تحولات حركة الممثل من الواقع الى الواقع الجسد فنيا "مسرحية هلو – سات انموذجا "

م.د. اسعد عبد الرضا حسين
جامعة البصرة قسم النشاطات الطلابية

الملخص:
يتناول البحث دراسة تحولات الممثل المسرحي لاداءه الفني وفقا لمعطيات المخرج في رسم شخوصه المجسدة للعمل الفني بابعادها الداخلية و الخارجية ، الزمانية و المكانية . و مدى قدرة الممثل على ايصال مفاهيم و دلالات العرض المسرحي و ما افرزه هذا الاداء المرسوم من قبل المخرج على المستوى الفني في تعامله مع ادوات العملية الابداعية بدأ من النص و الممثل وصولا للمتلقي ، لتكتمل اطراف العملية الابداعية بالتحليل و التفسير لهذا الخطاب السمعي البصري و المجسد حركيامن قبل الممثل . ومن هنا فقد تكون البحث من فصلين يضم ، الفصل الاول مبحثين و الفصل الثاني اجراءات البحث و تحليل العينات وصولا الى النتائج و الاسنتاجات و خيرا قائمة المصادر و المراجع .

Research summary:
The research concerns the study of the transformations of the theater actor towards his artistic performance according to the data of the director by drawing his characters embodied in the artistic work with their internal and external, temporal and spatial dimensions. And the extent of the actor's capacity to convey the concepts and semantics of theatrical performance and what resulted from this decree performance of the director at the technical level in his relations with the tools of the creation process, of the text and from the actor to the recipient, so that the parts of the creative process are completed by the analysis and interpretation of this audiovisual discourse and embodied Dynamics by the actor. Therefore, the research can consist of two chapters which include, the first

الفصل الاول

المبحث الاول

مشكلة البحث :

المسرح هو فن الحركة و هي السمة الجوهرية المميزة لهذا الفن ، و هي العملية الدينامية التي المؤدين الفاعلين و المنتجين لاحداث المسرحية . والحركة كعنصر أساسي يبعث الحياة في النص الأدبي و حويله الى مادة عيانية تقرأ بصريا من خلال التشكيل الحركي والأداء الجمعي الجمالي على خشبة المسرح . هذا التحول الذي يتخذ شكلا عاكسا للحياة الواقعية المعاشة لدى الممثل ولدى المتلقي على حد السواء اكانت تتخذ شكلا يختزل الحياة الواقعية وتعطيها أبعادا فكرية و جمالية تختلف عن الواقع الحياة اليومية سواء كانت هذه الابعاد تتلاقى مع معايير المجتمع ام تتقاطع و تصطدم معها متجاوزةً اياها الى ماهو ابعد عن الحياة اليومية .فالتجربة المسرحية هي تجربة مفعمة باتجاه خلق أهداف جديدة و متحركة ناجمة عن تفاعل معطيات التجربة الإنسانية النابعة من الفرضيات كتأسيس فكري جمالي في إنتاج عمل فني إبداعي يتحرك بين خطي الواقع والخيال في محاولة لتجاوز المعقول وغير المعقول بأدوات مختلفة وتطويرها بطريقة تلائم نمو المجتمع وحركته الفاعل. ان العرض المسرحي بصفته عرضا مصريا عيانيا تشكل الحركه الجزء الاهم منه في توليد المعاني و الافكار ، و نتيجة لهذا التشكيل البصري تتولد وتتشكل الصور و المعاني في ذهن المتلقي من خلال حتميات ترابط الصور بالمعاني ا ترابطا منطقيا والتي تتفاعل مع الذخيرة المخزون من الانطباعات والتجاري و الصور في ذهن المتلقي وتتفاعل مع هذا الخزين مستعملة الحركة كويسلة من وسائل التجول في خياله ، فهي حقيقة معبرة عن صور الواقع المحسوس الموجود في الخارج والتفاعل مع ماهو واقع اوماهو متوقع اذ تعد الحركة من اغنى وسائل التعبير عن الافكار واكثرها مرونة.

تبقى مديات تأثير هذه الحركة فكريا وجماليا في العرض المسرحي على المتلقي وقدرتها على تحريك الانطباعات و الصور المخزونة من قبل الممثل و أدائه الحركي في تفجير هذه الصور والأفكار الساكنة في عدم وعي المتلقي ومدى فرق التطابق والاختلاف بين الحركة اليومية الواقعية المعروفة دلاليا

chapter two studies and the second chapter the search procedures and the analysis of samples leading to results and conclusions and better still, a list of sources and references.

والحركيا ضمن الاطارها الدلالي الفني المختزل في النجز الابداعي ، و يمكن صياغة السؤال المرتبط بتحولات الحركة عند الممثل من الواقع الى الواقع المجسد على خشبة المسرح وهل استطاع المخرج البصري في الاستفادة من تجربته الفنية بشقيها النظري و العملي في الا قتراب من ان يرسم له اسلوبا فنيا لمنجزه الابداعي ومحاولته الخروج عن المالوف والمتعارف عليه بهدف ابتكار طرق فنية جديدة تشكيل هذا الواقع المتصور ضمن هذا الاطار الفني المختزل.

اهمية البحث :

١ – يفيد في كيفية فهم طبيعة اشتغال الحركة عند المخرج في المسرح و دور الممثل المتمرس في تجسيد ابعاد العرض المسرحي فكريا و فنيا .

٢ – يفيد في توضيح مدى مواكبة عروض المسرح العراقي لتجارب المسرح العلمي و مدى الاستفادة من هذه التجارب المسرحية .

اهداف البحث :

الكشف عن تحولات الحركة من الواقع الى الواقع المجسد فنيا لمسرحية هلو – سات .

حدود البحث :

مسرحية هلو – سات مكان العرض جامعة البصرة مسرح كلية الفنون الجميلة سنة ٢٠١٨ .

تحديد المصطلحات :

الواقع المجسد فنيا: هو القالب الفني الذي يصب فيه المخرج ابداعاته الفنية بتجاهاتها المختلفة من خلال الاداء الحركي بتشكيلاته البصرية الغير نمطية لخلق توقعات افتراضية لما هو كائن او ما ستكون عليه الحياة اليومية .

مفهوم الحركة كظاهرة انسانية للتواصل :

منذ القدم اتخذ الانسان الحركات وسيلة من وسائل الاتصال والتفاهم بعدها مجموعة من القيم والمفاهيم والأفكار التي تنحصر فيها دلالات المعاني والتي تحقق المفهوم هذه الحركه او تلك . فهي تملك القدرة في تعبير عن ما يدور في ذهن الانسان من احاسيس ومشاعر غير مرئي . فالحركه لها بعدا علاماتيا يكاد يكون عاما تشترك فيه اكثر المجتمعات الانسانية ، فهي صور تحكي مرجعيهات متعارفة لديهم بوصفها مادة منعكسة عن الفعل فهي اشارات لغوية في التواصل والتعبير الانساني. و تواصل هنا بمعناه العام هو والانتقال من الفردي الى الجماعي ومن ثم تصبح الحركة عنصر من عناصر تبادل المعاني والتي قد تكون في بعض الأحيان اصدق تعبير من الكلام نفسه " و الحركة يقصد بها الاتصال بشخص او اعلامه بشيء ما وهي شيء بسيط يعترف المجتمع بانه تمثل حقيقة معقدة في مجال الدلالة ، عنصرا لغويا يجمع بين الدال و المدلول " [١]

ان الحركه تعكس واقع الحياة الانسانية فهي أداة حية و فاعلة في المجتمع ومتطورة في نقل الافكار والمعاني فضلا عن انها نعطي لمحة عن ثقافة وحضارة ومعتقدات الشعوب وعلاقه المجتمع مع بعضهم بعضا فقد كان الاتصال ومازال يتم من خلال الاشارات والعلامات كعلامات الوجه حركه اليدين تبسم الشفتين وكثيرا من الحركات التي تعد كوحدات معجمية يمكن فهمها حين انتاج . فانتاج المعنى لا يتوقف عند حدود الكلمات التي تلفظ بل تتعداها لتشمل حركات الجسم والتي تعرف بلغه الجسد ، وهي تشكل حلقه من حلقات انتاج و نقل المعلومات . وبالنتيجه فهي تعكس ثقافات مختلفة طبقا لصور وهيئة حركة الجسم والتي تعطي مفهوما عن ثقافة ذلك المجتمع او ذلك الانسان وتميزه عن باقي اقرانه . لذا فان الحركة اداة تواصل لغوية شأنها شأن سائر اللغات الحية فهي قادره على ايصال مشاعرنا مما يجعلها وسيلة مهمة من وسائل تطوير الحياة الانسانية باعتبارها وسيلة تفاهم بصرية قائمة على تفكيك الرموز البصرية وتحويلها الى بعدا بلاغيا، وذلك لقابليها في اختزال التعبير عن الظواهر كما تشير الى تصرف معين او سلوك او احاسيس او ظواهر غير مرئي او لحالات نفسية او لموضعات اجتماعية انسانية.[٢] فلا نستطيع فهم حركة الفرد من دون الرجوع الى ثقافة و تقاليد ذلك الشخصضمن المجتمع الذي ينتمي اليه ، و بالتالي هي تعبير عن ثقافة الجماعة التي ينتمي اليها ، او ما يعبر عنها بالحركة الطبيعية الدارجة في الوسط الاجتماعي .

اذ لا يمكن ان نفهمها من دون التعرف على مفهومها اللغوي و ما تحملة من فلسفة داخل اطارها الحضاري الذي تنتمي اليه و تاريخه المفعم بالمعتقدات و ما تحكمه من سلوكيات و اذواق لهذا المجتمع التي هي بالاساس تشكل نمطا من العلاقات بين المجتمع الواحد ،هذه العلاقات ما هي الا فعل تواصلي حياتي ضمن زمان و مكان محددين وهي بذلك تلعب دورا اساسيا في تكوين الفرد داخل المجتمع و تشكل ادراكة ووعيه بذاته و تواصله مع العالم المحيط به[٣].

الحركة كأداة فنية للتواصل في المسرح :

تلعب الحركة على خشبة المسرح دورا تواصليا ببعديها الفكري و الجمالي فهي صور تحكي مادة مرجعية تحاول ان تصف ظوهر خارج المسرح و تجسده حسب رؤية فنية و فلسفية تحاول ان تشكل واقعا جديدا لهذا الظواهر الخارجية ، فاينما توجد الحركة توجد الحياة هذه الحياة ليست الضرورة هي الحياة الواقعة و انما الحياة المتوقعة . ففي المسرح تؤدي الحركة وظائف عدة كأحد أهم عناصر المنجز الابداعي كونها تجمع بين بعدين هامين على عكس باقي عناصر

العرض المسرحي فهي اما تكون زمانية او مكانية و تتظمن الحركة البعد الزمان و المكاني فهي تعني عملية تغير مكاني محسوس زمانيا . ففي المسرح تختزل الحركة المعاني و الرموز وتتحول الى لغة خطاب عياني تواصلي بين شخصين او اكثر و التي تبدأ من المرسل وهو الشخص الذي يقوم بحركة وهي عملية مادية ميكانيكية كرفع اليد للتحية ثم الرسالة وهي حالة معنوية محسوسة ذهنيا بين المرسل و المتلقي اخيرا المستقبل الذي يفكك هذه الرسالة وفقا للمرجعيات المشتركة بين المرسل و المتلقي و وصول الى معرفة مفهوم هذه الرسالة وهي عملية معنوية و التي تسمى بالدلالة او المعنى المتكون من مجموعة عناصر ورموز الحركة المسرحية و التي تشمل كل عناصر التكوين الثقافي للمشاركين بهذا الحدث و الظروف الاجتماعية المحيطة به و الاثر الذي ستتركه على المشاركين في هذه العملية التواصلية(٤).

ولكي يكون الشكل معبراً و منسجماً مع فلسفة العرض المسرحي هو ان تكون حركة ضمن انساق هارمونية داخل بنية العرض التي تكون فيما بعد الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتألف دور المتلقي الذي سيقوم بدوره في المشاركة الفاعلة تبعا لكفأءته في التلقي ليقوم بتفكيك الشفرات المثوثة واعادة تركيبها منتجا قراءته اللاسيما وتأويله الجديد وبذلك تكتسب الحركة المسرحية دلالات ومعاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي الذي يكون عبارة عن " شكلا معبرا عن معنى بطريقة بصرية مثلما تعبر الكلمة المنطوقة عن المعنى بطريقة سمعية فلابد ان تكون عناصر الشكل مرتبة بطريقة لاسيما اسوة بترتيب الكلمات لتكون جمل معبرة عن معنى معين "(٥) .

ان خطاب العرض المسرحي محكوم بالحركة وخطابها المتواصل من خلال عملية التمسرح التي تشكل نص العرض المسرحي وفق آلية ضبط لشفراتها وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب فهي في حالة تشغيل مستمرة تكون خاضعة للتبديل والاحلال والانزياح والاضافة انطلاقا من كون خطاب العرض بنية هرمية للعناصر الناشئة فيه او المكونة لها التي من شانها ان تنتج دلالاتاً جديدة تجعل نص العرض المسرحي عبارة عن نسيج من التكوينات البصرية. ان عملية بناء الخطاب الدرامي هنا تنطلق من تحولات الحركة الواقعية اليومية الى حركة كمشروع او مقترح فكري جمالي وعبر الكتابة الجديدة الممسرحة و المنقولة من حالتها الاولي الواقعية الى حالتها الاخر، بوسائل عديدة تتضمنها بيئة العرض المسرحي المتخيلة والمغايرة لزمانها و مكانها و المنفتحة على

ابعاد فلسفية واجتماعية والنفسية وانثريولوجية . فالكتابة في الفضاء المسرحي تعطي افق و مستوى من التمسرح و الرقي الفني من خلال تحولات اللحركة على خشبة المسرح التي يصنعها الممثل " إن المسرح يعمل في إطار النظام الثقافي الذي ينتمي إليه ويستطيع عن طريق إحلال بعض العناصر الجديدة محل أخرى قديمة أن يولد تحولات في هذا النظام تضفي ظلالاً من الغموض والنسبية على هويته الموروثة وقيمه ودلالات "(٦)

ان التواصل بالحركة على خشبة المسرح تاخذ مسارين مهمين ،و هي تفاعل الممثل مع الممثل الاخر و ما يحكمهما من عناصر العرض الاخرى ، و تفاعل حركة الممثل مع المتلقي من خلال لغته الجسدية من ايماءات و حركات الرأس و الايدي و الارجل وغيرها من الحركات القادرة على ايصال معاني و مفاهيم و اغراض متعددة و التي تاخذ شكلا مختزلا و مغايرا بخلاف الحركة في الحياة اليومية عبر " استكشاف طرق جديدة في مجال عناصر اللعبة المسرحية عن وعي قصد في محاولة لتجاوز الادوات المختلفة و تطويرها بطريقة تلائم نمو المجتمع و حركتة "(٧) .

المبحث الثالني

تحولات حركة الواقع الى الواقع المجسد فنيا الممثل من :

تفرض اللعبة المسرحية على الممثل اداء دورا مهما في تغير معالم العرض المسرحي من فترة لاخى و من مكان لاخر . فهو احد اعمدة المسرح في تحولات الاداء الفني وذلك لمايمتلك من مقومات ابداعية تساعده على ان يكون صاحب الخطوة الاولى او صاحب معالم التغيرالاول بشقيه الفكري و الجمالي في العرض المسرحي ، فهو القالب الذي يصب فيه المخرجين ابداعاتهم و يجسدها بحضوره الفني ،اما باقي العناصر العرض المسرحي ما هي الا عبارة عن عناصر مكملة له مهما اعطيت من اهمية عند بعض المخرجين محاولين التقليل من هذا الدور فمن دون الممثل لا يوجد عرض مسرحي . و من هنا فان هذه العناصر بمثابة ادوات مساعدة لابراز تحولات هذا الدور و تجسيده ببعديه السعي و البصري .يمارس حياته الفنية عليها، لتجسيد الشخصيات الدرامية و تحولات الممثل بحركته و اداءه الجسدي خاضع لعوامل عديدة و اسباب فلسفية او قتصادية او اجتماعية ... الخ . و ان التحولات الواقع المجسد فنيا لا نعني به اداء الحركة الواقعية على خشبة المسرح و انما نعني بها التوقع من الحركات بتشكيلاتها و صورها التي تشكل لنا واقعا افتراضيا جديدا

خاضعا لجدلية الصراع بين ما هو كائن و ما سيكون او مايجب عيلة ان يكون ومن هنا كان العرض واقعا فنيا قائم على التوقع .

١ – حركة الممثل في المسرح الواقعي .

يعتمد المسرح الواقعي في فهم طبيعة الحركة و تحولاتها على خشبة السمرح على معارف حياتية وعلوم انسانية كعلم النفس و اوراثة و علم الاجتماع . فهي عبارة عن انعكاسات ينشأ داخليا عند الانسان ثم تظهر وتتشكل هيئة صور و انفعالات وحركات ارتدادية نابعة من الوعي و اللاوعي للشخصية ، ونتيجة لهذه الارتدادات و الحركات الانفعالية يمكننا فهم هذا الانسان في الحياة الواقع ، كما يمكننا فهم حركة الممثل على خشبة المسرح وفقا لابعاد الشخصية و ودورها في تجسيد الحدث المشكل داخل الوحدة الكبرى هو العرض المسرحي المتكون من وحدات صغيرة ، فالحركة هنا عامل مهم من عواعل الكشف عن الشخصية المسرحية بابعادها الداخلية و الخارجية فليس هناك من يكشف عن روح الشخصية وقيمها و تطلعاتها " اكثر من الحركة و الايماءة فمن الممكن للمرء اذا اراد ان يختفي او يرائي خلف الكلمات او اللوحات او التمثيل او غير ذلك من انواع التعبير الانساني و لكن في اللحظة التي يتحرك فيها يبكشف المرء و تبدو حقيقته خبيثة كانت ام نبيلة "[٨]

وبالبنتيجة فان الحركة هي نعكاس لطبيعة الفعل الداخلي الصادق و مصدره الحياة باعتبار ان الحركة هي فعل مقترن بالحياة و انها تتغير و تتبدل وفقا لتغير الاحداث و المواقف التي تطرأ على هذه الشخصية بحركاتها الجسدية التي تعكس الصور الخارجية في المكان الذي يحيطها ولهذا كان الفعل الحركي للجسد، هو حد مشترك بين الفعل الداخلي و و الفعل الخارجي فالإدراك يقع خارج الجسد أما الانفعال فيقع داخل الجسد و المجسدان حركيا من قبل الممثل " ان الرابط بين الجسم و الروح رابطة لا تنفصم ، و حياة احدهما مصدر لحياة الاخرا و كل عمل جسماني ، باستثناء الاعمال الآلية الصرفة ، تصدر عن شعور داخلي و ومن ثم فان كل دور جانبيين متشابكين احدهما داخلي و الاخر خارجي و اشتراكهما في هدف يقربهما من بعضهما البعض و يقوي الرروابط التي تربط بينهما "[٩]

ان جميع افكار النابعة من المسرحية يمكن تجسيدها و وأيصالها عن طريق الحركات و تحولاتها النفسية فهي حاملة للمشاعر و الانفعالات اذ لا يمكن تجاهلها او تتجاهل صورها باي شكل من لاشكال سواء تواجدت مع الفعل او مع رد الفعل فالواقع المجسد على المسرح

هو انعكاس و محاكاة عن العالم و عن الواقع باحداثة و تناقضاته و قضاياه علما

بان " الواقع الحقيقي استطاع دائما ان يجد انعكاسه في اي عمل من اعمال الفن و حتى اكثر الصور الفنية و اللوحات اتصافا بالخيال" [١٠] . ومن هنا فان الحركة الممثل عند ستانسلافسكي نابعة من عملية تأمل للدور المسرحي اولا ثم تاتي العملية الاجرائية و هي عملية تجسد الفعل الابداعي لهذا الدورم من خلال التشخيص الواقعي لحركات السخصيات بافعالها و ما ينتج عنها من احداث و التي قد تكون امتداد للاحداث سبقت احداث المسرحية . ففي هذا المنهج تلعب الذاكرة الانفعالية دورا بالغ الاهمية في تحفيز الممثل على الوصول الى الفعل الصحيح والحركة الدقيقة لانفعالاتها النفسية ليس الغرض منها مجرد المحاكاة للواقع و انما تحولها لاداة تكشف عن اهداف جديدة عن طريق التعمق اكثر فاكثر في النفس الانسانية و التعبير عنها من خلال الاداء الحركي للشخصية النابعة من العقل و الارادة و الشعور و هي العناصر المكونة للحياة [١١]. ان تحولات الحركة على خشبة المسرحي لا تعني استنساخها عن الواقع المعاش فلايمكننا تجسيد الحياة اليومية بكل حذافيرها في المسرح و انما يقدم الفعل الدرامي باسلوب الفن الاختزالي المكثف زمانيا و مكانيا ضمن المنضومة الابداعية ، وهذا مايؤكده اختلاف الاسلوب الاخراجي من مخرج لاخر لنفس النص المسرحي الواقعي فكلا يقدمها بشكل مختلف حسب مرجعياته ضمن اطارها الواقعي و لهذا السبب خلدت الكثير من النصوص المسرحية ، و من اهم اسباب الاختلاف بين العرضين هو الختلاف في الاداء الحركي لشخصيات داخل هذة المسرحية وفقا لمفهومها الفكري و الجمالي " ذلك ان تمثيل المخرج للواقع الاجتماعي الذي يعيشة تقتضي دائما ان يبحث مع ممثلية و شخصياتة عما وراء الكلمات بحيث لا ياتي تقريرا للكلمات المحدودة التي يطرحها النص بل يتخطى هذا الى هدف اخر اعمق و اكثر تحقيقا للرابطة بين الجماهير و العرض هذا الهدف هو مس القضايا التي تطرحها الجماهير و هذا في النهاية هو التفسير "[١٢] انه مسرح المشاعر و الاحاسيس فالفن كإبداع يقوم بالضبط في إظهار الحياة كما يجب أن تكون حسب أفكارنا والدفع بها إلى المستويات الأفضل .

٢ – حركة الممثل في المسرح اللاواقعي :

تتخذ الحركة في هذا النوع من المسارح شكل النقيض في تحولاتها على خشبة المسرح فهي تاخذ بعدا رمزيا تحمل صفة التعبير عن احلام اليقضة التي تظهر فيها معنى الروح الخفي للوجود بحيث ان الحركة تسعى نحو الحدس و التخمين ، بدلا عن التعبير المباشر بالافعال الواقعية و ان الغموض و الابهام يغلفان الحقيقة . لذلك تلجاء الحركة

هنا الى التشبع بالرموز كون ان حركة الانسان اساسا قائمة على غابة من الرموز و على الممثل ان يتحرك و ينتقي رموزه منها و افتراض رؤية بعيدة عن الحركات الانفعالية فلا وجود للتعبير عن الحقيقة بالصورة المباشرة و انما تحاول ان تكشف عن الغموض في هذا العلم و الابتعاد عن العواطف لانها قوى خارج حدود البية و الوراثة و تتحكم بمصير الانسان .[١٣] فقد اتخذ العديد من المخرجين هذا النوع من المسارح منهجا لهم في تجسيد عروضهم المسرحية و افردو للحركة جزءا مهما من تنظيراتهم و كيفية التعامل مع جسد الممثل الذي يمثل لولب العملية الابداعية لمسرح اضداد الواقعية .

فيريائية الحركة و الجسد :

تعد المجالات العلمية التي تدرس الفيزياء و كيفة تحليل الظواهر الطبيعية وفقا لقوانين رياضية حسابية في تلك الظواهر متعددة و مختلفة ، و من بين حقول هذة المجالات العلمية هي الميكانيكا التي تتناول حركة الاجسام و خواصه الفيزيائة بشكل عام . فاستعمال قانون الفيزيا في المسرح ينطلق من التركيز على تنظيم و ضبط حركة الممثل و السيطرة على فعالية اعضاء جسده من خلال التعرف على القوانين التي تحدد طبيعة هذا العلم لتحقيق اداء حركي متقن خاضع لعملية محسوبة عن طريق فيزيائية حركة الاجسام وتشكيلها على خشبة المسرح و تحولات الحركة وفقا لتحليلات حركة الممثل الجسدية تحليلا كميا و نوعيا وفق القوى المؤثرة عليه داخلية كانت ام خرجية وصولا الى كيفة " التحرر من صراع واحدة تضم الاحساس الشامل بالشكل و المضمون معا " [١٤] .

اذ تخضع الحركة على خشبة المسرح لشروط بيولوجية الهدف منها هو تطوير قدرات الممثل و كفاءته الحركية فهو حاه حال اي آلة ميكانيكية يتحرك حسب القوانين الفيزياء الميكانيكية حيث " يتشكل جسد الممثل عبر الممارسة والتعبير، ليكون أداة إيصال بكل محمولاتها من صور وأفكار للمتفرج. فالتمثيل فعل بحث عن الهوية وهو لايجد غايته إلا بأن يفقدها، وقد يكون الممثل مشتركاً في كتابة النص مع المؤلف من خلال أداء دوره، فهو يصيغ نصه من خلال قراءته العميقة مابين السطور لنص المؤلف، وتجسيد الشخصية الدرامية من خلال تغييب أناه المشغولة بالتفاصيل الحياتية اليومية، وحضور ذاته المبدعة المتشكلة من الفن، التي تسعد بوجودها على الخشبة، هروباً ورغبة بامتلاكها ناصية الإبداع وعملها في هذا الاتجاه "[١٥]. و اذا كانت حركة الممثل في المسرح الواقعي ينطلق في خلق الحركة و تشكيلها على خشبة المسرح من المشاعر و الاحاسيس

الداخلية ، فان الممثل في مسرح مايرخولد البيوميكانيكي فان تحولاتها الفنية و الفكرية تبدأ من فهم الحركة و يقاعاتها الداخلية من خلال الاهتمام بكافة تفاصل و تقسيمات الجسد عند الممثل و التعرف على الجهاز الحركي لديه " و هو الجهاز العظمي و العضلي الذي يقصد به تنظيم حركات الانسان عن طريق تنظيم الحركة الداخلية لكل من العظام و المفاصل و وعضلات"[١٦] بحيث تكون حركة الممثل قائمة على وفق اسس و شروط بيولوجية معينة تنطلق من عملية تشريحية فسلجية لاجهزة الانسان الحركية لغرض زيادة كفاءة و فاعلية الحركة عند الممثل اثناء قيامه بتجسيد الدور المسرحي .

ان عملية تحول الحركة عند مايرخولد جاءت بعد ان تعرف على كافة تفاصيل وشروط الحركة في المسرح الواقعي و من ثم محاولت تجاوزها لما هو ابعد من هذا الفهم و محاولت تقديم طابع جديد و شكل فني مغاير ليما يحكم العملية الابداعية انطلاقا من اداء الممثل على خشبة المسرح و التي تبدأ من اسلبة الاداء الحركي و تكثيفه و ابتعادها عن كل ما يقربها من المشاعر و الاحاسيس و صولا لاعطىء شكلا جديدا للعلاقة ما بين الحياة و الفن وفق شعرية الاداء الحركي للممثل و عملية التمسرح وهي اخضاع كل شيء على خشبة المسرح لقوانين اللعبة المسرحية التي تجعل من المتفرج لا ينسى بانه امام مسرح و ممثلين يمثلون ادوارهم ، كما تجعل الممثل يتذكر بانه واقف على خشبة المسرح و امام جمهور " انه المسرح الذي يهيء للمتفرج المناخ المناسب لاطلاق قدراته التخيلية وهو ايضا مسرح الاسلوب (الصياغة) لا مسرح المحاكاة و اعادة اكتشاف الواقع داخليا كان او خارجيا "[١٧]

لقد اعطى مايرخولد الجانب البصري للعرض المسرحي اهمية قصوى و الابتعاد عن هيمنة الكلمة كاداة لتواصل للعملية الابداعية اذ يجب على جسد الممثل و حركاته و انتقالاته ان تتكلم لتاخذ موضعها الحقيقي كوسيلة تعبيرية تصويرية ، فكل ما تحويه خشبة المسرح يجب ان يتحول الى مادة للفعل المسرحي و يخلق منه الممثل حركته ، فالكرسي مثلا لا يستعمل بطريقته الواقعية بل بطريقة بنائية معينة يستطيع من خلاله يقوم الممثل بحركات اكورباتيكة او رياضية او حريكة سيرك بهلوانية لاعطىء معاني جديدة لهذا الكرسي و هذا الموقف الدرامي و صولا لتحقيق التعبير عن المعنى الداخلي للشخصية فهي عملية تبدأ من الخارج بتجاه الداخل " ان التحيق التاثيرات المطلوبة و بشكل اكثر كمالا هو بواسطة الوسائل الجسدية ... فاذا اراد الممثل ان يثير الاستجابة العاطفية داخل نفسه او لدى

المتفرج ما عليه الا ان ينفذ نسقا حركيا معينا "[١٨] و هذا النسق ياتي من خلال اسلبة الحركة و تكثيفها ، وهي من الوسائل المهمة التي تمنح الممثل حركة ديناميكية في علاقته مع الفضاء وصولا لتحقيق تؤيلات جديدة غير موجودة في النص و التعبير عنها بلغة بصرية حركية مما يخلق تحولات ادائية متميزة تثري العرض المسرحي بابعاده الفكرية و الجمالية البعيدة عن الانفعالات و توترات ، لاسيما عندما توفر تحولات هذه الصور اهدافها الشكلانية ثم ياتي بعدها الانفعال و الاحساس الدقيق في التعبير عن علاقات الشخصيات داخليا و خارجيا لتأويل الفضاء من جديد .

التغريب في الاداء الحركي :

تبدا الحركة في المسرح الملحمي من معالجة الممثل للشخصية الدرامية و تحولاتها الادائية في الابتعاد عن التقمص الجسدي من قبل الممثل والوقوف خارج الشخصية وأبعاد المتفرج عن التطابق أو التعاطف مع الشخصية بل والنظر أليها بنظرة ناقدة و اعتماد أسس في بناء الشخصية وفق نظام حركي للممثل أشبه ما يكون بالراوية للشخصية ولا يتصف بصفات لاسيما بها اذ يكون الاداء تقديمي خالي منالابعاد السايكلوجية اللاسيما بالشخصية أي أنَّ على الممثل أنْ لا يتبنى أفعال الشخصية بل يفسح المجال للمتفرج أنْ يبحث عن البدائل وأنَّ الشخصية لا تمثل فرداً في المجتمع ، بل تمثل فئة أو هيئة إجتماعية معينة تكتسب من خلالها الاحداث والشخوص صفات الامر غير الطبيعي الملفت للانظار. ان هدف الاداء التغريبي للمثل هو تمكين المشاهد من ممارسة النقد المثمر وفق موقف اجتماعي ولكي يتوفر التغريب يجب على الممثل ان يرفض الوسائل التي تغري المشاهد بان يتوحد مع الشخصية التي يمثلها الممثل، فحين نطالب الممثل الا يوقع المشاهد في غيبوبة وجب عليه هو الا يكون في غيبوبة " فالانتباه متساوي من البداية الى النهاية و ينصب على عناصر الاعلام الجديدة و يدعى المشاهد لكي تقص عليه قصة ، قصة تعلمه شيأ عن مسيرة عالمنا فليظل مشاهدا لهذه القصة دون ان ينسى نفسة فيها "[١٩] من خلال الحركة التي تختلف عن الحركة الماساوية التي تهدف الى ترويع المشاهد وصولا لتحقيق الشفقة و على الممثل ان يكون ذو طابع حركي اكثر تفكيرا بالجسد كله لكنه ليس اكثر جسدية اي تمثيل خاضع لجدلية الصراع الذي يرويه الممثل .

على الممثل ان يعي بان ما يقدمه قائم على الاداء الحركي البعيد عن معاني الاندماج في الشخصية المسرحية و تحقيق التغريب في العمل المسرحي ليتخذ موقفا نقديا وايجابيا من قبل الممثلين ومن ثم

المشاهدين، والتغريب يشمل جوانب التي لا يثير النقد الايجابي في ذهن ونفس المشاهد الا عن طريق دقة الملاحظة والاتقان العالي للممثلين في السيطرة على مشاعرهم وابعادها عن الدور المسرحي و التحكم في الجسد كاداة في التواصل و تحقيق علملية النقد من قبل المشاهد لما يقدم امامه من احداث جدلية تجعله متقضا طوال فترة العرض المسرحي عند ذلك فقط يتحول التغريب الى عملية فنية، فالتعليم في المسرح ممكن فقط حيث تكون التسلية ممكنة. يجب ان يثير المسرح الرغبة في نفوس المشاهدين ليتعرفوا على الواقع دون حاجة الى تقديم صور كثيرة وغنية عنه على المسرح توفير متعة الاحساس بتغيير هذا الواقع " فان مركز الثقل في العمل البريشتي يتبدل انه ينتقل من الشخصية المركزية ومن خلال هذه الشخصية تجاه العالم ينتقل الى العالم نفسه وهو عالم في حالة يمكن في الوقت المناسب ان يحكم عليه او ان تغيره شخصية ذكية لكنها مهزولة"[٢٠] فالعرض المسرحي يتجاوز حدود الخطاب التقاليد في اداء التمثيلي للشخصية فمن خلال تحولاتها الحركية نستطيع ان نحقق الحوار المباشر مابين الممثل و المتلقي و على الممثل ان يتعامل مع نصوص مسرحية مقسمة الى مجموعات من الاحداث القصيرة والمنفصلة كما انها غير متسلسلة وغير مترابطة بالاحداث والافعال حتى يتمكن المتفرج من خلال هذا الاداء الغير مترابط ان يصدر حكماً فالعرض عند برخت هي عملية جدلية تعتمد على تحولات الممثل الادائية في اكتشاف المشاكل والمواقف، أن أسلوب أداء الممثل فى المسرح الملحمى يجعله يقوم بسرد أفعال الشخصية والتى دائما ماتكون حدثت فى الماضى ، فيبدو كأنه أشبه برجل يعيد على مسامع التلقين سرد لحادثة وقعت من قبل لشخص ما وهنا يظل المثل فى حالة تمالك لحواسه ويعطى بعض الايماءات التى تساعد فى توصيل الموضوع المطروح دون تقمص الشخصية التى يقدمها حتى يكون المتلقي واعيا لكل التصرفات التي يقوم بها الممثل على خشبة المسرح من تحولات بحركات الشخصية او تحولات الممثلين من شخصية مسرحية الى أخرى هدفها ايصال رسالة مكشوفة جلية قائمة على الجدل " ان ما يهم هو المشكلة بطرقة تضطر المتفرجين الى ان يفكرو فيها بانفسهم لا ان تساق الى رؤوسهم رسالة ما عن طريق التطبيل و التزمير"[٢١] ومن هنا يتعين على الممثل ان يبتعد عن ماله صلة بالتمثيل الاندماج الانفعالي للجمهور والعمل على تحقيق الدهشة والفضول لدى المتفرج بسبب الحادثة نفسها . فالمرونة التي سعى اليها برخت من خلال شخصية الراوي الذي يفسر ما هو كائن و ما يجب ان يكون . فمثلا ليس هناك ديكورات ،

أو مناظر بل أن الممثل يقوم بأداء حركات ايمائية ليوضح للمتفرج المكان الذى يدور فيه الحدث من مشهد الى اخر ، حيث أن التمثيل الايمائى عنصر أساسى فى المسرح هذا الى جانب ظهور عناصر كثيرة تساعد على التغريب فى هذا المسرح من خلال تحولات الحركة و الايماءة من قبل الممثل التي تعكس حالة معينة او موقف محدد او شكلا من اشكال الطبيعة هدفها توصيل طبيعة التناقضات على خشبة المسرح إلى المتفرج وإظهار إمكانية التغير مما هو عليه إلى ما يمكن أن يكون عليه وتحقيق مفهوم الديالكتيك ، ليس من جانب الجمهور ولكن من الجانب الدرامى في المسرحية و الذ يتكفل بتوضيحه جسد الممثل .

تحولات الحركة في المسرح الفقير :

انطلق كروتوفسكي في تكوين مسرحية الفقير على الممثل كأداة اساسية في تشكيل العرض المسرحي بما يمتلك من مقومات وتقنيات الممثل قادرة على تأصيل عرض مسرحي يكون جسم الممثل مركزاً في العرض المسرحي و بضرورة أن يكون الممثل قديسا لكونه يمتلك يلعب دورا مقدسا من اداء قادر على خلق وتكوين معاني غنية و افكار تناقش الوجود الانساني من خلال المسرح الذي يجب عليه ان يجد طريقاً اخرا لفهم الحياة بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود الى الأوضاع المسرحية البدائية الى مسرح فقير، انه يعود الى أصول المسرح والى أصول الانسان فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الأساسية في العرض المسرحي يتخذ شكل الطقوس المسرحية الحديثة أي انها تحمل جانبا مهماً من الأصول القديمة السائدة في المسرح اليوناني فتستوحي هذه الطقوس من ناحية الصياغة تجريدها من كل ما له من صلة بالدين .

وان الرجوع الى الجذور البدائية في خلق و تكوين عروض مسرحية حديثة هدفها تشبع هذه العروض بعوامل مستمدة من الطقوس القديمة من خلال اثارة الدهشة والاعجاب بالإيماءة واستفزاز الطاقة العضوية بالحركات الكروباتيكية والاشارات السحرية التي تعطي الممثل المرونة اللازمة والطلاقة في حركاته الجسمانية بالتوجه الى ما وراء طبيعته أي الى ما وراء حدود طبيعته البيولوجية متخذةً من الطقوس شكلا في التعبير و التواصل الدرامي لأمتلاكها لقوى روحية ولتمتعها بمستويات للتاؤيل ذات مديات واسعة تجعل منها وسيلة لتفاعل والمشاركة وصولا الى مرحلة تعزيز العلاقة الحية بين طرفي العملية الإبداعية الممثل والمتفرج فمن الممكن " ان يعيش المسرح بدون مكياج وبدون أزياء ومشاهد مستقلة وبدون مكان تمثيل منفصل وبدون اضاءة وتأثيرات ضوئية ... الخ . ولكن ان يعيش بغير

اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور."[٢٢]

فعلى الممثل ان يعي لجملة من العمليات والتمارين التي تقترن ببعض الطقوس الشرقية والتي تؤكد تجربة الممثل من الآليات الأدائية المتعارف عليها جاعلا من جوهر الذات ومحور الإيمان بما يعمله وحدة المجموع وإشراك الجسد داخليا وبعدا خارجيا بنمط من التجليات التي تبتعد عن الواقع الأدائي التقليدي وترتفع في القيمة الجمالية إلى مصافي اكتشاف الروح الحقيقية للدور فالفن عند كروتوفسكي " هو وسيلة لتجسيد قيم و افكار و احلام و انفعالات الفنان الفرد داخل الثقافة او حتى قيم و افكار و احلام و انفعالات ثقافية معينة كما تنعكس و تتبلور من خلال الفرد و الفنان لا يجسد هذه القيم و الافكار ... الخ من اجل تاكيدها و ابرازها فقط بل ايضا من اجل اقتراح اضافات و تعديلات عليها "[٢٣] و استنطاقها لخلق جو من التفاعل المشترك لعملية الارسال و التلقي .

ان الدور الذي يلعبة الممثل في عملية الاستكشاف في تحولات الاداء الطقسي بما يحمله من كوامن تقترن بالروح وبين القيمة الفن هنا يقترب بشكل مباشر من فكرة التجلي فضلا عن التعبيرات الصوتية حتى يصل الممثل الى نقطة معينة من المرونة والطلاقة بالأفكار والتعبيرات الجسدية وهي نقطة الوعي العالي او النشوة التي تمكنه من ان ينفتح انفتاحاً واسعاً وكبيراً في التمثيل وصولاً الى الأفعال المتغلغلة في الذات منطلقاً في رحلة تسجل فيها الانعكاسات الايمائية الجسدية الحركية اشكالاً متنوعة من الدعوة الى المتفرج مع ضرورة ان تكون هذه الإشارات واضحة فالعروض المسرحية هنا بتشكيلاتها الحركية تعطي " قدرا كبيرا من روعتها من وضعها في قالب يحتوي على تجارب التعدد الثقافي التي تؤثر في احداثها " [٢٤] فالحركة هنا ليست فعل صادر عن ممثل بعيد عن الحساس في اللحظة الآنية للفعل المسرحي بل هي عملية تحول حركي يستمد ديناميكتها وقفا لجذورها و مرجعياتها الطقسية مرتديتا ثوب التعبير عن الحظة الزمانية المكانية التي تقدم بها ومن ثم يتحول الفعل الى عامل جذب لروح المتفرج بعد ان يندمج الاثنان في وحدة فنية متكاملة ويتحقق اصالة الابداع الفني في العرض المسرحي وصولا الى شيء اشبه بالاحتفال الديني او الاحتفال الطقسي . نهدف الي تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر فنون العرض والأداء. وإن عروض المسرح الفقير هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل والجمهور معتمدا تكتيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي في تقديم عروض شبه استفزازية تقوم على إثارة الدهشة والإعجاب والإيماءة واستنفار الطاقة

العضوية للممثل من خلال الجسد والإشارات السحرية والحركات البهلوانية ، حينما وفر مناخًا خارج الطبيعة البشرية الى ما وراء الحدود البيولوجية حيث يتواصل إلى تعرية الطبيعة الروحية من خلال التضحية بالجسد من خلال تأكيده على مفهوم حوار الحضارات لأغناء التجربة الابداعية الإنسانية ، واكتشاف أصول التواصل المسرحي بعيدا عن أي تميزات فردية معتمدا بذلك على" ثقافات دينية مختلفة مثل اليوجا في الهند والتصوف في الإسلام والشامانية عند هنود أمريكا الشمالية وطائفة Zen البوذية التي اهتمت بفنون الحرب".(٢٥) الهدف منها هو تشخيص الفروق والاختلافات بين الثقافات والتقنيات الفنية سعيا لتجاوز حدود الثقافات وتقنيات العرض ومشروطيتها، من اجل العثور على عناصر تقنية ذات التقاء جوهري في أفعال الإنسان.

خلاصة المؤشرات

١ – ان للحركة اهمية بالغة في فهم وايصال العرض المسرحي و تحديد ابعاده و ان العملية الابداعية لا تكتمل الا من خلال اكتمال عناصر هذه العملية وهي عملية التلقي فان تحولات الحركية فنيا في العرعرض المسرحي تعتمد على فهم الميلقي لطبيعة هذه التحولات الفنية الفكرية .

٢ – تؤكد هذه التجارب في المسر العالمي على ضرورة ان يفهم الممثل طبيعة الحركة في المسرح الواقعي كاساس و منطلق لفهم الحركة في المسرح اللا واقعي كونها ردة فعل عنها و يعتبر عنصر التكثيف من اهم عناصر الحركة في المسرح اللا واقعي فهي تعطي حالة انسانية و موقف من المواقف التي مر بها المجتمع .

٣ – اتخذت الحركة طابعا نوعيا في العروض المسرحية و تحولاتها من الحركة الواقعية الى الحركة الغير واقعية و التي جاءت بعد هظم وفهم تفاصيلها و ابعادها الواقعية و من ثم يتم تجاوزها الى نوع و اسلوب اخر لطبيعة الحركة المجسدة على المسرح التي اتخذت مرجعيات ثقافية معينة وكذلك ينطبق هذا الكلام على الحركة في المسرح اللاواقعي .

٤ – اتخذت تحولات الحركة مساريا الاول على مستوى العرض المسرحي برمته بانتقال الحركة من اتجاه فلسفي معين الى اتجاه فلسفي وطريقة اخرى في فهم الحركة ودلالاتها الفكرية و الجمالية ، و اتجاه اخر ضمن العرض المسرحي الواحد من خلال تحولات الحركة داخل العرض المسرحي الى اكثر من دلالة مع تعميق ابعادها الفكرية و الجمالية من خلال جسد الممثل او مع العناصر البصرية الاخرى .

٥ – تؤكد التجارب المسرحية بان نجاح العملية الابداعية لا يكون بالاعتماد على طرف دون اخر بل بتكامل جزائها وان

اعتمدت على تغليب طرف على اخر و لكن من دون تجاهل باقي العناصر الاخرى فاننا نشاهد ان المخرج الناجح هو من اتقن التعامل مع هذه العناصر بمجملها دون استثناء السمعي منها و البصري .

٦- كما تؤكد هذه التجارب على انها قد استفادت من بعضها البعض في بناء عروضها المسرحية فكريا وجماليا و ان سلوب فهم الحركة على خشبة المسرح اسلوب نسبي متغير وفقا لتغير علاقة الانسان بالانسان و ما يحيط هذة العلاقة من مستويات مادية و معنوية .

الفصل الثاني

تحليل العينة

مسرحية : هلو – سات .

تأليف و اخراج : د. ماهرعبدالجبارالكتيباني .

زمان العرض : ٢٠١٨ .

مكان العرض : كلية الفنون الجميلة \ جامعة البصرة .

تمثيل (كائنات العرض) : د. حازم عبد المجيد ، د. مناف حسين ، د. حسن عبد الرزاق . م.م ماهر منعثر ، الطالب حسام عبد الكريم .

اعتمد الباحث في اسلوبه على منهج النقد الوصفي التحليلي ليتلاءم مع فحص مادة العينة للبحث بالتحليل والتوضيح والنقد معتمداً على أدوات هذا المنهج ، فالنص من تاليف الدكتور ماهر الكتيباني و النص بحواره لا يسير على منوال واحد على شكل رسالة نصية مبنية بناء هرمي و نما في لحظة من اللحظات تمر بهذا الشكل ثم تاتي بعدها حالة قطع ليتشكل بناء حواري مغاير لشكل الحوار السابق و هذا يسري على جميع مفاصل وحوارت هذه المسرحية فالسمة الغالبة لهذا النص هو عدم السري على جادة التسلسل النمطقي لحوار و احداث هذه المسرحية ، اسم المسرحية مكون من مقطعين هلو – سات و عند جمع هذين المقطعين سوف تتشكل كلمة ذات معنين لكل معنى مفهومة و دلالاته اللاسيما به فلو اخذنا المعنى الاول و هو هلوسات من (هلوسة) و نعني بها و هي حالة مرضية يصاب بها بعض الاشخاص نتيجة مرض نفسي يفقده السيطرة على مدركاته العقلية و يدخلة في حالة من الهذيان فلا يحس بما يجري من حولة و لا يتفاعل مع محيطة فهو في عالم و ما يحيطة في عالم اخر و غالبا ما تنتاب هذه الحالة هم المدمنون على تناول الممنوعات وان هذه الشخصيات دخلت هذه الدائرة بهلوساتها في هذه اللحظة الزمكانية . اما اذا اخذنا المعنى الاخر لهذه الكلمة فسوف نكون يتحدثها مجتمع العراقي على نطاق واسع لدلالة على الترحيب ، و الجزء الثاني من المركب يحيل الى أتصال بالقمر

الصناعي بوصف أن كلمة (sat) الإنكليزية تترجم على أنها تعني (القمر الصناعي) و يكون مؤدى هذا التركيب عبارة تعني " هلا بالفضاء " و هذا المفهوم قد ينعكس على شخصيات هذه المسرحية من تعبها لمحيطها و انطلاقها نحو الفضاء المادي بسعته و الابتعاد عن فضائها المجبورة على العيش فيه و الفضاء المعنوي الذي يجعلها ان تخرج عن حالة الصمت و الانطلاق نحو التعبير عن معاناتها من دون خوف من القيود او الاصفاد حتى لو اوصلها هذا التعبير و هذا البوح الى حبل المشنقة ، وعلى وفق هذا الفهم فأن هناك علاقة تضاد بين دلالة العنوانين بوصف أن الأول يشير الى البوح الداخلي بينما الثاني يحيل الى الإعلان والجهر والتعميم على فضاءات امان جزئيين لمركب واحد وهي هلو التي تعني مرحبا في اللغة الانكليزية وعادة ما واسعة . فالمعنيان يحيلان الى مرجعيات مختلفة تعطي مساحة واسعة من التاؤل و القراءة في فهم هذا النص المسرحي و الذي ينعكسي كنتيجة منطقية على العرض المسرحي كون المؤلف هو نفسه مخرجا للعرض المسرحي .

يتحدث العرض المسرحي عن خمسة شخصيات ترتدي ملابس تشبه الملابس الداخلية للجنود كالتي يرتديها رجال الجيش الامريكي (المارنز) تحت البدلات العسكرية تغطي ارجلهم جوراب حمراء طويلة في كل رقبة من هذه الشخصيات حبل مشنقة يتدلى الى الاسفل سخصيات حائرة ليس لها عنوان محدد خائفة حوارات النص غير مترابطة و مبنية بناء منطقي لاتوجد علاقة واضة بين هذه الشخصيات و لاتحددها طبيعة اجتماعية الا ان الاقدار قد جمعتها في هذا المكان و في هذة اللحظة عنوان ما يجمع علاقتها مع بعضيها البعض هو اللحظة الأنية من التطابق في المظهر الخارجي من ازياء و حبل المشنقة المتدلي من رقاب هذه الشخصيات، خشبة المسرح خلية فضاءها توجد مكعبات صغيرة المساحة وقصيرة الارتفاع يتوسطها هاون

(يستعمل في المطبخ لطحن البهارات و اشياء اخرى) بالقرب منه منضدة تستخدم لجلوس او الوقوف الشخصيات عليها جانبي المسرح و الخلفية موشحة بالسواد . يبدأ العرض بحوار من قبل احدى الشخصيات بقوله : لا تُحدِث صريراً.. لا تُحدِث قرقعة . يوصي بعضهم بعضاً بالتعقل، فيما يملأون فسحة العرض بالحركة والصخب لقد اطلق عليه دكتور ماهر (مسرح الاتوقع الحركي) . غرضه تقديم مسرح يغادر فيه العروض المسرحية المتعارف عليها من ناحية الشكل و المضمون مسرح قائم على الحركة بالدرجة الاساسية فهي التي تشكل ثيمة العرض المسرحي و هي التي تستفز المتلقي و تجعله متقدا حاضرا لهذا التداخل في الحركة و

تحولاتها وفي هذه الادوار ، فهي عبارة عن هوس لاحد الاشخاص الذين لم يحضروا مع هذه الشخصيات التي تتحرك وتتحول لتعبير عن هذا الشخص الغائب الحاضر ، فهو الذي جعلها تحرك و تحاور و تنتقل من حال الى حال للتخاص من عباءها التي تتحملها جراء هذا الهوس . ان هذا الشخصيات بابعادها وتحولاتها الحركية نابعة من كون ان المؤلف العرض هو نفسه المخرج اذ ساعدة هذا الدور في خلق قراءة ذات مفهومين متناقضيا تجسدت في العرض المسرحي فنرى تارة شخصية المؤلف حاضرة في العرض المسرحي من خلال حوار الممثلين تيعطي معنا ما ، و تاررة شخصية المخرج حاضرة من خلال الاداء الحركي للممثلين الذي يعطي مفهوما مغايرا له و هذا ما يعطي دافعا معنويا للمتلقي في البحث عن ما يرده العرض المسرحي بالمشاركة الفاعلة لفهم رموز هذا العرض المسرحي . فالاداء الحركي بتولاته المنطقية و غير المنطقية عبارة عن لعبة تجسد في صورها ما لا تتوقع من الحدث ، فالحركة هنا دال يميل في ديمومته الى تغير المدلول فهي ظاهرة مقصودة و متوقعة تبدأ بموقف ما و تنتهي بموقف اخر مغايرة لما بدأت به فهي عامل دئوب في طرح الاسئلة المختلفة و المتغيرة عبر الرسائل المبثوثة ليفتح لنفسها حقولا دلالية لاسيما تفرض على المتلقي شخصيتها المعدلة عن الاصل ، بمعنى ازاحة المتصور المؤدلج الخاضع للعرف الثقافي السائد لصالح حضورها الذي يتغاير مجددا ، هذا الاضطراب المستمر يسمح لبناء رؤية غير تقليدية ، خارجة عن مألوف هدفه اختزال الحياة قدر الامكان من خلال التكثيف الحركي الذي يعطي الميلقي قدرا مهما في العملية الابداعية في التفاعل مع المستمر مع اللغة البصرية بتشكيلاتها الحركية و الوصول الى محور هذا العرض من خلال مقابلة ما يطرح من تساؤلات مع ما يجري في الواقع المعاش فواقعنا سرع الحركة سريع التغيرات و كل ما يجري فيه ياتي على شكل مفاجئات غير متوقعة و غير وحسوبة ، وان احداثه غير المتوقعة لا تدوم طويلا في الذاكرة . و ان هذا التفاعل الحركي يرشح عنها خطاب اخر نقصد به اللاتوقع لما سيقع داخل المنظومة الابداعية و خارجها من حيث ان اي توقع لحقيقة ما قد تتلاشى لحساب ثقافة اخرى تنبت في جسد الخطاب ذاته ، لكنها تصدم بارادة ذات رؤية تفرضها الشخصية لتعلن عن معمار اخر لخطاب متفرع عنها ومفارق لها ، هذه الصناعة تكون عصية على الذهنية المتلقي التي اعتادت الاستهلاك ومضغ ما هو مألوف ، من حيث أن القيمة الفكرية تعكس تجلياتها على آفاق لانهائية تؤطرها عوامل عدة في مقدمتها الايقاع الحركي السريع و

المتدفق فالخروج عن دائرة الاستهلاك الى حقول التفكير يمنح طاقة مضاعفة في محاولة كشف غموض المعروض واعادة قراءته بالشكل الذي ينسجم مع ثقافة و خزين المتلقي ، فالتحولات الحركية المقصودة هنا تحفز على المواظبة في الرصد والمتابعة لحقول البث من داخل جسد العرض المسرحي .

لقد ابتعدت الحركة هنا عن كل ما يمت للواقعية من صلة و ان كانت بعض سياقاتها و اقعية من استخدام المضلة و الحبل و الفغل و رد الفعل بين شخصيات (كائنات) العرض المسرحي مقتربة بذلك نحو مسرح الصورة لتعطي و مضات عن مجمل حياة هذه الشخصيات التي تتواجد في هذا الفضاء اللمعزول عن كل ملامح حياتها اليومية ، فهي تتحرك متوزعة على فضاء هذا الخشبة تفسر التداخل في الدور بانه هلوسة تدور في عقل شخص لا يضر بينهم ليجعل المتلقي في حالة من البحث عن هذه الشخصيات التي قد يكون هو نفسة ذلك الشخص الغائب الحاضر. و هذا ما تستوجب حضورا جسديا وعقليا للممثل ، وتعنى بالتقنين والاختزال وفق طاقة خطاب الشعر الذي يختزن معان وصور عظيمة في كلمات قليلة لهذا فان العرض في العرض الحركي بتحولاته القصيرة مقننة مكثفة الى الحد الذي يمنح افاقا شاسعة و التي تعتمدا على طريقة التتابع المتواصل الذي لايمنح برهة للسهو كما وان الفعل المتحرك في تشكيلات وتبادل مستمر لمستوى القوة بين الشخصيات يغلفه نمط من التكوين الضوئي المتصل بحركية لونية ملقاة على ارض التجسيد لتضع المحتوى في حدود الواقع المفارق لنسيجة التقريري ، وحتى يكون ذلك في المتناول عمدت عوامله الاخرى على اختزال الاداء غير الغائر سايكلوجيا بل المعتمد على التكنيك الحركي والاداء الخارجي مع الاخذ بعين الضوء السخرية التي تحوك عبرها الشخصية خطابها وهي ترتدي زيها الذي يؤسلب المخيلة ولا ينتمي لمكان او زمان فثقافة الزي ينتجها العرض ويمنح قابلية استيعابها لقدرة المتلقي الذهنية في تجسيم معناها.

يدخل هذا العرض المسرحي ضمن اطار التجريب فهو قائم على اللامركزية بابعاده الفكرية و الجمالية و يعد عنصر الحركة بتحولاتها المكانية و الزمانية الممختلفة ركيزة العرض بعنوانه العريض و هو التشتت ، فمنظومة العرض المسرحي يعتمد على القاء حجر في ماء راكد جاعلة منه ان يكون ذا موجات ارتدادية ليحفز ذائقة المتلقي وصولا لتقديم ما هو مناسب للارتقاء بالذائقة الفنية للمتلقي فهو مسرح نخبوي ينشد التجدد لتأصيل مسرحا عراقيا وفقا منظور جمالي في الشكل و المضمون ، فهو يختزل الحياة

لكي يكون هناك نسق في عملية التلقي و هو يبحث عن متلقي ذكي يدعوه الى التفكير ، كما ان العرض بتحولاته السريعة و القصيرة بيتعد عن كل ما ينشد الفهم المباشر لانه يحول الانسان الى شخص مستهلك و ان غايته تحقيق التفاعل عند المتلق و امستمراره للوصول الى حقائق ما بينه و بين اقرانه من المتلقين ثم اعادة التفكير بما يحيطه خارج خشبة المسرح ، فعملية التفاعل مستمرة حتى بعد انتهاء العرض المسرحي . و ان التفاعل ناشئ بالاساس من الصور المتشكلة كونها تعتمد على الحركة وتكويناتها الجسدية التي تؤسس لصور التي عادة ما تكون غير مستقرة و انما فيها عملية تفتيت و اعادة بناء لمعاني جديدة.

فلا توجد فكرة حاكمة و مسيطرة على العرض المسرحي ، على العكس من بعض العروض المسرحية التي تفهم بمجرد ان ترفع الستارة عنه ، فهو يتحرك بتجاه منطلقات تتجسد عبر حركة الشخصيات و تفاعلها و تحاورها و تضادها فليس هنا شخصية رئيسية في العرض و لا فكرة و رئيسية و النهاية فيه مفتوحة العدف منها ان تكون هناك عملية حوار ما بين المتلقي و المتلقي الاخر في سبيل ان يكتشف احدهما الاخر و هو ما يريد ان يقوله العرض المسرحي ، و هنا تتمحور ثمرة العرض المسرحي و هي البحث عن اسئلة العرض المسرحي لغرض خلق متلق واع قادر على ان يكتشف الاشياء بذاته من دون ان تقدم له الحلول على طبق جاهز ، لذا فان العرض هو عبارة عن برنامج ثقافي من خلال النسقية الثقافية بالحركة و الصورة المعبر عن ما يدور في ذهن المتلقي من افكار عن طريق البنيات الموجودة داخل العرض المسرحي و صراع هذه البنيات فيما بينها و من ثم يقوم المتلقي بتحليل هذه البنيات و الوصول الى ما ترمي اليه و ان اهم ما يتطلب من هذه البنيات هو غموضها لغرض طرح التساؤلات فلا يوجد هنا شي جاهز و مباشر .

ولا يتحقق هذا ما لم يوجد ممثل واع يمتلك الخبرة و المرونة الجسدية التي تساعده على عملية الهدم و البناء البصري من خلال التشكيلات الجسدية و نتقالاتها الحركية التي ساعدة على فهم و استيعاب اصول اللعبة المسرحية من قدرة على التحكم بادواتهم السمعية و البصرية و من خلال حضورهم الذهني و الجسدي و اطلاعهم على النظريات الابداعية في مجال تحولات الحركة المسرحية كون ان اغلبهم اصحاب شهادات عليا في الفنون المسرحية و الذي اعطى العرض المسرحي زخما لتقديم ما هو مغاير لواقعنا الغير مجدي على شكل صور متباينة في مفاهيمها و بفضاءات واسعة و بمهارات حركية تتشد الانتباه و باصوات لا تشنج بها و لا صراخ لايصال رسائلها

الصاخبة و ضاجة بالصرخات على شكل احتجاجات هادئة وفق ايقاعات متسارعة لا تبعث الملل بل تستفز العقل بدون انفعالات نفسية صاخبة فهو عرض مسرحي حركي تشكيلي و الجسد اللغة التعبيرية الحاكمة فيه الذي يستمد حركته من مرجعيات ذات خليط غير متجانس لخلق منجز ابداعي متجانس و هذا ما يفسر صعوبة اشتغال الممثلين ذوي الثوابت التقليدية من العمل فيه .

النتائج

١ – لقد ابتعد العرض المسرحي عن كل ما يمت بصلة الى الواقعية من خلال الحركات المؤسلبة و تحولاتها السريعة و القصيرة خالقة تشكيلات و صور مبعثرة على المتلقي جمع هذا الشتات المبعثر بما يمتلك من خزين معرفي وثقافي يمكنه من فك شفرات هذه التشكيلات و تكوين فكرة عن هذا العرض التي قد تكون مغايرة كليا عما شكلته الصور عند باقي افراد المتلقين .

٢ – اعتمد العرض المسرحي على مجموعة ممثلين يمتلكون الخبرة الفنية في فهم الحركة وطبيعتها الفكرية و الجملية مما ساعد على يصال لغة جسدية و تحقيق ايقاعات حركية متباينه ، من خلال معرفتهم و تمكنهم من ادواتهم التعبيرية بعلاقتهم مع بعضهم البعض و علاقتهم مع المتلقين وساعدة باقي عناصر العرض على تحقيق بتياته البصرية .

٣ – تميز الاداء الحركي لشخصيات العرض المسرحي باصول الحركة المكثفة و القصيرة التي تكن الومضة و التي قد تحمل اكثر من معنى و اكثر من مفهوم لسعرتها و تداخالها مع الحركات الاخرى المصاحبة لها وهذا يعزز فرضية عدم التسلسل المنطقي في تحولات واقع الحركة الفنية على خشبة المسرح .

٤ – اعتمد العرض المسرح على الحركة كاهم عنصرمن عناصر العرض المسرحي في ايصال مفهوم المنجز الابداعي و تشكيل بنياته البصرية و بذلك يقترب هذا النوع من العروض المسرحية من المسرح اللاواقعي من جهة و من عروض مسرح الصورة من حهة اخرى .

٥ – اعتمد العرض المسرحي على نص من تاليف المخرج نفس و هذا ما يعزز نظرية العرض المسرح في تكامل عناصر العرض المسرحي و تمكن المخرج من ادواته الاخراجية في تسخرها لخدمة المنجز الابداعي سمعيا و بصريا و ايصال ابعاده الفكرية و الجمالية .

٦– لقد اكد العرض على فرضية ان ما يحيط بالانسان الفرد عبارة عن وهم فهو فاقد لهويته و انتمائه فالمكان غير واضح المعالم و علاقة الانسان علاقة لايربطها اي قيم

انسانية فهي شخصيات مهمشة ضائعة في خضم هذه الحيات الصاخبة و ما هي سوى اجساد بلا روح مسلوبة الارادة وهذا ما توضحها انتقالاتها الحريكة للتخلص من هذا الواقع المرير و لكن دون جدوا.

الاستنتاجات

١ – ان العرض المسرحي قائم على التناقض منذ الوهلة الاولى التي يقرأ بها المتقي شفرات هذا الخطاب فمن ناحية نصه اللغوي فان التناقض واضح من خلال اسم المسرحية التي تحمل اكثر من ساؤل حول مفهوم الرسالة الفنية ، اما العرض فكانت لغة الخطاب البصري فيه تعتمد على الحركات و تحولاتها الشكلانية و بنياتها الفنية و رددود افعال الشخصيات تفضي الى عدم انسجامها وفق منظومة لغوية محددة فهي تجمع في طياتها بين الكثير من المسارح الاوافعية وهي في الاخير تدخل اطار المسرح التجريبي .

٢ – ان تحولات الحركة في العرض المسرحي اعتمدة التحولات الداخلية ضمن العرض الواحد وليست عملية تحول خارجية اي من مذهب فلسفي فني الى اخر و انما كانت تعتمد على قدرة و مهارة الممثل في اداءه الحركي و تمكنه من ادواته الفنية و اما باقي عناصر العرض المسرحي فقد كانت عاملا مساعدا على ابراز هذا المعنى البعيد عن الانفعلات العاطفية .

٣ – لقد لعب الممثل الدور الاساسي في عملي التواصل مع المتلقي في اثارة الخزينه الفني و الثقافي طوال فترة العرض بحث كان المتلقي في حالة من الانشداد الذهني لقراءة الصور والتشكيلات البصرية و االانتقالات الحركية داخل هذا الفضاء المسرحي ، علما بان اغلب هولاء الممثلين قد مارس الاخراج المسرحي وهذا ما يعزز فرضية الاعتماد على الخبرة من الممثل لغرض تاسيس منجزا ابداعيا .

٤ – ان الاداء الحركي السريع و الانتقالات المتعددة و التحولات الجسدية السريعة ادخلت العرض المسرح في دوامة الابهام و عدم الافصاح عن مضمون العرض المسرحي و التي قد تكون مفهومة عند بعض المتلقين و قد لاتكون مفهومة عند البعض الاخر و هذا ما كان يصبو اليه المخرج من الضبابية و عدم الوصوح ولكن قد يخرج الجميع بنتيجة واحد وهي ان العرض جميل فنيا بتشكلاته و لحركاته و صوره الفية و الذي ساعد على ذلك هو الاداء الحركي المميز للممثلين .

٥ – لقد نجح المخرج بان يرسم له اسلوبا فنيا في تعامله مع ادواته الاخراجية بدأ من النص و صولا للمتلقي و ان كان يعتمد بالدرجة الاولى على الممثل و حركاتة

الانتقالية التي قد تكون في بعض الاحيان غير مترابطة وغير منسجمة و لكنها مقصودة ،غرضها تحريك ذهن المتلقي و تحريك الماء الساكن و طرح التساؤلات وصولا الى المتعة في مشاهد الصور بتشكيلاتها الفنية .

٦ – ان العرض يوكد فرضية ان الحركة هي العنصر المحرك لخيال المتلقي فهي التي تحرك خياله و تجعله يتفاعل مع مفردات العرض المسرحي و تكويناته البصرية و التي في بعض الاحيان تنحو منحى الومضات التي تكون عبارة عن مفاتيح لمواضيع مهمة تتلعلق بحياة المتلقي مما تجعل هذه الومضات تتركز في ذهنه جاعلته بان يسترجعها اكثر من مرة لتاخذ ماخذها من نفسه وعقله بعد انتهاء العرض المسرحي.

الهوامش:

(١) سامية احمد اسعد ، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر،(الكويت) ، المجلد العاشر، يناير–فبراير–مارس ،١٩٨٠. ص ٦٥– ٦٦.

(٢) ينظر : محمد مؤمن ، نحو مقاربات علاماتية لاداء الممثل المسرحي ،مجلة فضاءات مسرحية (تونس) ،مجلة فصلية يصدرها المسرح الوطني باشراف وزارة الشؤون الثقافية ، العدد ٧ – ٨ ، ١٩٨٦ ، ص ١٣ .

(٣) ينظر : محمد نور الدين أفاية ، المتخيل و التواصل ، الطبعة الاولى ، (بيروت : دار المنتخب العربي ، ١٩٩٣) ، ص ١٦٤ .

(٤) ينظر : د . عبد الكريم محمد حسن جبل ، في علم الدلالة (القاهرة : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٧) ، ص ٢٢ .

(٥) عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، الطبعة الاولى (القاهرة :دار النهضة العربية ، ١٩٧٣)، ص٦ .

(٦) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة:نهاد صليحه،(الشارقة : دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة، مكتبة المسرح (٢١)، هلا للنشر والتوزيع، د٠ت، ص ٣٠٠ .

(٧) د . احمد سخسوخ ، التجريب في اطار مهرجان مينا الدولي للفنون ،(القاهرة : هيئة الاثار المصرية ١٩٨٩) ص ٧ .

(٨) عوني كرومي ، الحركة لغة الممثل ، مجلة الحياة المسرحية (دمشق) ، العدد (٤٠)، مطابع وزارة الثقافة ، ١٩٩٤ ، ص ١٦ .

(٩) قسطنطين ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة: محمد زكي العشماوي ،(القاهرة : دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٣) ،ص ١٩٤ .

(١٠) جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الادبية (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠) ، ص ٢١٩ .

(١١) ينظر : قسطنطين ستانسلافسكي ، المصدر السابق ، ص ٣٢٨ .

(١٢) سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : المجلس الوطني للقافة و الفنون و الاداب ، سلسلة عالم المعرفة (١٩) ، ١٩٧٩) ،ص ٤٣ – ٤٤ .

(٣) ينظر : سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحين في القرن العشرين ، (بغداد : نشر بلقيس الدوسكي ، ٢٠٠٥) ، ص ٣٤ – ٣٦ .

(١٤) مجمد عزيز نظمي سالم ، الجمالية و تطور الفن ، الجزء الثالث ،(الاسكندرية : مؤسسة شباب الجامعة ، ١٩٩٦ ، ص ٢٢ .

(١٥) صالح سعد ، الأنا – الآخر ، (الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسل عالم المعرفة ، ٢٠٠١)ص ١٠ .

(١٦) د. نجاح مهدي شلش ، مبادئ الميكانيكا الحيوية في تحليل الحركة الرياضية (البصرة : وزارة التليم العالي و البحث العلمي جامعة البصرة ، ١٩٨٨) ، ص ٤٨ .

(١٧) فيسفولد مايرخولد ، في الفن المسرحي ، الجز الاول ، ترجمة : شريف شاكر ،(بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩) ، ص ٧٥ .

(١٨) سامي عبد الحميد ، المصدر السابق ، ص ٩٥ .

(١٩) جاك دي سوشيه ، برتولد برشت ، ترجمة : صياح الجهيم ،(دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٣) ،ص ٨٢.

(٢٠) برنار دورت ، قراءة بريشت ، ترجمة : جورج الصائغ وماري لور سمعان ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) ص١٩٤.

(٢١) مارتن اسلن ، تشريح الدراما ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، الطبعة الثانية ، (بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٤) ، ص ١٠٢ .

(٢٢) جير زي جرو تو فسكي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة : كمال قاسم نادر (بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ،١٩٨٣) ص٣٠.

(٢٣) د. شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية التذوق الفني ، (الكويت : المجلس الوطني للقثافة و الفنون و الاداب . سلسلة عالم المعرفة (٢٦٧) ، ٢٠٠١) ، ص ٢٨٨ .

(٢٤) اونا شودهوري ، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة ، ترجمة: د. امين حسين الرباط ،(القاهرة وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٧) ، ص ٢٨٨ .

(٢٥) كريستوفر أينز ، المسرح الطليعي من(١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، ترجمة :سامح فكري، (القاهرة: وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)،د.ت، ص٣١٠.

المصادر و المراجع

١ – اردش (سعد) . المخرج في المسرح المعاصر . الكويت : المجلس الوطني للقافة و الفنون و الاداب . سلسلة عالم المعرفة (١٩) ، ١٩٧٩.

٢ – اسعد (سامية احمد). الدلالة المسرحية . مجلة عالم الفكر . يناير– فبراير– مارس ،.١٩٨٠.

٣ – اسلن (مارتن) .تشريح الدراما ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت . الطبعة الثانية . بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٤ .

٤ – أفاية (محمد نور الدين) المتخيل و التواصل . الطبعة الاولى . بيروت : دار المنتخب العربي ، ١٩٩٣ .

٥ – أينز (كريستوفر). المسرح الطليعي من(١٨٩٢ حتى ١٩٩٢). ترجمة :سامح فكري. القاهرة: وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، د– ت .

٦ – التكريتي (جميل نصيف). المذاهب الادبية . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠) .

٧ – جبل (د . عبد الكريم محمد حسن). في علم الدلالة . القاهرة : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٧ .

٨ – جرو تو فسكي (جير زي). نحو مسرح فقير .ترجمة : كمال قاسم نادر . بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ،.١٩٨٣

٩ – دورد (برنار) .قراءة بريشت .ترجمة : جورج الصائغ وماري لور سمعان . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، .١٩٩٧

١٠ – رياض (عبد الفتاح،).التكوين في الفنون التشكيلية . الطبعة الاولى . القاهرة :دار النهضة العربية ، .١٩٧٣

١١ – سالم (محمد عزيز نظمي). الجمالية و تطور الفن . الجزء الثالث . الاسكندرية : مؤسسة شباب الجامعة ، .١٩٩٦

١٢ – ستانسلافسكي (قسطنطين). اعداد الممثل . ترجمة: محمد زكي العشماوي . القاهرة : دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٣.

١٣ – سخسوخ (د . احمد) التجريب في اطار مهرجان مينا الدولي للفنون . القاهرة : هيئة الاثار المصرية، ١٩٨٩ .

١٤ – سعد (صالح) الأنا – الآخر. الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسل عالم المعرفة ، ٢٠٠١ .

١٥ – سوشيه (جاك دي). برتولد برشت . ترجمة : صياح الجهيم . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، .١٩٩٣

١٦ – شلش (د. نجاح مهدي). مبادئ الميكانيكا الحيوية في تحليل الحركة

الرياضية . البصرة : وزارة التعليم العالي و البحث العلمي جامعة البصرة ، .١٩٨٨
١٧ – شودهوري (اونا) .المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة ، ترجمة: د. امين حسين الرباط .القاهرة وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٧ .
١٨ – عبد الحميد (د. شاكر). التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية التذوق الفني . الكويت : المجلس الوطني للقثافة و الفنون و الاداب . سلسلة عالم المعرفة (٢٦٧) ، ٢٠٠١) .
١٩ – عبد الحميد (سامي). ابتكارات المسرحين في القرن العشرين . بغداد : نشر بلقيس الدوسكي ، .٢٠٠٥
٢٠ – كرومي (عوني). الحركة لغة الممثل . مجلة الحياة المسرحية (دمشق) . العدد (٤٠). مطابع وزارة الثقافة ، ١٩٩٤ .
٢١ – مايرخولد (سفولد) . في الفن المسرحي . الجز الاول . ترجمة : شريف شاكر . بيروت : دار الفارابي ،١٩٧٩ .
٢٢ – مؤمن (محمد) نحو مقاربات علاماتية لاداء الممثل المسرحي . مجلة فضاءات مسرحية (تونس) .مجلة فصلية يصدرها المسرح الوطني باشراف وزارة الشؤون الثقافية . العدد ٧ – ٨ ، ١٩٨٦ .
٢٣ – هلتون (جوليان). نظرية العرض المسرحي. ترجمة:نهاد صليحه. الشارقة : دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة. مكتبة المسرح (٢١). هلا للنشر والتوزيع، د٠ت٠