دور القناع في الاداء المسرحي
الكوميديا دي لارتي)انموذجا

م.زيد سالم سليمان
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث :

لكل انسان حياته وعالمه الخاص وصوته الذي يميزه ويتميز به وقناع يكتسبه ويلصق به وتحفر ملامحه على وجهه بمرور الزمن لتترك عليه كل لحظة تغيرات جزئية مجهرية، قناع يظهر به على الناس فيؤثر ويتاثر .

ويعد قناع الكوميديا دي لارتي هو هوية ثقافية قبل كل شيء، ويمتد الى العلاج الجسدي والذهني عندما يعجز اللفظ عن طرد الالام والاوجاع الداخلية فيهتم بالجسد كما يهتم بالروح ويدخل في علاقات فردية ثم ثنائية ثم جماعية، ويساعد في البحث عن الذات وتحريرها وفك رموز عقدتها وتعقداتها .

والمتامل في جذور ظهور القناع وانطلاقا من تاريخ عودته للمسرح يضعنا امام تساؤل كبير، هل أنالسحر في هذا الشيء يرجع إلى (الاكسسوار) أو القناع؟ ومن ثم اللجوء اليه (القناع) حلاًلامكانيته في تغيير الامور والمجريات لفائدة العرض المسرحي من ناحية، ولصالح الممثل من ناحية اخرى، كحل لعجز الجسد عن التعبير، ومن هنا جاءت دراستنا لتبحث في موضوع «دور القناع في الاداء المسرحي» لنتعرف على الجذور التاريخية للقناع واشتغالاته ومدى اقتراب هذا الاداء في الكوميديا «دي لارتي» التي اتخذناها انموذجا للتحليل.

Abstract :

Every human being own life, world voice that distinguishes him and makes him unique, and a mask that sticks and stimulates his features and his face .

during the time to leave in every moment Parcel changes , a mask that he appears with it to the people to effect and be effected and after the comic mask of De larty which is considered cultural identity before everything and it goes to the physical and the mental treatment so it cares about the body as well as the Soul .

and it enters in to individual relationship then into a dual expression and free it from it's due back to belongs to accessory or the mask ? and going back to it (the mask) will be a solution in changing things for the actor in the other . as a solution for the disability of body's expression.

from that point our study has come to search in the use of the mask and the similarity of that performance in the comedy of "De larty" which we consider as an example for analyzing .

While the fourth quarter included the results and conclusions of

الفصل الاول
الاطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث والحاجة اليه:-

ينظر الممثل الى العالم من جديد عن طريق القناع، ويرى الاشياء تختلف في تشكيلاتها امامه، يتنفس وراءه، يعيش مفترضا ومتبينا افكارا جديدة، وروحا جديدة، لعله يسمو بفن الاداء . فقناع (الكوميديا دي لارتي) الارتجالية، الايطالية، تعطي للجسد نوع من الحرية في الاداء، افكارا لدفع الخيال، فرصة بحث وترحال بين الضوضاء وضجيج العالم عن صوت جديد يتماشى وجسده وقناعه، فرصة للتعلم انه لاحدوددللاحساس، لا حدود لزوايا الروح المظلمة والخفية، وهو فرصة لاكتشاف هذه الزوايا والغوص في اغوارها، بجرأة على اقتحام اللامعقول في تحد واع ومناقشة تأملية نقدية بينه وبين القناع .

ومن هنا جاءت الحاجة لهذه الدراسة في البحث داخل قسمات القناع وعمق ملامحه وتضاريسه وزواياه الخفية، لاكتشاف الحقيقة الكامنة بين ازدواجية وثنائية الوجه والقناع، وربما تكون هذه الاشكالية هي ما جعلت الممثل(Formateur) *يتعامل معه بحذر وربما كذلك الخوف من سوء استعماله يدفعهم الى التخلي عنه .

فاذا افترضنا جدلا انه ليس هناك وجود للقناع اساسا «كما يذهب البعض انه لا وجود للكوميديا دي لارتي الا في الخيال»١ . ما الذي يمكن ان يحل محله كاداة لتكوين الممثل نحو تحسين الاداء ؟ ومن هنا يطرح الباحث سؤال مشكلة البحث ليجيب عنه في هذه الدراسة .

ثانيا: اهمية البحثوالحاجة اليه:-

تكمن اهمية البحث الحالية فيما ياتي:

يسلط الضوء على جانب حيوي ومهم ، يتمثل في الاداء التمثيلي باستعمال القناع لدى الكوميديا (دي لارتي) .

تمكن الافادة من النتائج التي سيتم التوصل اليها في هذا البحث للمؤسسات ذات العلاقة (الفنية و التعليمية و التربوية) .

ثالثا: هدف البحث:-

يهدف البحث الحالي للتعريف بدور القناع في الاداء المسرحي وعلاقه هذا الاداء لدى ممثلي الكوميديا (دي لارتي) .

رابعا: حدود البحث:-

يقتصر البحث الحالي على تحليل الاداء باستعمال الاقنعة لدى ممثلي الكوميديا (دي لارتي) في

الفترة التي ظهرت فيها بايطاليا في عصر النهضة (القرن السابع عشر) .

رابعا: تحديد المصطلحات:-

اولا: تعريف الدور:

يعرفه الجرجاني بـ» توقف الشيء على ما يتوقف عليه «٢.

ويعرفه صليبا «..هو توقف كل واحد من الشيئين على الآخر،...»٣.

ويعرفه برنس «موقع شكلي يشغله «عامل» ..على مدار مساره السردي .. «٤.

تعريف الدور إجرائياً : وهو فعل اشتراك القناع مع الاداء المسرحي سواء بشكل مباشر أو غير مباشر والذي يفرضه هذا الاداء وفق انموذج الكوميديا دي لارتي.

ثانيا: تعريف القناع:

«كلمة قناع في اللغة العربية ماخوذة من فعل قنع بمعنى غش وغطا اي البس . اما كلمة (Masque) تنحدر من الايطالية (Maschera) التي تعني اسود، التي تاتي من الاتينية (Mascha) التي تعني الساحرة»٥ ، ولذلك «علاقة بعادة تلطيخ الوجه باللون الاسود في طقوس السحر والشعوذة»٦ .

ثالثا: تعريف الكوميديا:

الكوميديا او الملهاة هي حادثة مضحكة اورِوَايَة أَحْدَاثُهَا مُضْحِكَة او سلسلة احداث تبعث على الضحك او العنصر الكوميدى او الهزلى(كوميديا)٧ .

الفصل الثاني
الاطار النظري

المبحث الاول/القناع:

١- ماهو القناع:

يمكن ان يكون القناع في المسرح قطعة مستقلة توضع على الوجه فتخفيه، كما في المسرح اليوناني القديم ومسرح الـ (NO) الياباني، او يكون نوع من الماكياج الكثيف يوضع على الوجه فيغطيه ويعطيه معالم جديدة «تخفي وتختلف مع تقاسيم الوجه الطبيعي كما في المسرح الصيني»٨. والقناع نوعان:

الأول: يمكن ان يكون نصفيا مما يسمح ببعض تعبيرات قسمات الوجه.

الثاني: يمكن أن يكون قناعا كاملا يلغي تعبير الوجه ويبرز حركة الجسد (وظيفة قناع الكوميديا دي لارتي) . كما انه في الترتيب الذي يقترحه TadeuszKowzan يندرج القناع «في نفس منظومة العلامات التي تؤسس لعناصر العرض مع الماكياج في خط متوازن»٩.

يصنع القناع عادة من الورق، او من الخشب، او من القماش، او من المواد البلاستيكية، او من الجلد او ينحت على الحجر . «وكانت هذه الاقنعة مصنوعة من القماش والجبس وتغطي كامل الراس،

يتخللها ثقب للعينين والفم وتحمل شعرا ولحى . وكانت تقاسيم الوجه مقلوبة ومصاغة ومطلية، ولهذه الاقنعة والملابس وظيفة رمزية وتمثل نوعية من الشخصيات ومن غايتها ايضا التاثير وتحريك المشاعر والترفيه على المتفرجين»١٠.

٢- تاريخ توظيف القناع:

اتخذت بعض الشعوب القديمة والبدائية (الاسيوية والافريقية)** من القناع كوسيلة لتامين حياتها وصد مخاطر الطبيعة والقوى الغيبية عنها، ولذلك حضي القناع بمكانة مقدسة في تلك المجتمعات، حيث اصبح عنصرا مهما في طقوسها وممارستها الدينية، بل واكثر من ذلك اداة لتجسيد المقدس، فعند الاغريق يمثل الطابع المقدس للقناع تجسيدا لبعض الالهة، في حين ان الشعوب القديمة كانت تؤمن بان هناك روحا تسكن القناع مما جعله يؤثر على حياتهم وبالتالي وجودهم ومصائرهم سواء كانت الفردية او الجماعية، كما انه كان في اعتقادهم ان عدم احترامه وتجاوز قدسيته قد يؤدي الى الخطر والكفر بالالهة .

اما اليابانيون فقد عدوه تجسيدا للقوة الالهية وقد شكل عنصرا اساسيا في ممارسة الطقوس وفي الفرجة المسرحية، «حيث عرفت امتدادات المظهر المقدس للقناع داخل النو الذي اشتهرت به اليابان . هذا التمثيل للالهة عن طريق الاقنعة لدى اليابانيين قريبا في ابعاده وتصوراته من الاستعمال الافريقي لها حيث انهم يؤمنون ان الرقصات المقنعة تمتلك في باطنها القدرة على استحضار العطف الالهي»١١.

اما القناع في المسرح فقد حافظ على جوهر وظيفته الطقوسية المقدسة هذه لانه الاداة التي تسمح باخفاء الممثل وراء الشخصية التي يؤديها، ويعد الممثل الاغريقي (ثيسبس) «اول من لجا الى التنكر في العرض عن طريق تلطيخ وجهه بالسواد في الاحتفالات التي كانت تقام على شرف الاله (ديونيسوس اله الخصب والخمر)»١٢، ويستعمل القناع في تغيير الشخصيات، اذ كانت الملابس والاقنعة في التراجيديا «تسعى الى تقوية حالات الاثارة للشخصية وخاصة النبيلة كالهة والابطال والمحاربين والملكات الحزينة والضحايا»١٣.

واعتبارا من القرون الوسطى في اوربا وجدت تقاليد الاقنعة اليونانية والرومانية في اشكال العروض الشعبية والاحتفالات الكرنفالية، ولكن مع تطور النزعة الواقعية في المسرح غاب القناع مع انحسار اشكال الفرجة، ولكنه عاد للظهور في القرن العشرين ليستخدم كخيار «اما لابراز الاداء الحركي كردة فعل على الاداء الواقعي الذي يعتمد على التعبير بقسمات الوجه، واما كوسيلة تهدف الى كسر علاقة التمثل بين المتفرج والشخصية وللتمييز بين نوعية معينة من الشخصيات وبقية الشخصيات»١٤.

٣- بدايات استعمال قناع الكوميديا في تكوين الممثل:

ان العودة الى استعمال القناع في تكوين الممثل واعداده لتقديم عروض مسرحية من قبل (المتفرجين المعاصرين) ان دلت على شيء فهي تدل على شح هذا الفن ووصوله الى نقطة انتقالية تحتم عليه البحث عن مواطن جديدة لاستلهام مواضيعه وللانطلاق في مغامرة بحث جديدة، يكون فيها المسرح فن الريادة

بلا منازع، فن الابداع . وفي «اواخر القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠ شهدت عودة لاستعمال القناع عامة، وقناع الكوميديا الايطالية خاصة»١٥ في تمارين الممثل التي تهدف الى تكوين هذا الاخير تكوينا متكاملا يكون فيها واعيا مالكا لجملة من المكتسبات يتصرف بها بحرية مطلقة يطور من خلالها قدرات الممثل الارتجالية .

أ- ستانسلافسكي والكوميديا دي لارتي:

ان مفهوم اداء الممثل وتكوينه كان بالنسبة ستانسلافسكي تمردا على المباديء القديمة الموجودة في روسيا والعالم الغربي، وما طرأ عليها من جمود واصطناعية، ولذلك استنجد بتقنية الارتجال الذي تتميز به الكوميديا دي لارتي المتمثل بتحرير عمل الممثل من اي قيد يمكن ان يعيق بحثه في الشخصية والمرتكزة اساسا على فصل العرض المسرحي عن النص الجاهز، وهنا ينصح ستانسلافسكي ممثليه بـ «وضع المشهد بعد قراءته واستيعابه وارتجال مضمونه دون تقليد او محاكاة لا بالحوار ولا بتوصيف الشخصية ولا حتى بالحدث . كل ما يهتمون به هو الحياة الداخلية للمشهد والمعنى الداخلي وبعد الانتهاء من ارتجالهم يعودون للنص الاصلي وقد اكتسبوا رؤية اعمق وبصيرة اشد نفاذا»١٦، وعلى ذلك يعد ستانسلافسكي اول من عمل على ايجاد منهج في تكوين الممثل مستفيدا من تعميق افكار (جاك كوبو)*** ، ويعتمد ستانسلافسكي مفهوم الارتجال كفن يرتكز على الحركة ويجنب المبالغة، ويعد هذا الارتجال سلوكا طبيعيا يتعلق بردة فعل تجاه موقف معين يجعل الممثل امام وقائع جديدة وعلاقات مبتكرة وحقيقة تصدر عن الممثل وتفتح له طرقا جديدة كما يفتح المجال لاستعادة حيويته وديناميكيته في خضم العرض المسرحي ويحاول باعتماده على الارتجال تغذية الواقع المادي والنفسي بصورة جديدة يخلع عنها قناع الحياة اليومية ويلبسها اقنعة جديدة لها من الخيال والحركية والابداع ما يجعل منها عرضا مسرحيا .

ب- مايرهولد واقنعة الكوميديا:

يعد فسيفولدمايرهولد احد تلاميذ ستانسلافسكي (النجباء) سعى الى جانب معلمه الى التجديد والارتقاء بالفعل المسرحي، ويرتكز عمله على ضرورة تحرير المسرح من النص المكتوب وبالتالي الارتجال، لكن هذا الاتجاه لم ينفي النص اطلاقا بل كان يبحث عن انجح طريقة لجعله مادة حية ملتصقة بجسد الممثل، ولذلك يرى ان نجاح الكوميديا دي لارتي الايطالية، والتي اخذ منها مبدا الحيوية الجسدية وتقنية الارتجال التي كان يعتمدها في التمارين واعطاء قدرة للممثل على ادارة جسده، وفي هذا يقول مايرهولد: «ان الممثل لا يستطيع الارتجال والابداع ما لم يكن في حالة من المرح تجعله يعمل على توظيف ملكاته الفنية والابداعية»١٧وهنا تخلق علاقة بين الممثل والارتجال .

ولم يتخلى مايرهولد في بداية تكوين منهجه على القناع عامة وعلى قناع الكوميديا دي لارتي خاصة لايمانه الراسخ بالاضافة التي يقدمها هذا القناع لاضفاء الجمالية على عمله، ولا ينفك يبحث وسط ملامح القناع عن روح جديدة تعطيه لخلق مواقف دينامية مدهشة، وقد استمد تمارينه من المواقف الهزلية المختلفة للعروض التي يقدمها الكوميديين الايطاليين «امثلة على تمارين تتلاءم مع تمارين الاتزي: اللطم او الصفعة، الفارس على حصانه، ضربة الخنجر، القفز على الظهر، تمارين الخفة»١٨، وهذه الطريقة التي

اختارها مايرهولد في تكوين الممثل داخل منهجه، جعله يعود ضرورة الى التجارب التي سبقته ليستمد منها منهجه كالكوميديا دي لارتي .

ت-شارل دولان***واقنعةالكوميديا دي لارتي:

كان شارل دولان طوال فترة حياته «يؤمن بنبل عمل الممثل على المسرح»١٩ ، لذلك كان يدرب ممثليه بصفته مخرج العرض على تبني المبادي والقيم السامية ليكون ممثلا لحقيقة الطبيعة البشرية، وكان ينظر للكوميديا الايطالية الارتجالية على انها اداة تساعد على الارتقاء بالروح والخروج بها عن كل ما من شانه تعكير صفو حياتها فاتخذ من الاقنعة وتقنية الارتجال عنصران اساسيان لتدريب الممثل وتنشيط خياله وكان يرى انه «يجب عليه في الحقيقة ان يكون صاحب ثقافة وخيال، مرنا في عقله وجسده، وعليه ان يعرف كيف يرقص ويغني ويشخص ببراعة فائقة»٢٠. وبما انه لايمكنه الاستغناء عن الارتجال كتقنية فانه يرى انها تعلم الممثل التفكير على الخشبة بواقعية وهو ما يجعل ردود افعاله على نظيره ردود افعال تلقائية وحقيقة وليست مجرد افعال مكتوبة سلفا في النص المسرحي: لذلك يكن احتراما عميقا لا يتزعزع واهتماما كبيرا بالكوميديا دي لارتي فقد عرفته على القيم الفنية المتوارثة في فن التمثيل وخاصة قيمة الارتجال»٢١، وفضلا عن الارتجال فقد استعمل «شارل دولان القناع كاداة بيداغوجية تسمح للمثل باكتشاف كل امكانيات تعابيره الجسدية»٢٢ ، وكان اعتماده على تقنية الارتجال في تدريب ممثليه واقنعة الكوميديا دي لارتي لقدرتها على الاضافة .

٤- تقنيات استعمال قناع الكوميديا دي لارتي:

اتفق الممارسون لمهنة المسرح ان القناع عند ارتداءه، يفرض بالضرورة تحول داخلي لجملة الاحاسيس التي تمليها الوضعية، كذلك تحول خارجي لمجموعة المكتسبات الجسدية، من حركات وايماءات، تؤدي الى تغيير الوجه الذي يترجم بدوره احاسيس الممثل، فيصبح الجسد في هذه الحالة ذا اهمية قصوى، ومن اهم ادوات التمثيل بالقناع هي الانفعالات الذاتية التي تساهم في توليد وضعيات مسرحية غير منتظرة، او متوقعة ولا يقلص امكانيات حدود الجسد في الخروج عن كل ماهو يومي وروتيني ليدخل في لعبة اكبر تغوص به في تعابير جسمانية مرئية تصل الى حد القداسة، وبعد الوصول الى تلك التركيبة التي تتلاءم وتتماشى مع القناع يتم بعدها المرور الى كيفية التحرك ومستلزماته، كالتحرك بثقل وبطء نتيجة لاجساد منحنية، وبرشاقة تقترب الى البهلوانية وكذلك لكل شخصية من الشخصيات ونسبة الى تحركاتها بطاقات مختلفة وخصوصيات طبائعها المتباينة، فيختلف كذلك وقوف كل منهما عن الاخر وكذلك جلوسه، والطاقة التي يحملها كل قناع من شانها ان تتدخل في التركيبة الجسمانية والحركية التي تفرزها التركيبة، فطاقة الجسد المنحني تختلف عن طاقة الجسد المستقيم .

٥-الاداء باستعمال القناع:

ان الوسائل التي توفرت لدى الممثل للتعبير هي سمعية ومرئية (الجسد و الصوت) الذي يولد من خلالهما خطابا متناسقا ومتناغما، وللقناع علاقة مباشرة لهذين العنصرين، اذ انه مجال ووسيلة للتعبير عنهما وتحريرهما مما هو يومي ومعتاد عليه، فالقناع يسمح للممثل بتجاوز ماهو شخصي والتحليق الى

افاق الخيال اللامتناهي، الذي يقود الالشكل اللامعتاد للحركة والتي يفرضها عليه شكل القناع، كما يلزم مرتديهاو حامله بملامحه التي تنتج حركته وصوته وطاقته وقوته وانفعالاته الداخلية والخارجية وبالتالي «فالقناع حالة من حالات فقدان الروح البدائية بشكل مؤقت»٢٣، وهذا ما يجعل منه وسيلة من وسائل التحرر، فهو ايضا يعتمد من طرف الممثل لدخول ذاته واكتشافها ولمس اللامعهود فيه وابراز ما يخفيه عبر جملة من الحركات والسلوكيات الجسدية والصوتية، اذ من خلاله تحول مجرى التفكير فاصبح الممثل يلغي اليا بدوره الحركات غير المرغوب فيها باحثا عن ما هو افضل قصد الارتقاء بالفعل المسرحي نحو الابداع . كما يستطيع القناع التحكم في مستوى تمثيل الممثل وتوجيه كل تركيزه نحو جسده، «فالقناع يكشف جسد الممثل الذي غفل عنه الادب اي النص وبالتالي يدفع الممثل لايجاد وسائل تعبير اخرى غير الوجه لاكتشاف لغة جديدة لا علاقة لها بالبانتومايم ولا بالتعبير الجسماني المدروس وذلك قصد الحصول على حقيقة فنية نقية يفرضها القناع بعيدا عن الاضحاك بدرجة اولى وشخصيات بعيدة عن اليومي والعادي لنجد بداخلنا ابعاد ومقاييس مثالية»٢٤.

لا تعني الحرية الجسدية التي يعطيها قناع الكوميديا الايطالية من خلال الارتجال حرية (مطلقة) لان للقناع ضوابط وقواعد وجب على الممثل الالتزام بها و بطباعها، نذكر من ذلك تقاسيم القناع التي تختلف من طبع الى اخر والتي تتطلب تركيبات جدية تتماشى والتقاسيم والملامح، ولكنها في نفس الوقت حرية تفرض على الممثل البحث داخله عن اشياء غير معتادة تستجيب لمتطلبات النمط ويترجمها الى حركات جسدية تجعله يلتحم مع المطلوب . وهذا يعني ان القناع والشخصية النمطية والممثل عناصر متكاملة، متجانسة، متوازية من حيث المبدا فيما بينها، كما يعطي القناع للجسد حيزا كبيرا ليعبر عن وجوده وبالتالي لغة جديدة وخطاب يكونهما الممثل ويصنعهما جسده دون اغفال علاقته بالقناع الذي يحمله .

المبحث الثاني: الارتجال والعرض:

قبل الولوج في مفهوم الارتجال لابد لنا ان نتوقف للتعريف به من الناحية اللغوية، فقد عرفه ابن منظور الارتجال في معجمه (لسان العرب) على انه: «ارتجل الكلام ارتجالا إذ اقتضبه وتكلم به من غير ان يهيئة قبل ذلك»٢٥ ، وهذا التفسير يبدو مرتبطا بمجال الكلام فقط ولكننا هنا امام مجال اكبر وهو الفن المسرحي حيث يشير الى ان لفظة ارتجال تعني لغة عدم التحضير والتهيئة المسبقة للكلام وهي في هذا قريبة الاستعمال المتعارف عليه .

اما اهمية الارتجال وعلاقته بالمسرح والممثلين، فانه يرتبط به على وفق مفهوم المصطلح، في ان يقوم الممثل باداء شيء غير مهيأ له سلفا انطلاقا من فكرة او موضوع معين، فضلا عن الى ان «اصول الارتجال في المسرح تكمن كممارسة في الطقوس الدينية او الاجتماعية التي تترك مجالا لحرية المؤدي ضمن مسارها او خطها العام، كما ان الارتجال كان معروفا في مختلف الحضارات على شكل مهارات او العاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤدي او اللاعب»٢٦، ويعود امتداد الارتجال الى الكوميديا الاغريقية والرومانية القديمة وصولا الى اكثر درجات الارتجال تطورا في الكوميديا دي لارتي الايطالية والذي يمكن عده افضل مثال تاريخي لمفهوم الارتجال، وكما جاء في المعجم المسرحي لـ ميشال كورفان ان

«الارتجال يقوم على الاداء الاني دون تحضير او ترتيب مسبق اي على الخلق والاستنباط دون سابق اعداد او بحث»٢٧ .

١- الممثل والارتجال في الكوميديا:

يضع الباحث غايته في هذا التحديد الى دور الممثل في الاداء والنسيج الدرامي خارج القناع والازياء والماكياج وارتجال، فالممثل كيان حاضر معبر ومدافع عن ذاته ووجوده، فليس من السهل واليسير ايجاد هذا النوع من الممثلين ولاسيما في هذا الوقت، ولكن المميزات مطلوبة لدى من يريد امتهان الكوميديا الايطالية، اذ «لم يكن الممثل يمارس اية حرية في تغيير دوره ولكنه كان حرا ان يكسب في كل الحياة واللون الذي يستطيع سكبهما»٢٨، ويمكن للممثل كذلك ان «يرسم بجسده وصوته القناع الذي يحمله، ويظهر الحالات والانفعالات التي تحملها طباع الشخصية النمطية، ويرقص ويغني، ويقوم بحركات بهلوانية»٢٩ بمعنى القدرات والمهارات المطلوبة لممثل الكوميديا الايطالية، فيجب ان يكون ملما بجميع الفنون ومكتسبا لطاقات جسدية غير عادية يخلق من خلالها جمل ومزالق ابداعية يبهر بها المتفرج، ومن هنا يمكن ان نعد الارتجال في الكوميديا دي لارتي هو سر من اسرار العرض المسرحي .

٢- العلاقة مع الجمهور:

لايمكن للعرض المسرحي ان يكون عرضا الا بتوفر عناصر وشروط معينة مثل الجمهور لتحقيق عنصر العرض، فياتي الجمهور للمشاهدة اما لغاية التامل والنقد والمشاركة، «فقد نجح المسرح في اداء وظيفة التغيير والتطور الاجتماعي»٣٠، كذلك هو الامر بالنسبة للكوميديا دي لارتي التي تختلف علاقتها بالجمهور مع ممثلي المسرح الكلاسيكي، لان الجمهور طرف وجزء من العرض ومساهم كبير «فالمتفرجون طرف في الدراماتورجيا»٣١، وطبيعة هذا الفن تفرض التواصل بين خشبة المسرح والقاعة واحد ابرز تقنياتها توجيه القناع نحو القاعة وبالتالي الجمهور ليكون بتواصل مباشر معهم نحو التلقائية والارتجال .

٣- خضوع الارتجال الى نظام ثابت:

قبل C. Goldoni كان ممثلو الكومبيديا الايطالية لايعرفون حدودا لارتجالاتهم ولا توقف وكانوا يتمتعون بقدر كبير من الحرية في سرد الموضوعات وطرحها وكانوا لايعرفون الملل او التعب في تحركاتهم وتنقلاتهم وتعابيرهم الجسدية «والحقيقة ان ليس هناك من تفسير للحيوية الهائلة التي تتمتع بها الكوميديا الايطالية الا بادراك ان المرتجلين كانوا يملكون العبقرية والتمكن من فنهم»٣٢.

وبعودة سريعة الى تاريخ الكوميديا الايطالية نجدها وليدة عصر النهضة (القرن السابع عشر) زمن الخيال الاهل بالشخصيات الطريفة المشبعة بالحياة واخذت طريقها نحو الوضوح مما يجعل منها فن الابداع والخلق والمتحررة من قيود النص المكتوب ولذلك بقي اسمها كوميديا الارتجال جعلت من المشاهدين تغمرهم البهجة والاحساس بالمتعة امام طرافة المواقف المقدمة والتي تجعل من الارتجال لوحده اهم عنصر من عناصر العرض وذلك بتكامل الافعال والملابس والاقنعة التي تحقق عناصر العرض التي اخذتها الكوميديا دي لارتي على عهدتها، وخلق منها نظاما للكوميديا المرتجلة .

مؤشرات الاطار النظري

١- القناع في المسرح قطعة مستقلة توضع على الوجه فتخفيه، ويندرج في نفس منظومة العلامات التي تؤسس لعناصر العرض مع الماكياج في خط متوازن، محافظا على جوهر وظيفته الطقوسية المقدسة بوصفه الاداة التي تسمح باخفاء الممثل وراء الشخصية التي يؤديها .

٢- يقوم الاداء على فن الارتجال وتقديم مشاهد دون استناد الى نص متكامل معد مسبقا، وكانت الشخصيات النمطية تسمى اقنعة ويعد كل قناع دور يؤديه الممثل، وكانت الاقنعة في ملامحها مضحكة تحيل الى شخصيات مختلفة من انحاء مختلفة من ايطاليا .

٣- يعمل الممثل على تغييب وجهه في سبيل حضور قناعه تمهيدا لخلق الشخصية النمطية الايطالية التي تعد مزيجا بين الحقيقة والخيال الذي يصنعه الممثل انطلاقا من جسده ليشكل جسدا اخر يتماشى مع ملامح القناع .

٤- ان تطور فن الاداء حتم على الممثل تطوير عملية خلق المستلزمات الداخلية (النفسية) والتي خضعت بدورها الى منطق التناغم، ودفعت بالممثل الى تبني الشخصية وتقمصها .

٥- يعد الارتجال في الكوميديا دي لارتي هو سر من اسرار العرض المسرحي، ويعد كذلك اهم عنصر من عناصر العرض وذلك بتكامل الافعال والملابس والاقنعة التي تحقق عناصر العرض التي اخذتها الكوميديا دي لارتي على عهدتها، وخلق منها نظاما للكوميديا المرتجلة .

٦- ان الوسائل التي توفرت لدى الممثل للتعبير هي سمعية ومرئية (الجسد و الصوت) الذي يولد عن طريقهما خطابا متناسقا ومتناغما، وللقناع علاقة مباشرة لهذين العنصرين .

٧- يسمح القناع بتجاوز كل ما هو شخصي والتحليق الى افاق الخيال اللا متناهي، كما يلزم مرتديه بملامحه التي تنتج حركته وصوته وطاقته وقوته وانفعالاته الداخلية والخارجية .

الفصل الثالث
اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث الوقوف على الاداء التمثيلي باستعمال القناع متخذين من الكوميديا دي لارتي الايطالية انموذجا للتحليل في مجتمع البحث .

ثانيا: عينة البحث:

تم اختيار عينات الكوميديا دي لارتي قصديا لاعتمادها مع مايطرحه موضوع البحث .

ثالثا: ادوات البحث:

شملت الادوات الاستعانة بالمراجع والمصادر والصور وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

التحليل:

١- تاريخ القناع في الكوميديا دي لارتي:

الكوميديا دي لارتي ويطلق عليها كذلك (الكوميديا الايطالية ComedieItalienne) و (كوميديا الارتجال Commedia all imporoviso)، نشات في ايطاليا منذ القرن السادس عشر «مع بداية تشكل الفرق المسرحية سنة ١٥٢٨»٣٣. والمصطلح الايطالي يعني حرفيا كوميديا الفن، والفن هنا ليس بالمعنى الجمالي وانما يدل على الاحتراف، ولاسيما وان ظهور هذا النوع تزامن مع تشكل مجمعات تضم الممثلين والمحترفين وتنظم تعليم المهنة وممارستها . الا ان التسمية لم تظهر الا في القرن الثامن عشر حين انحصر استعمال الكلمة بعد ان كان يطلق عليها كوميديا الارتجال التي يعود اصولها «الى عروض الممثلين الجوالين الايمائية التي كانت تقدم في ايطاليا في القرن الثالث عشر وعلى الاخص ثنائية السيد والخادم، اما تلك الاقنعة التي كانت يرتديها الممثلون والتي اشتهرت بها الكوميديا دي لارتي في كل عروضها تنحدر في اصلها من اقنعة الكرنفال»٣٤.

ويقوم الاداء في الكوميديا دي لارتي على فن الارتجال اي تقديم مشاهد دون استناد الى نص متكامل معد مسبقا، وكانت الشخصيات النمطية تسمى اقنعة ويعد كل قناع دور يؤديه الممثل، وكانت الاقنعة في ملامحها مضحكة تحيل الى شخصيات مختلفة من انحاء مختلفة من ايطاليا، ويتكلم كل قناع لهجة مختلفة عن باقي الاقنعة التي تحيلنا الى الاقليم الاصلي الذي ينحدر منه، ولكل قناع كذلك تصرف مختلف عن غيره، ومميزات لطباع سكان ذلك الاقلين . وهذا يعني انه لكل قناع لهجة تختلف عن باقي الاقنعة، ويعد هذا في حد ذاته سر من اسرار الكوميديا الايطالية وموطن من مواطن الاضحاك «دون الغوص في مواضيع اخرى تطرح غالبا قصة الزوج المخدوع الذي تضربه زوجته، والعجوز الذي يقع في غرام صبية صغيرة والمحتال الذي يخدع الناس»٣٥.

اذن الكوميديا دي لارتي هي وليدة المجتمع، انتشرت في ايطاليا حيث تطورت، وقام بتثبيت نصوصها واقنعتها وادوارها في القرن الثامن عشر الكاتبان الايطاليان (كولدوني و كوزي)، «C.Goldoni و C.Gozzi كما انتشرت عروضها وتقنياتها في اوربا والعالم بسبب جولات فرق الكوميديين الايطاليين»٣٦ .

٢- ازدواجية الوجه وقناع الكوميديا دي لارتي في العرض المسرحي:

أ- حضور القناع غياب الوجه:

ان دور الممثل داخل العملية الجوهرية المسرح، هي الخلق وتجاوز ما هو معقول فاعل كارادة فنية وككائن متطور قادر على ابداع شخصيات خيالية او مثيولوجية، ويعمل الممثل على اخفاء وجهه وراء القناع ليسهل على نفسه عملية خلق الحياة البديلة التي تعنى بها الشخصية النمطية ليحقق التحول الفني من شكل اعتيادي الى اخر، «فالممثل اذا فعل بحث عن الهوية ولا يجد غايته الا حين يفقدها ومن ثمة فان وجود الممثل يقع ايضا في منطقة الغياب اكثر من وقوعه في دائرة الحضور، انه غياب من اجل الحضور وحضور من اجل الغياب»٣٧والمقصود هنا ان الممثل يغيب وجهه في سبيل حضور قناعه تمهيدا

لخلق الشخصية النمطية الايطالية التي تعد مزيجا بين الحقيقة والخيال الذي يصنعه الممثل انطلاقا من جسده ليشكل جسدا اخر يتماشى مع ملامح القناع .

ب- تفاعل الوجه مع الاقنعة:

دون الابتعاد عن مسالة القناع والوجه الطبيعي للممثل امام مغاير له اي القناع، يجد هذا الاخير نفسه امام تحد واع لكسب رهان التطويع والتفاعل مع القناع الذي سيرتديه، وهنا تختلف الاقنعة والوجه واحد .

ان تطور فن الاداء حتم على الممثل تطوير عملية خلق المستلزمات الداخلية (النفسية) والتي خضعت بدورها الى منطق التناغم، ودفعت بالممثل الى تبني الشخصية وتقمصها، يقول ستانسلافسكي في هذا المجال: «تمثل ابعاد الشخصية المسرحية مجموعة الاهداف الاولى التي يطرحها الممثل حول اسئلته المحورية لمعالجة وبناء الشخصية وتحدد هذه الابعاد واشكال طرحها موقع الممثل وكيفية ادائه ولعبه وتقمصه»٣٨، ويفرض التمثيل وراء القناع تغيرات عدة على الممثل المرور بها وهي تغيرات على المستوى الجسدي وذلك عن طريق اعطاء الجسد شكل القناع الذي يرتديه والتغيرات المطلوبة على مستوى الايقاع الداخلي «لان عملية الوعي بالاداء تنقص من عملية الاندماج مع الشخصية»٣٩.

ث- عند العمل بالقناع:

حسب مشاركة الباحث ودراسته في معهد الفنون الجميلة بعقد الثمانينيات عندما كان طالبا في قسم الفنون المسرحية، اتيحت له المشاركة في ورشة للكوميديا دي لارتي**** وبعد الاطلاع على المراجع التي سبق ذكرها، فان الاداء بواسطة قناع الكوميديا الايطالية ليس الا وسيلة للبحث عن العفوية والتلقائية والتحرر من القيود وبالتالي تدخل القناع بصورة مباشرة في تكوين الممثل الذي يسعى الى تلقي ادوات الحرفية ليستعملها مستقبلا وليكون منها مجال اداءه المفتوح وتنمية الخيال الى عوالم جديدة لا متناهية يتبناها خياله، هذا القدر من الحرية يولد الثقة لدى الممثل والتصرف بتلقائية على خشبة المسرح، ويعد استعمال القناع خطوة هامة في سبيل توظيف طاقات الممثل وتحريرها لتكون ابداعية يضعها الاخير في الطريق الصحيح ليتخطى من خلالها كل العوائق الكامنة داخل جسده ومخيلته ليكون الارتجال سلاحا يستعمله من اجل فك رموز الاشكاليات، وكتابة جمل جسدية تسمو بالفعل المسرحي الى كل ما هو ابداع .

ومن هنا يجد الباحث ان لاستعمال القناع عامة ولقناع الكوميديا دي لارتي خاصة مزايا ومكتسبات عدة منها:

- الوعي بالجسد والزمن (زمن العرض) .
- الوعي بالمكان .
- الوعي بايقاع الجسد وسط الزمان والمكان .
- تناسق الحركات والايماءات واكتشاف الحركات التي تتطلب جهد .

وهناك مكتسبات على الممثل الحصول عليهاعند اداءه بالقناع اذا ما اعتبرنا «ان الاقنعة منشاة لتكوين

الممثل، الا لانها تتدخل في التكوين (كمكبر مجهري) يساعد على فهم المسرحة، اللعب وراء القناع يسمح بتجاوز كل ما هو واقعي، لان الفضاء المسرحي مكان رمزي، يترجم فيه الممثل انفعالاته من خلال مفارقات جسدية»٤٠.

ج- بعد العمل بالقناع:

تمثل اللحظة التي يرتدي فيها الممثل القناع لحظة انتقالية، يتحول فيها من كائن الى اخر ينسى فيها طبيعته كفرد داخل المجتمع ويدخل ضمن فرضيات الطبع الجديد الذي اختاره ويغير هيئته الجسدية ومتطلبات القناع قصد الاقناع في الاداء، ويكتسب من ذلك مباديء جديدة في الاداء بالقناع تضاف اليها عدد من الملاحظات تستغل ككفايات منتظر اكتسابه معتمدا في ذلك بدرجة اولى على وعيه، الكفايات المنتظر اكتسابها نسبية من ممثل الى اخر لاختلاف العلاقات مع القناع وقدرة الاتقطاب والفهم فترد كالاتي:

- الوعي بوجوده .
- الوعي بفائدة تغيير الدور وبالتالي التمثيل بالانماط المختلفة لمعرفتها والالمام بفوارقها.
- الوعي بالصلة بين الحركة والدور (الشخصية النمطية) .
- الوعي بان الحركة نسبية ومتغيرة .
- ضرورة تعلم الحركات والايماءات التي تميز النمط .
- الوعي بالجسد كوسيلة اشارة لالقاء الخطاب والوعي بجسد الاخر .
- القدرة على الارتجال والاضافة والخلق .
- تنمية الخيال وتغذيته .

وبهذا حاولت الاقتراب من جملة المكتسبات المنتظر امتلاكها بعد الاداء بالقناع، وهنا يقول .J Duvignaud «يكتسب الانسان قناعه بوجوده ويؤكد حياته الجماعية»٤١وبالتالي شخصيته كفرد فاعل داخل المجتمع باحثا عن هويته من خلال صدق اداءه .

الفصل الرابع

اولا: نتائج البحث:

١- لكل انسان حياته وعالمه الخاص وصوته الذي يميزه ويتميز به وقناع يكتسبه ويلصق به وتحفر ملامحه على وجهه بمرور الزمن لتترك عليه كل لحظة تغيرات جزئية مجهرية، قناع يظهر به على الناس فيؤثر ويتاثر .

٢- ارتباط القناع الوثيق بالانسان وحياته اليومية ليكون فنا صحيحا وليس علم صحيح .

٣- ولادة الكوميديا دي لارتي الايطالية من حياة الانسان اليومية والتي تسعى الى معالجة الظواهر الاجتماعية اخذة بنظر الاعتبار التغيرات الاقتصادية والسياسية والفكرية ... للانسان .

٤- يعد القناع مرجعا لاستلهام الممثل من خلال تقنية الارتجال واللعب والاداء وراء ملامحه .

٥- ان الاداء يتغير من اختيار جملي الى اخر وكذلك من قناع الى اخر، وهذا التغير في الاداء من شان القناع ان يثريه ويسافر به الى ابعد مواطن الخيال اللامتناهي والذي لاحدود له .

٦- يعد الاداء بواسطة قناع الكوميديا الايطالية ليس الا وسيلة للبحث عن العفوية والتلقائية والتحرر من القيود وبالتالي تدخل القناع بصورة مباشرة في تكوين الممثل الذي يسعى الى تلقي ادوات الحرفية ليستعملها مستقبلا وليكون منها مجال اداءه المفتوح وتنمية الخيال الى عوالم جديدة لا متناهية يتبناها خياله .

ثانيا: الاستنتاجات:

١- ان قناع الكوميديا دي لارتي هو هوية ثقافية قبل كل شيء، ويمتد الى العلاج الجسدي والذهني عندما يعجز اللفظ عن طرد الالام والاوجاع الداخلية فيهتم بالجسد كما يهتم بالروح ويدخل في علاقات فردية ثم ثنائية ثم جماعية، ويساعد في البحث عن الذات وتحريرها وفك رموز عقدتها وتعقداتها .

٢- ان التصور الجمالي ورغم اختلاف الاختيارات، يهدف الى انتاج مسرحي للعرض، مستعملا الوسائل المتاحة (القناع) كجزء يخضع مستعمليه في الاختيار امام قواعد وتقنيات لا يمكن اغفالها للابتعاد عن الاعتباطية، قواعد ثابتة قابلة للاضافة حسب الغاية من وراء الرسالة المبثوثة ضمنيا داخل العرض .

ثالثا: التوصيات:

١- إقامة دورات مسرحية للتعريف باهمية القناع ودوره في الاداء المسرحي .

٢- تحفيز المخرجين على إقامة عروض مسرحية تستند إلى الاداء بواسطة (القناع) لتكوين ثقافة جمعية بهذا النوع من العروض.

٣- التأكيد في المناهج الدراسية الفنية – المسرحية على أهمية القناعودوره الفاعل في العرض المسرحي .

رابعا: المقترحات:

١- دراسة امكانية اداء الممثل بواسطة القناع في عروض المسرح العراقي .

٢- دراسة تقنيات القناع في مسرح النو الياباني .

الهوامش

*** سيعتمد الباحث استخدام المصطلحات الفرنسية بدلا من الانكليزية، وذلك لحصوله على مراجع ومصادر في موضوع بحثه والاستعانة بالمترجمة (سجى الطيار) الحاصلة على البكلوريوس في اللغة الفرنسية من كلية اللغات بجامعة بغداد، والعاملة حاليا في الامانة العامة للمكتبة المركزية بجامعة بغداد .**

١- بيار لوي دوشارتر، الكوميديا الايطالية، ترجمة ممدوع عدوان و علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، الجمعة السورية، ١٩٩١، ص ٤٣١ .

٢- المعجم الفلسفي ،تصدير:إبراهيم مكور،القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣م، ص٨٥.

٣- جميل صليبا، المعجم الفلسفي ،ج١، لبنان – بيروت، دار الكتاب اللبناني،١٩٨٢م،ص٥٦٧.

٤- جيرالد برنس، قاموس السرديات،ط١، ترجمة السيد إمام، القاهرة،ميريت للنشر والمعلومات،٢٠٠٣م،ص١٠.

٥- - ماري الياس حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٨، ص ٣٥٥ .

٦- منتديات العز الثقافية www.wikipidia.com .

٧- /http://www.almaany.com/ar/dict/ar-en/comedy

٨- منتديات العز الثقافية، المرجع السابق .

٩- G.Girad, R.Oullet, C.Rigault, I univers de theatre CRITICA , Ceres edition Tunis, Novembre 1997, P 62 .

١٠- david Martine, le theatre, Belin edition, Paris, P 273-274 .

**** اولى التجمعات القبلية الافريقية والاسيوية كان الانسان البدائي فيها سببا في ظهور القناع، كوسيلة اساسية لتادية طقوسها وعبادتها . (الباحث)**

١١- ماري الياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص ٣٥٥ .

١٢- نفس المرجع ونفس الصفحة .

١٣- بيار لوي دوشارتر، مرجع سابق، ص ٣٢ .

١٤- IBIDEM P 274 .

١٥- ماري الياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص ٣٥٦ .

١٦- فيولا سيولينن، الارتجال للمسرح، اكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٦ .

*****جاك كوبو (١٨٧٩-١٩٤٩) مخرج فرنسي عمل على تطوير الجانب النفسي للممثل . (الباحث)**

١٧- جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك، ترجمة فاروق عبد القادر، مركز الابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ١٩٨٩، ص ٤٧ .

١٨- Odette Aslan Denis Bablet, Op, Cit, P 157 .

***** شارل دولان (١٨٨٥-١٩٤٩) ممثل فرنسي، ومدير مسرحي، واستاذ للفنون المسرحية، لديه معهد في باري ويعد مدرسة للتمثيل والاخراج، اخرج مسرحيات لارستوفانيس، والكثير من المسرحيات الانكليزية والاسبانية الشهيرة .(ينظر: http://ency.kacemb.com/%D8%AF%D9%88%D9%84%D8%A7 /%D9%86%D8%8C-%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D9%84) .**

١٩- بيار لوي شارتر، مرجع سابق، ص ٤٢٠ .
٢٠- نفس المرجع ونفس الصفحة .
٢١- نفس المرجع ونفس الصفحة .
٢٢- G. Girard, R. Oullet, C.Rigault, Op, Cit, P 65 .
٢٣- Jean Duvignaud, les ombres collectives, presseuniversitaire France, Paris 1973, P 19 .
٢٤- Odette Aslan Denis Bablet, Op, Cit, P 181 .
٢٥- ابن منظور، لسان العرب، قدمه الشيخ عبد الله العلايلي، اعاد بنائه على الحرف الاول من الكلمة يوسف خياط، المجلد الثالث، دار الجيل و دار لسان العرب، بيرؤوت ١٩٨٨، ص ٣٦ .
٢٦- ماري الياس و حنان قصاب، مرجع سابق، ص ٢٠ .
٢٧- Corvin Michel, DictionnaireEncyclopedique du theatre, Bordas, Paris 1991, P 112
٢٨- بيار لوي شارتر، مرجع سابق، ص٣١ .
٢٩- Anne-Marie Sellemi, Op, Cit, P 32 .
٣٠- جوليان هلتون، مرجع سابق، ص ٢٧٤ .
٣١- Anne-Marie Sellemi, Op, Cit, P 128 .
٣٢- بيار لو دوشارتر، مرجع سابق، ص ١٣-١٢ .
٣٣- نفس المرجع، ص ٣٢ .
٣٤- نفس المرجع، ص ٤٣ .
٣٥- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، ص ١١٧ .
٣٦- بيار لوي دوشارتر، مرجع سابق، ص ٧٤ .
٣٧- د. صالح سعد، الانا الاخر، ازدواجية الفعل المسرحي، تقديم شاكر عبد الحميد، مطابع السياسة، الكويت، اكتوبر ٢٠٠١، ص .
٣٨- قسطنطين ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ج٢ في التجسيد الابداعي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٥، ص ٣٨ .
٣٩- جلين ولسن، سيكلوجية فنون الاداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، جانفي ٢٠٠٠، ص ١٣٧ .
**** المشاركة في ورشة خاصة بالكوميديا دي لارتي (القناع المحايد) بمعهد الفنون الجميلة في قسم الفنون المسرحية باشراف الاستاذ عدنان نعمة، تدريسي مادة الابتكار والصامت والبانتومايم وذلك في عقد الثمانينيات .
٤٠- www.theatredufrene.fr/presentation/freixe.php .
٤١- Jean Duvihnaud, Op, Cit, P 14 .

المصادر والمراجع

باللغة العربية:

١- دوشارتر، بيار لوي، الكوميديا الايطالية، ترجمة ممدوع عدوان و علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، الجمعة السورية، ١٩٩١ .

٢- روس، جيمس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك، ترجمة فاروق عبد القادر، مركز الابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ١٩٨٩ .

٣- ستانسلافسكي، قسطنطين، اعداد الممثل، ج٢ في التجسيد الابداعي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٥ .

٤- سعد، د. صالح، الانا الاخر، ازدواجية الفعل المسرحي، تقديم شاكر عبد الحميد، مطابع السياسة، الكويت، اكتوبر ٢٠٠١.

٥- سيولينن، فيولا، الارتجال للمسرح، اكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٣ .

٦- هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، (ب . ت) .

٧- جلين ولسن، سيكلوجية فنون الاداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، جانفي ٢٠٠٠ .

باللغة الفرنسية:

1- Anne-Marie Sellemi, commedia dell art, Ceres edition, Tunis 2005 .

2- Corvin Michel, DictionnaireEncyclopedique du theatre, Bordas, Paris 1991 .

3- david Martine, le theatre, Belin edition, Paris .

4- G.Girad, R.Oullet, C.Rigault, I univers de theatre CRITICA , Ceres edition Tunis, Novembre 1997 .

5- Jean Duvignaud, les ombres collectives, presseuniversitaire France, Paris 1973 .

6- Odette As;an Denis Bablet, Masque de rite au theatre, CNRS edition, Paris 2005 .

المعاجم:

١- برنس جيرالد، قاموس السرديات ،ط١، ترجمة :السيد إمام (القاهرة : ميريت للنشر والمعلومات،٢٠٠٣م)،ص١٠.

٢- جميل صليبا، المعجم الفلسفي ،ج١(لبنان – بيروت: دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٢م)،ص٥٦٧.

٣- منظور، ابن، لسان العرب، قدمه الشيخ عبد الله العلايلي، اعاد بنائه على الحرف الاول من الكلمة يوسف خياط، المجلد الثالث، دار الجيل و دار لسان العرب، بيروت .

٤- الياس، ماري، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٨ .

٥- المعجم الفلسفي ،تصدير:إبراهيم مكور ،(القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣م)، ص٨٥.

المواقع الالكترونية:

1- www.theatredufrene.fr/presentation/freixe.php .

2- http://ency.kacemb.com/%D8%AF%D9%88%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%8C-%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D9%84 .

3- منتديات العز الثقافية www.wikipidia.com

4- http://www.almaany.com/ar/dict/ar-en/comedy/ .