكتشف مسرح شكسبير ممثلا شخصياته بأدائه الخالص والذي ارتقى إلى مرحله البهاء والسمو كرها للنجومية والفردية في التمثيل ،على الرغم من العرض المسرحي كان يحمل اسمه فقط و لما يتمتع به من مقدره هائلة في الاداء سواء في الادوار المأساوية او الملوية وان كان هناك اراء تدعي لأداء الملهاوي. ولعل شهاده والدي **تالما** عن اداء **جاريك** دليل واضح على روعته في التمثيل فهو يصور على حد قوله" كل شخصيه يتقمصها كان كل شيء فيه يمثل من قمة الراس إلى الاخمص القدم. ونظر التعبير الذي كان يضيفه على ادائه كانت كل حركة من حركته لوحة جديدة بالرسم..... يا المرونة حركاته يا لطابعها الطبيعي: يا لذراعيه الأخاذتين: ما من نظرة ضائعة ابدا: كان يعلن بأدائه وحركات جسمه الطبيعية عن الرد الذي يتحتم النطق به باختصار من الطبيعة ذاتها ، وهذا هو ما يجب السعي إلى محاكاته دائما[2]. إذ أدى ادواره بإحساس وشعور عال وعميق للتواصل إلى تلك الحركات والاشارات المرنة والطبيعية المرسومة بدقة والناطقة ملائما معها في الوقت نفسه الطبقة الصوتية وعلى الرغم من بعض المواقف الأدائية لدى **جاريك** في السمو في الوقفة والإطالة الا ان سمة الاداء التمثيلي كان له طابعه او قريبا منه في رصد وتشخيص الشخصية

[1] اوديت اصلا فن المسرح، مصدر سابق ص 478 ص479.

[2]- اوديت اصلا فن المسرح ج2 مصدر سابق صفحة 479.

وتجسيدها ، لذا بات من الصفات الممثل لديه التشخيص الاولى صفات التمثيل والحيوية هي ثاني الصفات والثالث من الصفات هي الصدق [1] اهتم **جاريك** كثيرا بالتمرينات متجاوزا عديد من الممثلين في عصره او ممن سبقوه الذين كانوا يكتفون بقراءة المسرحية فقط في الايام القليلة التي تسبق العرض مستندين إلى مقدرتهم الأدائية وعلى الاسلوب الاداء المتبع والمعقد والمتكلف الذي كان مفضلا، واهتمامه هذا مكنه من الشخصية والمسك بها ، فضلا عن اكتساب جسده وصوته مرونة وحيوية عالية من خلال مواظبة على التمرينات مضيفا اليها ذلك الاستعداد النفسي والجسدي لابتعاد عن مزاجية الحادة او التوتر الاعصاب وابتعاده ورفضه التأنق الفني كل هذا من اجل التهيؤ والتوجه لا ستعاب الدور وتجسيديه طبيعيا .

ادموند كين: 1833 –1787

امتاز الممثل الانجليزي **ادموند كين** بشواذ الطبع وحديه المزاج اما اداؤه فاتصف بالعبقرية في تجسيد ايضا واعطائه الشخصية المسرحية بعدا حقيقيا ودرجة من الاندماج والتقص لا نظير له ، فبراعته كل ما يعتري الشخصية المسرحية من انفعالات وتوترات حتى انه يتجاوزها بكل ابعادها حتى يصل إلى شكل مخيف ومفزع في ادواره المأساوية ففي مسرحية طريقة مبتكرة **لسداد الديون** لمؤلفها **ماسنجر** وفي دوري **اوفريتيش** ، بلغ **كين** من شدة التأثير درجة جعلت احدى الممثلات واسمها **المسز بلوفر** تصاب بالإغماء على المسرح تحت تأثير الرعب المرتسم في قسماته كما اصيب **اللورد بايرن** في مقصورته بنوبه الصرع ، في حين عانت النساء موجة من الهستيريا ودوت القاعة كلها بالتصفيق كانه رعد .[2]

هذا الاندماج الكامل غير الواعي قد سبب اثار جانبية وسلبية اذ لا بد من الموازنة بين سيطرة العقل على العاطفة اذ ما تفوق في الاداء، ولابد من عدم الافراط والاسراف في التقمص الحالة

[1] سامي عبد الحميد محاضرات دراسات عليا تمثيل نقلا عن خالد احمد مصطفى اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي مصدر سابق صفحه 56

[2] فرانك م هوايتتج المدخل إلى الفنون المسرحية مصدر سابق صفحه236

او الموقف ولكن لا احد ينكر عبقرية **كين** في الاداء ولعلها اهم في المدرسة الرومانسية التلقائية، اذ يقول الشاعر **كوليردج** ان مشاهدة **كين** اشبه بقراءة شكسبير في لمحات مبرقة [1]يمتلك كين من القابلية والمقدرة والعبقرية الفضة في التصرف بالشخصية مسرحية كيف ما يشاء، واعطائها بعدا حقيقيا يصل حد المطابقة الكلية لها مما جعله حاله فريده في الاداء التمثيلي على الرغم من اعتماده في الاداء على الجاذبية الشخصية والنشاط وعلى الرغم من كل هذا الانجاز الا ان حياته الشخصية شابها كثير من السلبيات حدود ولا مبالات مع عدم تحمل المسؤولية حيث ادمن على الخمر والموجون مما اثر سلبا في بعض ادواره وعلى الرغم من صوته اشج ومظهره الذي لا يثير الاعجاب الا ان لا احد يمكن مقدرته الادائية .

كونستان كوكلان: 1841–1909 م:

اهتم الممثل الفرنسي **كوكلان** بالأداء القائم على الدراسة والبحث والاستقصاء، لان الممثل عنده فنان خالق هدفه تقريب المسافة بين نموذج الحي الذي يطمح اليه، ولابد من ايجاد روح تسكن الجسد المعبر تعبيرا حيا، مكون له اسلوبه الخاص في التعبير من حركات وجلوس وضحك وتنفس وكلام وصمت، ولابد من الموافقة الملائمة بين الافعال والطرق الكائنة لدى رجل ما مع الفعل بأنواعه كافه، إذ تؤلف الصورة واضحة ومفهومة هذا ما يحتاجه الرجل، والممثل يقدمها اياه [2] .فالممثل يهب روحه، هذا ما جاء في كتابه الفن والممثل عام1808 م امتلك **كوكلان** صوت رنان عرفه كيف يستخدمه في الادوار التي تتطلب صوتا جميلا ومتمكنا فضلا عن اجادته فن الالقاء لديه اهمية كبيرة في الاداء وهو اول شيء يجب التركيز عليه والدراسة له من قبل الممثل لا نه في نظره اول مبادئ الفن وقمته وانه ادب الممثل ولا بد من اتقانه منذ الصغر يوصي **كوكلان** بضرورة احترام النص المسرح والتمسك بخصوصيته من قبل الممثل، والا يضيف من عنده وما اراد المؤلف من شخصياته، والتي تتوحد عناصر الرؤيا المختلفة لدى المشاهدين لها عند قراءتها من حيث ابعاد حدودها ورسمها ، تتوحد

[1] مصدر نفسه ص 236

[2] اوديت اصلان فن المسرح ج 2 مصدر سابق ص 490

هذه الرواية بواسطة الاداء الممثل وتسديد شخصية بكل ابعادها وتفاصيلها، حتى يتمكن من رسم حدودها ويعرف ابعادها من حيث شكلها وفعلها وحركتها وكيفية نطقها للحروف إلى غير ذلك، وهذه الدراسة والبحث تتم في ذهنه قبل البدء بالتمرينات التمرين يأتي كمرحله ثانيه بعد الدراسة العميقة للضوء من ناحيه الجسد والصوت ولان التمرين يبني على تلك الدراسة والبحث.[1]

يؤمن **كوكلان** بان الاداء في العرض ينبغي ان يكون في جوهره محاكاه ذهنيه لما انجز من تدريبات[2] و لا يسمح لشخصية ان تتسيد او تطري على شخصيه ممثل التي يجب ان تظل متوقده، ولتحقيق عمليه الاداء الايمائي ا ينبغي على الممثل ان يكون سيد نفسه وهو في غمره العواطف الجارفة والاحداث المروعة اثناء قيامه بدوره الذي يمثله وان يظل ممسكا بنفسه حتى يتمكن من السيطرة على مجرى حوادث مسرحيه، يرسل له تحريك غيره من الممثلين [3].

لم يتطرق **كوكلان** كثيرا في مساله الاحساس كما ذهب **ديدرو** عندما الغاها نهائيا عند الممثل بل وضعها **كوكلان** موضعا وسطا فسيطرت الممثل وسيادته على نفسه هو الذي يحدد الاحساس والانفعال لديه فهو يمارس شعورا مزدوجا على المسرح وعلى و فاصل عل الممثل ان يكون بصيرا صادقا بما يقوم به من اداء، وان يتمكن منه و يمتلكه ، وهذا يأتي من خلال الدراسة والبحث والتقصي والعميق لشخصية ، فضلا عن التمرين الجداد والمتواصل.

أداء الممثل في المسرح الواقعي:

استطاعت الواقعية من خلال مسيرتها أن تجد لها موقعا كان في اغلب الأحيان في الصدارة من المذاهب الفلسفية والايدولوجيات والتنظيرات منها النقدية بكل حداثتها .يتشكل فن الاخراج وأداء الممثل من خلال تفاعل متبادل وعلاقة جدلية قائمة على الفهم المشترك والواعي في تجسيد العرض

[1] المصدر نفسه صفحه491

[2] فرانك م هوايتنج المدخل إلى فنون مسرحيه مصدر سابق ص239

[3] محمد فرحات عمر، فن المسرح القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر 1971 ص 63

المسرحي هذا الفن الجماعي يكون المخرج هو المسؤول الأول في قيادته، المخرج نتاج القرن التاسع عشر، و ان الاخراج الحديث قد بدأ مع **الدوق ساكس ماينجن** الرسام و المصمم[1]

قاد الدوق فرقته المسرحية عام 1874م إلى برلين ليقدم أول عرض مسرحي في أوروبا قائم على فكره المخرج المسرحي ، متجاوزا الاطر والأساليب الاخراجية التقليدية كافة ، والتي كانت متبعة قبله الإنتاج العرض المسرحي وفي تدريب الممثل وطبيعة المناظر والأزياء والإخراج ، مستفيدا من الأطروحات والاخراجية التجديدية التي وضعها بعض المخرجين الذي سبقوه .

انصب اهتمام الدوق في المطابقة الواقعية التاريخية في كل مفردات العرض سعيا للحصول على الصورة حية ودقيقة على خشبة المسرح ، وقد انعكس هذا الاهتمام بالمطالبة التاريخية على أداء الممثل وتدريبه وحركته داخل الإطار الواقعي التاريخي ، والتي ينبغي حسابها ودراستها بدقة، من حيث علاقة الممثل بالديكور وحجمه ومن ناحية القرب منه، مما أتاح له حل التناقض في مشكلة المنظر المرسوم ، ناقلا ممثله إلى بيئة واقعية معاشية على خشبة المسرح ، باستخدامه الأدوات الواقعية المستخدمة التي يتطلبها العرض المسرحي ،فضلا عن استخدامه السلالم والمدرجات والمصاطب، لإيجاد عنصر التنويع وتعدد المستويات ، مؤكدا في الوقت نفسه على وحدة الصورة المرئية للمشهد المسرحي للعرض برمته، محققا وحدة أسلوبية واحدة في تقنية العرض بمفرداته كافة ، ومنها أداء الممثل وتعبيراته وحركاته الانتقالية والموضعية، التي تتم داخل الوحدة الزمنية للعرض المسرحي ، متعاملا مع مفردات العرض كافة ، من ديكور وازياء وكل ما يدخل في هذا الإطار المادي للمسرح ،ومتسلما إياها بشكل طبيعي مما يقوده إلى شعور بالانطباع الواقعي .[2]

[11] هارولد كليرمان، حول الاخراج المسرحي، ط 1، تر: ممدوح عدوان، (دمشق: دار دمشق للطباعة و الصحافة و النشر، مطبعة الشام 1988 م)، ص 21.

[2] جيمس روس ايفايز ، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم ط1 ت: فاروق عبد القادر ،(القاهرة دار الفكر المعاصر 1979) ص 20.

اهتم الدوق بتفاصيل التشخيص في الأداء وتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية ، من ناحية حركة الممثل والتعبير والإلقاء ، معطيا في الوقت نفسه الأهمية عينها للمجاميع ولتمثيل الجماعي الذي استخدمه في عروضه ، إذ كان يدرب كل فرد على نوع من الإشارات الخاصة به تدعم إشارات باقي المجموعة وتنوعها ، وهو أحيانا يقصر من مساحة التمثيل لتطبيق مبدئه ، بأن نهاية حشود المجاميع مهما كانت هويتها يجب أن لا ترى لاعتماده المجاميع المسرحية ، وبالتمرينات طويلة الأمد التي تأثر بها ستانسلافسكي من بعده يرفض فكرة البطولية أو ممثل الاول والنجم[1]

رفض الدوق مبدأ التماثل أو التناظر في الصورة المسرحية من ناحية التركيبات الديكورية والكتل وحركة الممثل الذي كان سائدا قبله، والذي كان يولد الملل والرتابة والتكرار جراء ذلك التناسق الهندسي والتنظيم الدقيق بين جهتي المسرح ، بل جنح إلى مبدأ التوزيع المتنوع مدخلا العنصر الجمالي والتشويقي وخلق عنصر التوازن ، بواسطة حركة مجاميع الممثلين والعلاقة ما بين وحدات تنظيم المكان المسرحي، من حيث المساحات والزوايا والارتفاعات المختلفة ، فحركة الممثل الحيوية والمتجددة ذات البعد التعبيري والعدالة على الحدث المسرحي والمتنقلة في أرجاء المسرح لإيجاد ذلك التوازن ، رافضا ثبوت الممثل في وسط المسرح بصدد التركيز والتأكيد أو لجعله مركز البؤرة ، على الرغم إن وجوده الحي على خشبة هو الوحدة الأساسية في الصورة المسرحية [2]

يقوم الأسلوب الإخراجي **للدوق** على المشاهدة التي تتخللها مجاميع كبيرة من الممثلين ، ولإمكانية بعث الحياة الحقيقة في هذه المجاميع وتقليلا للجهد، وجب عدم التغيير المناظر منذ بداية التمرينات ، وبعكسها يتطلب الأمر وقتا وجهدا كبيرين ، فضلا عن الجهد المبذول من المخرج ، وكثيرا ما كان الدوق ويستخدم في مسرحياته التاريخية الأسلحة والخوذ والسيوف وغيرها من الأدوات الواقعية ليتعود عليها الممثل ، وتجري التمرينات بارتداء الممثلين لأزيائهم التاريخية وقبل العرض بمدة كافية مع

[1] جيمس لافر ، الدراما أزياؤها ومناظرها، مصدر سابق، ص182.

[2] Toby ,Cole and Helen krich chiony , directors on Directing, (U,S,A : the Bobby memill ,co ,Inc 1979) p82

تزويد الممثل بكل تفاصيل أدائه ومفرداته، من زي وإشارات وحركات مناسبة لها، وعليه ألا يفاجأ باي طارئ أو شيء جديد أثناء العرض لم يأخذ فكرة عليه أثناء التمرينات ، أما عن مجال الحركة وقياسها فيتم وفق العلاقة بين المساحات والارتفاعات والزوايا وبين أهمية الفعل الدرامي[1]

يعد **أندريه انطوان** احد مخرجين الفرنسيين الذين تأثروا بأسلوب الإخراجي للدوق في المطابقة الواقعية، بل جنح اكثر في هذا الاسلوب في مسرحه الحر الذي أسسه في باريس عام 1887 م تبعا لمبدأ و العقيدة التي يؤمن في خلق الايهام الكامل على خشبة المسرح ، ذلك بتصوير الواقع الطبيعي بتفاصيله كافة على خشبة دون تغيير، متجاوزا الاساليب التعبيرية المتبعة في المسرح الفرنسي كافة، لابتعادها عن نقل البيئة وعدم استخدام الإكسسوارات الواقعية والمفردات الاخرى، في مجال تطور هذا الاسلوب يقول **انطوان**:" يجب ان لا نخشى وفره هذه الاشياء الصغيرة وتنوع العناصر المسرحية ، فتلك الأشياء الصغيرة التي لا يمكن تقديرها هي التي تخلق الاحساس بالألفة، وتضفي طابع الأصالة على البيئة التي يعمل المخرج لإعادة خلقها... بين هذه الموضوعات الكثيرة.. فان أداء الممثل يصبح اكثر انسانيه وقوة وامتلاء بالحياة في الحركة والاتجاه[2]

فالأسلوب الطبيعي الذي انتهجه انطوان هو القادر على نقل الافكار والمعاني إلى المشاهد، من خلال خلق الايهام للبيئة بكل مفرداتها ، والتي تكون مألوفة وغريبة لديه، البيئة الواقعية الحقيقية الغير المستمدة من التاريخ، متأثرا بأطروحات الكاتب والروائي الفرنسي **ايميل زوالا** ، والنظريات العلمية الحديثة في علم الاجتماع وعلم النفس والوراثة، فضلا عن تقدم العلمي والتقني الذي وظفه في المناظر والإضاءة المسرحية.

طرح أنطوان فكرة المخرج المفسر، وهي محاولة ايجابيه لتأسيس(**مسرح المخرج**) الذي بيده قيادة العرض وتقديمه. اختار انطوان نصوصه التي لها علاقة بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه، متعاونا

[1] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق، ص 44 ص 45.

[2] جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسفلاسكي إلى يوم، مصدر سابق صفحه 20.

مع ممثليه في التفسير والبحث ما بين سطور النص، ذلك لتحقيق رابطه صميمية مع مشاهدين اثناء العرض، مبتعدا على الالقاء الخطابي التقريري المباشر للكلمة المكتوبة، لان هذا ليس هو الهدف في المسرح، بل يقدم شخصيات واقعيه حقيقيه تعيش في بيئة واقعية، يقول انطوان عن فن الاخراج: "هناك اتجاهان متعاصران بالضرورة في عمل المخرج: اتجاه تشكيلي(**ديكور و اكسسوارات اضاءه.....الخ)**" و الاتجاه الذي يمكن ان نسميه الداخلي [1] ذلك الانفعال الداخلي للممثل، الاتجاه الذي يظهر اسرار النفسية و الفلسفية للسطور النص والبحث عن وراء الكلمات والاحداث، بواسطه الممثل و أدائه والذي يهدف به مدربة تدريبا بمستوى عال وفي خدمة النص المسرحي. هذا التدريب التقني والجسدي والنفسي الذي يكسب جسده ووجهه(حركة) وصوته(القاء) المرونة و الحيوية في التعبير [2] ذلك الاداء الطبيعي داخلي البعيد عن تقليد المفتعل ، الاداء ذي التخطيط الدقيق المتناهي في الحركة ، ويعرف الممثلون المجيدون بأن الحركة هي اقوى وسائل التعبير الجسد، كله جزء من الشخصية التي تمثل واليد والظهر والقدم قد تكون احيانا ابلغ من النص الطويل[3].

أدخل انطوان قواعد وضوابط داخل الفرقة، اذ عمل ممثليه بالتساوي رافضا فكره الممثل النجم، و على الممثل دراسة تفاصيل كل عناصر العرض المسرحي ، وتهيئه نفسه على المستوى التقني والنفسي والجسدي، ليؤدي تعبيرا طبيعيا غير مفتعل ، وعلى الممثل الذي لم تسمح له الفرصة في اداء دور معين وجب عليه المشاركة ضمن المجموعة المسرحية مهما كانت درجة مهارته الأدائية، قضت على عدم اشتراك الاشخاص ليست لديهم تجربه و دراية بالأداء المسرحي، بغية الحصول على حركات مجاميع المسرحية ذات الطبيعة حية واعية، وبالنظر من صعوبة العمل بهذه الصيغة واقناع الممثلين لا سيما البارزين منهم و تقديم هدف العرض المسرحي على باقي أهداف والمصالح والرغبات الشخصية ، لجا انطوان إلى العمل مع ممثلين هواه وغير معروفين[4].

[1] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر مصدر سابق ص 58.

[2] المصدر نفسه صفحه 58

[3] اوديت اصلان فن المسرح ج2 ، مصدر سابق صفحه 489

[4] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص 58.

تخطى انطوان الصورة التشكيلية المتخفية في الاسلوب الواقعي، بل جنح إلى خلق صوره طبيعية شبيهة بالحياة، بيئة حقيقية تصل في تطرفها إلى اقامة الجدار الرابع التي تحل ستارة المقدمة بديلا عنه، وفي حالة رفعها لا تعني بداية احداث المسرحية، بل هي لحظه المشاهدة، مشاهدة شريحة من الحياة بواسطه ذلك المخرج المفسر الامين على النص و المحافظ على الافكار المؤلف، وسعى انطوان في عرض مسرحياته على المشاهدين، من النخبة، و يطالبه بمشاهدة واعية وعلى أن لا يشد انتباهه إلى الممثل البطل فقط، حتى أنه طالبه أن يرتدي ملابس اعتيادية غير فاخرة وان يكون طبيعيا في كل شيء[1]

ابتكر انطوان البيئة مسرحيه المشكلة في الحياة والاحداث عند شخصيات المسرحية أولا بغض النظر على الفعل المسرحي وأداء الممثل، لأن التنظيم المكاني من مسرح هو الذي يحدد طبيعة الحركة للممثلين، اي توظيف اداء الممثل و تطويعه يتم تبعا للبيئة المسرحية بجدرانها الأربعة والمحصورة ذهنيا لدى الممثلين، التطور والاسلوب الامثل لتقديم صوره حياتيه طبيعية هذا التصور الدقيق ونقله على خشبة المسرح يحمل صدقا حياتيا في نقل الواقع لكنه يفتقر إلى الصدق الفني، لأن من المستحيل نقل الحياة بكل تفاصيلها على خشبة المسرح، اذ لابد من صياغة فنية وإعادة النظر في للحياة الواقعية من وجهة نظر فنية قائمة على الصدق الفني وجمال الفن المسرحي.

طالب انطوان ممثله ان يتمتع بثقافه عالية ومرونة جسديه، لأنه بوصفه وسيلة مهمة لفهم ثنايا نص المؤلف ونقلها ، وأكد على معاونه جميع الممثلين بعضهم البعض حتى الادوار الثانوية، وألا يعطي أحدا منهم حركة زائدة مسوغة أو حركة أو عمل من شانه أن يصدر للضحك لا مسوغ له ، ولا يمانع انطوان من اعطاء الممثل ضهره للمشاهدين اثناء الاداء [2]

[1] بدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، مبادئ اخراج المسرحي، (الموصل: مطابع مؤسسه دار الكتابة للطباعة و النشر 1980 م)، ص 15.

[2] اندريه انطوان، المسرح الحر و الطبيعة تر: عبد الله جواد في مجلة الأفلام العدد (09،10)بغداد دار الشؤون الثقافية العامة 1992 م، ص 159،ص 160.

تأثر ستانسفلاسكي بالواقعية التاريخية لدوق ساكس في محاولة لتحقيق المطابقة الخارجية لمواقع التاريخية معتمدا الدقة في استنساخ الحياة الواقعية ، وان كل شيء على خشبة المسرح يجب ان يكون حقيقيا قدر الامكان.

بدأ ستانسفلاسكي حياته الفنية بأسلوب المخرج المستند ، اذ عامل ممثليه كأنهم دمى، اذ يقول: كنت أوضح لهم ما أراه في خيالي ويصنعون منه نسخه طبق الاصل [1] ثم يترك هذا الاسلوب لاجئا إلى اسلوب تحليل النص المسرحي و الغور في معالم الشخصية. عرفي معالم الشخصية و دراسة عناصر العمل المسرحي ، وهي مرحلة الانتقال من الواقعية التاريخية إلى الواقعية الداخلية ، ونتيجة تأثره بمشاهير ممثلين في الاداء، أمثال الممثل ايطالي: **توماس سالفيني** و دراسته العميقة لتلك المناهج الأدائية، حث ستانسفلاسكي ممثليها على الابداع الفني لأجل الولادة الحقيقية للشخصية المسرحية والتي قامت طريقته على أساسها، ولفن الأداء الممثل ذي الخلق المسرحي المتكامل يعلق **سلافيني**: "ان الممثل على خشبة المسرح، انه يبكي ويضحك ولكن عندما يبكي ويضحك يراقب ضحكه ودموعه وفي هذه الحياة المزدوجة، في هذا التوازن بين الحياة، والاداء يكمن هذا الفن" [2]

يكمن هدف ستانسفلاسكي الأساس في طريقته الأدائية على خلق الروح الداخلية الإنسانية و من ثم التعبير عنها بصوره فنية، اذ لا بد للممثل أن يحيا حياة دور باطنية، وعليه بعد ذلك أن يضيف على أدائه رداءا خارجيا [3] اذ يستطيع الممثل الذي فضله ستانسفلاسكي على باقي الممثلين من المقلدين او المبتذلين ذلك حسب الاداء يستطيع الدخول في الدور والتسديد معالم الشخصية بأبعادها كافة ، لأنه يمتلك القدرة على اداء هذا النوع ، وبه حارب ستانسفلاسكي ممثل القوالب الجاهزة و الطريقة التي يعمل بها ممثلون والتي تعتمد على الكليشيهات الجامدة و الثابتة، اذ اختصت

[1] قسطنطين ستانسفلاسكي ، فن مسرح ت. لويس بقطر ،(القاهرة: دار العربي للطباعة والنشر 1968)، ص 24.

[2] كونساتين ستانسفلاسكي، اعداد الدور المسرحي ت ،: تعريف شاكر، (دمشق منشورات وزاره الثقافة والارشاد القومي 1983 ص 370.

[3] كوستانتين ستانسفلاسكي اعداد الممثل، مصدر سابق صفحه 35.

رسالته في تحطيم السقف المسرحي القديم وهي رساله تتعارض اساسا مع طريقتي الاخراج والاداء التمثيل السائدين آنذاك[1].

جاء تعليماته لتحطم هذه الاطر من الاداء الزائف والارساء مفاهيم ومناهج جديده للممثل، الصدق والخلق والابداع الفني وتكون اقرب إلى الواقع المعاش، من حيث تحمل مسؤولية تجسيد الشخصية والغور في معالمها ودراستها على المستوى الظاهري والباطني، متأثرا بالعلوم الحديثة في علم الاجتماع وعلم النفس والوراثة.

استطاع ستانسفلاسكي خلال وجوده في فنلندة أن يجد عده اكتشافات، في مقدمتها هي حالة الممثل ذهنية عندما يكون على خشبة المسرح وفي مواجهه المشاهد، حالة غير طبيعية بل حتى انها تقف عقبة امام الاداء الحقيقي والاصيل.

يعتبر ستانسفلاسكي من ذوي المحبوبين الذي كان لهم الفضل في النتاج المسرحي، ومن أروع المشاهير والرواد بحسب ما يظهر جليا من خلال تلك الكتابات والقراءات و التراجم للعديد من الكتاب المسرحيين، بخصوص فن التمثيل والاخراج والإدارة فحينما يتحدثون ويكتبون عن شخصية ما من ناحيه اعداد ممثل، إلا وجدته أو ذكروا اسمه ما يلتمسونه من ممثل ومخرج قسطنطين ستانسفلاسكي ، او ما أثر مدرسته، و يقول شريف شاكر:" ان مدرسة ستانسفلاسكي افرزت اتجاهات معاصره في المسرح"[2] هذه الاتجاهات التي صارت على شاكلته محققه ما حققه الكثيرون من بعده لدليل على ان الممثل الذي تتاح له الفرصة، في هذه المدرسة لذو حظ، و التأطير وخطط التتقين ، والارشاد في ورشات التمثيل نظرا لكفاءة وسيرة هذا الرجل الممثل والمخرج المدير، يعد ستانسفلاسكي ممثل ومدرس روسي، من اروع منظري مسرح القرن العشرين باعتباره المعلم والمديد الروحي المهيمن على المسرح في كل انحاء العالم، حيث كانت مبادرته الاولى في اعماله المسرحية الاخراج الواقعي ، مما يسير ممثل في تشكيل مناظر والازياء ، مبتعدا عن تكلف يفوق طاقة هذا

[1] كمال عيد، دراسات في الادب والمسرح القاهرة، (تر: الدار المصرية العامة للتأليف و النشر1966م)ص 156.

[2] فيسفولد مايرخولد ، في الفن المسرحي بجزئين ت: شاكر بيروت دار الفارابي 1979 ص7.

الممثل، وفي ثلاثينات القرن العشرين قام ستانسفلاسكي من تقليل اسلوبه من حيث المظاهر المتسمة بالطبيعة، مركزا بالبديل على الاهتمام بالشخصية وتطويرها من مختلف جوانبها، يعد من اشهر المخرجين الذين اعتنوا بأداء الممثل بشده محققا التكامل في كامل العملية المسرحية، لذا كانت معظم مؤلفات تتسع لأساليب اعداد الممثل (**اعداد الممثل، بناء الشخصية ، خلق الدور المسرحي**)[1] و لقد كان ستانسفلاسكي على اتصال مع عده مسارح، ومعاهد ومتاحف اهمها معهد موسكو الفني اضافة إلى علاقته التي توسعت للعديد من الشخصيات الفنية امثال(**بافل تریاکوف سولداتنكوف سافاما مونتوف**) اثناء طفولته. و كذا الكثير والكثير من الموسيقيين و المغنيين..... الخ [2]ومهما تحدثنا عن ستانسفلاسكي، فان علاقته مع زملائه من المسرحيين والفنانين والمخرجين الكثيرة و الغنية بالمبادلات الفنية ، في اخر المطاف ان يكون صاحب الحظ المسرحي بمدى ثرائه وزخمه على المستوى التمثيل و اخراج والإدارة.

ستانسفلاسكي والنظام:

يعتبر قسطنطين ستانسفلاسكي اول من تطرق إلى هذه الكلمة معالجا عدة قضايا للمسرح تمثلت في مبادئه وفلسفته وتقنياته وتنظيماته وكان ذلك يوم 22 يونيو 1897 رفقة صديقه رجل الادب والمسرح **نيميرو فتش دانشنيكو** حيث تركزت ابحاثهما بصفة اساسية "كرامة الممثل كونه حاملا لمسؤوليه العرض المسرحي، وفي ذلك يقول: لكي يلتزم الممثل باحترام واخلاقيات المسرح يجب ان نهيئ له كل ما يجب تهيئته للإنسان المثقف يجب ان نهيئ له اولا ظروف الحياة الإنسانية كريمة. .. في اعتبار الكرامة الممثل ونعتزم انفاق اول دخل يتجمع لدينا في تأسيس منزل المستقبل، الذي يتيح للممثلين الحياة مادية هادئة [3] على اثر يتضح لنا بان قسطنطين اول اهتمامه بهذا ممثل سواء من الناحية المادية او الناحية المعنوية حيث نظر إلى مشكله الاخلاقيات المسرح من ثلاث زوايا هي:

[1] ينظر وليد بكري موسوعة الاعلام المسرح ، والمصطلحات المسرحية دار اسامه للنشر والتوزيع2003 الأردن ص 250.

[2] ينظر عقيل مهدي يوسف السوس نظريات فن التمثيل دار الكتاب الجديدة المتحدة بيروت ط1 2001 ص 122، 123.

[3] عثمان عبد المعطي عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1966 م س ص 334.

- سلوك ممثل في المسرح.
- سلوك الممثل خارج المسرح.
- العلاقة بين الجوانب الفنية و الإدارية في المسرح ولعل ما نظر اليه قسطنطين من هذه الزاوية الثلاث هو تبيان حقائق الممثلين على خشبة وخارجه من خلال سلوكياتهم يمكن اجمال طريقة ستانسفلاسكي في اداء الممثل في النقاط الأتية:

❖ على الممثل ان يمرن جسمه وصوته ليكون مطاوعين، يستجيب إلى كل متطلبات التي يتطلبها التعبير الجسماني شخصية في الوقت والمكان المطلوب.

❖ على الممثل ان يتعلم تقنيات المسرح ليستطيع ان يجد توافق بين عمله وما يحيط به دون اي احساس بالاصطناع الذي يلاحظه المتفرج.

❖ على الممثل ان يكون على ملاحظة الواقع والحياة اليومية بواسطة تلك الملاحظة يمكنه بناء دوره.

❖ على الممثل ان يجد مصوغا ودافعا لكل عمل يقوم به ويستعين بما يسمى بلو السحرية وبما يسمى الذاكرة العاطفية وبما يسمى الظروف المعطاة.

❖ على الممثل ان لا يمثل نفسه وانما يمثل شخصيه بأبعادها المختلفة من ابعادها الخاصة، ولذلك عليه ان يحلل النص المسرحي لا يجاد علاقه بين شخصيته وشخصيات الاخرى.

❖ على الممثل ان يركز انتباهه على العمل المسرحي الذي يجري على المسرح وعلى كل ما يقال من الممثلين الاخرين وفي كل لحظه بحيث يعطي الايحاء والابهام بان يرى ويسمع لأول مرة.

❖ على الممثل ان يقسم مسرحية إلى وحدات ولكل وحدة فصل معين وان يضع لكل وحدة عنوانا.

❖ على الممثل ان يجد بذره الفصل وهو الفكرة الرئيسية للمسرحية والهدف الذي يريد مؤلف ان يصل اليه[1] اضحت طريقه ستانسفلاسكي في اداء التمثيل طريقه يتناولها العديد من المخرجين

[1] بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد مبادئ الاخراج المسرحي مصدر سابق ص 16 ص 17

المسرحيين في العالم لكنها بالأساس ليست نظرية او قواعد ثابتة لان استندت على تجارب وملاحظات خاصة وعلى انفعالات الداخلية النفسية للممثل وقد سال عن طريقته فقال: اوجدوا طريقتكم الخاصة ولا تعتمد اعتمادا اساسيا على طريقتي واخلق شيئا مناسبا لكم واستمر في طريقكم لكسر التقاليد الباليه.[1]

❖ لكن الحق كل الحق تظل طريقه ستانسفلاسكي هي قائمة وراسخة في فن الاداء لحين ظهور تيارات الحداثة وما بعد الحداثة المسرحية والتي اخذت سيمات وخصائص خاصة بها في فن والاداء ان حملت في طياتها سمات منها،

اضحت الواقعية اسلوبا عالميا معروفا بعد ان ارست قواعدها واسسها المبدئية و صار العديد من المخرجين العالميين على خطاه على الرغم من ارتباطها بمده زمنية محددة ، والتغيرات الجذرية والتطورات التي حدثت في مجالات العلوم والتقنيات العلمية وتغير ايديولوجيات واساليب معرفه، فضلا عن تغيير الجذري في فلسفة و النظرة إلى الوجود والكون، والتي مهدت بدورها إلى الاطاحة بالواقعية وادخال اساليب اخراجية جديدة، والتي تسايرت مع متطلبات العصر في النواحي كافة.

[1] المصدر نفسه، ص 4

الفصل الثاني

إدارة الممثل عند المخرج لخضر منصوري قلعة الكرامة أنموذجا

❖ **المبحث الأول: دراسة** تحليلية للعرض المسرحي.

❖ **المبحث الثاني:** الممثل عند لخضر منصوري.

❖ **المبحث الثالث: توزيع** أدوار أثناء التدريبات.

لخضـــر منصوري:

منصـوري لخضـر أسـتاذ بقسـم الفنـون الدراميـة بجامعـة وهـران، حامـل لشـهادة ماجسـتير سـنة 2002 في الفنـون الدراميـة تخصـص إخـراج مسـرحي وكـان موضـوع رسـالته حـول التجربـة الاخراجيـة في مسـرح عبـد القـادر علولـة "دراسـة تطبيقيـة في الأجـواد"، وبعـدها حصـل علـى شـهادة دكتـوراه سـنة 2011 وفي نفـس التخصـص واشـتغل فيهـا علـى التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج.[1]

تحظـى مسـرحية "قلعـة الكرامـة" الـتي تسـلط الضـوء علـى أحـداث مـن ثـورة التحريـر المظفـرة بتجـاوب الطلبـة الجـامعيين لـدى عرضـها المتواصـل عـبر مختلـف الإقامـات الجامعيـة بوهران.

و يعـالج هـذا العمـل معركـة "الجـرف" الـتي دامـت 8 أيام بـين المجاهـدين والجـيش الاسـتعماري الفرنسـي في 1955 بتبسـة والصـراع الإعلامـي بـين إذاعـة "صـوت العـرب" وإذاعـة فرنسـية لـدى تناولهـا مختلـف أحـداث الثـورة الجزائريـة المجيـدة يقـول الأسـتاذ لخضـر منصوري.

وتعـرض المسـرحية الـتي تنـتج لأول مـرة مـن طـرف تعاونيـة "مسـرح النقطـة" لجامعـة وهـران بالشـراكة مـع وزارة الثقافـة في إطـار جولـة انطلقـت في نـوفمبر الماضـي مـن تنظـيم قسـم الفنـون الدراميـة لـذات الجامعـة وفـق ذات المصـدر. وقـد تم تقـديم 20 عرضـا لهـذه المسـرحية الـتي أدتهـا كوكبـة مـن الممثلـين أغلـبهم طلبـة الفنـون الدراميـة علـى أن تجـوب أيضـا الإقامـات الجامعية لعين تموشنت وسعيدة ومعسكر.

[1] أنظر الملحق السيرة الذاتية والفنية للمخرج المسرحي منصور الاخضر.

ونظرا للنجاح الذي حققه هذا العرض في الوسط الجامعي برمج قسم الفنون الدرامية هذا العمل الفني بمناسبة يوم العلم المصادف ل 16 أفريل بقاعة المحاضرات **"طلاحيت بخلوفي"** بجامعة وهران لفائدة الأساتذة والمستخدمين. ومن جهة أخرى تمكن الطلبة من خلال مشاركتهم في أداء هذه المسرحية التي تضم 9 لوحات ومن تأليف عز الدين جلاوجي وبمعالجة درامية للدكتورة أنوال طامر من الاستفادة من تكوين في مجالي الإنتاج المسرحي والتوزيع العام للأعمال المسرحية كما أشير إليه.

دراسة تطبيقية لمسرحية:

ملخص المسرحية:

ادارة الممثل المسرحي عند المخرج الاخضر المنصوري :

تعد مسرحية "قلعة الكرامة " من بين أهم المسرحيات التي تناولت موضوع الثورة الجزائرية وكان المغزى منها اظهار الجانب الثوري في الجزائر أثناء فترة الاستعمار حيث الظلم والطغيان والاستبداد الذي شهدته الجزائر في تلك الفترة.

و تتمحور احداث القصة حول الناس القلعة بما فيها من نساء ورجال وأطفال على ضفاف تلك الجبال والغابات التي كانت تحوي عدة مجاهدين من المنطقة ، كانت تعيش ظروف طبيعية مزرية و حوارق استعمارية بشعة في حق شعب تداعت عليه أمام المستعمر ويقال بأن هذه المسرحية واقعة حقيقية بولاية تبسة "الجرف".

حيث تصف لنا هذه المسرحية ،مدى القبح الذي اتصف به المستعمر في حق أبناء هذا البلد مما أدى إلى إعطاء الحرية الكاملة لجنرالاته ، في ممارسة الظلم والفساد ، وكذا ملاحقة كل من يتعارض مع سياستها المستبدة ، متجهة إلى وصفهم بأدنى التسميات والسخرية المتهجمة وكلام القبيح .

أما الوصف الثاني للمسرحية فقد ظهر في تلك المقومات التي برهنت بفعل وجودها وبوجود رجالها العظام في تكذيب كل من يصدر عن الاستعمار الغاشم من ادعاءات واباطيل ساذجة .

فكانت هناك كلمات إبداعية و درامية، حول الرجل العربي الجزائري، وما يمتاز به من مروءة وإحسان وإخلاص، في الدفاع عن وطنه، وحبه له واستقصاء كل الحقائق حوله، حتى لا يصيبه أي منكر.

أما احداث القصة فتدور حول كولونيل فرنسي يدعى "**بوفرو**" ومدى مغامرته الفاشلة مع الثوار الجزائريين ، والذي حمل فكرة القضاء على الثورة وإخمادها ، ومساندته إلى فرنسا الحرة ، إلا أن الواقع أثبت له العكس ، فقد كان كولونيل في الجيش الفرنسي متعصب وعنيد ،الى درجة أن كرهت مرافقته "جان "كل ما يقترفه في حق الشعب الجزائري .

لقد كانت جان من اللواتي مدت يد المساعدة للشعب الجزائري والثورة ،وقد اتصفت بطابعها الإنساني ، رافضة للظلم الذي خلفته إدارة الفرنسية وسياستها ،وهكذا كانت تعيش في صراع دائم مع الكولونيل، ومحاوله ابعاده عن كل ذنب اقترفته الا ان عناده لم يسمح له بان يتخلى عن ذلك الا ان ابتلى في الاخير بهزيمه في النكراء لم يكن ليتوقعها، وكان ذلك على يد مجموعه من المجاهدين البسطاء والتي تذكرهم القصة بأسمائهم(عباس، البشير... الخ) والذين كانت تطالب بهم فرنسا احياء او امواتا، مهما اتطلب الزمن. و مهما كانت تخطيطات ذلك الكولونيل، وكذا الوسائل الحربية المتطورة التي استخدمها، الا انه ظل واحد من الذين لقيا حتفه في مصحه المجانين، وكان هذا بموجب ذلك الانقلاب على الجنرال "ديغول"، من بين الذين صاروا عليه وساندوا الثورة الجزائرية. اما عن قضيه تجسيد هذه المسرحية، فكان عن طريق المذياع الجزائري، والمذياع

الفرنسي، دون وجود نوع من التصادم الجسدي على الخشبة، فكانت تجسيد صوتيا لعبت فيه العوامل السينوغرافيا دورها.

رؤيه للمخرج والتحليل العرض:

اعتدنا من المخرج لخضر منصوري معالجة قضايا الوطن الجزائري، و المستمدة من تاريخه واصوله حيث يظهر ذلك من خلال نصوصه المسرحية التي يختارها بدقه مثل" **الليلة الأخيرة بعد الف ليلة وليلة** " والتي كانت تدور احداثها عن الملك" **شهريان**" والجارية" **شهرزاد** "، وكذلك مسرحية " **ناس مشرية**"، اضافه الى المسرحية التي هي بين ايدينا والتي تحمل عنوان" **قلعه الكرامة**".

نستنتج أن المخرج غيور هو الآخر على وطنه وأبنائه شعبه، مهما بلغت تراجيديا النصوص ومهما صارعت فيها الشخصيات البطلة، و وصلت الازمات الى ذروتها، فإنها تتحول عند القالب الإخراجي للأخضر منصوري الى احداث كوميدية ساخرة تصل احيانا الى حد الافراط في المواقف الهزلية، اضافة الى الميزات الخاصة والمعالجة الوطنية الإنسانية الملفتة للنظر التي تحملها فضاءات عروضه المسرحية، وهذا ما نلتمسه في قراءته اخراجية، بعض التجسيدات المختلفة وتقنيات جمالية، مأ خوذة من مناهج اخراجيه عالميه، وكأنه يحذو حذو **بيتر بروك** الذي جمع و وفق بين مختلف النظريات الإخراجية والتقنيات الأدائية المختلفة وهذا ما أعطى لعروضه ذوقا فنيا خاص.

و عرض مسرحيه" **قلعه الكرامة**" الذي هي بين ايدينا من بين الاعمال المسرحية، التي جمعت بين الافكار الأساسية لنص مسرحي، و بين طريقة توظيفها في فضاء المسرح، منذ رفع الستار على الديكور الذي كان فوق الخشبة، نلاحظ قراءة مغايرة في النص الاصل بالرغم من بقاء موضوع الحكاية الرئيسي، بل ان بصمه المخرج

في العرض المسرحي تطرقت الى عده افكار ولم تبقى حبيسه عند نقطه واحدة، فمن خلال الطاولة التي كانت تتوسط تلك التماثيل المنحوتة، تلك الطاولة التي كانت تمثل مكتب الكولونيل، والذي كان محل الإدارة والاصدار القوانين والتدابير التي كان يخطط للوصول اليها، الا انه في الاخير لم يصل الى هدفه المنشود بل ظل يعيش في صراع دائم بينه وبين مرافقته، وكذا الضباط الذين خذلوه، ووقفوا موقف الرجل الانساني الى مساندة القضية الجزائرية، بدا اعترافهم بالجزائر كدوله بفضل من ضحى من اجلها من شهداء الابرار، أما صورة العرض العامة فقط شكلت الديكورات الجامدة ناطقة ببياضها مع حوارات النص الهادفة، واشكال لممثلين المجسدة بالتعابير، وكانت تحمل تلك التماثيل دلالتها الموحية لروح الشهيد البيضاء الصافية، مما اعطت بلونها الموحد رؤيا لجمالية متكاملة على اختلاف اشكالها، مما يدل على اختلاف جنسها وان عددها سبعه يدل على عدد الشهداء.

حيث كانت الاحداث كلها مترابطة منسجمة مع الاداء الكوميدي الذي خلفته الشخصيات المسرحية بحركاتها وطريقه القائها و هي تسعى لإيجاد حل مناسب للتهيئة للحرب واستعداد له، تلك الحركات التي كانت لها ايضا قراءات لدى المشاهد، بمجرد سماع صوت الراديو الجزائري، والراديو الفرنسي الذي ان يجسدان ايصال معنى الثور او المعركة، يتحرك ذلك الممثل متحررا من اي شلل وتزداد القوه الجمالية لما تعكس الخلفية ظلالهم، مما يدل على ان هؤلاء من ورائهم ضغوطات مظلمة و ضالة، او يقرئها الاخر بصورة اخرى على ان نفسيتهم تجابه هموم السواد.

وعلى الرغم من بقاء شكل الديكور والإضاءة والفضاء المسرحي بكل عناصره ثابتا، وهذا ما يسبب نوع من الملل احيانا لدى المشاهد، الا ان الشكل الحركي الذي رسمه المخرج للشخصيات لكل حركاتها واساليبها، خلق نوع من التوازن خاصه عندما

تتطابق وتندمج لحظه الهزل الساخرة مع القاء الحوار المؤثرة، حتى مع دخول الكولونيل الحديث مع ضباطه المسؤولين حول كل التدابير وكذا الشروح التي توضحها لهم في ذلك المجسم المصغر الذي يبين لهم مكان المعركة ومكان تواجد المجاهدين وتحديد طريق الوصول في محاصرة ذلك المكان وهنا يظهر ان المخرج قد قام بتوظيف مجسمات الخريطة في شكل مصغر كانت تحمله هذه الشخصيات.

اعداد الممثل المسرحي عند المخرج الاخضر منصوري:

يبدو ان المخرج المسرحي منصوري لخضر لا يقل اهمية عن المخرجين المسرحيين المعاصرين على مستوى الوطن الجزائري، بحكم خضرته وتجربته الفنية الواسعة، ذلك لما ظهر في عروضه المسرحية والتي اشرف عليها وقام بإخراجها، مثل **"الليلة الأخيرة بعد الالف"**،**" ناس مشريه" " قلعه الكرامة"** وغيرها من العروض وهذا ان دل على شيء فإنها يدل على تجربه الفنية الواسعة في الحق المسرحي.[1]

حيث كان عرض مسرحيه" قلعه الكرامة" للمؤلف المسرحي الجزائري **"عز الدين الجلاوي"** مايوا مزيان كتبتيها والذي اعتيدت معالجته الدرامية من طرف الدكتوراه" **طامر نوال"** والتي قامت على ادخال عده تعديلات وتقيحات في اعطاء تلك الملامح الدرامية لكل شخصية، رفقه المخرج المسرحي" **لخضر منصوري"** فكان غنيا بثرائه بمختلف تقنيات الإخراجية التي ظهرت في العصر الحديث، على مستوى تقنية الاخراج او اعداد الممثل وتكوينه نظريا وتطبيقيا لان هذا العرض جمع في طيته جملة من الاساليب والاشكال التمثيلية التي لا يمكن ان تنسب الى منهج اخراجي محدد، بل حسب اعتقادي يقترب كثيرا من منهج" **بيتر بروك"** الذي يجمع بين عده مناهج اخراجية في

[1] أنظر الملحق السيرة الذاتية والفنية للمخرج المسرحي منصور الاخضر.

عرض مسرحي واحد وذلك ما لحظ فوق خشبه المسرح من تقنيات اداء ممثليه، والتي اتخذت منحن واتجاها ملحميا تارة ومنها بي وميكانيكيا ترى اخرى.

نقص الاثاث والديكورات فوق الخشبة حيث عوض ذلك عن طريق الاداء الفيزيائي، والحركة الكثيفة فوق الخشبة، في هذه الحالة، قد اخذ فكره من افكار المسرح الفقير الذي تبناه" **جيز زيرت فيكسي**" ولعل ما جعلني اعتقد انه يذهب الى منهج" **بيتر بروك**" في عرض قلعه الكرامة هو فكرته في نظريته للمسرح على انه شامل ولا يتقيد بقوانين وشروط بل هناك دائما امكانية البحث عن اللغة الخطاب مسرحية اخرى تعبر حقائق الطبيعة الإنسانية، حيث ذلك لا يتم الا بالمسجد بين الافكار والخلط بين الثقافات للحصول على عرض مسرحي دون نظره مميزة عن باقي العروض الاخرى، وهذا بالتحديد ما ظهر جله للعرض المسرحي" **قلعه الكرامة**" تقنيات سينمائية حديثه كولجرافية ورقص وأساليب أدائية حديثة مزجت مع بساطة النص المسرحي الجزائري، الذي حمل بين سطوره ثقافه شعبيه قروية ضمت عده نماذج من التراث شعبي الجزائري القديم.

كما لعب طلبه الفنون في بعض الجامعات دورا فعالا وكبيرا من خلال ما بذلوه من جهود في سبيل تقديم لمسه نوعيه مزاقات بين الدراسة الأكاديمية من جهة وبين تجربه المخرج وخبرته الفنية من وجهه ثلاثة جهة اخرى، وما زاد العرض ميزة فنية، لا كغيرها، اختلاف تخصصات الطلبة الممثلون في هذا العرض المسرحي، لكن جلهم متحصل على شهاده الماستر المهنية في الاخراج المسرحي، وهذا ان دل على شيء انه يدل على فهمهم وتكاملهم العميق مع ادوار وشخصيات نص مسرحيات" **قلعه الكرامة**" لكنها فاطمه المخرج وحنكته مصير فقط على توزيعه للأدوار بل بذل جهدا كبير في اشرافه على العرض، وهو ما لاحظنا في تدريباته واعداده لهؤلاء الممثلين من خلال التوافق التنظيم

والتناسق الذي شهد في فضاء العرض، حيث كان ممتلئ، ان لم يكن بالديكور وسينوغرافيا المكلفة، فبتشكيلات الحركية للممثلين فوق خشبه المسرح وتبادلهم للأدوار وفهم الشخصيات التي قاموا بتقمصها، ولعل هذه الميزات التي اكتسبها هؤلاء الطلبة الممثلون كانت بفضل التوجيهات والارشادات التي الح عليها المخرج" منصور الاخضر" بشدة اضافه الى التربص المغلق الذي فرضه عليهم من اجل انجاح العلاقة وجعله حميمية في ما بينهم وتحقيق الاسترخاء الذي يعد بمثابه التهيئة النفسية، وترك التوتر، وبالتالي انجاح عملية العرض المسرحي ككل، وكان ايضا من بين الاهداف لهذا التربص هو تسريع وتيرة هذا العمل المسرحي، لان المخرج في ورشة جامعة وهران مثلا لاحظ بعدم وجود بعض المتطلبات التي تساعد وتفرد جوا مسرحيا يمكنه من اتمام وامام بجميع عناصر العروض المسرحية الاخرى ، ويبدو انه كان محقا في طرح هذه الفكرة التي كان لها في الاخير نتائج لا بأس بها.

تمارين التركيز والاسترخاء عند المخرج" لخضر منصوري":

هنالك اهمية بالغة من وراء التمارين التركيز والاسترخاء وانعكاسها مع مردودية الانتاج المسرحي، الا ان ما سأتطرق اليه هو الكيفية المعاملتية في ذلك.

من خلال ما لاحظناه في المسرحية وجدنا ان المخرج" **لخضر منصوري**" في بداية امره اقام حلقه دائري لهؤلاء الطلبة الممثلين وقوفا ثم جلوسا ثم استلقاء في شكل دائرة او حلقه عبر كل وضعيات وما قام به في وضعيتهم وهم جلوسا وهو يقبل عليهم بقارورة عطر صغيره فاستنشق كل واحد منهم ذلك العطر وهم مغمضتين اعينهم في ذلك الشكل الدائري[1].

[1] ينظر صور الملاحق

وكل ما يبدو لي من طرح هذا السؤال: لماذا اغماض العينين؟ ولماذا استنشاق العطر؟.

ربما ان استنشاق العطر هو كتهيئة للجو النفس الداخلي، اما اغماض العين يساعد في تخيل الشخصية، فالأعمى يفتقد الى العينين ولكن يحاول ان يجد الطريق ليرسم عبر مخيلته طريقا متقطعا، تقترب نقاطه من الكشف عن طريق الذي يبحث عنه.

ولعل ما لجا اليه المخرج يعتبر كفكرة او حيلة او اسلوب من اجل تقوية التركيز الداخلي، وجعل الممثل يذهب بعيدا عن خياله، وهذا كل ما اكد عليه "**ستانسفلاسكي**" في قوله:" **الاشياء المتخيلة تتطلب قوه من التركيز اكثر تنظيما مما تتطلبه الاشياء المادية، ان التركيز الداخلي اهميه خاصه بالقياس الى الممثل، وذلك لان دورا كبيرا من حياته يقع في نطاق ظروف متخيلة**".[1]

توزيع الادوار اثناء التدريبات:

يبقى المخرج من منصوري لخضر دوما واحدا من الذين يلاحظون الممثل عبر مسيرتهم الفنية، وكل ما كان يقوم به هو محاولته في رصد كل ما يتعلق للممثل ومدى تطابقه مع دوره، فكانت طريقته في توزيع الادوار اثناء التدريبات موزعه بطريقه غير رسمية حيث قام الطلبة الممثلين بمهمة الاداء في غياب الوسيلة وذلك بفضل تعبيراتهم الجسدية والصوتية ولعلق ما قام به مخرج هو محاولة تعليمه وكيفيه استثمار منهج **بيتر بروك** الذي يجمع بين المناهج.

فاذا كان الطالب الممثل يتوهم الاشياء وكأنه يراها ويتعامل معها فهذا دليل على ان هنالك خصوبة على المستوى خياله بإمكانها ان تعطي مردودية في انتاج المسرحي.

[1] عقيل مهدي يوسف، اسس فن التمثيل و الاخراج ،م ،س،ص87

لقد لاحظ المخرج الاخضر منصوري ان بعض الطلبة غير قادرين على تحديد وتكييف حركاتهم مع متطلبات الدور و كأنهم نسخه مطابقة للنصب فكان توجيهه لهم دائما منصب على أن يرى الممثل في إنسان آخر.

وفي هذه الحالة كانت معاملته قاسية نوعا ما مع كل من لم يرض عليه من الممثلين، فكان يتهجم عليهم بأعلى صوته الى درجة أن ينفعل مكررا ذلك الدور او الحركة التي هي محل نوع من التصحيح والدليل على ذلك حينما يقبل احد الممثلين في دوره المجاهدين قائلا لصاحبه:" لقد طلب منك مساعدته ترميم بعض البنادق و كأنه لم يمسك في حياته بندقية، الا أن ما لاحظناه في الفيديو أن الممثل كان غير منفعل مع غيره، كما أن لغته لن تعرف ثباتها فكانت هنالك نوع من الخفة دون احترام علامات الوقف وفي هذه الحلقة قام المخرج لفظا منصوري منفعل معه في تصحيح له معبرا عن توجيهه.

وكم هي الحالات التي تثبت توتره مع الممثلين اثناء ارتكابهم بعض الاخطاء سواء على مستوى الاداء الحركي او الصوت لدى الممثل، ولا يعني هذا عيب من العيوب ولكن هو اسلوب يستخدم فيه ذلك النوع من الضجر والاستفزاز، حتى لا يعيد الممثل عنده تلك الكرة ، فهو يستعمل ذلك الاسلوب لأنه اعلم بطبيعة وتركيبة نفسية كل طالب من خلال معاملاته اليومية معهم، ولا يعني هذا في الوقت نفسه انه محق في ذلك لان الخوف يؤدي الى ارتباك في العمل وهذا ما يجعلك تلاحظ بعض التقطعات على مستوى المقاطع الحوارية اثناء التدريبات، ولعل ان سبب ذلك التقطيع نتيجة الخوف الذي كان يتخلل بين ثنايا كلماته او لظهورهم كأول مره على خشبة الا ان شيء الجميل الذي كان يتصف به المخرج الاخضر منصوري كلماته جارحه او كلام فاضي يترتب عليه نوع من الحساسية بينه وبين الممثل حتى تعيق في النهاية ذلك العمل الفني ،

ولكن هذا الشيء طبيعي يحدث لكل واحد في مهنته في احساسه بذلك الملل والاكراه وهكذا كان يقول ستانسفلاسكي عن ممثليه في احدى التدريبات على مسرحيه من مسرحيات موليير:" **ما اصعب قياده هذه المخلوقات العنيدة** "[1]

ان الناظر المتمعن لهذه المقولة يراها حقيقية، لا مناص منها، فعلا قد يحدث ما يحدث، من حساسيات تجاه الاخر، حيث تصبح دواخل الممثل مشحونة بنوع من الحساسية المفرطة، تجاه المخرج بل هنالك نوع من العناد الذي يراوده، غيران هذا الأخير يعود الى عدة اسباب نفسية، فمن الصعب جدا ادراكها من المخرج واحيانا من الممثل نفسه هذه الاسباب التي تبدو لي انها تصب في قلب **"الأنا"** والغير، وكذا المبالغات الاستهجانية وكذا الغرور مما ينتج عن ذلك الكثير من العقد النفسية، كعقده النجومية والتوتر العصيب مع المخرج، وعلى اثر هذه الخلافات يجب على المخرج ايجاد مخرج لهذا الممثل من نفق الظلمات النفسية ومحاولة التخفيف ما بداخل هذا الممثل حتى يخلق نوع من التوافق المبنى على اساس التعامل الحسن والخلاف الذي بإمكانه ان يقضي على كل ما يعوق من تواصله في الاداء مهامه على احسن وجه حتى يتمكن المخرج من قيادته وتوجيه [2].

الاداء التمثيلي:

يبدو ان العمل على اخراج مسرحية ليس بالأمر الهين، خاصة مخرج في العرض لأنه يحمل كل اعباء هذا العمل، سواء نجح او فشل في الاخير، حيث المخرج وحده من يقع عليه عاتق الارشادات والتوجيهات في العملية المسرحية ككل، سواء في توزيعه لأدوار او رسمه للتشكيلات الحركية للممثلين فوق خشبه المسرح، ووضعه الاشكال

[1] جلال الشرقاوي اسس فن التمثيل" وفن اخراج، م، س، ص 48.

[2] جلال الشرقاوي اسس فن التمثيل وفن الاخراج م س ص 143.

المناسبة للديكورات المسرحية، التي تتناسب والعرض اضافه الى دور السينوغرافيا فيما يريده من هذه الرؤيا الإخراجية ، وبصدد حديثنا عن الممثل وتكوينه واعداده من طرف المخرج الاخضر منصوري في عرض قلعه الكرامة والتي كانت تجربه بسيطة في وسط مجموعه من الطلبة على اختلاف تخصصاتهم وبالأخص الفنون .

وحسب التدريبات التي رأيناها عبر الفيديو التي اشتملت على ما يشبه بعض التمارين اليوجا، والتي اختصت بجانب النفسي للممثل، الا وهو التركيز واسترخاء اللذان بمثابه العمود الفقري لأي عمل ابداعي وفني ، فكان التركيز والاسترخاء من أولى خطوات التي تطرق اليها المخرج لخضر المنصوري ولكن هذا بطريقته الخاصة وهذا ما هو معلوم عند كل مخرج مسرحي اثناء عمله مع فرقته، وكل ما ينبغي أن نفهمه فلما نقول اعتمد منهج من المناهج العالمية فهذا الامر بالنسبة لنا نحن فقط ام هو حقيقي في الامر نقول انه اعتمده ما يتقارب مع المنهج الفولاني لان مصلحة عندنا مازال في طريق النمو.

اداء الصوتي:

بناء على ما شهدناه في العرض مسرحي **"قلعة الكرامة" ال**تي عرضت في شهر جوان سنة 2014 ، بالمسرح الجهوي عبد القادر علولة.

نجد من خلال مشاهدة فيديو المسرحية انه قد لعبت الحوارات في العرض مسرحية **"قلعة الكرامة"** دورا فعال لبعض الشخصيات خاصة وانها تناولت ما هو سياسي وما هو اجتماعي، وعلى هذا لقد خلق المخرج الاخضر منصور مشاهده بصرية مختلفة تحكي حكايتها الخاصة في الوقت الذي كان الحوار يحركها بكلمات التشخيصية قويه، موازيه و ممزوجة في بعض الاحيان الى تسريع وتيره الفرجة المسرحية بمفهومها العام، رغما من ان الحوار في اغلبه قائما بين شخصيتين او ثلاثة في الدائرة الواحدة والمنفصلة عن دائرة الاخرى الا اننا نجد المشاهد متتبعا لكل ما يصدر عن كولونيل من اصوات

متنوعة مع فرقه وجنوده من جهة، في الحرب في ما بينهم من حوارات مع المستعمر من جاهه اخرى خاصه بوجود ذلك التقمص اثناء التمثيل في العرض وذلك ما تجلى في تلك الكلمات الصخرية بين الطرفين، والتي غالبا ما كان يطغو عليها الطابع الهزلي ، حيث البروز **ظاهرة الأنا** لكل طرف تجاه الاخر من اصوات الكولونيل تمثل في صرخاته مع ضباطه، وكذا ضحكاته تجاه مرافقته اما عن الاصوات المتنوعة للمجاهدين كل ما تمثل في اصواتهم وعلى اختلاف نطقها فمثلا سي الصالح والذي كان يمثل دور الرجل وهو في الحقيقة الامر امرأة .

فكانت هذه الاساليب الصوتية تحقق متعه المشاهد، الى ذلك ان المخرج اذا اعتمد على مجموعه من المناهج فقد كان عامل حسابه في اهميه الدور الكبير الذي سيكون على عاتق الممثل سيبعث بكل طاقه الصوتية والحركية ولذلك كانت القاءات الصوتية في الفضاء المسرح بين كلمات متموجة وبين ايقاعات صوتيه مختلفة ذات الحان موسيقية وبين التوازي وانسجام وتوافق مع حركات المواقف الدرامية المطلوبة عرضها وتقديمها

ومع تواجد الصوت الاذاعي عن المجاهدين جهة وعن فرنسيين من جهة اخرى وما يقابلها من كلمات عن الطرفين من جهة اخرى، فقد تم صنع سلسله من الحوارات المعبرة المكونة ، مجملها صوره جمالية وفنيه حيث لم تكن هناك شخصيه رئيسيه واحده هي صانعه الجو المسرحي العام لوحده ولعل هذا ما يفسر القضاء على الطغيان فكره البطل الثوري في المسرحية، اذن فكل الشخصيات التي كانت متواجدة على الركن المسرحي فاعلة بدورها ما يمد من ايصال لتلك الكلمات التي تحمل في طياتها الأناة والآهات التراجيدية وبين الكلمات السخرية والضحك في المجموعة الواحدة سواء عند الفرنسين فيما بينهم او الجزائريين.

اما تدخل التقنية فهذا ما تمثل في استعمال المخرج المسرحي الراديو الاذاعي الذي كان يقوم على تجديد الصوتي في ايصال الدور.

الاداء الحركي:

يعتبر بمثابه الركيزة الأساسية التي ينبغي ان يركز عليها الممثلون فاذ عدنا الى مسرحيه قلعه الكرامة وجودنا ان كل من قام به الممثلين من اشارات وايماءات فوق خشبه المسرح، تعد بمثابه العنصر الاساسي الذي بنى عليه المخرج الاخضر منصوري منهج لإعداد واخراج مسرحيه **قلعة الكرامة** ، وبفضل الارشادات والتدريبات للمخرج استطاع هؤلاء الممثلين الطلبة من تحقيق متعه متكاملة في جو ساحر، حيث قام هؤلاء الطلبة بتقنياتهم الأدائية المختلفة والمتنوعة والشاقة، من نقل مشاهد من اماكن بسيطة الى اراضي حربية وقاعات الحكم وذلك بتوظيف كل اعضاء الجسم الصغيرة والكبيرة، حيث نجد مخرج الاخضر منصوري في حد ذاته محتم عليه في بعض الاحيان ان يقوم بنفسه في اداء بعض الادوار الصعبة على من يؤديها وبفضل هذه المعاناة مع طلبته الممثلين استطاع ان يحقق ذلك.

و يتضح مما سبق ان قلة الإمكانيات التقنية والسمعية والبصرية المكلفة يمكن ان تعوض على تشغيل جسد الممثل وحركاته. لقد اتخذت مجمل الوضعيات الجسدية والحركية تغيرا دلاليا المتعدد دون أن تتكرر .

وتحقق جمالية العرض في مسرحيه قلعه الكرامة وبخشبه تحمل ديكور متوسط كان كعامل مساعد للممثل، اما ما كان يصعب تجسيده فكان بلجوء الممثل الى تكثيف حركة جسدية (**كتشكل طائرات مدفعية**) عن طريق التعبير الجسدي و الذي يلازمه بالصوت التقني.

فشخصية الكولونيل ظلت تتكلم وتصرخ وتجسد الاساليب العصبية الجنونية تارة، وشخصيه رجل الحرب بكل صفاتها تارة اخرى ، وكل شخصية هي الاخرى كذلك كانت مساهمه بدورها، فكان النص واضح بفكرته العامة والعرض اكثر بيانا بصوره المرئية والفنية بفعل التنوع الادائي الجميل مع ان الشخصيات يلبسون زيا موحدا اي ذلك اللباس العسكري الا ان لكل واحد منهم ملامح مختلفة الناتجة عن التقمص والاسترخاء الدقيق وامكانات الصوتية والجسدية المقنعة التي ابهرت المشاهدين، اما عن حركه المجاهدين في الجبل والتي جسدت ايضا هي الاخرى **شخصيات وابطال مثل عباس والبشير ....الخ** على اختلاف ملامحهم وتوحد موقفهم الانساني في مهاجمة العدو الفرنسي.

فكانت الشخصيات باعثه للحياة الدرامية فوق الخشبة، لبذل الممثل جهدا كبيرا وحركات الغضب عند الكولونيل مثلا ، والتي تبدو انها تسبق الحوار وهذا دليل على ان المخرج اقترب من المنهج " مايرهولند" اي تقنية البيوميكانيكا.

أما عن دخول الشخصيات كل واحد على حذا مصحوب بموسيقى، مقدما بتعرف نفسه و هذا ما يدخل الا في منهج **"بريخت"**.

أما عن منهج **بيتر بروك** فلعل اقتباسه كان لما وظف ممثلين في شخصيه واحدة السي صالح أي فكرة الممثل البديل وفي نفس الوقت السي صالح في حقيقة الامر رجل لكن تمثليه كان من طرف ممثلة. والتي كانت خائفة من كشفها مع النهاية يكشف عن وجهها وهذا نوع من التغريب في الشخصية التي لجا اليها المخرج .

ونستنتج ان المخرج قد اقترب في استعماله لمنهجه الى المناهج عالمية والتي وظف ما امكن توظيفه وكل هذه الحركات بصفه عامه لم تدخل في الصراع والعراك

الدامي بين الفريق الاستعماري الكولونيل والفريق الجزائري المجاهدين وبالتالي كان التجسيد الحركي بفضل الراديو اذاعي.

السينوغرافيا :

لقد وظف المخرج الاخضر المنصوري في مسرحية **قلعة الكرامة** مشاهد تليق بما فرض النص المسرحي وبجميع الاماكن المفترضة فوق خشبه المسرح فكانت الاثاث الخشبة وزخرفتها وتنظيمها دور هام في ابراز واحداث الحكاية.

فان السينوغرافيا العرض كانت بسيطة من حيث انعدام ديكورات الحقيقية الملموسة فكانت تجريدية استبدلها المخرج بالحركة الكثيفة التي أداها الممثلون، وكذا تشخصيهم ذو الطابع الهزلي والكوميدي الساخر حيث كان لهم الدور الفعال بفضل أجسادهم في تشكيل لوحات الرمزية المشبعة للحياة منذ بداية العرض الى نهايته ، وفي ذلك يوضح لنا احد الطلبة الممثلين في المسرحية ان التماثيل البيضاء التي تمثل الشهداء وهذا كرمز لصفاء قلوبهم اما ايحاء من عددهم فهذا ما يوحي الى مدة سنين الثورة أما بالنسبة للشجرة القاحلة والجرداء التي تدل على الموت والخراب والدمار الذي ال اليه الجزائريين وبدا الثورة بدأت اوراق شجره تنمو فتنموا حتى بدا اخضرارها [1] وما وظفه المخرج **لخضر منصوري** هنا فهو كرمز لعودة الى الحياة والحرية والاستقلال من جديد اما عن الجبل فكانت تشكيلة بمحاكاة وايضا كان تشكيلة بجسد الممثل وحركاته وكذا اصواته اي من نعرف بانه في الجبل ويظهر المخرج" **الاخضر المنصوري**" بانه لم يغفل عن دور الممثل وحركاته وكذا اصواته اي من صوته وحركاته نعرف بانه في الجبل ويظهر المخرج لخضر منصوري أنه لم يكن غافلا عن الدور الذي يلعبه الديكور في الفضاء المسرحي مما له من دلالات وايحاءات مرئيه لمكان الاحداث قصه المسرحية وعلى الرغم

[1] دراسة نقدية قام بها طالب جامعي.

من ان السينوغرافيا كانت لافته في العرض نجد أن الديكور تمثل في تلك التماثيل المنحوتة والتي كانت تظهر بياضها امام متفرجين داله بدورها على الصفاء الروحي للشهيد وان عددها سبعة يوحي بالمجاهدين، وكذا عمر الثورة الجزائرية 7سنوات.

وما الصمود هذه التماثيل الجامدة بذلك الجماد في الشكل الفني الذي لجا اليه المخرج الاخضر، الا للتذكير بأن الذي مات في الحرب ليس بميت كما تشهدون امامكم في شكله الجامد ، و لعل المخرج لخضر منصور في هذه الحالة ، يجعل المشاهد يحس بالغرابة حيث وظف صورة الشهيد بالتمثال. ربما هذا تعجب في البداية ولكن بعد وصولك إلى النهاية ، ستكتشف الفكرة التي اراد المخرج توصيلها الى المشاهد ، اما بالنسبة لتوظيفه الطاولة التي استعملت على اساس مكتب الكولونيل اضافة الى الخلفية التي كانت تحوي بعض الإكسسوارات كالعلم الفرنسي، وهنا للدلالة على العظمة التي كانت تدعيها فرنسا وفرض نفوذها وسيطرتها التامة في بدايتها الاولى، وهيمنتها السياسية في تحكم زمام الامور.

فرفع العلم يرمز إلى الاستقلال، الحرية، السيادة أما هبوطه يرمز و الى عدم التعالي والتناقص او السقوط الخضوع للغير.

ففي البداية كان رفع العلم الفرنسي وبتطور الاحداث شيئا فشيئا بدأت تظهر على اعقاب ذلك التطور الى ان سقط العلم الفرنسي ،وبالتالي مهما كانت فرنسا قوية إلا أنها انصاعت وتحطمت ليضيف المخرج لخضر منصوري لمسته بشيء رمزي بين من خلاله سقوط مستعمر وبداية رفع العلم الجزائري وحرية الشعب.

قام المخرج أيضا بتوظيف بعض من اكسسوارات منها قارورات الخمر التي دلت على العبث والخبث الذي مارسه المستعمر موضحا اسلوبهم وعاداتهم السيئة والدنيئة، بالنسبة الى المتمثلة في البنادق العمامة هذه ترمز الى طبيعة الاحداث والمكان.

اضافة الى ذلك استعمل المخرج اجهزه كشاشه السينما على خلفيه المسرح واستعمل الراديو الجزائري والراديو الفرنسي اللذان كان يجسدان معنى الثورة والمعركة دون تصادم اجساد الممثلين.

و عبر عن الجزائريين ووضح ملامحهم من خلال ثيابهم البذيئة والقديمة كالعمامة والعباءة المسوفة والأحذية....الخ وكل هذا يوحي الى الاصل والانتساب الى العروبة وقساوتاها الطبيعية.

الاضاءة:

بعد تشكيل معاني النص بصريا و دلاليا و سيميائيا من بين الاهداف الرامية للمخرج بصفه عامة وعلى غرار هذا كله اعتمد المخرج على الاضاءة بمفهومها الكامل، لأننا نجدها قد تماشت بقدره فنية وجمالية وبتوازي مع مختلف التحولات المشهدية وهذا ما أدى إلى التتابع وانسجام واتساق مع أحداث العرض وقد وظفها المخرج لخضر منصوري بتسليط الضوء مرة على الجانب الذي يحمل معنا طاولة الكولونيل، ومحاورته مع جنده والقاء نوع من السلام وسواد الذي حمل معنى الجبل ومجاهدين ، وعندما يكلف دور للمجاهدين فيلقى عليهم الضوء على غرار الكولونيل يخيم عليه الظلام فتناوبت الإضاءة بين الجانبين من بداية العرض إلى آخره لأحدهما مضيء والآخر مظلم والعكس صحيح.

الموسيقى :

لجأ المخرج إلى قاموس الموسيقى الفرنسي في عرض مسرحيته ،وكذا القاموس العربي على حد سواء ، فكان توظيفه لبعض المقاطع الفرنسية على تنوعها واختلافها والمتمثلة في السنفونيات الموسيقية التي كان يتمتع بها الجند الفرنسي في الأرض الجزائرية و تمجيد جنودهم وأبطالهم ومشاهيرهم إضافة إلى بعض المقاطع من اوبيرا التي كانت

مشاعة بكثرة عندهم في مقاهي والملاهي والحانات. أما عن الجانب العربي فوظف تلك الأغاني الشعبية والبدوية مثل اغاني أهل الشاوية و التي كان لها صدى كبير آنذاك. ويقول المخرج أن الموسيقى ضرورية في المسرح وان سماعها يؤدي إلى التركيز مع الدور وتخيله .

الملابس :

إن شخصيات عرض مسرحيه قلعه الكرامة بقيت الحياه تدب فيها الى النهاية، ولعل ما ساعد على ذلك تميز اللباس العربي الجزائري بأصالته على اللباس الفرنسي.

فكانت البسة الشخصيات العربية في المسرحية مأخوذة من واقعها الطبيعي الذي كان انا ذاك، يفتقر نوعا ما الى البسه تتماشى والموضة بعصرهم ، نذكر من بينها العباءة، العمامة، السراويل العريضة، اما بالنسبة للمرأة لباس محتشم ساتر بأكمله، وكانت تصميم الملابس موفقه بدقة لفترة الحرب في الجزائر ، حيث أدى ذلك رجوع المشاهد بسنين كثيره الى الوراء ليعيد بناء ذاكرته مصدقا لأحداث الحكاية بكل تفاصيلها. اما طبيعة الملابس التي كانت ترتديها شخصيات مجاهدين وكل اهالي قديمة هشة وهذه دلالة على ان الوضع كان جد مزرية.

الخـاتمـة

الخاتمة

كحصيلة نهائية لبحث استنتجت واستخلصت جملة من النقاط والتي كانت عبارة عن نظريتي الخاصة تجاه هذا البحث كأخر مرحلة اشرت فيها الى اهم النتائج والاقتراحات المتوصل اليها وقد تباينت في ما يلي :

ان عمليه تمثيلية عملية تكاملية تتظافر فيها عدة من العناصر وجهود الا ان الشيء المهم الاساسي والمحرك الوحيد الذي ينبغي ان تسلط عليه الضوء هو الممثل ، وتتبين عملية التمثيلية التي تقع على عاتقي الممثل لا يمكن الاستغناء عنه بتاتا ولا بأي شكل كان ، ما يجب على ممثل فعله هو أن يضع مكانه موضع الباحث والمفسر والمحلل الذي يتمتع بكل الحريات والحقوق والثقافات وكذا تفهمه بكل ما يحيط به، حتى لا يكون العوبة بيد الاخرين، يلزم على الممثل ان يملك نظرة شاملة وسلطة محكمة، و التحكم في النفس وضبطها وفق نظام متقن سيوصل الى تحقيق دور الناجح بلا شك.

يجب على المخرج الذي بدوره يدير ممثل ويحقق له جميع وسائل الراحة كما يجب عليه ان يكون ملما بجميع التنظيرات وقواعد الحديثة والتي بإمكانها ان تدربه.

لابد ان يكون بين الممثل والمخرج علاقة حميمية مبنية على اساس الثقة والتجاوب وفك الخلافات.

تعد المدارس واتجاهات الحديثة للمخرجين المأوى الوحيد الذي لابد ان يلجا اليه الممثل وذلك حتى تتيح له الفرصة للأمام، والجمع في معرفته لجميع التقنيات الاداء التمثيل.

يعتبر منهج ستان ستانسفلاسكي والذي نظر لفن الممثل هو المنهج الوحيد الذي استطاع بفضل جدارته وتثبيت معالمه ان يصل الى نقطه الاتفاق مع المخرجين حوله حيث اصبحت نظريته محل اشغال العديد منهم .

جاءت هذه المناهج كحافظ على تلك العلاقة بين الممثل والمخرج ليعرف كل واحد منهما ما هو له وما هو عليه من واجباتي وحقوق، وبالتالي فهو كحد فاصل في انصاف

كـل ذي الحـق وذلـك قصـد تجنـب هيمنـه المخـرج علـى الممثـل، وبالتـالي لا يبقـى ممثـل تلـك الدميـة الـتي تحركهـا وتتصـرف فيهـا الطواقـم الإخراجيـة كمـا تشـاء مـن خـلال هـذه النقـاط حاولـت الإجابـة عـن تسـاؤلات المطروحـة في البدايـة والـتي تبـين ماهيـة المخـرج والممثـل وادارة من طرف المخرج.

المنصـوري واحـد مـن الجزائـريين الـذين حـاولوا تبـني عـده منـاهج اخراجيـه عالميـه بطـريقتهم الخاصة باتجاه اعمالهم المسرحية.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

المصادر باللغة العربية:

جلال شرقاوي أسس التمثيل وفن الاخراج المسرحي القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 2012م.

المصادر الأجنبية:

1) Voir, Patric pavice, dictionnaire de théâtre, éducation social, paris 1978

2) Toby, Cole and Helen krich chiony , directors on Directing, (U,S,A : the Bobby memill ,co,Inc 1979

المعاجم و الموسوعات العربية:

1) ابراهيم حمادة معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية دار المعارف مصر

2) جوزيف الياس المجاني المصور دار المجاني الطبعة الاولى 2000 بيروت لبنان.

3) حنان قصاب ماري الياس معجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و الفنون العرض . مكتبة لبنان لنشر والتوزيع ط 1 بيروت 1997

4) كمال الدين منهج عالمية للإخراج المسرحي ح1، للطباعة.

5) محمد عبد الكريم الفن المعاصfineart4artbliogspot.com 11/12/2011

6) محمد امل نظرية فن الاخراج المسرحي دراسة في اشكالية المفهوم ح1 الدار البيضاء ط واحد 2009 .

قائمة المراجع باللغة العربية:

1) احمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988

2) احمد عثمان الادب اللاتيني ودوره الحضاري الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب 1989.

3) أشلي ديوسكي ،الدراما،ت : محمد خيري، القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي .د.ت

4) فرحات عمر، فن المسرح القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر

5) ابراهيم سكر ، الدراما الإغريقية القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الكتاب للطباعة والنشر د ت.

6) ابراهيم سكر ، الدراما الرومانية ' القاهرة (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر دار الكتاب العربي 1970

7) احمد ابراهيم الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر الاسكندرية ط1 2006.

8) احمد زكي عبقرية الاخراج المسرحي المدارس و المناهج الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1.

9) جميل لطيف تكريتي قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي ، بغداد دار الحرية للطباعة1986

10) جميل نصيف التكريتي ، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، بغداد دار الحرية للطباعة 1986م.

11) سامي عبد الحميد محاضرات دراسات عليا تمثيل نقلا عن خالد احمد مصطفى اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي

12) سعد اردش المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1979)

13) عبد الناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو الى ستانسلافسكي، منشورات السهل، الكويت

14) عثمان عبد المعطي عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1966.

15) عبد الرحمان صدقي المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة الهيئة المسرحية العامة للتأليف والنشر 1969

16) عقيل مهدي يوسف ، في بنية العرض المسرحي ، بغداد دون نشر ،د.ت.

17) عقيل مهدي يوسف ، متعة المسرح ، دار الكندي للنشر والتوزيع، جمعة بغداد 2018 ،

18) محسن عطيه الاتجاهات في الفن الحديث والمعاصر عالم الكتب القاهرة 2011 الطبعة الثانية.

19) قاسم المقداد، هندسه المعنى في السرد الاسطوري الملحمي ط1 دمشق: دار السؤال للطباعة نشر، 1984

20) مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل اصدارات الأكاديمية الفنون مطابع التجارية قليوب الاولى مصر 2006

21) ينظر: عبد الناصر حلاف، لأن الممثل من أرسطو الى ستانسلافسكي، منشورات السهل، الكويت سنة 2009 م.

22) ينظر حسن المشيعي الجسد في المسرح المركز الدولي لدراسة القرية لسنة 2010 .

23) ينظر وليد بكري موسوعة الاعلام المسرح ، والمصطلحات المسرحية دار اسامه للنشر والتوزيع2003 الأردن.

24) ينظر عقيل مهدي يوسف السوس نظريات فن التمثيل دار الكتاب الجديدة المتحدة بيروت ط1 2001 .

قائمة المصادر و المراجع المترجمة:

1) أراديس نيكول، مسرحية عالمية، ج 2، ت: محمود أحمد طلعت(القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر، مكتبة أنجلو المصرية و ت.

2) بدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، مبادئ اخراج المسرحي، (الموصل: مطابع مؤسسه دار الكتابة للطباعة و النشر 1980 م)

3) جيمس روس ايفايز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ط1 ت: فاروق عبد القادر ،(القاهرة دار الفكر المعاصر 1979

4) جيمس لافر الدراما ازياؤها ، ومناظرها ت مجدي فريد القاهرة المؤسسة البصرية العامة 1963.

5) زيجمونت هينر، جماليات الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 م.

6) ربينار تاريخ المسرح تر أحمد كمال يونس القاهرة : دار النهضة العربية 1963.

7) شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاث الاف سنة تر: دريني خشبة القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر 1983 م.

8) فيسفولد مايرخولد ، في الفن المسرحي بجزئين ت: شاكر بيروت دار الفارابي 1979

9) فرانك هوانتيج، المدخل الى الفنون المسرحية ، تر: كامل يوسف و آخرون، القاهرة، دار المعرفة 1970 م.

10) قسطنطين ستانسفلاسكي ، فن مسرح ت. لويس بقطر ،(القاهرة: دار العربي للطباعة والنشر 1968).

11) لويس فرجاس المرشد إلى الفن المسرح تر أحمد سلامة بغداد القاهرة دار الشؤون الثقافية الهيئة المصرية العامة للكتاب د ت.

12) كياريني (ل) و باربارو فن الممثل تر: طه فوزي القاهرة المؤسسة المصرية العامة.

13) كمال عيد، دراسات في الادب والمسرح القاهرة، (تر: الدار المصرية العامة للتأليف و النشر1966م)

14) ليون شانصوريل تاريخ المسرح ، ت خليل شرف الدين ونعمان أباضة ،بيروت .منشورات عويدات 1961 .

15) لويس فرجاس المرشد إلى فن المسرح تر: أحمد سلامة (بغداد ن القاهرة : دار الشؤون الثقافية الهيئة المصرية للكتاب د، ت

16) كونساتين ستانسفلاسكي، اعداد الدور المسرحي ت ،: تعريف شاكر، (دمشق منشورات وزاره الثقافة والارشاد القومي 1983.

17) موريس فيشمان ، تدريب الممثل، تر: نور الدين مصطفى، القاهرة الدار المصرية للتأليف و الترجمة، المقطعة العربية د ت.

18) هوارس فن الشعر تر : لويس عوض . القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف و النشر 1970

19) هيجل فن الشعر ط1'ت:جورج طرابيشي '(بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر 1981).

20) هارولد كليرمان، حول الاخراج المسرحي، ط 1، تر: ممدوح عدوان، (دمشق: دار دمشق للطباعة و الصحافة و النشر، مطبعة الشام 1988 م).

الصحف و المجلات:

1) اندريه انطوان، المسرح الحر و الطبيعة تر: عبد الله جواد في مجلة الأفلام العدد (09،10)بغداد دار الشؤون الثقافية العامة 1992 م

2) الهامي حسين الملابس والاقنعة في مجلة المسرح ، العدد 33 القاهرة مسرح الحكيم 1966

3) جلال الشرقاوي، الدراما المسرحية. كيف نشأت، في مجله المسرح العدد 6 القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988

4) سعد اردش الثقافة الموسيقية في المسرح مجله الحياة المسرحية وزاره الثقافة والارشاد القومي دمشق العدد 34

الرسائل الجامعية:

1) فن ادارة الممثل في المسرح الجزائري، الطالب براي الحاج

العروض المسرحية :

1) شريط فيديو حول مسرحية قلعة الكرامة.

مواقع الانترنت:

1) http//alhayat.com/opinion/letters

2) https/www.google/dz/ijabat

الملاحق

السيرة الذاتية:

الدكتور: لخضر منصورى

من مواليد 09 أكتوبر 1967 بسعيدة – الجزائر –

العنوان: خانة بريدية رقم 648 م ر 31024 وهران الجزائر

Email: theatredupoint@yahoo.fr

الهاتف : 357 646 555 213+

الدراسات:

- بكالوريا أدب عربي جوان 1989. : دراسات جامعية من 1989 إلى 1993.
- حاصل على ليسانس في الفنون الدرامية تخصص إخراج مسرحي جوان 1993 .
- دبلوم في الوساطة من شركة إتفاتت Invent الألمانية و المركز البحوث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافة CRASC
- حاصل على شهادة الماجستير في الفنون الدرامية تخصص إخراج مسرحي – فيفري 2002 حول موضوع " التجربة الإخراجية في مسرح عبد القادر علولة – دراسة تطبيقية في الأجواد"
- حاصل على شهادة دكتوراه علوم تخصص إخراج مسرحي حول موضوع: التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي – قراءة في الأساليب و المناهج 2011 .

المهام

- ❖ رئـيس قسـم الفنـون –كليـة الآداب والفنـون جامعـة وهـران- أسـتاذ محاضـر بقسـم الفنـون الدرامية – جامعة وهران –
- ❖ مدير قصر الثقافة و الفنون الولاية وهران من 1997 إلى 1999. و رئيس تعاونية مسرح النقطة بولاية وهران و عضو باحث في مختبر اللغة العربية والاتصال، جامعة وهران 2005/2010.
- ❖ عضـو بالمجلـس العلمـي لكليـة الآداب و اللغـات و الفنـون لجامعـة وهـران مـن 2005 إلى 2008 و 2011 إلى اليـوم عضـو باللجنـة العلميـة لقسـم الفنـون الدراميـة، لكليـة الآداب و اللغــات و الفنــون لجامعــة وهــران مــن 2005 إلى 2008 و مــن 2011 إلى اليــوم و عضــو بالنــدوة الجهويــة الجامعــات الغــرب الجزائــري 2007-2008 و عضــو المجلــس العلمي.
- ❖ لجامعـة وهـران مـن 2012 إلى اليـوم. عضـو المجلـس الفـني للمسـرح الجهـوي كاتـب ياسـين " ولاية تيزي وزو. مرسوم وزارة الثقافة الجزائرية من 2008 إلى اليوم.
- ❖ رئـيس فرقـة بحـث بمخـير " أرشـفة المسـرح الجزائـري " بقسـم الفنـون الدراميـة كليـة الآداب الفنـون و اللغـات جامعـة وهـران رئـيس تحريـر مجلـة "فنـون العـرض" العـدد الثـاني الصـادرة عـن مختبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران.
- ❖ مـدير الأيام الوطنيـة للمسـرح الحـر بـوهران برعايـة وزارة الثقافـة. رئـيس لجنـة التنظـيم النـدوة الدولية للتعليم والتكوين بجامعة وهران مارس2010.
- ❖ رئـيس لجنــة التنظــيم للملتقــى الــدولي للخطــاب واللســانيات الكليــة الآداب، اللغــات والفنون، جامعة وهران 2011 .

- عضو بمخبر الجزائر تاريخ ومجتمع مجتمع في العصر الحديث التابع للمركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية CrascOran جامعة وهران 1- أحمد بن بلة – و عضو في مشروع البرنامج الوطني للبحث في مشروع الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري "PNR جامعة الجيلالي البايس-سيدي بلعباس–
- رئيس لجنة الخدمات الاجتماعية لكلية الآداب والفنون جامعة وهران 1 أحمد بن بلة – مسؤول خلية الاعلام والاتصال لكلية الآداب والفنون – جامعة وهران 1 أحمد بن بلة.

أبحاث و أعمال مسرحية:

- الإشراف على مجموعة من البحوث الجامعية للتدرج "ليسانس" و لما بعد التدرج ماجستير" من 1993 إلى 2011.
- اقتباس و إخراج الرواية الكاتب الجزائري الطاهر وطار **"الحوات و القصر"** بجامعة وهران1993.
- إخراج مسرحية "القناع" للشاعر السوري " ممدوح عدوان" بتعاونية مسرح النقطة وهران 1995.
- الإشراف على تربص ولائي في تكوين الممثل التعاونية مسرح النقطة ضم 20 متربص بقصر الثقافة و الفنون 1996.
- إخراج مسرحية "كانت ليلة" للكاتب الجزائري محمد مصطفاي" بتعاونية مسرح النقطة وهران، أكتوبر 1997
- إخراج مسرحية "مرة مرة" للكاتب الجزائري يوزان بن عاشور " بتعاونية مسرح النقطة وهران أكتوبر 2002 .
- إخراج مسرحية "الصيف و البحر عن نص لغلاومير مروزاك "يوم صيف" لعبد الكريم غربي يتعاونية مسرح الحياة نوفمبر 2005.

- مشرف على مجموعة من التربصات في تكوين الممثل مهرجانات وطنية (مستغانم – سيدي بلعباس – عين تموشنت) من 1994 إلى 2010
- إخراج مشترك لعرض الاختتام المهرجان الوطني لمسرح الهواة مستغانم بعنوان "أيرد جوان 2005".
- إخراج مسرحية "معروض للهوى" للكاتب الجزائري محمد بختي" بجامعة وهران، جوان2005 .
- مساعد مخرج في فيلم " باب الأمان " لمؤسسة مالك للإنتاج و التوزيع 2006.
- إخراج مسرحية " ديك الكولونيل " اقتباس عن رواية "ليس للكولونيل من يراسله " محمد مصطفاي عن غايريال كرسيا ماركيز، بتعاونية مسرح النقطة ، مارس 2008 .
- إخراج مسرحية "ناس مشرية" لبوزيان بن عاشور إنتاج المسرح الجهوي كاتب ياسين لولاية تيزي وزو – نوفمبر 2011 :
- إخراج مسرحية "الليلة الأخيرة بعد الألف" مستوحاة من تص "الليلة الأخيرة وديك الجن " الفرحان بليل من تأليف محمد مصطفاي، إنتاج المسرح الجهوي سعيدة – ماي 2012.
- إخراج مسرحية "قلعة الكرامة" في إطار ورشة تكونية لفائدة طلبة قسم الفنون في إطار خمسينية إستقلال الجزائر من تأليف عزالدين جلاوجي درماتورجيا طامر أنوال جوان 2013 و تقادم مجموعة من المداخلات حول التجارب المسرحية في الجزائر (قراءات نقدية – دراسات إخراجية – متابعات) من 1996 إلى 2012 بداخل الجزائر و خارجها.
- مدير التربص لتكوين الممثل بقسم الفنون جامعة وهران 1 أحمد بن بلة – للسنة الجامعية 2015/2014.

عضو بلجان التحكيم:

- ❖ المهرجان الوطني للمسرح الهواة مستغانم – 1996.
- ❖ الأيام الوطنية للمسرح "النخلة الذهبية لولاية أدرار .
- ❖ المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي ولاية المدية
- ❖ المهرجان المحلي المحترف للغرب الجزائري –سيدي بلعباس –
- ❖ الأيام الوطنية للمسرح –غين تموشنت –
- ❖ المهرجان الدولي للمسرح الأمازيغي الدار البيضاء المغرب.
- ❖ أيام ميتة للمسرح لولاية غيليزان.
- ❖ المهرجان الوطني للعرائس يعين تموشنت أكتوبر 2012
- ❖ المهرجان الوطني للمسرح المحترف بمكناس المغرب.
- ❖ عضو لجنة الاختيار للعروض المسرحية المشاركة في المهرجان العربي للمسرح مع الهيئة العربية للمسرح – الامارات العربية المتحدة 2011 .

مشاركات وطنية و دولية:

- ❖ الملتقى الوطني حول الممارسة المسرحية في الجزائر، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس: 2002 2003 2004، 2006، 2007.
- ❖ الحولية الثانية المسرحية لمدينة وهران تكريما للراحل عبد القادر علولة – وهران 1996 .
- ❖ المهرجان 12 للمسرح – سكيكدة 1996 .
- ❖ الدورة الثامنة للمهرجان الوطني للمسرح المحترف وهران 1998.
- ❖ الملتقى الوطني للمسرح التجريبي مليانة 06 أبريل 2007.
- ❖ الأيام الوطنية لمسرح قسنطينة من تنظيم جمعية البليري 1998 .
- ❖ المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي لولاية المدية 2005

- ❖ المهرجان الوطني لمسرح الهواة مستغانم من 1994 إلى 2011
- ❖ في المهرجان الوطني للمسرح الممتاز 1997 – 2000.
- ❖ المهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائر 2007 إلى 2012.
- ❖ المهرجان الجزائر الدولي للمسرح **دورة إفريقيا panafricain 2009**.
- ❖ المهرجان الدولي للمسرح الجامعي بالدار البيضاء المغرب – 1993 و 1996 .
- ❖ المهرجان الدولي لمسرح الهواة – بن عروس – تونس 1998.
- ❖ جولة مسرحية به : Hauite Savoie في المدن الأتية – la Roche sur Foron
- ❖ Annemasse – Thonon les bains في إطار الأسبوع الثقافي للمرأة و التربية ضد العنصرية – **مسرحية مرة مرة –** مارس 2005.
- ❖ الأيام الدولية للجماليات و الشعرية – حمامات – تونس 2007 و 2008 .
- ❖ مهرجان وهران للفيلم العربي FOFA من 2008 – 2013. و عضو بلجنة التنظيم للحولية الأولى للراحل عبد القادر علولة. مارس 1998 .
- ❖ مشارك في فعاليات "**سنة الجزائر بفرنسا** " من خلال عرض **مسرحية "مرة مرة"** بباريس **"مسرح الليار"** ماي 2003 .
- ❖ أيام عمان المسرحية الأردن – ماي 2008 و أيام قرطاج المسرحية تونس نوفمبر 2009.
- ❖ المهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي باتنة 2010 في المهرجان الدولي للمسرح الجامعي بفاس لغرب – أبريل 2010 و أبريل 2011 .
- ❖ المهرجان الدولي للمسرح ببجاية – وزارة الثقافة –
- ❖ الأيام الوطنية لمسرح ندرومة في إطار – تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية – نوفمبر 2011.
- ❖ المهرجان الوطني للمسرح بمكناس المغرب – جوان 2013 .

إصدارات :

- ❖ مقـالات مسـرحية نقديـة بمجموعـة مـن الجرائـد الوطنيـة مقـالات بمجلـة المهرجـان الـوطني للمسرح المحترف 2007 - 2008 -2009 و 2011.
- ❖ مقالات بمجلة المهرجان الوطني مسرح الهواة مستغانم 2006 .
- ❖ مقال بعنوان" الإخراج المسرحي في تجربة عبد القادر علولة " مجلة الجماليات والشعرية
- ❖ الجمعية التونسية للجماليات و الشعرية العاشرة مدينة تونس 2007
- ❖ مقـال بعنـوان " المظـاهر الأرسـطية في مسـرح عيـاد القـادر علولـة " مجلـة الدراسـات المسـرحية لمختبر المسرح و المدينة " جامعة إبن طفيل القنيطرة – المغرب – 2009 .
- ❖ مقـال بعنـوان: " تجربـة الحلقـة في مسـرح علولـة بمجلـة العـربي" وزارة الإعـلام – دولـة الكويت أكتوبر 2010
- ❖ مقـال بعنـوان : القـوال في مسـرح علولـة – بالمهرجـان الـدولي للمسـرح ببجايـة – تحـت الطبع 2011.
- ❖ مقـال بعنـوان: "مسـرح الحلقـة فضـاء قـائم جديـد بمجلـة الحيـاة المسـرحية العـدد 77 – 2011الهيئة العامة السورية للكتاب.
- ❖ مقـال بعنـوان: علولـة ومسـرح الحلقـة، مجلـة جريـدة الفنـون للمجلـس الـوطني للثقافـة و الفنون والآداب – الكويت أوت 2012 السنة الثانية عشر العدد 131 .
- ❖ كتـاب مشـترك بعنـوان قـراءات في المسـرح الجزائـري – مخـبر أرشـفة المسـرح الجزائـري جامعـة وهران 2014.
- ❖ كتاب حول تجربة الإخراج المسرحي عتاد عبد القادر علولة –مارس 2015.

المعني

الخضر منصورى