سمات الأداء التمثيلي في عروض المسرح الطقسي

أ.م.د كاظم عمران موسى
جامعة بغداد / كليةالفنون الجميلة

صفاء كاظم جاسم
كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية
safikaammm@gmail.com

ملخص البحث

يتداول مفهوم الطقسية لما له من انواع وانماط على وفق استعمالاته على المستوى الديني والاجتماعي والثقافي وانعكس بشكل واضح على العديد من الممارسات التعبيرية والاشتغالية وكان له الأثر الواضح في التجربة المسرحية، وتضمن البحث اربعة فصول وتمحورت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ما سمات الأداء التمثيلي في عروض المسرح الطقسي، اما الفصل الثاني فتضمن المبحث الاول: تطور الأداء التمثيلي، والثاني التجارب الأدائية في المسرح الطقسي وضم الفصل الثالث اجراءات البحث الفصل الرابع لمجموعة من النتائج والاستنتاجات، ويختتم البحث بالصادر.

الكلمات المفتاحية: سمات، الأداء التمثيلي، المسرح الطقسي.

Abstract

The concept of ritual is traded because of its types and patterns according to its uses on the religious, social and cultural level and was clearly reflected on many expressive and labor practices and had a clear impact on the theatrical experience. As for the second chapter, it included the first topic: the development of the acting performance, and the second the performance experiments in the ritual theater. The third chapter also included research procedures, the fourth chapter, for a set of results and conclusions.

Keywords: Feature , Performance ,Theatre weather.

الفصل الاول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

مع تطور الخطاب الثقافي في واقعه الفكري والتقني، أتجه الخطاب المسرحي نحو الانفتاح على مساحات نوعية تتمثل باستلهام هذه التطورات خدمة للخطاب والعرض المسرحي،اذ شكلت هذه

المعطيات تأثير واضح على مستويات التعبير الانساني ولاسيما الابداعي بشكل خاص، فضلاً عن الافادة من كل أرث قديم وبلورته في خدمة المنجز الابداعي المعاصر على مستوى الشكل والمضمون، أسهمت هذه التطورات المتسارعة تأثيرها الواضح على الأداء المسرحي، إذ أكدت على اعلان قواعد واساليب وعلاقات مغايرة تأخذ منحى تجريبي تواكب تطورات العصر وكذلك تؤكد التفاعل الحاصل بين المنجز الابداعي والمتلقي من خلال تحقيق أنماطاً وسمات للتعبير الفني بقوالب ورؤى تتجانس مع العصر والوقت الراهن. إذ يعد فن المسرح فناً جمالياً وثقافياً واجتماعياً وكونه أكثر الفنون اتصالاً بالحياة الاجتماعية والظواهر الاحتفالية والطقسية فضلا عن دوره المعرفي يشكل في تجلياته طابعاً ونوعاً جماعياً على مستوى الانتاج والتلقي استدعت بعض الضرورات دراسة الارتباط الطقس والطقوسية في الأداء المسرحي ولاسيما المسرح ينفتح على كل ما هو قديم وجديد لصالح وخدمة الخطاب الابداعي، ومنذ بدايات المسرح عند الاغريق شكل الطقس والطقوسية نشأة المسرح من خلال العديد من الاحتفالات والمناسبات الدينية والدنيوية واعيادهم وما تحمل من سمات أولية لفن التمثيل في خصائصه وسماته الأولية والتي تعد بعد ذاتها شكلاً فنياً أخذ دور النمو باستمرار على مستوى الشكل والمضمون، باعتبار مفهوم الأداء المسرحي مجموعة كبيرة من مراحل التطور والنمو باعتباره فناً، وأتخذ في مراحل متقدمة مفهوماً أكثر صرامة أصبح علماً ومنهجاً له العديد من الاساليب والاشتغالات. استدعت بعض الضرورات الفنية بالعودة الى الطقسية وتمثلت عند العديد من المخرجين الحداثيون والمعاصرين كذلك العودة لمفهوم الطقس واستلهامه في تقديم العروض وهذا بدوره يشكل انفتاح جديد تجريبي في تشكيل الأداء المسرحي والخروج عن المألوف والعودة للأشكال الطقسية باعتبارها انماطاً تعبيرية ارابط بالأداء على مستوى الجسد والصوت لها سماتها وخصائصها المتفردة، وهنا تبرز اشكالية البحث في خصوصية فن المسرح باعتباره فناً شاملاً وجماعياً مما دفع العديد من التجارب المسرحية الحديثة بالعودة الى الاساليب والمظاهر الطقسية وما لها من بعد رمزي وتعبيري في بلورة الخطاب المسرحي ولاسيما الأداء المسرحي واكسابه خصائص وسمات تنحو منحى التجديد والمغايرة من خلال العودة لهذه المظاهر المترسخة في الوعي الانساني. وبهذا صاغ الباحث عنوان بحثه بالسؤال الآتي:

(ما سمات الأداء التمثيلي في عروض المسرح الطقسي؟)

اهمية البحث والحاجة اليه

١. تسليط الضوء على السمات الجوهرية في تطور الأداء في المسرح الطقسي، كذلك تميز الأداء التمثيلي وسماته التعبيرية في العرض المسرحي لاسيما الطقسي.

٢. قد يسهم البحث في اغناء المكتبة المسرحية بالمصادر المتخصصة في الأداء ليستفيد منها الباحثون في هذا الحقل.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي التعرف على سمات الأداء التمثيلي في عروض المسرح الطقسي.

حدود البحث

حدود موضوعية: دراسة سمات الأداء التمثيلي في عروض المسرح الطقسي وذلك لأن اهداف البحث تنطبق على العرض.

حدود زمانية: ما بين (٢٠١٦- ٢٠٢٠)

حدود مكانية: ينحصر البحث في عروض المسرح العراقي في مسارح بغداد.

تحديد المصطلحات

السمة اصطلاحاً:

عرفها الآلوسي: " استعداد دينامي أو ميل ثابت نسبياً الى نمط من انماط السلوك يتجلى أثره وتظهر ملامحه في مواقف متعددة ومتنوعة. (الالوسي، ١٩٨٨، صفحة ٣٨٢)

عرفها عبد الستار: " هي تلك الصفات أو الخصال التي تظهر في سلوك الفرد بشكل دائم نسبياً وبشكل منسق." (ابراهيم، ١٩٨٧، صفحة ٤٣٦)

اما **التعريف الاجرائي** كما استنتجه الباحث من التعاريف السابقة أن السمة هي الصفة التي تظهر على الفرد وليس لها مثيل في غيره، كذلك هي نمط سلوكي للفرد تبرز أثارها في مواقف متباينة، كما تكون موسومة بالفرد نفسه دون غيره.

الأداء اصطلاحاً

" هو اللحظة الآتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم." (جودمان وجودما، ٢٠٠١، صفحة ١٥١)

" قيام الممثل بإيصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته". (عواد، ١٩٩٦، صفحة ٣٤)

اما **التعريف الاجرائي** للأداء هو فن ابتكار الأوهام بانهماك خاص لتنفيذ فعل ما، بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر، وهو يطلب قدراً معيناً من التدريب والاستعداد وصولاً الى مرحلة التمكن والكفاءة.

الطقس اصطلاحاً

"مجموعة من الاجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف الى عقد صلة مع العوالم القدسية " (السواح، ١٩٩٧، صفحة ١٢٩)

"الطقس هو شكل فني من اشكال الابداع ينشأ ويكون داخل جو ومحيط كبير" (حناطة، ١٩٩٦، صفحة ٧٣)

اما **التعريف الاجرائي** للطقس هو شكل فني تتراكب فيه العناصر الفنية داخل محيط فني كبير لإنتاج شكل متجانس تتشارك وتتساوى فيه كل العناصر لإنتاج العرض، سواء كان ذلك العرض احتفال ديني ومناسبة اجتماعي.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول

تطور الأداء التمثيلي

لقد كانت الطقوس الدينية الركيزة الاولى في حياة الانسان البدائي، وتختلف تلك الطقوس من موسم لموسم آخر ومن عبادة الى اخرى، فكان الرقص البدائي للإنسان هو الخطوة الاولى باتجاه المسرح، ثم تطور وعي الانسان فقام بتنظيم تلك الحركات والرقصات لتصبح هي اللغة التي جسدت تصور الانسان للعالم الذي من حوله. وعلى الرغم من إن تلك الرقصات قد مُثلت طقساً دينياً معيناً، إلا أنها كانت خالية من الحوار فكان الفعل (الأداء) محاكي للظواهر والاشياء المحيطة به، كأن يحاكي اصوات الطبيعة واشكالها، وكان يمارس تلك الرقصات والطقوس بمفرده، ولكنها شيئاً فشيئاً تحولت تلك الممارسات الطقسية الفردية الى ممارسات جماعية، يقودها شخص واحد كان يُعلم الناس الرقص والحركات بإيقاع موحد مبيناً التوافق الحركي بين تلك المجموعة وبشكل مسرحي معبر يوحي الى الغاية التي يريد هؤلاء الناس الوصول اليها، فيؤديها بالصوت والحركة، وكانت هي تلك البدايات الحقيقية لظهور الأداء وبداية تأسيس المسرح، ثم بدأت بعد ذلك بوادر لظهور ممارسات جديدة كظهور الجوقة وقائدها ليكونا العنصر المهم والاساس في المسرح الاغريقي " مارس الاغريق احتفالاتهم من خلال اعياد الإله ديونيسوس وفيه يقوم الشعب بطقوس مختلفة كالرقص والغناء والرواية، وهذا ما يسمى (الديثرامبوس) أصل التراجيديا، والفاليفويا أصل الكوميديا، ولابد من الاقرار بأن الاغريق حولوا الممارسات الطقسية الدينية الى ممارسة دنيوية، ولأنهم اول من كتبوا نصوصاً مسرحية ظلت حية حتى يومنا هذا، حيث تناولت تلك النصوص قضايا حياتية وفكرية ومعيشية وقد تستند بشكل او بآخر الى المعتقدات الدينية والى الأساطير." (عبد الحميد، ٢٠٠٦، صفحة ٧_٨)

وفي مقدمة المهتمين بالفن والمسرح (شسبس) صاحب العربة الجوالة والذي اخترع نظام الممثل الواحد، فكان يكتب النصوص المسرحية إضافة الى التمثيل وكانت محاور اعماله قد استخلصها من الداثيراميوس، فكان اعماله تعرض في الاسواق والشوارع. وكان يمثل شكلاً مسرحياً ريادياً، فطوّر تلك الاشكال من خلال استخدامه للأقنعة المختلفة والمتعددة الاشكال لغرض تجسيد تلك الشخصيات فضلاً عن الحركات والايماءات المسرحية. تلك الايماءات التي كانت تعبر عن الأداء التمثيلي من خلال الجماليات الفنية التي صورتها تلك الأقنعة وكذلك الشخصيات التي تحاكيها هذه الأقنعة، هذا وإن دل على شيء فهو الحيوية التي ما زالت في مهنة التمثيل ومنذ المرحلة الاغريقية، والتي اصبحت فيما بعد خاصية ضرورية لمعرفة المراحل التاريخية لتطور فن التمثيل " فالتمثيل هو عملية جدلية متوالدة، قائمة على (الفعل). أي أن صيرورة الانفعالات والمعاناة البشرية بطريقة فنية يتم بواسطتها ربط (الممثل) بعلاقة ما بجمهوره منذ افلاطون الى الان" (يوسف، ١٩٨٨، صفحة ١٥) أي أن (شسبس) ومن خلال استخدامه لتلك الأقنعة كان يحاكي نماذجه بأسلوبين متناقضين، وكلا هذين الاسلوبين له الخصوصية في الأداء الا وهما التراجيدي والكوميدي.

إن مراحل تطور فن الأداء قد مرّ بعوامل عديدة اهمها الاتجاهات الادبية للنص والذي يعد هو نقطة الاساس او الرئيسة للعرض والتي اسهمت وبلا شك في تطوير فن الأداء التمثيلي لدى الممثل نفسه من خلال النص الدرامي، لذا فإن تقديم الدور المسرحي وحسب منهج وطريقة المخرج (ستانسلافسكي) "إن أداء الممثل عند (ستانسلافسكي) هو تجسيد الدور وتقمص الشخصية ورفض الشكل الخارجي برمته، فهو قدرة الممثل على التعبير عن حقيقة الشخصية ودواخلها تداخل الوعي واللاوعي، أما الوجود في منطق عمل الشخصية فهو ما يطلق عليه بالمعايشة، أي الانسلاخ الذاتي الحقيقي للممثل عن شخصيته، أي اغتراب حقيقي فهو حتماً يعايش الشخصية وانما يمنحها امام مرأى الجمهور." (ستانسلافسكي، ١٩٧٣، صفحة ٣٥) وهذا ما يمكن ملاحظته في نظريات (ستانسلافسكي) الخاصة بالأداء، ثم ظهر بعد ذلك المخرج الالماني (بريخت) والذي أعتمد على اسلوب أداء الممثل، فالممثل لديه عليه أن يكون بعيداً عن الاحداث الدرامية التي يقوم بتجسيد شخصيتها، لقد أسس (بريخت) مسرح جديد من حيث الشكل والمضمون، فكان بمثابة الانجاز الكبير في تاريخ المسرح، إن الأداء التمثيلي لديه "هو الأداء التقديمي الذي يقوم على اساس تقني يؤدي الى تغريب الممثل من المتفرج، الأمر الذي يتحقق معه المؤثر التغريبي الذي يهدف الى تحرير الظواهر المحددة اجتماعياً من كل ما هو مألوف ومعتاد، وفي ذات الوقت يسمح باستخدام تلك الوسيلة العملية الجديدة وهي المادية الجدلية."

(الكاشف، ٢٠٠٨، صفحة ١٨٠) لقد كان (بريخت) على العكس من منهج (ستانسلافسكي)، فعمل على التخلص من حالة الاندماج التي يمر بها الممثل من خلال تقمصه للشخصية وبالتالي تنعكس هذه العملية على المُشاهد.

إن الأداء التمثيلي الذي يقدمه الممثل في المسرح الملحمي، يكون بمعزل عن الشخصية، ويكون بذلك قد احتفظ باستقلاليته فعندما يقف هذا الممثل على خشبة المسرح ولا يندمج في شخصيته التي يعرضها، فذلك يعني أنه يقوم بالأداء التمثيلي على وفق المنهج الملحمي، وبالتالي يصبح الممثل راوياً للأحداث، وبالتالي يصبح المتفرج مشاركاً للممثل في الأحداث وطرح الحلول والافكار للحالة المعروضة، وعليه يصبح المتفرج عنصراً فعالاً ومساهماً في العملية المسرحية.

وبهذا الشكل فقد تمرد (بريخت) على مبادئ المسرح الأرسطي، والذي اعتمد بالدرجة الاساس على التطهير النفسي، مبدلاً اياه بالتباعد والتغريب وكسر الايهام. أي أن الأداء الذي يقوم به الممثل يكشف للجمهور بأنه لم يتقمص الدور ولم يندمج فيه، كذلك لجأ (بريخت) في مسرحه الى كسر الجدار الرابع من اجل الاقتراب من الجمهور واشراكهم بمجريات احداث العرض المسرحي. يعتمد أداء الممثل في المسرح الملحمي على الجانب العقلي وكذلك الانفعالات والعاطفة. " انطلاقاً من كون الممثل ليس الشخصية بذاتها، فهو ليس (هاملت) أو (لير) أو (مكبث)، بل هو الشخص الذي يقدم مجمل افكار تلك الشخصيات وآراءها، ويقوّم طريقة سلوكها وتصرفاتها ويقدم حالاتها، لذلك يؤكد (بريخت) على الجانب العقلي التقني في أداء الممثل المسرحي في المسرح الملحمي." (شناوة، ٢٠٠٢، صفحة ٦٩)

أما المخرج الروسي (مايرهولد) فقد أسس لإسلوب جديد في الأداء التمثيلي، ابتعد فيه عن اسلوب محاكاة الواقع، فأعتمد في ذلك فنون العرض المسرحي بجميع اشكالها، كونها تلعب دوراً مهماً في تغيير كل ما هو موجود. " كان التمثيل يعني بالنسبة لـ(مايرهولد)، الحركة، والفعل ، والايماءة، وكان يعتقد إن معنى الفعل ورد الفعل ليس تفاعل التوترات النفسية، وليس تدافع وتراجع الكلمات أو حتى الافكار، وإنما الفعل ورد الفعل يعنيان تغييرات في التوازن الجسدي/المادي للمشهد المسرحي. لذلك طالب الممثل أن يتساوى مع لاعب الأكروبات بل والسيرك، مع الاهتمام على الأداء الصوتي بالجسد والايقاع." (صلاح، ٢٠٠٥، صفحة ١٥٣)

لقد طرح (مايرهولد) اسلوبه الجديد والذي اعتمد فيه على الأداء الصوتي والحركي، والذي عرف بأسلوب (البيوميكانيك)، فكان هذا الاسلوب الجديد في أداء الممثل يعمل على خلق جمالية النتاج الفني من جهة وبين آلية الأداء التي صيغت على أسس شعرية من جهة اخرى. لقد أصر (مايرهولد) على رفض مبدأ التظاهر، فطلب من ممثليه مخاطبة الجمهور، ودعا الممثل الى

تنفيذ جميع افكاره وبطريقة حرفية، إن توجهات بما يتعلق بأداء الممثل وعلى الأقل من الناحية النظرية " تعتبر أنضج الأسس العلمية لهذا الفن، وأكثرها معاصرة، وهي تتطلب ممثلاً ناضجاً من الناحيتين الثقافية والنفسية. وأهم ما يستوقفنا فيها انها عالجت كل سوءات الأداء الروماتيكي والواقعي." (اردش ، ١٩٩٨، صفحة ١٦٧)

المبحث الثاني

التجارب الأدائية في المسرح الطقسي

لم يعد من المجدي لفن المسرح أن يعرض الأفعال البشرية كما هي في الواقع، فالصراع الدائم بين قوى الخير والشر والذي دأبت الأعمال المسرحية الكبرى بعرضه، فأصبح ممارسة فنية مباشرة لمسرحية الواقع البشري والنفسي، فالحروب العالمية قد احدثت صدعاً نفسياً كبيراً، ولهذا اصبح المسرح بحاجة الى عرض الصراع الداخلي للإنسان، والذي يعاني من الفصام والتمزق الداخلي العنيف، ولكن ليس من الغريب أن نجد ظهور تجارب مواهب مسرحية تبحث عن مفاهيم جديدة تدعو الى هدم المسرح التقليدي والذي كان متأثراً بأمراض الحضارة الاوربية الحديثة، والتي هي في سعي دائم الى ابعاد الانسان عن اصوله، لقد ظهرت العديد من المفاهيم المسرحية التي دعت الى ترك الحضارة الحديثة، وايجاد بديل لها، بديل فني يتجسد بالمسرح الطقسي. يتمتع المسرح الطقسي بطابع سحري كونه يعيد الصلة التي افتقدها المسرح والحضارة الاوربية، ثم يقوم بقطع الصلات بين الاشياء وعزله واغتراب الانسان عن روحه وتفكيره. فالمسرح الطقسي هو مسرح يعيد الصلة الوثيقة بين الممثل الحقيقي، الممثل الذي يسمو فوق حرفته، وليس الممثل المزيف الذي اصبح ممثل ومؤدي نتيجة للثقافة الحديثة الاوربية. " لقد كانت هناك طقوس في البداية ولكن مع مرور الزمن، وضمن ظروف اجتماعية موضوعية معينة، ظهرت معطيات جديدة سمحت بنوع من الابتعاد الواعي عن الفكر الأسطوري العقائدي والتحول الى فكر مدني دنيوي، وهذا ما سمح بتحول الطقس الى مسرح لأن ما كان مقدساً وجزءً من اللاوعي الجماعي انتقل الى الوعي وطرح على مستوى العقل والتفكير." (الياس و القصاب ، د.ت ، صفحة ٢٩٩)

أن الغاية الأساسية من العملية المسرحية وكذلك من الطقس كانت خلق حالة من التواصل، بغض النظر عن نوعية هذا التواصل، ولكن لكي يتم هذا التواصل لابد من معرفة القواعد الأساسية للعرض المسرحي، وبالتالي فعندما تقدم هذه الطقوس على خشبة المسرح، فإن هذه الطقوس تتحول الى فلكلور، فالطقس يحتوي على حكاية وخرافة تروى وتؤدى، فالمؤدي أو الممثل في الطقس يحتاج الى عملية تدريب لتحقيق الانسجام المطلوب منه.

١ – أرتو ومسرح القسوة

لقد ظهر (انطوانين أرتو) وافكاره التي هزت ارجاء الثقافة الغربية كونه يعتقد بأن المسرح قد فقد صحته عندما اتجه نحو التسلية والترفيه لقد تأثر (أرتو) بالثقافة الاجنبية وعُرف بحبه الشديد للمسرح الشرقي، ويعتبر من المخرجين المسرحيين الذين تطلعوا دائماً الى مسرح جديد ومختلف، لقد ركز (أرتو) على الكلمة "الحوار هو شيء مكتوب أو شفوي وليس ملكاً للمسرح خاصة أنه ملك الكتاب." (سيف، ٢٠١٢، صفحة٢٧) فهو دائماً ما يبحث عن الطقس والشكل، وذلك لأن كل من الأداء والاخراج لا يحتاج إلا لفضاء واحد والذي يكون دائماً خارج فضاء النص واللغة. أي أنه يقوم بالتحرر ليبني فضاء مستقلاً يضم في داخله كل العناصر المسرحية والتي تختلف عن عناصر النص والكتابة، ليبدأ الأداء لديه في خلق جسد وشكل يختلف عن جسد النص خصوصاً عندما يكون الأداء طقسي وبصورة جماعية، وذلك لأن الأداء هنا يعتمد على المجموعة ككل وليس على الأداء الفردي، وذلك لأن المجموعة تحقق حضورها السمعي والمرئي الفعال بوصفها شخصية مسرحية، سواء كانت تلك ظاهرة على خشبة المسرح أو صفة صوتية خلف الكواليس، كما دعا (أرتو) الى تجربة مسرحية وهي تجربة مسرح القسوة، وهو لا يعني بذلك العنف بحد ذاته كهدف، بل أن القسوة عند (أرتو) مفهوماً فلسفياً خاصاً، يقول (أرتو) " اقترح مسرحاً للقسوة، لقد اعتدنا اليوم التهوين من شأن كل شيء لذا عنت كلمة قسوة عندما نطقتُ بها (الدم) في الحال، وفي نظر الجميع الدم، لكن مسرح القسوة بنظري مسرحاً صعباً، قاسياً ولا يتعلق الأمر بتلك القسوة التي يمارسها بعضنا ضد البعض الآخر، بل يتعلق الأمر بقسوة أكثر إرهاباً وإلزاماً يمكن أن تمارسه الأشياء ضدنا" (ارتو، ١٩٧٣، صفحة ٧٠) لقد كانت تنظيرات (أرتو) عن مسرح القسوة لمواجهة الفقر الروحي والانقطاع بين الاشياء. فالقسوة وعدم الرحمة هي ما انتجته الحروب، لذلك فهو يدعو الى مواجهة القسوة بقسوة أشد في المسرح ليكشف القناع عن الهلاك الذي يحيط بالإنسان، فهو يريد للمسرح أن يكون كالطاعون الذي يحدث اضطراباً عنيفاً يضع الانسان وجهاً لوجه لمواجهة حقيقته البشرية المزيفة، فما يحدثه الطاعون في البشر من مرض وهذيان وجب على المسرح وعلى الأداء المسرحي من وجهة نظر (أرتو) أن تحمل نفس القوة والهذيان الذي يفعله الطاعون بالمجموعات البشرية وإذ " يرفض (أرتو) كل من المنطق والعقل باعتبارهما القيدين اللذين يكبلاننا داخل اطار ذهنية متحجرة وساذجة، ومن ثم يطرح (أرتو) التلقائية اللاعقلانية والهذيان كبديلين بإمكانهما تحديد الميول المكبوتة في عملية تطهير عاطفي شبيهة بأكثر عملية التطهير التي نجدها في التراجيديا الكلاسيكية" (آينز، ١٩٩٤، صفحة ١١٣) لقد اراد (أرتو) من عروضه المسرحية أن تحتوي على العديد من اللغات

الجسمانية الجديدة والتي يقوم اساسها على الاشارات بدل عن الكلمات، حتى كان ممثلوه يبدون وكأنهم حروف هيروغليفية حية تغير في شكلها محور وشكل وقوام الانسان وكأنه في حالة ثورة وحرب عارمة.

٢- غروتفسكي وتجربة مسرح الفقير

لقد امتد تأثير (أرتو) ومسرحه حتى بعد موته، فتبناه الكثيرون وإن اختلفت لديهم الأساليب وأدوات التعبير، فكما إن لـ (أرتو) نظرياته عن المسرح، فإن للسرياليين والعبثيين تنظيراتهم الخاصة وكذلك مسرحهم، ولكن تنظيرات (أرتو) التي وضعها عن المسرح وخصوصاً فيما يتعلق بأفكاره وطموحاته التي أراد فيها دمج وزج المتفرج في العملية المسرحية، لقد دفع ذلك الكثيرين لتبني أفكاره وكذلك التجديد عليها، فظهر من بولندا المخرج المسرحي (غروتفسكي) والذي انطلق من مختبره المسرحي ليقدم لنا نظريته في المسرح الفقير " كان مسرح غروتفسكي مسرحاً فقيراً يقضي على كل شيء يمكن القضاء عليه من المسرح حتى يكشف جوهره. وهذا المسرح من المفروض أن يكون بلا ملابس تمثيل ولا مكياج ولا إضاءة أو مؤثرات صوتية. بل كان من المفروض أن يكون مسرحاً ينفذ فيه الفن المسرحي الى جوهره – أن يكون المرء إنسانياً جداً من الأعماق. وكان اول شيء على قائمة اهداف غروتفسكي هو تحفيز عملية كشف الذات."(ميتر وشفتسوفا، د.ت، صفحة ١٩٢) لقد قام العديد من مخرجو المسرح الحديث والذين وجدوا في تجربة المسرح الطقسي البدائي حالة من التواصل الاجتماعي الحقيقي، وهذا ما كان يهدف اليه (غروتفسكي) من المسرح الطقسي، وهو ما موجود في العلامة داخل المسرح الديني وذلك لخلق حالة من التواصل والتي تكون بين المتلقي والممثل واللذين يندمجان وكذلك يشاركان دراماياً في العقل المؤدي. لقد انطلق (غروتفسكي) من مختبره المسرحي البولندي والمسرح الحي وذلك من قناعة تناقض ما وصل اليه المسرح الغربي فوجد ضرورة في تعرية الممثل من طبقات الحضارة التي تعلوه حتى تكشف جذوره البدائية، اذ "يرى (غروتفسكي) الممثل كاهناً عظيماً يخلق الطقوس الدراماتيكية والقدرة، في الوقت نفسه، المشاهد الى التجربة. هنا اذن، يوجد عنصر جديد في المسرح وهو عنصر التوتر السيكولوجي بين الممثل والمشاهد. ويرى (غروتفسكي) إن الغرض من المسرح بل من الفن كله، هو عبور حدودنا – تجاوز محدوداتنا، ملء فراغنا وتحقيق ذاتنا." (آفنر، ٢٠٠٧، صفحة ٢١٦)

لقد أراد (غروتفسكي) الاستغناء عن المسرح الغربي الذي تملأه المؤثرات الخارجية من ديكور وإضاءة وموسيقى وتقنيات، والتي يسميها (غروتفسكي) بالمسرح الغني، والذي تملؤه عيوب كثيرة، إن المسرح الغني يزيف الحقيقة البشرية ويتواطأ معها لذا وجد (غروتفسكي) ضرورة الاستغناء

عن كل ذلك، والعودة لمسرح مناقض، مسرح يجرد المسرح الاوربي الحديث من كل العيوب، وينجلي البديل من وجهة نظره بتجربة المسرح الفقير، حيث يطرح (غروتفسكي) البدائل التي تخص أداء الممثل والأزياء والديكور واسلوب الإخراج المسرحي ينطلق من تساؤل يميز اصول ومنابع فن المسرح الاول، ومن هنا فإن المسرح الذي يهدف اليه (غروتفسكي) يتمثل في أن " يحذف كل ما غير ضروري بصورة تدريجية، وجدنا إنه من الممكن أن يعيش المسرح وبدون أزياء ومشاهد مستقلة وبدون مكان تمثيل منفصل وبدون إضاءة وتأثيرات صوتية.. الخ، ولكن لا يمكن أن يعيش بغير اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور" (غروتفسكي، ١٩٨٢، صفحة ١٧) لقد كانت مجموعة تنظيرات (غروتفسكي) من المسرح الفقير هي نتاج تدريبات متواصلة ساهم معه اساتذة مختصون في تاريخ الاديان وطلاب موسيقيون يعملون على الرقص والموسيقى البدائية، وإن ما كان اليه (غروتفسكي) هو البحث في الطقوس البدائية القديمة لمنح العرض المسرحي فعاليته ولحمته البدائية في التواصل والمشاركة، إن المنهج الذي ابتدعه (غروتفسكي) في تدريب الممثل ليصل به الى مرحلة التضحية بالذات، القائمة على تدريبات قاسية ومجهدة تعتمد على مجموعة دراسات انثروبولوجية تهدف الى تبني فلسفة موحية تدفع بالممثل للمشاركة والتماثل حتى يفهم حقيقته المادية والروحية، ومما قيل عن مسرح (غروتفسكي) اذا كان المسرح الأرسطي يصل بالمشاهد الى نوع من الارتياح الذي يحققه التطهير، واذا كان بريخت يدفع بالمشاهد الى التفكير.

٣-بيتر بروك والمسرح المقدس

لقد اعتبر (بيتر بروك) من أهم المخرجين الذين تعاملوا مع الجانب الطقسي في المسرح، فهو يعتبر المسرح مقدساً. ينحدر من اصول مفرطة بالطقسية اصول مرتبطة بالجانب الروحي من الانسان أكثر من ارتباطه بالجانب المادي منه، ويعد (بيتر بروك) من رواد المسرح البيئي، الذين أوجدوا معادلات أدائية جديدة، وطرق اخراجية مغايرة، في التعامل مع المكون الاساسي للعرض المسرحي ،اذ **لقد انطلق (بيتر بروك) في تشكيل رؤيته الفلسفية والجمالية للمسرح من خلال ما عرضه عن مفهوم المسرح المقدس الذي يجعل ما هو غير مرئي مرئياً من خلال تجانس ايقاعات واشكال تندمج مع بعض مفرزة ابعاد مثالية وجمالية حية، من خلال معالجة تنطلق من الواقع الفلسفي للحياة وباحثة عن التجدد في تلك الاشكال والتكوينات المتحركة بإيقاع وموسيقى روحية مقدسة وبالتالي يتحول المسرح الى طاقة تعبيرية حافلة بالرموز والطقوس الأسطورية الباعثة في النفوس الرهبة والانتماء الانساني** (بروك، ٢٠٠٢، صفحة ١٦٩) كما تناول (بيتر بروك) لأي نص، وخاصة اذا كان ذلك النص ينتمي الى الفكر الأسطوري لشعب

ما، وخاصة ما يتعلق بنص المهابهارتا والمستقاة من الملحمة الهندية المعروفة، فهو يتناول كل ما يتعلق بالجوانب الروحية والرمزية للشعب الذي ينتمي اليه ذلك النص وخاصة اذا كان ذلك الشعب هو الشعب الهندي، بكل ما يحمله من تراث هذا الشعب من رموز وقيم روحية عالية " يطرح العرض فكرة غريبة نوعاً ما، تتلخص بأن الآلهة انسان، ويمكن للإنسان أن يكون إلهاً، وبهذا يمكن تبادل الادوار. وإن البشرية في المهابهارتا عليها أن تدمر نفسها حتى يتسنى للشخصيات الموجودة الوصول الى الجنة" (التكمة جي، ٢٠١١، صفحة ٩٤) لقد سعى (بيتر بروك) الى اخضاع ممثليه للتدريب على شكل تدريجي يقربهم من المادة النصية المسرحية، ففي عمله المهابهارتا دفع ممثليه ليتلقوا تدريباً على المسرح الكاتكالي في الهند لكي يصبحوا قريبين من ذلك التكنيك، وكان يفسر (بيتر بروك) ذلك بأن ممثليه منضمين في اساليب جديدة وعلى شكل جديد، اما بالنسبة للكاتاكالي فهو فن كلاسيكي عريق، يقوم على عد المسرح على انه هبة إلهية تنبثق من الثالوث الهندوسي البراهما–الغيشي–الشيفا وعد العرض المسرحي بمثابة قربان بصري، اما بالنسبة للتمثيل في فن الكاتاكالي فإنه " يقوم على اللعب المؤسلب والتخييل الشعري، لأن النص يعهد الى المنشدين، ويدخل هذا في اطار التقاليد الدرامية الهندية حيث يتمظهر لعب الممثل في اربع حالات مختلفة– الشفوي الملفوظ، حركات الجسد، الملابس والمكياج، الحالات الفيزيائي" (شكير، ٢٠٠٥، صفحة ٥٩)

ما أسفر عنه الاطار النظري

١. شكلت المظاهر الطقسية والاحتفالية والعادات والتقاليد شكلاً ومظهراً أولياً لفعاليات الأداء التمثيلي على مر العصور وبرزت العديد من السمات التمثيلية المتنوعة على مستوى الصوت والحركة.
٢. يعد فن المسرح شكلاً فنياً يستلهم العديد من المظاهر الاجتماعية والدينية والنفسية وبلورتها بقوالب طقسية تشكل شكلاً جميلاً مغايراً على مستوى العرض والأداء المسرحي.
٣. الأداء الطقسي سلوك وفاعلية سمعية بصرية حركية تحقق الحضور المادي والمعنوي في العرض المسرحي.
٤. من أبرز سمات الأداء الطقسي في التجارب المعاصرة هو الانفتاح على تراكمات الخبرة المجتمعية للممثل وكذلك التراكمات الثقافية والاجتماعية والنفسية التي تكسب الأداء انفتاح غير تقليدي وغير مألوف.

٥. يجسد الممثل بفعله الأدائي مجموعة افعال وسلوك تعبيرية اكشف لحظات واعية وغير واعية على مستوى التشكلات الجسدية.
٦. ينفتح الأداء الطقسي على مجموعة من التحولات الأدائية التي تكسب الممثل سمات نوعية في اداءه المسرحي.
٧. يتمثل الفعل الحركي والصوتي بتوازن ملحوظ في الأداء الطقسي مما يميزه ويبلور سمات تكاملية على مستوى الأداء التمثيلي الذي ينفتح بدوره على الفعل التجريبي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث

الممثلون الذين شاركوا في عروض المسرحيات الطقسية للفترة من (٢٠١٦ – ٢٠٢٠) والتي توزعت في اماكن مختلفة على مسارح بغداد وكان عدد المسرحيات خمس (٥) عروض مسرحية. (*)

عينة البحث

تم اختيار المسرحية قصدياً لما تمثل فيها من سمات الأداء الطقسي.

المسرحية	الممثلون	اعداد واخراج	سنة العرض	مكان العرض
خريف	يحيى ابراهيم حيدر جمعة هشام جواد بهاء خيون	صميم حسب الله يحيى	٢٠١٦	منتدى المسرح

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة تبعاً لما تمليه طبيعة البحث الحالي.

أداة البحث

اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه على:

١. ما اسفر عنه الاطار النظري
٢. المشاهدة للعرض عن طريق قرص (CD) للوصول الى النتائج الموضوعية كمحصلة نهاية لموضع البحث.

(*) ينظر : ملحق رقم (١).

تحليل العينة

مسرحية (خريف) [*]

اعداد واخراج: صميم حسب الله يحيى

تمثيل: يحيى ابراهيم/ حيدر جمعة/ هشام جواد/ بهاء خيون

مكان العرض: منتدى المسرح

زمن العرض: ٢٠١٦

فكرة العمل:

استثمر معد ومخرج التجربة المسرحية (خريف) منطلقات مفهوم الخريف كقراءة رئيسية لبنية العرض واحداثه يسمح للمشاهد تلمس المشكلة الرئيسية للصراع الذي بنيت أغلب احداثه على مفهوم القتل والابادة من خلال استخدام القسوة في الواقع الافتراضي للمسرحية. ذهب المخرج لتناول فكرة فصل الخريف كممارسة طبيعية ألقت بضلالها على العرض المسرحي وبيئته وكذلك ساهمت في ابراز سمات أدائية للدور أو الشخصية الطقسية وبرز ذلك واضحاً في لعبة الأداء لعالمين عالم الواقع والعالم الغير واقعي الذي لجأت اليه الشخصيات المسرحية للهروب من الواقع نفسه. تمثلت هذه المعطيات التاريخية والنفسية والاجتماعية سلسلة من الاحداث الدرامية لواقع قاسي وكابوسي عان منه المجتمع العراقي أبان فترة ٢٠٠٣ وما بعدها من قتل طائفي وتخريب وتفجير باسم الدين والطائفة والمناطقية واللغة واللهجة ألقت بضلالها هذه المعطيات الراهنة على فلسفة هكذا أعمال مسرحية، ونتج عن هذه الاحداث رؤية ومعالجة درامية استلهم منها المعد والمخرج صورته الفنية في الخطاب المسرحي، حيث استثمر الممثلون في أغلب مشاهدهم الأدائية اساليب الأداء الطقسي وابراز سماته على مستوى الحركة والصوت مستلهمين العديد من مظاهر وتبعات الامور الدينية والاجتماعية والسياسية كنتائج نفسية توجب مشروع القتل على الهوية وتحويل المكان الى كابوس يحاول الممثلون الهروب من طريقهم الدموي التشاؤمي الى ربيع دون جدوى.

برزت اغلب سمات أداء الممثلين من خلال وجود عاملين الخارجي الذي تمثل في انهيار منظومة الدولة والعامل الثاني هو الداخلي الذي نجمَ عن خلل نفسي وعقائدي ولّد مشاكل دفعت بالفرد بممارسة القتل دون مبررات منطقية، تمايز وتظافر الفعل الحركي والفعل الصوتي وانسجم وتوضح كهيئات في تقسيمه أداء الممثلين من خلال الاستعاضة لمفهوم الطقسية باعتباره شكلاً فنياً يستلهم العديد من المظاهر الاجتماعية والنفسية ويحقق ظهوراً مغايراً للممثل ويدفع بالعرض

[*] نص مقتبس من مسرحية – رقابة مشددة – للكاتب الفرنسي جان جنيه ومسرحية – سرداب – للكاتب العراقي حيدر جمعة.

المسرحي نحو واقع غير معتاد عليه الممثلين في المسرحيات التقليدية، كسر الممثلون نمطية الأداء المعتاد واعطوا فرصة للمتلقي من خلال الايهام القسري للطقس والقسوة في آن واحد وتبلور ذلك الأداء من خلال استخدام الحواس والتأكيد على مفهوم السعال الدموي والاختناقات الذي يسبب نقصاً فيسيولوجياً يكون مؤشراً لدموية الاحداث في قتل الناس في الخفاء والعلن كذلك برزت بعض السمات الأدائية توزعت في الحركة الحادة والاصوات المتشنجة والتعبيرات الجسدية الحيوانية اتخمت العرض بمجموعة لحظات كابوسية تمثلت من خلال دوافع غير مشروعة وغير قانونية من خلال التصفية الجسدية لأفراد البلد الواحد.

امتاز الأداء التمثيلي مجموعة من التحولات المركبة من خلال التقطيع الصوتي الناتج عن المشاعر السلبية التي كانت حاضرة على اغلب احداث المسرحية علماً أن جميع الشخصيات كانت تعتمد ملفوظاً تراكمياً اختاره المخرج والمعد كحالة تكرار اقترن الزمن الراهن وتراتبيته المزدحمة في ذاكرة الشخصيات هذا الامر الذي دفع بالممثلين في اكساب ادوار الأدائية سمات تنتمي الى نظام الأداء المباشر انطلاقاً من التدفق الحر للأداء التمثيلي وبرز واضحاً في التعبيرات والانفعالات والصرخات المهزومة والمكسورة، كان لدوافع الجهل بروز مفهوم الفتنة الطائفية الذي برز في جسد المشهد العراقي وكان نتيجته تهشيم البنية والاواصر الاجتماعي حيث القت بظلالها على جميع مرافق الحياة.

استثمر الممثلون هذه المعطيات الخريفية للواقع المشؤوم وترجمته بأدائهم وتبلور كسمات تمثيلية على مستوى أكبر والصوت انطلاقاً من تظافر الصورة الطقسية والفعل التجريبي بفاعلية سمعية بصرية تحقق الحضور البارز للممثلين على صعيد التشكلات الحيوية الدرامية لتكشف للمتلقي حضوراً ملموساً لهذه الهيئة الكابوسية. شكل مفهوم الخريف بمقارباته الطقسية حضور علامات سيمائية في العرض المسرحي وكان احد ادواته هم الممثلون من خلال تشكيل منظومة علامية اعتمدت على المزج بين حركات العبادة والحركات السياسية تمثل عملية تجلي طقسي كمعالجة تولد المضامين والانتقال بالمشاهد الى الترميز والتكثيف للوصول لأقصى الحالات النفسية والانفعالات الكيفية واعطاء قيمة للإشعارات الصوتية والجسدية في انتاج جو خاص في كشف الذات الخريفية التي توضحت من خلال انتقال الممثل من أداء الى أداء آخر للعودة بجذور الطقوس وتشكلات الجسدية في رحلة جماعية.

افرز اختيار مكان العرض في منتدى وباحة منتدى المسرح شكلاً مغايراً لنمط مسرح العلبة وهذا بدوره اعطى حرية للممثل في فنونه الأدائية وتوزعت على منظومتي التعبير الجسدي واللفظي انتج خصائص وسمات أدائية طقسية اقتربت من مفاهيم المسرح الفقير عند (غروتفسكي) ومسرح

القسوة عند (أرتو) ومن خلال هذين الاسلوبين الاخراجيين بلور الممثلون منطلقاتهم الأدائية بطابع طقسي ساهم في خلق سمات أدائية متمايزة على مستوى الشكل والمضمون، لعب المخرج على دور الايماءة والتعبير الجسدي لحالات الغضب والقتل من خلال حركات انتقائية أدائية لشخصيات العرض المسرحي عملت على تجسيد العديد نت الدلالات لما يحمله الواقع ما بعد ٢٠٠٣ وما خلفه من انهيار من جميع الاصعدة في الواقع المحلي، حاول عرض مسرحية (خريف) خلق فضاء جمالي طقسي يكون للممثل الدور البارز والفاعل في اكساب بيئة العرض نماذج وهيئات وصور وحركات واصوات لها طابعها الطقسي الذي توزع حول موضوعي القسوة والقتل برؤية تجريبية مارست حضورها الجمالي في الخطاب المسرحي لإبراز العديد من المدلولات والدلالات التي بدورها ساهمت في خلق سمات أدائية التحمت مع مفهوم الطقس الخريفي الدموي على أداء الشخصيات المسرحية.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١. ظهر التوظيف الطقسي منسجماً ومتسقاً للأبعاد الأدائية في البناء الصوتي والحركي مما أعطى سمات للأداء تمظهرت بشكل يومي للمتلقي أي أن كل حركة وفعل وصوت هو لوحة طقسية استلهمت مادتها من الواقع المباشر والرمز والاشارة لحركة الاجساد ونغمات الاصوات.

٢. سعى عرض مسرحية (خريف) الى تمازج وتوافق بين اللغة المنطوقة واللغة الجسدية كتعبير بصري سيميائي أكسب الأداء اهمية واعطى سمات أدائية مغايرة قائمة على مغادرة الانماط التقليدية المألوفة في العروض النمطية.

٣. استثمر المخرج مكان العرض في باحة منتدى المسرح لما لها من دلالات وارتسامات مكانية على المستوى المحلي وخصوصاً البيت البغدادي كنموذج مستقطع أو بنية مكانية طقسية مستوحاة من مورثات شعبية استفاد منها الممثل في بلورة أدائه الطقسي معبراً للمظاهر الطقسية للأداء التمثيلي حملت عدة دلالات وسمات تعالقية مع الواقع الراهن.

٤. ظهر للجسد سمات سيمائية ذات طابع طقسي تميز بالإيحاء والرمز والاشارة والحركة استلهم مادته البصرية في تشكلات الجسدية والصوتية ذات ايقاع متنوع ومتدفق ارتقى به العرض الكلي.

٥. برزت بعض السمات الأدائية ذات الطابع التجريبي من خلال الاستعانة بمفهوم الطقسية باستخدام الحواس الخمسة عند الممثل ذات الطابع المتشنج والمباشر المبالغ فيه كنتيجة لدوافع الجهل مما افرز بيئة كابوسية خريفية ملموسة في عرض مسرحية (خريف).

الاستنتاجات

١. تشكل خصائص المسرح الطقسي صراع درامي يحقق من خلاله الممثل سمات أدائية تمثيلية تكسب العرض المسرحي انفتاح على العديد من الازمنة والامكنة والعودة بجذوره المسرحية للطاقة الطقسية المتراكمة في النفس البشرية.

٢. الأداء الحركي والصوتي يشكل مجموعة انساق يبلورها الممثل انطلاقاً من شبكة نفسية واجتماعية وتاريخية تعد نتيجة مناسبة لأجواء القسوة ذات الملامح الطقسية.

٣. اسهمت المفاهيم الطقسية في بلورة منطلقات أدائية وسمات تمثيلية متمايزة على مستوى الشكل والمضمون وكان لدور الايماءة والحركات الانتقائية والتجسيدات الصوتية تكسب الممثل فاعلية تجريبية تمارس حضورها الجمالي في ابراز العديد من المدلولات والدلالات في الخطاب المسرحي المعاصر.

التوصيات

١. عمل ورش مختصة للأداء الطقسي في مادة التمثيل لطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة قسم المسرح.

٢. اقامة مهرجانات مسرحية لعروض متنوعة يكون للمسرح الطقسي جزءً من هذه العروض لأهميته في بلورة واكساب الممثل نوعاً مغايراً للأنماط التقليدية.

المقترحات

١. دراسة السمات والاساليب الاخراجية في العروض الطقسية.

٢. دراسة الابعاد الجمالية التقنية على مستوى السينوغرافيا ذات الطابع الطقسي في المسرح العراقي المعاصر.

المصادر

١. ابراهيم، عبد الستار: **أسس علم النفس**، الرياض: (دار المريخ للنشر)، ١٩٨٧.

٢. ارتو ، انطوانين : **المسرح وقرينه** ، ترجمة : سامية الاسعد ، القاهرة : (دار النهضة العربية) ، ١٩٧٣ .

٣. أردش، سعد: **المخرج في المسرح المعاصر**، الكويت: (سلسلة عالم المعرفة)، ١٩٩٨.
٤. التكمه جي، حسين: **نظريات الاخراج**، بغداد: (دار المصادر)، ٢٠١١.
٥. آفنز، جيمز رووز: **المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك**، ترجمة: انعام نجم جابر، بغداد: (دار المأمون للترجمة والنشر)، ٢٠٠٧.
٦. أينز، كريستوفر: **المسرح الطليعي من ١٩٨٢ حتى ١٩٩٢**، ترجمة: سامح فكري، لندن: (مركز اللغات والترجمة–اكاديمية الفنون)، ١٩٩٤.
٧. الآلوسي، جمال حسين: **علم النفس العام**، بغداد: (مطبعة جامعة بغداد)، ١٩٨٨.
٨. الياس، ماري وحنان القصاب: **المعجم المسرحي**، د. ب : (مكتبة لبنان ناشرون)، د.ت.
٩. السواح، فراس: **الاسطورة والمعنى**، دراسة الميثولوجيا والديانات الشرقية، ط١، دمشق: (دار علاء الدين)، ١٩٩٧.
١٠. الكاشف، مدحت: **المسرح والانسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر**، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ٢٠٠٨.
١١. بروك، بيتر: **الاعمال الكاملة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة: (دار هلال للنشر)، ٢٠٠٢.
١٢. جودمان، اليزابيث و جين جودمان: **المرشد في السياسة والأداء**، ترجمة: محمد لطفي نوفل وامين الرباط، القاهرة: (مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون الجميلة)، ٢٠٠١.
١٣. حناطة، احمد سامي: **بدايات الفنون وارتباطها بالأديان**، بيروت: (دار الثقافة)، ١٩٩٦.
١٤. ديور، أدوين ديور: **فن التمثيل الافاق والاعماق**، ترجمة: مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون، القاهرة: (مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، ١٩٦٢.
١٥. ستانسلافسكي: **اعداد الممثل**، ترجمة: محمد زكي واخرون، القاهرة: (دار النهضة للطباعة)، ١٩٧٣.
١٦. سيف، محمد: **المسرح والافكار والتطبيقات التي تعارض التقليد**، د.ب: (الزاوية للتصميم والطباعة)، ٢٠١٢.
١٧. شكير، عبد الحميد: **الجماليات المسرحية– التطورات التاريخية والتطورات النظرية**، سوريا: (دار الطليعة الجديدة)، ٢٠٠٥.

١٨. شناوة، محمد فضيل: أداء الممثل في الاساليب الاخراجية الحديثة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، (رسالة ماجستير غير منشورة)، ٢٠٠٢.
١٩. صلاح، سامي: **الممثل والحرباء**، القاهرة: (دار الحريري للطباعة)، ٢٠٠٥.
٢٠. عبدالحميد، سامي: **ابتكارات المسرح في القرن العشرين**، بغداد: (مكتبة الفتح)، ٢٠٠٧.
٢١. ـــ: **نحو مسرح حي**، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠٠٦.
٢٢. عواد علي: تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي، **مجلة الدراما**، العدد ١، عمان، العدد١، ١٩٩٦
٢٣. غروتفسكي، جيرزي: **نحو مسرح فقير**، ترجمة: كمال قاسم نادر، العراق: (وزارة الثقافة والاعلام)، ١٩٨٢.
٢٤. ميتر، شوميت وماريا شفتسوفا: **أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً**، ترجمة: محمد سيد علي، القاهرة: (مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، د.ت.
يوسف ،عقيل مهدي: **نظرات في فن التمثيل**، الموصل: (دار الكتب للطباعة والنشر)، ١٩٨٨.