الممثل وعلاقته بالتكنولوجيا الرقمية

م. د. سعد محمد راضي

كلية الفنون الجميلة/ الجامعة المستنصرية

Introduction

The invention of the light bulb in ١٨٧٩ and its use in the theater was considered the first challenge facing the actor to change his method of performance according to the requirements and data given by the light from the lamp. With high-tech developments, the actor's performance parallels this development but very slowly is not compatible with the rapid development of technology. But in the age of the most complex technologies of the ٢٠th century, most of the reforms of actor's art tended to return to normal And the contemporary actor has not committed himself to anti-technology to retain its human nature and not to deviate from it for more live communication with viewers. On the other hand, the rest of the other elements were eager to evolve to cope with technological development. In general, the movements of the actor, his signals, his behavior and his gestures on the stage are combined with the components of the cinemography in the group of dialectical relations flowing gradually like a sequence of successive images in order to convey the general message of the work of art that presented the contemporary actor with challenges related to his training first. And his performance techniques II. These challenges are further exacerbated when the actor plays a role in a presentation using technology, such as the scene of the image, which uses great techniques, and based on semantics as a methodological means of analyzing actor performance in this area. The scholar of the world theater scene is aware of the technical transformation that has contributed to most of the artistic performances and the importance of digital applications in completing the play and the composition of its elements. Creators had only to invest in the interactive media function by taking advantage of the nearby arts and the latest developments in science, technology and media, and betting on the high quality that ensured the theater a decent position among other arts such as cinema and television from virtual reality shows, programming and visual visualization. Computerization and related software and settings have enabled programming and improved visual visualization. And to engage the recipient and deepen his role in the work to allow the establishment of new relationships between the viewer and actor. This transformation is due to several factors, including openness to modern technologies and demographics and the discovery of new horizons in the field of cinemography, decoration, architecture, visual and audio effects and the impact of cinema and video arts.

Hence, we must examine the influence of the theater and through the representative and employment of digital technology, as the theater is an important means of communication through which the theater can deliver the media message to the public.

مقدمة:

لم تستطع التكنولوجيا خلال العصور المسرحية منذ فجر التاريخ أن تغير من تقنيات الأداء التمثيلي .حيث اعتبر اختراع المصباح الكهربائي عام (١٨٧٩م) واستخدامه في المسرح هو بمثابة التحدي الأول الذي واجه الممثل ليغير من طريقته في الأداء وفق المتطلبات والمعطيات التي منحها الضوء المبعث عن المصباح. ومع التطورات التكنولوجيا السريعة كان أداء الممثل يوازي هذا التطور ولكن ببطء شديد لا يتلاءم مع التطور شديد السرعة الذي تشهده التكنولوجيا.بل هو في عصر التكنولوجيات الأكثر تعقيدا في القرن العشرين وجدنا معظم الإصلاحات المتعلقة بفن الممثل تنحو إلى العودة الطبيعية البدائية الأولى في التعبير. وكان الممثل المعاصر قد آل على نفسه مناهضة التكنولوجيا ليحتفظ بطبيعته البشرية و لا يحيد عنها من اجل مزيد من التواصل الحي مع المشاهدين . وعلى الجانب الأخر كانت باقي عناصر العرض الأخرى تواقة للتطور لتواكب التطور التكنولوجي . وبشكل عام تتكاثر حركات

الممثل وإشاراته وسلوكياته وإيماءاته على الخشبة مع مكونات السينوغرافيا في مجموعة العلاقات الجدلية المتدفقة تدريجيا وكأنه سلسلة من الصور المتتابعة من أجل إيصال الرسالة العامة للعمل الفني المعروض الأمر الذي وضع الممثل المعاصر أمام تحديات تتعلق بتدريبه أولا . وبتقنياته الأدائية ثانيا . وتزداد حده هذه التحديات عندما يضطلع الممثل بالأداء في العرض عندما يستخدم التكنولوجيا مثل مسرح الصورة الذي بات يستخدم تقنيات فائقة وإذا استندنا إلى علم الدلالات كوسيلة منهجية لتحليل أداء الممثل في هذا المضمار . سنجد انه يتيح لنا بشكل علمي عقد المقارنات بين الأشياء الحية والجمادات على خشبة المسرح . إن المتتبع للمشهد المسرحي العالمي، يدرك مدى التحول التقني الذي أصبح يساهم في معظم العروض الفنية، ويقف على أهمية التطبيقات الديجيتالية في إتمام العرض المسرحي وتأليف عناصره. لم يكن أمام المبدعين سوى استثمار وظيفة الوسائط التفاعلية من خلال الاستفادة من الفنون المجاورة والنهم من مستجدات العلم والتكنولوجيا والوسائط، والرهان على الجودة العالية التي تكفل للمسرح مكانة الثقة بين الفنون الأخرى كالسينما والتلفزيون من عروض الواقع الافتراضي وإتاحة إمكانية البرمجة وتحسين المشهدية البصرية. ان توظيف الكمبيوتر وما يتصل به من برامج وإعدادات، قد أتاح إمكانية البرمجة وتحسين المشهدية البصرية .وإقحام المتلقي وتعميق دوره في العمل للسماح بتأسيس علاقات جديدة بين المشاهد والممثل. وهذا التحول راجع لعدة عوامل نذكر منها الانفتاح على التكنولوجيات والرقميات الحديثة واكتشاف آفاق جديدة في مجال السينوغرافيا والديكور والمعمار والمؤثرات البصرية والسمعية والتأثر بفنون السينما والفيديو.

ومن هنا بات لزاما علينا البحث في تأثير المسرح من خلال الممثل وتوظيفه للتكنولوجيا الرقمية ،على اعتبار أن المسرح وسيلة مهمة من وسائل الاتصال ومن خلاله - المسرح -يمكن إيصال الرسالة الإعلامية للجمهور.

الفصل الأول (الإطار النظري)

مشكلة البحث:

شكل التطور التاريخي للصورة البصرية في المسرح العالمي نقلات نوعية ذلك بسبب التطور الذي صاحب نشوء المسرح منذ الإغريق حتى ظهور الكهرباء ،وذلك أن أجهزة الإضاءة التقليدية قد حققت نوعا من بناء الصورة البصرية بالضوء واللون والانتشار والتوزيع متبنية بذلك نشوء منظر مسرحي هو الأخر شمله التطور على وفق نظرية المخرج والمصمم.إذ كانت الصورة البصرية تحمل معنيين ،الأول ينتمي إلى الإحساس والمتعة والثاني إلى المتعة الفكرية والفلسفية وقد كان الممثل الجزء الأوفر في حركة بناء الصورة بوصفه الكتلة الفيزيقية المتحركة داخل العرض إذ حقق هذا المسرح مبدأ التعاطف والإيهام وغير الإيهام بحسب فلسفة المخرج. وقد تطور الحال بالمسرح المعاصر عندما ظهرت ثورة تقنية وتكنولوجية عالية على مستوى الفرد واللون والشاشات وستائر الضوء التي شكلت بكليتها عناصر الصورة البصرية الرقمية وكان الممثل يحاول أن يوظف أدواته التعبيرية وجسده في مؤامة زمكانية الحركة مع سرعة الانتقال لهذه التقنية الحديثة حينما غادر المسرح المعاصر مفهوم النص واللغة واستند إلى الفعل الحركي والأدائي والجسدي للممثل .مما أصبح الممثل في النهاية عنصرا فاعلا بوصفه مرسل لرسالة العرض مقابل المتلقي مستلم لرسالة العرض المشفرة والملغزة بالمعنى ،وعليه ارتأى الباحث أن يكون عنوان بحثه (الممثل وعلاقته بالتكنولوجيا الرقمية).

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث من كونه يفيد الدارسين والباحثين في مجال المسرح،فضلا عن كونه يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة .

هدف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على قدرة التقنيات الرقمية وتفاعل المؤدي معها بوصفها رسالة في عملية التلقي.

حدود البحث:

الحدود الزمانية :زمن عرض العينة .٢٠١٧

الحدود المكانية :بغداد /المسرح الوطني العراقي

الحدود الموضوعية: دراسة مدى تأثيرات التقنيات الرقمية على أداء الممثل في إيصال رسالة العرض.

الفصل الثاني ـ الإطار النظري

المبحث الأول(الممثل في المسرح المعاصر)

تراجع دور الكلمة مجدداً في المسرح المعاصر أمام هيئة الصور التي تشكل العنصر الأهم في حياتنا اليومية بحيث استعمرت وجودنا اليومي بسبب التطور التكنولوجي الذي أضحت تفوق سرعته سرعة إدراكنا له فنحن (نعيش ألان في عالم تتخلة الصور بشكل خاطف وسريع وتهيمن عليه حيث تملأ الصور الصحف والمجلات والمكتب والملابس ولوحات الإعلانات وشاشات التلفزيون والكومبيوتر والانترنت والتليفونات المحمولة بشكل لم يمت في تاريخ البشرية عامة. لقد أصبح المجتمع الإنساني تقوم الصور بالوساطة خلاله في الأنشطة الفكرية كافة)[١]. وبناء على ذلك كان لابد أن ينعكس ذلك على الفنون بشكل عام. وبالتأكيد كان لفنون العرض المسرحي نصيباً من استخدام تكنولوجيا الصور مما وضع المخرجون والسينوغرافيون المعاصرون أمام صعوبات لا تتعلق بالمعرفة فحسب وإنما استثمرت المعارف والعلوم الحديثة وكيفية توظيفها لخدمة المسرح. وبما أن الممثل هو أهم عنصر في العرض المسرحي. فقد استخدمته التكنولوجيا بدون وعي منه. فلم يعد هو الكائن الحي الوحيد الذي يتحرك في الفضاء المسرحي. بل ان التكنولوجيا قد أعطت استنساخاً لهذا الكائن الحي على خشبة المسرح وأدرك المتفرج بحواسه تلك الصور المستنسخة وما هو مستنسخ عن طريق تقنيات تكنولوجية مثل الهولوجرام (Hologram) ، وهو التصوير التجسيدي ثلاثي الأبعاد والذي يقوم بتسجيل الضوء المشتت من جسم حي باستخدام أشعة الليزر. ليعطي شكلاً لهذا الجسم يطفو كجسم ثلاثي الإبعاد على خشبة المسرح إمام المتفرجين ولم تتوقف التكنولوجيا باستنساخ صور مجسدة للممثل فحسب. بل أيضا تجسد لنا المشاعر والأفكار وما يعتمل داخل الشخصية التي يؤديها الممثل. ويبدو أن التكنولوجيا قد حققت أحلام (كوردن كريج) بمسرح الرؤى الذي سوف يستغني عن الواقعية وبالتالي عن الممثل الواقعي حين قال (فلنتخلص من الشجرة الحقيقة، فلنتخلص من الواقعية في الإلقاء ولنتخلص من الواقعية في الحركة إذا أردنا أن يحين الأوان للتخلص من الممثل... ونحن إذا تخلصنا من الممثل فلن يكون ثمة مخلوق حي يوقعنا في مشكلة الربط بين الواقع والفن. لن نرى فوق المسرح هذا المخلوق الحي الذي تتراءى فيه اختلاجات اللحم وإمارات ضعفه[٢]. لقد دعا كريج إلى ممثل جديد له القدرة على الخلق والإبداع أكثر من أن يكون مجرد متقمصاً أو محاكياً.. وكأنه يبشر بفن جديد سوف يتجلى فيما بعد على يد التكنولوجيا التي أصبحت تدخل في كل نواحي الحياة. وهذا ما

اتفق مع تصورات (انتونين ارتو) الذي تنبأ بممثل المستقبل الذي نراه اليوم وذلك حينما نادى بتحويل الممثلين إلى كائنات احتفالية كرنفالية يتشغلون على التداعيات التعبيرية بأجسادهم وأرواحهم عندما رأى أن المسرح هو فضاء مادي ملموس. ويتطلب أن يملأه الممثل بلغة مادية تخاطب حواس المتفرج. وان تكون هذه اللغة المادية بمعزل عن الكلام المنطوق. ومن كونه مؤمناً أن فن المسرح هو نقل لكل مفردات الواقع على المسرح رأى (أن الأشياء أو الماديات أو الجمادات تلعب دوراً رئيساً في هذا المجال)[٣]. والممثل عنده مطالب باستخدام جسمه في التعبير عن الصور والانفعالات أكثر من الكلام المنطوق الذي تحول إلى صرخات وهمهمات.

لقد امن بروك أن اللغة الحركية مع عناصر التشكيل المختلفة لها القدرة في إعادة العلاقات الحميمية بين الممثل والمتلقي لما لها من تأثير في حواس المتلقي

ويذكر في هذا الصدد المخرج الروسي الكسندر تايروف، الذي طالب بممثل مختلف لا يتوقف عند كونه مجرد كتلة ثلاثية الأبعاد، حيث كان يرى ان الحركة الجسدية للممثل أكثر أهمية مما ينطق به فمن خلال تشكيله لحركة في جسده يتولد تكوين مشاعر داخل نفسه وتتولد منه معانٍ رمزية تأخذ المتلقي إلى المتعة البصرية.. فالممثل بهيئته وجسده يعتبر عنصراً مهماً من عناصر التشكيل. فمن الضروري أن يستكمل المعنى وتتأكد الدلالة وتتضح على خشبة المسرح بحركة الجسد التشكيلية والتي لابد ان تعمل بمعزل عن اللغة الكلامية، إيمانا منه بإمكانات الممثل هو (.. إبداع إشكال بلاستيكية في المكان..)[٤].

وعلى هذا على الممثل ان يهتم بالإبعاد الخارجية للدور ما يحتم عليه تدريباً فيزيقياً ونقدياً ليتحول إلى حالة من البلاستيكية. ويستطيع إيصال رسالة للمتلقي من خلال تقنية الحركة منسجمة مع تكنولوجيا العرض.

ومن هنا جاء الممثل عند مايرخولد مبدعاً لأشكال بلاستيكية في الفضاء المسرحي على المستويين الزماني والمكاني. ثم طلب من ممثليه ان يستبعدوا تماماً كل المشاعر الإنسانية وان يخلقوا نظاماً يقوم على قوانين ميكانيكية على الممثل ان يكون مثل الآلة، لحركة شقلبة أو وثبة أو هزة رأس كافية كي تنقل حالة انفعالية معينة[٥].

لذا يمكن القول ان تدريبات مايرخولد في البيوميكانيك جاءت لتهيئة جسد مرن مطواع له القدرة على أداء حركات وأفعال ليتحول عندها جسد الممثل إلى آلة حية كما أراد له أن يكون مايرخولد وهذا ما جعل حلم مايرخولد يتحقق على يد التكنولوجيا التي قدمت ممثلاً بلاستيكياً مرناً يشكل الفراغ بحركات هندسية قائمة على دراسة معمقة لجسم الإنسان وقوانين الحركة.

أما أدولف أبيا يدعو إلى مسرح يخاطب المشاعر والأحاسيس من خلال حركة الجسد وبناء على ذلك يستطيع الممثل أن يؤثر على المتلقي الذي يقوم بالبحث في فضاء المسرح عن الدلالات النابعة من الألفاظ المنطوقة وعلى هذا (أن فن المسرح ليس في لعب الممثلين ولا في النص المسرحي، ولا في الإخراج، ولا في الرقص، انه ينبع حقاً من العناصر التي تكون الإشارة، وهي روح من الممثل، والكلمات وهي جسم النص المسرحي والخطوط والألوان وهي الوجود الحقيقي للديكور، والإيقاع هو روح الرقص.. وسيأتي يوم لا يجد المسرح فيه النصوص المسرحية، ينظر إلى إبداع الإعمال النابعة من فنه هو.. [٦] وهكذا فان حركة جسد الممثل هي المبدع الحقيقي للفن السامي.

لقد حول أبيا المنظر المسرحي إلى عدد من الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة المتضافرة يتألف من تنسيقها على صورة ما مع بعضها البعض ومع حركة الممثل. حيث فطن (أبيا) أن فكرة المشاعر الجسدية الجمالية سوف تصبح قادرة على توجيه وإرشاد أولئك الذين لا يزالون يفتقرون إلى التجربة الفعلية للحركة التشكيلية. فإذا ما تواصل هؤلاء وتأثروا بالأشخاص الذين استمتعوا بحق بمعرفة حياة الجسد فان ذلك سوف يغدوا شيئاً نفيساً غالياً في حقيقة الأمر(٧).

وارى أن من وظفوا التكنولوجيا في عمل الممثل قد انطلقوا من فكرة واحدة وهي أن الممثل يقوم بأداء شخصية وهمية غير واقعية مختلفة وغامضة تتكشف للمتلقي بالتدريج من انفعالات الممثل على المسرح وفي مقابل ذلك استطاعت التكنولوجيا بتقنياتها الحديثة تحقيق كل هذه الدلالات على شكل صور متتابعة ومصاحبة لأداء الممثل الحي الذي أصبح اقل حركة واقل جهداً من قبل بمساعدة التكنولوجيا.

كذلك استخدمت جسمه كجزء من البنية التشكيلية التي جذبت انتباه المتفرج بانسيابية عالية (وهذه الانسيابية او الهارمونية المتوالدة للصورة تظهر بالتتابع المنطقي المبني على تغيير الكثافة المسرحية لتوالدية الصور والمتلقي منا مجبر على المشاهدة.. كما هو مدعو لفك شفراتها وقد يجد المتلقي في لحظة ما انه خارج المسرح البصري باتجاه الواقع الحقيقي)(٨).

لقد استخدم المسرح المعاصر تقنيات حديثة كشاشات العرض متصلة بأجهزة حواسب لتعطي مؤثرات مكملة للديكور كما وظف المسرح المعاصر تقنيات تكنولوجية حديثة مثل توظيف الليزرات المتنوعة بدرجة عالية من الكفاءة وهو مجال التصوير ثلاثي الأبعاد أو الهولوجرام والذي يمنح المتفرج صورة تتشابه تماماً مع الواقع. فالتقنيات الحديثة في المسرح المعاصر تمثل في جوهرها تحقيقاً لخيالات ورؤى المسرحيين الأوائل ممن كانوا يسعون لتجديد المسرح شكلاً ومضموناً. أمثال أبيا وكريج. وقد امتد هذا التطور للمخرجين المحدثين لاكتشاف سبل وأدوات وإمكانيات جديدة في التجسيد الإبداعي للممثل وتحسين ظروف التلقي بحيث أصبح بإمكان المتلقي أن يشاهد العرض في ظروف إنسانية أفضل في ظل إمكانيات وتجهيزات حديثة على كل الأصعدة (الصوت والصورة والمسافة) بما يتناسب مع روح العصر.

المبحث الثاني- الممثل وتقنيات الصورة

تعتبر الصورة انعكاس للواقع الطبيعي أو التعبيري بكافة أنواعها التي تحمل في طياتها رموز مختلفة. وتنقل الصورة العالم الموضوعي بأشكال مختلفة تدرك بصرياً أو ذهنياً أو عن طريق الخيال ذلك على اعتبار (الخيال هو القدرة النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة)(٩). وبالتالي فان الصورة المسرحية هي صورة المشهد التي تُبنى في مخيلة المتلقي وهي مجموعة من وحدات تخيلية متجسدة على خشبة المسرح. وتكون الإطار المنظم العلاقات السمعية والبصرية سواء كانت ساكنة أو متحركة، وهي تجسد الحياة أو الواقع بطرق تعبيرية. وعلى ما تقدم فالعرض المسرحي يتشكل من صور متعددة تربطها علاقة واحدة ضمن سياق فكري وفني عام محدد. ويعتبر الممثل المحور الأساس الذي تدور حوله دلالات الصور في العرض المسرحي.

وتأتي الصور على أشكال متعددة فالصورة اللغوية في المسرح تتجاوز نطاقها الحسي المعرفي وشبيها الايقونية إلى نطاقات أخرى بلاغية وموحية ودالة على أشياء أخرى ترتبط وسياق العرض العام.

إما الصور الحركية فهي كل ما يتحرك في فضاء المسرح وهي من ضمن عمل المخرج الذين يقوم بتصميمهما للممثل مع الأخذ بعين الاعتبار علاقته بالعناصر السينوغرافية مستنداً كذلك على تداخل مجموعة الفنون والصور التي من شأنها خلق صورة بصرية للمشهد.

في حين أن الصور التشكيلية التي ترتكز على تأثيث الفضاء ايقونياً ودلالياً وتضم في طياتها كل ما هو مرئي على المسرح سواء الأجساد المتحركة أو الصوتيات اللفظية وغير اللفظية إضافة إلى ألوان الإضاءة والأزياء انسجاماً مع استخدام الظل والضوء انسجاماً مع إيقاع العرض ككل كالموسيقى والرقص والحركة.

ومن جانبٍ آخر فان الصورة المسرحية غالباً ما تنشأ من الإشكال والخطوط والألوان المرمزة والمتضافرة مع حركة جسد الممثل لتعطي دلالات معينة مثلا (كيف يظل جامداً بلا حراك وكيف يبدأ إيماءة ما وكيف يستمر معها ثم يعود إلى حالة الجمود الحركي والصمت بكل ما تنطوي عليه كل هذه الأفعال من ظلال وإنصاف درجات اللون)[١٠]. فالمسرح الحديث يرى ان يحل الجسد محل التكوينات البصرية الديكورية ولا يمكن للمتلقي أن يدرك أو يندمج مع العرض المسرحي إلى بوجود عنصري الإضاءة واللون اللذان يقومان بدور مهم ودال في التأكيد على الحالات الانفعالية والنفسية وتعتبر الإضاءة عنصراً مهماً من عناصر العرض المسرحي لأهميتها الدلالية والإشارية فمن خلالها يمكن جذب انتباه المتفرج للعرض على اعتبارها جزء من رسالة المسرح الذي يبغي المخرج إيصالها له وهي أهم عنصر أهدته التكنولوجيا الحديثة وتم استثمارها في المسرح كعنصر تقني يوفر الدلالة إضافة إلى الدلالات الأخرى والتي يتقدمها جسد الممثل.

ان استخدام أبيا وكريج للإضاءة بطريق رمزية هو لإحداث التأثير المباشر للمتلقي. وفي تطور لاحق استخدم المخرجون الحداثيون أشعة الليزر التي يمكن أن تغمر جسد الممثل دون أن يكون لها امتدادات أو انعكاسات خارج حدود الجسد فالمخرج الأمريكي (روبرت ولسون) قد استعمل الضوء المتحرك والمتقاطع بشكل يتوافق مع الموسيقى. ان هذا الاستخدام للإضاءة مترافقة مع جسد الممثل لإنتاج معنى معين.

كما نجد المخرج والسينوغراف اليوناني يانيس كوكوس الذي اعتبر أن الإضاءة أهم عنصر من عناصر العرض. فهي تؤكد العناصر الأخرى كاللوحات المرسومة آو الأزياء. فهو يقول (عندما أقوم برسم منظر لا أرسمه كاملاً أو قد ارسمه بصورة تقريبية وفي بعض الأحيان أقوم برسم لوحة درامية اجمع فيها كل الحركات التي لا يمكن أن تراها مجتمعة. ولكن هذه الحركات في مجموعها تخلق مناخ اللوحة. وبفضل هذه الرسوم البسيطة أستطيع في بعض الأحيان أن اعدل من وضع الجسم والاستمتاع بالرسم هو طريقي لشغل المساحة والفضاء بالأجسام)[١١]. لقد شكلت الإضاءة المسرحية التكنولوجية ضمن عصر التطور انزياحاً كبيراً للأجهزة القديمة وحلت محلها أشعة الليزر وأشعة كاما والأشعة فوق البنفسجية وكذلك ستائر الضوء وتحقيق البعد الثالث بالضوء والتوظيف للظل والضوء والضلال في إنتاج المعنى ،كل ذلك ساهم قي تغير شكل الأداء لدى الممثل بحيث استدعى ذلك انبهار المتلقي بما يقدم خاصة بعدما قدم الممثل مرونة عالية في الجسد لكي يوازي بين حركته وحركة الضوء الشديدة التغير فحينما يتعامل

الممثل بجسده مع التكوينات البصرية الواقعية مثل الأبواب والنوافذ يتم التعامل معها بطريقة تخلق نوعاً من الغموض ألحلمي الرمزي. فالممثل هو المتحكم في بث الشفرات الرمزية عن طريق جسمه وصوته للمتلقي وخلق علاقة تواصلية معه إي المتلقي. لقد تعامل سيموطيقيو المسرح مع جسد الممثل على كونه وسيلة اتصال لها لغتها للواقع اليومي. ولهذا أصبح لزاماً على الممثل أن يقدم علامات تعبر عن المجتمع ولكن بكيفية مغايرة لليومي المعتاد، إذ تهدف العلامات الحركية اليومية إلى إجراء اتصال مع الآخر، بينما تهدف العلامات الجسدية للممثل على المسرح إلى تحرير جسد الممثل ومنحه معلومات تبدو كرموز تدعو المشاهد لقراءتها بوصفها سرداً لعلامات دلالية معينة. ولكن دون استخدام الحركات الجسدية التقليدية[١٢]. ولم يعد بالهين على المتفرج فك تلك الشفرات الجسدية، فعليه قراءة الجسد، الوجه، العين، الإيماءة، الإشارة في حالة مستمدة من الفعل المتراكم. وتلك تعد مهمة بالغة التعقيد والصعوبة. ومن ثم بها العديد من مخرجي الحداثة مثل (ريدلان) إلى ان يدفع الممثل لسؤال المتفرجين في جلسة التدريب عن رأيهم فيما قدمه الممثل من مشاهد ومن خطوات فنية قطعها في الدور[١٣].

ان العلامات والإيماءات تحدد في إطار سيناريو العرض والمناطة بالممثل لتوصيلها للجمهور. إذ تتركز المعاني حول جسد الممثل (وقد يفعل ذلك إلى الحد الذي يتحول فيه من مجرد وعاء للعلامة أو أداة للعلامة إلى الوضع الذي يحل فيه محل كل حوامل العلامات[١٤].

إن وظيفة تحويل العلامات على المسرح من واقعية إلى إيهامية تقع على عاتق الممثل الذي يمتلك تقنيات جسدية تمكنه من ذلك. وحسب مرجعيات الممثل الثقافية فقد اعتمد مخرجون في المسرح الحديث حينما وضعوا النظام ألعلاماتي بجسد الممثل على العديد من الدراسات الانثروبولوجية التي نظرت لجسد الممثل كآلة اجتماعية والى المسرح كعملية اجتماعية تم من خلال تفاعل الإفراد والجماعات وذلك في سياق فني لمجموعة من القيم الاجتماعية بما تحتويه من أفكار وعادات ومعتقدات، فجسم الممثل أصبح جزءاً حيوياً في عملية الاتصال التي تقوم بين طرفين هما الممثل والجمهور.

ويمكن أن تتم عملية التأثير على الجمهور بما يبثه من رسائل عن طريق جسمه مركزاً على طريقة تعامله مع الفضاء المسرحي بما يحويه من صور تتحول وتتغير حسب عوامل نفسية واجتماعية وانثروبولوجية والتي تكون مفردات الصورة المسرحية أو اللغة المسرحية التي اعتبرها (سوسير Ferdinand Saussure) احد أنظمة العلامات القائمة على أساس ثنائي دال (Signifier ومدلول).

ولذا فان العلامة عنده تقرن مفهومها بصورة حسية ويتولى الجسد إبرازها مما تترك عند المتلقي أثرا نفسياً. وبهذا فإن لغة جسد الممثل تربط بين الصورة الحسية الدال وبين المفهوم الذهني المدلول. ولما كان الدال والمدلول اعتباطيان لارتباطهما بالدافع (نجد أن اللغة الجسدية للإنسان في الحياة وللممثل على المسرح لها القدرة أن تكون نظم متعددة تقوم هذه النظم بدورها في تغيير الدلالات التي تؤكدها)[١٥].

في حين نجد أن الفيلسوف (بيبرس Charles senders pierce) يرى أن أنظمة العلامات هي التي تجعل البشر يتواصلون فيما بينهم ويدركون الأشياء في الحياة حيث هم العلاقة بين العلامة (Signe) وموضوعها

(Object) إلى إيقونة (Icon) ورمز (Symbol) منها على سبيل المثال تطبيقات كل من كوفزان (Kowzan) وبانيس (P.Davis) حيث وضع كوفزان قائمة على شكل جدول يضم ثلاثة عشر نظاماً من نظم العدسات التي تشارك في بناء الصورة المسرحية العامة والتي تؤكد مركزية وضع الممثل(١٦).

ولا يختلف (بافيس) عن (كوفزان) الذي أضاف استبياناً يتضمن كل تفاصيل العرض السمعية والمرئية وعلاقتها بالممثل والتي تتمثل (بالرسالة/ المرسل/ المرسل إليه) مدركاً انه لا يعبر عن ذاته، لكنه يعبر عن شيء محدد في سياق محدد، حيث (لا يمكن تأويل قصديه الاتصال على أنها مجرد نية توصيل علم أو معرفة ما بعينها تكون واضحة ومميزة لأننا قد نرغب بالاتصال دون ان نعرف بشكل جلي ما نحن بصدد توصيله(١٧).

ويدخل التعبير الجسدي للممثل في ظل المسرح الحديث ضمن منظومة اتصال تعتبر الجسد وحده ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، مما يخلق تفاعل بين مرسل ومستقبل، ومن هنا تصبح عملية التلقي عملية واضحة بين رسالة ومرسل ومستقبل وفقا لما تتجلى به الصورة البصرية بوصفها رسالة مشفرة صورية يرغب المتلقي بحل شفراتها الداخلة في صلب فضاء الصورة البصرية

وقد أطلق على هذه العلاقة العديد من التسميات منها (المشاركة) (فالمشاهد الذي يذهب إلى المسرح ينبغي أن يعرف انه مقبل على عملية حقيقة يشترك فيها بروحه وجسده. كأنها عملية جراحية وينبغي أن لا ينصرف كما جاء)(١٨).

وعلى الرغم من اعتبار الممثل فاعلاً حي في العملية المسرحية ومؤثراً في إيصال الرسالة للمتفرج إلا انه لا يمكن إغفال دور العناصر السينوغرافية. والتي تطورت بعد النصف الثاني من القرن العشرين والتي وضعت تحدياً جديداً إمام الممثل. باعتبارها تحولاً جديداً في مسار العملية الفنية فنرى أن المسرح المعاصر قد استفاد من تقنيات الصورة الرقمية (Digital Image) وهي تمثيل لصورة ثنائية باستخدام العد التنازلي على شكل أصفار ووحدات ومعالجتها عن طريق جهاز الحاسب الآلي. حيث يتم فيها اللجوء إلى وضع مخططات وتصاميم رقمية للتصور التشكيلي للصورة المسرحية، وذلك باستخدام الحواسيب الآلية، إضافة إلى توظيف السينما لتدخل ضمن نسيج العرض باستخدام شاشات سينمائية إثناء العرض تكون مرافقة للعمل المسرحي ومشاركة في الحدث الدرامي، ليس كما كان الأمر عند المخرجين في النصف الثاني من القرن العشرين حيث دخلت الشاشات كعناصر تأكيدية عند بيسكاتور (Arwin Piscator) وبيتر فايس (Peter Weiss) وسفوبودا (Svododa) وغيرهم ممن وظفوا المواد الفيلمية لغرض كسر وحدة النص حتى لا يندمج المتلقي عاطفياً وذلك لإغراض فكرية أو سياسية، إلا ان النصف الثاني من القرن العشرين شهد ثورة تكنولوجية رقمية في المسرح حيث وظفت السينما والفديو في المسرح جعلها تتشارك مع الممثل وعناصر السينوغرافيا.

وهنا لم يعد هناك تمييز بين الفنون المشاركة في العرض الذي جمع بين فنون الأداء والمسرح والرقص والموسيقى والأوبرا مع فنون الميديا، وعند تضافر هذه الفنون تتحول بدورها إلى إيقونات ومؤثرات ورموز ثبت

دلالاتها وفق سياق العرض العام. عن طريق إحداث الدهشة والإبهار الفني تدرك بحواس المتفرج. من خلال الاندماج مع التكوينات البصرية وليست الغاية الوصول بالمتفرج إلى رسالة محددة بقدر ما تتولد دلالات عديدة ومتغيرة بتغير المتفرج.

إن المسرح الحديث قد افرز جماليات جديدة ومبكرة تمردت على كل الثوابت والبديهيات. وهذه الجماليات أشبعت إحساس المتفرج بالجمال. وكما يعرف (هربرت ريد Herbert Read) الجمال بوصفه وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من إدراكاتنا الحسية. وهو يتفق مع تعريف (كلايف بل Clive Bell) بأنه شكل دال، أي يحمل معنى تدركه الحواس[١٩].

ولعل ذلك يدفعنا إلى القول أن المسرح المعاصر والمؤدي المعاصر والتقنية الرقمية للصورة مجتمعة قد ولدت مفهوما جديدا ينتمي إلى الإحساس بدل المنطق العقلي أو الفكري للمعنى .

مؤشرات الإطار النظري

١- لم تعد الصورة البصرية المعاصرة مجرد تكوينات بأجهزة الضوء بل انتقلت إلى ثورة تكنولوجية رقمية غيرت مفهوم الصورة من التركيب إلى التشكيل .

٢- إن العلاقة بين المتلقي والصورة باتت مختلفة بحسب أداء المؤدي وإدخال التقنيات الرقمية على مستوى الضوء والمناظر حيث بات الممثل لاعب أساسي بتقنية الجسد مع التقنيات الأخرى لإيصال المعنى .

٣- احتاج المؤدي في المسرح المعاصر استخدام المرونة الجسدية العالية التي صاحبت الانتقال السريع بين موضوع وموضوع آخر بحيث يتوازن مع تقنيات الإضاءة وتحولاتها السريعة لدرجة أصبح جسده مساحة لإثارة الدهشة عند المتلقي.

٤- إن التقنيات الحديثة وخصوصا الرقمية استطاعت ان تحقق الكثير من الوهم والإيهام والفنطازيا في مجال بناء الصورة والعلامة بحيث يستطيع المتلقي فك شفراتها بسهولة .

٥- لقد أصبحت عملية التلقي للصورة الرقمية واضحة بين رسالة ومرسل ومستقبل وفقا لتجليات الصورة بوصفها صورة مشفرة يرغب المتلقي بحل شفراتها .

٦- لعل كل ما جاءت به التقنيات الرقمية في العرض المسرحي وتوظيف المؤدي قد ولدت مفهوما جديدا بات ينتمي إلى الإحساس بدل المنطق العقلي أو الفكري.

الفصل الثالث

أداة البحث: اعتمد الباحث على المشاهدة العينية والأقراص الليزرية الخاصة بالعينة مستفيداً من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لما يراه من منهج مناسب لتقديم بحثه من اجل التوصل إلى تحقيق البحث والوصول إلى الهدف المرجو من الممثل وعلاقته بالتكنولوجيا الرقمية .

تحليل العينة: تم اختيار عينة قصديه للبحث وهي مسرحية رائحة حرب.والتي عرضت في السابع والعشرين من آذار ٢٠١٧

العينة

مسرحية:رائحة حرب

تأليف:مثال غازي من(العراق)، يوسف بحري(تونس)

تمثيل

عزيز خيون

د.عواطف نعيم

يحيى إبراهيم

إخراج :عماد محمد

التحليل:-

من عنوان المسرحية رائحة حرب وما أكثر الحروب على العراق والتي لا زالت آثارها باقية لحد الان والتي أخذت الكثير من الشباب العراقي وخلفت اليتامى والأرامل وتركت آثاراً نفسية لدى الكثير ممن عانوا ويلاتها وبالمقابل ظهر الكثير من عديمي الأخلاق وتجار الحروب الذين يقف عندهم العمل المسرحي ليفضحهم ويكشف عن وجوههم البشعة الذين يؤدي إذكاؤهم لنيران الحروب إلى رسم خرائط مختلفة على وجه المستقبل للشرق الأوسط وقد ارتسمت أشكال تلك الخرائط على خلفية المسرح ؛ لإسقاط تخلله إسقاطا سياسيا على الواقع العراقي المترع بالمحن والعذابات عبر تجديد الحروب ، إذ تناقش المسرحية فكرة التطرف التي تؤدي دائما إلى الحروب التي يعيشها العراق والوطن العربي عبر الصراعات الدينية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

تقوم المسرحية على ثلاث شخصيات حوارية اثنين منها رجال :الرجل العجوز (عزيز خيون) الشخص السلفي الذي يرتدي ملابس جنرال يدعو للحرب ويهلل للقتال ويعتبر الحرب هي الحياة الطبيعية، والشاب الحفيد (يحيى إبراهيم) الذي مات أبوه في الحرب والذي يجسد الشخصية القلقة التي تمثل شباب جيله وربما أجيال أخرى جزعت من الحرب ولا تعرف مصيرها، والشخصية الثالثة هي المرأة العجوز (عواطف نعيم) الأم شبه المجنونة التي تحاول أن تتصدى لأفكار الجنرال وأن تواجه الإرهاب بعد أن فقدت أولادها، تضاف إليهم التقنيات الحديثة. إذ تم توظيف التقنية الرقمية على شاشة في عمق المسرح لتعطي مدلولات منحت العرض دلالاته المعبرة عن كل ما تتضمنه الحرب من بشاعة في تدمير الإنسان.

كل ما جاء على لسان أبطال المسرحية وما تم عرضه من مواد فلميه كانت دواخلها تزأر بالتنديد بالحروب وتجارها ،وبالتطرف الديني، إذ يقف الشاب بين عجوزين متناقضين في الهم الإنساني ، فثمة دم يسيل من سموات الرجل الذي يأنس لرائحة الدم والحرب ، وثمة وجع يتفجر من أعماق المرأة التي دفنت فلذات كبدها بعد ان أكلت الحرب لذلك هي وسط هذا الرعب تفقد شيئا من راحة بالها وهي تتلوى وجعا بكلماتها التي تحاكي بها ولدها مثلا في مشهد مؤلم : (كتفوا يديك ومعها رجليك/ كأن عدوك محزّم عليك) ثم تقول (شلونك يا بعد أمك شلونك /بعدك حلو يا الولد لو خرب لونك/يمه الولد سباح قلبي/ يمه الولد يا ضوء عيني)،فيما الرجل العجوز يسخر من أولئك الذين

يخافون الحرب ويذهب ليتأرجح بأرجوحة الحروب ،لكن الشاب القلق(يحيى إبراهيم) الذي لا يجد أجوبة كافية عما يحدث ولا عن معنى موت أبيه، لا يجد إلا أن يعدد أسماء الحروب والإحداث الأليمة التي مرت على العراق من حرب الخليج الأولى حتى داعش في تأكيد منه أن الأرض العراقية لم ترتو بعد من الدماء التي سالت طيلة سنوات طويلة وساخطا على من يستخدم الدين من الزعامات السياسية والدينية وتجار الحروب بالقتل والتدمير والذبح وفقدان الأبناء وتشتيت المجتمعات.

حاول المخرج أن يحقق تداخلا بين نظامين والأول هو ما انتجته لغة العرض المسرحية والحوارية ومحاولة إدخال التقنيات الرقمية في العرض المسرحي على حساب أداء الممثل الذي بدوره لم يتدرب كثيرا على العرض ولم يأخذ كفايته من الإضاءة الرقمية والشاشات .فقد احتوى العرض على شاشة رقمية كبيرة عرضت عليها مجموعة من الصور التي تمثل العديد من العلاقات كأبراج الطاقة وخرائط الحرب وصور تعبر عن الآلام الحرب وويلاتها فضلا عن إدخال ظلال الممثلين على الشاشة ليصبح هناك تمازج بين المؤدي والشاشة ،وكانت هذه التقنية الرقمية لم تفي بالغرض بسبب عدم تمرين مستمر فضلا عن أن حجم الشاشة ومكانها على خشبة المسرح أسهم على نحو واضح في الهيمنة على منظومة الأداء الصوتية والتعبيرية عند الممثلين على الرغم من أن المخرج كان موفقاً في اختيار خيرة الممثلين ابتداء من الفنان (عزيز خيون) الذي جسد شخصية (الجد /رجل حرب سابق) وهو يبحث جاهدا عن إيجاد علاقة مع الشاشة سواء عن طريق انفعالاته أو رقصاته التي فيها إحالات إلى حلقات (الذكر الصوفية) سعياً منه للقبض على إيقاع العرض الذي هيمنت عليه الشاشة وأحالت دون وجوده في أداء الممثل إلا أن ذلك لم يكن ممكناً لأسباب عدة أهمها أن حجم الشاشة والصور المتحركة التي تبثها جعلت من الممثل عاجزا عن التواصل معها ، فضلا عن ذلك فقد بدا واضحاً أن الممثلين لم يجدوا متسعاً من الوقت من اجل أيجاد حلول أدائية تسهم في إنقاذهم من تلك الهيمنة الرقمية التي أبتدعها المخرج ولم تكن (د.عواطف نعيم) والتي جسدت شخصية (الجدة) بمعزل عن تلك المحنة التي بدت واضحة للمتلقي على الرغم من محاولاتها المتكررة في إيجاد تنويعات صوتية واستعارات تعبيرية تدفع بالشخصية إلى مناطق تعبيرية تمكنها من الإفتكاك من الهيمنة الرقمية ، ولاسيما محاولاتها في إيجاد علاقة مع شخصية (الحفيد) (يحيى إبراهيم) الذي أختار بدوره الخلاص من تلك الهيمنة الرقمية ومحاولاته في إيجاد نظام أدائي ينسجم مع بنية الشخصية التي بدا واضحاً أن تأسيسها النصي يعتمد الإحالة إلى تلك الشخصيات المستلبة والمغيبة في بنية المجتمع العربي .إلا ان هذه الشاشة بعدد متغيراتها الصورية قد شكلت تنوعا على مستوى الزمان والمكان والمنظر مما أتاح للمتلقي ،فهم القصد الذي أراد إيصاله (المخرج)عماد محمد .ويمكن القول ان التقنيات الرقمية الغير مدروسة وإدخالها عنوة على العرض قد شكلت عدم وضوح الرؤيا ،بالتالي عدم إيصال الرسالة إلى المتلقي فلقد اتضح من الإطار النظري ،بان الممثل ينبغي ان تكون له القدرة العالية والمرونة الجسدية والخبرة في التعامل مع تحولات التقنيات الرقمية في العرض ،ذلك ان الصورة تعتبر رسالة واضحة تحل شفراتها من قبل المتلقي ولعل الحوارية الكثيرة للنص قد أثقلت العرض وأخرجته من عالم المعاصرة إلى التقليد والتقنيات الرقمية في هذا العرض قد جاءت معيقة للعديد من الأفعال فالنص المسرحي المعاصر يتحول إلى سيناريو ذا لغة بسيطة وإشارات واضحة وعلى المخرج ان يملاه بجمال الصورة واكتنازها بالفعل الدلالي ،فقد كان شكل الأداء الدرامي للشخصية ابتداء يقترب من التعبيرية والرمزية بغية محاكاة فعل العرض وصراع الأضداد.

ان فرضيات النص أرادت أن تحاكي مستحدثات الحرب دينية أو مذهبية أو فوضى الرؤى أو إرهاب مما شكلت الشخصيات ،الأم (عواطف نعيم)والحفيد (يحيى إبراهيم) تيارا مناهضا للحرب يدعوا إلى عدم التوغل فيها في حين شكل دور القائد (عزيز خيون) التيار الذي يصب النار على الزيت مما أحدث صراعا فوضويا شاملا انتقل فيما بعد بالدلالات الرمزية باستخدام الصورة الرقمية التي اقتربت أحيانا من تفسير المخرج وابتعدت أحيانا أخرى .ولهذا فان التقنيات الرقمية مع أداء الممثل لم تحقق كبرى لهذا العرض.

النتائج:

١- ظهرت التقنيات الرقمية مع أداء الممثل لم توصل الرسالة بالكامل بسبب إخفاق الممثل في التدريب على تقنيات العرض.

٢- اتضح أيضا أن أكثر العلامات والدلالات لم تحقق معنى واضح فيما لو تم إسقاطها على العرض.

٣- حققت التقنيات الرقمية في العرض بعض من المعاني حينما تختلط الصورة بضلال الممثلين.

٤-اكتفت التقنيات الرقمية في هذا العرض من خلال استخدامات الشاشة فقط في حين كان يمكن للشاشة أن تساهم في أنتاج معنى جديد إضافي لإرسال الرسالة إلى المتلقي.

٥-المسرح الرقمي يهتم بجهد الممثل وجسده ومرونته في حين ان هذا العرض اتسم بالحواريات نسبة إلى النص .

٦- فقد الممثل مرونته وحيويته بسبب ضغط النص.

هوامش البحث

(١) د.شاكر عبد الحميد، عصر الصورة – السلبيات والايجابيات، الكويت، عالم المعرفة (٣١١) المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ٢٠٠٥، ص١١.

(٢) ادوارد كوردن كربج، في الفن المسرحي، تر: دربين خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، ب.ت، ص١٠٩.

(٣) د.حمادة إبراهيم، التقنية في المسرح، اللغات المسرحية غير الكلامية، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٧، ص٣٥.

(٤) فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، الكتاب الثاني، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩، ص٣١.

(٥) ايفانز جيمس روز، المسرح التجريبي – المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر ١٩٧٩، ص٢٩- ٣٠.

(٦) سعد اردش، المخرج في المسرح العاصر، الكويت، عالم المعرفة (١٦) المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٧٩، ص١١٧.

(٧) د.شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة، (سلسلة الفنون) الهيئة المصرية العلمية للكتاب، ٢٠٠٨، ص١٤٢.

(٨) حسين التكمه جي، الإخراج المسرحي (المظهر والجوهر) – بغداد، مكتب كار دينيا للطباعة والنشر، ٢٠١٦، ص٤٣.

(٩) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة – السلبيات والايجابيات، الكويت/ عالم المعرفة (٣١١)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥، ص٢٠.

(١٠) توماس ليبهارت، فن المايم والبانتومايم، ترجمة: بيومي قنديل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص٤٢.

(١١) يانيس كوكوس، السينوغرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة: سهير عودة ونورا أمين، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات (١٩)، ص٢٢.

(١٢) صالح سعد، الأنا – الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي) الكويت، سلسلة عالم المعرفة، أكتوبر ٢٠٠١، ص١٥٠- ١٥١.

(١٣) كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، سان بيتر للطباعة، القاهرة، رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٢٩، ٢٠٠٢م.ص٢٤

(١٤) دانيال تشاندلرن معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات السيموطيقا، ترجمة: شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢، ص١٤٢.

(١٥) مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، المسرح (٤٤)، ٢٠٠٦، ص٤٠.

(١٦) الين ستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص١٤٨.

(١٧) ان اوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (٦)، ١٩٩٤، ص٤٣.

(١٨) حمادة، إبراهيم، المسرح الجديد، الرواد الأوائل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠، ص١٣٤.

(١٩) شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة (سلسلة الفنون) الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٨، ص٢٧ وما بعدها.

المصادر:

١. ادوارد توردن كريج، في الفن المسرحي، تر: دربين خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، ب.ت.
٢. آلين استون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، القاهرة، اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات، مسرح (١٣) ١٩٩٦.
٣. ان اوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة، وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (٦)، ١٩٩٤.
٤. ايفا نز جيمس روز،– المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر ١٩٧٩.
٥. توماس ليبهارت، فن المايم والبانتومايم، ترجمة: بيومي قنديل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥،.
٦. صالح سعد، الأنا – الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي) الكويت، سلسلة عالم المعرفة، أكتوبر ٢٠٠١.
٧. حسين التكمه جي، الإخراج المسرحي (المظهر والجوهر) – بغداد، مكتب كار دينيا للطباعة والنشر، ٢٠١٦.
٨. حمادة إبراهيم، التقنية في المسرح، اللغات المسرحية غير الكلامية، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٧.
٩. حمادة، إبراهيم، المسرح الجديد، الرواد الأوائل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠.
١٠. دانيال تشاندلرز معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات السيموطيقا، ترجمة: شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢.
١١. سعد اردش، المخرج في المسرح العاصر، الكويت، عالم المعرفة (١٦) المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٧٩.
١٢. شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة، (سلسلة الفنون) الهيئة المصرية العلمية للكتاب، ٢٠٠٨.
١٣. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة – السلبيات والايجابيات، الكويت/ عالم المعرفة (٣١١)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥.
١٤. فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، الكتاب الثاني، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩.
١٥. كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، سان بيتر للطباعة، القاهرة، رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٢٩.
١٦. ماريادة كامن بوبيس، سيميولوجية العمل الدرامي، ترجمة: خالد سالم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠١.
١٧. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، المسرح (٤٤)، ٢٠٠٦.
١٨. يانيس كوكوس، السينوغرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة: سهير عودة ونورا أمين، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات (١٩).