# اداء الممثل بين القناع المادي والقناع المعنوي

# Actor's performance between the physical mask and the moral mask

أ.م.د. وليد مانع دغر

Asst. Prof. Dr. Walid Mani' Dagher

مدرس مساعد: رعد عزيز فرج

Assistant Professor: Raad Aziz farj

العراق/ جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

Iraq – University of Babylon – Faculty of Fine Arts – Section Theatrical Arts

Email. B.m_73@yahoo.com

**ملخص البحث**

تضمن البحث أربعة فصول تناول الفصل الأول مشكلة البحث المتمثلة في الاستفهام الآتي: ما تأثير القناع المادي والمعنوي على أداء الممثل المسرحي؟ كما تضمن الفصل أهمية البحث من خلال تسليط الضوء على دراسة القناع وعلى أداء الممثل بين القناع المعنوي والمادي ، أما الحاجة الية فتكمن في انه قد يفيد الدارسين والباحثين في مجال المسرح ، كما احتوى الفصل على هدف البحث الذي اقتصر على التعرف على أداء الممثل المسرحي بين القناع المعنوي والمادي ، وشمل الفصل الحدود الزمانية التي تحددت بالمدة ( ٢٠٢٠-٢٠١٢) والحدود المكانية للعروض المسرحية التي قدمت في العراق ، اما موضوعياً فقد حدد بدراسة أداء الممثل المسرحي بين القناع المعنوي والمادي ، واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها لغويا واصطلاحيا.

الفصل الثاني شمل الاطار النظري وتضمن ثلاث مباحث اهتم الأول بدراسة نشاءة الأقنعة ، اما المبحث الثاني فقد تعرف الى نظريات التمثيل والقناع المعنوي اما المبحث الثالث فقد اهتم بدراسة بعض المدارس التي احتضنت القناع ودابت على تدريب ممثليها في استخدام القناع في عروضها المسرحية ، بينما تض من الفصل الثالث (إجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعيناته التي تم اختيارها قصديا بناءً على المعطيات التي ظهرت في مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة للتحليل ضمن منهج وصفي تحليلي ومن خلال مشاهدة العروض الثلاث فقد تم تحليل العروض المختارة وهي المسرحيات التالية: (حروب وتوبيخ) .

اما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج (وجاء منها ) ١- القناع يمثل منجز في العروض المسرحية بشكل عام .

وبعد النتائج تم ختم الفصل التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر.

**الكلمات المفتاحية** : ( القناع ، المادي، المعنوي، الممثل، المسرحي)

Abstract:

The research includes four chapters. The first chapter addresses the research problem represented by the following question: What is the impact of the material and moral mask on the performance of the theatrical actor? The chapter also included the importance of the research by shedding light on the study of the mask and the actor's performance between the moral and material mask. The need for it lies in the fact that it may benefit students and researchers in the field of theater. The chapter also included the aim of the research, which was limited to identifying the performance of the theatrical actor between the moral and material mask. The chapter included the temporal boundaries, which were determined by the period (2012-2020) and the spatial boundaries of the theatrical performances presented in Iraq. The subject matter was determined by studying the performance of the theatrical actor between the moral and material mask. The chapter concluded by defining the terms and defining them linguistically and technically. Chapter Two covers the theoretical framework and includes three sections. The first examines the origins of masks. The second section explores theories of acting and the moral mask. The third section examines some schools that have embraced masks and consistently trained their actors in their theatrical performances. Chapter Three includes the research procedures, including the research community and its samples, which were intentionally selected based on the data presented in the theoretical framework's indicators as a tool for analysis within a descriptive and analytical approach. Through viewing the three selected performances, the following plays were analyzed: (Masks and Reprimand). Chapter Four contains the results (including the following): 1. The mask represents an achievement in theatrical performances in general. Following the results, the chapter concludes with recommendations, suggestions, and a list of sources. Keywords: (mask, material, moral, actor, theatrical)

## الفصل الأول

## الاطار المنهجي

**أولا – مشكلة البحث :**

منذ أن بدأت الملامح الأولى في ظهور المسرح عند الاغريق بدأ معها الاهتمام بالشكل الخارجي للممثل ابتداء من القناع والأزياء والاحذية العالية ، لذا اثارة القناع اهتمام الدارسين والمختصين في علم المسرح كأحد أدوات الممثل المسرحي التي تكوّن الشكل الخارجي والتي تعبر عن ظهر القناع المعنوي الذي يتجلى فيه الأداء التمثيلي القائم على عفوية الممثل وتلقائية في أسلوب التقديم ، إذ لابد له ان يكون صادر عن ثقافة وعن وعي للوصول الى حالة التجسيد العالية في الأداء وخلق حالة الايهام لدى المتلقي وأقناعه ان ما يقدم امامه ما هو الا جانب من الحياة بكل تفاصيلها وتفرعاتها وهذا يتطلب قناع حقيقي (معنوي) للشخصية من خلال تقمص الشخصية وترجمتها بتعابير مختلفة وحسب حاجة الشخصية في الحدث.

ومن هنا بدأ التساؤل عن فعالية الممثل عندما يرتدي القناع او بدونه لذا وضع الباحث التساؤل التالي **ما تأثير القناع المادي والمعنوي على أداء الممثل المسرحي؟**

**ثانيا–أهمية البحث والحاجة إليه:**

يشكل القناع نقطة أهتمام معرفي يستدل فيها على محصلة عوامل مؤثره في الممثل وأدائه وطريقة تعامله معها الأعادة ترتيبها من جديد فكريا وجماليا وفق رؤية ذاتية بهدف ايصالها الى المتلقي عبر الخطاب المسرحي، والذي يشكل القناع أحد أدوات الممثل المسرحي لذا تكمن أهمية البحث بتسليط الضوء على دراسة القناع، وعلى أداء الممثل المسرحي بين القناع المعنوي والمادي، أما الحاجة إلية فتكمن في انه يفيد الدارسين من الطلبة والباحثين في مجال الفنون المسرحية .

**ثالثا–هدف البحث**

يهدف البحث الى التعرف على أداء الممثل المسرحي بين القناع المعنوي والقناع المادي

**رابعا –حدود البحث**

١–الحد الزماني: (٢٠١٢--٢٠٢٠)

٢–الحد المكاني: (العراق/ مصر /الجزائر / السعودية / الأردن / ليبيا)

٣–الحد الموضوعي: دراسة أداء الممثل المسرحي بين القناع المعنوي والقناع المادي

**خامسا- تحديد المصطلحات:**

**الأداء لغة:**

"جاء في لسان العرب (لابن منظور) اداء من (العدة) وقد تأدى القوم تأدياً إذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره ، لكل ذي حرفة اداة: هي آلته التي تقيم حرفته، واداة الحرب سلاحها، ورجل مؤود ذو أداة، ومؤود، قيل كامل اداة السلاح، وأدى الشيء اوصله" (١)

عرفَ مؤلفي كتاب المعجم الوسيط: "إيصال الشيء واتمامه وقضاؤه، وكذلك حسن الأداء أي أخراج الحروف من مخارجها كما عرفوها التأدية والتلاوة "

**الأداء اصطلاحا:**

لقد عرف ولسن الأداء "بأنه سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، أي ان لأداء لا بد ان يشتمل على القدر و الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمحاضرات التي يتم من خلالها الأداء(٢).

اما البستاني عرف الأداء كمفهوم عام " يشير إلى السلوك الإنساني، خاصة عندما يكون الإنسان القائم بهذه السلوك منهمكاً في فعل معين، ويشير مفهوم الأداء الفني إلى هذا الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين (٣).

**القناع لغة:**

عرف ابن منظور القناع: "ما تُقنَعُ به المرأةُ رأسها أي ما تَقَنَعُ به المرأة من ثوب تغطي راسها ومحاسنها، والقِناعُ: أوسعُ من المقنَعةِ وقد تَقنَعتْ به وقنعت رأسها وَقَنعتُها: البستها القِناعَ فَتَقنْعتْ بهِ (٤).

عرف الياس والقصاب القناع على انه مأخوذ من فعل قنع بمعنى غشى وغطى إي الىبس، وينحدر أصلها من الإيطالية التي تعني اسود وقد تكون متأتية عن اللاتينية المتأخرة التي تعني الساحرة لذلك تكون علاقة بين تلطيخ الوجه بالون الأسود والسحر(٥).

**القناع اصطلاحا**

القد عرف الياس وقصاب القناع : على انها " كلمة اجنبية اصلها أسباني مأخوذ من العربية مُسخرة بمعنى هزل وتهريج أومن اللاتينية تدل على نوع من الشياطين، ومنها فعل الذي يعني: لطخه وجهه بالسواد"(٣)

القناع المادي: عرفه هاني على انه " اسم أطلقه الاغريق على نوع من الممثلين يرتدون قناعا مقسم الى ثلاث أجزاء وكل أجزاء يمثل شخصية بذاتها وعلى الممثل الإيحاء الى الشخصية المقصودة (٦).

القناع المعنوي: عرفه فتوح على انه " وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء والادباء للتعبير عن تجاربهم الخاصة [٧] .

**تعريف الاداء أجرائياً:**

ويعرفه الباحثان هو نسق دلالي ديناميكي فاعل يعتمد جسد الممثل (المؤدي) وصوته كقناتين حيويتين لإنتاج دوال سمعية وبصرية على مستوى الإرسال والتي ترتبط بعلاقة دلالية مع المدلولات أو التصورات الذهنية التي تمثل المعنى على مستوى الاستقبال ٠

**تعريف القناع المادي أجرائياً :**

ويعرفه الباحثان القناع المادي :هو الذي يحجب او يغطي وجه الممثل ويفرض شكله على ممثل باعتبارهُ احد أدوات العب التمثيلي في المسرح، والقناع يعبر عن حقيقة الشخصية المسرحية من خلال وضوح ملامح الرسم على القناع او دقه صنعه القناع.

## الفصل الثاني
## الإطار النظري
### المبحث الاول
### مفهوم القناع المادي والمعنوي (نبذة تأريخيه)

وبالتالي فان ظهور وانطلاق القناع بدأ من رحم الطقوس الدينية التي كان الانسان بحاجة ماسة اليها والتي كانت تلبي حاجاته المعنوية.

والقناع المادي هو "رداء يغطي معظم او أكثر او يزيد على الوجه وله استخدامات عديد كالتنكر او الإيحاء بملامح معينه و من استخدامات القناع الحياتية الأخرى مثلا يستخدمه المجرمين في التنكر واخفاء ملامح الوجه ويُستخدمه رجال الكيمياء والمختبرات للحفاظ على صحتهم، ويستخدم في تدفئة الوجه من البرد ويستخدم القناع لستر وجه المرأة من الأعلى وحتى الرقبة[٨].

أما عن القناع الفني (المادي ) المسرحي المعبر الذي يرتديه الممثل بحيث يكون فيه كل التعابير الشخصية من مزاجها او حالتها الاجتماعية او يكون "بشكل يوضح حقيقة الشخصية المسرحية وتحديد ملامحها من خلال استخدام الألوان وحرفية التصنيع[٩].

اما **القنـــاع المعنـــوي:** لقـد درس فرويـد "اللاوعـي مسـتخدما التـداعي الحـر ليطـور فيمـا بعـد النظريـة الشـاملة عـن الشخصـية فقـد صـورة فرويـد عقـل الانسـان بجبـل الـثلج، ويمثـل الجـزء الصـغير الطـافي فـوق سـطح المـاء (منطقـة الـوعي)، بينمـا الجـزء الاكبـر الغـاطس فـي الماء(منطقـة اللاوعـي)، وفـي هـذه المنطقـة الكبيـرة مـن اللاوعـي توجـد الـدوافع الغريزيـة والرغبـات والافكـار والمشـاعر، والخبـرات المكبوتـة وهـذه طبقـات الأعمـاق الشاسـعة مـن القـوة والطاقـات النفسـية الحيويـة غيـر مرئيـة تمـارس سـيطرة تامـة وطاغيـة علـى أفكـار الانسـان وفعالـه الواعيـة" [١٠]، لـذلك تصـدر مـن الانسـان أفعـال قـد يراهـا المتقـي منحرفـة بعـض الشـي عـن السـلوكة اليـومي المعتـاد عليـة وبالضـرور يكـون هـذا الانحـراف انعكاسـا لمخـزون كمـي اونـوعي لعـوالم الشخصـية الداخليـة ،لقـد بحـث فرويـد عـن حقيقـة تقلبـات الانسـان وتقمصـه اشـكال مختلـف فـي الأداء فقـد وجـد ان "سـيادة الـوعي علـى السـلوك الانسـان محـدود وان الـدوافع البدائيـة والنزعـات العدوانيـة لـم تختفـي مـن الانسـان، بـل اسـتمرة فـي وجودهـا ثـم اسـتقرت فـي أعمـاق اللاوعـي ،تتحـين الفـرص للظهـور مـن جديـد وتلعـب دورهـا فـي تحديـد السـلوك دون ان يشـعر بهـا الانسـان او يسـيطر عليهـا ويـرى فرويـد انهـا منبـع الطاقـة لكـل سـلوك انسـاني ،وهـو الـدافع الخفـي وراء اوجـه النشـاط الإنسـاني المتبـاين[١١]، وبالتـالي فـان الشخصـية المسـرحية لـيس ببعيـده عـن تحلـيلات فرويـد ،فغالبـا مـا تكـون "الشخصـية المسـرحية مبنيـه علـى انفعـالات وانعكاسـات لصـراع نفسـي داخلـي وبالتـالي يتطلـب مـن الممثـل ان يتبنـى الشخصـية بكـل تحولاتهـا وان يتقمصـها بمبـدأ اللاوعـي عبـر الـوعي" [١٢] ويرتـدي قنـاع معنويـا لتجسـيد الشخصـية المسـرحية والوصـل الـى المتلقـي بشـكل مباشـر ومقنـع ومـن هنـا تحديـدا يبـدأ عمـل او دور الممثـل فـي اظهـار ملامـح الاقنعـة المعنويـة للشخصـية بكـل ابعادهـا المتعـارف عليهـا ضـمن آليـة انتـاج الشخصـية المسـرحية المتلونـة بـألوان الحـدث المسـرحي ،لـذا اكـد افرويـد علـى حقـائق التحليـل النفسـي للشخصـية والتـي تعطـي الملامـح الواضـحة لصـياغة شـكل الشخصـية النهـائي والتـي مـن الممكـن ان تختلـف قراءة الشخصية عند المخرج عن رسمها عند المؤلف ،

**القناع عند الاغريق:**

يمكـن ان نجـد فـي بدايـة انطـلاق "المسـرح فـي أثينـا، بدايـة ظهـور القنـاع فـي المسـرح، عنـدما كانـت تتلـى التـرانيم بالمعابـد فـي أعيـاد دنونيسـوس تكريمـا للآلـة ديونيسـوس، كانـت التـرانيم الاغريقيـة يتلوهـا الكـورس الـذي يلـبس افـرادهُ ملابـس خاصـة واقنعـة تغطـي الوجـه ،كـان بعـض افـراد الكـورس يقومـون بـأداء مختلـف عـن البـاقين لكـنهم لـم يكونـوا ممثلـين كمـا نعرفهم اليوم[١٣].

كما ان استخدام الأقنعة مَكّنَ الممثل الواحد ان يقوم بأدوار لشخصيات عديده خلال التمثيل ،الامر الذي فتح للمسرح أبواب لموضوعات كثيره معقده[١٤] أُستخدم القناع في الدراما اليونانية للتنكر و أظهار الشخصية بشكل واضح امام الجمهور الذي يجلس في مكان واسع و كبير وعندما جاءت " الملهات الاغريقية الجديدة طور سلسله من اقنعة الشخصيات بحيث اصبح هناك احد عشر قناعا للشباب وأربعة عشر قناعا للشابات اما الجوقة التي كانت عددها اثنا عشر فردا كانت ترتدي اقنعه تميزت بالتشابه في بعض الأوقات والاختلاف في أوقات اخرى حيث يظهر القناع الباكي والقناع الضاحك ،وكانت دقة القناع من الأمور الصعبة[١٥] ،لان الامر يتطلب مبالغة في ملامح القناع ٠ للنشاط الذي شحذه حماس مباريات المواسم، اثر سريع فقد سار على اثره مسرحيون آخرون،" منهم كويربلوس ذلك المكثر في انتاجه الدرامي والذي نسب اليه نحو مائة وست مسرحيات والذي يقال انه ادخل التحسين على الأقنعة التي استحدثها ثيسبيس وكذلك ظهر برانناس الذي تخصص في المسرحيات الساترتية* كما ظهر فرينيكوس مبتكر الأقنعة النسويه وقد احرز شهرةً واسعة في أيامه" [١٦] "بقيت التراجديا الاغريقية تعرض بثلاث ممثلين فقط مهما زادت عدد شخصياتها" [١٧] وبالتالي اصبح تعدد الشخصيات اعطى اريحية للممثل وفسحة واسعة للعب في مناطق متعددة في الشخصيات ، كان الممثلين الاغريق "يرتدون الأقنعة ذات البوق الذي يساعد على إيصال الصوت الى ابعد نقطة في المسرح[١٨] لذلك كان جميع المتلقين مستمتعين بجماليات القاء في العرض المسرحي.

يرى الباحثان ان القناع كان يمنع ظهور تعابير الوجه الايحائية عند الأداء بشكل مباشر مما أدى الى اختفاء القناع المعنوي وتجلي القناع المادي جعل الممثل ان يسلك منهجين في تجسيد الشخصية اولهما :يعتمد على حركات جسده المعبرة التي تتطلب مهارات وامكانيات تدريبه عالية تعزز التعبير الذاتي وثانيهما : من خلال الأداء الصوتي والالقاء الجيد عند الممثل في نقل الصور المسرحية وتجسيد الشخصية ذات الطبيعة المقدسة، كما ان بعد المسافة بين الممثل والجمهور جعلت للقناع دورا مهما في ظهور الممثل ومعرفة الشخصية التي يقدمها٠ كما ان" للقناع تجويف البوق الذي يساعد في إيصال الكلمة والصوت الى ابعد نقطة ممكن داخل صالة المسرح "[١٩]

**المسرح في العصر الروماني**

حاول الرومان تقليد المسارح اليونانية في طريقة تشيدها لكنهم صبغوها بصبغتهم حيث أضاف الرومان الأقواس التي لم تكن موجودة عند الأغارقة[٢٠] كما أنهم أنشأوا مسارحهم على ارض مستوية وزخرفوها من الداخل والخارج لبيان الفخامة والابهة لغرض

جذب النظر بعكس الاغريق اللذين أنشأوا مسارحهم على سفوح التلال، وما يميز المسرح الروماني أنه يميل الى المتعة المفرطة والقتل والعنف والتعطش للدماء والمصارعة والالعاب الرياضية والمسابقات حيث انه يميل الى الطابع الدنيوي وليس الى الطابع الديني كما عند الاغريق وهذا بدوره عكس امكانية الرومان على اقامة مسارحهم في اي مكان وليس من ضروري اقامته بجانب المعابد

وقد استخدم الممثل عند الرومان الأقنعة للتعبير عن الشخصية التي يجسدها ولم يستخدم في التراجيديا الرومانية كما هو في التراجيديا الاغريقية وانحسر استخدامها في المسرحيات الكوميدية حيث امتازت بتعابير مضحكة، وأول من قدم الاقنعة الكاريكاتيرية هو لتراتس والتي تعبر عن شخصية باكو (متفتح الخدين) وقناع الأكول والغبي ويحتمل أن الأقنعة، من ناحية أخرى، لم تكن غالية الثمن، وكان لا بد أن تختلف عن بعضها البعض اختلافًا بينا؛ لأن القناع كان هو الذي يحدد هوية كل شخصية على المسرح مثلما هو الحال في الحياة الواقعية [٢١]، وبذلك تميز العصر الروماني بالمسرح الكوميدي وتألق اكثر من ذي قبل وظهور الحوارات الارتجالية عند الرومان بشكل أوسع من العصر الاغريقي ٠

ان من "مميزات العقلية الرومانية ان تقتبس كل ماتراه نافعا ومفيدا لها ولكنها تصبغه بالصبغة الرومانية حتى يصير رومانيا خالصا [٢٢].

**القناع في العصور الوسطى**

ولم تلبث التمثيليات الطقوسية والاعمال المسرحية ان تنتعش من جديد لتفتح أبوابها بخجل امام محبيها "لقد تعددت المشاهد وكثرت الاضافات، وتميزت الشخصيات من حيث تغيير الملامح ووضع اللحى والأقنعة (لزبانية الشيطان)، والانوف الطويلة ولآذان الحيوانية كما بدأت تتخذ الثياب الملائمة للشخصيات من الرسل والقديسين وغيرهم، فضلا عن اتخاذ الاجنحة للقائمين بأدوار الملائكة[٢٣].

لقد ورد في كتاب العصور الوسطى بعض الصور من مسرحيات العصور الوسطى (المحفوظة في متحف شانيللي) وهي تمثل زبانية الشيطان يرتدون أقنعة وهم يرقصون فرحاً بانتصارهم في أغواء (آدم وحواء) وطردهم من الجنة عارضين بشاعتهم وهم سود الألوان مهازيل تكاد تبدو من فرط الهزل عظامهم وفي صورة أخرى يظهر المعذبون في الجحيم وهم يرتدون الأقنعة. [٢٤] وبذلك فقد دبت فيه الحياة بعد احتظار، وانتعش المسرح من جديد في ولادة جديدة في كنف رجال الدين.

**القناع في عصر النهضة :**

وبمرور الزمن فأن الأقنعة (التي ترمز إلى الملهاة والمأساة و الطقوس الدينية والتي كانت جزء من الدراما الإغريقية والرومانية،) لم تعد تستعمل في الغرب كما كانت في السابق ،باستثناء التنكر غير المألوف والمثير في بعض الأحيان ، كانت الأقنعة تعد امتداد للمكياج حتى العصور الوسطى ، وكانت هناك محاولات عدة لإعادة القناع وخصوصا في بعض مسرحيات بيتس وقد ظهرت في العصر الإليزابيثي إبان حكم الملك جميز الأول ، وتشارلز الأول ، تمثيليات الأقنعة والتي هي شكل من إشكال التسلية ثم تطورت إلى تسلية الملكة في المناسبات الخاصة ، وكان الممثلون يرتدون الأقنعة في المسرحيات وكانت هذه المسرحيات بسيطة ولم تستمر طويلا "[٢٥] ان أنعاش حضور القناع على مسرح عصر النهضة كان اشبهَ بالمشاهد الاستهلالية في العرض المسرحي لدخو ل في مرحلة جديدة اكثر تطور وحضور[٢٦]

اما في إنكلترا فقد "تأصلت عروض القناع فيها خلال القرني ن السادس عشر والسابع عشر، في التخبط والتنكر الشعبي ورفعته الى مستوى الاختفاء وكانت لعناصر الغر وتسك** للفواصل الكوميدية والتي غالباً ما يؤديها المسامرون المحترفون علاقة بالكرنفالات وتقاليد الإنسان الوحشي. ويعتبر القناع المسرحي رمزاً للعروض المسرحية في معظم ثقافات العالم." [٢٧].

**القناع في القرن العشرين:**

أعتمد اوجستو بوال(١٩٣١- ٢٠٠٩) على طابع العاب القناع والطقس فيرى في "الممثل الذي يقوم بألقاء الحوار لدية انه شخصية قلقة خائفة وان القناع هو في الغالب ضرورة اجتماعية تفرزها الطقوس ، ففي توحد الأقنعة هناك مجموعة من الممثلين يتحاورن وفي منتصف الحوار يقررون تلقائيا وبدون اتفاق ملموس تقليد احدهم ويستمرون في تقليده حتى يعي هذا الشخص بما يجري، ويمكن إن يبدأ هذا التمرين بتقليد عدد من الأقنعة المختلفة ثم تتوحد هذه الأقنعة"[١] ان في هذه العبة ، تعدد الانشطارات داخل اللعبة ومن خلال التداعيات الغير مسبقة الاتفاق عليها يصل بالممثل الى نقطة الا عودة حيث يخلق قناع جديد مبني من الشكل المعنوي عند الممثل.

ما بيتر شومان (١٩٤٣) مؤسس مسرح والدمى " فقد نزل شومان بفرقته إلى الشارع مستعينا بالعرائس الضخمة والأقنعة الكبيرة والمسرحيات الشعبية التي تعتمد على القصص الديني، إما في مسرحية السرك [٢٨] فقد استخدم شومان الدمى والأقنعة

والارتجال والتمثيل الصامت، متعرضا إلى قصة الطوفان وصلب المسيح معتمدا على العرائس والأقنعة" [٢]ان بيتر شومان اعتمد على طبيعة حاجة الانسان الفطرية بميولها الديني لجذب الانتباه وإدخال عامل الدهشة عند المتلقي من خلال آلية عرض القناع والدمى الكبير في المسرح .

أما على الصعيد الوطن العربي فقد ظهر القناع في "مسرح سعد الله ونوس حيث وظف أفكاره في مختلفة النواحي الفكرية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية التي ظهرت في مضامين مسرحياته المتنوعة والتي حملها في اشكال اقنعته ودافع عنها [٢٩] وهو بذلك قد طبق الرسالة الحقيقية في استخدام المسرح للوصول الى التوعية الفكرية والجمالية في عروضه المسرحية .

**تعريف القناع المادي اجرائياً :**

القناع المادي : هو الذي يحجب او يغطي وجه الممثل ويفرض شكله على ممثل باعتباره احد ادوات العب التمثيلي في المسرح ، والقناع يعبر عن حقيقة الشخصية المسرحية من خلال ملامح الرسم على القناع او دقة صنعه القناع .

تعريف القناع المعنوي اجرائياً :

يتمثل في اداء الممثل في تبني الشخصية المسرحية بكل ابعادها وتحولاتها النفسية الداخلية وشكلها الخارجي .

## المبحث الثاني

## نظريات التمثيل والقناع المعنوي

**قسطنطين أستانسلافسكي*:**هو من المخرجين الذين اكدوا على أداء الممثل ولم يجعل له شريك او مساعد في العرض المسرحي سوى حركته وجسده وإيماءاته وصوته فالممثل هو الوحيد سيد العرض والذي باستطاعته ان يخلق خطابة المسرحي بكل تلك الأدوات ويستطيع بتعابير وجهه ان يكون ذلك القناع المعبر لكل حالة التي يصورها ويعبر بها الممثل عن نفسة بالفرح والحزن والرعب والخوف والحيلة وان يخفي تلك الملامح الحقيقية لشخصية الممثل ويبتكر ملامح خاصة بالشخصية المسرحية وعلية ان يبالغ في التعابير لإيصال المعنى المراد به للمتلقي وإقناعه اذا ان الملامح المعبرة عن الشخصية المسرحية يجب ان يتم تكبيرها بحيث تبد طبيعية حتى وان كان ذلك على بعد كبير من خشبة المسرح فالبعد او القرب صانعان اساسيان للمعنى [٣٠]، وهذا هو غاية الممثل الذي يسعى إليه العرض المسرحي وهو ايصال الفكرة وتوضيح المعنى

وإقناع المتلقي بالخطاب المسرحي وصولا الى فهم طبيعة العرض المسرحي بشكله العام[٣١].

لقد وضع استانسلافسكي آلية لحضور القناع المعنوي عند الممثل من خلال ما قدم من تجارب في تدريب الممثل للوصل الاندماج بالشخصية وصدق الأداء وإقناع المتلقي بخطاب العرض المسرحي ومن اهم هذه المرتكزات

يرى الباحثان ان القناع المعنوي قد ظهر واضحا وجليا عند المنظر قسطنطين استانسلافسكي من خلال اجتهاده [٣٢] في تنظيراته ووضع آلية استخدام الأدوات المسرحية المتمثلة فيما ذكرت سابقا لجعل من الممثل ان يرتدي قناعا معنويا متلونا مع تلون الشخصية المسرحية [٣٣].

كان للمخرج الروسي (فيسفولد مايرهولد) "اهتماما خاصا بالقناع، دون أن نغفل التأثير الذي مارسته الكوميديا ديلارتا على الشعراء الرمزيين الروس الذين تأثر بهم مايرهولد، بل وسعى الى تجسير العلاقة الثقافية معهم من خلال اهتمامه بالاتجاه اللاواقعي والشكلانية اللتان ميزتا مسرحه عن معاصريه. ووفق هذا التوجه اعتبر مايرهولد القناع المادي والمعنوي رمزا وأداة مسرحية في آن واحد، حيث كان يبغي من أسلبة الحركات والإلقاء والمناظر والأزياء، أن ينظر المتفرج الى داخل الشخصيات وليس الى مظهرها الخارجي. فالمكانة التي حظي بها القناع لدى مايرهولد باعتباره أداة للتعبير عن جوهر الكائن [٣٤].

يرى الباحثان ان المُنظر والمُخرج مايرهولد قد ركز على لغة الجسد من خلال التاكيدعلى (البيوميكانيك)* معتبرها الركيزة الأساسية للحواس التي تتشكل لتكوين الشكل الظاهري او الخارجي وفق التشكيل الفسيولوجية للحواس، حيث أراد عكس الشعور الدرامي الداخلي بالحركة البيوميكانيكة الخارجية النموذجية التي تنبئ عن أعماق الشخصية وبذلك قد رسم شكلا للشخصية له عدة وجوه (اقنعه معنوية متعددة) تعطي للمتلقي عدة تفسيرات.

ومن شأن هذا ان يورط الوجه الإنساني في تعدد الأقنعة التي يرتديها من غير رداء في حياته اليومية لذا فان القناع المعنوي قريبٌ جداً من حياتنا وكثيرا ما ترتديه الناس يوميا لأخفا حقيقة الانسان التي يقول عنها فرويد "ان الانسان كجبل الثلج ثلثه ظاهر امام المشاهد والثلثين يختفيان في الماء وبالتالي المخفي الكبير يسطر على الظاهر الصغير لما يحمله من ثقل"[١] أي اللاشعور يسيطر على الشعور لذلك تظهر الاقنعة المتعددة

المعنوية في حياتنا اليومية وبحسب الحاجة والطلب وبالتالي هذا ليس ببعيد عن التجارب المسرحية ٠

**برتولت بريخت* :** [٣٥]

بعد ظهور التيارات الحديثة حرصت هذه التيارات على أن يكون القناع ساتر لملامح وجه الممثل المسرحي لتعبر عن وجه آخر حيث أصبحت الرؤيا الفنية في ضل الصراعات السياسية تميل الى السياسة .

لقد عرف بريخت بتقاطعه مع نظرية استانسلا فسكي في الواقعية وصدق الأداء وبالتالي القناع المعنوي الذي يظهر تحصيل حاصل عند الممثل لاندماجه في الشخصية وتقمصها ،وبالتالي فأن رفضْ بريخت ادى الى خرق القناع المعنوي الذي يتجلى في ظهوره عند شخصية الممثل في الخطابة المسرحي ليصل الى ما وراء هذا القناع المعنوي وما يخفي خلفه من خطاب مسرحي آخر والذي" يعرف بمفهوم(الديالكتيك*)، والذي يجب على الممثل ان يكون متدرباً ومتمرساً وعارفا فيه ليصل إلى المتفرج والذي هو الآخر يجب ان يكون عارفا بهذا المفهوم ليفهم التناقضات العرض المسرحي وإيماءاته وتأويلات رموزه لذا فأن متفرجي عروض برخت هم من النخبة وليس من العامة وذلك لصعوبة قراءة الخطاب المسرحي الديالكتيكي في عروض برخت المسرحية [٣٦].

الممثل في علاقته الحية الحميمة مع المتفرج يمكن أن يوجد المسرح وهذا هو العنصر الوحيد الذى لا تستطيع السينما أو التليفزيون أن تنافس المسرح فيه[٣٧] من خلال تقديمه لكوميديا ديللارتي التي هي بالأساس من نتاج المسرح الروماني القديم الذي استخدم فيها القناع المادي وبالتالي فان كروتوفسكي لابد من استخدام القناع المادي واذا لم يستخدمه بداعي التقشف فانه لابد ان لجأ الى القناع المعنوي حتى يحقق اهداف نظريته ففي المسرح الفقير "لا توجد موسيقى فأصوات الممثلين تمثل البديل حيث تخلق الجو المسرحي المطلوب واللازم للعرض المسرحي عبر العويل والصراخ وضرب الاقدم على الارض يقول كروتوفسكي أن أَبعاد الموسيقى من المسرح يسمح للعرض المسرحي بان يغدو موسيقياً أي إمكانية بناء الموسيقى في نطاق المسرح ذاته، أي التكوين الدرامي للصوت البشري ومؤثرات التصادم. المادة بمادة أخرى او طرق الأرض وما يشابهها،"[٣٨].

ان غروتوفسكي جعل من الممثل المقدس كل شيء فقد حولهُ الى مؤدي وأدوات في نفس الوقت لخلق مسرح خالي من البذخ ان "يعتمد على الإيحاء والإشارة بواسطة

الصوت وان الإشارة أفضل من التمثيل إمام الممثل أو تزويده بشروح فكرية كما إن التعبير عن النفس بالصمت أفضل[٣٩].

من الملاحظات، على الممثل إن يصنع لنفسه قناعا من خلال عضلات وجهه فالجسم يتحرك وفق الدوافع التي تنتابه يبقى الوجه هو القناع المعبر عن مختلف مشاعر والمعاناة، مستخدما الإيماءة والتمثيل " [٤٠].

فالقناع يتكون في حدود الدوافع الداخلية نظر (غروتوفسكي) إلى المسرح على اعتباره "طقس دنيوي، المعادل الحديث للاحتفال القبلي البدائي الذي يوحد المجتمع. فالمسرح في صيغته الأولى قد حرر الطاقة الروحية للمجموعة المشاركة أو القبيلة في الاندماج بالأسطورة و التسامي. وهكذا على المتفرج ان يجدد وعيه بحقيقته الذاتية وذلك عن طريق حقيقة الاسطورة. وبواسطة الخوف والاحساس بالتكريس والنقد كي يصل إلى التطهير[٤١].

**أنطوانين آرتو***:[٤٢] أما الممثل فقد أوصله آرتو "إلى أقصى توتره الصوتي والعضلي ولم ينسى أرتو أن يفجر في العرض كل الأقنعه التي تستر الحياء المفتعل للمجتمع ليمنح العرض. كما يقول (مظهر الفم الذي يلتهم ) ولكي يحول المتفرجين كما يرى (الى أناس معذبين يحرقون ويلوحون بأيديهم وهم على محارقهم) لقد تجمع حول أرتو عدد غير قليل من فناني المسرح الفرنسي وأعجبوا به ،ويرى أرتو أن المسرح هو الشكل الخارجية الذي يعكس النزوات المتضاربة في لاوعي الجمهور[٤٣].

يرى الباحث، لم يغب عن آرتو ما يسود سلوك المجتمعات البشرية من علامات مرضية. فإذا كان الفرد، وهو يمارس حياته الاجتماعية بكثير من المداراة والمكر، والخداع يعتبر نجاحاته مكسبا يتم عن اليقظة والحنكة، فإن المجتمع أصبح مقنعا بقناع يخفي خلفه المكر والخداع وبالتالي ولدة عند ارتو فكرة تغير والبحث نحو حياة أفضل، وربما لهذا السبب تخلى ارتو عن احترامه للنص المسرحي، وبذلك يظهر القناع المعنوي ليس عند الممثل فقط وانما عند المجتمع حسب رؤية انطونين ارتو.

أنفسهم ،ان المسرح يتطلب قوة شبيه بقوة الطاعون فالمسرح كالطاعون فيه التهور والانتقام ،بيد ان القسوة التي دافع عنها آرتو ليست جسدية بال عقلية [٤٤].

طالب آرتو الممثلين أن يكون "أداء المثل غير مندمج، وفي الوقت نفسه على الممثل ان يمثل حقاً ويؤدي بروحية عالية أي الاندماج المتقطع والتمثيل الصامت وأرتداء الأقنعة كما طلب من ممثلين ان يكون التعبير غير الواقعي [٤٥].

يرى نيتشه " أن العقل من حيث هو وسيلة للحفاظ على الفرد، يطور قدراته الأساسية في الإخفاء، والإخفاء هو الأداة التي يستطيع الأفراد الضعاف، ومن هم أقل قوة باعتبارهم يمثلون أولئك الذين حرموا من وسائل الدفاع والمقاومة بهدف الحفاظ على وجودهم وتوفير قوة مناعية ضد الأخر"(٤٦).

يرى الباحثان يكون الحال في هذا الحال عند هؤلاء تنوع طرق حماية وجودهم وتوفير حصانة ضد الآخر (المفترس) حيث يغدو الغش و الكذب والمظاهر البراقة والوهم ، وحجاب العرف وارتداء الأقنعة وانتحال الصفات و الأدوار بهدف إشباع ميول او رغبة عابرة من الغرور والاعتداد بالنفس وحيث أن الرغبات المختلفة، التي يفرزها التعايش بين الأفراد توفر أرضية خصبة لتنامي هذه السلوك فإن مضاعفاته تصبح حملا ثقيلا على جوهر الوجود الإنساني(٤٧).

## المبحث الثالث

## نظريات التمثيل واستخدام القناع المادي

**مدرسة جاك لوكوك***(٤٨)

ظهرت مدرسة لوكوك عام ١٩٥٦، بشارع أمستردام بباريس، ثم تم نقلها بعد ذلك بشهر إلى استوديوهات للرقص حيث استمرت أكثر من إحدى عشرة سنة. وابتدأت التعليم بالقناع المحايد والبنتومايم الأبيض والتعبير الجدي وكوميديا دلارت، والكورس والتراجيديا اليونانية، ، والتصوير الإيمائي، والأقنعة المعبرة، والموسيقى، وكقاعدة فنية، الأكروبات الدرامية والإيماء الحركي، وسرعان ما أضافت إلى ذلك عملاً عن الارتجال في الحديث والكتابة ،واتجاهاً من الصمت إلى الحديث من خلال ما سوف يكون الثيمَه الرئيسية لمدرسة لوكوك واهتم جاك لكوك كثيرا بفلسفة القناع ودوره السيميائي في المجال المسرحي والسينوغرافي، وتوصل مع صديقه النحات الإيطالي أمليتو سارتوري إلى إبداع ما يسمى بالقناع المحايد(٤٩).

**مفهوم جاك ليكوك للممثل والقناع**

من المعروف أن هناك ثلاثة نصوص أساسية في مجال المسرح: نص المؤلف ونص المخرج ونص المتلقي، بيد أن "جاك لكوك يتحدث عن نص جديد وهو نص الممثل ؛ لأنه يكتب نصه عن طريق الحركة و الجسد مستعملا في ذلك القناع وطاقاته التشخيصية الذاتية وذكاءه الفردي الخاص، وعبقريته الحدسية في توليد الحركات الإبداعية المناسبة لسياقات التمثيل والتشخيص الدرامي"(٥٠).

ان القناع السلبي ، يجب ألا يلتصق بالوجه إذ يجب أن يحتفظ بمسافة معينة بين الوجه وبينه٠

أن تلك المسافة بالذات هي التي تتيح للممثل أن يلعب دوره وينبغي أن يكون ذلك القناع أكبر من الوجه قليلاً، إن البعد الحقيقي للوجه، الذي نجده مثلاً في أقنعة الموتى، لا يسهل الأداء ولا إشراقته، وهذه الملاحظة تنطبق على بقية الأقنعة ونحن ندخل في القناع المحايد كما نتوغل في أعماق شخصية ما مع الفارق أنه ليست هنا شخصية ولكن كائن نوعي سلبي. (٥١).

**اريان منوشكين***(٥٢).

ان كل عمل مسرحي يفرض منهجيته، والمخرج بطبيعة الحال ينتبه لهذه الموضوع فليس من الوارد أن يغير المخرج مسرحية من نوع وإن كان هناك اتجاه آخر عكس ما ذكر الا وهو أن تكون للمخرج الحرية التامة في تحديد أسلوب العرض المسرحى بعيداً عن طبيعة النص، وهذه الفكرة لها صدى كبير في المسرح التجريبي، ومن التجارب البارزة فى هذا الاتجاه تجربة "أريان منوشكين المخرجة الفرنسية في مسرح الشمس، لقد قدمت مسرحية ريتشارد الثاني لشكسبير، بأسلوب مسرح النو الياباني، والذي له ملامح خاصة في التمثيل، والحركة، والموسيقى واستخدام الماسكات لقد غيرت منوشكين أسلوب المسرحية في العرض من الأسلوب الانجليزي في القرن السادس عشر إلى الأسلوب الياباني القديم(٥٣).

حاولت " منوشكين الاستمرار بنهجها طوال اربعين عاما وتوظيفها للتقنيات المسرحية ومن ظمنها القناع الذي شكل دعامة جمالية تثير متعة التلقي بمنح الشكل الفني اهمية بالغة تصل حد الابهار ليشعر المتلقي ازاءه بالتأثير الشعوري والجمالي من خلال الأستفادة من تجارب برشت وبيتر بروك وكروتوفسكي" حيث أن هذا الاتجاه يعطى الفرصة للمخرج أن يتجول بخياله في خلق البراهين والأدلة التي تجعل يختار أسلوب العرض المسرحي (٥٤).

وفي باريس قدمة في معمل مهمل وضعت منصات في اربع جوانب ويقف المتفرجون في الوسط كانت عدة مشاهد تجري في آن واحد وترك للمتفرج ان يختار المشهد الذي يريده.

يرى الباحثان ان المخرجة اريان مونيشكين لجأت الى التقنيات والاقنعة والارتجال كوسيلة من وسائل الإبداع والابتكار التي تحرك العمل المسرحي وتبعده عن الجمود والموت، وقد اتخذت من هذا الأسلوب نهجا لتحفيز خيال الممثل حتى يتسنى لها تحريك قدرات الجسد واستخدام أسلوب الإيماء ولغة (البيو ميكانيكي *(٥٥))

**الدراسات السابقة ومناقشتها**

**اولاً دراسة طالب – احمد محسن**

رسالة ماجستير الموسومة (جماليات التنكر في مسرحيات شكسبير) الرساله مقدمه في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل عام ٢٠٠٩م للباحث أحمد محسن كامل شملت الدراسة ثلاث فصول أهتم الفصل الاول بالأطار المنهجي بمشكلة البحث التي ركزت على الجماليات التي يمنحه فعل التنكر في نصوص شكسبير أما الهدف البحث فقد ركز على دراسة فعل التنكر والكشف عن أنواعه

اما الاطار النظري فقد تظمن ثلاث مباحث المبحث الأول

لم تقترب الدراسه السابقة مع موضوع الدراسة الحالية من حيث التحليل والنتائج ، وبذلك تكون الدراسة السابقة تختلف عن الدراسة الحالية

**المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:**

١- ظهور لغة الجسد والحركة المعبرة في الأداء التمثيلي ومنها (بيوميكانيك) ٠

٢- التركيز والاهتمام في تلون الاداء الصوتي في الأداء التمثيلي ٠

٣- يظهر الممثل المقنع بالقناع المادي دقة في الأداء والأحساس بالمكان والفضاء وأبعادهما على خشبة المسرحية ٠

٤- يتمظهر لغة القناع المعنوي للشخصية من خلال عضلات الوجه فالجسم يتحرك وفق دوافع تنتابه أنعكاسا لصراعات داخل الشخصية ٠

٥-غياب لغة الوجه وتعابيره بوجود القناع المادي وظهوره بشدة بوجود القناع المعنوي ٠

٦- القناع أداة الممثل لتوصيل الأشاره والدلالة المسرحية داخل الخطاب البصري المسرحي ٠

٧-يصل الممثل في الأداء التمثيلي الى أقصى توتر صوتي وعضلي ليفجر أقنعته المعنوية

٨-وجود القناع المادي يعمق من حضور الشخصية ويجعل الممثل في حالة اكتشاف وانفتاح على كل المعطيات ٠

٩- القناع المعنوي يزيد من نشاط الأداء عند الممثل ٠

١٠- القناع المعنوي يرفع من قيمة أداء الممثل في جماليات الخطاب في العرض المسرحي ٠

**مجتمع البحث**

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية في العراق والوطن العربي وكما مبين في

في الجدول:

| ت | اسم المسرحية | المخرج | سنة العرض | مكان العرض |
|---|---|---|---|---|
| ١. | بهلول | سوزان العامري | ٢٠١٢ | الامارات/الشارقة |
| ٢. | القناع | نوح الجمعان | ٢٠١٣ | السعودية/ الرياض |
| ٣. | القناع | محمد العرفج | ٢٠١٣ | السعودية/ الرياض |
| ٤. | القناع والحياة | محي الدين بن عبد الله | ٢٠١٦ | الامارات / دبي |
| ٥. | سفرة بلا سفر | طلعت السماوي | ٢٠١٦ | الأردن / الزرقا |
| ٦. | توبيخ | انس عبد الصمد | ٢٠١٦ | الجزائر/ بجاية |
| ٧. | دائرة الطباشير | أيمن زيدان | ٢٠١٦ | سوريا / دمشق |
| ٨. | ثورة الأقنعة | شاذلي صالح | ٢٠١٧ | مصر/ الغرداقة |
| ٩. | اقنعة الملائكة | احمد فتحي | ٢٠١٧ | الأردن / زرقا |
| ١٠. | ثورة الأقنعة | محمد عبد المنعم | ٢٠١٨ | مصر /اسوان |
| ١١. | هلع | فارس شرهان شعلان | ٢٠١٨ | العراق / بابل |
| ١٢. | الاقنعة | عبدالعزيزبوحضيري | ٢٠١٨ | ليبيا / مصراته |
| ١٣. | قتلتنا الرده | فارس شرهان شعلان | ٢٠١٨ | العراق/ بابل |
| ١٤. | ثورة الأقنعة | عمرو كمال | ٢٠١٨ | مصر/ الإسماعلية |
| ١٥. | الأقنعة | ياسر فاروق | ٢٠١٨ | العراق/ الرمادي |
| ١٦. | الايادي والاقنعة | ايمان نها | ٢٠١٩ | مصر/ القاهرة |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٧. توبيخ | أنس عبد الصمد | ٢٠١٩ | العراق/ بغداد |
| ١٨. ثلاث حكايات | أيمن زيدان | ٢٠٢٠ | سوريا / دمشق |
| ١٩. الأقنعة | راضي داود سلمان | ٢٠٢٠ | العراق / بغداد |

**عينة البحث**

اختار الباحثان عينة البحث بالطريقة القصدية وذلك للمسوغات الاتية:

١- تنوع أساليب مخرجيها ٠

٢- توفر المصادر البصرية ٠

٣- انها الأقرب لموضوع البحث ٠

٤- بعض العروض تكرر عرضها في العراق وخارج العراق ٠

كما مبين في الجدول التالي:

| ت | اسم العرض | المخرج | سنة العرض | مكان العرض |
|---|---|---|---|---|
| ١ | توبيخ | انس عبد الصمد | ٢٠١٩ | العراق- بغداد |
| ٢ | الأقنعة | راضي داود سلمان | ٢٠٢٠ | العراق- بغداد |

**أداة البحث:**

أعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري بوصفها اداة البحث وذلك عبر أسقاطها على العرض المسرحي ٠

**منهج البحث:**

كرس الباحثان جهدهم على التاكيد على منهج الوصف وعتمد التحليل في منهج البحث.

**تحليل العينات:**

**العينة الاولى**

**عرض مسرحية (حروب)**

**اخراج: إبراهيم حنون**

**اعداد: سعد محسن**

**تمثيل: احمد طعمة وسعد محسن وازهار العسلي**

**مكان العرض بغداد المسرح الوطني في عام ٢٠١٢**

مسرحية حروب من اعداد الفنان سعد محسن عن حروب كوسوفو لـ ماكيف ماليكي وترجمة الفنان القدير سامي عبد الحميد وقد قام الفنان المخرج ابراهيم حنون بإخراج هذا العمل .

وقد جسد هذه الحروب والويلات من خلال التلاعب المقصود في تقنيات العرض ومنها ارتداء الأقنعة وتسليط بقع الضوء، ان مشهد وضع الحرب العراقية اوزارها قدمت بفضاء عراقي يلامس المشكلات الحقيقية للمجتمع العراقي ساعتان من الحركة المنتجة لفعل مسرحي خلاق على خشبة المسرح وفضائها.

عند بداء العرض المسرحي يكون المخرج قد أَذن للمواجه بين الأطراف المتناحرة والتي تقف على شكل صفين احدهما على اليسار والاخر على الايمن شاهري سيوفهم معلنين الحرب على بعضهم وثم تظهر بقعتين من الضوء يقف في كل منهما شخصية تدل على أنها لاعب أساسي في العرض المسرحي وهم يوزعون الأقنعة على المتناحرين وبهذا يكون القناع قد دخل اللعبة المسرحية منذو بداية العرض المسرحي الأهمية في خطاب العرض ،هذه رمزية تدل على أن اللعبة المسرحية تبدء برسم وجوه الشخصيات على وفق ما يعكسه شكل القناع وبهذا قد ظهر المؤشر بأن القناع له دلاله رمزية للشخصية المسرحي بشكل مباشر ٠

في مشهد (احمد طعمة) الذي يقوم بضرب الصنج بقوة ومسك الصولجان دلالة رمزية لقوة هذه الشخصية وتسلطها، تأذن بوجود نقطة بداية لمشهد جديد ، والتي تأخذ المجموعة شكل الجلوس على الكراسي في وسط المسرح وتقلب رأسها في مواجه الجمهور ثم ترفعه لتكشف لنا الاقنعة التي يرتديها الممثلون، وتكشف حقيقة الوجوه وفي حوار بين المتسلط (احمد طعمة ) والمجموعة التي تمثل العامة من الناس، يرفع احد الممثلين راسه للرد على المتسلط ،للكشف عن شخصيته معبرا عنها من خلال الصوت والقناع ،وممثل آخر أيضاً يُعرف نفسه من خلال الصوت وقلب الرأس ليوضح صورة

القناع ،وهكذا فقد سلك كيان الشخصية أسلوب لغة الحوار وشكل القناع لتوضيح معالم الشخصية.

**العينة الثانية**

**عرض مسرحية: (توبيخ)**

**أخراج: انس عبد الصمد**

**تأليف: انس عبد الصمد**

**تمثيل: انس عبدالصمد ومحمد عمر وعلا علاء وايمان الربيعي**

**مكان العرض: مهرجان بجاية في الجزائر عام ٢٠١٦ وفي المسرح الوطني ببغداد عام ٢٠١٩**

مسرحيه تنتمي الى ( ميتى مسرح) أي ما بعد المسرح ،مسرحية خالية من الحوارات وما شابه من العقد وغيرها أي مسرحية تجاوزت فيه شكلها العام الشكل التقليدي المتعارف علية اعتمدت المسرحية على الحركة في ايصال أفكارها الى المتلقي ومن خلال الإثارة والتورية والارتكاز على فكرة مركزية قائمه عليها المسرحية (هناك أقنعه) تأتي من الخلف وقد خلقت تشوه في الواقع هناك ( أحداث تدور تنقد الإرهاب والواقع المرير الذي يعيشه الإنسان ).

عندما تنفتح الستارة المسرح وننظر الى تأثيث المسرح وفضاءاته نجد هناك أدوات كثيرة تنتظر ة مهامها في العرض المسرحي، في عمق المسرح مكتب رسمي وكراسي متقابلة ،طاولة المكتب امام ساعة متوقفة على الثامنة الا دقائق ،جهاز استنساخ ، مايك ،براد ، رؤوس مصنوعة من الجبس مرمية، ملفات، امرأة منقبة ،مسؤول يحمل ملفات بزي رسمي، ان هذه الأدوات لها دلالات تُحدث المتلقي بصمتها معلنتنا عن حقيقة دورها في العرض نجد المسؤول صاحب الزي الرسمي هو صاحب الكرسي المتسلط والمتسيد، ان للكرسي سلطتان ،سلطة من يقع علية البلاءات والعبئ المؤلم بكل ما ينضح به من صخب الحياة وما يزعجها من قلق وموت وعبر نوبات من السلوكيات المكررة المزعجة ، وسلطة القرار التي تلعب على تحريك ذلك الواقع :وهي سلطة القوة والتسلط والعنف وسلب الإرادة ، وفي معنى اخر الانسان عبارة عن أوراق منضدة في يد مسؤول متعالي بسلطة الجائرة وبالتالي يجد الانسان نفسة خارج ذلك الملف يؤدي دور الرذيلة في اسو مشاهدها ٠

وهكذا يظهر مؤشر ان القناع يزيد من جماليات الخطاب في العرض المسرحي، ولكثرة البصريات في العرض والتي تأتي متتابع، على المتلقي ترجمة هذه البصريات

وربطها بأحداث وكانه فعل درامي مبني على حوار واضح وشفرات مفككَ تستمر حركه الممثل وتتحول مرة آخرى الى ما يشبه العقارب تتحرك بسرعه عالية ( الجميع يتحول الى عقارب) ودلالة العقرب ومزياتها واضحه ، أما ما يكون من بطل المسرحية الفنان أنس عبد الصمد فيتحرك في وسط المسرح بشكل آلي راقص وكل جزء من جسمه يدل ويعبر عن لحظه ألم وحرقة وصراع وهذا المؤشر يصل بالممثل في اداءه الى اقصى توتر صوتي وعضلي ليفجر أقنعته المعنوية في خلق تشكيلات وتكوينات ذات ابعاد جمالية تزيد من رصانة العرض المسرح ٠

في الخلف فتاة تحرك نصفها الأعلى الى الاعلى مرة والى الاسفل مرة أخرى وفي يدها صنم وكأنها تتعبده ،هذه التناقضات في الحركة على خشبه المسرح وبشكل آلي توحي الى الصراع بين بني البشر وكل منهما يرتدي اقنعة مزيفه (قناع معنوي) يحاول تمريره على الاخر ،

لقد وظف المخرج لغة الصمت بشكل يتجلى فيها القناع المعنوي متحررا من لغة الكلام والضوضاء المستمرة في يومياتنا، لاجيءً الى تفجير أقنعة المعنوية بكل اشكالها محرراً طاقاته وقراءاته للنص المسرحي وفي هذا المعنى يظهر مؤشر تمظهر لغة القناع المعنوي من خلال عضلات الوجه فالجسم يتحرك وفق دوافع تنتابه لانعكاس الصراعات داخل الشخصية ٠

**ثانيا**-الاتجاه نحو تفعيل لغة الجسد واللعب في منطقة الأداء الحركي وترجمة الفعل الدرامي من خلال مرونة الجسد العالية ومعطيات التي تكون في خدمة أداء الممثل للتواصل مع متلقي العرض المسرحي ٠

## الفصل الرابع

**النتائج:**

١ - على الرغم من استخدام العينات مسرح العلبة الا أنها تخطه المساحة التقليدية في السعي نحو اظهار العرض بأسلوب تجريبي ٠

٢- ركزت العينات على لغة الجسد في الأداء التمثيلي كأسلوب في الخطاب المسرحي ٠

٣- لم يحظى المكياج اهتمام كبير في العينات على رغم من أن المكياج الكثيف يعتبر أحد أشكال الأقنعة ٠

٤-كثيرا ما غادر القناع المادي المسرح بسبب المعوقات التي تظهر نتيجة استخدام القناع في العروض المسرحية ٠

٥-أظهرت العينات بعض التمثلات النفسية للشخصية وتطور احداثها عبرة تقنية القناع ٠

٦-ركزت العينات على استخدام القناع كوسيلة لدعم الخطاب المسرحي ٠

٧-اكدة العينات على ان القناع المعنوي لايمكن ان يغادر المسرح مادام هنالك فعل أدراما مستمر ٠

**الاستنتاجات:**

١-القناع يمثل منجز في العروض المسرحية بشكل عام ٠

٢-الممازجه بين الشخصية التي تتقنع بقناعها مع الشخصيات الأخرى ٠

٣-ان استخدام الأقنعة في العروض المسرحية العراقية حالة صحية جيدة٠

٤-ان القناع يتمظهر من خلال التخيل المخالف للواقع ٠

٥-الأقنعة الصماء تحولت الى عالم رحب، فيه الكثير من الايماءات والرموز ٠

**التوصيات:**

١-إقامة ورش عمل فنية لتعليم صناعة الاقنعة وكيفية استخدامها في العروض المسرحية ٠

٢-ادخال استخدام الاقنعة في المسرح المدرسي ٠

**المقترحات:**

١-دراسة الأقنعة الرقمية وآليات اشتغالها في المسرح ٠

٢-دراسة توظيف الأقنعة المسرحية في تطوير مهارات التلاميذ العلمية ٠

**الهوامش**

**(١) ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار لسان العرب، ص ٤٦**

**(٢)جيلين ولسن، سيكولوجية فنون الاداء، تر، عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠، ص٨.**

**(٣) فواد افرام البستاني ،منجد الطلاب ،ط٢٢،(بيروت:دار المشرق )سنة ١٩٧٨،ص٦.**

**(٤) حاج هاني محمد ،معجم المصطلحات المسرحية ،(جامعة :حسيبة بن بو على )،ص٣٠١**

**(٥) ما رفن كارلسون ،فن الاداء مقدمة نقدية، ت منى سلام، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الاول للمسرح التجريبي، القاهرة ١٩٩٩، ص١١.**

(٦) ابن منظور، مصدر سابق ،ص٣٧٨١

(٧) ماري الياس،حنان قصاب:مصدر سابق ،ص٥٦.

(٨) ينظر: عبد العزيز حميد صالح الأزياء عند الاعرب عبر عصور متعاقبة،(دار الكتب العالمية )ص ٤١٦.

(٩) ينظر: الإردايس نيكول المسرحية العالمية،ت:عثمان نويه، ج١، ط١، (هلا للنشر والتوزيع) ص١٣.

(١٠) فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية، ط١(بيروت: دار الفكر اللبناني) سنة١٩٩٠ص١٢.

(١١) فيصل عباس، المصدر السابق نفسه، ص١٣.

(١٢) ينظر: استانسلافسكي، اعداد الممثل، ت: شربف شاكر، (الهيئة المصرية ا للكتاب)١٩٩٧ص١٣-١٥.

(١٣) ابو لوليد ابن رشد، تلخيص فن الشعر لارسطوطاليس ،(القاهرة:مكتبة الانجلوالمصرية)١٩٧١،ص٢٣٠

(١٤) الارداييس نيكول،المسرحية العالمية ،ج١،مصدر سابق،ص١٣.

(١٥) ابي الوليد ابن رشد،المصدر الساق، ص٢٣ ،ص٢٤.

*الساترتيه،مسرحية تشبه التراجيديا وموضوعها يدور حول الاساطير وهي تعد الاجزء الأخير من رباعية

(تتالف من ثلاث مسرحيات تراجيديا تتبعها مسرحية ساترتية )وتدور المسرحيات الأربع في موضوع واحد٠

المصدر :محمد الخطيب ،المسرح الاغريقي،ط١،ة(دارموسسة للطباعةرسلان للنشر والتوزيع)ص١٦٤ ٠

(١٦) لويس مليكة: الديكور المسرحي، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر ،١٩٦٦)، ص١٥ ٠

(١٧) الارداييس نيكول، مصدر سابق، ص١٤ ٠

(١٨) ارسطوطاليس ،فن الشعر،تر:إبراهيم حمادة ،(القاهرة:مكتبت الانجلوالمصرية،١٩٨٢)،ص٨٦.

(١٩) ارسطوطاليس ،المصدر السابق،ص٨٦ ٠

(٢٠) ينظر: روجي عساف سيرة المسرح اعلام واعمال، ج١،ط١،(بيروت :دار الادب،٢٠٠٩) ،ص١٧٠

(٢١) ينظر: كمال الدين حسين، المدخل لفنون المسرح ،(القاهرة: مركز الإسكندرية للكتاب ٢٠٠٧)،ص١٢٤٠

(٢٢)إبراهيم سكر :الدراما الرومانية،(الهيئة المصرية العامة للتاليفوالنشر،١٩٧٠ )،ص٣،ص٤.

(٢٣) محمد عباس حنتوش: دلالات الجسد في عروض منتدى المسرح العراقي، رسالة ماجستير (جامعة بابل، كلية التربية الفنية،٢٠٠٢)، ص١٧

(٢٤)ينظر: عبد الرحمان صدقي، المصدر السابق، ص٦٠، ص٧١ ٠

(٢٥)ينظر: جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ت:سميرعبد الرحيم الجلبي، (بغداد:دارالمأمون لنشر)١٩٩١، ص٣٦٣ص٣٦٤

*ليون دي سومي : مخرج و منظر مسرحي لمع نجمه في عصر النهضة شكلت أحدى تجاربه المهمة. في المسرح تحول طريقة ممارسة العمل التطبيقي وطرح المفاهيم المسرحية في عصر النهضة والذي أصبح من المرجعيات المهمه في دراسة وفهم العمل التطبيقي لميزانسين العرض المسرحي الذي كان سائداً في عصر النهضه ٠المصدر: قاسم البياتلي : الإخراج وفن المسرح الطليعة الأولى في الاخراج المسرحي في اوربا ،ط١،(دار الاكاديميون للنشر والتوزيع،٢٠١٧)،ص٢١ ٠

(٢٦)قاسم البياتلي :المصدر السابق ،ص٢٥ ٠

(٢٧)سامي عبد الحميد، بحث، ماهية التقنع في المسرح، (مجلة الحوار المتمدن الالكترونية، ع٧٠١٧سنة. ٢٠١٢) القتباس بتاريخ ١٢٠٢٣/٣/١٠ الساعة ١٠ صباحا ٠

* ديلارتي:كوميديا الارتجال وعدم الاعتماد على نص متكامل مسبق والاكتفاء بسيناريو يحدد دخول وخروج الممثلين والخطة العامة للحدث ٠المصدر:ماري الياس وحنان قصاب :مصدر سابق ،ص٣٨٩ ٠

** الغروتسك وهي كلمة إيطالية وترجمة للعربية الهزل والقبح ٠ المصدر :ماري الياس وحنان قصاب :معجم المصطلاحات ،ط١،(مكتبة لبنان للنشر،١٩٩٧)،ص٣٢٩ ٠

(٢٨)اوجست بوال، العاب لممثلين وغير الممثلين، تر: الحسين علي يحيى، (القاهر مركز اللغات والترجمة ،١٩٩٧)، ص١٨٩ ٠

(٢٩)حسين علي حسين أبو الندى ،القناع في مسرح سعد الله ونوس مقالة في مجلة مشكاة ، http://dspace.alazhar.edu.ps/xmlui/handle

(٣٠)ينظر: باتريس بافيس، تحليل العروض المسرحية، تر: منى صفوت، (القاهرة :وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي٢٠٠٦)، ص٢٠٧-٢١١ ٠

(٣١)سامي عبد الحميد: ابتكارات مسرحية في القرن العشرين (بغداد: دار الهنا للعمارة والفنون،٢٠٠٩)ص٨٢ ٠

(٣٢)احمد محمد عبد الأمير :الجهد الادائي للممثل الايمائي ،مقال ،موقع الرافدين الاكتروني،٢٠١٨/٥/١ الاقتباس:٢٢/آذار /٢٠٢٣ الساعة السادسة عصراً ...https://staff.uobabylom.edu.ig>lect

فيسفولود مايرهولد*:

*ولد فسيفولد مايرهولد ٢٨ يناير ١٨٧٤ في بينزا الروسية، واعدم في فبراير ١٩٤٠، بتهمة معاداة الشعب، بعد محاكمة صورية بدأت مسيرة مايرهولد كممثل بمسرح موسكو للفن تحت قيادة ستانسلافسكي بمطلع القرن العشرين آمن مايرهولد بأسلوب التمثيل الاستعراضي ، على عكس أسلوب ستانسلافسكي التمثيل ا الأدائي٠عدو للواقعية قاده خياله إلى حلول اخراجية انطلاقا من حل مشكلة الفضاء، فهو لم يعد مقتنعا بمسرح العلبة الكلاسيكي لعصر النهضة، لأن الهندسة المعمارية لهذا المسرح، بالنسبة إليه- بتقسيماته، وشرفاته، وبالكوناته - باتت قديمة ولا تتوافق مع روح مسرحه ، المصدر:شاهر يوسف :المسرح لايحتاج الى تقليد الحياة ،مقالة،مجلة ملهم الالكترونية، ١/تموز/ ٢٠٢٠.٠

Https://molhem.com٠ ٢١ /آذار/٢٠٢٣ الساعة الثانية صباحا : القتباس

(٣٣)جلال شرقاوي: فن التمثيل وفن الإخراج، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠١٢)،ص١٩٢

(٣٤)احسان الخالدي: مسرح القناع وتعدد الوجوه، مجلة أيلاف الالكترونية تصدرمن لندن ،١٧/سبتمبر/٢٠٠٩ الاقتباس ٢٢/اذار/٢٠٢٣ الساعة السابعة مساءً https://elaph.com › Web › Culture

*البيوميكانيك كلمة هي اختصار بيولوجيا - الحيوية التي تعني ما هو آلي وجمعهما معا يقصد به التعامل مع حركة الجسد البشري. والبيوميكانيك تسمية أطلقها المخرج مايرهرلد على أسلوبه الخاص في إعداد الممثل وفي الأداء والإخراج وتعتبر تطبيقا لنظرية البنائية في المسرح، استمد ميرخولد أسلوب أداء الممثل هذا من الأداء المنمط في الكوميديا ديللارته٠المصدر: ماريا الباس وحنان قصاب مصدر سابق، ص١١٣ ٠

(٣٥)*برتولت برخت: ولد في اجسبرج في الماني(١٩٣٣-١٨٩٨) بينما يدرس الطب استدعي الى الجيش للاشتراك في الحرب العالمية الأولى وبعد تسريحة من الجيش ترك دراسته الجامعية وشغل نفسة بنظم القصائد الشعبة التي كان يغنيها في الشارع بمصاحبة آلت القيثار ،وهو شاعر وكاتب مسرحي ومخرج صاحب نظرية مهمة عن المسرح الملحمي ومكافح اشتراكي عظيم ضد البربرية النازية اهم اعماله (اوبر القروش الثلاث )رفض مفهوم التطهير عند الذين سبقوه ووضع النظرية الملحمي وكسر الايهام ورفع الجدار الرابع وعمل على التغريب والتباعدي بين المتفرج والجمهور ٠المصدر :فردريك اوين :برتولت بريخت حياته أعماله عصر، تر:إبراهيم العريس (المركز القومي للترجمة ٢٠١١)،ص٩،ص ١٢

(٣٦)ينظر: برتولت بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف (بيروت: عالم المعرفة)،ص٣٢٦.

**جيرزي كروتفسكي (١٩٩٩-١٩٣٣) هو مخرج ومنظر ومدرب مسرحي بولوني صاحب نظرية المسرح الفقير ومؤسس المختبر المسرحي توفي بمرض سرطان الدم كان اول إعماله(الكراسي) عام (١٩٥٧) ليوجين يونيسكو ومن المسرحيات المهمة (قابيل) لبايرون، في عام (١٩٧٥)، أسسه ما يعرف بالمهرجانات او الفعاليات الجماعية التي اخذت تبحث في ميادين مختلفة في آن واحد. إلى جانب الفن المسرحي كالفنون عامة والفلسفة وعلم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم بيئة والاقتصاد وغيرها، مما أدى – على الصعيد التنظيمي – إلى تجزية المختبر المسرحية إلى فروع عدة تمارس أنشطة مختلفة ٠المصدر: جيرزي كروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، (دار الكتاب العربي)، ص٧

(٣٧)ينظر:جيرزي كروتوفسكي: نحو مسرح فقير، المصدر السابق نفسة،ص١٥،ص١٦ ٠

(٣٨)جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠١٢)، ص٣٤٤.

(٣٩)جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير،مصدر سابق،ص١٦.

(٤٠)ينظر: عباس عبد الغني، الخطاب النظري في مسرح غروتوفسكي الفقير، (دمشق: مجلة الحياة المسرحية، العدد٧٣ ،٢٠٠٩)، ص٨٥ ٠

(٤١)سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، مصدر سابق، ص٢٩٩

(٤٢)*أنطوانين آرتو:ولد في مارسيليا عام ١٨٩٥ أصيب باضطراب عقلي رافقه طيلة حياته وفي عام١٩٢٠ التحق بدولان وصمم مناظر الإنتاجه الأول وهي مسرحية (الحياة حلم ) لكالدريون ،عمل مع (لونية بو) فمثل دوراً في احدى مسرحياته ومثل مع آخرون بعض الأفلام السينمائية وفي عام١٩٢٤ انغمس (آرتو)في الحركة السريالية وفي عام ١٩٢٦اسس وبالمشاركة مع (روبرت) مسرح الفريد جاري ،عندما شاهد فرقة رقص باليه في معرض الكولينالي في باريس بداء بتشكيل نظرياته التي اشتهر بها في عام ١٩٣١ كتب سلسة من المقالات والبيانات ،جمع منها ثلاثين في كتاب(المسرح وقرينة)الذي يعد وفي عام ١٩٣٥ اخرج عمله الوحيد(الزنجي) والذي كتبه بنفسه توفيفي مرض السرطان عام ١٩٤٨ لم يكن ٠ المصدر :سامي عبد الحميد ابتكارات المسرحين في القرن العشرين ،مصدر سابق ، ص١٥٤ ٠

(٤٣)سعد تردش ،مصدر سابق،ص٢٦٣ ٠

(٤٤)ينظر:سامي عبد الحميد،مصدر سابق،ص١٥٦،ص١٥٧ ٠

(٤٥)كرستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (مركز اللغات والترجمة)، ص١٢٢ ٠

(٤٦)فواد زكريا، نتشة، ط١(مؤسسة الهنداوي)، ص١٨ ٠

(٤٧)القران الكريم، سورة المؤمنون، آية ٥٣ ٠

(٤٨)*ولد جاك لوكوك في ١٥ ديسمبر ١٩٢١، من الجنسية الفرنسية، وعمل كممثل ومخرج ورياضي ومصمم رقص ومعلم في الكوميديا ، وعمل الراوي في المسرحيات المتعلقة بالمآسي القديمة وفي المكانة المسرحية لجاك ويعتبر جاك من أبرز

الشخصيات في مجال المسرح، حيث تم استدعاؤه لجميع دول العالم من أجل إلقاء المؤتمرات التي فضحت نظريته المسرحية، وأطلق على هذه النظرية اسم شاعرية الجسد أو خطاب الحركة الواقعية. أو مسرح الإيماءات أو مسرح القناع، لكونه يعتبر من مؤسسي التربية المسرحية، ويظهر مكانته في المسرح الغربي من خلال محاولته تحرير نفسه من المسرح العالمي من خلال التخلص من تأسيس الكلمة اللفظية والحوارات اللغوية.، واستبدالها بالصمت، والميم، والرياضة، هذا الممثل له العديد من الكتب، وله العديد من الدراسات التطبيقية والنظرية، والتي تُعرف بمدرسته للمسرح والإخراج، وكان مهتمًا جدًا بلغة الجسد، ومن أشهر كتبه كتاب( مسرح السيدة والحركة)، وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة الإنجليزية، وله كتاب آخر بعنوان (شعر الجسد) يشرح فيه بلاغة الجسد الواقعية ٠المصدر ٠ academia-arabia.com//Httbs:

(٤٩)ينظر: جميل حمداوي، جاك ليكوك وشعرية الجسد، مقالة ،مجلة فنون مسرحية الالكترونية ،الجمعة٢٧ آذار ٢٠٠٩ ٠ القتباس يوم٤/٤/٢٠٢٣ الساعة ١٠ مساءً https://theaterars.blogspot.com

(٥٠)جميل حمداوي، مصدر سابق ٠

(٥١)ينظر: جاك لوكوك، جان جبريل كار اسو، وآخرون ، مصدر سابق ص٧٩ ٠

(٥٢).*(اريان منوشكين) من مواليد ١٩٤٠ في باريس أسست مسرح الشمس الفرنسي في آيار-١٩٦٤ ، ونما وتطور واثبت وجوده حيث قدمت الفرقة مجموعه من العروض المسرحية ورؤية اريان منوشكين في التسمية المسرح من ( ان المسرح مكان انطلاق لرؤية الاشياء رؤية اخرى ومكان ليس للاخفاء او الخفاء ) وهي تهدف لخدمة المسرح نفسه الذي ياخذ على عاتقه (لديها ) ان يكون صرخة مدويه رافضة للخطيئة في الواقع الانساني الملوث وبالتالي استنهاض انسانية الانسان وهي تريد تغيير الواقع عبر فهمه . ففي مسرح (منوشكين) نجد تعدد جنسيات الممثلين وهم ينتمون ل (٣٥) جنسية وثقافات متعددة المصدر: محسن نصار ،قراءة في كتاب مسرح الشمس ،الاقتباس ٧/٤/٢٠٢٣ الساعة ٢ صباحاً مصدر سابق ٠

(٥٣)ينظر:محمد أبو الخير مسرح الاطفال بين الكلاسيك والانترنيت ،ص٣٢ ٠

(٥٤)محسن نصار ،مصدر سابق.

(٥٥)* البيوميكانيك اسلوب عمل يتركز على مهمات محددة تطلب من الممثل الذي ينفذها في عدة مراحل يساعد هذا الأسلوب الممثل على ان يتوصل الى الدقة والاقتصاد بالحركة وجعلها منمطة للغاية مما يساهم في تكثيف دلالاتها ٠ المصدر ماريا الياس وحنان القصاب، مصدر سابق ،ص١١٣ص١١٤٠.

*زيامي موتوكييو (١٣٦٣-١٤٤٣م) أحد أبرز مؤسسي مسرح "نو" الياباني كتابة رامية، وتنظيراً، وتمثيلاً. ولد في مدينة "يوزالي"، وتوفي في مدينة كيوتو. حظي برعاية معنوية ومادية من الحاكم. " أشيكاغا. يوستيميسو"، فصار مسرح "نو" في ظله تعبيراً فنياً مركباً عن عالم الساموراي الأرستقراطي. عمل زيامي مديراً لمدرسة "كانزه" لممثلي "النو" التي أسسها والده، كما صار الشخص أداء أدوار هذا الفن المسرحي الجديد، إلا أنه لم يكتف بنجاحه المذهل ممثلاً، انه لم يكتف بنجاحه المذهل ممثلا، بل كتب ما يزيد عن مئتي نص درامي موسيقي غنائي. بقي منها ١٢٤ نصاً. وضع لتلاميذه مجموعة تعاليم بعنوان "كادن شو"، أكد فيها أن يتقن ممثل مسرح "نو" ثلاثة أدوار رئيسية هي: "المحارب والعجوز والمرأة". أما مؤلفاته النظرية بعنوان "الكراسات الاثنتا عشرة فلم تظهر وتُطبع حتى. (عام ١٩٠٩) لكونها ملكية عائلية سرية للحفاظ على التراث وصونه من التشويه. المصدر: عزيزة فوال بابتي،موسوعة الاعلام العرب والمسلمين والعالميين ،ج٢،(دار الكاتب العلمية،١٩٧١ )،ص٣١٨ ٠

(٥٦) أبو طالب محمد سعيد ،علم النفس الفني ،(وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة،١٩٩٠)،ص٧٤

المصادر


١- جيلين ولســـن: ســـيكولوجية فنون الاداء، تر، عبد الحميد شـــاكر، عالم المعرفة الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠،

٢- ما رفن كارلسون: فن الاداء مقدمة نقدية، ت منى سلام، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الاول للمسرح التجريبي، القاهرة ١٩٩٩

٣- -عبد العزيز حميد صالح: الأزياء عند الاعرب عبر عصور متعاقبة، (دار الكتب العالمية)

٤- الإردايس: نيكول المسرحية العالمية،ت:عثمان نويه، ج١، ط١، (هلا للنشر والتوزيع)

٥- فيصل عباس: أساليب دراسة الشخصية، ط١(بيروت: دار الفكر اللبناني) سنة١٩٩٠

٦- استانسلافسكي: اعداد الممثل، ت: شربف شاكر، (الهيئة المصرية ا للكتاب)١٩٩٧

٧- ابو لوليد ابن رشد: تلخيص فن الشعر لأرسطوطاليس، (القاهرة: مكتبة الانجلوالمصرية)١٩٧١

٨- محمد الخطيب: المسرح الاغريقي، ط١، (دارموسسة للطباعة رسلان للنشر والتوزيع)

٩- لويس مليكة: الديكور المسرحي، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر ،١٩٦٦)

١٠- ارسطوطاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، (القاهرة: كتبت الانجلوالمصرية،١٩٨٢)

١١- ارسطو: فن الشعر، ت، إبراهيم حمادة، (القاهرة: هلا، للنشر١٩٩٩)

١٢- فيتو باند ولفي: تاريخ المسرح، تر: الاب الياس زحلاوي، (دمشق: وزارة الثقافة ،١٩٧٩)

١٣- روجي عساف: سيرة المسرح اعلام واعمال، ج١، ط١، (بيروت: دار الادب،٢٠٠٩)

١٤- (القاهرة: المركز القومي للترجمة)

١٥- كمال الدين حسين: المدخل لفنون المسرح، (القاهرة: مركز الإسكندرية للكتاب ٢٠٠٧)

١٦- إبراهيم سكر: الدراما الرومانية، (الهيئة المصرية العامة للتاليفوالنشر،١٩٧٠)

١٧- عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني الهزلي، (مصر: مكتبة الأنجلو)

١٨- جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، (بغداد: دار المأمون لنشر)،١٩٩١،

١٩- قاسم البياتلي: الإخراج وفن المسرح الطليعة الأولى في الاخراج المسرحي في اوربا، ط١، (دار الأكاديميون للنشر والتوزيع،٢٠١٧)

٢٠- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٤)،

٢١- اوجست بوال: العاب الممثلين وغير الممثلين، تر: الحسين علي يحيى، (القاهر مركز اللغات والترجمة ،١٩٩٧)

٢٢- جلال شرقاوي: فن التمثيل وفن الإخراج، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠١٢)

٢٣- سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحين في القرن العشرين (بغداد: دار الهنا للعمارة والفنون ،٢٠٠٩)

٢٤- جيرزي كروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، (دار الكتاب العربي)

٢٥- سامي عيد الحميد: نحو مسرح حي، ط١، (بغداد دار الشؤن الثقافية ٢٠٠٦)

٢٦- رتولت بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف (بيروت: عالم المعرفة)

٢٧- جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠١٢)،

٢٨- عبود حســـن المهنا وعلي الحمداني وآخرون: أســـاليب الأداء التمثيلي عبر العصـــور، ط١، (دار المنهجية للنشروالتوزيع،٢٠١٦)

٢٩- سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون،١٩٧٩)،

٣٠- كرستوفر اينز: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (مركز اللغات والترجمة)
٣١- فواد زكريا، نيتشة، ط١(مؤسسة الهنداوي)،
٣٢- جاك لوكوك، جان جبريل كار اسو، وآخرون: المنظومة الشاعرية لجسد الممثل: تر، سهير الجمل (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للاثار،١٩٩٧)
٣٣- محمد أبو الخير: مسرح الاطفال بين الكلاسيك والانترنيت ٠
٣٤- أبو طالب محمد سعيد: علم النفس الفني، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة،١٩٩٠)
٣٥- عزيزة فوال بابتي: موسوعة الاعلام العرب والمسلمين والعالميين، ج٢، (دار الكاتب العلمية،١٩٧١)،

مصادر اجنبية:

٣٦- – عباس عبد الغني، الخطاب النظري في مسرح غروتوفسكي الفقير، (دمشق: مجلة الحياة المسرحية، العدد٧٣ ،٢٠٠٩)،

الرسائل والاطاريح:

٣٧- محمد عباس حنتوش: دلالات الجسد في عروض منتدى المسرح العراقي، رسالة ماجستير (جامعة بابل، كلية التربيةالفنية،٢٠٠٢)

المواقع الالكترونية:

٣٨- سامي عبد الحميد، بحث، ماهية التقنع في المسرح، (مجلة الحوار المتمدن الالكترونية، ع٧٠١٧سنة ٢٠١٢) https://www.ahewar.org
٣٩- حسين علي حسين أبو الندى ،القناع في مسرح سعد اللة ونوس مقالة في مجلة مشكاة ، http://dspace.alazhar.edu.ps/xmlui/handle
٤٠- شاهر يوسف: المسرح لايحتاج الى تقليد الحياة ،مقالة،مجلة ملهم الالكترونية ٧٠- حمد محمد عبد الأمير :الجهد الادائي للممثل الايمائي ،مقال Https://molhem.com ،موقع https://staff.uobabylom.edu.ig الرافدين الاكتروني
٤١- جميل حمداوي، جاك ليكوك وشعرية الجسد، مقالة ،مجلة فنون https://theaterars.blogspot.com
٤٢- محسن نصار، قراءة في كتاب مسرح الشمس، مطابع المجلس https://www.uobabylon.edu.iq/publications/nabo_edition6