الاداء السينوغرافي اتجاها لصناعة المنظور البصري للممثل في الفراغ المسرحي ((مسرحية اعتذر استاذي لم اقصد ذلك نموذجا))

د. هيثم عبد الرزاق

مدرس في كلية الفنون الجميلة/بغداد

مشكلة البحث

الممثل يحتاج ان يرى نفسه كائناً ثلاثي الأبعاد في الفراغ التشكيلي لأنه عنصر تكامل في معمار المشهد المسرحي فهو علاقة فضائية زمانية ومكانية وليس فرداً منعزلاً قائماً بذاته يستند على خبراته الداخلية فقط لتقديم حضوره بمعزل عن العناصر المشهدية.

الأداء السينوغرافي مقترح بصري لأداء الممثل في مواجهة مشكلة عناصر الأداء المنبري والخطابي والسردي المباشر التي تتعارض مع الخصوصية النوعية لفن المسرح.

أهمية البحث :

الثقافة والإدراك والمعمار والمنظور البصري الملموس هو الذي منح الغطاء الدرامي للحدث المسرحي، فأي إبتعاد من الممثل عن العقل البصري بأتجاه السرد والخطاب المباشر والخصائص الداخلية فقط مشكلة تضعف القوة المرئية لحضور الممثل فالاداء السينوغرافي حلول بصرية ومقترح لتطوير اداء وحضور الممثل العراقي المعاصر.

هدف البحث:

يستهدف البحث بشكل غير مباشر الممثل العراقي المعاصر لإعادة تقييم أداء جسده مع عناصر معمار المشهد المسرحي.

تحديد المصطلحات:

السينوغرافيا: تصف اتجاهاً كلياً لصناعة المسرح من منظور بصري ، وهي تشتق أسمها من المصطلحين الإغريقيين "سينو" و "جرافيكا" وتترجم الى كتابة فراغ المسرح(١)

المبحث الأول

تمدد طاقة الجسد وتكشفها في المساحة

فكرة المسرح تظهر عند تكشف طبيعة الاشياء والاحياء في المكان والزمان المحددين الملموسين أي عندما تفصح عن حضورها الحقيقي في المساحة او في الفضاء فهي أقرب الى الفنون التشكيلية منها الى الكتابة الادبية، هذه العملية تكشف طبيعة الاشياء وحدودها وتكشف في الوقت نفسه إدعاءات الصورة الذهنية، لأن الافكار والمفاهيم والمجردات عندما تشتغل في الامكنة والمساحات او الفضاءات الملموسة تصبح حدودها مرئية وبصرية ومسموعة فلا تستطيع ان تدعي أكثرمن امكانياتها الادائية لمعالجة الموقف او الحدث او الحالة، بالاضافة الى ذلك، ان المسرح(مقترح إجتماعي) يتناول طاقة الفرد في فضاء المجتمع ويشير الى كيفية قياس تلك الطاقة داخل النص الاجتماعي كيفية تحول الجسد الفردي بواسطة إصطدامها بالاشياء المحيطة الى حالة تكشف صفاتها ومميزاتها الفردية في المساحة الاتصالية للمجتمع فالجسد ميزان لقياس فضاء الحوارات الملموسة للأختلافات والتصادمات والتجانسات بين نص الفرد ونص المجتمع لهذا (يعرّف ارسطو الزمن إنطلاقاً من الحركة والفراغ والطبيعة الانسانية)(٢) ففكرة المسرح الوسط او المجال الذي تتبلور فيه الافعال والحركات والمشاعر والاحلام والافكار هذا الوسط او المجال او الفضاء يطور إحساس الانسان على البناء والتركيب فالعلاقة معمارية مساحية أكثر من كونها فقط ثرثرة لغوية او شعورية او فكرية.

تقنية هذا المجال او الفضاء يستهدف الحركة ، حركة نقل جسد الانسان من المستوى الفردي الى المستوى الاجتماعي فهو وسط يتميز برسم نوع الصلة بين الانسان والفراغ او" كيفية إستخدام الانسان للفراغ المحيط به بصفة مباشرة."

تقنية الوسط هذه تشير الى كيفية إحالة الفعل الى ذاته وأصله أي تكشفها وليس الى تقديم الاخر في ذاته وهذا هو الفرق بين العرض المسرحي الذي يحتوي على عناصر درامية مكثفة وسببية مقصودة تتكشف في الفضاء بتفاعل الفن التشكيلي والزمانية المشهدية وفكرة المسرح الذي يتم تجريبه بواسطة الاصطدام العضوي بالحياة الاجتماعية قبل أن تتحول الى لعب درامي او لغوي أي مادة تداولية يومية مساعدة لكي يكون الإنسان نفسه، خبرة مادية عضوية على المستوى الشخصي ودون تأمل مقصود (فكرة المسرح كمولدٍ لفنٍ هو الحياة لا يعكس ماهو واقعي بل هو واقعي)(٣) لهذه الأسباب فإن المسرح لا يستمد جذوره الأدائية من الأدب بل من فنون الرسم في الفضاء،

لذلك فإن تأثير فكرة المسرح والحركة لا يقتصر على توليد المعنى او الفكرة فقط إنما تولّد وتفجّر الطاقة داخل الجسد بإتجاه الفعل وبإتجاه جسد الآخر على المشاركة في الفعل مولدّة شحنات عصبية وعضلية ونفسية حتى وان كانت هذه الطاقة مهددة بالانغلاق تحت وطأة العادات والتقاليد والتابوهات، لهذا نلاحظ المجتمعات المقموعة رغم قمعها تروي بجسدها قصصاً وحكايات فالمسرح خطوة متقدمة على الكلمات والعبارات لأنها تعتمد على تجسّد الأشياء في المساحة ولهذا فإن (الأجساد الاستعراضية لا معنى فعلي لوجودها إلامن خلال نظرة وعيون الآخر)(٤) وعلى الباحث ان يؤكد هنا كما هو معروف بأن الجسد مكان ومساحة حتى لو لم ينتقل ويتحرك في المسافة لأننا نعلم مسبقاً بأن حركته طريقة لتوزيع الزمن على المسافة لكي يتحول الى إيقاع مساحي ورسالة إلا أن الجسد حتى في صمته عنصر مرئي نتحسس تجوال وانعكاس طاقة الانفعالات والمفاهيم والمتناقضات على مساحته وأطرافه، لهذا السبب يميز يوجينيو باربا بين نوعين من التمدد للطاقة:

١- تمدد الطاقة في الفراغ – المحيط بالجسد والانتقال والحركة

٢- تمدد الطاقة في الزمان – إنقباضات داخل الجسد لكي يصبح حياً حتى في سكونه(٥) ان تمدد الطاقة في الزمان والمكان كما ذكر البحث تكشف طبيعة الوجود، ولا يتحقق هذا الهدف إلابتصادم الزمان والمكان بصرياً في الفراغ مع الاحداث والمواقف والاشياء وأمام الآخر وبهذه الطريقة يكتسب المسرح خصوصيته.

السؤال الاكثر دقة هو هل الموجودات والاشياء والمفاهيم والافكار تعيش في الزمان والمكان "هنا والان" لم تتدفق خارج الزمان والمكان الملموسين، فإذا تم قياس وجود الاشياء خارج الزمان والمكان فهذا يعني اننا نتعالى على الاحداث والمستجدات والمتغيرات والوقائع ونطلق العنان لمفهوم الثابت والمطلق ونترك خصوصية وجود الاشياء داخل التجربة ومعها أما اذا قبلنا تجسدّات التجربة الحياتية وتحولاتها على المحك مباشرة بواسطة الزمن والمكان الملموس سوف نقيس بصرياً المتغيرات والاحداث والمستجدات ونعرف حدود اشتغالها.

ان ادراك هذه العلاقة ينقذ العقل المثالي من التجريد الوهمي، وان تصور وجود الاشياء خارج زمنها ومكانها الملموسين مع مرور الوقت يفقد قدرتنا على رؤية وتفعيل امكانياتنا ويدفعنا باتجاه الاستسلام القدري للوجود.

ان النبوءة القدرية ترك اوديب هائماً على وجهه لايستطيع تمييز أبويه إلابعد أن اصطدام بجو الواقع بعد ان تلمس وجودهما في جسده نام مع امه وقتل ابوه.

اراد المسرح الاغريقي ان يقوض اشتغال الاشياء خارج الزمان والمكان المحددين من خلال اصطدام المطلق والثابت بحجة الملموس لذلك وضع هيكلاً إشتغالياً محدداً بزمان ومكان كتيار مضاد لأشتغال المواضيع والاحداث خارج الزمان والمكان والتحول النوعي من الملحمة الى الفعل الدرامي كانت إعادة لقراءة الميثالوجيا الاغريقية بوعي وثقافة بصرية وكخطوة حضارية لأنقاذ العقل البشري من أوهام الاستسلام، هذا التحول وضع الادب الشفاهي والخيال الشعبي والملاحم والاساطير تحت مجهر فكرة المسرح لتحقيق نقلة نوعية في اسلوب النظر الى الاشياء وتدريب العقل البشري على قياس حدود الافعال في الفضاء وعلى المحك مباشرة لمعالجة العيوب والمعوقات بما يتلائم والفترة القادمة او طوارئ الفترة القادمة وهذه العلاقة طورت مهارته البصرية لذات السبب انتقم اوديب من عينيه وقلعهما لأن الاعتقاد بالزمن المطلق والمكان المطلق والحدث المطلق يقود البطل الى ارتكاب الجريمة. ان المؤدي للفعل لايكشف هويته الابعد ان تصطدم حواسه بالمكان والزمان والحدث مباشرة وهذه العلاقة هي التي طورت مادياً فعالية أجهزة الانسان وحواسه على التعرف على نفسه اوتكشف طبيعته لأنه أي الانسان لايستطيع ان يطور مهارة طبيعته إلا بعد ان تتكشف هذه الطبيعة أمامه" حدودها وامكانياتها الادائية بواسطة التعرف ثم التحول. "

فمسيرة الممثل مثلاً تتطور بواسطة اصطدامه بالفضاء او بالفراغ (دراسة سلوك الانسان عند استخدامه لحضوره الجسدي والذهني في موقف عرضي performance منظم)(٦) ويمكن تفسير ذلك ببساطة تامة بأن تعرّض أي انسان حي الى موقف او حدث في زمن ما ومكان ما بحيث يكون ذلك التعرض او الاصطدام مجالاً او وسطاً لأكتشاف طبيعته.

هذه الفكرة قادت كثير من المجتهدين في مجال المسرح الحديث للاشتغال بتقويض المساحة المصطنعة بين الدراما والواقع وبين الذات والشخصية التي يؤديها(عليك اولاً ان تتعلم معرفة من أنت يجب ان تجسد إحساسك الخاص بالهوية)(٧) وهذا هو مبدأ تدريب الممثل في الفراغ على فكرة المسرح، وهذا هو مبدأ تدريب الفرد في فضاء المجتمع لأن الانسان يومياً منذ الولادة وحتى الموت يتعرض ويصطدم بالفضاء المحيط وهذا الاصطدام هو الذي يكشف له فيزياء الجسد" الوزن، مركز الثقل، جانبية الارض، التوازن" ويكشف له كيمياء جسده وافرازاته الهرمونية التي تربك منظومة اعصابه وعضلاته التي توصف غالباً بمشاعر الخوف او الارهاب وقد تؤدي الى تحرير طاقة الشعور بالارتياح والى

استرخاء العضلات
والاعصاب، ان التصادم "الان وهنا" هو المجال والمبدأ لتدفق النتائج وتجدد الاشياء وتحولها.
هذه القاعدة الاولية على مراقبة النتائج البصرية والمعمارية او التشكيلية لتصادم الاقطاب هي التي شكلت الخبرة المسرحية والانسانية والاجتماعية على مستوى الفرد والجماعة وهي التي كشفت أعمق الدوافع والرغبات السرية وهي التي أعطت نتائج باهرة في الاتجاهين السلبي والايجابي هذه القاعدة هي تكنولوجيا الدراسات الانسانية والسلوكية وإلا لما أستهدف ارسطو عاطفتي "الخوف والشفقة" بواسطة معماره الدرامي للضبط الاجتماعي لو لم يعلم دور هذا المعمار او هذه التكنولوجيا لأعادة التوازن الفردي وتفريغ العواطف والمشاعر الضارة بواسطة تكنولوجيا فكرة المسرح في الفضاء، وان صناعة الخوف والارهاب والمشاعر المتباينة بالسعادة والتعاسة، التراجيديا والكوميديا ماهي إلا نتائج لنوع واسلوب وطريقة هذه التصادمات بين الجسد وأجهزته والموقف انها المجال او المساحة الذهنية لأشتغال فكرة المسرح بين الانسان واتصاله بالمحيط او الفضاء وتنظيم الاتصال بين الاشياء بحيث تتم السيطرة عليها بشكل منسجم ومتوازن ولاتتم هذه العملية إلا بعد فهم وادراك تكنولوجيا الطبيعة البشرية التي تتكشف ليتها بتلك الاصطدامات المتكررة مع الفضاءات.
المعرفة المسرحية لها علاقة بالسيطرة والتنظيم الممتع، لأن هذه المعرفة تتناول فكرة التوازن المفقود على اعتبار ان الفرد قد يفقد توازنه والمجتمع يفقد توازنه بسبب اضطراب العلاقة الاتصالية بسبب المعطيات المستجدة والمتغيرة للحياة انها صراع المعتقدات بين القديم والجديد.
ان طبيعة الاشياء والموجودات لاتكشف عن نفسها واسرارها وحتى تجلياتها وابتكاراتها إلا لحظة التصادم المباشر، وان نتائج تلك التصادمات على مدى التاريخ تحولت الى ستراتيجيات استباقية لأكتساب نتائج متوقعة في السلوك والفعل" مثلاً تكنولوجيا تفريغ الانفعالات الضارة عند ارسطو."
لأن ارسطو بواسطة فرضيته الدرامية يجتذب نوع خاص من المشاعر الداخلية، ان الهيكل الخارجي او البيئة المصنوعة تستطيع ان تكون مصيدة للعالم الداخلي وتحفز العالم الداخلي بهذا الاتجاه او ذاك اذن هي" تكنولوجيا السلوك" او طريقة لأستخدام المعرفة لتحقيق هدف مثل علم الفيزياء والبيولوجيا عندما تستخدم الادوات والمناهج لتحل المعوقات والمشاكل، كذلك فن الاداء يستخدم الأدوات والهياكل لتحفيز الأداء باتجاه صناعة الرسالة او المعنى بواسطة العلاقات السينوغرافية.

المبحث الثاني

عمل الممثل والبحث السينوغرافي
ان المؤدي ينتج هويته من خلال مجموعة العلاقات الفضائية التي تستجذب الدوافع من العالم الداخلي المعقد لجهاز الإنسان وهذه الدوافع لا تتدفق الى الخارج الابمصيدة العلاقات الفضائية، ما ولد الانسان ملاكاً ولا شيطاناً بل محملاً بطاقة القطبين ولانستطيع تقييم النتائج إلا بعد تفاعلها مع المحيط إلا بعد إصطدامها بالفضاء... ونوع التفاعل هو الذي يقود هذه الطاقة بإتجاه السعادة او الالم لذلك يصعب الحكم على البطل التراجيدي هل هو بريئ ام مذنب هل هو ملاك ام شيطان" اوديب – اورستيس وغيرهم" من أبطال المسرح الاغريقي، او حسب مواصفات البطل التراجيدي.
العالم الخارجي مصيدة لتوجيه طاقة الانسان بأتجاهين متعاكسين التراجيديا والكوميديا " النهاية السعيدة او النهاية التعيسة" مصيدة لطاقة أجهزة الانسان الداخلية مصيدة لطاقة العقل لطاقة العواطف فالدراما تقنية لتوجيه وتنظيم تلك الطاقة الحية،ان تطوير مهارة أجهزة الممثل لاينسب الى أسباب او قوى تقيم في داخل الانسان بل الى قوة العلاقات الفضائية التي تصطاد طاقته الداخلية وتطورها وتكشف نوع تدريبه البدائي في المشهد الاجتماعي ليتم معالجتها.
هذا يعني أننا بحاجة على مستوى التربية والتعليم وضع جسد الانسان في المجال التقني للدراما كبيئة إفتراضية او تدريبية لكشف طبيعته وتبيان دور الثقافة لتنظيم العلاقة بين الجسد الفردي والجسد الاجتماعي تاريخ ذلك الجسد من جانب ولخزن مهارة في أجهزته من جانب آخر.
ويمكن تفسير ذلك على المستوى الفلسفي آخذين بنظر الاعتبار هيكل أرسطو التقني الذي وضعه في كتاب "فن الشعر."
الطبيعة الانسانية داخل البيئة التقنية التي وضع خارطتها أرسطو لكسب استجابة محصورة بين عاطفتي " الخوف والشفقة" وهذه هي الفرضية التقنية لعلاقة البيئة بعملية الاصطفاء، هي ستراتيجية تقنية لاصطفاء نوع المشاعر التي يريد كسبها لحظة إشتغال الفضاء بين المؤدي والمتلقي بهدف تنظيم وحفظ سلوك الفرد وضبطه داخل فضاء المجتمع "بعاطفتي الخوف والشفقة" وكأن أرسطو بشكل غير مباشر يرد السلوك الى البيئة المصنوعة ودورها في عملية أصطفاء نوع السلوك او المشاعر او الحالات الذهنية او كأنه يرمي مسؤولية النتائج الى البيئة

او نوع الفضاء الذي يتعايش ويتبادل معه الفرد لحل مشاكله ، فالعلاقة فضائية خارجية لأنتاج التحكم والتوازن وليست داخلية، فالبيئة المصنوعة تعزز نوع السلوك او تفرغ الانفعالات وتعزز أخرى.هذه العلاقة التكنولوجية " استخدام المعرفة لتحقيق هدف " يضمن نوعاً من التوقع للسلوك الانساني لأنها علاقة فضائية مادية ملموسة وفي الوقت نفسه يضمن نوعاً من العلاقات الضابطة لتبادل القيم في المشهد الاجتماعي الذي تتناوله التقنية الدرامية (فقد ثبت انه يمكن التأثير على البيئة والتلاعب بها ، وان التغيرات في بيئة الفرد لها تأثيرات سريعة ومثيرة وقد ثبت ان تكنولوجيا السلوك الفعال متناسبة مع مشكلاتنا)(٨).كان أغلب جهد ستانسلافسكي يصب في السؤال التالي (ماهي الوسائل التقنية لخلق الحالة الذهنية الخلاقة فكان يسأل باستمرار هل هناك طرق تكنيكية لانجاز الحالة الذهنية الخلاقة حسب الطلب وعند الحاجة)(٩) ان تكشف طبيعة الجسد والحالات الذهنية والشعورية وضبطها والتحكم بها مرتبطة بالبيئة المصنوعة التي تستهدف أجهزة الانسان ودوافعه لأكتساب نتائج متوقعة من طاقته المخزونة وتوجيه تلك الطاقة بما يتلائم ومتطلبات واهداف صانع البيئة هذه العلاقة التطبيقية المادية تطوّر حواس الجسد بأتجاه لمس الاشياء، رؤية الاشياء، قياس المسافة، ضبط المدد الزمنية والنقطة البؤرية تحرك الجسد بأتجاه لمس وإدراك ادوات واشياء البيئة المصنوعة بأتجاه الأداء السينوغرافي، لأن فهم السينوغرافيا يبدأ من فهم امكانيات الفضاء التمثيلي الفارغ لأن مهمة الممثل هو البحث حلول مشهدية نحتية للفراغ بجسده لأن الفهم السينو غرافي للفراغ يعني التعرف عليه من خلال ملاحظة هندسته والمكان الذي تكمن فيه قوته أي ملاحظة ارتفاعه وعرضه وعمقه أو الخطوط الرأسية والأفقية له ، ففي كل فضاء خط قوة يمتد من مساحة التمثيل الى المشاهد، ولأجل ان يتحول الفراغ الى شخصية حية يجب ان يكون له ماضي وحاضر ومستقبل، هذه المعرفة هي التي تفتح مغالق القوة المرئية للخصوصية المسرحية وهي القدرة على وضع ورسم سياق الحكاية في الفراغ بجسد الممثل واستثمار امكانيات الفراغ بجسد الممثل وهذه هي الوظيفة الجمالية لعمل الممثل لخلق التوتر البصري والدرامي في الفضاء.

المبحث الثالث

الأداء السينوغرافي

ان الفهم السينوغرافي يبدأ من قدرة الفرد على ادراك امكانيات الفضاء وكيفية تحويل الفراغ الى حياة ورؤية بصرية، لأن الفراغ يبقى ميتاً الى ان يتأثث بالعلاقات المتحركة بصرياً، فهو عنصر بصري او هو طريقة لأستخدام الخبرة البصرية لأنشاء الفضاء، فلممثل عندما يدخل الفراغ المسرحي كأنه يغزو ذلك الفراغ بحجمه الحي المتحرك "الجسد" ويبدأ بتجسيد ذلك الحجم بوعي يتفاعل ويتداخل مع الاشكال الاخرى ، والموجودات والشيئيات ويقيس مدة الزمن للأنتقال في المسافة ورسم الاتجاهات البصرية وزوايا النظر لأحياء الخطوط الافقية والعمودية والكتل والاحجام وكلما تتأزم علاقته الهندسية والمعمارية مع المحيط والادوات والخطوط يبرز جماليات التوتر الدرامي بصرياً وتكتسب الاشياء الميتة حياة وتدفق ومتعة.

)ان السينوغرافيا تصف اتجاهاً كلياً لصناعة المسرح من منظور بصري وهي تشتق اسمها من المصطلحين الاغريقيين " سينو" و " جرافيكا " وتترجم الى كتابة فراغ المسرح(١٠)

لذلك فإن حركة الممثل هي التي تجعل الفرغ يتكلم لأن الممثل هو العنصر البصري الرئيسي المتحرك في الفضاء والذي يعمل لأحياء الاشياء بالمسافة والزمن.

الممثل يكتسب حضوراً اضافياً وقوة من خلال استخدام جسده في الابعاد الثلاثة ومن خلال حسه العالي بالمكان وبجسد يسترشد المتلقي الى النقاط البؤرية لذلك ان البحث السينوغرافي جزء لايتجزأ من عمل الممثل من اختيار الملابس لتأثيث فضاء الجسد الى العمليات المعقدة لتطوير احساسه بالمكان والفضاء واللون والمسافة والزمن وصولاً الى العلاقات المعمارية للخطوط والاتجاهات، انه فن لرسم الطاقة في الفضاء وعليه ان يسجل باستمرار ملاحظاته البصرية والتشكيلية بواسطة المراقبة الدقيقة للألوان والمساحات وكيفية توظيف ذلك لهندسة الاشكال والفراغات المتداخلة والمترابطة بعضها بالبعض الاخر أبتدأ من الازياء كما ذكر البحث التي تبرز تعبير وتأثير الجسد بهذه الطريقة او بأخرى ثم الاحساس بمساقط الضوء على جسده.ان جميع الاشياء الجامدة بالنسبة للجسد الحي المرن تكسب حيويتها حال إصطدامها بالجسد وقس على ذلك الاشكال والاحجام والكتل والمستويات لأن (جسد الممثل الحي المرن اللين المطواع هو الذي يحمل سر العلاقات المتدرجة التي تجمع بين العناصر المتعارضة)(١١)هذا الجسد يحمل في داخله أهمية إستثنائية لأنه يجمع بين فنون الزمان والمكان والحركة، فالجسد أذن هو المؤلف المسرحي الوحيد وهو مقياس لخلق الفضاء وفي الوقت نفسه هو الأداة والرؤية (فحركته معيار ومقياس في الزمان والمكان)(١٢) لذلك فإن جسد الانسان الحي المتحرك هو الأداة التي نرسم بها صورة العمل الفني بصرياً فهو عمل سينوغرافي ومن

سياق وتطور وتحولات وتعديلات هندسة الجسد في الفراغ تبث الرسالة والرؤية، فليس أمام الممثل سوى الاسلوب السينوغرافي والبصري لسرد الحكاية، اذا اراد ان يعمل في في مجال الخصوصية النوعية لفن المسرح الحي، وهذه الخصوصية هي التي توفر له فرصة ان يكون مؤلفاً سينوغرافياً لجسده في الفضاء وهذا لا يتوقف على الموضوع سواء كان واقعياً ام مجرداً بل يتعلق بطريقة تركيب الجسد داخل الفراغ المسرحي، هذا الجسد يستخدم مهارته الحركية في الزمان والمكان لفتح مغاليق القوة المرئية لأن " الفن السينوغرافي يبدأ بفهم إمكانيات الفضاء التمثيلي الفارغ" ويظل الفراغ ميتاً حتى يسكن فيه الفهم والابتكار السينوغرافي ويصبح عنصراً متحركاً لصورة خشبة المسرح وبهذه الطريقة يكتسب الممثل قوة وضع اللحظة في مكانها " تجسّد الزمان في المكان " وهذه القوة هي التي تجسّد مهارته السينوغرافية على الأداء وقوته على ان يرى نفسه كائناً ثلاثي الابعاد في الفراغ التشكيلي وثلاثي الأبعاد في الفراغ الزماني "أمس واليوم وغداً " انه كائن يمتد في الزمان والمكان ويشكل حضوره بواسطة تحت هذه الامتدادات في الفراغ لكي يتدفق الفراغ بالحياة ويتحول الى فضاء، ان النقطة البؤرية لعقل الممثل يجب ان يكون بصرياً ليميز كيانه السينوغرافي عن العقل الادبي المجرد ، ان الوعي بالفراغ وكيفياته واسلوب تحويله الى فضاء منظم ليس ضرورياً للممثل فقط انما هو ضروري حتى للفرد العادي وللمجتمعات أيضاً وان اغلب الدراسات الانثربولوجية " كتاب طاقة الممثل" وكذلك عادات وتقاليد الشعوب ماهي إلا تصورات سينوغرافية للألوان والازياء والحركات والرقصات والايماءات واسلوب استخدام الفراغ بين الرجل والمرأة والتحية والمسافة والحديث وكيفية تحويل الافكار والمفاهيم المجردة الى صورة وكيفية رسم طاقة الممثل في الفضاء أنه اسلوب غريزي وفطري لتقديم الحضور سينوغرافياً.

فالسينوغرافيا هو الوسط المتحرك الذي يكشف أفعالنا واسرارنا وحركاتنا ومشاعرنا واحلامنا وافكارنا لأنها علاقة بصرية بين حاسة العين واسلوب اصطدام الاشياء والاحجام والاشكال والالوان والرغبات ببعضها، توزيع الالوان على الجسد بطريقة اصطدام الخامة مع الجسد ، ان احساس العين بملمس الاشياء تأثيرات الخطوط المستقيمة والمنحنية والحلزونية على.

العين، الفضاءات المفتوحة والمغلقة بالنسبة لحركة الجسد،ان الوعي السينوغرافي لايعمل ضد مبدأ المعايشة السايكولوجية التي تعتمد البواعث الداخلية المتخفية ولا يلغي تلك البواعث لأنها من مكونات الجسد الحي بل هو يختلف على نقطة الصفر لأنطلاق الجسد بأتجاه رسم طاقة الحضور في الفضاء، لأن نقطة الانطلاق هي التي تحسم النتائج النوعية لجماليات فكرة ونوعية فن المسرح مثلما حسم التحول النوعي من الملحمي الى الدراما تاريخياً، التحول من الاخباريات والسرديات والوصفيات الى الفعل المباشر والعلاقات المحسوسة بين الاشياء والمسافات الى الايماءة والرقص أي إستعمال الجاد والقناع والريش والاقمشة والالوان والقفز والجري والارتعاش والنار الى السلوك والتصرفات الى الكعوب العالية والابواق.

هذه الادوات والامكنة التي تشتغل في الفراغ مع جسد الممثل هي التي تكشف لنا صورة الدوافع، هذا من جانب ومن جانب آخر ان العلاقات السينوغرافية توفر للدوافع فرصة للتحرر والاستجابة التلقائية بدلاً من الاسلوب القسري لأنطلاق المشاعر والدوافع وانتظار الحالة الذهنية الخلاقة حسب المزاج او حسب فرضيات (الو) الاسترجاعية او الذاكرة الانفعالية.

مشكلة فن الاداء والتمثيل ليس المعنى وانما (الشكل الذي يهب الحياة لتلك المعاني)(١٣) مشكلة الممثل هي كيفية التعامل مع المواد مع أجهزة الجسد مع ملمس الاشياء وقوتها مع المسافة مع الايقاع مع الاحجام والاشكال والاوزان البصرية.ان الخبرة السينوغرافية هي نقطة انطلاق الممثل لرسم صورة المعنى فالمسألة تشكيلية أكثر من كونها تعاملاً قسرياً مع الحالة الذهنية والشعورية حسب المزاج أي أسبقية السلوك على الكلمة وأسبقية الجسدي على النفسي واسبقية الرؤية على السمع، لهذا السبب فإن ممارسة الطقوس والشعيرة القديمة التي تطور منها فكرة المسرح يبدأ من حركات الجسد في الفضاء مع الادوات والاشياء والالوان لكي يستحضر الارواح المختفية ونقطة الانطلاق هذه هي التي ترسم مسار إتصاله بالطوطم وهي التي تحيي الارواح الميتة بحسب التصور القديم.فالعلاقة السينوغرافية بين جسد الممثل والفراغ هي التي تفعّل الفراغ الميت وهي التي تنشط العناصر الخاملة لكي تتدفق بالحياة والمعنى مثل (الإيماءة التي تترك لكل متفرج مهمة تخيّل الحوار)(١٤) ان صورة الايماءة المرسومة في الفضاء المسرح هو كيفية استخدام الفراغ لتجعل العلاقة مرئية حية فالحلول المسرحية بالنسبة للممثل هي الدخول في نطاق العلاقات الفيزيقية والمعمارية لأن الممثل في مواجهة دائمة مع السؤال المعقد التالي (الكلمات صحيحة والمبدأ صحيح والنتائج رائعة ولكن كيف يمكننا ان نفعلها)(١٥) أي كيف نرسم ذلك في الفراغ

بواسطة جسدنا المرن وتحت أي درجة من الضوء وبأي ملمس وبأي إيقاع وما نوع الفراغ والمساحة الملائمة

المتروكة بيني وبين الآخر وما هذه سوى تصورات سينوغرافية لأحياء الخطوط والعلاقات والاتجاهات.

ان عملية التشكيك بنقطة انطلاق الممثل من المساحة السايكولوجية متعلقة بالخبرة المعملية البحتة لأختبار الممثل لأجهزته ومزاجه النابعة عن مصادر داخل نفسه عند الطلب او حسب

الحاجة، لأن الممثل يتدرب بإستمرار لأكتساب مهارات تسعفه عند الطلب وهذه المهارات تمنحه قدرة على التحكم باللحظة " هنا والان. "

ان مصدر قلق الممثل دائماً يكمن بالسؤال التالي هل ان أجهزته ستستجيب له لحظة بث الرسالة وابتكار المعنى او رسم صورة الفعل، ولأن المسرح لحظة المواجهة بين الممثل والمتلقي ليس مثل السينما او التلفزيون المسرح لايقبل إعادة المشهد فهو بحاجة بأستمرار الى مهارات ملموسة وتحت اليد وعند الحاجة والطلب وخاصة ان عالم الدراما وعاء لإيقاظ المناطق السرية في النفس البشرية ولا يستطيع أي باحث إنكار ذلك ولكن مشكلة هذه المناطق انها لاتستجيب عند الطلب والحاجة ولاتمنح نفسها إلا بشكل زائف لحظة التعامل معها بشكل قسري ومباشر لهذا يقول بروك : (لايكفي الممثل ان ينفتح انفتاحاً أعمى على الدفعات النابعة عن مصادر داخل ذاته هو عاجز عن فهمها، انه بحاجة الى تفهم يكون مرتبطاً بأسطورة أرحب، وهو لن يستطيع ان يصل الى هذا الارتباط إلا عن طريق الولاء والاحترام الهائلين لما ندعوه الشكل)(١٦) على كل باحث في مجال فن التمثيل او الاداء يجب ان يحدد إحتياجات الممثل لحظة حدوث الحدث لحظة المواجهة المباشرة لمعالجة الطوارئ لأن المؤدي ليس ببغاءاً يردد أفكار الاخرين وينقل عناوين ، إنه يعالج خلاصة صورة الانسان لحظة تصادم جسده بمعوقات سعادته وحلمه لحظة تصادمه بوجهة نظر التاريخ والمجتمع مقارنة بأحتياجاته لذا عليه ان ينطلق من مركز القوة المرئية ليفتح مغالق القوة الغير مرئية (ان فهم السينوغرافيا يبدأ بفهم امكانيات الفضاء التمثيلي الفارغ)(١٧) وان هذا الفهم لتعامل الجسد مع الفراغ يطور العقل البصري للممثل لرسم الطاقة الغير مرئية في الفضاء ويرسم سياقاً بصرياً لتطور الأفعال والعلاقات.

ان البحث السينوغرافي هو السياق التطوري لصورة النص هو موجود في الماضي والحاضر والمستقبل وهو جزء لايتجزأ من عمل الممثل الملموس تحت اليد وعند الطلب لأن الممثل بواسطة الوعي السينوغرافي والصورة المكانية يستجوب المشاعر والعواطف والانفعالات ان الوعي السينوغرافي هي ستراتيجية الممثل لإحتواء مشكلة جسده في الفضاء فهو أي الممثل رسام خارطة الفراغ معماري الفراغ الدرامي لأن الوعي البصري مثل لوحات الرسامين القدماء نكتشف من خلالها روح تلك الفترة.

ان الاسلوب البصري يغزو كل شيء أن طريقة وإيقاع مشي الناس في الشارع تعكس إنفعالاتهم الصامتة وتحولها الى لغة ، ان الصورة هي التي تفتح المسار لتدفق واندفاع الانفعالات الى الخارج ان طريقة وضع المكياج وتصفيف الشعر ووضع الالوان وارتداء الازياء هي التي تسرّب رسائل الدوافع والرغبات الى الفراغ دون ان نستدعي تلك الرغبات او المشاعر بشكل مباشر ، ان طريقة جلوس الافراد والناس في المقاهي والاماكن صور لعلاقة الجسد بالفرغ وحسّ فطري بالمكان وبأقليم النفس في علاقته مع الآخر بواسطة الصورة نستقطب الآخرين الى وجودنا ونبث لهم الرسائل ان سلوك جسد الانسان هو مسقط رأسه الثقافي اذ يتميز افراد المجتمعات المتباينة من طريقة سلوك جسدهم في الفراغ في استثمار المسافة والايقاع وحركة الايدي... وما الى ذلك.

الإجراءات

تعتبر مسرحية أعتذر أستاذي لم أقصد ذلك من إخراج هيثم عبد الرزاق وتأليف عواطف نعيم نموذج إنتقائي لعمل الممثل في المسرح العراقي على أسلوب الاداء السينوغرافي لتأثيث فضاء العرض المسرحي.

حيث تبدأ المسرحية بتأثيث الضوء في الفراغ(المكان الذي تجري فيه الاحداث) على شكل مربعات ومستطيلات ودوائر ضوئية بينها ظلال خطية واضحة ينشغل الممثل من لحظة دخوله الاول الى الخشبة بالضوء والظل كانها إشارة أولية الى علاقة الجسد بمكونات وحدود التشكيلات المرسومة بالضوء وهذا يفرض على الممثل قبل أن ينطلق من داخل جسده الى فضاء الخشبة التعامل ومراقبة هندسة الخشبة وجعله نقطة بؤرية لأسلوب تآلفه مع المكان حتى يتحدد مساره بين المساحات المتباينة بين الضوء والظل فليس مشكلة الممثل عند بدء المسرحية تقديم حضوره الشعوري او العقلي للموقف إنما كيفية اعداد جسده للتعامل مع التشكيلات، بأسلوبه الخاص لكي يمنح حركته الاقليمية في المكان معنى وعلاقة أتصالية خاصة بالكتل والاشكال لبث نص رسالته للمتلقي بواسطة نوع علاقته بالأقليم العام، لكي يكتسب بواسطة ملمس الفضاء خصوصية علاقته بالفضاء (character) او رسم الشخصية.

فالسؤال الدرامي ينطلق من علاقة الجسد بالفراغ بواسطة اصطدام ذلك الجسد بالضوء ثم الضياع بالظل او التلاشي خارج الضوء لأن وجود الممثل في منطقة الضوء يحمل

دلالة الكشف وإنفلاتات الجسد امام المعلم الذي يقف في العمق ليرصد الأجساد المضيئة بخطوط بصره لأجتذابهم الى صف المعرفة والاتحاد والتعلم، يتحرك جميع الممثلين للأصطفاف في خط واحد مع شخصية المعلم ثم ينتقلون بطريقة إيقاعية موحدة من عمق المسرح الى المقدمة لنقل رسالتهم الى الجمهور لكن محاولاتهم جميعها تبوء بالفشل لأن الضوء يتركهم في الظلام ويغادرهم في كل محاولاتهم لنقل الرسالة والمعنى لوجودهم في صف واحد وملخص الرسالة من تكرار الحالة يعني أنهم يقاومون التشتت والفرقة لكن المحيط يعاكسهم، الضوء يخذلهم، خارجياً وداخلياً (الكل في واحد والواحد في الكل).أن الضوء في هذا العرض عنصر سينوغرافي مشاكس للممثل فعلى الممثل ان يتعامل مع هذا العنصر ككائن تشكيلي متحرك وحي.

ان المعمار السينوغرافي للمشهد الاول لهذه المسرحية يعكس العلاقة الفضائية بين جسد الممثل وتشكيل الفراغ وهذا الاداء او الاستعداد او المبادرة السينوغرافية للممثل ينقل الرسالة او المعنى بمعزل عن الملفوظ او الحوار المباشر صورة الشكل المتحركة تتضمن الرسالة الواضحة لشخصيات المسرحية" بأننا نريد أن نكون في الضوء بأجسادنا وافكارنا ومشاعرنا لكن الظلام يحجب إنتماجنا في المجتمع " هذا الاسلوب يدرب الممثل على كيفية كتابة النص بجسده في الفراغ وعلى القراءة السينوغرافية للفضاء ويغذي جسده بتقنيات تلك القراءة لصناعة الرسالة والمعنى بشكل ملموس ومحسوس بتحويل اللغة الدرامية الى مسافة ومساحة وفضاء بدلاً من الاعداد والتدريب النفسي غير المضمون في مسالك البحث عن الطبيعة الخلاقة بواسطة الحضور العاري للممثل أمام المشاهد.

ان الموقف السينوغرافي للممثل من الفراغ المؤثث بالأشكال والكتل والاضواء والظلال والاوزان والاحجام والسكون والحركة يدخل الممثل مع باقي العناصر ليكون شريكاً في التعبير المتضمن للشكل ويتخلص من النية الاخبارية لشكل الدراما لأن الممثل عنصر تكاملي وليس عنصراً فردانياً والمشهد المسرحي محور معماري في نظام الفنون، لهذا عندما يدخل الممثل (شخصية المعلم) في المشهد الثاني لمسرحية "اعتذر استاذي" يحمل أدواته كاملة لتأثيث ورسم شكل روحه في الفراغ بواسطة أدواته سلطة اليد وادوات الشاي وان تفاعله مع هذه الادوات هي التي تفصح عن تاريخ جسده وعقله ونفسه، ان طريقة قياسه لمسافة خطواته تكشف أنطلاقة بأتجاه البحث عن الحرية للأنعتاق من المناهج المغلقة في المدارس، الانعتاق من الانحناء امام الاخرين ويضرب ناقوس المدرسة ويرفع العلم في ساحة المدرسة ويسمع أصوات الطلاب (المسرح كان فارغاً والممثل هو الذي جلب هذه الادوات معه) ثم يدخل أبطال المسرحية الطلاب يرفعون مقاعدهم معهم ليؤثثوا فضاء المدرسة في أي مكان يشاؤن... المسرح فارغ الممثلين يحملون كتلهم وادواتهم معهم اينما ينتقلون، انهم فنانين تشكيليين يرسمون الفراغ بأدواتهم.

مسرحية أعتذر أستاذي تبدأ وليس هناك أي شيء على الخشبة وفي نهاية المسرحية تكون مليئة بالاشكال والادوات والكتل لأن جميع الممثلين يتحركون بستراتيجية سينوغرافية ان نقطة انطلاق الممثل المركزي يبدأ من تركيزه على رسم صورة فضاءه بواسطة الادوات بواسطة الملمس والزمن واللون، من الملمس الى قياس المدة والمسافة والصمت واللون بواسطة المشاكسة مع الفراغ والصراع معه وتأجيجه فيما بينهم حتما.

الصراع

لم تتوقف المسرحية عند هذا الحد بل ان الممثل (شخصية المروج) في المشهد الثالث يدخل بأدواته ليؤثث فضاءه على حساب فضاء الشخصية الأخرى(شخصية المعلم) لذا يلاحظ المشاهد الصراع بين المعلم والتلميذ المنحرف ليس على مستوى الانفعالات النفسية بل على مستوى حركة الكتل والأشكال والازاحة المكانية أي الصراع التشكيلي لتبادل الادوات والشيئيات، وهذه العلاقة الفضائي تكشف لنا التباين النفسي بين الشخصيتين من خلال هدم معمار المشهد وبناؤه بواسطة الادوات.

ان معمار هذا المشهد قائم على مبدأ الإزاحة المساحية، ان التلميذ المنحرف من لحظة دخوله يرفع قدمه ليضعها على فضاء المعلم لنقل فلسفة الإزاحة حيث توحي العلاقة الى معنى (المكان للذي يأخذه وليس للذي يملكه) أي مبدأ سلب الآخرين بالقوة والعملية تستمر الى دخول(شخصية الام وابنها) ودخول(شخصية بائعة الكلام) والادوات تنتقل من مكان الى آخر والممثلين يتبادلون تأثيث ادواتهم وتبادلها من مكان الى آخر دلالة على عدم الاستقرار مع انتظار وهم حلم الأتي من الخارج والرسالة دائماً تنطلق من استخدام الرسم كوسيلة لتنظيم الجسد مع ادوات الفضاء ومع الفضاء.

ومن خلال اشتغال الممثلين على تشغيل الفضاء تصنع المعنى وتبث الرسالة وهذه وسيلة متطورة لفتح مغاليق القوة المرئية بواسطة الوعي السينوغرافي لأن الفهم السينوغرافي يبدأ من فهم امكانيات الفضاء التمثيلي الفارغ، وعن كيفية تكوين الفضاء باللون والشكل

والزمن، وهذا ما نتلمسه في التركيب الدرامي للمشهد في مسرحية أعتذر أستاذي لأن الاشياء والقطع تتحدث بصمتها وحركتها عن نفسها وعن تاريخها من خلال طريقة تلمس الشخصيات لهذه الادوات وطريقة تركيب هذه الادوات في فراغ المشهد وطريقة توزيع المسافة بينها وبين الاخر فالممثل يحمل معمار فضاءه على ظهره ومعه ليتحرك بينها، فالممثلين في مسرحية أعتذر استاذي وضع لهم المخرج ادواتهم بين أيديهم ليركبوها بأنفسهم لفرش العلاقة الفضائية بينه وبين أدواته وبين الممثل الآخر لأن العقل البصري ضرورة أدائية لممثل المسرح ووسيلة مضمونة لتغذية الجسد بالوعي السينوغرافي لأن الوعي السينوغرافي يكسب الممثل بروزاً إضافياً من خلال إستخدام جسده في ثلاثة أبعاد.

الممثل بحاجة الى ثقافة بصرية كحلقة اتصال لحكاية الاحداث والمواقف، وهذه الوسيلة ذو فعالية عالية للأنتقال من الفراغ المحسوس الى ماهو روحي ونفسي، لأن تمدد الطاقة في المكان تكشف المساحة الروحية للممثل بالاضافة الى تمدد الطاقة في الزمان.

ان الممثلين وخاصة راكب الدراجة(شخصية المروج) استخدم في بداية إتصاله مع الاخرين العلاقات والاشارات والايماءات لرسم وكتابة الفراغ المسرحي، فالمسرحية بدأت بعلاقة الممثل بالضوء ليس لكشف الممثل إنما لصناعة الرسالة والمعنى، الممثل يصنع اقليمه ويرسم فضاءه.

عناصر الاداء السينوغرافي بدا واضحاً أيضاً بشكل ملموس في درجة تعامل الممثلين مع مراكز طاقتهم الادائية أيضاً لأن الجسد بالنسبة للممثل ذو التركيز السينوغرافي يعتبر مساحة ، مكان وان درجة تنظيم هذا المكان اللين المطواع المتحرك النابض بالزمن الغير ملموس بحاجةالى شكل،الى سيطرة وتحكم لرسم موسيقى الجسد في الفراغ في طريقة السير او الوقفة والانحناء والانطلاق الى الاتجاهات لوضع الاعصاب والعضلات تحت السيطرة الفيزيقية لقياس الزمن بواسطة المكان(جسده) والمسافة(جسد المكان) لأن الحركة هي توزيع الزمن على مسافة الفعل، حيث أن الممثلين رقصوا وغنوا وتعاملوا مع الفضاء بتحكمات عضلية وعصبية بواسطة رمي الادوات ونقلها من مكان الى اخر بواسطة إرخاء العضلات لحظة توترها حيث ان الممثلين في مشهد الام عندما تنفرد مع مأساتها تقدم في اللحظة نفسها نقيض تلك الحالة أي انها تضع يدها على الكوميديا لحظة اداء التراجيديا وتهيء لحظة اشغال اعصابها بالتراجيديا الموقف الساخروهذه العملية تقنية بمناطق انتاج الطاقة بالاضافة الى ان كل ممثل في هذه المسرحية كان مسؤولاً مباشراً لتأثيث فضاء جسده بالالوان والاشكال أي أنهم قاموا بصناعة ملابسهم وأزياءهم أي ليس هناك مصمم للأزياء بل ان الذائقة والحس السينوغرافي هو المبدأ السائد والهدف لتحمل مسؤولية المعمار المشهدي حتى اختيار الباروكات وطريقة وضع المكياج بحيث لم يكن هناك" ماكيير خاص" للممثلين بل المبدأ السينوغرافي يدفع المشاركين في المسرحية بأتجاه الوعي والثقافة البصرية لتبادل الحوار المشهدي.

حيث ان الممثلة (شخصية بائعة الكلام) في كل عرض جديد كانت تختار الباروكة ونوع الملابس والازياء ويتطور عندها هذه الوعي البصري من عرض الى آخر وكذلك الممثلين الآخرين جميع اختياراتهم السينوغرافية لم يتدخل فيها كاتب البحث ومخرج مسرحية اعتذر استاذي بطريقة اختياراتهم أنما كانت الحوارات السينوغرافية على المحك تطوّر ثقافتهم البصرية في الاداء والاختيار لأن المسؤولية السينوغرافية تمدد مكاني في الفراغ تنطلق من الجسد من مراكز طاقة الجسد (الاعصاب والعضلات) الى القشرة الخارجية لهذه المراكز (الجلد والاطراف) الى تأثيث انحناءات الاطار الخارجي لهذا الجسد (بالالوان والخامات)(والازياء والمكياج) الى رسم اقليم هذا الجسد بواسطة الادوات والكتل والتحرك بين هذه الادوات والكتل والاحجام انه عملية قياس للمسافات المكانية بواسطة المدد(الزمن) الساكنة والمتحركة وهذه هي الخصوصية النوعية لأداء الممثل لفن مسرحة الصورة.

النتائج

١- الدراما في مجال الخصوصية النوعية للمسرح محور معماري في نظام الفنون.

٢- الممثل مؤدي سينوغرافي لأنه مكان وزمان حي متحرك يتعامل مع فضاءات قابلة للتركيب المشهدي

٣- الحضور العاري للمثل في مواجهة الجمهور بمعزل عن العلاقات الفضائية أشكالية ادائية تنمّي الدافع الاخباري السردي للممثل

٤- نموذج التمثيل الموروث عن الرومانسية في إظهار النزعات الداخلية للفرد يتعارض مع مهنية الوعي البصري لتركيب الجسد في معمار المشهد ويتلائم مع المزاجية الخلاقة التي تعتمد الصدفة والموهبة فقط

٥- الممثل عنصر تكاملي في المسرح وليس عنصراً فردانيا

٦- الوعي السينوغرافي يدعم الممثل على فتح مغاليق المعمار والتركيب المشهدي والى تأجيج فضاء الروح والنفس

٧- المسرح الحديث لم يتنكر للكلام والنص انما حجمها بجسد الممثل لكتابة الفراغ المسرحي(تمدد الجسد في المكان والزمان) كحالة أتصالية

٨- الاداء السينوغرافي يدعم الممثل للتخلص من الاداء الشفري والسردي المباشر ويكسبه عقلا بصرياً.

الهوامش

١ هارولد، باميلا: ماهي السينوغرافيا، ترجمة محمود كامل، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، وزارة الثقافة المصرية ، القاهرة، ٢٠٠٤ ص٢٠٠

٢- لوكوك، جاك: المنظومة الشاعرية لجسد الممثل، ترجمة سهير الجمل، مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة – مصر سنة ٢٠٠٠ ص١١

٣- سانشيث، خوسيه أنطونيو: فن مسرحة الصورة، ترجمة خالد سالم، مطابع المجلس الاعلى للآثار مصر –القاهرة ٢٠٠٤ – ص١٣٨

٤- المنظومة الشاعرية لجسد الممثل .المصدر السابق : ص١٢

٥- باربا – اوجينيو : طاقة الممثل ، ترجمة سهير الجمل – أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح–٣٢ مصر ١٩٩٩ ص٦٤.

٦- كريستوفر أينز: المسرح الطليعي:ترجمة سامح فكري ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، مصر – القاهرة ١٩٩٦ص٣٢٢.

٧- موريس، اريك – هونشكيز،جوان: لاتمثيل من فضلكم، ترجمة: سامي صلاح، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، مصر ٢٠٠١ ص

٨-سكينر.ب – ف: تكنولوجيا السلوك الانساني ، ترجمة :عبد القادر يوسف، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٢ الكويت ١٩٨٠ ص٢٠.

٩- كالرشاك: ترجمة سامي عبد الحميد، مجلة السينما – القطاع الخاص / العدد ٢٠ لشهر شباط ١٩٥٩ بغداد

١٠- هاورد ، باميلا: ماهي السينوغرافيا ترجمة/ محمود كامل ، مطابع المجلس الاعلى للآثار، القاهرة، مصر ٢٠٠٤ ص٢٠٠.

١١- المصدر نفسه : ص٢٣٧

١٢- أبيا – أدولف : من مؤلفات أدولف أبيا ، ترجمة أمين حسين الرباط ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، مصر ٢٠٠٥ ص٤٥

١٣- بروك – بيتر : النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر ، عالم المعرفة، يصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت العدد ١٥٤ ص(2) . ١٢٦ رولف – باري : كتابات في فن التمثيل الصامت : ترجمة / سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر ٢٠٠١ ص ١٨٩.

تحيي قوة الحوار في عقل المتلقي أن مجال ممثل

١٤- سبولين – فيولا : الارتجال في المسرح/ ترجمة / سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر ١٩٩٩ ص٥٩.

١٥- النقطة المتحولة : المصدر السابق ص٦.

١٦- ماهي السينوغرافيا : المصدر السابق ص٦.

المصادر

١- أبيا – أدولف : من مؤلفات أدولف أبيا ، ترجمة أمين حسين الرباط ، مطابع المجلس الاعلى للآثار مصر ٢٠٠٥ .

٢- باربا – اوجينيو : طاقة الممثل ، ترجمة سهير الجمل – أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح مصر ١٩٩٩.

٣- بروك – بيتر : النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر ، عالم المعرفة، يصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت العدد ١٥٤

٤- رولف – باري : كتابات في فن التمثيل الصامت : ترجمة / سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر ٢٠٠١.

٥- سانشيث، خوسيه أنطونيو: فن مسرحة الصورة، ترجمة خالد سالم، مطابع المجلس الاعلى للآثار مصر القاهرة٢٠٠٤ .

٦- سبولين – فيولا : الارتجال في المسرح/ ترجمة / سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر ١٩٩٩.

٧- سكينر.ب – ف: تكنولوجيا السلوك الانساني ، ترجمة :عبد القادر يوسف، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٢ الكويت ١٩٨٠.

٧-كالرشاك: ترجمة سامي عبد الحميد، مجلة السينما – القطاع الخاص / العدد ٢٠ لشهر شباط ١٩٥٩ بغداد

٩- كريستوفر أينز: المسرح الطليعي:ترجمة سامح فكري ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، مصر – القاهرة١٩٩٦.

١٠-لوكوك، جاك: المنظومة الشاعرية لجسد الممثل، ترجمة سهير الجمل، مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة – مصر سنة٢٠٠٠.

١١- موريس، اريك – هونشكيز،جوان: لاتمثيل من فضلكم، ترجمة: سامي صلاح، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، مصر ٢٠٠١.

١٢-هاورد ، باميلا: ماهي السينوغرافيا ترجمة/ محمود كامل ، مطابع المجلس الاعلى للآثار، القاهرة، مصر٢٠٠٤.