جماليات القناع وتحولاته في أداء الممثل المسرحي

م.د. اياد طارش ساجت
جامعة القادسية _ كلية الفنون الجميلة
eyadtaresh76@gmail.com

الملخص:

يعد الممثل هو احد اهم عناصر العرض، وهو الوسيط بين العرض والمتلقي، فهو ينقل العرض بواسطة تقنياته الصوتية والجسدية، ومن خلال بث العلامات وأنتاجها، ويرى الباحث ان لمفهوم (القناع) أهمية كبيرة لدى الممثل كونه يعد احد اهم ادواته التعبيرية حيث يحتل أثراً كبيراً في اداء الممثل لما يحمله هذا المفهوم من تداخل فلسفي ونفسي ووظيفي، كما يعد الوسيلة للمحاكاة والتظاهر والتنكر والتخفي ويتنوع بين ان يكون قناع ثابت نمطي واخر له القدرة على التحرر وكسر النمطية والشكل الثابت، لذلك سعى الباحث في بحثه الى التعرف على جماليات (القناع) وتحولاته الفلسفية والنفسية في اداء الممثل وكيفية أشتغالاته وتوظيفه.

الكلمات المفتاحية: (جماليات. القناع، التحول. أداء).

Aesthetics of the mask and its transformations in the performance of the theatrical actor

dr. Iyad Tarish Saget
Al-Qadisiyah University _ College of Fine Arts

Abstracts:

The actor is one of the most important elements of the show, and he is the mediator between the show and the recipient, as he transmits the show through his vocal and physical techniques, and by broadcasting and producing the marks, and the researcher believes that the concept (mask) is of great importance to the actor, as it is one of his most important expressive tools as it has a major impact on The actor's performance of the philosophical, psychological and functional overlap that this concept carries, as it is the means of simulation, pretense, disguise and disguise, and varies between being a static mask and another having the ability to liberate and break down stereotypes and fixed form, so the researcher sought in his research to identify the concept of (the mask) and its transformations in The performance of the actor and how he works and his employment.

Keywords: (aesthetics, mask, transformation, performance).

الإطار المنهجي:

مشكلة البحث: أرتبط مفهوم (القناع) بالطقوس والمهرجانات الدينية والاجتماعية والثقافية التي كانت تقام في حضارات وشعوب مختلفة، وهي ذاتها الطقوس التي أنبثق منها فن المسرح في بلاد الاغريق، وقد لازم القناع الانسان حيث أستثمره الاخير بالعديد من الوظائف (الطقسية، ألاحتفالية، الفلسفية، الرمزية، المحاكاة، ألاجتماعية، النفسية)، ومن هذه الوظائف العديدة ايضاً حضر القناع في المسرح كمفهوم جمالي فكري، حيث أرتبط ومنذ المسرح الاغريقي بالممثل وأعتبر احد ادواته التي تمكنه من أيصال الشخصية الى المتلقي، كما أعتبر القناع بانه الوجوه المتعددة التي يحتاجها الممثل في التعبير عن تحولات الشخصية، واقنعة الممثل انواع مثل المادية كالتي تصنع من قطعة من الجلد أو القماش او الطلاء او بعض أصباغ الماكياج، واللامادي والذي ينتجه (الانسان / الممثل) حيث يلجأ اليه للتنكر او للتمظهر، لذلك هو قناع مزيف وغير مقدس كونه يستمعل للحيلة في أخفاء شي وأظهار شي أخر، والقناع اللامادي يرتبط بأعماق الانسان وبشرطه الوجودي والاجتماعي، فيتحول من مجرد قناع وقتي الى صفة ملازمة للوجود اليومي (للإنسان /الممثل)، وهناك من الباحثين من يرى بان القناع هو (الاخر/ اللامرئي) الذي يقابل (الانا/ المرئي)، ومن هنا ظهرت للباحث العديد من التساؤلات حول مفهوم (القناع) ووظائفه في أداء الممثل المسرحي، فقد لاحظ الباحث ان لمفهوم القناع تحولات وتداخلات وظيفية وفلسفية وجمالية ونفسية في اداء الممثل المسرحي ، لذلك صاغ عنوان بحثه كالتالي: **(جماليات القناع وتحولاته في اداء الممثل المسرحي)**

أهمية البحث: يفيد طلبة التمثيل في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي الى الكشف عن ألتداخل الفلسفي والوظيفي للقناع وتحولاته في اداء الممثل المسرحي.

حدود البحث: تحدد البحث زمانياً: ٢٠٠٨، ومكانياً: بغداد– المسرح الوطني، وموضوعياً: جماليات القناع وتحولاته في اداء الممثل المسرحي .

تحديد المصطلحات:

١. القناع:

يعرفه ابراهيم حمادة: "غطاء مشكل مرسوم، يثبت على وجه اللاعب ليخفي ملامحه الاساسية في سبيل أعطاء الاحساس بملامح، وهيئة أخرى لانسان او حيوان او طير، وكما يحدد القناع الملامح الاساسية للشخصية المؤداة فهو يحدد ايضا السن والطبقة الاجتماعية والمزاج ولكن على نحو ثابت"(١).

تعرفه ماري الياس وحنان قصاب: "ان القناع المستعمل في المسرح الاغريقي كان يطلق عليه اسم (Persona) وهي كلمة مستعارة من التعبير اليوناني (pros– opon) وتعني ما يواجه وجه الانسان، او الصورة التي يعطيها الانسان عن نفسه للاخرين (،،،) ومن جانب اخر فان الكلمة المستعملة للدلالة على الشخصية المسرحية (personage) لها نفس الاصل اللغوي، مما يدل على الدور الذي لعبه القناع في تكوين الشخصية المسرحية لاحقاُ"(٢).

ويعرفه صالح سعد: " القناع في التحليل النهائي ليس سوى الاخر / الشخصية الثانية، اللامرئية، التي يقوم الممثل بتجسيدها، حتى ولو لم يكن قناعاً مادياً، يرتديه الممثل فوق وجهه ليخفي ملامحه الاصلية"(٣).

التعريف الاجرائي للباحث (القناع): هو المظهر الخارجي للممثل ينتج بعد قراءات وحفريات لاعماق الشخصية المراد تقديمها، ويكون تارة قناع مادي يساهم في تحقيق المحاكاة او لكسر الايهام والتغريب وتحقيق المسرحه، واخر لا مادي يستثمره الممثل في أنتاج اقنعة عديدة ومتنوعة تفيده في تحولات الشخصية وابعادها الاجتماعية والنفسية.

٢. الاداء (performance):

<u>لغةً:</u> جاء في المنجد أسم ماخوذ من الفعل (أدى) بمعنى أوصل الشيء أو قضاه. ويعني (القضاء) أو (الايصال)(٤).

<u>أصطلاحاً:</u>

يعرفه (شيشنر) بانه: "السلوك المستعاد(٥).

يعرفه (الكسندر دين) بانه: أعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح[٦].

التعريف الاجرائي لمفهوم الاداء:

هو قدرة الممثل وكفاءته وتمكنه من أدواته الجسدية والصوتية في اعادة أنتاج الشخصية المسرحية وفق أقنعة عديدة ومتنوعة

الإطار النظري

المبحث الأول: القناع بين البعد الفلسفي والنفسي:

يرتبط القناع ومنذ القدم بالعديد من الحضارات والاساطير والطقوس البدائية الاولى، أضافة الى انه يرتبط عند العديد من الشعوب والمجتمعات بالمعتقد وما يعبدون من الهه، حيث يقومون بالمحاكاة من خلال الاقنعة التي يرتدونها والرسوم التي يصبغون بها اجسادهم بغية التقرب والتضرع من خلال الطقس الديني، وقد تناول الكثير من المهتمين من فلاسفة وباحثين وعلماء نفس مفهوم (القناع) وعلاقته الوطيدة مع الانسان، حيث ناقشوا هذه العلاقة والارتباط الوثيق التي تربطهما معاً، ولعل الاسئلة التي يثيرها المفهوم جاءت بحكم قرب القناع وابعاده الفلسفية والوظيفية وملاصقته للانسان. فالالغاز والوجوه المتعددة والتنوع الوظيفي والتداخل الفلسفي ساهم في ان يخلق مفارقة كبرى في اشتغالاته فهو "**يحرر من الاشكال المألوفة ويأسر في قالب واحد يخفي قسمات ويظهر اخرى، يخلق الاستيهام وضده، يمسخ حامله، يمكن ان نذهب مع المفارقة حتى حدودها القصوى لنقول ان القناع يزيل القناع**" [٧].

ويتمتع القناع بأزدواجية وفق مايقدمه من تناقضات، فهو يظهر ويخفي، قناع جميل وأخر مشوه، جبان وشجاع، ابيض واسود، مقدس واخر مدنس، قناع مري وغير مرئي، قناع مرئي يصنعه الانسان كالاكسسوار او أصبغة الماكياج وأخر غير مرئي ينتج من دواخل الانسان بعد عمليات سايكولوجية يكون متعدد الاقنعة وله مهام متعددة وحسب الظروف والمعطيات الاجتماعية والثقافية. فالتظاهر والمحاكاة غريزة موجودة لدى البشر، " **أنّ مفهوم القناع تغيّر عبر الزّمن، واختلفت أهمّيته من حضارة لأخرى، من مُجرّد وسيلة تخفّي أو قناع جنائزي، إلى أداة فرجويّة تجسّد إله أو إنسان من الطّقس إلى التّمثيل، مُمثّلة في كلّ الحالات واجهة ثقافيّة، تتغيّر ملامحه بتغيّر**

ملامح المجتمع الّذي ينتمي إليه"[٨]. وهكذا نلاحظ ان ثمة أتفاق حول التطور والتحول الذي حصل مع مفهوم (القناع) وعبر التاريخ الذي ارتبط به، فمنذ الانسان البدائي الاول والى يومنا هذا والمختصون يشيرون الى انه القناع يدخل في هوية الانسان، فمن الصيد والتخفي والتقنع بلباس حيوان عند الانسان الاول، الى محاكاة المقدس واحتفالات الالهة، او استدعاء الارواح والدور الوسيط بين عالمهم الدنيوي والعالم الاخر، ويرى الباحث بان القناع هو عبارة عن وجوه متعددة ومختلفة يتقنع بها الانسان عند حاجة ورغبة معينة، وهذا ما يحصل مع الكثير من الشعوب والقبائل "***لم تعتبر الأقنعة في العصور القديمة أعمالاً فنية أو وسيلة للتمويه والتسلية، بل كانت جزءاً من الحياة وتستخدم في الشعائر الدينية والطقوس والتقاليد، وفي بعض أوجه الحياة اليومية لدى بعض القبائل والشعوب البدائية***" [٩]. ومع مرور الزمن لم يعد القناع ذو طابع احتفالي ديني وانما اصبحت له وظيفة أجتماعية تحضر وبقوة في المظاهر الاجتماعية، فالانسان بطبيعته يميل الى التظاهر والتقنع والتصنع بغية أخفاء اشياء واظهار اشياء اخرى.

يصنف المختصون بان كلمة القناع (MASK) تنحدر من الايطالية (MASCHERA) والتي تعني (أسود)، وهي ايضا منحدرة من اللاتينية (MASCHA) والتي تعني (الساحرة)، كون ان الساحرة واثناء قيامها بطقوس السحر تقوم بتلطيخ الوجه باللون الاسود، في حين نجد ان القناع المستعمل في المسرح الاغريقي كان يطلق عليه اسم (Persona) وهي كلمة مستعارة من التعبير اليوناني (pros– opon) وتعني ما يواجه وجه الانسان، او الصورة التي يعطيها الانسان عن نفسه للاخرين، وهنا يرى الباحث ان القناع ساهم بشكل كبير في صياغة الشخصية المسرحية عند اليونان كون ان الكلمة اليونانية (prosopon) كانت تستخدم للدلالة على الوجه والقناع، ومن جانب اخر فان الكلمة المستعملة للدلالة على الشخصية المسرحية (personage) لها نفس الاصل اللغوي المرتبط بالقناع لدى اليونان [١٠].

(نيتشه) والاقنعة:

يشير المختصين في فلسفة (نيتشه) الى انه الفيلسوف الالماني سعى ومن خلال فلسفته الى كشف الاقنعة ورفعها عن الكثير من المفاهيم مثل (الانسان، الفلسفة، الطبيعة، الفكر، الحياة، الموت، الدين، العقل، اللغة، التاريخ)، كل هذه المفاهيم خضعت لمطرقة (نيتشه) وفق حفريات مذهبه (**الجينيالوجي** *)، حيث سعى من خلال هذا المفهوم الاخير اي العمل الجنيالوجي والقائم في اساسه على الحفر في جذور الاخلاق والقيم التي غيبت انسانية الانسان في الفكر الاوروبي وهمشت جانب الاحساس لديه وقتلت جسده، ومن ثم ان (الجينالوجيا) عند الفيلسوف (نيتشه) هي اداة للنقد فهي تحاول وباستمرار في كشف الاقنعة عن الكثير من ما تناولته الفلسفة والفلاسفة في الفكر الغربي " **كل فلسفة انما هي فلسفة مشدودة الى السطح (...) كل فلسفة تخفي فلسفة وكل رأي هو أيضاً مخبأ، وكل كلمة هي ايضاً قناع** " [١١]. يشير الباحثون الى ان الفيلسوف الالماني قد تعرض كثيرا لمفهوم (القناع) وفلسفته وصلته الوثيقة مع الانسان وسعى من خلال تنظيره الفلسفي الى كشف الاقنعة وازاحة القناع عن الانسان، ويؤمن الفيلسوف الالماني (نيتشه) بان الانسان هو من قام بفعل التقنع، ولذلك سعى جاهداً ومن خلال الانسان نفسه الى رفع الاقنعة عن تلك الارادة التي تسير الظواهر ذات الصلة المباشرة بالانسان وبالوجود الانساني، حيث قام بأختراق الفكر الانساني واطاح به من خلال تاسيس نظرة جديدة واضحة ومكشوفة وغير مقنعة الى تاريخ اللغة وتقلباتها وانحرافاتها وفق بحث جينالوجي عميق كاشفاً عن عجزها بقول الحقيقة، وانغماسها كجزء رئيسي في ممارسة الهيمنة والسيطرة، فكل ما صور للانسان على انه حق وخير وواجب وصواب هو في وجهه نظر (نيتشه) أقنعة تتستر خلفها أرادات تسعى للسيطرة وفرض وجهة نظرها، " لقد أدرك الفيلسوف الالماني (نيتشه) ومن خلال تعرضه الى أنماط الثقافة الانسانية ومنها (الدين والاخلاق والميتافيزيقيا)، وجد نفسه انه يتعامل مع لغة تعكس الفكر الانساني، وهي لغة لا تقول الحقيقة ما تعنيه، والمعنى الذي يتجلى ويظهر مباشرة منها، قد لا يكون الا معنى ظاهرا او ضعيفاً يخفي معاني اخرى، بحيث يكون المعنى المضمر والمختفي هو المعنى القوي،

فاللغة اذن تولد الاعتقاد بانها تتجاوز صورتها اللفظية وان هناك اشياء تتكلم دون ان تكون لغة مثل الطبيعة والبحر وحفيف الاشجار والحيوانات والاوجه والاقنعة " (١٢). *ان المفكر والفيلسوف (نيتشه) سعى ومن خلال فلسفته ومطرقته الى اثبات ان الاقنعة حاضرة في اللغة وفي الفلسفة وابتداء من (افلاطون) وفلسفته* في نظرية المعرفة والتي تلخصت في ان عالم (المثل) حقائق ثابتة وان مانشاهده في الطبيعة من أشياء مادية محسوسة كثيرة العدد انما هي صورة ناقصة وممسوخة عن الصور الموجودة لها في عالم المثل (١٣).

كما ناقش (نيتشه) التراجيديا اليونانية والقوى المتصارعة في داخل النفس البشرية المتمثلة في القوى الابولونية والديونيزوسية وهما مبدئين متناقضين ومتفاعلين جدلياً ولا يمكن ان يوجد احدهما دون الاخر، بل يتكاملان معاً وهما يمثلان التعقل الابولوني والفرح الصخب الديونيزي، وتحليل (نيتشه) عن الدراما سعى فيه الى توضيح دور القوى العفوية الغريزية ودور المحاكمة العقلانية في تركيبة الدراما عند الاغريق مؤكداً على ان الابداع يتولد ويتطور من خلال الصراع بين هذين المفهومين المتناقضين مما يتولد الابداع (١٤). ومن هنا يرى الباحث ان المطرقة النتشوية التي طالت جميع المفاهيم بما فيها الدراما والفن والادب وقام بتفكيك جذورها وابعادها ومراكزها، فاتحاً بذلك تاريخ جديد من الحفريات المعرفية، كما عدت منعطفاً حقيقياً في اساليب وطرق التفكير، ورافضة كل ما ساد من القيم وما رسخ في الاذهان والعقول. ولذلك أعتبرت فلسفة (نيتشه) بوابة واساس لفلسفة مابعد الحداثة فالمفاهيم التي طرحت مثل (الشك، ومحاربة الاوهام، وتحرير الانسان) حيث تبلورت في أفكار فلاسفة مابعد الحداثة أمثال: (هيدغر، ميشيل فوكو، جاك دريدا، جيل دولوز).

قد أستطاعت هذه الاقنعة من تضليل الكثير من البشر ممن لا يمتلكون وعي ورؤية ثاقبة ومتحررة يستطيع من خلالها ان يطيح بهذا القناع وان يتمكن من مشاهدة ما يخفى خلف هذه الاقنعة، "لا يمكن قوة جديدة ان تظهر وتمتلك موضوعاً ما الا اذا وضعت في البداية قناع القوى السابقة التي كانت تحتله من قبل، ن القناع او الحيلة من قوانين الطبيعة اذا هي اكثر من قناع وحيلة، ان على الحياة في مطالعها ان تقلد

المادة لكي تكون ممكنة فقط ولا تبقى قوة اذا لم تاخذ في البدء وجه القوى السابقة التي تصارعها" (١٥).

كارل يونغ وقناع الشخصية:

يشير عالم النفس(كارل يونغ) الى انه القناع يكون مشروطا بوضع الفرد الاجتماعى ووظيفته وجنسيته وهناك العديد من الاقنعة التي نلجأ اليها في المواقف المختلفة ولكننا نتبنى قناعاً عاما يقوم بالأساس على نمط الوظيفة العليا لدينا (١٦). حيث عد العالم النفسي (يونغ) القناع بانه احد المكونات الرئيسية لشخصية الانسان وحاجة تعيش مع الانسان يقوم بتوظيفها عند الحاجة اليها متى يشاء وحيثما يشاء، حيث استعار الاخير فكرة *القناع* من المسرح كون ان القناع احد المصطلحات والمفاهيم التي تربط به، ويتحدث (يونغ) حول أهمية القناع والارتباط الوثيق مع شخصية الانسان، فيشير أن لكل منا قناعاً شخصياً يبدو به أمام الناس وغالباً ما يكون مغايراً لحقيقته التي يعرفها هو عن نفسه، فكأنه يظهر بشخصية معينة ذات صفات معينة وتصرفات وأخلاق معينة أمام الناس اتفاقاً مع تقاليد المجتمع وتمشياً مع ما يرتضيه الناس واستجابة الواقع ومتطلباته. ومن هنا وظف عالم النفس (كارل يونج) ارتباط مصطلح (الشخصية) بالقناع حيث يرى ان كل فرد لكي يستطيع أن يلعب دوره بنجاح وعلى مسرح المجتمع من خلال الاقنعة،وهو بذلك يؤكد على القيمة الاجتماعية والجماعية لهذا المفهوم،والذي يستطيع من خلاله الانسان (امرأة، رجل) أن يتكيف بنجاح مع المظاهر الاجتماعية والثقافية والدينية، لذلك يشير علماء النفس الى ان الانسان كثير التقنع باقنعة غير مادية فالتظاهر غريزة موجودة لدى *البشر* والهدف منها عادة ما يكون اجتماعي او اسلامي او سياسي او ثقافي، يستثمره الانسان بغية تقديم نفسه بشكل يتوافق مع المظاهر التي يرغب في يكون من ضمنها، ومن هنا نجد ان القناع قد اخذ وتصدر الكثير من البحوث والدراسات لدى علماء النفس كونه مادة تنتمي الى الذات البشرية وتكون الوجه المعبر عنها، او هو ما ينتج عن الانسان بصورة غير مادية.يقول (يونغ) ان القناع " هو النظام الذي يتبعه الفرد في تكيفه مع العالم، او هو الطريقة التي يتبعها في تعامله مع هذا العالم. لكل حرفة او صنعة قناعها المميز والخطر يكمن عندما

يصبح الناس متوحدين مع أقنعتهم، ولعلنا نستطيع القول، في شي من المبالغة ان القناع هو ما لا يكونه المرء في الحقيقة، بل هو ما يعتقد – كما يعتقد غيره – انه هوه " (١٧).

وهنا يرى الباحث ان عالم النفس (يونغ) يشير الى نقطتين مهمتين، الاولى الى توحد الانسان مع قناعه المزيف والذي هو بطبيعة الحال قناع مصطنع ولا يمثل شخصيته الحقيقة ودواخله العميقة، وفي النقطة الثانية الى ان القناع الذي ينتجه الانسان هو قناع غير مرئي، قناع هو يعتقده ويظل يرافقه لاعوام طويلة، وياتي هذا القناع الغير مرئي من اللاوعي الجمعي لدى الانسان، كون ان اللاوعي الجمعي يساهم في انتاج الصور والاقنعة للانسان، فالقناع وكما يوحي اسمه فإنه الصورة العامة التي يواجه بها الشخص المجتمع،فالانسان لا يتعامل بعفوية مطلقة ولا يقوم بكل ما يخطر له، ولا يقول كل ما يريد فهو يكبح نفسه ويرتدي قناعاً اجتماعياً يتعامل به في حياته اليومية، وتكون البداية مع القناع مستمدة من اللاوعي الجماعي ثم بعد ذلك نستكشفه ونحدد معالمه بأنفسنا لاحق. " الشخص هو القناع الذي يرتديه الفرد بانتمائه الى المجتمع، انه قناع النفس الجماعية، قناع يتظاهر بالفردية ويجعل الاخرين والمرء نفسه يعتقدون انه فرد في حين انه لا يفعل شيئا غير القيام بدور من خلاله تتكلم النفس الجماعية " (١٨).

يشير المختصون في علم النفس ان وظيفة واهمية علم النفس تكمن في انه عندما يحلل شخصية الانسان انما يقوم ينزع القناع عنها، فيظهر ما خفي منها خلف الاقنعة،، فالشخصية ليست الا قناع النفس الجمعية. ويعتقد الكثير من البشر بان (القناع) هو اداة مساعدة للانسان حيث يقدم الاخير نفسه للمجتمع بصورة لائقة ومتناغمة مع المجتمع، رافضاً ان تكون صورة غير حقيقية وفيها من الزيف والخداع كونها لاتشبه صورة الانسان الداخلية (الاصل)، حيث تساهم هذه الاقنعة بصناعة هوية للفرد داخل المجتمع، ويمكن ان نلمس موقف المجتمع من الفرد الذي لا يلتزم بهذا القناع، اي انه يخرج عن الدور المرسوم له، فالمجتمع يقف له بالمرصاد، ويتم نفيه باقسى درجات الابعاد والاقصاء وليس سهلا ان ينزع الفرد هذا القناع ويسير بوجهه

الحقيقي عاريا، تماما يشبه الامر لو نزع الثياب عن جسده ومشى به عاريا. وليست المعايير الاخلاقية والعادات والتقاليد التي يلتزم فيها الاشخاص في المجتمع الا هذه الاقنعة التي تقنعنا اننا كائنات اجتماعية بالدرجة الاولى لا يمكننا الافلات من الانتماء، فبدون هوية اجتماعية لا وجود حقيقي للفرد او تحديدا الشخص او الممثل ليس اكثر[١٩]. ويرى الباحث في ان الاقنعة تترك أثاراً وابعاداً نفسية، فالقناع يضفي الى شي غير موجود لدى الانسان، شي نستطيع ان نقول عنه يرغب الانسان يكون بهكذا شكل او بهكذا صورة، صور واقنعة تعيش في اللاوعي الجمعي للانسان تظهر عندما يحتاجها الانسان في وظائفه الاجتماعية والثقافية والدينية، اقنعة تدخل في صناعة هوية الانسان سواء كانت هوية ثقافية او اجتماعية او دينية، ومن وجهة نظر اخرى نستطيع ان نقول بان القناع يستخدمه الانسان لسد نقص ما او عقدة داخلية ملازمة للانسان، فالقناع أداة مساعدة للانسان لسد الكثير من المتطلبات والاحتياجات والرغبات التي يسعى الانسان الى أمتلاكها وبفضل القناع يحقق ما يريد، كونها اداة اقناع للاخرين، واداة للتظاهر والكذب لدى الانسان، ان تكون بشكل معين وعلى شاكله معينة، القناع يفصل بين حقيقة الانسان الداخلية ومظهره الخارجي، لذلك أهتم الكثير من علماء النفس الى تحليل الشخصية الانسانية وتفكيك أقنعتها وابعادها بغية الوصول الى عوالم النفس العميقة، هذه العوالم التي تنتج وتنتج وطالما هي على قيد الحياة العشرات من الاقنعة المزيفة والخداعة من أجل الحصول على مكاسب أجتماعية او سياسية او ثقافية.

المبحث الثاني : القناع والمسرح

يعد مفهوم (القناع) من المفاهيم التي أرتبطت بالمسرح بصورة عامة وبالممثل المسرحي بصورة خاصة، وللقناع وظائف عديدة في أشتغالات الممثل فتارة يكون بعداً فلسفياً وتارة يكون بعداً وظيفياً فنياً، فهو متعدد الوظائف ومتنوع المعاني، ولا شك ان هذا التوع والتعدد جاء نتيجة الاختلاف في الرؤى والاساليب المسرحية للمذاهب والمدارس المسرحية، وما حملته من أفكار ورؤى فلسفية وجمالية، " يعود استخدام القناع الى التقاليد الدينية المغرقة في القدم في كل الحضارات القديمة حيث كان وسيلة

للتماهي مع الالهة او استحضار قوى غيبية من خلال تقليد هيئتها المتخيلة، وقد حافظ القناع في المسرح على جوهر وظيفته الطقسية هذه لانه الاداة التي تسمح بأخفاء الممثل وراء الشخصية التي يؤديها " [٢٠]. يشير الباحثون الى ان مفهوم (القناع) أرتبط في البدء بالحضارات القديمة ارتباط وثيقاً حيث أصبح أحد الرموز الايقونية للاحتفال بالطقس الديني أنذاك، عبر محاكاة الالهة وأقامة الطقوس، والقناع هو اداة للمحاكاة في أستحضار الالهة وتحقيق الطقس الديني، ومن هنا نجد ان ملازمة القناع للبشر جاء نتيجة الاسباب التي ذكرت، أضافة الى ذلك أرتباط المسرح بالمجتمع والحياة الاجتماعية، " اذ ان هنالك مشابهات مثيرة بين الحياة الاجتماعية وبين ممارسة المسرح بين الافعال الاكثر ما يكون بروزا في الحياة الجمعية وبين التمثيل الدرامي (...) فانواع الرقص التي يضع خلالها هنود الزونيس zunis الكاتشينا*(...) وصور الرقص الشاماتية* في سيبريا، هي أيضا اعمال تشخيصية، اذ تمثل فيها لحماً ودما جملة الرموز التي تجسد انسجام الجماعة وجمود زمان خارج عن دائرة التاريخ، ومن هذا التمثيل يستمد الانسان القناعة المتكررة بوجوه، وتاكيد وجود حياته الجمعية، ومن الجماعات من ليس لها وجود الا بفضل هذه التشخيصات الخرافية " [٢١]. وهكذا يلاحظ الباحث ان هذا الارتباط الوثيق بين المجتمع والمسرح جاء من التداخل المجتمعي من موروث وعادات وطقوس واشكال ثقافية والتي ساهمت بشكل رئيسي في بلورة ظاهرة المسرح والتي يعدها المختصون بانها احدى الظواهر الاجتماعية المميزة، حيث يتحقق فيها الاحتفال والطقس ومما لا شك فيه يعتبر (القناع) هو الفعل البارز سواء كان في مسرحه المجتمع او مجتمعية المسرح، فالقناع هو احد وسائل المساعدة في المسرح وفي الحياة الاجتماعية حيث يستعمل للتنكر وفي المحاكاة، " فالقناع هو العلامة التي تحتفظ بفرادتها من حيث هي اداة بشرية خالصة، يرتفع– أو يترفع – بها الكائن البشري عن أخلاط اللعب، والحيل التي قد تلجأ اليها بعض الحيوانات من أجل اللهو الفارغ،أو من اجل البقاء، والقناع في التحليل النهائي ليس سوى الاخر/ الشخصية الثانية، اللامرئية، التي يقوم الممثل بتجسيدها حتى ولو لم يكن قناعا ماديا يرتديه الممثل فوق وجهه ليخفي ملامحة الاصلية"[٢٢].

يشير الباحثون في حقل التمثيل ان الاقنعة التي تصاحب الممثل وعمله، تؤدي في النهاية الى أنتاج التباساً وتساؤلات حول أيهما الاصل وايهما الصورة، فالممثل مع القناع ينتجان ثنائية (الصدق / الكذب)، (الحقيقة / الوهم)، (الوجه / القناع)، (الداخل / الخارج)، (المعايشة/ التظاهر)، حتى اننا نجد ان الفيلسوف الاغريقي (أفلاطون) تحدث عن الامر قائلاً: " ان القناع الذي يرتديه الممثل عرضه لان يصبح وجهه"[٢٣]. وهكذا نجد ان الممثل متورط في انتاج متنوع للأقنعة وكذلك ثمة تداخل وظيفي وفلسفي لها، اذ ان الممثل يجد نفسه امام اقنعة مرئية مادية واخرى غير مرئية وغير مادية، وهذا القناع الاخير هو احد اهم الاقنعة للإنسان /الممثل، كذلك قد تعرض القناع الاخير الى الكثير من قيل الفلاسفة وعلماء النفس والباحثين في علم السوسيولوجية، كون ان القناع الغير مادي بثير تساؤلات عميقة ويضع حامله امام تناقضات كثيرة، لماذا هذا القناع. ولماذا القناع وهل الحاجة الضرورية قد وضعت (الانسان / الممثل) الى ان يرتدي القناع. لذلك نجد ان اغلب رواد المسرح ومن خلال نظريات التمثيل تناولوا مفهوم (القناع) ولذك سيسعى الباحث الى تناول بعض الافكار والرؤى للمسارح التي وظف فيها القناع ووفق ابعاده الفلسفية والوظيفية:

اولاً: أقنعة الاغريق:

أرتبط القناع لدى الاغريق بمفصلين مهمين، الاول هو القناع الذي أرتبط بالاحتفالات الدينية التي كانت تقام للآلهة، وهو قناع محاكاتي ان صح التعبير، أستثمر من قبل اليونانين وقدموا فيه أنواع من الطقوس الدينية، والثاني هو قناع وظيفي أستثمر في العروض المسرحية (التراجيدية والكوميدية) اذ وظف كأكسسوار، وقد أطلق اليونان اسم (persona) على القناع في المسرح التراجيدي، حيث أشتقت من تعبير يوناني (pros– opon) والتي تعني ما يواجه الوجه، والصورة التي يقدمها الانسان عن نفسه، " يعتبر الممثل اليوناني تيسبيس thespis (٥٢٥– ٤٥٦ ق.م) أول من لجا الى التنكر في العرض عن طريق تلطيخ وجهه بالسواد، ومن بعده قام الكاتب أسخيلوس Echyle (٥٢٥– ٤٥٦ ق.م) بأدخال القناع لاول مرة في مسرحيته (ربات الانتقام) "[٢٤]. وهكذا نجد ان التعدد الوظيفي للقناع أستثمر في المسرح الاغريقي وفي جميع

العروض التراجيدية والكوميدية، وجاء هذا الحضور الكبير للقناع لاسباب عديدة من اهمها سعة مساحة المسرح في الاغريق وكذلك المسافة الواسعة التي تبعد الجمهور عن خشبة المسرح وايضا أتساع مدرجات المسرح الاغريقي وما يضم من أعداد كبيرة، فاصبح القناع الذي يرتديه الممثل مبالغ فيه وذلك لكي يوصل الى الجمهور الشخصية التي يقدمها، كذلك أصبحت له وظيفة اخرى وهي ايصال الصوت الى أبعد متفرج من خلال مكبر الصوت الذي يوضع أمام فم الممثل الاغريقي، هذا على الجانب الوظيفي اما الجانب الثاني الذي وظف في المسرح الاغريقي هو الجانب الفلسفي المتمثل بالمحاكاة للالهة اليونانية من خلال توظيف الطقوس والعادات في المسرح، "وبالطبع كان القناع – كما نعرف– يقوم بمهمة تعريف الجمهور بالشخصية، وأحياناً بالاشارة الى الحالة النفسية التي تكون عليها: على الاقل يشير القناع الحزين أو الغاضب أو الساخط الى شخصيات التراجيديا، ويشير القناع الضاحك او العابث الى شخصيات الكوميديا، فلم يكن الممثل وقتها يعبأ بتحليل الشخصية وتفسيرها، ولم يكن يبذل اي جهد لتجسيد او حتى عرض هذه الشخصية"(٢٥).

ويرى الباحث ان الاغريق هم اول قام بتمييز الاقنعة واعطاء اكثر من صفة ووظيفه لها، فالتنوع في اشتغالات القناع سواء كان في الحقل التراجيدي او الكوميدي ومثلما يظهر في الوجه (الضاحك الباكي) حيث يظهر لنا حضور الاقنعة وتفاعلها في المسرح الاغريقي. كما اننا نلاحظ بان الممثل الاغريقي لا يصرف جهداً في طريقة تقديمه للشخصية، وذلك بسبب حضور القناع لديه كون ان القناع هو من يقوم بهذه المهمة (اي مهمة ايصال الشخصية الى الجمهور)، فالممثل الاغريقي لا يحتاج الى اكثر من صوت قوي واضح النبرات، ومتى يعلو صوته او ينخفض، فالممثل الاغريقي بطبيعة الحال لم يحاول اطلاقاً من قراءة الابعاد النفسية او الاجتماعية للدور، " وكان أول الضروريات اللازمة للممثل اليوناني (الرجل) هو صوت قوي، واضح ورنان. ولا يرجع ذلك الى ان المسارح الضخمة التي كان يعرض بها تطلبت مجهوداً صوتياً زائداً (...) وعلى هذا قضي معظم الممثلين اليونانيين أعواما يدربون أصوتهم، وغالبا ما كانوا يجربونها قبل كل عرض (...) كان الصوت هو الشاغل الاول لاي ممثل تراجيد

يوناني، لان الحركات والايماءات كانت مقيدة وبسيطة، ولان تعبيرات الوجه كانت مستترة وراء قناع " [٢٦].

ستانسلافسكي والقناع غير المرئي:

سعى المخرج الروسي (قسطنطين ستانيسلافسكي ١٨٦٣-١٩٣٨) الى تاسيس منحى حاص به على مستوى العرض وعلى مستوى أداء الممثل، متاثراً بما طرحته المدرسة الواقعية من أفكار انذاك،" فقد شعر ستانسلافسكي أن المسرح الاوربي حوالي منعطف القرن التاسع عشر كان شديد الاهتمام بالمظاهر الخارجية للشخصية، ومن هذه المظاهر مثلا: الوضع الجسمي والايماءات والابراز الصوتي او التجسيد، ولذلك حاول ستانسلافسكي أن يعيد توجيه الانتباه الى العمليات الداخلية لدى الممثلين " [٢٧]. يتجه (ستانسلافسكي) الى أنتاج أقنعة غير مرئية من خلال عمله مع الممثل، حيث يتعامل وفق مفاهيم مثل (السايكولوجي، السسيولوجي، البايولوجي) وهي مفاهيم ترتبط مباشرة بالانسان وابعادة النفسية والطبيعية والاجتماعية، لذلك نجد ان المخرج الروسي ذهب ومن خلال قراءات عميقة في بحثه الى طريقة ومنهاج في عمله مع الممثل المسرحي، ومن هنا جاءت الطريقة التي أبتكرها في التعامل مع الممثلين بـ(المنهج) او (الطريقة)، حيث يصل الممثل ومن خلال هذا المنهج الى ان يؤسس ويبني قناعه الغير مرئي عبر شبكة من العمليات الداخلية النفسية التي يجريها الممثل بحثا عن وجوه واقنعة تساعد في ايصال الشخصية الى المتلقي وأقناعهم بها. قدم (ستانسلافسكي) عدة توصيات ومنها " ضرورة تدريب الممثل لجسمه وصوته ليكونا بحالة مرنة تستجيب لجميع متطلبات الدور الذي يمثله ومتغيراته، وهنا نوضح ان هناك نوعين من المتغيرات: أولهما المتغير الاساسي للجسم والصوت وتحول صفات الممثل الى جسم وصوت للشخصية، وثانيهما المتغير الثانوي ويشمل التغيرات التي تحصل تبعاً لتغير المواقف التي تمر بها الشخصية عبر أحداث المسرحية وتبعاً لتغير الافكار والمشاعر والافعال"[٢٨]. يرى الباحث ان المفردات الي صاغها (ستانسلافسكي) في طريقته، تساهم دون شك في بلورة قناع الممثل سواء كان قناع غير مادي وغير مرئي ام كان مرئي مادي، فالممثل في الطريقة يتجه ومن خلال: (لو السحرية) و(التكيف) و

(الحالة الداخلية للممثل) و (اللاشعور في الحالة الابداعية الداخلية) و (الجهاز الجسماني للممثل)،،الخ، الى تاسيس قناع غير مادي، قناع ينتج بعد عمليات نفسية داخلية يجريها الممثل بغية الوصول الى الشخصية، ويرى الباحث ان الشخصية هي القناع التي يرتديه الممثل عبر القيام باليات الهدم والبناء، فالممثل في طريقة ستانسلافسكي يتجه نحو هدم الصورة الخاصة به وانتاج صورة وقناع للشخصية المراد تجسيدها، فالتقمص الذي دعا اليه المخرج الروسي هو عملية أرتداء القناع (اي قناع الشخصية)، فالشخصية قناع مثلما عرفها اليونانيون. " فالتمثيل والمحاكاة طبقاً للقواعد التي وضعت في الـSystem توصف على أنها متسمة بالسلاسة وغياب الفواصل والمفارقات والتنافر والتضارب (...) ولكون النصوص الادائية عند Stanislavski تتكون من اشارات، ووقفات وتنسيق ونسق من الحركات والترنيمات والتجويدات والتعبيرات بالوجه والتي تتلائم والتشكيل الموحد لذات الشخصية المطلوب تجسيدها والتي يتم اختيارها كمثال يحتذي يتم تقليده والتدليل عنه"[٢٩]. ان الخطوات التي يجريها الممثل مع الشخصية وابعادها وعوالمها في منهاج المخرج الروسي تقوده الى بناء قناع جديد غير مادي، لذلك نجد ان هناك البعض من الباحثين يشيرون الى غياب القناع في الفترة الواقعية والطبيعية كون ان هذين المدرستين الاخيرتين قد رفضا كل أشكال التعبير المصطنع في العرض المسرحي [٣٠].

ادورد جوردن كريج وأقنعة الدمى:

أعتبر الباحثون في المسرح الغربي ان المخرج الانكليزي (كريج) هو أكثر المنظرين لمفهوم (القناع) في بداية القرن العشرين، وذلك بسبب المقالات والبحوث والتنظيرات التي قدمها في مجلته الشهيرة التي أسسها في عام ١٩٠٨ والتي حملت اسم (القناع) والتي أستطاع ومن خلالها في أيصال أفكاره المسرحية ومن أهمها تخليص العرض من جموده الطبيعي أو الواقعي الذي يؤطر حركة الممثل، كونه أداة تعبير. وقد كثف (كريغ) آراءه في الممثل واداءه ومن خلال مقالته (الممثل كدمية خارقة) [٣١]، تكمن أهمية المخرج الانكليزي الى كونه قد سعى الى مسرح جديد، متاثراً بالرمزية وساعياً الى الانتهاء من المسرح الواقعي والطبيعي، لذا سعى الى تقديم عروض مسرحية أعتبرها

الباحثون الانطلاقة نحو المسرح الرمزي الذي يتمتع برمزية عالية من خلال الاسلبة في الاداء واللون والضوء وحركة الممثل وتعبيره، فنجد انه طالب بان يكون الممثل أشبه بدميه مقنعة يستطيع المخرج ان يتحكم بها كيف ما يريد، " ان ما يرفضه كريج، في الواقع هو نزقية وجه الممثل، هو التعددية اللانهائية لتعبيراته الممكنة باعتبارها انعكاساً لعدم استقراره النفسي، هو تغيره ولا استمراريته. ولتجاوز هذه الوضعية النزقية للوجه ينبغي فرض مجموعة من الخصائص المحدودة على وجه الممثل " [٣٢]. قام (كريج) بجملة من الاصلاحات على مستوى العرض، تكمن فلسفة (كريج) أتجاه الممثل بانه من غير الممكن ان يستطيع الممثل ان يسيطير على عواطفه واحاسيسه ونزعاته، وبالاخير لا يمكن للمخرج من ان يضع الممثل تحت سيطرته وأرادته، لذلك أتفق المخرج الانكليزي (كريج) وبالتعاون مع رفيقه (أدولف أبيا *) الى ضرورة التحكم الصارم في جسد الممثل، او استبدال جسد الممثل بالماريونيت أو كما تسمى بالممثل الدمية، وهما بذلك كانا يرومان الوصول الى بناء دلالات صورية من خلال طاقة التعبير الموجودة في جسد الممثل، ويتبين للباحث ان قناع (كريج) هو قناع قام بتوظيفة بغية الحصول على دلالات واشارات تاهم في انتاج مسرحه الجديد الذي طالب به ودعا اليه، فالمسرح الجديد لديه هو فن ينبع من روح فن الممثل والكلمات وهي جسم النص المسرحي والخطوط والالوان، لذلك اعتبر الباحثون ان (كريج) هو المبشر الاول لما يسمى اليوم بمسرح الجسد.

المسرح الشرقي والاقنعة المرئية:

أتسمت مسارح (النو، بكين، الكابوكي) بأنتاج الرموز والدلالات والتي لعب فيها (القناع) العنصر الرئيس في هذه العروض، حيث أرتبطت هذه العروض أرتباط وثيق بالطقوس والاساطير والعادات والثقافات والمعتقدات الخاصة بمجتمعاتهم، والتي حرص المسرح الشرقي على نقلها وفق طبيعة العروض التي قدموها، " ليس غريباً أن يشكل المسرح الشرقي فضاء جاذبية عميقة وعشق كبير بالنسبة للعديد من المسرحيين الغربيين المعروفين، والحال أن هذا المسرح يمتلك خاصية أساسية تتمثل في حفاظه على ذاكرته واتصاله الشديد بتقليده الفرجوي ذي الاصول الطقوسية المقدسة، انه مسرح

عرف كيف يدخر تمسرحه(...) هذا الادخار الذ جعل من برشت وأرطو وغيرهما عشاقاً للشرق ولجمالياته، وثد شكلت الجماليات المرتبطة بالقناع باعتباره ركيزة أساسية في المسارح الصينية واليابانية والهندية " [٣٣]. يرتبط القناع في المسرح الشرقي بوظائف متعددة: (طقس، محاكاة، أكسسوار)، ومن هنا نجد ان الممثل في المسرح الشرقي يقف أما تنوع وتداخل في عمل القناع، ويأخذ مساحة كبيرة في أشتغالات الممثل حيث أنتاج الدلالات الرمزية والفكرية والجمالية داخل العرض المسرحي، ويتمتع القناع برمزية عالية من خلال الايحاء الى شي ماء أو عبر الاشارة المؤسلبة التي يحملها القناع، وهنا يتبين للباحث بان القناع هو احد وسائل التعبير الدلالية والعلاماتية التي تضفي مرموزية عالية الى الشخصية المراد تقديمها الى المتلقي. كذلك يلعب الجسد لدى الممثل في المسرح الشرقي تقنية عالية في التعبير الصوري، كون ان الجسد هو القناع التي توضع قيه الشخصية، فالمرونة العالية التي يتمتع بها جسد الممثل يمنحه ان يكون بقوالب وانماط مختلفة تساهم في ايصال الشخصية الى المتلقي. كذلك تختلف استخدامات القناع في المسرح الشرقي فمثلاً في مسرح النو وتحديداً لدى الشخصيتين الرئيسيتين (الواكي، شيته) فنجد ان " الواكي لا يضع قناعاً لانه ينتمي الى زمن الحاضر، اما الشخصية الاساسية (الشيته) تنتمي الى زمن الماضي وتمثل أشباحاً أو الارواح رجال من ذلك الزمن ولذلك ترتدي القناع (...) لا يوجد أي طابع واقعي في عرض النو، فهو عرض مؤسلب في كل تفاصيله (...) وكل الشخصيات ماعدا الشباب تضع أقنعة خشبية مما يعطي للوجوه قسمات جامدة تبتعد عن الطابع الواقعي الانساني، لكن الاضاءة تغير من ملامح الاقنعة وتضفي عليها حيوية، وعندما لا يستخدم الممثل القناع يجهد لاعطاء وجهه شكل القناع لان الشخصيات في مسرح النو هي شخصيات نمطية"[٣٤]. ومن هنا يتبين للباحث ان وظيفة القناع لا تقتصر على انها احد الادوات المساعدة للممثل بل يعتبر القناع هو احد العلامات التي تساهم في أسلبة الشخصية داخل العرض، كما ان هناك وظيفة اخرى للقناع في المسرح الشرقي وهي في ان يكون القناع احد العلامات الايقونية التي تشير علامة ثابتة غير قابلة

للتأويل ولا تحمل رمزية في أشتغالاتها كون ان العلامة الأيقونية قائمة على أساس المشابهة والتطابق والمماثلة.

برشت وأقنعة التغريب:

يشير الكثير من الباحثين في حقل المسرح الى تأثر المسرحي الالماني (برتولد برشت) في المسرح الشرقي فاعتبروه من أهم المسرحيين الذين أستعاروا من هذا المسرح العناصر التي ادت الى صياغة نظريته حول المسرح الملحمي والتغريب، "ان التغريب الذي نظر له بريشت وأعطاه قيمته التعليمية ليس جديداً تماماً على المسرح فالمسرح الشرقي يحتوي عناصر تغريب عديدة مثل انفصال الممثل عن الدور وتقديم الحدث على شكل تزامن بين السرد الروائي والاداء الراقص"[٣٥]. يتجه المنظر الالماني (برشت) في مسرحه نحو التغريب حيث يقوم بتغريب كل ما هو مألوف، من خلال توظيف الاقنعة كأداة أساسية لتغريب الاداء لدى الممثلون في المسرح الملحمي، لذلك يتبين للبحث ان مفهوم القناع عند (برشت) له وظيفة تغريبية يكمن هدفها في تحقيق الاسئلة وأثارتها لدى المتلقي، فنجد ان الاقنعة في مسرح برشت تتنوع فمنها ما يكون (قناع حيواني) ومنها ما يكون (قناع مسخ) يمسخ الشخصية، ونستطيع القول بان الاقنعة في مسرح برشت هي أقنعة مادية مرئية تشير الى أقنعة فكرية جدلية تكمن أهميتها في أثارة الجدل والتفكير لدى المتلقي، " واذا كانت التجربة المسرحية البريشتية قد تفاعلت مع التطورات الفكرية والسياسية للقرن العشرين، فان استعماله للقناع بعد الحرب العالمية الثانية سوف يتخذ طابعاً خاصاً حيث سيعمل مع فرقته المعروفة Derliner Ensemble على الاستعاضة بالتقنع Masquillage عن القناع الثابت، هذا الاستعمال الجديد أعطى للقناع دلالة أوسع تتجاوز الوظائف التي يقوم بها كل من صانع القناع والمكلف بالمكياج " [٣٦]. ينظر المخرج الالماني (برشت) الى مسرح أختلف به عن المسرح الارسطي، من خلال تقديم أفكار وتقنيات جديدة، ومن أهم ما جاء به في مسرحه هو كسر الايهام، حيث يقوم الممثل البرشتي بأنتاج ما يسمى بـ (الشخصية الثالثة) من خلال خروج الممثل من شخصيته والتعليق عليها، وهي أحدى نقاط كسر الايهام الذي يشتغل عليه (برشت)، كذلك القناع من أبرز مهامه هو كسر

الايهام وتحقيق التغريب لدى المتلقي. وهنا نجد ان القناع البريشتي يختلف في الوظيفة والبعد الفلسفي من قناع (سنانسلافسكي) فلكل منهما أتجاه القناع فلسفة معينة ووظيفة مختصة بعمل القناع، ومما لا شك فيه جاء هذا التحول في اقنعة الممثل لدى هاتين المدرستين (الستانسلافسكية والبرشتية) نتيجة الاختلاف بين الرؤى الفلسفية والفكرية لكل من مسرحهما، فالقناع لدى (ستانسلافسكي) قناع غير مادي ناتج من عمليات سايكولوجية مهمته خلق الايهام والتقمص، وقناع (برشت) قناع مادي فكري مهمته كسر الايهام، ويدعو الى أثارة التغريب واثارة الاسئلة لدى المتلقي.

مؤشرات الاطار النظري:

١. القناع هو احد أدوات الانسان في المحاكاة والتظاهر واقامة الطقس والاحتفال. او هو غريزة للتقنع تسكن الانسان.
٢. القناع هو النظام الذي يتبعه الانسان في تكيفه مع العالم، او الدور الاجتماعي الذي يناط بنا أداؤه. أو هو أحد أنماط الشخصية.
٣. القناع هو التخفي والمكر والزيف الذي يصنعه الانسان لحاجته اليه في التكيف مع مجتمع ماء.
٤. الاقنعة التي ينتجها (الانسان/ الممثل) لاتكون ملزمة في مطابقة الشخصية، بل على العكس قد تكون من الضد مع الشخصية، وحين يتقنع الشر بما هو خير وجميل تصبح الاقنعة أكثراً خطراً.
٥. القناع مفهوم يتجه في أشتغالاته في المسرح نحو التجريب والمغايرة.
٦. قناع (الانسان / الممثل) هو احد أنتاج العمليات السايكولوجية للانسان (التقمص).
٧. من وظائف القناع هي الابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات ودلالات عبر رمزية عالية.
٨. القناع لدى الممثل يوظف في تقنين الزائد والسيطرة على انفعالات وعواطف الممثل.

٩. يشتغل مفهوم القناع في اداء الممثل الى كسر الايهام وتحقيق التغريب والمسرحة.

١٠. القناع هو احد ادوات الممثل حيث يساهم في تشكيل الاداء لديه.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: يضم مجتمع البحث العروض التي قدمت على المسرح الوطني تحديداً وللعام (٢٠٠٨).

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي بالاسلوب التحليلي.

عينة البحث: لقد تم اختيار عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه) تاليف واخراج (عقيل مهدي) بطريقة قصدية.

تحليل العينة

(مسرحية علي الوردي وغريمه)

تاليف: عقيل مهدي يوسف / سينوغرافيا: نجم عبد حيدر/ موسيقى: طارق حسون فريد اخراج: عقيل مهدي يوسف/ تمثيل: حسين علي هارف بدور (علي الوردي)/ خالد أحمد مصطفى بدور (الملا عليوي) / المكان : (بغداد – المسرح الوطني) / الزمان : عام (٢٠٠٨)

تحليل العينة: يبدأ عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه) على صوت موسيقى تنذر بالشر مع (أطلاق نار) وعند كشف خشبة المسرح بالإضاءة نلاحظ وجود شخصية (الملا عليوي) والتي قام في تجسيدها الممثل (خالد احمد مصطفى) بالوقوف في منتصف المسرح وهو يرتدي ثوب ابيض فضفاض وطويل ويخفي تقريبا كل ملامح جسده، حيث يقف على (برميل)، ويبدأ بالحركة تدريجيا ليبدأ اولاً بازاحة قطعة القماش(القناع) التي وضعها على وجهه ومن ثم يستمر في حركة يديه المتموجة والممزوجة مع حركة جسده المنتظمة، حتى يقفز من البرميل الى خشبة المسرح، ويبدأ بالسير بين البراميل وقطع الاكسسوار التي تملأ المكان، حيث كانت حركة سير الممثل بشكل يوحي للنصر والزهر بعمل قام به. حيث تحريك جسده وفق ايقاع منتظم راقص مع ملامح وجهه التي اقتربت من اقناع المتلقي بانجاز امر ما، فالقناع الذي حمله وجه

شخصية (عليوي) قناع مرئي (غير مادي) يشير الى التظاهر بالاحتفال مستخدماً رسم ملامح وجه الممثل بتعابير توحي للنصر عبر حركة وتعابير وجه الممثل (خالد احمد مصطفى)، فالقناع الماكر الذي أنتج من أشغالات الممثل في البعد السايكلوجي للشخصية، هو نتاج عمليات سايكولوجية يقوم بها الممثل للبحث في عوالم الشخصية المراد تقديمها بغية الحصول على القناع الذي يتؤالم مع الشخصية، وهذا ما حصل بالفعل مع الممثل (خالد احمد مصطفى) وهو يبحث في الوجوه وأيهما يصلح لان يكون قناع مزدوج (غير مادي فهو لم يصنع من قطعة جلدية او قماش ولم يرسم من الماكياج) بل هو قناع ينتج بعد عمليات هدم وبناء يقوم بها الممثل للشخصية المراد تقديمها، وفي لحظة بدء أشتراك شخصية (علي الوردي) والذي قام بتقديمها (حسين علي هارف) في المشهد نجد ان شخصية (علي الوردي) تظهر وملامح الخوف والتردد والحزن واضحة عليها، كون ان المشهد الاول هو مشهد (خاطف ومخطوف) حيث قام (الملا عليوي) بخطف عالم الاجتماع (علي الوردي) ووضعه في هذا المكان والذي هو مكان مهجور لا يصلح للعيش الانساني، ومن هنا جاءت ملامح (علي الوردي) بالوجه الخائف والحزين، وهو قناع مرئي واضح للمتلقي ارتداه الممثل للتعبير عن حالة الخطف الذي مرت به الشخصية، كما أستطاع الممثل (حسين علي هارف) ان يقوم بصنع قناعه المرئي (نظارة وازياء وحركة جسدية) تتؤالم مع شخصية عالم الاجتماع (علي الوردي) فالممثل هو من يقوم بصنع وأنتاج القناع الخاص به. والذي يتواصل به مع الجمهور، يقوم (الملا عليوي) بمسك علي الوردي ومحاولة اغراق راسه في برميل الماء ونلاحظ ان ثمة محاولة للدفاع عن النفس وعدم الاستسلام من قبل (علي الوردي)، ينتج هذا الصراع بين الشخصيتين (الملا عليوي) بقناع الشر والجهل وشخصية (علي الوردي) بقناع الخير والوعي، ويبدو لنا من هذا الصراع الذي وضعه المؤلف والمخرج (عقيل مهدي) هو صراع فلسفي لثنائيات قامت في سابق الازمان ومازالت الى يومنا هذا:

الملا عليوي: أردتك ومن هذا القبر أن تكون شاهداً على احتلالين أنكليزي وامريكي.حتى أمنحك الفرصة لتستقبل لمحاتك الاجتماعية عن

العراق المعاصر.

علي الوردي: ما أبعدك عن النضج.

الملا عليوي: أنت أسيري، انتزعتك من جوف البرميل لاجلسك فوقه، ولابد من أعطيك حرية الرد في الكلام.

علي الوردي: ولما تفعل ذلك ؟

يبدوا لنا ان الصراع الذي يسير في المشهد الاول يقوم على نزاع قائم بين شخص متسلط يحمل الشر والمكر والاجرام بأقنعه ووجوه ينتجها الممثل (خالد أحمد مصطفى) عبر تقنياته الصوتية والجسدية والتي يخضعها لاقنعة ممزوجة بالزيف تارة وتارة بالاجرام والتسلط، وقناع الانسان الشرير قناع يمنح مرتديه ان يتكيف مع فعل الاجرام، كون ان هذا التسلط الذي يخيم على شخصية (الملا عليوي) هو تسلط يختفي خلف أقنعة عديدة.يستعمل المخرج في عرض (علي الوردي وغريمه) ميزانسين لحركة الشخصيات داخل المشهد الاول بين شخصية (علي الوري) الممتلئة داخلياً بالمعرفة والوعي والثقافة وخارجيا بحركة ثابتة متزنة، وبالمغايرة والاختلاف مع شخصية (عليوي) حيث مساحة الحركة الواسعة والمتنوعة جسمانياُ في أقنعة ناتجة من التناقض بين دواخل الشخصية الثابتة والمتحجرة وشكلها الخارجي الذي يضج بالحركة والتلون الجسدي. أن تميز القناع الجسدي الذي حضر في اداء الممثلان في عرض (علي الوردي وغريمه) كلغة تواصلية بين العرض والجمهور، فالتعبير الجسدي هو لغة عرفت لدى الانسان البدائي كلغة بديلة عن لغة الخطاب، ومن خلال الايماءة والاشارة والحركة للتعبير عن الحاجيات والرغبات والمتطلبات، وهذا ما جاء واضحاً في أشتغالات الممثل (خالد احمد مصطفى) في شخصية(عليوي) من خلال تعبيره الجسدي والايماءة التي غطت وجهه من انفعالات وتعابير تدل على اقنعة الشر والقتل.

وفي مشهد الغناء حيث يقوم (علي الوردي) بالغناء من بعض الاغاني العراقية القديمة:

عليوي: لا.. ارجوك.. لا تنفعل وطنيا!.. ايها الاجتماعي الرقيق.. باسم هذا الهراء، وباسم وطنية زائفة، زهقت ارواح، وخدعت نفوس ساذجة استدرجها (امثالكم) فركضت خفافا الى حتوفها.

الوردي: الغناء للوطن

عليوي (مقاطعا): ابشع وطن، واتعس غناء، خذها مني يا علي الوردي، انها نباح وطني.

الوردي: تخليط عجيب!

عليوي: اسمع، ستاتي صاحبة البيت.. هذه السيدة البولونية الانيقة

الوردي: بولونية؟ اين انا الان؟

عليوي: حذار ان تخبرها عما حصل بيننا! والا ساقذف بك الى هذا المصح، انظر.. (يفتح الشباك فتنفجر الضوضاء.. وتتغير هيئة عليوي، ببشاعة من طريق الاضاءة والضلال والمؤثرات.. ثم تتلاشى وهو يغلق النافذة) ارأيت مصح الجنون القائم قبالة البيت؟

الوردي: لذة سادية

عليوي: قلت لك لا تخبرها.. كن على سجيتك معها يا طبيب المجتمع، خذها بين ذراعيك.. ادعها للرقص.. ايها المزدوج الخطير، فانت قديس في الكاظمية، ومتهتك في وارشو، اجتماعي منحل،وباراسايكولوجي مخبول!

يشير هذا المشهد بين شخصية (علي الوردي) و شخصية (عليوي) الى مفهوم الازدواجية والذي بدون قد تناوله كثيرا في مؤلفاته عالم الاجتماع (علي الوردي) وما ينتج عنه من خراب للانسان العراقي، فالازدواجية هو التعدد اللانهائي للاقنعة التي يرتديها البشر يومياً بغية الحصول على مكسب (أجتماعي او سياسي او ديني) وشخصية عليوي هو احدى الشخصيات العراقية والتي تتلون كالحرباء بوجوه عديدة بغية الحصول على المكاسب، فنجد ان (عليوي) في المشهد الثاني يقوم بالهجوم، حيث ينعته بانه شخصية أزدواجية، شخصية متحايلة، تخفي شي وتظهر شي، ويظهر للباحث بان شخصية (عليوي) قام بوصف شخصية (علي الوردي) كون انه يعاني من

مرض الازوداجية حيث التناقض والزيف والوجوه التي يختفي خلفها (عليوي)، فيستثمر الممثل (خالد احمد مصطفى) مفهوم القناع ويقوم بتوظيفه من خلال التجريب في الاداء الجسدي والحركة الذي يصنعه في شخصية (عليوي) كون ان هذه الشخصية الاخيرة هي من الشخصيات المركبة بافعال داخلية متصارعة تنتج من هذا الصراع أقنعة يستثمرها الممثل في شخصية (عليوي) لتحقيق الدلالات والعلامات الرمزية التي تنتجها الشخصية وكذلك لتحقيق التواصل مع المتلقي عبر هذه الاقنعة. ان الصراع الذي ينتج من شخصية (علي الوردي) وشخصية (عليوي) هو صراع فكري فلسفي جمالي، فالشخصيتين مختلفتين، واحد شخصية متزنة راكدة ذو حركة قليلة، والثانية شخصية شيطانية كثيرة الحركة واللعب على خشبة المسرح وتاتي هذه الحركة نتيجة هيمنة الشخصية المجرمة (الخاطف) على الشخصية المسالمة (المخطوف).

في مشهد اخر تقوم شخصية (عليوي) بربط ايدي علي الوردي ويقوم بتغطيه وجهه ويقوم بتهديه بالسلاح:

عليوي: اتريد بندقيتي؟ خذها

الوردي: ما شأني بها؟

عليوي: حتى تقترب من سلطتها، وتتفهم لغتها، وتتحسس بنبضها

نجد ان المخرج (عقيل مهدي) قد عمد واشار الى أقنعة الارهاب الاسود حيث لغة القتل والاجرام عبر سلاح يحمله (عليوي) ومن ثم تهديد (علي الوردي) بالقتل، وهي اشارة الى ما نتج من عمليات خطف وقتل للكثير من كفاءات العراق ومثقفيه على يد أشخاص لم يفهموا او يقدروا قيمة العلم والثقافة.

الوردي: مجنون!

عليوي: جنوني عين صوابي! قل لي.. الم ترني قد تغيرت؟

الوردي: مالذي تغير فيك ؟ مازالت (بندقية) لا اكثر ولا اقل

عليوي: كفى شبعت منك واعظا، ومللت من اسطورة ادبك الرفيع ومن اجتماعياتك التافهة! ما افجعني فيك، ازدواجيتك التي تدفع الاخرين بها دمغا!

الوردي: ازدواجيتي ام ازدواجية الجلاوزة امثالك؟

عليوي: اجل، ازدواجيتك.. تحرض على الثورة، وحين تجيء تخونها وتخون زعيمها، حتى تبهت قضيتك بالكامل

الوردي: اظنك امي لا تقرأ.. لا تفهم تحولات المجتمع

يلاحظ الباحث ان الصراع الذي حدث في المشهد الثالث بين (علي الوردي) و(عليوي) هو صراع بين قوى الخير وقوى الشر، بين الانسان الذي عمد الى خلع القناع عن نفسه وتكلم بالمسكوت عنه متمثلة بشخصية (علي الوردي) وبين الانسان المقنع حيث أقنعة القتل والخطف والفاحشة والمكر ومتمثلة بشخصية (عليوي) وينجح الممثلان (حسيت علي هارف) و (خالد احمد مصطفى) في أيصال الشخصيتين عبر عبر تقنياتهم الصوتين حيث أستطاعوا من التلوين والتنغيم والنبر واستخدام الهمس والقرار، كذلك أستطاعوا ومن خلال الاداء الجسدي من ايصال شخصياتهم الى المتلقي.

ومن خلال وما ظهر من مؤشرات الاطار النظري عند الباحث، حيث جاء ان القناع هو احد الوسائل التي تساهم في تاكيد المسافة بين الممثل والشخصية، نلاحظ ان الممثل (حسين علي هارف) أستطاع في صنع الشكل الخارجي لشخصية (علي الوردي) من هيئة خارجية مثل (النظارة، سيدار، رباط، يلك) حيث تمكن من تاسيس هيئة أقتربت من هيئة عالم الاجتماع (علي الوردي) وصورته. ان تمكين الممثل من تاسيس قناع للشخصية يساهم في تحقيق الايهام لدى المتلقي عبر أقناعه بالشخصية المقدمة امامه، وهذا ما قام به الممثل (خسين علي هارف) في عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه)، كذلك فعل الممثل (خالد احمد مصطفى) في شخصية (عليوي) حيث تمكن من تاسيس قناع (غير مادي) ناتج من الفعل النفسي الذي يتلائم مع ملذات واهواء وافعال شخصية (عليوي)، وهو عكس القناع المادي الذي أنتجه الممثل (حسين علي هارف) في اداء شخصية (علي الوردي).

في المشهد الذي يقوم (عليوي) في وضع بعض الاغاني العراقي للمطربة (عفيفة إسكندر) والمطرب (عزيز علي) يتحدث الوردي عن ان المطربة (عفيفة إسكندر) والمطرب(عزيز علي) هما اناس اصحاب قضية وفن وسلام، وهنا نجد ان ثمة قناعين

حاضرين في عرض (علي الوردي وغريمه) قناع للخير والوعي والمعرفة، وقناع اخر للشر والقتل والمكر، وهو ما تم توثيقه في العديد من أبحاث علماء النفس والفلاسفة حول تصوراتهم حول النفس البشرية وما تخفي وما تظمر من نوايا ووجوه. ويرى الباحث ان الممثل الجيد والمتمكن من أدواته هو من ينجز أقنعته (المادية وغير المادية) التي تساعده في ايصال الشخصية وما يدور في عوالمها الداخلية.

النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج:

١. قدرة الممثل على أنتاج اقنعة متعددة تخضع لتحولات بين مشهد واخر من خلال الصراع بين الشخصيتين (علي الوردي) و (عليوي) ساهمت هذه التحولات في تعددية بث العلامة واقامة مسافة جمالية تساهم في التواصل بين الممثل المتلقي.

٢. أستطاع المخرج (عقيل مهدي) والممثلان في (علي الوردي وغريمه) في تحقيق الاختلاف بين الشخصيات والابتعاد عن الشخصيات المتشابهة من خلال الابتكار والتجريب في خلق اداء تعبيري منفتح على قراءات مختلفة. حيث تبين لكل شخصية قناعها، مما ادى الى أنتاج اداء تمثيلي مختلف ومتنوع.

٣. تميز القناع الجسدي الذي حضر في اداء الممثلان في عرض (علي الوردي وغريمه) كلغة تواصلية بين العرض والجمهور، فالتعبير الجسدي هو لغة عرفت لدى الانسان البدائي كلغة بديلة عن لغة الخطاب، ومن خلال الايماءة والاشارة والحركة للتعبير عن الحاجيات والرغبات والمتطلبات، وهذا ما جاء واضحاً في أشتغالات الممثل (خالد احمد مصطفى) في شخصية(عليوي) من خلال تعبيره الجسدي والايماءة التي غطت وجهه من انفعالات وتعابير تدل على اقنعة الشر والقتل.

الاستنتاجات:

١. يعد القناع أحد أهم عناصر هيئة الممثل المسرحي وهي نوعان مادي ينتج من الجلد والقماش واصبغة المكياج او أكسسوارات وهو قناع بشكل ثابت ونمطي،

واخر غير مادي ينتج بعد عمليات نفسية داخلية لديه القدرة على التحول وكسر النمطية.

٢. تساهم تحولات الاقنعة في تعددية الاشارة في اداء الممثل.

٣. القناع هو احد ادوات الممثل في الابتكار والمغايرة والتجريب في الاداء.

٤. يساهم "القناع في تحقيق الايهام وكسره أضافة الى تحقيق التغريب والمسرحه.

٥. القناع الغير مادي يساعد الممثل على نمذجة الشي وتقديم الخلاصة التي تسكن العوالم الدفينة في الشخصية.

الهوامش:

(١) حمادة، أبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٣، ص٢١٢.

(٢) الياس، ماري وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (نفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض). مكتبة لبنان (ناشرون)، ص ٣٥٥.

(٣) سعد، صالح، الانا – الاخر (أزدواجية الفن التمثيلي)، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٧٤)، الكويت، ٢٠٠١، ص ٩٨.

(٤) مصلوت، لويس، المنجد في اللغة، معجم اللغة العربية، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٥٦، ص٦.

(٥) كارسلون مارفن، فن الاداء، مقدمة نقدية، (القاهرة) أكاديمية الفنون، ١٩٩٩، ص٢٢.

(٦) دين، الكسندر، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، بغداد، تر/سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٤، ص٨٣.

(٧) حسن يوسفي: المسرح والانثربولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٠.

(٨) هندة يو سالم بوشناق: القناع بين القدسيّة و اللّعب، الحوار المتمدن، مقال، نت، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=387947&r=0

(٩) احمد ابو راشد: من الهند إلى الصين.. كيف عبرت «الأقنعة» عن ثقافات الشعوب ومعتقداتها المختلفة؟، مقال، نت، https://arabicpost.net/opinions/2019/01/02

(١٠) ينظر: الياس، ماري وحنان قصاب حسن.المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص ٣٥٥.

* الجينيالوجية: مفهوم استخدمه الفيلسوف الالماني (نيتشه) وهو الكشف عن نشأة الاخلاق التي نعرفها، أي التنقيب عن تلك المصادر السحيقة القدم التي تشكل في تربتها ذلك النمط الاقدم من الاخلاق، تعني الكلمة من ناحية اشتقاقية البحث عن النشأة والتكوين والوقوف عند الأصل. للاستزادة ينظر: نيتشه، فريدريتش، في جنيالوجيا الاخلاق، تر/ فتحي المسكيني، منشورات دار سيناترا، تونس، ٢٠١٠، ص١٨.

(١١) فيري،لوك، كلود كلياي، اجمل قصة في تاريخ الفلسفة، تر/ محمود بن جماعة، دار التنوير للطباعة والنشر، ط/١، بيروت، ٢٠١٥، ص٢٨٧.

(١٢) ينظر: قوكو، ميشيل.جنيالوجيا المعرفة. تر/ احمد السطاتي و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدرار البضاء، المغرب، ٢٠٠٨،ص ص ٤٣،٤٤.

(١٣) ينظر: ينظر، آفلاطون و لا أخلاقية الفن، محمود زيني، أرتيستيا، موقع الكتروني، https://artistia.com/blogs/artful-articles/article-1.

(١٤) ينظر: الياس، ماري و حنان فصاب. المعجم المسرحي. مصدر سابق، ص٣.

(١٥) دولوز، جيل.نيتشه والفلسفة. تر/ امة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط/١، بيروت، ١٩٩٣، ص٩.

(١٦) ينظر: ويكيبديا: كارل يونغ، https://ar.wikipedia.org/wiki

(١٧) يونغ، كارل غوستاف.علم النفس التحليلي. تر/نهاد خياطة،ط/٢،دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،١٩٩٧، ص ٢٤٢.

(١٨) بزيع، كامي. الشخص والقناع. مقال، الحوار المتمدن، موقع الكتروني، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=517341&r=0

(١٩)بزيع، كامي.الشخص والقناع. مقال، الحوار المتمدن، مصدر سابق.

(٢٠) لياس، ماري وحنان قصاب.المعجم المسرحي. مصدر سابق، ص ٣٥٥.

* الكاتشينا: كائنات متوسطة بين الالهة والبشر تقدمها جماعة الزوني، هنود امريكا. دوفينو، جان، سوسيولوجية المسرح، تر/ حافظ الجمالي، الجزء الاول، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦، ص ٩.

* الشامان: كاهن يتمتع بقوى سحرية قادرة على رد الشر والاتيان بالخير. المصدر نفسه، ص ٩.

(٢١). دوفينو، جان، سوسيولوجية المسرح، مصدر سابق، ص ٩.

(٢٢) سعد، صالح:.لانا – الاخر (ازدواجية الفن التمثيلي).، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٧٤)، الكويت، ٢٠٠١، ص ٩٨.

(٢٣) صلاح، سامي: مقدمة كتاب: فن التمثيل (الافاق و الاعماق)، الجزء الاول، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، ص٤،

(٢٤) الياس، ماري، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص ٣٥٦.

(٢٥) صلاح، سامي، الممثل والحرباء (دراسات ودروس في التمثيل)، أصدارات الاكاديمية، سلسلة المسرح (٤١)، ص ٦٠.

(٢٦) ديور، أدوين: فن التمثيل (الافاق و الاعماق)،تر/ مركز اللغات والترجمة، الجزء الاول، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، ص٧٨،

(٢٧) ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الاداء، مصدر سابق، ١٢٧.

(٢٨) عبد الحميد، سامي: فن التمثيل (نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد.، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر التزيع، لبنان، بيروت، ص ٤٥.

(٢٩) كونسل، كولين: علامات الاداء المسرحي، تر/ د.أمين حسين الرباط، أصدارات المسرح التجريبي (مهرجان القاهرة الدولي)، ص ٥١.

(٣٠) ينظر: يوسفي، حسن: المسرح والانثربولوجيا، مصدر سابق، ص ١٧.

(٣١) ينظر : https://m.marefa.org/%D8%A5%D8%AF%D9%8

(٣٢) يوسفي، حسن: المسرح والانثربولوجيا، مصدر سابق، ص٢٢.

* دولف آبيا (١٨٦٢ – ١٩٢٨)، هو مصور ومزخرف ومخرج مسرحي وباحث فني سويسري. للاستزادة: ينظر ، https://ar.wikipedia.org/wiki/

(٣٣) يوسفي، حسن: المسرح والانثربولوجيا، مصدر سابق، ص ٢٧.

(٣٤) الياس، ماري وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص ٥١١.

(٣٥) الياس، ماري وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص ١٤١.

(٣٦) يوسفي، حسن: المسرح والانثربولوجيا، مصدر سابق، ص ٢٥.

المصادر :

اولا: المعاجم والقواميس والموسوعات:

١. حمادة، أبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٣.

٢. مصلوت، لويس، المنجد في اللغة، معجم اللغة العربية، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٥٦.

٣. الياس، ماري وحنان قصاب حسن.المعجم المسرحي (نفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض). مكتبة لبنان (ناشرون)،

ثانياً:الكتب:

٤. افنر، جيمز روز: المسرح التجريبي (من ستانسلافسكي الى بيتر بروك)، تر/ انعام نجم جابر، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٧،

٥. دوفينو، جان، سوسيولوجية المسرح، تر/ حافظ الجمالي، الجزء الاول، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦.

٦. دولوز، جيل.نيتشه والفلسفة. تر/ اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط/١، بيروت، ١٩٩٣،

٧. دين، الكسندر، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، بغداد، تر/سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٤.

٨. ديور، أدوين: فن التمثيل (الافاق و الاعماق)،تر/ مركز اللغات والترجمة، الجزء الاول، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات،

٩. زكريا، فؤاد. نيتشه(نوابغ الفكر الغربي)، دار المعارف، مصر، ط/٢، (ب،ت).

١٠. سعد، صالح، الانا – الاخر (أزدواجية الفن التمثيلي)، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٧٤)، الكويت، ٢٠٠١

١١. صلاح، سامي، الممثل والحرباء (دراسات ودروس في التمثيل)، أصدارات الاكاديمية، سلسلة المسرح (٤١).

١٢. عبد الحميد، سامي: فن التمثيل (نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد،ط/١، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ٢٠١١.

١٣. فوكو، ميشيل.جنيالوجيا المعرفة. تر/ احمد السطاتي و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدرار البضاء، المغرب، ٢٠٠٨،

١٤. فيري،لوك، كلود كلياي، اجمل قصة في تاريخ الفلسفة، تر/ محمود بن جماعة، دار التنوير للطباعة والنشر، ط/١، بيروت، ٢٠١٥.

١٥. كارسلون مارفن، فن الاداء، مقدمة نقدية، (القاهرة) أكاديمية الفنون، ١٩٩٩،

١٦. كونسل، كولين: علامات الاداء المسرحي، تر/ د.أمين حسين الرباط، أصدارات المسرح التجريبي (مهرجان القاهرة الدولي).

١٧. محمد فتحي عبد الله و علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، دار الحضارة للطباعة والنشر (ب،ت).

١٨. نيتشه، فريدريتش، في جنيالوجيا الاخلاق، تر/ فتحي المسكيني، منشورات دار سيناترا، تونس، ٢٠١٠،

١٩. ويلسون، جلين.سيكولوجية فنون الاداء، تر/ د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٥٨)، الكويت، ٢٠٠٠.

٢٠. يوسفي، حسن: المسرح والانثربولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000.

٢١. يونغ، كارل غوستاف.علم النفس التحليلي. تر/نهاد خياطة،ط/٢،دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،١٩٩٧.

ثالثاً: المواقع الالكترونية:

٢٢. احمد ابو راشد: من الهند إلى الصين.. كيف عبرت «الأقنعة» عن ثقافات الشعوب ومعتقداتها المختلفة؟، https://arabicpost.net/opinion

٢٣. آفلاطون و لا أخلاقية الفن، محمود زيني، أرتيستيا، موقع الكتروني، https://artistia.com/blogs/artful-articles/article-1.

٢٤. بزيع، كامي.الشخص والقناع. مقال، الحوار المتمدن، موقع الكتروني http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=

٢٥. كارل يونغ، ويكيبديا، https://ar.wikipedia.org/wiki

٢٦. هندة يو سالم بوشناق: القناع بين القدسيّة و اللّعب، الحوار المتمدن، مقال، نت، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=3879