المتغير الادائي للممثل في الفضاء المسرحي الرقمي " رائحة حرب أنموذجا "

م.م. يحيى إبراهيم فليح
وزارة الثقافة
ebrahemyahya2@gmail.com

الملخص :

يعنى البحث بدراسة المتغير الادائي للممثل في الفضاء الرقمي من خلال التطرق إلى اشكالية تمييز هذا المتغير و مدى اثر هذا المتغير في عمل الممثل، ولاجل تحقيق هذه المهمة عمد الباحث إلى دراسة تلك المتغيرات وقسمها إلى اربع فصول تضمن الأول مشكلة البحث التي تمخضت بالسؤال التالي (ما المتغير الأدائي للممثل في الفضاء المسرحي الرقمي " رائحة حرب أنموذجا ") و أهمية البحث وحدود البحث فضلا عن هدف البحث، أما الإطار النظري الذي احتوى مبحثين المبحث الأول منطلقات المسرح الرقمي و المبحث الثاني هو الممثل في الفضاء الرقمي، أما إجراءات البحث واختتم الباحث الفصل بأهم النتائج والاستنتاجات وابرز المقترحات والتوصيات وقائمة المصادر والمراجع والملخص باللغتين العربية والانكليزية .

الكلمات المفتاحية : المتغير، الأداء، الفضاء الرقمي .

Abstract:

The research is concerned with studying the performance variable of the actor in the digital space by addressing the problem of distinguishing this variable and the extent of the impact of this variable on the work of the actor. In order to achieve this task، the researcher studied these variables and divided them into four chapters. The performance variable of the actor in the digital theatrical space (the smell of war as a model) and the importance of the research and the limits of the research as well as the goal of the research. Results، conclusions، the most prominent proposals and recommendations، a list of sources، references and a summary in both Arabic and English.

Keywords: variable، performance، digital space

مشكلة البحث

نتيجة للتطور التقني الهائل، اصبحت هناك الكثير من المؤشرات المتغيرة في العرض المسرحي ومنها توظيف التكنولوجية الرقمية في عروض المسرح خلال اواخر القرن العشرين وما بعده، للصناعة سينوغرافيا مسرحية جديدة تخرج عما هو مؤلوف، فظهرت تجارب جديدة تطرح صوراً بصرية لم تكن حاضرة من قبل، إذ عمل المسرحيون على توظيف هذه التقنية من اجل الوصول بالعرض المسرحي إلى مراحل متقدمة من الكمال من جهة، ومن اجل توفير بيئات يصعب توفيرها من طريق تصميم المنظر المسرحي المتعارف عليه فيما سبق، والتي تنعكس بالتأكيد على أداء الممثل في هذا الفضاء المغاير. ومن هنا وبناءً على ما سبق فإن الباحث يطرح تساؤلاً مفاده أن كل ممثل يمتلك ادواته المعروفة (الجسد، الصوت، واستخداماتها بشكل تقليدي) المتغير الادائي هنا يبحث عن تطوير هذه الادوات إلى ادوات اكثر تاثيرا وانسجاما وتوازنا داخل الفضاء الرقمي أي البحث عن ادوات جديدة ومهارات في المنظومة الادائية داخل الفضاء الرقمي لتحقيق المتعى والجمال والتاثير والدهشه وكيف أثرت التقنية الرقمية في أداء الممثل في العرض المسرحي، وما المتغيرات التي رافقت أداءه في هذه العروض، ومما تقدم يضع الباحث عنوان بحثه بالسؤال التالي ((ما المتغير الأدائي للممثل في الفضاء الرقمي رائحة حرب أنموذجا)).

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث في كونه:

١- تعزيز الدراسات المسرحية الحديثة في المسرح الرقمي.

٢- دور التقنية الرقمية وحضورها في العرض المسرحي الحديث .

٣- الاستفادة منه في المؤسسات الفنية ومنها معاهد الفنون والكليات .

هدف البحث

التعرف على المتغير الأدائي للممثل في الفضاء الرقمي " رائحة حرب أنموذجا"

حدود البحث

- الحد الزمني : ٢٠١٧
- الحد المكاني : بغداد / المسرح الوطني
- الحد الموضوعي : دراسة المتغير الأدائي للممثل في الفضاء الرقمي " رائحة حرب أنموذجا"

تحديد المصطلحات

أولاً: المتغيرvariable

لغويـــــــــاً /

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور "وتغيَّر الشيء عن حاله: تحوَّل. وغَيَّرَه: حَوَّله وبدّله كأنه جعله غير ما كان. وفي التنزيل العزيز: ذلك بأَن الله لم يَكُ مُغَيِّراً نعمةً أنعمها على قوم حتى يُغَيِّروا ما بأَنفسهم، قال ثعلب : معناه حتى يبدّلوا ما أَمرهم الله. والغَيْرُ : الاسم من التغيُّر" (ابن منظور، صفحة ٤٠).

اصطلاحاً /

وعُرِّف التغير على أنه "تحول صفة أو أكثر من صفات الشيء، أو حلول صفة محل أخرى، وهو أنواع: تغير في الكيف ويسمى الاستحالة، أو في الكم بالزيادة والنقص، أو في المكان ويسمى الانتقال، أما التغيّر في الجوهر فهو تغيّر بالكون أو بالفساد" (ابن منظور، ٥٠)

التعريف الإجرائي /

هو الاقتران بين الأداء التقليدي والأداء الرقمي لعناصر العرض في المسرح الرقمي اذ يمثل شكلاً جماليا ينقل صفات وحالات الشيء من وضع إلى اخر

ثانياً: الأداء – act

لغوياً /

لغةً، كما جاء في المنجد، اسم مأخوذ من الفعل (أدى) بمعنى أوصل الشيء أو قضاه : (الأداء) يعني (القضاء) أو (الإيصال) (مصلوات، ١٩٥٦، صفحة ٦). وفي (لسان العرب) (أدى الشيء أوصله) (ابن منظور، ٢٠٠٠).الأداء إصلاحاً : على أنه " القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري " (جوردن، التمثيل والاداء المسرحي، د.ت.، صفحة ٢١)والقدرة تعني التنظيم الإداري للعمل أو المشروع . ويعرف على أنه " السلوك المستعاد " (كارلسون، فن الاداء مقدمة نقدية، ١٩٩٩، ٢٢)ويعرف الأداء المسرحي على أنه " فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المرتبة زمانيا" (جوردن، التمثيل والاداء المسرحي، د.ت.، ٢٢). ويعرف الأداء المسرحي على أنه " إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح " (دين، ١٩٧٤، ٨٣)

اصطلاحاً/

يعرف علماء الأجناس واللغات الأداء على انه : "كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل مثل جمهور المسرح، أو مدرس الفصل، أو العالم، ولكن الركيزة الأساسية في هذه العملية ليست هي المراقب الخارجي بل هي ثنائية الوعي" (سلمان، ٢٠٠٩، ٦-٧) .

التعريف الإجرائي/

إدارة طاقة الجسد لكشف هوية المؤدي وحضوره في الفضاء المسرحي

ثالثا : الفضاء space

الفضاء لغوياً:

" يعني المكان الواسع " (الفراهيدي، ١٩٨١، ٦٣) وان الفضاء في اللغة العربية أيضا يعني " الاتساع والانتهاء ويفضي كل شيء أي يصير فضاء وكذا في النهاية" (الزبيدي) .

والفضاء : " ١. مصدر فضاء. ٢. ما أتسع من الأرض. ٣. الخالي من الأرض" (جبران، ١٩٧٨، ١٢٢) .

التعريف الإجرائي/

ومن خلال ذلك يعرف الباحث الفضاء تعريفاً إجرائياً بما يتلاءم وهدف بحثه : (هو كل هذا الفراغ الهائل الذي يحيط بنا ويمتد من حولنا مع امتداد مدى أبصارنا ويحدده مستويات هما الأرض والسماء وما بينهما هذا بالإضافة إلى انه يعتبر نموذج مستقل يمتلك ثلاثة أبعاد مع بعد رابع لا تدركه العين يدرك من خلال تفاعل الإنسان مع التكوين الفضائي الذي يمثل البعد التعبيري الرمزي للفضاء والذي يمثل مجموعة من الرموز تعمل على إثارة العواطف والتي تعد حدثاً يستعمل للتعبير وإيصال المعاني).

رابعاً: الرقميDigital

لغويـــــــــــاً /

عرفها (توماس اوهانيون) (الرقمية) على انها "التقنية الالكترونية المستعملة بواسطة الاجهزة والمعدات والحواسيب والتي اشتقت من النظام الرقمي الحاسوبي الثنائي المعرف بنظام الصفر والواحد والتي يتم توظيفها في الانتاج" (دراكر و اميلي ، ٢٠١٣،١١٤).

اصطلاحـــــــــاً /

إيجاد طريقة لنقل البيانات التي تسمح بإيجاد مستوى مميز من الأداء إلى الكومبيوتر، إذ تتحول فيها الرموز الرقمية "الثنائية" التي تمثل لغة الكومبيوتر بوساطة محول رقمي" (دراكر و اميلي ، ٢٠١٣، ٢٤٧) .

التعريف الإجرائي/

التكنولوجيا الاسقاط الضوئي الناتج من خلال أجهزة الكمبيوتر والوسائط المتعددة من النظام الرقمي الثنائي، الذي يعرف بأنه نظام صفر وواحد، اي هي التقنية التي تعمل على اعادة صياغة فضاء العرض عن طريق الية اشتغالها وتوظيفها في التشكيل البصري وخلق مناخ سينوغرافي فكريا وجماليا

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : منطلقات المسرح الرقمي

جاءت على يد الإغريق، ولا سيما مع بزوغ فجر الفيثاغوريين، اللذين هيكلوا أهمية الرقم بوصفه معادلات مقدسة كانوا أول من تناول الرياضيات، لم يطوروا هذا العلم فحسب، بل انهم، وقد آمنوا بها، اعتقدوا أن مبادئها هي مبادئ كل شيء. ومبادئ الأرقام، بطبيعتها، هي المبادئ الأولى، وكانوا يرون في الأرقام رموزاً تمثل الأشياء الكائنة والأشياء التي يمكن أن تكون، أكثر مما يرون في النار والتراب والهواء، تقع فلسفة الماورائيات في قلب فكر فيثاغورس وتعاليمه، فقد كان فهمه للأرقام يختلف تماماً عن فهمنا إياها اليوم، إذ لم تكن الأرقام من وجهة نظرهم شيئاً للاستعمال، بل هي شيء بطبيعته حاجة إلى الإستكشاف (طاليس، ٢٠٠٨، ٣١-٣٢).

وفقاً لأرسطو، فان الفيثاغوريين أعادوا أصل كل الأشياء إلى مبدأين: الشفع والوتر (الزوجي والفردي)، وأن آخرهما محدود أما أولهما فغير محدود، وأن الواحد يخرج من كليهما (لأنه شفع ووتر)، وأن الأرقام أصلها الواحد، وأن السماء ككل ما هي إلاّ أرقام. عناصر الرقم عند الفيثاغوريين هي الشفع والوتر، أو المحدود واللامحدود لأن الأرقام مشتقّة من الواحد، والواحد من الشفع (اللامحدود) والوتر (المحدود). (بدوي، ١٠٩).

المسرح الرقمي والأداء بوصفه فعل اجتماعي

يقول مارفن كارلسون في مقدمة كتابه فن الاداء مقدمة نقدية .

ان كل ما هو مسرحي كان يعد بكل بساطة في الايام السابقة له علاقة بالاداء وكان المسرح يعتبر احد الفنون التي يطلق عليها فنون الاداء ... هذا الاستعمال مازال قائماً فما زلنا نطلق

على كل حدث مسرحي خاص (او رقصة خاصة او حدث موسيقي) اسم الاداء، ثم يحاول ان يستنطق هذا المصطلح(Performanc) الاداء او (Performing) التادية باثارة سؤال اخر. (كارلسون، فن الاداء مقدمة نقدية، ١٩٩٩، ٧)

لكننا لو ابتعدنا قليلاً عن هذا الاستعمال العادي . وسالنا انفسنا عن الشيء الذي يكسب الفنون المؤداة صفة الاداء لكانت الاجابة، ان هذه الفنون تتطلب وجوداً مادياً للبشر على قدر من المهارة والتدريب وان اظهارهم لهذه المهارات هو ما يطلق عليه اسم الاداء .

لدى السينوغرافيا في هذه العروض اهمية ممكن تكون اكبر من اهمية النص "تعمل جماليات الوسائط المتعددة عالية التقنية مثل استخدام الفيديو والفيلم والمؤثرات الصوتية والالكترونية وبرامج الكومبيوتر بغرض الوصول الى انقطاع مع النص الدرامي واجساد الشخصيات " (الدين، ٢٠٠٨، صفحة ٢٥٠) وهنا نصل الى مصطلح هام في الدراسة وهو التكنولوجيا الرقمية "بوسائطها المتعددة وتشير التكنولوجيا الرقمية على استخدام طرائق عدة لتحمل المعلومات والاصوات والصور المتحركة والشاشات مجموعة من تطبيقات متنوعة تتضمن النصوص والصور الساكنة والرسوم المتحركة ثم عرضها وعلى هذا يتضح ان استخدام التكنولوجيا الرقمية هي عبارة عن ربط بين الحاسوب والطرائق الفنية المختلفة وتحتوي على برمجيات الضوء والفديو وقبل خفوت او اختفاء الصورة يجب تسجيلها ومن ثم معالجتها وتجسيدها داخل نسيج جسد الانسان البالغ الانساق والتكامل وكلما زادت سرعة تبادل المعلومات في استلام وتسليم الرسائل ومعالجتها بين الاجهزة والمحيط زادت مهارة ووعي الجسد لمعالجة المتغيرات الثقافية والاجتماعية بفعالية اكبر . وهذه هي عملية (التغذية المرتدة) التي تعني (العمليات التي تجعل نتائج الافعال تعود ادراجها وتؤثر في السلوك اللاحق باعتبارها جميعاً اشياء هامة لارتقاء التفكير) (ميلر، ٢٠٠٥، ١٧٠) فالكائن الحي يحتاج باستمرار الى عملية وعي الى الارتباطات المتصلة والدائمة بين الانا والاخر لتوجيه الاداء نحو اهدافه واذ كان فعل الاداء قد حقق هدفه ام لا، والفرق بين ما تحقق وما كان ينبغي تحقيقه . وبواسطة التوازن بين التفكير الذاتي والمشاركة بوصفه محاولة لفهم الذات من خلال الاخر .

وهذا مايؤكده مارفن كارلسون في كتاب (سياسة الاداء) في فترة ما بعد الحداثة هذا الاسلوب الذي يزعزع الافكار التقليدية حول الشخصية وحول التمثيل او الاعراف السائدة في نظم التمثيل ويرى ان الاداء اساس لبناء العلاقات الاجتماعية والادوار بين الجنسين وكيف ينجح الاداء في التحرر منذ ستينات القرن العشرين على وجه الخصوص بحيث يتم التعبير عن عدد

من القضايا الثقافية من بينها الترفيه المقبول لدى الجميع وافعال الكلام الاخرى . والمظاهرات السياسة . والطقوس وجوانب اخرى من الحياة اليومية . وتكثيف الحدث العالمي عن طريق الالكترونيات والكومبيوترات باعتبار ذلك ايضاً نوعاً من الاداء ... وبنحو عام مسرحة المجتمع وهذا مايميز الاداء في رؤية العالم وفهمه، إذ أن التكنولوجيا الرقمية شكلت بوسائلها المتمثلة بالنشاط الانساني المختلف، وهي أحد بدايات العصر الحالي بروزاً، وذلك عبر حضورها المستمر في جميع المجالات الحياتية، لكونها شملت جميع مستويات المعرفة، فاندمج وسائلها في جميع القيم الانسانية، واثرت في مصفوفات القيمة، واحدثت تحولات جذرية في مختلف المجالات الحياتية، من ما ادى الى ظهور عدة مفاهيم حديثة عن فنون المجتمعات المعاصرة، إذ يشهد العالم اليوم مراحل جديدة من التطورات التكنلوجية التي اختلطت فيه من خلال ثلاثة وسائل هي (الاتصالات، المعلومات، الحاسوب)، حيث ان التكنولوجيا الرقمية وصفت بكونها (ثورة المعلومات) إن الرابط ما بين التكنولوجيا بالفن هو الطابع الجمالي للعملية الفنية عبر تحويل المبني الكامن إلى ما هو ظاهر مرئي، حيث نرى أن الانسان التكنولوجي، الذي يقف طويلاً ويركز بشكل متكرر على الجانب الجمالي، وكيفية وضعه في عملية التصميم والتنفيذ في نفس الوقت، إذ يتفق علماء الفيزياء في القرن العشرين على أن "الجمال هو المقياس الأساسي للحقيقة العلمية". (اغروس و جورج ن.، ١٩٨٩، ٤٦)

المبحث الثاني: الممثل في الفضاء الرقمي

الاداء ليس موضوعاً ولا مفهوماً ولا فكرة ... انها صيغة من صيغ الشكل ولها شروط استخدام والمجتمع المعاصر ادرك تلك الشروط واثار استخدامها بشكل متعاظم وعالمي بتكنلوجيا الاتصالات لاعادة استثمار المجتمع من خلالها . لان من مميزات هذا الاسلوب بالاضافة الى التسلية والمتعة والاثارة والدهشة وتوفير الاقناع بواسطة الايهام بالواقع وفرضية الضرورة والاحتمال قدرتها حسب تنظيمات مختلفة ومتعددة للسياق والتلاعب بالمعنى فهو يصلح للنظام الاشتراكي والرسمالي وللواقعية والكلاسيكية واخيراً لمجتمع السوق والاستهلاك.

إن أغلب المنظرين الذين كتبوا في موضوع)الوسائط في المسرح والأداءIntermediality in Theatre and Performance)، يتعاملون مع موضوع الحيوية بغية تقرير الهجينية:

انها تصبح علامات تمثّل شخصية أو أي عالم خيالي، وهي في الوقت نفسه شيئاً يُقدَّم على خشبة المسرح، وهذا معنى العلامة البالغة التطور و التجوهر (أكثر جوهرية من أي معنى يجري تقديمه) يحوّل المسرح بصفته ممارسة دلالية بالدرجة الأولى، كل الأشياء إلى ما يمكن

إدراكه على إنه إشارة ويعالجها، مقارنة بالوسائط الأخرى التي تنقل الأشياء إلى فضاء أو زمان آخر، أو تخزنها لخلق عوالم منها عندئذ، لتصبح هذه الأشياء عوالماً هنا والآن، فيما يتركها في الوقت نفسه على حالها وعليه فان أي عرض مسرحي يمكن أن يتناول طيفاً متعدداً من المنظورات الممكنة التي بالإمكان تقديمها.

يمكن أن يشير المسرح الرقمي بصفته مصطلحاً إلى العروض المسرحية التي تستخدم نطاقاً واسعاً من التكنولوجيا واستخداماتها المتعددة، منها على سبيل المثال لا الحصر: الفيديو الرقمي والعارض الرقمي والشخصيات الكارتونية والواقع الافتراضي والروبوتات الرقمية واستجابات الجمهور في الوقت الحقيقي وابتكار محتوى تفاعل بيني والتقاط الحركة والكثير غير هذا من أشكال الوسائط الرقمية.

ويمكن أن تشمل الأمثلة استعمال العناصر المعروضة مع ممثلين أحياء و بضمنها مجموعات من الجمادات التي أضفيت إليها الحياة وتحريك الحركة التي يسيطر عليها المؤدّون لإدخال الفيديو أو الصوت أو الأداءات على الإنترنت التي تقع بين مؤدّين في غرف او مدن أو دول مختلفة. بل انهم قد يخلطون الكثير من هذه العناصر معاً في حدث واحد قابل للنقل.

لعلّ تأثر كل من المفاهيم الثلاثة (الجسد والمكان والزمان) بممارسات اليوم الرقمية على خشبة المسرح، جعلها تكون الجوانب الأساس للمسرح والحياة (وتبسيطاً: المؤدي وخشبة المسرح والجمهور). ولدراسة الجسد والمكان والزمان سيستخدم الباحث مفاهيماً مسرحية شتى تتضمن: التجسيد ومراقبة الآخر للتعرف على الذات وجرأة الجسم الباختينيني المتمرّد الجديد لصورة الجسد السادية في وسائط الإعلام. كما وظف مصطلحات من قبيل الحيوية والفارق والواسطة لاستنباط خيوط معنى من جسد الممثل المُمكنن أو الممثل بمواجهة نسخته الرقمية.

لم يتخل المسرح في ضل التطور التكنولوجي الكبير عن الوضع الإنساني، فنقل الأفكار والمشاعر والأحاسيس وفعّلها عبر استعمال الثقافة الرقمية، فمنح الأشياء والموجودات والصور والطبيعة صفات إنسانية لخلق الصراع والدراما، فبدل التأليف بالجسد الحي للفرد والمجتمع، جسّد الأشياء المحيطة بالجسد لتعميق الصراع وتوسيعه. أن الكفيل بإعادة الإنسان إلى (المجتمع البدائي) هي وسائل التواصل الالكتروني فهي "تقوم بدور فعال في ربط الناس في كل أنحاء العالم بعضهم ببعض وتساعد على إزالة الفوارق والاختلافات بحيث ترد العالم إلى التجانس الذي يميز الحياة في المجتمع القديم البسيط، وسوف يساعد ذلك على قيام تلك القرية الالكترونية أو القرية العالمية التي تعيد أمجاد جنة عدن" (ابوزيد، ٢٠٠٣، ٤٥).

إن المسرح الرقمي محاولة للعودة إلى أسطرة المسرح التي كان يحركها سابقاً الخيال الإنساني بمنح الأشياء قوة وطاقة خارقة، وهو محاولة لتنفيذ الخيال وتحويله إلى صور مرئية عبر أسلوب رقمي، فالمسرح الرقمي محاولة لإعادة الأسطورة والخيال الجامح إلى ما هو بصري مرئي، إنه أسلوب للعودة إلى أصل القصة القديمة للسرديات الكبرى والتفاعل المرعب.

المسرح الرقمي فن هجين يَعِدُ بأشياء عظيمة ويكتسب قوةً من قدرة المسرح على تسهيل الخيال وخلق الروابط الإنسانية وتوسّع قدرات التكنولوجيا الرقمية في التواصل والرؤية. يولّد الحضور المزدوج للممثّل الحي والعناصر الرقمية الوسيطة أحداثاً مسرحية تتيح لنا فهماً واستجابة أفضل وتشكيل عالمنا المتغيّر سواء على خشبة المسرح أو خارج بنايته.

الجسد في الفضاء الرقمي

هكذا سيبدأ الباحث مناقشته لتوسيع المسرح الرقمي للجسم والمكان والزمان بهذا الجانب الحيوي (جسد المؤدّي).

يعرض المسرح الرقمي الجسد أحياناً وكأنه في مشكلة أو يعاني اختراقاً، لكنه عادةً يُعَزَّز أو يوسَّع، فيمكن للجسد على خشبة المسرح من خلال التكنولوجيا الرقمية أن يعكس التطور الاجتماعي ويفتح البصائر على ما أصبحنا عليه في عالم العولمة الوسائطية. ويظل الجسد (حتى هذه النقطة من التطور) القاسم المشترك للخبرة الإنسانية.

ان ثنائية الأداء بين الحي والوسائطي، بين الإنسان والآخر الرقمي أمر جوهري لعروض المسرح الرقمي، وتكمن قيمة هذه التجربة في قدرتها على إعادة تفسير مُدرَكات الجسد الحالية.

عُرض في ستينيات القرن الماضي الجسد على خشبة المسرح (وبضمنه تقديم الجنس والوظائف البدنية والعنف)، واحتفت بالجسد نتاجات (كنتاجات المسرح الحي و غروتوفسكي Grotowski وبروك Brook) احتفاءً كرنفالياً وأفضل وصف لها هي أنها كانت مغايرة وفاجرة وجريئة. نحن اليوم بحاجة إلى إعادة تفسير المثالية الباختينية للجسم المتمرد في تقاليد هذه العروض لهذا الزمن والتوصّل إلى طريقة للعرض الجماهيري تكرّم ثنائية الأصوات أو المواقف أو تعدُّدها بدلاً من استهلاك خيار الخيالات البرّاقة .

وقد لاحظ (باختين) نفسه أن الرومانسية ترسم صوراً تخطيطية للجسد تحطّ من جوهر القيمة الإيجابية للجسد المتنافر المعربد وفقدت صور الجسد الحياتية اليومية كالأكل والشرب والجماع كل قوتها على التجديد وتحوّلت إلى فضاضات (باختين، ٢٠١٥، ٣٨) وهنا يمكن القول إن الأمر نفسه يصدق على الجسد كما تراه اليوم وسائل الإعلام، انه أوان استكشاف الجسد

بصفته أداة ممكنة للتغيير إزاء هذه الصيغة الجديدة للرتابة الرسمية، ما بالوسع أخذه من جسد (باختين) البشع القوي هو روح التمرّد لا وسيلة التعبير عنه، فقدرة الجمهور الصاخب على الإحتفاء الكرنفالي بتحرير الجماهير من الثِقَل القاتل للأعراف وإقامة حقائق رؤية العالم المهيمن ما تزال هدفاً منشوداً لابد من أن يتبلور بهيأة جديدة.

في الماضي استعمل تجريبيون من أمثال (غروتوفسكي) الجسد بصفته علامة ونقطة ارتباط بين الجسد الذي على المقعد والجسد الذي على خشبة المسرح كمثال على قوة الجسد في المسرح، إن العديد من ممارسات (جروتوفسكي) جاءت من تجاهل المشهد الخارجي للجسد، الذي مثله في ذلك الوقت فنانون كانوا يستخدمون تقنية الأفلام على خشبة المسرح . وقد عدّ (جروتوفسكي) جسده كقوته الخاصة (أو التكنولوجيا) التي يمكن أن تخلق أطيافًا، ومشاهدًا، وصوتًا من خلال البلاستيك الخاص بها، والجمباز، والوسائل الجسدية. كان ابتكار المسرح الفقير ردة فعل على شكل أسبق للوسائطية الخيالية التي نراها اليوم، سوى ان جمهور وسائط الإعلام يستهلك الحقيقة بمستويات أعلى. ففيما كان (جروتوفسكي) يروّج للجسد بصفته أداته الوحيدة، علينا اليوم أن نقوّي إيمانه بحضور الجسد حضوراً مشتركاً بصفته اداة لخلق الصلة الإجتماعية إلى جانب التكنولوجيا التي تتغلغل في حياتنا.

يجب إعادة استكشاف الجسد الحي بصفته علامة المسرح الرقمي، من خلال الوجود المشترك للجسد الوسائطي والجسد الحي على خشبة المسرح، يُستحضر التوتر على خشبة المسرح بين الإستهلاك السلبي والإدراك الإيجابي الذي على الجمهور ان يحلّه. ويمكن استعمال الحضور المشترك هذا (الإنسان والمعلومات الرقمية والجسم الصورة) في صيغ تواصل وأداء بديلة لإعادة تجسيد روح الجسد المتنافر في الجسد الباختينيني المتمرّد والقوي الجديد. استخدمُ (الباختينيني الجديد) مصطلحاً للتعبير عن جسد الإنسان المقاوم للممثل الحي مقابل الوسائطية الرقمية ومقابله الرقمي. الجسد الباختينيني الجديد هو اليوم تجسيد لجسد باختين المتمرّد المتنافر، جسد كرنفالي يُظهر قوة الجمهور على الإطاحة بالأعراف الرسمية، مستخدِماً المقابلة بين اللحم الحي والرقمي بدلاً من البدنية المنحطّة للإشارة إلى الجسد بصفته أداة لقلب أعراف السلوك أو الرسائل. الجسد الباختينيني الجديد هو موقع المقاومة المطالِب بالسلطة. حين يشاهد الجمهور جسد المؤدي البايولوجي إلى جانب الوسائطي، يصبح الجمهور مهيأً لإدراك موقفه ويتخذ قرار القيمة والأحوال النسبية للكيانات المتقابلة على خشبة المسرح، وليس من المهم في هذه اللحظة التوجيهية بين الرقمي واللحمي، ما إذا كان المؤدي البايولوجي أو الآخر الرقمي هو المسيطر. كلما عُرض الإنسان إلى جانب الرقمي، كان الجسد الحي هو المقاوم. أن يوجد

من دون مقابلة الآخر(الوسيط الرقمي)، وهذا الجسد الجديد بطل مُحتمل لتحدي السادي (المستغل والمفرط في التحفيز والمتفجّر) وصورة الجسد الفائقة التي تصنّعها وسائل الإعلام وثقافة الإستهلاك.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١- التقنيات الرقمية المسرحية هي احدى الوسائل الهامة التي اسهمت في مختلف مجالات العروض المسرحية والفنية في صياغة الصورة المرئية حيث تتضمن الكثير من العناصر والمفردات التشكيلية والبصرية تسهم في تكوين الاثر الجمالي منسجمة ومتداخلة مع منظومة الممثل من حيث التفاعل والإنتاج.

٢- التقنية الرقمية تمنح جسد الممثل فضاءات جميلة تفوق ما يحققه جسد الممثل الحي عن طريق الانسجام بين الجسد والفضاء الرقمي وعلى المتخصص السينوغراف العمل على توظيف وبناء علاقة مع الممثل لكي تعمل على زيادة الدهشة البصرية والفكرة العامة داخل العرض.

٣- تعد التكنولوجيا الرقمية للمختصيين في مجال الفن المسرحي من فعل اشياء كانت صعبة الان اصبحت اكثر سهولة ووضوحا وتاثيرا وعلى خلق شكلا فنيا جديدا وكان لهذا الشكل التاثير المباشر والكبير على تقنيات اداء الممثل فاصبح بالظرورة على المؤدي ان يجد اسلوب يمكنه من الانسجام داخل الفضاء الرقمي .

٤- التقنية الرقمية لها القدرة على مزج جسد الممثل بفضاء خشبة المسرح وان لجسد الممثل الحي المادي تاثير مهم فهو القاعدة التي يقوم عليها الرقمي وتساهم بشكل كبير في عملية تحول الممثل في شكل الاداء من النمطية إلى الحالات الاخرى خارج النمطية.

إجراءات البحث

عينه البحث

اعتمد الباحث على اختيار العينة بصورة قصدية، رائحة حرب تأليف مثال غازي / وإخراج عماد محمد كونها تتطابق ومؤشرات الإطار النظري التي توصل إليها الباحث.

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عيناته.

أداة البحث

اعتمد الباحث على الأدوات التالية في تحليل عيناته

أ- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

ب- الأقراص المدمجة.

ت- المشاهدة المباشرة للعرض المسرحي .

تحليل النموذج العينة

رائحة حرب

عرض مسرحي عراقي قدم على خشبة المسرح الوطني في نيسان عام ٢٠١٧، ليشارك بعدها في مهرجان المسرح العربي العاشر في شهر كانون الثاني من عام ٢٠١٨ الذي أقيم في دولة تونس، ومن ثم مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الخامسة والعشرين.

النص كيَّفه كل من مثال غازي من العراق و يوسف البحري من تونس عن رواية التبس الأمر على اللقلق للفلسطيني أكرم مسلم، أما الإخراج فللمخرج العراقي عماد محمد، أدى أدوار هذه المسرحية في عرض مصر في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الخامسة والعشرين بطولة عبد الستار البصري و بشرى اسسماعيل و امير احسان وسيقوم الباحث بتحليل العرض الذي قدم في مهرجان القاهرة لان الباحث شاهد العرض في المهرجان ويتوفر التسجيل الكامل لهذا العرض. النص المسرحي فيختزل شخوص الرواية في ثلاث شخصيات فقط، الجد الذي أدى شخصيته الممثل ستار البصري الذي ارتدى ملابس جنرال متشبثاً بوظيفته القديمة وعاشقاً للحروب التي دائماً ما يدعو لها باعتبارها (حسب رأيه) نموذج للحياة الطبيعية التي تخلد الشجعان وتقصي الجبناء، والجدة التي قامت الممثلة بشرى اسماعيل بأداء شخصيتها والتي تعلم كل أسرار زوجها وخياناته وحماقات حروبه، أمير احسان بشخصية الحفيد (اللقلق) الذي فقد أباه في إحدى الحروب مما خلق منه شخصيةً رافضةً لكل أنواع العنف.

المشهد الاول : ينسجم فيه الاداء مع الفضاء الرقمي ويرى الباحث إن توظيف المخرج للداتاشو في المشهد الأول كان فاعلاً وخصوصاً القضبان التي فتحت بعد فتح الستارة مباشرة، كدلالة على أن ما سيشاهده المتلقي في هذا العرض يدور داخل مكان مغلق، كذلك اللوحات الثلاث التي جاءت معبرة عن ما يدور من أفكار لدى شخصيات العرض، فالجد مستعد لأن يقدم أقرب الناس كقرابين لإرضاء شهوته الدموية، ورغبته العارمة في خوض الحروب، أما الجدة والحفيد (اللقلق) فأفكارهم مشوشة وغير مستقرة بسبب ما يعانوه من سطوة الجد رجل الحرب الذي تركت الحروب أثرها البالغ في نفسه وتفكيره، باستثناء حجمها الذي طغى على

المشهد بعد تقريبها وتكبيرها، فمنذ أول جملة ينطقها الجد (عبد الستار البصري)، بدا واضحاً أنه كان يحاول التغلب على ما كانت تعرضه الداتاشو، وهنا تحسب للمثل الجهد الذي بذله من اجل الوصول إلى الانسجام مع حجم الشاشة وحضوره داخل هذه الشاشة بشكل مؤثر رغم ان الصراع كان واضحا منذ المشهد الاول بين الممثل وحجم الشاشة أي الصراع بين الاداء والفضاء الرقمي من هنا ومن اللحظة الأولى للعرض (المشهد تلاول) نذهب إلى فكرة صراع الاداء داخل الفضاء الرقمي وليس انسجاما علما اننا ما زلنا في المشهد الاول،

المشهد الثاني : هو عدم التوافق بين عمل الفضاء الرقمي وعمل الممثل، مشهد الصلاة الذي يشترك الممثلون الثلاثة في أدائه يخلو فضاء العرض من الداتاشو، ويؤدي الممثلون أدوارهم بتلقائية عالية، حتى الحفيد (امير) الذي خلا المشهد من حوارات له، وظف جسده بشكل جعل منه مشارك فعال في المشهد،أما مشهد المصابيح المتحركة فيرى الباحث أنها لعدم علاقتها بالمشهد لم تأت بجديد ولم تضف شيئاً للمشهد، بل على العكس، كانت مشوشة وغير مستقرة، كونها كانت بحركتها الشاقولية عاملاً في تشتيت تركيز التلقي، وهذا ما كان يشعر به ممثلو العرض، مما دعاهم وبالخصوص (ستار البصري) و (اميراحسان) إلى محاولة إيجاد علاقة مع الشاشة سعياً للقبض على إيقاع العرض، رغم أن العرض ما يزال في ربعه الأول.

المشهد الثالث : الاداء خارج الفضاء الرقمي كان هذا المشهد يعتمد على الطاقة الحية للجسد الحي في داخل العرض والذي استمر لإحدى عشر دقيقة ونصف، استخدمت الإضاءة التقليدية، وتخلى مخرج العرض عن توظيف الداتاشو، فكانت بداية هذا المشهد سجالاً في الأداء والأفكار بين (عبد الستار) و(بشرى) عبر توظيف قاطع الستارة البلاستيكية المتحركة التي مثلت في هذا المشهد صورة شهيد، ورغم أن (أمير) كان خارج أحداث هذه البداية إلا أنه وكما المشاهد السابقة فرض نفسه عبر أداء حركي مغاير (الوقوف والمشي على رجل واحدة) والدخول فيما بعد لاستكمال دور (بشرى) كمعترض على أفكار الحرب والموت، لينقسم الفضاء إلى جزأين، جزء الجد حاملاً الدف ويمثل التطرف، وجزء الجدة، ويمثل الاعتدال، بينما يتوسطهم الحفيد سعياً لإيجاد لغة حوار مشترك، وفي هذا المشهد أدى (أمير) دور اللِّفيف في ذات الرقصة الصوفية التي أداها (عبد الستار) في مشهد سابق، والذي يقوم بالضرب على الدف كخلفية موسيقية، هذا المشهد شهد استعادة الممثلين دورهم كعلامات ذات حضور مميز.

المشهد الرابع : انزياح الاداء المسرحي امام هيمنة الفضاء الالكيروني مما سبب بضياع القيمة الادائية أمام حضور شكل كبير يخلوا من الروح، في مشهد زيارة السجن الذي استمر لثلاث دقائق بالتمام، وظف مخرج العرض صورة الماء على الداتاشو، وهي بعيدة كل البعد

عن مضمون المشهد، فظهر (أمير) و (بشرى) كجسمين أُلصقا عنوة على الداتاشو، أما مشهد مجلس الفاتحة، فلم يختلف عن سابقيه في عدم فاعلية الداتاشو، وتوظيفها بشكل لا يتلائم مع ما يطرح في المشهد والذي يبين انحياز مخرج العرض للتقنية الرقمية حتى لو كان ذلك على حساب حضور الممثل، خصوصاً وإن الممثلين الثلاثة اجتمعوا في بقعة صغيرة وسط المسرح، مما أسهم في إيجاد فارق واضح بين حجم الشاشة وحجم الممثل.

المشهد الخامس: غياب التوازن بين الشكل الحي للاداء داخل الفضاء و الشكل داحل الداتاشو، والذي وظفت فيه الداتاشو كان مشهد برج المراقبة، الذي جاء مقارباً لمضمون المشهد، إلا أن صورة البرج التي وظفها المخرج لم تكن مطابقة، كونها صورة لبرج يستعمل للأغراض المدنية، يجلس الممثلون الثلاثة تتقدمهم (بشرى)التي تمثل دور الوسيط في نقل المعلومات بين (عبد الستار) و (أمير) الذي يعتلي الكرسي الأخير واقفاً، في هذا المشهد شكل عدم التوازن وصعوبة الوقوف على الكرسي مشكلة لدى كل من (أمير) و (عبد الستار)، الذي سقط من الكرسي إلا أنه تدارك الأمر، ليؤدي بعدها (أمير) مشهداً صامتاً جسد فيه مشاهد إعدام الجنود العزل في سبايكر، ومن ثم تؤدي (بشرى) دور الأم الثكلى في مشهد كان لطبقات صوتها المتنوعة أثرها في تأديته.

المشهد السادس : هيمنة الداتاشو على الاداء وليس هيمنة الشكل من اجل الاعرض، في مشهد الخرائط جاء استخدام الداتاشو بشكل مبالغ فيه، فكان على مخرج العرض أن يقلص زمن استخدامها، فأغلب أحداث المشهد لا تمت بصلة لما يعرض سوى بداية المشهد وتساؤل الحفيد(أمير) عن سبب الحرب، فالحديث عن البيت واقتصار الحياة في غرفة واحدة منه، واعتراض الحفيد على عدم منحه اسماً هي من الموضوعات التي لا علاقة لها بما يعرض على الداتاشو، فضلا عن طبيعة الخرائط التي عرضت والتي لم تكن كلها من واقع العرض، سوى خارطة تمدد داعش، في هذا المشهد بدا تأثير حجم الداتاشو واضحاً على أداء الممثلين، فتخبَّطَ (عبد الستار) في تعامله مع البوصلة عبر جهاز الإشارة الذي يحمله، مثلما فعل مع خارطة تمدد داعش، ففي حين تعرض الداتاشو هذه الخارطة كان يشير إلى مناطق بعيدة لم يصلها هذا التنظيم، ولم يسلم (أمير) من هذا التخبط، فما علاقة خارطة جنوب أوربا بالأسماء التي طالب جده بتسميته بإحداها (علي، عمر، خالد، عثمان، حسن، حسين).

المشهد السابع : عندما يكون هناك انسجام تام بين الاداء و التقنية الرقمية يتحقق لدينا المتعة و الدهشة والفكر، كان مشهد هجرة الحفيد، والذي نجح فيه المخرج بتوظيف الداتاشو عبر

عرض صورة البحر فكان علامة منتجة خصوصاً، بعد وقوف (أمير) في المنطقة التي تلي الشاشة، بأداء صوتي مميز مما أضاف إلى المشهد روحية أخرى .

المشهد الاخير : مشهد التكرار غير المبرر المشهد عبارة عن تكرار من اجل التكرار فقط، في المشهد الأخير جاء دائري البناء بثلاث أجزاء، وثلاث نهايات، وظفت الداتاشو في الجزء الأول عبر غلق قضبان السجن، وعرض مظاهرات لينتهي برمي رصاص وبقع دم، وغلق للستارة، أما الجزء الثاني فعاود المخرج بعد فتح الستارة عرض الصور الثلاث التي استخدمها في بداية المسرحية، ولكن باختلاف في المحتوى، لينتهي هذا الجزء بكسر اللوحات، وغلق الستارة، في المشهد الأخير تفتح الستارة على حريق يلتهم المكان بأكمله، ويرى الباحث أنه كان بإمكان مخرج العرض اختزال هذه الأجزاء بجزء واحد، كي لا يتسبب بكل هذه الفوضى البصرية التي لم تأت بشيء جديد يغني العرض، ليختتم العرض بالطيور المهاجرة، الصورة التي جاءت معبرة ومتناغمة مع فكرة النص الروائي والعرض.

النتائج والاستنتاجات

من خلال تحليل العينة توصل الباحث إلى النتائج الاتية

النتائـــــج :

١. توصف معظم التصاميم الرقمية التقني للعرض المسرحي بالتعقيد والبساطة و الكمبيوتر يعمل على اعطاء البدائل وبسرعة فائقة ليحقق التوازن من مستوى التعقيد الى مستوى البساطة للمصمم وبالتالي المتلقي، عكس ما جاء في عينة البحث حيث ان التقنية عملت على تشتيت المتلقي في مجموعة من الصور التي ليس لها علاقة مع بنية العرض .
٢. ان التقنية الرقمية تضيف بعدا جديدا للتقني المسرحي من خلال التعبير عن افكاره وبشكل كامل اذلك يجب النظر في كل مسلمات التقليدي وتكوين رؤية تخدم العرض المعاصر، حيث كان فضاء مسرحية رائحة حرب مؤث بثرثرة بصرية عالية غير دالة .
٣. اتسم الأداء التمثيلي في العرض المسرحي الرقمي بالإثارة الفكرية والجمالية للمتلقي بفعل متغير ذلك الأداء الذي كسر رتابة التقليد وجنح نحو الإبداع.
٤. ركز المخرج على البناء الصوري الرقمي للعرض ما خلق فجوة بين الأداء التمثيلي وتلك التقنية الرقمية التي سجلت حضوراً كبيراً على حساب الأداء التمثيلي كما حصل في عرض رائحة حرب.

٥. شكلت التقنية الرقمية في عرض رائحة حرب عبئاً أثقل كاهل الممثل وأفقده تركيزه في الأداء بسبب حجم الداتاشو الذي قزّم الممثلين وجعلهم يدخلون في سباق مع ما يعرض على الداتاشو دون نتيجة.

الاستنتاجات :

١. أن أي أشارة تصدر من الممثل هي موضوع بحد ذاته تعطي انطباع لما يمتلكه الممثل من مرجعيات ثقافية، علمية، فكرية، جمالية، اجتماعية.
٢. أن تطور وسائل صناعة الممثل وفقاً لتباين الأساليب الإخراجية له دور كبير في تطوير الممثل وإخراجه من النمطية التقليدية أي الأداء النمطي تبعاً لفلسفة العرض المسرحي.
٣. تؤسس التقنيات الرقمية البيئة للاقتران مع الأداء التمثيلي التقليدي من اجل صناعة فن هجين مع العلوم الأخرى .
٤. يستند الممثل في تفاعله مع الشخصية الدرامية وتواصله مه المتلقي على امكانيته المادية والروحية، ليحقق التفاعل والتواصل المباشر مع المتلقي وبمساعدة البيئة .

المقترحات : يقترح الباحث مايأتي :

- إدخال موضوع المسرح الرقمي والتفاعلي ضمن مناهج الدراسات كمنهج مستقل في جميع كليات الفنون الجميلة
- الاطلاع المباشر على أخر ما توصلت إليه العلوم المسرحية الحديثة العالمية .

والتوصيات : يوصي الباحث بالدراسات الاتية :

- طرق ومناهج أعداد الممثل في المسرح الرقمي والافتراضي .
- فاعلية الأداء التمثيلي في العرض المسرحي الرقمي .

المصادر والمراجع

1. Almalk، R. (n.d.). 1،2،3. Retrieved from http://www.ABD ALmalk Read.htm.

٢. ابن منظور، و ابن مكرم جمال الدين . *لسان العرب*. بيروت، بيروت: دار صادر.
٣. ابي عبد الرحمن الفراهيدي. (١٩٨١). *كتاب العين*. بغداد، العراق: دار الرشيد.
٤. احمد ابوزيد. (٢٠٠٣). *ماكلوهان والثورة الالكترونية*. (الكتاب العربي، المحرر) الكويت: وزارة الثقافة.
٥. ادورد جوردن كريج. (١٩٦٠). *في الفن المسرحي*. (دريني خشبة وعلي فهمي، المترجمون) المطبعة النوذجية.

٦. ادورد كريج، و جوردن . (١٩١٩). *تقديم المسرح*. بوسطن ليتل: براون وشركاءه.
٧. ادورد كيسي. (١٩٩٠). *استرجاع الفرق بين الطبقات والفضاء*. توبيكا، الولايات المتحدة الامريكية: مجلات الفلسفة و الفنون البصرية.
٨. ادورد كيسي. (١٩٧٩). *التاريخ الفلسفي*. كيقورنيا، الولايات المتحدة الامريكية: جامعة كليفورنيا.
٩. ارثر ميلر. (٢٠٠٥). *المسرح العالمي*. القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٠. أرسطو طاليس. (٢٠٠٨). *ما بعد الطبيعة*. اللاذقية: دار ذو الفقار .
١١. اليزابيث جودمان، و دي مان جين . (٢٠٠١). *المرشد في السياسة والاداء*. (مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، المحرر) القاهرة، مصر: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون.
١٢. اليكساندر دين. (١٩٧٤). *العناصر الاساسية لاخراج المسرحية* (الإصدار سامي عبد الحميد). بغداد، العراق: دار الحرية للطباعة .
١٣. امل فضل حركة. (١٩٨٤). *ارفين بسكاتور و المسرح السياسي*. مجلة عالم الفكر .
١٤. اندريه. (٢٠٠١). *موسوعة لالاند الفلسفية* (الإصدار خليل احمد خليل). بيروت، باريس: منشورات عويدات.
١٥. باتريس بافيس. (١٩٨٧). *المسرح في مفترق طرق الثقافة (المسرح ووسائل الاتصال) الخصوصية والتدخل*. القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي.
١٦. بيتر بروك. (١٩٩٨). *ليس هناك اسرار*. (غريب عوض، المترجمون) البحرين، البحرين: مسرح الصواري (كتاب الصواري).
١٧. بيتزو انطونيو. (٢٠٠٩). *المسرح والعالم الرقمي (الممثلون والمشهد و الجمهور)*. (اماني فوزي حبشي، المترجمون) القاهرة، مصر: اهيئة العربية المصرية العامة للكتاب.
١٨. توني بار. (١٩٩٣). *التمثيل للسينما والتلفزيون*. (احمد الحضري، المترجمون) القاهرة : الهيئة العامة المصرية للكتاب .
١٩. جان بودريار. (٢٠٠٨). *المصطنع و الاصطناع*. (جوزيف عبد الله، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
٢٠. جايسكام جريج. (٢٠٠٩). *السينما والفديو على خشبة المسرح*. (محمود كمال، المترجمون) مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

٢١. جمال الدين ابن مكرم ابن منظور. *لسان العرب*. بيروت، بيروت: دار صادر.

٢٢. جوانا دراكر، و ماكاريش اميلي . (٢٠١٣). *تاريخ التصميم الجغرافي*. بوسطن.

٢٣. جوليان هيلتون. (١٩٩٥). *اتجاهات جديدة في المسرح*. (د. امين الرباط و سامح فكري، المترجمون) القاهرة، مصر : مركز اللغات والترجمة (اكاديمية الفنون).

٢٤. جيرزب جروتوفسكي. (١٩٧٩). *نحو مسرح فقير*. (كمال قاسم نادر، المترجمون) بغداد، العراق: وزارة الثقافة.

٢٥. حسن اليوسفي. (٢٠١٢). *المسرح و الفرجات*. طنجة، المغرب: منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

٢٦. د. اقبال نعيم سلمان. (٢٠٠٩). *اطروحة الاداء الصامت وعلاقته بالتكوين في العرض المسرحي*.

٢٧. دينيس بابلي، و جوردن كريج ادوارد . *مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي*. (جمال عبد المقصود، المترجمون) وزارة الثقافة.

٢٨. دينيس بابلي، و جوردن كريج ادوارد . (د.ت.). *مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي*. (جمال عبد المقصود، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة.

٢٩. روبرت م. اغروس، و ستانسيو جورج ن. (١٩٨٩). *العلم في منظوره الجديد*. (سلسلة عالم المعرفة، المحرر، و كمال خلايلي، المترجمون) الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب.

٣٠. عبد الرحمن بدوي. *ربيع الفكر اليوناني*. القاهرة، مصر: مكتبة النهضة العربية.

٣١. عماد هادي الخفاجي. (٢٠١٦). *اتقنية الرقمية والبديل الضوئي في العرض المسرحي*. بعداد، العراق: مكتبة الفتح للطباعة والنشر.

٣٢. فتحي حسن. (١٩٧١). *العمارة العربية الحضرية في الشرق الاوسط*. بيروت: جامعة بيروت.

٣٣. كاثي هاس. (٢٠٠٥). *فن التمثيل السينمائي*. (المركز القومي للترجمة، المحرر) القاهرة : وزارة الثقافة

٣٤. لويس مصلوات. (١٩٥٦). *المنجد في اللعة، معجم اللغة العربية* . بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

٣٥. مارفن كارلسون. (١٩٩٩). *فن الاداء مقدمة نقدية* (الإصدار د. منى سلام، المجلد مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي). القاهرة، مصر: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون (القاهرة).

٣٦. مارفن كارلسون. (١٩٩٩). *فن الاداء مقدمة نقدية* (الإصدار د. منى سلام، المجلد مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي). القاهرة، مصر: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون (القاهرة).

٣٧. محمد مرتضى الزبيدي. *تاج العروس في جواهر القاموس*. بيروت: دار مكتبة الحياة.

٣٨. محمود علاء الدين. (٢٠٠٨). المسرح ما بعد الدراما. (الهيئة المصرية، المحرر) *مقال مجلة فصول*، ص ٢٥٠.

٣٩. مسعود جبران. (١٩٧٨). *معجم الرائد*. بيروت: دار العلم للملايين.

٤٠. ميخائيل باختين. (٢٠١٥). *اعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وأبان عصر النهضة*. (شكير نصير الدين، المترجمون) منشورات الجمل.

٤١. هايز جوردن. *التمثيل والاداء المسرحي* (الإصدار د. محمد سعيد). القاهرة، مصر: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

٤٢. هايز جوردن. (د.ت.). *التمثيل والاداء المسرحي* (الإصدار د. محمد سعيد). القاهرة، مصر: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

٤٣. هربارت ماركوز. (١٩٨٨). *الانسان ذو البعد الواحد*. (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت: منشورات دار الاداب.

٤٤. يوسف عبد المسيح ثروت. (١٩٧٣). *برتولد بريخت والمسرح العالمي*. (مجلة الاقلام، المحرر) بغداد، العراق: دار الحرية للطباعة.