رمزية الأداء الجسدي في عروض الرقص الدرامي

مقدم إلى

مجلس قسم الفنون المسرحية كجزء من

متطلبات نيل درجة البكالوريوس في الفنون المسرحية

بحث تقدمت به الطالبة

هدى رحيم شاكر

بأشراف الاستاذ

م.م. حليم هاتف

ملخص البحث

ان عروض الرقص الدرامي بصفتها عروض معاصرة جاءت بعد متغيرات كثيرة في تاريخ المسرح الحافل بالمتغيرات، ولهذا النوع من العروض ميزة انعدام القوالب الفكرية بل ينفتح الى افق فكرية واسعة متحررة على العكس من العروض القديمة التي تعطي بعدا محددا، وللرمز خصوصية في هذه العروض حيث يعتبر الأداة النشطة التي تتيح تعدد التأويل، ومن هذا أراد الباحث التعرف على رمزية الأداء الجسدي في عروض الرقص الدارمي وتمثلاتها في المسرح العراقي خلال المرحلة الزمنية الممتدة من عام ٢٠١١ الى ٢٠١٦ لكي يتسنى له الكشف عن خواص هذه العروض وابعادها، ومن هنا كان البحث الموسوم رمزية الأداء الجسدي في عروض الرقص الدارمي، والذي عمد الباحث الى تقسيمه حسب منهجية البحث على: الاطار المنهجي، الذي يحتوي على مشكلة البحث، واهميته، والهدف منه، ومن ثم تحديد المصطلحات، وخروج

الباحث بتعريف اجرائي لمصطلحات العنوان، ومن ثم الدخول الى الاطار النظري الذي ينقسم الى مبحثين، الأول هو (الرمز والترميز فلسفيا) من خلال دراسة مفهوم الرمز والترميز حسب المرجعيات الفلسفية ورأي الباحث، والمبحث الثاني (الجسد بوصفه علامة) من خلال دراسة مفهوم العلامة وتمثلها في جسد الممثل حسب المرجعيات الفلسفية والتنظيرات الاخراجية ورأي الباحث، ومن هذه المباحث يلخص الباحث الى مؤشرات الاطار النظري لتكون له أداة تحليل لعينته التي اختارها بصورة قصدية بوصفها تتوافق مع مؤشرات الاطار النظري التي تضمنت سبع مسرحيات حسب الفترة المذكورة سابقا وهي كالتالي:

ندى المطر، وهم، سنة ٢٠١١

وجوه القمر، ٠+٠+=٠، سنة ٢٠١٢

لم ازل اتلو، تذكر أيها الجسد، سنة ٢٠١٣

سليفون، سنة ٢٠١٦

اما في الفصل الرابع فكانت النتائج التي توصل اليها الباحث من خلال تحليل عينته وكذلك الاستنتاجات التي خلص اليها الباحث، ثم تأتي أخيرا قائمة المصادر التي اعانت الباحث في بحثه.

الفصل الأول

الاطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث

الرمز هو كل إشارة او علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر، ووظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم الى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة ايصالها بأسلوب مباشر.

يمكننا ان نجد الرمز في كافة اشكال الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفنية خاصة، حيث لا يخلو العمل الفني من الرمز في كافة المذاهب الفنية ان كانت بقصد او غير قصد وذلك تم استخدام الرمز للابتعاد عن التصريح المباشر وتقليل المفردة واظهارها بهيئة غامضة تعطي اكثر من بعد وتعدد الفنون عند المتلقي.

واستخدم الرمز أيضا للابتعاد عن تدخل السلطة السياسية والمجتمع والحرية في طرح الأفكار وتحرير الذات من القثعانينلا بالإضافة الى ما يحتويه العمل الفني الرمزي من

ابعاد فنية تضاف له، وما هو معروف عن المسرح بأنه فن شمولي يلتقط كل جديد من العلوم والفنون الباقية وكل تغير يحدث بالمجتمع وكل فلسفة تنتج نتيجة عوامل يسارع المسرح في إدخالها ضمن توليفته الجامعة لكل العناصر، وثم استخدام الرمز في النص المسرحي ومن قبل الكثير من الكتاب المسرح العالميين ومن ضمنهم اوبسن وغيره من الكتاب فكان للمسرحية خصوصية من ناحية تنفيذها لكي تجسد شكلانيا لما يحتويه النص من رموز، وتعدى الرمز مسألة النص ليتمثل في العملية او الرؤية الاخراجية لمخرج العمل من حيث تجسيد النص بشكل رمزي حتى وان كان النص من غير مذهب.

وأيضا تم استخدام الرمز في باقي عناصر العرض المسرحي كالاضاءة والموسيقى والديكور وغيرها لتعطي دلالات وابعاد ذات شأن خاص حسب رؤية المخرج الخاصة وتم استخدامها من قبل مخرجين عالميين كريج وايبا وغيرهم، ومن ناحية الأداء الجسدي في المسرحيات الصامتة والبانتومايم والرقص الدرامي وغيرها ويكون الرمز ذو شأن كبير وحضور فعال حتى في ابسط صورة للاداء الجسدي حيث تقوم عملية إيصال الفكرة على الايماءة والاشارة والحركة التي تتكون من الدال والمدلول تعتمد عروض الرقص الدرامي بالأساس على الرمز كاساس للعمل الفني في إيصال أفكاره، ونجد هذا الاستخدام في عروض بينابوش وكذلك المخرجين المحليين طلعت السماوي ومحمد مؤيد التي اشتغلوا عروض الرقص الدارمي بصورة رمزية مكثفة، واصبح الرقص الدرامي ذات شأن كبير وخاصة في العروض المعاصرة، وبناء على ما تقدم يود الباحث ان يطرح السؤال التالي:

هل يمكن توظيف الرمز جسديا في عروض الرقص الدرامي؟

ثانياً :أهمية البحث والحاجة اليه

١- التعرف على كيفية توظيف الرمز في عروض الرقص الدرامي وتأكيد فاعليته بوصفه عنصرا مؤثرا في العرض المسرحي.

٢- التعرف والاطلاع على عروض الرقص الدرامي من قبل المخرجين والإفادة من سلطة الرمز فيها لما يحويه من قيم جمالية وفكرية وفنية في العرض المسرحي.

ثالثا : هدف البحث: يهدف البحث الى تعرف رمزية الأداء الجسدي في عروض الرقص الدرامي.

رابعاً :حدود البحث

زمانية: 2011-2016

مكانية: بغداد تحديدا عروض طلعت السماوي ومحمد مؤيد

خامساً : تحديد المصطلحات

١- الرمز لغة: تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهموم باللفظ من غير ابانة بصوت، انما هو إشارة بالشفتين، وقيل وقيل الرمز إشارة وايماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز باللغة كل ما اشر اليه بها بيان بلفظ بأي شيء اشرت اليه باليد او العين.[١]

الرمز اصطلاحا: الرمز لحظة انتقالية من الواقع الى صورته المجردة، وهي الاطار الفني الذي يتم فيه الخروج من الانفعال المباشر الى محاولة عقلنته، هو تجسيم للانفعال في قالب جحالي.[٢]

كارل بيونج يعرفه: هو وسيلة ادراك ولا يستطاع التعبير عنه بغيره فهو افضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادلة لفظي هو بديل من شيء يصعب او يستحيل تناوله في ذاته.[٣]

---

[١] ابن منظور لسان العرب، قدم له الشيخ عبدالله العلايلي، اعداد وتصنيف يوسف خياط، (دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د ط، د ت)ص١٢٢٣.

[٢] رماني إبراهيم ، أوراق في النقد الادبي، (دار الشهاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٦م)ص١٦٧.

[٣] عكاشه شايف ، مقدمة في نظرية الادب (الديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت،)ص٨٥.

التعريف الاجرائي لأي مصطلح صوري : هو الايماء أي التعبير الغير مباشر عن النواحي النفسية التي لا تقدر على أدائها اللغوي في دلالاتها الوضعية ويعد الصلة بين الذات والاشياء بحيث تولد الإيحاء والاحساسات عن طريق الاثار النفسية والامر الأخير هو ان الرمز ليس أداة مصطنعة تصدر عن تقصد ارادي بل رؤيا تنفذ عبر الواقع الى الحقائق الخفية التي تكمن وراءه.

٢- الأداء لغة: وزن فعال: اسم مصدر لفعل أدى ومصدر التأديه، ومعناها القضاه، قام بأداء واجبه، بانجازه واسم الأداء وهو أدى للامانة من فلان بالمد وتادى اليه الخير أي انتهى والاداه المطهرة والجمع الاداوي.[١]

الأداء اصطلاحا: هو الاتيان بالفعل المطلوب خارج وقته المختص لتدرك ما بقي من مصلحة الفعل بعد فوات مصلحة الوقت.[٢]

ويعرف أيضا: بأنه السلوك المستعاد للفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذه الفرد يطولها امام مجموعة من المشاهدين وانه يترك اثره في هؤلاء المشاهدين.[٣]

التعريف الاجرائي – الأداء الجسدي: هو أداء الممثل على خشبة المسرح من حركات واشارات وايماءات مع عناصر العرض المسرحي الأخرى مستعينا بأدواته الجسدية والصوتية طبقا لخصائص ادائية معينة، والأداء الجسدي نعني به المتتبح الفعلي للجسد والطاقات المبثوثة باتجاه فاعلية التلقي ليكونا تلاقيا خطابيا لحظويا.

٣- الرقص لغة: تنقل وحرك جسمه على إيقاع موسيقى او على الغناء.[٤]

٤- الرقص: فعل حركي يعتمد على قياس خطوات، والتي عادة ما تكون مقترنة بالموسيقى.[١]

---

[١] الفيومي احمد محمد ، المصباح المنير ،(ج١ ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٧ ،) ص٩ .

[٢] قلعجي محمد رواس ، معجم الفقهاء ، (دار النفائس للطباعة والنشر ،دمشق ، ١٩٨٨) ص٥١ .

[٣] مارتن كارلسون ، فن الاداء والحديث التقليدي ، ت: منى سلام ، (دائرة الثقافة والاعلام ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٠)، ص٦٣ .

[٤] مصطفى ابراهيم ، المعجم الوسيط ، (مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، صدر : ١٣٧٩هـ -١٩٦٠)، ص١٤٧ .

ويعرف ليفاري الرقص: بأنه "رقص تكون فيه الحركة والموسيقى والديكور والملابس تابعة جميعها لسياق القصة والحبكة المسرحية وينظر اليه على انه: تأدية حركة بجزء او اكثر من أجزاء الجسم على إيقاع ما للتعبير عن شعور او معان معينة وهي على أنواع واصناف تمتاز بخصوصية الأداء او الوصف".[٢]

الرقص الدرامي اصطلاحا: حركة او نسق حركي فصل نفسه عن الحركة في عمومها بحكم تكوينه، اذ يكتب هويته الفنية داخل سياق العرض ليتميز بذلك عن الحركة العادية.[٣]

التعريف الاجرائي للرقص الدرامي: بأنه تجسيدا لخصائص داخلية وذاتية لكنها جمعية في نفس الوقت وهو التعبير من خلال الحركة الجسدية المنظمة في شكل دال وفاعل.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول – الرمز والترميز فلسفيا

يحضر الرمز وغالبا او يتمثل بوجهات نظر يمارسها على المعنى ليتشكل معناه الرابط لخيوط الدال والمدلول، هنا يدخل الرمز ليتمظهر سيميائيا محيلا العملية الى منطقتي الحضور والغياب، يعنى انه يتلاشى بحضوره الداخلي.

أي ان حضور الرمز في العملية الجمالية او الإبداعية يقوم على إحالة المعنى الى صالحة مزيلا المعنى الظاهر وراء ظهره، ويشير الى ذلك المعنى المغيب من خلال الدال والمدلول، والاخيرين باعتبارهما عملية متاهية عبارة عن دوامة للمعاني التي تضع المتلقي أحيانا في عدة وجهات نظر وتارة المتلقي هو بذاته يضع الدال والمدلول تحت

---

[١] . Owfnis by, Longmanjunior Eng dictionary,London,translated by ali-abdal-mhsen-1965,p.49

[٢] ليغاري ، سيرج : فن الرقص الاكاديمي ، تر: احمد محمد رضا ، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ، ١٩٩٨)، ص٩.

[٣] مجموعة من المؤلفين : مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي اقرها المجمع ، (المجلد٤ ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون الطباعة ، ١٩٨٣)، ص١١٩ .

مجهره الفكري القارئ للمعنى الشخصي، وبذلك يوجه المتلقي المعنى الى جانبه الشخصي او قراءته الشخصية.

وان وجود الرمز في العملية الإبداعية يعد مهيمن غائب تحت ضلال المعنى من حيث ممارسته الرمز لعبته لكونه مهيمن مغيب يحضر من خلال المعنى الظاهر بوصفه رمزا.

وهذا في ما يخص رمزية الاشكال البصرية لان الدال والمدلول هما في صيغة الشكل، اما في اذا انتقلنا الى رمزية الاشكال الحسية فكيف سيكون حضورهما كرمز، ان تفعيل دور الحاسة الشمية يعتمد على الوضع النفسي.

فأن الأصوات والرائحة ينطبق بهما رموز دالة على أحوال نفسية.[1]

ومن هذا نفهم ان للرمز قدرة غريبة على التجول والتلبس في الأشياء، فالرمز البصري يختلف عن السمعي منه أي ان للرمز هيمنه ازاحية حتى على الحاسة نفسها بل يتجاوز ذلك أحيانا الى اللعب في الحواس نفسها، فحضور الدخان كرمز لحريق ماله سلطة على الحواس جميعها، لكن ليست كل الرموز قادرة على تملك سلطة مطلقة.

طاقة الرمز وحضوره له خصائص ومميزات عدة تحتك مع المعنى لتكون الهيئة النهائية للعملية الجمالية. وان حضور الى الهيمنة على الخطاب، لكنه حتى لو كان المعنى غير مباشر وموجودا في الظاهر كما في حالة تشبيهات فهو ينطوي على تعادل سابق التكوين (خطابي) وعلى اخر لاحق (رمزي).[2]

أي ان الرمز يقوم بتفعيل المعنى من خلال الطاقة الكامنة به، ويعمل على تفعيل العملية الجمالية برمتها من خلاله يؤدي الى تفعيلها وتفعيل تأثيرها على الاخر، والأخير الذي يعنى به المتلقي الذي يتم تفعيله من خلال الرمز واثارته للتساؤل داخله مما يؤدي به الى اشتغال العملية البحثية للمعنى الكامن وراء الرمز.

---

[1] تزيفيان تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الذكراوي، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت)، ص٢٠.

[2] تزيفيان تودوروف، الرمزية والتأويل، تر: إسماعيل الكفري، (دار نينوى للدراسات والنشر،سوريا ، د.ت)، ص١١٣.

وان اشتغال سير العملية الجمالية من خلال الرمز يضاعف العملية أهمية، وذلك لامتلاكها ابعاد ورؤى متعددة تعمل على تنشيطها مما يزيد قيمتها في الساحة الجمالية وكل ذلك بفضل الرمز.

وان للرمز حضورين أولهما خطابي أي انه مرتكز على مقاصد ايدلوجية يسعى الى مزجها على الظاهرة الخطابية (المعنى)، اما الرمزي منه فهو ذلك الحضور الذي يسعى الرمز الى انكشافه بوساطة المتلقي، وهذا الأخير هو الصانع لثقافة الرمز، وكلما توسعت افاق التأويل تمددت سلطة الرمز لان تفكيك الرمز تسليم بولادة رموز أخرى.

وكما ذكرنا سابقا ان للمتلقي دور كبير في تفعيل هيمنة الرمز في العملية الجمالية، وكلما توسعت افاق التأويل عند المتلقي ازداد ثقل الرمز وتوسعه، ومن هذا يقع على عاتق سير اللعبة الجمالية ان يضع الرمز في لعبته بشكل حرفي ومعرفي ذو وعي لكي يتقن الصياغة ويقوي المعنى.

وان سطحية المعنى وخلوه من الرمز يؤدي الى أحادية القراءه او سطحيتها لذلك وهنا تفقد العملية الجمالية قيمتها، وهذا يدل على أهمية الرمز ونقله داخل المنظومة الجمالية التي تسعى دائما الى ان تكون ذات قيمة لا ان تكون باهتة وسطحية.

ومن هذا يتبين ان للرمز طاقة انفجارية تتشخص في المنظومة الجمالية لتعمل على ترميمها بالشظايا التأويلية والرؤى الجمالية ذات الحضور القيمي المهيمن على ركيزة واساسية الحامل الشظايا الذي هو المعنى.

البعد الرمزي للجسد هو احد الابعاد التي يحتويها الجسد ليكون صيرورته الجمالية، وللجسد عدة ابعاد يصير بها المعنى ويحيله الى دائرة المفهوم التأويلي، ويعد الجسد حاضنة للرموز الاجتماعية والاقتصادية... الخ وبهذا يكون هو الصانع الفعلي لثقافة الرمز.

الجسد يقف، يوقعن، يجعل للروح الداخلي وجودا واقعيا ويعبر عنه وجوديا، أي حين يتحداه يتعين بوجود هذا التطور الذاتي الجدلي للروح الجسدي، هو الواقع النهائي لما هي الجسد.[1]

مما سبق تشير الى ان الجسد معية الدلائل وذلك باعتبار الجسد داينمو كوني حاضن لكل الايديولوجيات الحياتية ، وان حضور الجسد في المنظومة الجمالية او الفلسفية يعمل على انفتاح الرؤى وتعدد التايلات ، وهو ايضا خاضع لاكتساب اي منحنى من مناحي الحياة ، ويمكن يعبر من اي جهة اجتماعية او سياسية او اقتصادية ... الخ .

ويمكننا ان نعتبر الجسد مناجي للروح ، ويمكننا ايضا ان نعتبره مصيرا للروح في الواقع المادي وذلك من خلال التعبير عنها بوجوده الحياتي .

وعلى ضوء ما جاء في ما ذكرنا سلفا عن اليكسي لوسيخ يتبين لنا بان الجسد وثيق الصلة بالروح واكثر من صلته بالنفس ، وذلك لان النفس لا تمتلك روحا ، وان الروح الجسد الداخلي للانسان ، والنفس زائلة بعكس الجسد لصلته بالروح وذلك من خلال الحضور الرمزي للجسد بعد زواله ما حيا .

وبالعكس من ذلك فان النفس لا تمتلك غير حضور واحد محدد ، ومن هنا يثبت ان الجسد بحد ذاته رمز امتلائه اكثر من حضور اي امتلائه اكثر من بعد وهذا ما ينطبق على مفهوم الرمز .

واذا ما تحدثنا عن الجسد الداخلي (الروح) نجد انها رمز ذاتي يحضر بواسطة حامله الجسد ، ولا يحضر حضورا مباشرا ابدا وهذا طبيعي لان الروح لا يمكن ان تحضر مادياً .

وهنا تكمن العملية الابداعية للجسد باعتباره الناقل او المجسد للروح مادياً .

---

[1] اليكسي لوسيخ، فلسفة الأسطورة، ترجمة : منذر حلوم، (دار الحوار ، سوريا ، ط١ ، سنة الطبع ٢٠٠١)، ص٢٢.

والترميز بوصفه عملية ثقافية يضعنا امام العديد من الخصائص التي يجب يدركها المشتغل في العملية الإبداعية، اكثر ما يشغل العملية الإبداعية هو كيفية صناعة المعنى ونادرا ما يكتمل ذلك بغياب الرمز، ولكن هذا لا يعني ان مجرد حضور الرمز هو اعلان عن وجوه داخل المنجز الإبداعي وذلك لان الرمز يحتاج لثقافة عالية تأهله للدخول في المضمار الجمالي المنوط به انتاج المعنى.

وذلك لان استيعاب الرمز يحتاج الى وعي ادراكي يعمل على خصم الرمز وبالتالي العملية تحتاج الى استمرارية لاجل الى الوصول الى خزين رمزي يؤهل المشتغل في الرمز الى حمل الرمز او الرموز مع ثقافتها، أي انه على المشتغل في ثقافة الرمز ان يمتص الرمز ان يمتص الرمز وما يحمله من ثقافة.

وهذا العملية لا تكفي الى عملية امتصاص الرمز مع ثقافة ولا تكفي لخلق العملية الإبداعية بوضع الرمز بصورة اعتباطية او اقحام الرمز في المكان الخاطئ او بالصورة الخاطئة، وهنا نحتاج الى ادراك ان عملية توظيف الرمز تحتاج الى وعي ودراية وادراك وثقافة وتمكن فهم كيفية توظيف الرمز في العملية الإبداعية.

ومن خلال هذين المعطين، الوعي بالرمز وثقافته، والوعي بكيفيه توظيف الرمز يمكننا الوصول الى ادراك عملية الترميز والتمكن منها وتفعيلها بالعملية الإبداعية بشكل صحيح ذو بعد فني وفلسفي يمتلك وعيا.

ومن هنا ندرك هذا كله انه على المشتغل في العملية الإبداعية الجمالية ان يمتلك خزين معرفي يمكنه من التعامل مع عملية الترميز والسيطرة عليها وتوظيفها في الشكل الصحيح.

فأن عملية الترميز ينبغي ان لا تدل على أشياء محددة بذاتها بل تعمل على التفوق على الرمز من خلال امتصاصه بالمحاز المطلق.[1]

[1] تزيفيان تودوروف، الرمزية والتأويل، تر: إسماعيل الكفري، (دار نينوى للدراسات والنشر، د.ت، ط١) ،ص١٢٣.

وكما يقول ارنست كاسيرر: "ان كل فن هو في الواقع فن رمزي يرمي الى تجسيد المعاني عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعاني بسيطة وملموسة في الحياة اليومية العادية كما نجد عند المدرسة الطبيعية او غريبة غير مألوفة تنتمي الى عالم ما فوق الحواس كما هو الحال عند الرومانيين او الرمزيين".[١]

وكما اكدت سوزان لانجر أهمية الرمز عندما اشارت الى ان الفن رمز والعمل الفني ان هو الا صورة رمزية معبرة عن الوجدان الانشائي.

ويمثل الفن المسرحي، النموذج الارقى للفنون الإنسانية المعبرة عن الوجدان الإنساني على وفق اشكال فنية مصاغة بحسب مقاربات داعية للبنى الثقافية والفنية الداخلية في انتاج الصورة المسرحية كالموسيقى التي هي "صورة ذات معنى، ومعناها هو الرمز، وهو شيء حسي على درجة عالية من الوضوح".[٢]

واذا تناولنا الرمز بين النص والعرض نجد اختلاف كبير من ناحية تناوله او تلقيه او استقباله من قبل القارئ او المتلقي، فأن النص المكتوب يعتمد على مخيلة القارئ في تصوير الأشياء ويختلف هذا التصوير من شخص الى اخر.

فقراءة النص هو عرض خيالي يصوغه القارئ، هو عرض منقطع جزئي وبشكل عام فغير لا يستخدم سوء اشتات نصية، فأن العرض الخيالي يتضمن ما سبق تسجيله في ذاكرة القارئ.[٣]

أي ان القراءة والتصور يعتمد وبشكل كبير على مرجعيات القارئ المعرفية التي تختلف من شخص الى اخر، وأيضا ذكرياته الشخصية والاحداث التي مرت بحياته التي قد تكون لها ارتباط باحداث النص، فيكون ارتباط بين ذاكرته وبين النص لكي تتكون له الصورة عبر المخيلة.

---

[١] سالم احمد الحمداني، مذاهب الادب العربي، مظاهرها في الادب العربي الحديث، (جامعة الموصل، كلية الاداب، الموصل، ١٩٨٩)، ص٢٢٣.

[٢] حكيمه راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨)، ص٧٢.

[٣] سفيلد، ان اوبر، مدرسة المتفرج، ص١٣.

اما في العرض المسرحي فأن كل شيء قد تحول الى مادة صورية يتلقاها المتلقي عبر الممثل والديكور والاضاءة وباقي عناصر العرض المسرحي مما يضعه امام صورة ثابتة لا تتيح له التخيل للاشياء، ولكن تتيح له التفكير والتأويل لما يحدث امامه من احداث ورموز وصور.

فالدراما عمل ادبي بحد ذاته لا تحتاج الى شيء الا الى قراءة بسيطة لتدخل وعي الجمهور وبذات الوقت انها نص باستطاعته وغالبا كان القصد فيه ان يستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي.[١]

وان تجسيد النص على خشبة المسرح يعطي مساحة اكبر لتزاحم الرموز وبيناهاو انتشارها على عكس النص المقروء، فأن وجود العناصر السينوغرافيا يغنينا بالصور الدلالية الرمز الكفيلة بايصال المعنى او ادراك التحولات التي تحدث في المسرحية بشكل بصري.

فالمعلومة (يهبط الليل) مثلا قد يجري ابلاغها بواسطة تغير الإضاءة او بواسطة مرجح لفظي او ايمائيا.[٢]

وان إمكانية توظيف الرمز في العرض تختلف عن النص، فيجب مراعاة كيفية توظيف الرمز في المكان والوقت المناسب في العرض وعدم الوقوع التكرار، فأن التكرار في العرض يمكن ملاحظته ببساطة من قبل المتلقي على عكس من النص الذي قد يكتبه المؤلف باسهاب ليضع فيه كل ما يريد من أفكار التي لا يمكن ملاحظتها تكرارها ببساطة عند القراءة.

الكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة فقط اما الممثل فهو سيد المجموعة واخره من الوسائل التي تتضمن صوته وتعابير وجهه نحن دائما نرى دائما انسانا برمته على خشبة وليس فقط ما يرينا الكاتب منه.[١]

---

[١] فلتروسكي، يوري: النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، ص١٥٢.

[٢] ايلام، كير، سيمياء المسرح والعلامات، ص٦٣.

وبرغم من اختلاف بين الرمز بين النص والعرض لكن تبقى له قيمته الدلالية وان كان بواسطة التخيل او التصور.

المبحث الثاني

الجسد بوصفه علامة

البعد الايقاعي للعلامة، يتحدد مفهوم كل لغة بما تطرحه من إشارات ورموز تتشكل بها العملية الإبداعية، ولكل لغة حواملها المنوط بها تحميل المنجز الإبداعي علامات تحيز له الدخول في دائرة المعنى ويعد الجسد فيما يخص الفنون الحركية التعبيرية الحامل الحقيقي للغة السيمولوجية اذ يعمل على انتاج الملفوظ بالتعبيرات الناتجة عن امتصاص اللغة نفسها وتحويلها الى عالم إشارات.

وعلى هذا فأن جسد الممثل وحركته لا بد ان شرعيتها من كل مسطح، ومن كل شكل ومن كل صيغة، حيث تتولد حركة الممثل في حركات متتالية فيخرج عن شخصية

[1] كاروفسكي، يان ميو: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ص٥٣-٥٤.

ليدخل في نسيج وداخل حركة شخصية أخرى، ثم ثالثة، وينتج عن هذا الأسلوب نظام حركي محدود، يبعد الممثل عن الحركة الآلية والمملة.[1]

ان التمكن من الإيقاع مهم جدا بالنسبة للممثل ولممثل الجسد خاصة، حيث الجسد الأداة الوحيدة الفاعلة التي يشغل بها الحيز ويعمل من خلالها على انارة المتلقي والتنويع في الأداء والانتقال من شكل الى اخر او من شخصية الى أخرى ومن حالة الى أخرى، وهذا يعمل على تجنيب الممثل ان يقع في دائرة الملل والرتابة ويزيد من التنوع الذي بدوره يعمل على تفعيل المتعة عند التلقي وأيضا على تفعيل العملية الجمالية والابداعية بالصورة الصحيحة.

فقد تم تجريب تطوير الجسد في فنون العرض والمسرح بداية الستينات القرن الماضي، مع التركيز على مفهوم كونه الجسد مادة او الوضع في الاعتبار ان الجسد ليس مادة يمكن السيطرة التامة عليها، ولكن نتيجة لازدواجية سيمولوجية، توظيف الجسد يتأسس على الوجود الفعلي لجسد الممثل او العارض في العالم.[2]

ومن هذا نفهم ان الممثل او المؤدي في العرض الراقص لا يجسد الشيء كما هو او كما مطلوب في النص المسرحي، وانما يستعين المخرج بجسد الممثل كأداة أساسية وشخصية النص كأداة مساعدة لا اظهار الحالات المطلوبة، وان التجارب الحديثة وخاصة في الجسد او العرض الراقص تخلت عن المفاهيم القديمة في كون الممثل عليه ان يجسد الدور كما هو في النص، ففي التجارب الحديثة وخاصة الراقصة يستعين بالجسد لاجل تنفيذ أداء دلالي يحوي علامات واشارات تبغي الوصول الى هدف معين، ويكون على المؤدي دور كبير من حيث سيطرت النسبة الكاملة على جسده ماديا والاستعانة بالعوامل النفسية والداخلية للممثل ومزج العناصر معا لاجل القدرة عن التعبير بالصورة المطلوبة.

---

[1] إبراهيم حماده (ترجمة وتحقيق) ارسطو، فن الشعر، (مكتبة الانجلو، القاهرة،)١٩٨٣، ص٦٩.

[2] ايريكا فيشر، جماليات الأداء، تر، مروة مهدي، (المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، ٢٠١٢)، ص١٥٣.

اما بالنسبة للبعد الدرامي للجسد، ويستمد الجسد دراميته من عدة عوامل تارة تكون بيئية وتارة تكون بيلوجية كالامراض والاوبئة، حيث ان الكوارث نصيب كبير في امتلاك الجسد دراميته، وهذا ما تعكسه الدراسات الانتربولوجية.

اذ ان الجسد يعمل على امتصاص كل ما حوله وكل ما يمر به خلال مسيرته الحياتية ويكتب هذا الشيء الى نصيبه ويعمل على اظهاره او انتاجه، حيث يعمل على انتاج الكوارث المؤثرة به من خلال اظهارها في مظهره الخارجي كالتشوه والعاهة وغيرها من الأشياء التي سببها الخراب، وينتج الجسد أيضا ما يمر به وما اكتسبه من خيرات بشكل غير ظاهري (باطني) من خلال الأفكار التي يطرحها او الإحالة الجسدية الجديدة التي اكتسبها من خلال التجارب بمساعدة العوامل النفسية في تكوينها فيه.

ويقوم علم النفس بوصف الطريقة التي يتم من خلالها انتقال الانفعال الى المتلقين لا سيما عندما يستخدم الانسان، المؤدي، وسائل تعبيرية غير لفظية مثل الأوضاع الجسدية والاشارات والايماءات.[١]

ويذهب "بروس ويلشاير" الى ان هناك ميول جسمانية معينة موجودة أساسا في الجسد من قبل مدون أي محاكاة اجتماعية، وهذه الميول هي التي تكيف هذه المحاكاة، واهم من ذلك فأن هناك أفعال تلقائية وخلاقة تنتهي الى مجال النشاط الأخلاقي، وتقع خارج مجال الأدوار الاجتماعية المكررة.[٢]

ولما كان الجسد هو وسيلة التعبير عن اللاوعي، باعتبار ان كل مظهر جسدي ما هو الا تعبير عن اللاوعي، باعتبار ان كل مظهر جسدي ما هو الا تعبير عن لغة اللاوعي.

---

[١] مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (اكاديمية الفنون، القاهرة)، ص٣١.

[٢] مارفن كارلسون، فن الأداء – مقدمة نقدية، تر: منى سلام، (وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١١)، القاهرة ،١٩٩٩)، ص٧٤.

كما يفحص تلك العلاقة التأثيرية المتبادلة بين المؤدين والمتلقين، وهي العلاقة التي تشتمل على بعض العمليات الاجتماعية كالتوحيد، وسحر الشخصية، او قوة حضورها والولع، والاعجاب الشديد او الافتتان.[١]

اما تقنية توظيف جسد الممثل، اشتغل عليها المخرجين العالميين، ومن ضمنهم المخرج جروتوفسكي الذي اهتم بالممثل وادائه بشكل خاص.

سعى جيرزي جروتفسكي (١٩٩٩-١٩٣٣) Jern Grotowski الى إعادة النظر في فن الممثل محاولا اكتشاف عناصر جديدة لهذا الفن، يعتمد على تقنية نفسية جسدية فالممثل في نظره انسان يعمل بجسده ويفعل ذلك امام الجمهور.[٢]

استغنى المسرح الفقير عن جميع عناصر العرض المسرحي وانفرد بالممثل فقط، ومن هذا يتبين أهمية الممثل وجسد الممثل في المسرح الفقير باعتباره مسح حديث، حيث اهتم جروتوفسكي بالممثل وتقنية جسد الممثل، واعتبره أداة شاملة للعرض المسرحي واستعان بالجسد ليكون كل اليات العمل المسرحي وذلك من خلال تقنية الجسد يوظف سينوغرافية العرض بكل تفاصيلها الصورية والصوتية وغيرها، حيث اعتبر غروتوفسكي الممثل هو العنصر الأهم في العرض الذي لا يمكن الاستغناء عنه بخلاف باقي عناصر العرض المسرحي.

ومن هذا كله يتبين أهمية معرفة تقنية توظيف الجسد في العرض المسرحي وكيفية تصويره وتحويله من حالة الى أخرى والاستعانة به ليعوض عن باقي عناصر العرض المسرحي وهذا بحد ذاته يحتاج الى وعي ومعرفة عالية بثقافة الجسد بالإضافة الى ادراك ومعرفة بالكيفيات الاخراجية الخاصة باساليب الجسد من مذاهب واشكال مسرحية كالبانتومايم والعرض الصامت والرقص الدرامي وغيره، والاطلاع على المشتغلين والمنظرين من ناحية الممثل وأداء الممثل والعروض الجسدية.

---

[١] جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، (عالم المعرفة، الكويت)، ص١١.

[٢] ييجي جروتوفسكي، مسرح جروتوفسكي الفقير، تر: هناء عبد الفتاح، (الهيئة العامة للقصور الثقافية، مكتبة السياب (٥٦)، القاهرة، ١٩٩٧)، ص٣٧.

وعلى وفق ما تقدم سيتوجب ان نعي ان هناك مهمة كبيرة على الممثل ذاته من حيث عليه ان يمتلك جسد مطاوع له القدرة على التكيف والتحول والتجسد المناسب للحالة المطلوبة في العرض المسرحي، وأيضا عليه ان يمتلك وعي ومعرفة بثقافة الجسد التي يشتغل بها، ومن هذا يكون على الممثل العامل في هذا المجال ان يشتغل على جانبين، أولهما جانب تطبيقي يعمل على تطويع الجسد وحالته الى الشكل المطلوب، وجانب نظري يمليه الممثل بالاطلاع على الكتب المخصصة بثقافة الجسد وكيفية اشتغاله في العرض المسرحي.

اذن ان مهمة التمكن من توظيف تقنية الجسد في العرض المسرحي لا يقع عاتقها على طرف واحد بل هي مهمة تعاونية وجماعية تقع على عاتق المخرج والممثلين في ان واحد.

ويجب الاخذ بالاعتبار دائما كيفية التعامل مع المتلقي من ناحية المخرج في اظهار ما يود طرحه بالشكل المناسب للمتلقي، ومن ناحية الممثل الذي يؤدي ما عليه بالصورة المناسبة والمتوافقة مع حضور المتلقي، وأيضا على المخرج والممثل أيضا الاخذ بنظر الاعتبار الطارئ الذي قد يحدث من خلال تدخل الجمهور وتغيره لسياق العرض.

وهنا اعرف الرؤية الاخراجية على انها عملية تخطيط وتجريب وتثبيت مجموعة من الاستراتيجيات، التي تعمل على مادية العرض، بهدف افراز الأداء، وبذلك تظهر العناصر المادية على انها حاضر، ومن ناحية أخرى هي خلق موقف يفتح المجال والقضاء للتصرفات والسلوكيات غير المخططة لها.

من الجدير التعرف والتعرض على الجماليات الجسد الراقص وتفحص، ما تضمره من خصائص وتسميات ومن الواضح ان المسرح الراقص يعتمد بشكل أساسي على الجسد باعتباره المحرك للعرض والباعة وادرك غاياته من خلال جسد الممثل، ويتم تجسيد ذلك من خلال حركة تعبيرية مرافقة لباقي عناصر العرض المسرحي المعززة لهذا الجسد في اظهار الجانب الداخلي له، ويتم تجسيد الجانب الداخلي (الباطني) ظاهريا من خلال حركات الممثل التعبيرية المشحونة بطاقة داخلية لها تأثيرها وسحرها على المتلقي،

ويرافق الأداء الحركي الراقص موسيقى محركة له، أي يتحرك وينفعل على اثرها، حيث يستقبل الجسد الايعاز الموسيقي ويهضمه داخليا وينتج عن ذلك الحركة المناسبة، ومن هنا نجد ان الجسد موسيقاه الداخلية الخاصة به التي تتوافق مع الموسيقى الخارجية لتنتج سمفونية هرمونية موحدة نوتاتها الحركات والرقصات المعبرة على سطح الالة الموسيقية المسرح.

وأيضا خلال الموسيقى الداخلية للجسد يمكن للجسد ان يستغنى عن الموسيقى الخارجية ويعبر عن نفسه ذاتيا، عازفا لنفسه بعيد عن ذاته ودوافعه النفسية بشكل ذاتي مستقل.

والموسيقى الحية يمكن ان تتخذ من ردود الفعل الحركية الممكنة ومع ذلك فأنها عندما تستخدم بحساسية فأنها تفضل عن أي موسيقى مسجلة وذلك لان الموسيقى الحية يمكن ضبطها لتساير الراقص لان الموسيقى او العازف بمقدرته وخيرته يمكن ان يحس باحتياجات الراقص الحركية.[١]

ذلك ان الانسان لعله في حضوره الجسدي ان يمكن فعل وجوده في قدرته على التعبير بجسده في صور مختلفة.

فالجسد يبدو وظيفيا تواصليا يخضع لقوانين المؤسسة الاجتماعية والاتصال الإنساني موظفا معطيات، لان هذه هي طبيعة الجسد في بعده الكيان الاولي متعدد الدلالات والوظائف يخترق بإلحاح مجموعة من المباحث والعلوم.[٢]

يرى (باريا) ان هناك تقنيات مشتركة لتظهر ان كل ما نسميه بـ(التكتيك) وما هو الاستخدام خاص لجسدنا، وليس المقصود من التكتيك هو الجسد الخام المستخدم في الاشكال اليومية وانما المقصود هو الشكل المفعل للحركة، ومعنى ذلك ان الجسد يمارس عصيانه ضد الشكل السائد، وفي تحرير طاقته يتحول الجسد من شكله الخامي الى

---

[١] فاطمة الغرب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، (الفنون للطباعة والتجهيزات، ١٩٩ ،الاسكندرية)، ص٥٩.

[٢] علم اللغة الحركية بين النظرية والتطبيق، ط١، (دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان ،٢٠١٠)، ص٤٧

شكله الجديد الناشط وكانت رغبة (بروك) تتوجه الى الجسد لايمائه الشخصي بان الجسم الإنساني يمثل الوعاء الذي يحوي بقية العناصر.

ويرى (بارت) ان فن المسرح هو (من ازدهار تفتح الجسد)

اما (مايرهولد) فهو يرى ان ابداع الممثل ينبثق من الجسد وهو ليس ابداع الشخصيات.

وقد تطور مفهوم الجسد لدى المخرجين المعاصرين ومنهم الباحث المسرحي (باريا) من خلال ربط المسرح الانتربولوجيا بهدف الكشف وظائف غير مألوفة من خلال البحث باشكال الحركة الجسدية للمسرح الشرقي، ان المرسل في العرض هو جسد الممثل وهو يحقق التواصل مع المتلقي فالتواصل يفترض مرسلا ومستقبلا وعمليتين متقدمين لا متناظرتين هما التشفير والترميز، أي الشفرات وفك الرموز لترميز يمثل المتكلم ومن الرموز المؤول.[١]

الجسد في الواقع كما يرى نيتشه ظاهرة اغنى بكثير وتتبع اجراء ملاحظات اكثر وضوحا، ان الايمان بالجسد هو اشد رسوخا من الايمان بالروح ويرى انه ليس وجود في للإنسان وفوق ذلك لاي كائن حي سوى وجود الجسد.

والحياة بالتأكيد هي حياة الجسد وهذا لا يظهر مطلقا ان فكرة الفكر يجب ان يستبعد من حياة الانسان فالجسد هو الذي يفكر او بصورة ادق فأن الفكر يقوم في الجسد، وقد اختفى نيتشه بالجسد السائد، الجسد الماخوذ بالحركة بالرقص، بالموسيقى، بالقوى الشهوانية، الجسم هو عقل كبير، جمهور متحمس، حالة سلام وحرب، قطيع ورغبة.[٢]

ان جسد الممثل في المسرح يتميز بقدرته على تقديم كل معقد من المعاني والرموز، باعتباره الرمز المادي الرئيس، حيث يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي، وافعاله، وسلوكياته على خشبة المسرح، فضلا عن انه ينم عن الهوية الجنسية العرقية أيضا، كما

---

[١] راسل كاظم، مرجعيات الترميز لجسد الممثل، في العرض المسرحي، (مجلة الفنون المسرحية، الاحد يونيو، ٢٠١٦)ص١٢.

[٢] ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، (مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١ ،بيروت)، ص٥٦.

ان بمقدرته التعبير عن المكان، الزمان، والاهم من ذلك فهو يتفاعل مع لفات خشبة المسرح الأخرى من، سيتوغرافيا، وصوتيات وصولا للمتلقي.

وهذا ما يؤكده "ميشيل فوكو" بقوله: ان الجسد هو السطح الذي تنقش عليه الاحداث نفسها والذي تقتفي اثارة اللغة وتقوضه الأفكار، محولا الذات المفتتة التي تتبنى وهم الوحدة الجوهرية.[١]

حين قرر ميشيل فوكو، ان علم الدلالة هو تركيب المعرفة والمهارات الفنية التي تمكننا من فهم أماكن العلامات، وتحديد خصائصها، وفهم العلاقة بينها وبين القوانين التي تحكم تفاعلهم.[٢]

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١- وجود الرمز في العمل يعطي تعددية التأويل التي يشكلها الرمز او يشكلها المتلقي بحسب مرجعياته الشخصية.
٢- ان للرمز قدرة عجيبة على التحول والتلبس في الأشياء، وان له قدرة على الهيمنة على كل الحواس وليس البصرية فقط.
٣- ان للرمز طاقة تقوم بنتفعيل المعنى وتزيد من أهميتها، وان وجود الرمز في العملية الجمالية يزيد من قيمتها واهميتها.
٤- للرمز حضورين الأول خطابي ذو مقاصد أيديولوجية، وثاني رمزي يكشف بواسطة المتلقي.
٥- المتلقي له دور مهم بوصفه الصانع لثقافة الرمز، وكلما توسعت عملية التأويل عند المتلقي أدت الى ولادة رموز أخرى.
٦- الجسد حاضنة للرموز الاجتماعية وهو الصانع الفعلي لثقافة الرمز.

---

[١] هيلين جيلبرت – جوان توميكتر، الدراما ما بعد الكولونيالية – النظرية والممارسة، تر: سامح فكري،(وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، القاهرة ، ١٩٨٨) ص٢٨٥.

[٢] احمد زكي ، عبقرية الاخراج المسرحي ، المدارس والمناهج ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٨٩)، ص٣٥ .

٧- حضور الجسد في العملية الجمالية يزيد من قيمتها بوصفه حاضن لكل الايديولوجيات.

٨- للجسد قدرة على تصير الروح في الواقع المادي من خلال التعبير عنها بوجوده المادي.

٩- الجسد بحد ذاته رمز لامتلاكه اكثر من بعد وهذا ما يتوافق مع خواص الرمز.

١٠- يحتاج المشتغل في الرمز ان ينتبه الى معطيين الأول الوعي بالرمز وثقافته والثاني الوعي بكيفية توظيف الرمز في العملية الجمالية.

١١- يعد الجسد فيما يخص الفنون الحركية التعبيرية الحامل الحقيقي للغة السيمولوجية اذ يعمل على انتاج الملفوظ بالتعبيرات الناتجة من امتصاص اللغة وتحويلها الى عالم إشارات.

١٢- على الممثل المشتغل في الفنون الحركية التعبيرية ان يتمكن من الإيقاع كي يتجنب الحركة الالية وان لا يقع في دائرة الملل والرتابة.

١٣- تؤكد التجارب الحديثة ان المؤدي او الراقص ليس عليه ان يجسد الشخصية كما في النص وانما يستعان بالجسد لاجل أداء دلالي حامل للعلامات.

١٤- تشير الدراسات الانتربولوجية الى ان الجسد يستمد دراميته من الكوارث التي تمر به، فعليه على الممثل ان يهتم بكل ما يميز به اجتماعيا من ظروف وكوارث ويجسدها ظاهريا وباطنيا.

١٥- تهتم العروض المعاصرة في فنون الحركة والتعبير بالممثل وتعتبره الأداة الأهم في العرض ومن خلاله يتم تكوين كل عناصر العرض المسرحي.

١٦- على المشتغل في العروض الحركية والتعبيرية ان يكون على اطلاع بثقافة الجسد وان يمتلك وعي بكيفية توظيف الجسد في العرض المسرحي.

١٧- على الممثل الذي يشتغل في العروض الراقصة ان يمتلك لياقة جسدية تؤهله للاشتغال في هكذا عروض وكذلك عليه ان يطلع ويهتم من الناحية النظرية لمجاله الذي يعمل به.

١٨- ان للجسد موسيقاه الداخلية الخاصة التي تنسجم مع الموسيقى الخارجية لتنتج هرمونية حركية صورية راقصة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث

٢- عينة البحث

٣- أداة البحث

مجتمع البحث:

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	ندى المطر	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠١١	بغداد
٢	وهم	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١١	بغداد

٣	وجوه القمر	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠١٢	بغداد
٤	٠ + ٠ = ٠	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠١٢	بغداد
٥	لم ازل اشكو	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١٣	بغداد
٦	تذكر أيها الجسد	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١٣	بغداد
٧	سلفون	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١٥	بغداد

عينة البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	ندى المطر	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠١١	بغداد
٢	وهم	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١٢	بغداد

أداة البحث

منهج البحث: المتحدث الباحثة على المنهج الوصفي التحليل في تحليل العروض المسرحي.

ندى المطر تأليف وإخراج طلعت السماوي

تفتتح المسرحية بموسيقى هادئة ومجموعة في عمق المسرح تمارس جوها الطقوسي بشكل هادئ ثم تباغتنا فجاة بحركة سريعة تمثل صراعها الذي يتجسد بتشكيلات جسدية صورية ثم تتحول الى تشكيلات دائرية جماعية لتدل على الوعي الجمعي الذي تكون بقيادة المثلوجيا وسلطتها على عقلية الانسان البدائي، ثم تنسحب المجموعة وتدخل بشكل زوجي واكثر على شكل دفعات متفاوتة تخلق لنا إيقاع صوري هنا وهناك في العمق والمقدمة والجوانب حتى ترجع المجموعة كاملة الى المسرح وتعيد الكرة ونفس الشكل الدائري الذي تكون سابقا حتى تشكل حركة دائرية منغلقة على نفسها تتمايل صعودا ونزولا كانها تقوم بفعل التبجيل، ويرافق هذا التبجيل موسيقى

شرقية متزاوجة بين الموسيقى اليابانية والناي العربي ليأكد بذلك طقوسية العرض الصارمة، وبعد خلق هذا الجو التهيئي يدخل شخصان امراة ورجل يرتديان الأبيض ويحملان وشاح احمر طويل وهذان الاخران بدورهما يدلان على معاني كثيرة قد نلتقط منها الشيء البسيط اذ يدلان على الحياة وما تحتويه إيجابي وسلبي من صراعات داخلية وخارجية وازمات محلية ويتجسد ذلك برقصاتهم وتكويناتهم المنفردة والجماعية، واذا اردنا الإشارة الى ما يرمز الوشاح الأحمر فهذا أيضا يضعنا في عدة أمور اذ للون الأحمر دلالات ورموز عديدة منها الحب والتضحية والشهادة وقد يكون الشرف او تدنيس الشرف في المتوارث المحلي، ويضعنا المخرج امام بؤرة جمالية متعددة ومتنوعة ومتجانسة في نفس الوقت وذلك بتعدد ابعاد الصورة امام المتلقي من حيث وجود اكثر من صورة في نفس الوقت على خشبة المسرح في مقدمته وعمقه، وينكشف هاجس العرض عندما يمارس الجميع جو احتفالي حول المراة المغطاة بالقماش الأحمر والتي تحر عنوة الى حتفها الذي لا تبغيه وتبين لنا تعاستها على عكس الجميع ثم تكشف عن نفسها وهي ترتدي زي رمادي غامق يشير الى الحزن المتوارث محليا ثم تبدأ بالكلام

_من يمنحني وطنا لا يغص بالموتى والقتلة

ومن هذا الحوار تتبين الثيمة الرئيسية للعرض، ومن خلال الممثلة الرئيسية في العرض التي تشير بحوارها الى الألم المحلي ومستعصيات وازمات الوطن على أبنائه مرورا بما تمر به المرحلة من أمور مثل الزمن المفقود والموت والهجرة ..الخ

ثم تقوم بدندنة لحن اغنية "زغيرة جنت وانت زغيرون" للمغنية العراقية سيتا هاكوبيان، ولهذه الاغنية اثر كبير في الإرث المحلي وما تحتويه من ذكريات وحنين وكيفيات الحب النزيه ومدى قيمته ان ذاك بالعكس تماما بما نمر به اليوم بعد انتشار الميديولوجيات واصبح الحب شيء سطحي لا قيمة له، ثم تشير الى المرأة بواسطة حوار يمثل جمالياتها وتضحياتها التي تمثل الوطن أيضا العراق وعاصمته بغداد.

ومن الشخصيات الرئيسية في العمل الحكيم الاعمى الذي يرافقه طفل ويؤدي حواره المباشر المليء بالموعظة والحكم وحب الوطن ونشر المساواة، واذا ما تفحصنا هذه الشخصية سنجدها تمتلك ابعاد رمزية كثيرة بدءا من موضوع العمى والعمر والحكم التي قد تشير الى شخصيات تراثية تتمثل محلية مما يضعنا في مقارنة بين الجيل الحالي والسابق ومدى الفوارق المتعددة في

الاخلاق والقيم الاجتماعية التي بدأت بالانحلال والانحطاط يوما بعد يوم. ويتمثل هذا بدخول شخص ثالث يشير بحوارته الى المصير والقدر وكانه يضعنا امام مناظرة ما بين الماضي والحاضر والشخص الثالث يمثل الحاضر ويدين القدر والمصير على كل شيء حدث من حروب وخراب يولد فيها المرء ويجبر على التعايش معها او تقوده الى التطرف غصبا عنه ثم تعود المجموعة من جديد وسط تشكيل فضائي جمالي تحسد بواسطة الشباك المتعددة التي ترمز الى شباك الصيد التي وقعت فيها اسماك حياتنا في كل مرة وكل حرب، ثم تستعرض المجموعة مجموعة من الاشكال والانفعالات الجماعية والفردية التي تشير الى الصراع والجهل والتخلف والعودة الى العقلية البدائية والعذابات التي يمر بها الانسان المتجسدة بالصيحات والاهات والانفعالات الصادرة من المجموعة والتعذيب القسري للفرد، ووردت بعض الإشارات والرموز الحضارية اثناء هذه الرقصات ومنها حركة تشبه الافعى الفرعونية وحركة الطيور وهذا يشير الى رموز حيوانية منها ما هو تراثي وما هو شامل وعام مثل الطيور التي ترمز الى السلام والحرية والعدل، وكا اشارت الموسيقى سابقا الى بدائيتها هنا يشترك الفعل والاصوات الصادرة من المجموعة الى البدائية ويعزز منها بشكل اكبر، وكما السابق الوعي الجمعي هو المتسيد في قيادة المجموعة رغم كل شيء.

بعدها يدخل المرأة والرجل الراقصين المرأة المتحدثة ليحكيا بجسدهم هذه المرة شهواتهم وعذاباتهم برقصة حميمة من جانب الاثنان تحتوي على إشارات ايروتكية شفافة وعذابات والم الفراق من ناحية المرأة الوحيدة الى ان تنهي الرقصة بانطفاء الضوء.

يظهر رجل وامرأة يتحدثان والحوار يشير الى ادانة احدهما الى الاخر ويحتوي الحوار على رموز ودلالات منها قصة الخليقة ويتناول أيضا الازمة المحلية بكافة احداثها بشكل مقتضب ولا يخفى على المخرج مراعاة الجانب الصوري.

حتى اثناء الحديث حيث نجد الجسد متفعل بطرف ثالث يشاركهم جسده الحوار ليخلق لنا صور متعددة متزنة لا تشتت التركيز. بعدها تظهر المرأة وحيدة تتحدث حتى تنهارعلى الأرض حتى يبدأ كرنفال التعزية بقيادة الطبال المعلق على الجدار في العمق، ثم تدخل المجموعة لتؤدي رقصة على إيقاع يقودها وتشارك أجسادهم في الإيقاع من خلال الضرب على الأرض بواسطة الاقدام والايدي المتضاربة والاهات التي تصدر منهم، ويستعرضون امامنا رقصة ايقاعية

متقطعة ترتفع وتنخفض لتسحرنا بسحرها البدائي الذي يمارسونه على المرأة التي تتفاعل معهم بويلاتها وجسدها الذي يضج باحتجاجاته.

بعد ذلك يظهر الحكيم الاعمى بشكل منفرد ويتعامل مع القماش الأحمر المحاط بالحجار الموجود في مقدمة المسرح، القماش الذي يشهر عن فضيحته وتدنيس الشرف مما يثير الحكيم الذي ينفعل بدوره بالقاء الموعظة على الناس وينزل الى وسط الجمهور ويتحدث معهم بانفعال ويشير في حواراته الى الواقع السياسي المتدني ويذكر مفردة "العار" ليؤكد على ثيمة القماش ودلالته وأيضا احد سمات هذا العمل المهمة الا وهي العار.

والمشهد الأخير تكون فيه التقنية حاضرة من خلال الداتا شو المستعرضة لعدد من الصور عن الازمة المحلية المتمثلة بالمرأة العراقية ومصائبها وبعدها يتحول القماش الخاص بالداتا شو الى عارضة خيال ظل تستعرض ورائه المجموعة رقصاتها الساحرة مما يضعنا امام صورة ظلية مدهشة ترفع من قيمة العرض وجمالياته.

من الجدير بالذكر ان هارمورنية العرض وتوازنه كانت مضبوطة بشكل شبه كامل من حيث لون الأزياء وتوافقه مع الضوء، وتوزيع الضوء في كافة ارجاء المسرح بشكل متوازن، ومدى انضباط حركة الممثلين ولياقتهم الجسدية العالية ومدى اتقانهم للحركات الراقصة، بالإضافة الى ذلك احتواء كل شيء على رموز وابعاد تزيد من قيمته بدءا من الزي وشكله البدائي الطقوسي الذي اكد عليه العرض من البدء، ودلالات الضوء والظل وامتزاجه مع باقي العناصر وتوافقه مع كل مشهد بحسب اجوائه النفسية وايقاعه، وصولا الى جسد الممثل الحامل للعلامات التي تناثرت بشكل بديع من خلال التشكلات والحركات والايماءات والرقصات جميعها، ومن هذا كله نجد ان الإخراج كان احترافي تطبيقيا وواعي فكريا من حيث الرموز والدلالات التراثية التي توالدت في العرض.

مسرحية وهم تأليف وإخراج محمد مؤيد

نستنتج من عنوان المسرحية الواضح الذي يقودنا الى التوهم أي التوهم او الوهم بالحقيقة الفعلية والاعتقاد بالحقيقة الزائفة، وتعالج المسرحية الوهم من ناحية التطور الحاصل في المجتمع العراقي بعد الاحتلال الأمريكي للعراق سنة ٢٠٠٣ وهذا التطور الذي اتى دفعة واحدة بعد انقطاع طويل عن العالم والذي أدى بدوره الى انتشار سلبيات اكثر من الإيجابيات من حيث قلة

الادراك والوعي لهذا التطور من ناحية المجتمع واستخدامه بالطريقة السلبية، والتطور المقصود هنا هو دخول التكنولوجيا والاليات الحديثة وحتى العادات الجديدة على المجتمع العراقي، ويتم معالجة هذا الموضوع من خلال صراع نفسي يتمثل برقصات تعبيرية يجسدها ممثل واحد، وهذا الواحد يمثل الفرد الواعي الغير متوهم العارف بالحقيقة الفعلية والمتألم لما يحدث مما يدفعه ذلك الى الانتفاض بوجه الزيف والتخلف ولكن كما يقال يد واحدة لا تصفق، فعدم الجدوى هذا يؤدي بالفرد الواعي الى الانعزال عن المجتمع المتخلف رغم ارادته لانه لم يتوصل الى نتيجة ويستحيل ان يصل، يقوم مخرج العمل هنا بالاعتماد على اظهار الجانب النفسي من خلال الرقصات الفردية الهادئة المصحوبة بالاضاءة المرمزة ذات الدلالة من حيث استخدامه للالوان الأزرق اضاءة عامة باك راوند، وبقع ضوئية: اصفر واخضر وابيض، بالإضافة الى إشارات ضوئية حمراء تدخل على الجو العام. واستعان المخرج أيضا بتقنية الظل والضوء التي تضيف جمالية للاداء الجسدي وكذلك تعزز من التعبير عن الجانب النفسي.

والرقصات كانت بسيطة ومعبرة في نفس الوقت، وينتقل بها الممثل من مكان الى اخر، فنلاحظ من تنقلاته حسب لون الضوء المسلط عليه كل لون يشير الى مرحلة وقضية معينة حيث يرسم لنا خارطة قصصية علينا تتبعها وتاويلها وفهمها بعناية، وتتمثل هذه الخارطة القصصية ذات المغزى المرتبط بموضوع المسرحية ببدء الممثل من اللون الأصفر الذي يمثل الحزن والهم والمرض وهذه الصفات تمثل المجتمع ومرضه وتخلفه الذي يعاني منه الفرد الواعي، بعدها ينتقل الى مرحلة أخرى تتجسد بالضوء الأبيض الذي يرمز الى السلام والهدوء والطمأنينة وهذا ما يريده هذا الفرد وما يطلبه وما يسعى اليه، ثم يرجع الى مكانه الأول تحت البقعة الضوئية الصفراء، الانتقاله التالية تكون تحت الضوء الأخضر الذي يرمز الى السلام ومساعدة الغير والتآني وكذلك هذا ما يريده هذا الفرد بمساعدة الغير على التغير الى الأفضل وفهم ما يدور حولهم بالصورة الصحيحة، بعدها يعود الى بقعة الضوء الصفراء لتعود المعاناة المتجسدة بالرقص التعبيري من جديد، ويستمر الحال هكذا بالانتقال الى مرحلة جديدة ثم الرجوع الى اليأس والمرض المتمثل باللون الأصفر كأنه يقول لنا بأنه عاجز وما من حل لهذه المعضلة، ويصاحب هذا أيضا دخول إشارات لونية حمراء على الجو العام الأزرق وهذا يشير الى استمرار الدموية والحروب التي لا تتوقف والتي بدورها تزيد الخراب تفعل التخلف وتطوره في كل مرة ، وفي

المرحلة الأخيرة يتحرك الممثل بثلاث انتقالات من وسط مقدمة المسرح الى وسط المسرح ثم الى وسط عمق المسرح وكانه يشير الى الرجعية والتخلف الذي نمر به ويعالج هذا باشارته الى جانب ايروتوكي تجسد بخلعه لملابسه تحت ضوء ابيض لذي يشير بدوره الى النقاء أي النقاء الذي يريد الفرد الوصول اليه والتخلي عن هذا التخلف ويكشف لنا بعدها عن على ملابسه الداخلية في منطقة العضو الذكري وهنا يشير الى العقلية السطحية للفرد الشرقي الذي (X) وجود علامة اكس لا يفكر الا بالجنس وهذا الامر قضية كاملة بحد ذاته له علاقة بالعادات والتقاليد والكبت الاجتماعي والتطور التكنولوجي الحاصل الذي اعتبر أداة تستخدم للمتطلبات الجنسية لا غير عند الفرد الشرقي، اما الموسيقى فقد كانت ذات دلالات واضحة ومباشرة أحيانا، فقد استخدم المخرج اغنية (يا دامي العينين والكفين) وهي من غناء المغني التونسي المتصوف المعاصر ظافر يوسف، وهي من اشعار الشاعر محمود الدرويش، ولهذه القصيدة اكثر من دلالة من حيث وجودها كاغنية وكقصيدة، وجودها كاغنية صوفية تشير الى جانب نفسي روحاني تلائم مع الرقصات والصراعات الداخلية للممثل، ووجودها كقصيدة لها تاريخها الذي له علاقة بالقضية الفلسطينية وهي قصيدة تشجيعية تبث الامل للفرد المضطهد رغم كل الظروف القاسية والحروب التي يمر بها وهذا يتطابق مع موضوعة المسرحية التي يشير لها المخرج، والاستخدام الثاني كان قصيدة شعبية محلية مباشرة وصريحة، قصيدة (اني ضد هذا التطور) للشاعر نائل مظفر، وهذه القصيدة تهاجم التغيرات التطور الذي حصل بعد الاحتلال الأمريكي للعراق وتعده على انه تخلف تام ومنافي للعادات الاصلية الاجتماعية التي تعود عليها المجتمع العراقي وأيضا تعلي من شأن العادات وطرق العيش القديمة وتعطي الأفضلية لها رغم بساطتها، وكانت للموسيقى دور مهم أيضا في تحركات الممثل حيث يتحرك ويتفاعل وينتقل مع ايقاعها ويتفاعل مع كلمات القصيدة والاغنية بشكل تعبيري راقص، وكان الممثل هادئ ومعبر بشكل جيد بالإضافة الى تميز لياقته وادائه الجسدي، ومن هذا نلاحظ ان المخرج قدم لنا عرض راقص هادئ الإيقاع معبر محمل بالرموز ذات الدلالات المترابطة والمتلائمة مع جو وموضوع المسرحية، ويضعنا المخرج امام هرمونية متناسقة ومتجانسة من حيث استخدامه للضوء والموسيقى وتنقلات الممثل، بالإضافة الى انتقاء الموضوعة وكيفية تجسيدها الذي يشير الى وعي المخرج بهذا النوع من المسرح وكيفية توظيف الرموز في الممثل او عناصر العرض

المسرحي، ونلاحظ أيضا خلو المسرح من أي قطعة ديكور او اكسسوار الذي أدى الى إعطاء الحرية للممثل في تجسيد الدور والاعتماد الكلي عليه في إيصال موضوع المسرحية، وكذلك يجب الإشادة بالجرأة في طرح الموضوع المتعلق بالجنس والذي عالجه المخرج بصورة جميلة ذات بعد فني، وكيفية اختزاله للموضوع والمراحل التي مر بها الفرد العراقي بشكل حركي أحيانا وبشكل رمزي تجسد بمساعدة الضوء والموسيقى، واعتمد المخرج في طرح الموضوع وايصاله للمتلقي على الأداء الجسدي الراقص والكلمات التي بثت من خلال الاغنية والقصيدة الشعبية، وكانت الرؤية الاخراجية ذات طرح شفاف خالية من التعقيدات وتمتلك بعد فني يبعدها عن السطحية.

الفصل الرابع

١- النتائج

٢- الاستنتاجات

٣- التوصيات

٤- المقترحات

النتائج

١-الأداء البدائي للممثلين في مسرحية ندى المطر.

٢-الأداء النفسي للممثل في مسرحية وهم.

٣-الاعتماد على الأداء الجماعي في مسرحية ندى المطر، والأداء الفردي في مسرحية وهم.

٤-تعدد الصور في ان واحد في مسرحية ندى المطر، صورة أحادية في مسرحية وهم.

٥-الاعتماد على عناصر العرض المسرحي الموسيقى والضوء في الحركة والانتقال والتحول في مسرحيتي ندى المطر و وهم.

٦-الاعتماد الأساسي على الممثل وعدم وجود قطع ديكور في مسرحيتي ندى المطر و وهم.

٧-إضافة حوارات قصيرة تعزز من فهم الموضوع في مسرحية ندى المطر، وجود اغنية وقصيدة شعرية عززت من فهم الموضوع في مسرحية وهم.

٨-معالجة مواضيع ومشاكل محلية في مسرحيتي ندى المطر و وهم.

٩-الاعتماد على الجانب الرمزي المكثف في كافة عناصر العرض في مسرحيتي ندى المطر و وهم.

الاستنتاجات

١- وجود عناصر فنية مثل البدائية والجانب النفسي يضيف صبغة فنية جمالية تزيد من قيمة العرض المسرحي.

٢- عناصر العرض من موسيقى واضاءة ساعدت في اظهار الانفعال وعززت في تكوين الجو المناسب وأضافت جمالية للعرض المسرحي.

٣- الأداء الجماعي في العروض الراقصة يساعد على تعدد الصور وتكثيف الرمز على العكس من الأداء الفردي.

٤- وجود الحوارات يقلل من أهمية العرض اذ ان هكذا عروض تعتمد على قراءة الإشارات فلا داعي لوجود الحوارات.

٥- عدم وجود قطع الديكور اعطى الحرية الكاملة للممثل واعتبره الاسم الأهم وهذا يتفق مع التجارب المعاصرة في المسرح العالمي.

٦- وجود الرمز في كافة عناصر العرض من ممثل واضاءة وموسيقى يزيد من تفعيل عملية التلقي والتأويل.

التوصيات

١-إقامة ندوات تعريفية لمفهوم الرمز وكيفية توظيفه في العرض المسرحي.

٢-إقامة ندوات تعريفية بثقافة الجسد وكيفية توظيفه في العرض المسرحي.

٣-عرض فيديوهات لمسرحيات الرقص الدرامي العالمية والمحلية للطلبة في كليات الفنون الجميلة.

٤-إقامة ورش تدريبية للممثل خاصة بالعروض الجسدية الراقصة.

المقترحات

١-دراسة العروض الراقصة واهم الرؤى والتنظيرات الاخراجية الحديثة في هذا المجال.

٢-دراسة اهم التنظيرات الاخراجية الحديثة لاداء الممثل في عروض الرقص الدرامي.

٣-دراسة الرمز وكيفية توظيفه جسديا في عروض الرقص الدرامي.

٤- دراسة الرمز وكيفية توظيفه في سينوغرافيا عروض الرقص الدرامي.

المصادر

اولاً : القرآن الكريم .

ثانيا : المعاجم

١- ابن منظور لسان العرب، قدم له الشيخ عبدالله العلايلي، اعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص١٢٢٣.

٢- الفيومي، احمد محمد ، المصباح المنير ، ج١ ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٧ ، ص٩.

٣- محمد رواس، قلعجي ، معجم الفقهاء ، دمشق دار النفائس للطباعة والنشر ، ١٩٨٨ ، ص٥١ .

٤- مجموعة من المؤلفين : مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي اقرها المجمع ، المجلد٤ ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون الطباعة ، ١٩٨٣ ، ص١١٩ .

٥- ابراهيم، مصطفى، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، صدر : ١٣٧٩هـ -١٩٦٠ ، ص١٤٧ .

ثالثاً : الكتب

١ - إبراهيم، حماده، (ترجمة وتحقيق) ارسطو، فن الشعر، مكتبة الانجلو، القاهرة، ١٩٨٣، ص٦٩.

٢ - ايلام، كير، سيمياء المسرح والعلامات، ص٦٣.

٣ - ايريكا، فيشر، جماليات الأداء، تر، مروة مهدي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٢، ص١٥٣.

٤- الحمداني، سالم احمد ، مذاهب الادب العربي، مظاهرها في الادب العربي الحديث، جامعة الموصل، كلية الاداب، الموصل، ١٩٨٩، ص٢٢٣.

٥ - الغرب، فاطمة ، العناصر الفنية للتعبير الحركي، الإسكندرية، الفنون للطباعة والتجهيزات، ١٩٩٢، ص٥٩.

٦- الكاشف ، مدحت ، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، اكاديمية الفنون، ص٣١.

٧- تزيفيان، تودوروف، الرمزية والتأويل، ترجمة: إسماعيل الكفري، ط (سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر، د.ت)، ص١١٣.

٨- تزيفيان، تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الذكراوي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ص٢٠.

٩- جيرزي، جروتوفسكي، مسرح جروتوفسكي الفقير، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة، الهيئة العامة للقصور الثقافية، مكتبة السياب (٥٦)، ١٩٩٧، ص٣٧.

١٠- راضي، حكيمه ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص٧٢.

١١- رماني، إبراهيم ، أوراق في النقد الادبي، دار الشهاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٦م، ص١٦٧.

١٢- زكي ، احمد ،عبقرية الاخراج المسرحي ، المدارس والمناهج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص٣٥ .

١٣- سفيلد، ان اوبر، مدرسة المتفرج، ص١٣.

١٤- علم اللغة الحركية بين النظرية والتطبيق، ط١، بيروت/لبنان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص٤٧.

١٥- عكاشه، شايف ، مقدمة في نظرية الادب الديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص٨٥.

١٦- فلتروسكي، يوري: النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، ص١٥٢.

١٧- كاروفسكي، يان ميو: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ص٥٣-٥٤.

١٨- كاظم، راسل ،مرجعيات الترميز لجسد الممثل، في العرض المسرحي، مجلة الفنون المسرحية، الاحد يونيو، ٢٠١٦-١٢.

١٩- اليكسي لوسيخ ، فلسفة الأسطورة، ترجمة : منذر حلوم، ط١ ،(سوريا، دار الحوار ، سنة الطبع ، ص٢٢.

٢٠- ليغاري ، سيرج : فن الرقص الاكاديمي ، تر: احمد محمد رضا ، القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٩٨ ، ص٩.

٢١- مارتن، كارلسون ، فن الاداء والحديث التقليدي ، ت: منى سلام ، دائرة الثقافة والاعلام ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٠، ص٦٣ .

٢٢- مارفن، كارلسون، فن الأداء – مقدمة نقدية، تر: منى سلام، القاهرة، وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١١)، ١٩٩٩، ص٧٤.

٢٣- ميشيلا، مارزانو، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص٥٦.

٢٤- هيلين، جيلبرت – جوان توميكتر، الدراما ما بعد الكولونيالية – النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، ص١٩٨٨، ص٢٨٥.

٢٥- ويلسون، جيلين ، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، الكويت، عالم المعرفة، ص١١.

٢٦- Owfnis by, Longmanjunior Eng dictionary,London,translated by ali-abdal-mhsen-1965,p.49 .