الوعي الجمالي والجسدي في العرض المسرحي – الراديو

Aesthetic and physical awareness in theatrical performance –radio

الباحث:ا.م.حيدر محمد حسن

Researcher: Asst. M. Haider Mohammed Hassan

presidency of the university of Babylon – رئاسة جامعة بابل

haedar123mmss@gmail.com

الملخص

يُعدّ الوعي الجمالي من المفاهيم المحورية في فهم التجربة المسرحية المعاصرة، حيث لم يعد العرض مجرد وسيلة لإيصال محتوى درامي فحسب، بل أصبح فضاءً بصريًا وجسديًا يُثير الإدراك الجمالي لدى المتلقي. يهدف هذا البحث إلى تحليل العرض المسرحي (المبثوث عبر منصة يوتيوب في الرابط أعلاه) لفهم آليات تشكيل الوعي الجمالي من خلال استخدام الصورة، الحركة الجسدية، والإضاءة، باعتبارها عناصر تشكّل جمالية التجربة المسرحية.

ان المسرح لغة ادائية تواصلية تحولية ابتداً من اللغة المكتوبة الى اللغة السمعية يخلقها المخرج مستعيناً بكل العناصر التي تدعم رؤيته الفنية حتى المتلقي الذي يُكمل تلك الصورة (لغة) من خلال قراءته لها . فهو انما وليد عناصر مجتمعة معاً متجانسة تكون الفعل المسرحي . وان إنتاج الخطاب المسرحي يحتاج الى كيفية وآلية وأساليب تمكن من تحويل النص المكتوب الى نصوص سمعية على الخشبة وعلاقتها بالمتلقي كمؤول للكم الهائل من تلك النصوص مقرونة بحاضنة سياسية اجتماعية فكرية فنية ، فظهرت الموجات التجريبية وما صاحبها في تسريع تطوير وتنويع أشكال الخطاب المسرحي تراوحت بين إعلاء شأن النص المكتوب وبين التقليل منه على ان التقليل منه كان اكثر رواجاً ، فساد النص السمعي على حساب النص المكتوب ، ففي المسرح تغيرت طبيعة الكاتب والقارئ والنص، والعلاقات بينهما كل ذلك مشروط بان يكون دور المتلقي دوراً أكثر فاعلية ليكون مشاركاً بدلاً من متفرج فحسب .

انعكس ذلك على التقنيات المسرحية التي هي إحدى مكونات فضاء الخطاب المسرحي ، والتي تتكون من مجموعة نصوص ــ ليس المكتوب فقط ــ وانما شملت البصرية والسمعية (التقنيات احداها) التي يحتويها ككل ينتج علامته ، في البنية التكوينية للعرض ، وتتميز العلامات المسرحية بقدراتها على التحول والانتقال من مظهر لآخر ومن حالة لأخرى . بهيئة سمعية تكتمل بتأويل المتلقي لها بمجملها تكون الخطاب المسرحي .

١. الشخصيات الرئيسية:

•الالي: شخصية تعاني من الفقر والتشرد، تُجسد الصراع الداخلي بين الكرامة والحاجة.

•باسي: صديق الالي، يمثل التكيف مع الواقع المرير من خلال الاحتيال والرشوة.

•الضابط هيومن: رمز للفساد المؤسسي، يستغل سلطته لتحقيق مكاسب شخصية.

•السيد هنكن: شخصية تمنح الالي وباسي جائزة عبارة عن "راديو" بقيمة ثلاثين دولارًا، مما يُثير سلسلة من الأحداث.

•مالك الشقة: يمثل السلطة الأبوية والمجتمعية، يطالب بالإيجار ويُجسد الضغوط الاقتصادية.

مسرحية الراديو – إخراج: محمد حسين حبيب – بابل

مهرجان المسرح العراقي السادس – بغداد – ٢٠٢٣

٢. الحبكة الدرامية:

تدور أحداث المسرحية حول الالي وباسي، اللذين يعيشان في ظروف معيشية صعبة. يحصلان على راديو كجائزة، مما يُدخلهما في مواجهة مع السلطات بسبب عدم امتلاكهما لتصريح. يحاول باسي استغلال الوضع للحصول على رشوة من الضابط هيومن، لكن الأمور تتعقد عندما يُكتشف أن التصريح مزور. تُسلط المسرحية الضوء على الفساد، الفقر، والبطالة، وتُبرز الصراع بين البقاء والكرامة

٣. العناصر الجمالية والإخراجية:

- السينوغرافيا: استخدام رمزي للفضاء المسرحي، مع توظيف الإضاءة لخلق أجواء تعكس الحالة النفسية للشخصيات.
- الصوت والموسيقى: تُستخدم المؤثرات الصوتية لتعزيز التوتر الدرامي، مع إدخال مقاطع إذاعية تُعلق على الأحداث الجارية.
- الأداء التمثيلي: اعتمد الممثلون على التعبير الجسدي والحوار الساخر لنقل معاناة الشخصيات.

٤. الرسائل والمواضيع:

تُعالج المسرحية موضوعات مثل:

- الفساد الإداري والرشوة.
- الفقر والتشرد.
- البحث عن الكرامة في ظل ظروف قاسية.
- الاستغلال والظلم الاجتماعي.

٥. الاستقبال النقدي:

حظيت المسرحية بإشادة نقدية لجرأتها في تناول قضايا حساسة، ولأسلوبها الساخر الذي يُبرز التناقضات الاجتماعية. كما أُشيد بالإخراج الذي دمج بين الواقعية والتجريبية، مما أضفى عمقًا على التجربة المسرحية

الوعي الجمالي في العرض المسرحي الراديو : دراسة تحليلية للعرض الفني المباشر

Abstract

Aesthetic awareness is a pivotal concept in understanding the contemporary theatrical experience. Performance is no longer merely a means of conveying dramatic content, but rather a visual and physical space that stimulates the

recipient's aesthetic perception. This research aims to analyze the theatrical performance (broadcast via YouTube at the link above) to understand the mechanisms of shaping aesthetic awareness through the use of image, physical movement, and lighting, as elements that shape the aesthetics of the theatrical experience. Theater is a transformative, communicative, performative language, beginning with written language and then audible language. The director creates it using all the elements that support his artistic vision, all the way to the recipient, who completes that image (language) through reading it. It is the product of elements that come together in a harmonious way, forming the theatrical act. The production of theatrical discourse requires a method, mechanism, and techniques that enable the transformation of written texts into audible texts on stage. This requires a relationship with the recipient as an interpreter of the vast number of these texts, coupled with a political, social, intellectual, and artistic incubator. Experimental waves emerged, and their accompanying acceleration in the development and diversification of forms of theatrical discourse ranged between elevating the written text and diminishing it, although diminishing it was more prevalent. The auditory text became corrupted at the expense of the written text. In the theater, the nature of the writer, the reader, and the text, as well as the relationships between them, changed. All of this is conditioned by the recipient's role being more active, as a participant rather than a mere spectator. This was reflected in theatrical techniques, which are one of the components of the theatrical discourse space. These texts are composed of a set of texts—not just written texts—but also include visual and auditory elements (technics being one of them), which they contain as a whole, producing their own sign within the formative structure of the performance. Theatrical signs are distinguished by their ability to transform and transition from one aspect to another and from one state to another. Theatrical discourse is formed in an audible form, completed by the recipient's interpretation of it as a whole. Importance and Need for Research The importance of the current research lies in its study of modern techniques in theatrical presentation, examining the most prominent of these elements and their mechanism of operation, as they perform an integrative and aesthetic function in forming the theatrical image through radio. Furthermore, its importance, particularly in theatrical presentations, lies in the ideas and content they contain within their structural and formative elements, which constitute or constitute them. Furthermore, the subject has not been addressed in previous studies, particularly in theatrical presentation through radio. Therefore, the researcher found it necessary to study it. The need for it lies in the following: It will benefit students of the Department of Theater Arts, specializing in directing and theater techniques, by familiarizing them with the mechanisms of operation of modern techniques in contemporary Iranian theatrical presentations. Furthermore, it will benefit students of the Department of Theater Arts, specializing in directing and theater techniques, by familiarizing them with the history and origins of Iranian theater. Research Problem Contemporary artistic and philosophical discourse emerged in an era of decentralization and intellectual

dialectical contradiction, produced by the outcomes of postmodernist thought, which pervades the collective thought of society. This discourse proclaimed a revolution against the slavish mind, which operates within a specific rational methodology and places humans within a structure and system governed by social laws and norms. This followed a series of influences and changes that affected human societies, including wars and political, economic, and social changes. This shifted life in general toward unrestricted and uncontrolled liberation, which was reflected in art and theater. Theater is the eloquent language expressing all the problems, changes, and developments within society. Modern and contemporary artistic theaters and directing methods emerged to challenge the frameworks, rules, and laws of theatrical art. Therefore, the process of breaking away from laws and regulations was one of the most important requirements of new artistic expression, because humans were no longer able to interact with the centralized and dominant forces that controlled them. Instead, they inclined their senses and emotions toward freedom and liberation, entering the world of imagination and the world of the unreasonable to achieve their desired goals. He dreams of it in his imagination, the depths of his soul, and his wishes. Directing schools tended toward this aspect, influenced by philosophies and intellectual and philosophical references that took this direction as their starting point. Most notable of these were the doctrines and movements that rebelled against reality and called for the destruction of all laws, customs, and foundations established by man and harnessed to serve his goals, whether social, political, or intellectual, and for building life on the rubble of this wreckage. Hence, the research problem emerges in the following question: What is the mechanism of convergence between artistic and aesthetic treatments in radio theatrical performances? Research Objective The current research aims to identify: 1- Aesthetic awareness in radio theatrical performances.

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي في دراســـة التقنيات الحديثة في العرض المســـرحي والتوقف عند ابرز هذه العناصـر وألية اشـتغالها بما تؤديه من وظيفة تكاملية وجمالية في تكوين الصـورة المسـرحية من خلال الراديو فضـلاً عن أهميتها لاسـيما في العروض المسـرحية مما تحمله من أفكار ومضـامين تكتنز في ثنايا عناصـرها البنائية – التكوينية المشَكلة او المكونة لها إضـافة الى عدم تناول الموضـوعة في دراسـات سـابقة لاسـيما في العرض المسرحي من خلال الراديو. لذا وجد الباحث ضرورة لدراستها .

فيما تكمن الحاجة اليه بأنه :

يفيد طلبة قسم الفنون المسرحية اختصاص الإخراج والتقنيات المسرحية بتعرفهم آليات اشتغال التقنيات الحديثة في العرض المسرحي الإيراني المعاصر ، بالإضافة الى اختصاص ادب وتاريخ مسرح في تعرفهم تاريخ ونشأة المسرح الإيراني .

مشكلة البحث

انطلق الخطاب الفني والفلسفي المعاصر في عصر يسوده اللامركزية والتناقض الجدلي الفكري الذي أنتجته مخرجات الفكر مابعد الحداثوي المتغلغل في الفكر الجمعي للمجتمع ، ليعلن هذا الخطاب الثورة على العقل الاتباعي الذي يعمل ضمن منهجية عقلية محددة والذي يضع الإنسان ضمن هيكلية ونسقيه تحكمها القوانين والأعراف الاجتماعية ، وبعد مجموعة من المؤثرات والمتغيرات التي طالت المجتمعات الإنسانية من حروب وتغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية جعلت من الحياة بشكل عام تتجه إلى اللاقيود والتحرر غير المنضبط وهذا ما انعكس على الفن والمسرح ، فالمسرح هو اللسان الناطق المعبر عن كل ما يحتويه المجتمع من مشاكل ومتغيرات ومستجدات ، وجاءت المسارح الفنية والطرق الإخراجية الحديثة والمعاصرة لضرب الأطر والقواعد والقوانين المسرحية ، لذا كانت عملية الخروج عن القوانين والأنظمة هي من اهم مقتضيات التعبير الفني الجديد ، لان الإنسان أصبح لا يستطيع ان يتفاعل مع المركزيات والقوة المسيطرة التي تتحكم به ، بل يميل بجوارحه وعواطفه إلى الحرية والتحرر والدخول الى عالم الخيال وعالم اللامعقول للوصول إلى ما يتمناه ويحلم به في خياله وخلجات نفسه وأمنياته ، فكانت المدارس الإخراجية تميل إلى هذا الجانب متأثرة بفلسفات ومرجعيات فكرية وفلسفية تتخذ هذا الاتجاه منطلقا لها، وأهمها المذاهب والتيارات المتمردة على الواقع التي تدعو إلى تحطيم كل القوانين والأعراف والأسس التي وضعها الإنسان وسخرها لخدمة أهدافه سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو فكرية وبناء الحياة على ركام هذا الحطام ، ومن هنا تبرز مشكلة البحث في السؤال الأتي :

ما هي آلية التقارب للمعالجات الفنية والجمالية في العرض المسرحي الراديو ؟

<u>هدف البحث</u>

يهدف البحث الحالي إلى تعرف :

١- الوعي الجمالي في العرض المسرحي الراديو.

الفصل الأول : الإطار المفاهيمي للوعي الجمالي

١,١ تعريف الوعي الجمالي:

الوعي الجمالي هو إدراك الفرد لجماليات العمل الفني وتفاعله الحسي والعقلي معه. إنه لا يتوقف عند المشاهدة بل يتضمن التأويل، والتفاعل، والانفعال الجمالي.

١,٢ الوعي الجمالي في المسرح

في السياق المسرحي، يُعدّ الوعي الجمالي نتاجًا تراكميًا لما يُبصره المتفرج من إضاءة، أداء، فضاء، مؤثرات، وتفاعل جسدي بصري.

يمنحنا المسرح بصورة خاصة أفضل لحظات حياتنا من خلال لحظات تمتاز بالانسجام والتسلية والإفادة ، من خلال عناصره السمعية والتي تضافرت عليها عدة أجزاء ، انه يمنحنا فرصة للتفكير والتأمل من خلال سماع أصواتهم وترتبط معهم وجدانياً . فالمسرح فضاء لحياة مشحونة ومكثفة أكثر مما في الواقع ، ومن الطبيعي

ان يتكون المسرح كما الحياة من أجزاء منفصلة منصهرة في بوتقة واحدة هي العملية المسرحية ، ومن هذه الأجزاء التقنيات المسرحية من خلال الراديو.

ان التقنيات (الراديو) بصورة عامة هي الوسيلة لبلوغ هدف ما حتى اذا ما نظرنا اليوم لحجم الرفاهية التي يعيشها الإنسان لن نستغرب أهمية تلك التقنيات وإحداثها لتلك الثورة التقنية .

والمسرح بوصفه مفصلاً متلازماً ومترابطاً لنواحي الحياة كافة نجده قد تأثر بالتطورات المتسارعة ،. ومن الطبيعي ان تنال التقنيات المسرحية نصيباً من هذا التطور حتى تصل اليوم الى ذروة نضوجها وتخصصها .

الفصل الثاني: التكوين البصري والجمالي في العرض المسرحي

٢,١ الصورة المسرحية

تُعدّ الصورة المسرحية المحور الأساسي في بناء المعنى الجمالي. إذ يتحقق الوعي الجمالي من خلال تكرار الإيقاع البصري وتدرّج اللون والظل وتناسق الحركة.

٢,٢ التشكيل الحركي

الحركة هنا لا تكتفي بالمعنى الوظيفي، بل تخلق تكوينًا بصريًا دالًا، ينتقل بالمتفرج من التلقي السلبي إلى الانفعال التأويلي.

الفصل الثالث: الجسد والصورة في تشكيل الوعي الجمالي

٣,١ لغة الجسد المسرحي

وظّف العرض المسرحي جسد الممثل بشكل يتجاوز النص، حيث تحوّل الجسد إلى لغة مستقلة، معبّرة، تنقل الانفعالات وتولّد الجماليات.

يعد الأداء واحدا من أهم المفاهيم التي تعتمد عليها الممثلة ، لذا جاءت هذه الاداءات ضمن العديد من المسارح ذات الأشكال المستعارة ، حيث أنها انبرت على أن تكون وسطا أو محيطا تخترع أو تترجم من خلاله احساسها بنفسها ومن خلاله تقلّد وتنتقل المعاني التي تريدها إلى جمهورها ويجعل هذا التركيز على كل ما هو شخصي وعلى الجسم ويجعل من هذا النوع أمرا يعبث على التحدي بالنسبة للمسرح النسوي ومن يعملون به وإنّ الرسومات والراقصات النسويات من الأداء كطريقة للتعبير عن بعض الأفكار وذلك من خلال ادماج فنّ الشخص في عمل مسرحي به أداء حي.(١)

ومن ناحية أخرى يتعامل الممثل مع اللغة كأداء نفسي تعاملاً حياً واتصالياً فاللغة موجودة بالنص وكافة انثيالات المؤلّف النفسية منعكسة فيها وعليه تتعامل الممثلة مع اللغة تعاملاً غير منسجم وذلك لأنّ الممثلة تشعر أمام اللغة بفراغ المعنى. (٢) هذا الجانب من التعامل الخاص يؤدّي إلى تكوين اختلافات في آليات تلقي معاني اللغة بحسب التكوين النوعي (ذكر / أنثى) وبما أن الممثلة أنثى ينحى بنا شكل الأداء منحى اندماجيا بالتعامل مع كافة مفردات العرض المسرحي ولكن بحسب قربها من ذات الممثلة." فالممثلة لا تدخل إلى الفضاء المسرحي (أي الفضاء الذي يُخصّص للعمل المسرحي) لكي تقدّم نفسها : ولكن لتقدّم رؤية مختارة قوية عن الذات"(٣)

وكما تزعم (الين دايموند) بانّ الاختلاف الأدائي نفسياً بين الممثل والممثلة يقتصر على مبادئ من أهمّها الحنين لنفايات الذاكرة الثقافية وبالدرجة الأولى الاختلاف البايلوجي(٤) ومن هذه الاقتباسات الثلاثة هي التي تكوّن الإنسان بصرف النظر عن جنسه وبالتالي كافة الرواشح ما هي إلاّ سمات ثابتة.أمّا التركيز على مبادئ الاستفاضة في دراسة الشخصية هو من الجوانب المهمّة التي يجب على الممثلة اتقانها لأنّ السلوك الجسماني والعاطفي والحواري يأخذ طابعاً بطيئاً لدى الأنثى وعليه يجب الاعتداد بالأساليب والاشارات والأدوار الاجتماعية وطقوس الحياة العادية والعمل على تطويرها تطويراً يؤدّي إلى دمجها في الأداء الكلّي .(٥)

٣,٢ علاقة الجسد بالصورة المسرحية

الجسد المسرحي هو مركز التكوين البصري، ويتكامل مع عناصر مثل الإضاءة والمؤثرات الصوتية في توليد معنى بصري جديد.

ينطوي البحث في فضاءات الجسد على العديد من المعطيات التي يمكن من خلالها دراسة ابعاد انسانية واجتماعية وحضارية مختلفة بل يمكن اعتبار الجسد بمثابة الصندوق الاسود الذي يكشف دائما ابعادا ثقافية مختلفة متنوعة تسافر عبر الزمن، فهو فضاء قابل للتكوين عبر عملية انتاجية غير قابلة للتكرار. عالم من المعاني التي تشكل لغة للتواصل غير اللفظي لها قواسم مشتركة قابلة للفهم من قبل الجميع باختلاف لغاتهم المنطوقة فالفهم قد يعني " النظر الى تعبير معين تبعا للقصد الذي يظهره وللمعنى الذي يضمره "[٦] بوصفه أي الجسد نصا تعبيريا قابلا للقراءة والتحليل على مستوى إنتاج المعنى والدلالة، والتي تجسد الذات الإنسانية كشاشة عرض تنعكس عليها كل العلامات التي يمكن من خلال تحليلها التعرف على طبيعة الشخصية واسرارها، وشكل العلاقة التي تحدد جسور التواصل بين فرد وآخر.. فالتعبير من خلال الجسد يعد لغة استعملها الانسان في نقل وترجمة مشاعره واحاسيسه بشكل مدرك وملموس الى الاخر، وكذلك من أجل اكتشاف مفردات تصبح أداة يتعامل بها من خلال التفاعل مع الموجودات الطبيعية التي تساعده على محاكاة بيئته، إذ يخلق اواصر ذات ارتباطات اجتماعية تسهم تجلياتها في تواصل الفرد مع المجموع[٧]يتحدد التجلي الرئيس للجسد كصيغة وجود مادي في العالم بوصفه وسيطا بين مساحة الذات العميقة بكل مافيها من آنات زمنية فضاءها البعد التصوري الذهني المرتبط بالفكر المجرد، وبين المستوى المجسد في الحد المكاني المادي

إن العودة الى فعالية الجسد في المسرح يعني العودة الى الجذور والنشأة والتطور والاثارة، على الرغم من ان الفعالية الإخراجية برمتها لايمكن لها ان تتحقق من غير فكرة الجسد الذي يمثل الطاقة المهمة في تجسيم الشخصيات وابعادها المختلفة. وعناصر العرض كلها لايمكن لها ان تسهم في انتاج الصورة بوصفها الجسد المعنوي من غير ان تكون هناك علاقة تواصل وتفاعل مع الجسد الفيزيقي، واذا ماكان الحديث ينصب على اقتران الفعل الحركي بالاداء الصوتي الذي يمثله الحوار في هذه الحالة فان الحوار المنطوق بكل ما يتسق معه من حالات شعورية هو نتاج الطاقة التي يبذلها الممثل عبر استنهاض خبرته ومهارته الجسدية. وهنا لاينفصل هذا الاحساس عن التعبير الذي تتم صناعته للتدليل على الحالة التي يفترض ان يعززها الدور المسرحي وفي ضوء ذلك فأن التجليات الخاصة باداء الممثل التي تسهم في تحريك الخواص الدلالية للمكونات المادية والحسية

في العرض المسرحي لايمكن لها ان تكون مصدر بث الا من خلال مهارة اخراجية عبر توظيف التقنيات الادائية للممثل المتمكن من تكنلوجيا جسده بوصفه اداة قابلة للكتابة البصرية هذا يتفق مع (مايرهولد) الذي كان يؤمن بأن " الحركات او الافعال الجسدية تتكلم بصوت اعلى من الكلمات " [٨].

ومن حيث الرؤئ الجمالية التي تنظر الى الخاصية الحركية للإنسان بوصفها اللغة المتكاملة التي يمكن لها ان تعيش وتسافر فهي الوسيلة التي يفصح من خلالها عن انفعالاته واحتياجاته. لانها المشترك الذي تعبر عنه منصة الجسد من خلال امارات الفرح او الحزن او الالم او الخوف او الدهشة وغيرها من المسائل التي تشهد تجليات جسد الانسان بصورة عامة وان اختلفت الاجناس والقوميات وتبقى خصوصية التعبير وثقافة تقدير الجسد بين الشرق والغرب هي الاساس "باعتباره نسقا تواصليا له امتدادات في كل مناحي الحياة العاطفيه والعقلية والمخيالية .. انه لغة او هو لغات لها قوانينها ومنطقها واسرارها" [٩]وما لجوء الغرب للغرف من فنون وطقوس الشرق كونها الأكثر قربا من واقع الحضارات القديمة التاي لم تلوثهاحيثيات الظرف الراهن. وبقيت محافظة على رونقها التواصلي، إذ تمثل الصبغة العالمية التي اصبحت الموئل المستمر للرؤى والافكار، فاللغة التي تمثلها مازالت في حدود الاستخدام البدائي كالرسم التشكيلي الذي تركه الاقدمون على جدران الكهوف والمعابد. ذلك التواصل يهدف الى " المغايرة والتجديد في ايجاد فضاءات غير تقليدية بقصد اكتشاف لغة مسرحية متفردة تتمرد على التقليدي وتتجه للبحث في تراث الشعوب واحياء ثقافاتها ولغاتها جماليا بلغة ذات ابعاد شمولية غير مؤطرة بمحتوى ثقافي مدرك سلفا يكون لها توظيف على اساس بنية العرض بشكلها الكامل من حيث توظيف عناصر الفضاء والمكان والمنظومات الأخرى التي تكون متقابلة او متشاكلة حاضرة وغائبة" [١٠]يرتبط الإقرار بحضور الجسد في الخطابات المتعددة إعترافا صريحا بأسبقيته على اللغات المنطوقة التي اتسمت بخصوصيتها الاجتماعية والقومية. ذلك أن أصل اللغة هي الاشارات الجسدية والإيماءة الصوتية، قبلها لم يكن الانسان البدائي قد بلور مفردات الكلام ووحداته، وقد جاء ذلك التطور والنمو تدريجيا عبر الزمن. ومازال الأنسان يستخدم تلك الإيماءات البدائية مضافا اليها إيماءات اخرى تعويضا عن الكلمات المنطوقة في التفاهم وسميت تلك الفعالية الإنسانية لغة الجسد، فالجسد هو البعد القومي الثقافي للبشرية جمعاء لأن الثقافة ذاتها ارتبطت " بالفعل الانساني الذي يهدف الى اشتقاق ما يؤثر في الطبيعة من خلال الطبيعة ذاتها وربما دعوة الكثير من المخرجين في العالم لتقليص دور الحوار لحساب اللغة التي يفرزها الجسد هو اقرار بالجسد القومي العالمي. يساعد تجلي الجسد القومي او العالمي على جعل الهوية المسرحية هوية عالمية بعيدا عن المحاولات التي شغلت حيزا من تفكير المسرحيين في العالم العربي بحثا عن الخصوصيةف. اذ لامعنى للتأصيل المحلي طالما ان القضية التي يحملها الخطاب المسرحي تتعلق بالهم الانساني عموما، فالبحث في كنوز تراث المجتمعات وفنونهم وطقوسهم جعله مسرحا اميا. وتجلي الجسد هو الفيصل في تعزيز امية المسرح، فالمسرحيون في عمومهم يقفون بالضد من الاستلاب والجريمة والعنف والاضطهاد. وهذا الامر يكاد ان يكون متفق عليه في خطابهم سيما الذي يُكتب عبر الجسد ومعلوم أن حدود التجسيد فيه لامتناهية فهو كما تطرق الباحث يمثل البعد القومي للكائن البشري.

الوعي الجمالي في العرض المسرحي:

تستخدم المجتمعات المسرحية كافة فنون الجسد كمنصة متكاملة باثة ومنتجة للمعنى والاتصال مع الاخر والتأثير الروحي فيه، اذ يكون فعل التأثير مباشرا من غير وسيط سوى التفاعل الحسي المشترك مع الاخذ بعين الاعتبار الاصوات التي ينتجها الفرد، فلا مناص من توظيف الصوت لتدعيم الفعل الحركي المنسجم مع التشكيلات المرسومة على خشبة المسرح. ومع تطور الوعي وملكة التفكير وظفت طاقة الجسد في التواصل الروحي من خلال الطقس سواء بالتدليل الحسي التأملي او الطقسي التشاركي الذي يمثل الارضية الجمعية للمنظومات البشرية كافة، فلاتخلو امة من الامم من معان تتشكل عبر تلك الطاقة التي يحررها الجسد بقصدية التفاعل والارسال. التي كانت كفيلة ببلورة مفهوم مسرحي عابر للغات إذ أن " تشكل الجسد كدال متكامل ومكثف بذاته قادر على توليد سلسلة لا متناهية من الدلالات انطلاقا من تنوع الانماط الصانعة لكينونته هو الخطوة الاولى نحو انفصاله عن الاشياء والغوص عميقا في الحقل الثقافي" [١١] فقد انطلقت معرفة جديدة في فهم طبيعة التعبير من خلال الجسد ضمن مساحة العرض **المسرحي** بعدّه أداة تترجم ظروفا جوهرها المغزى الأجتماعي من حيث أن كل وسائل التعبير تستهدف بنية اجتماعية ومعرفية، فالتجلي المهيمن للجسد يستهدف البعد السيسيولوجي ذلك مايراه (دومارسي) فان تفكيك رموز العرض المسرحي وعلاماته، يجري من خلال احالتها على المجتمع لان محتواها لا يتأتى من العرض في حد ذاته، بل من العلاقة بين العلامة والمجتمع الذي ينتمي اليه المتلقي، ولذلك فان العودة الى الحقيقة السوسيو_ثقافية كاطار مرجعي للعلامة، ولأن الجسد يمثل علامة كبرى حاملة لمنظومة متكاملة من العلامات يعد مرحلة اساسية ضمن القراءة العرضية" اي القراءة التي يمكن من خلالها تفعيل ماكنة الخيال وابتكار المعنى على خلاف القراءة الافقية. التقليدية الاستهلاكية بالاستناد على الامكانيات الحركية والدلالية النابعة من تجليات حضارية والتي تأتي على شكل مجموعة من الأفعال والتصرفات التي تمتلك صفتها الديناميكية في تحفيز ردود الفعل على مستوى التعبير والدلالة. وذلك ما دفع المخرجين في العالم لاستثمار لغة يمكن ان نقول عنها عالمية عبر جغرافيا الجسد بوصفه يمتثل للخاصية المعلوماتية المتحركة التي لا تتوقف عن الارسال وفي هذا الصدد يؤمن مايرهولد بان "الحركة – التجريدية والمألوفة كذلك– وعكسها (عدم الحركة او السكون والايماءة الموقوفة) يمكن أن تنقلا على المسرح رسالة اكثر دقة من اي كم من التفوه بالالفاظ " لأن كل حركة متصلة مع مكون مسرحي سمعي او بصري هي في واقع الامر انجاز مشروع ثقافي مسرحي لان هذه النصوص الحركية هي نصوص مليئة بالبياضات والاجزاء غير المكتملة ولكنها تمثل من حيث البعد الايحائي الامتلاء الدلالي في ابهى صوره لان الجسد في هذه الحالات يُشبهُ بالوحدات المعجمية فهو يعيش على وقع الاستعمالات الامر الذي يجعل من ايماءة واحدة منبعا لسلسة كبيرة من التأويلات .

المؤشرات التي اسفر عنها الأطار النظري

١. يمتلك الجسد قابلية التشكل والايحاء وتحفيز الرؤى الاخراجية.

٢. تكمن تجليات الجسد بوصفه لغة في اثارة الخيال وتحفيز الرؤى وانتاج المعنى.

٣. تتفاعل لغة الجسد مع المعطيات الحضارية والثقافية وتؤسس لمستوى من الادراك الجمالي المبتكر العابر للجغرافيا .

٤. يبث الجسد المتفاعل طاقة تعزز ايقاع التلقي وتسهم في تعزيز لغة العرض بالتعاضد مع عناصره الحسية والمادية.

٥. تكتسب المكونات التي يتشكل منها العرض المسرحي هويتها من خلال تجليات الجسد .

الفصل الرابع: تحليل العرض المسرحي

في هذا العرض نلاحظ:

- هيمنة الإضاءة الرمزية
- توظيف متقن لحركة الجسد دون اعتماد على الحوار المباشر
- فضاء بصري واسع تخللته تكوينات ديناميكية

يتشكل العرض المسرحي باحتوائه السمات الجمالية والعناصر السينوغرافية التي ينهض بها عبر الاشتغال والتنظيم الذي ينسجه المخرج في رؤيته لمفردات العرض المسرحي، محولاً تلك الرؤى إلى صور مشهدية متسلسلة أو متقطعة لزمن العرض المسرحي، مسخراً تلك السمات والعناصر لغرض واحد هو إيصال المتعة والإحساس العالي بجمالية العرض ، وإيقاظ الجانب الحسي/الفكري لدى المتلقي .

إذ تسهم السمات الجمالية بدور فاعل في بناء وعمل عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي ، عبر تداخلها وتعالقها في الحدث الجاري على الخشبة ، لتظهر تلك العناصر كوسيط أو معادل جمالي ، محققاً الصورة المرئية التي ينشدها العرض المسرحي ، وتعزيز الحس الجمالي للمشاهد (المتلقي) الدائم للعرض .

وبما أن العرض المسرحي مجموعة من الصور المتواصلة ، يتكون من تلك السمات والعناصر التي تعبر عن حالة الرضى والقبول لدى إستقبالها عند المتلقي ، ذلك أن النفس البشرية (المتلقي) مجبولة على الفطرة لتلقي الصور الحياتية المتعددة ، التي تبعث في نفسه شيئاً من الراحة والمتعة والإحساس بالسعادة ... الخ ، وفي هذا يصف لنا القرآن الكريم في آياته عظمة الخالق مخاطباً البشرية جمعاء بصور مختلفة وعيانية للناس ومن آياته قوله تعالى ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ{١٧}وَإِلَى السَّمَاء كَيْفَ رُفِعَتْ{١٨}وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ{١٩}وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ{٢٠}﴾ (*)، في هذه الآيات الكريمة يصور الله تعالى للناس الصور المتعددة والمختلفة ، براهين لقدرته في خلق كل شيءٍ .

ذلك أن الصورة هي التي تطبع في وعي الفرد (الدماغ) ليرسله إلى اللاوعي (العقل الباطن) ومن ثمَّ يحرك أحاسيسه ومشاعره تجاه الأشياء والكتل ، وكل ما يبعث على التفاعل الودي والمشاركة الوجدانية عبر الحسية الداخلية للفرد (المتلقي) .

وبذا لا يمكن للصورة المسرحية أن تتشكل وتتكامل إلا بتوافر تلك السمات الجمالية التي تتمظهر و تتداخل مع عناصر السينوغرافيا ، عبر أنساقٍ تتوالد مع الفعل الجاري على الخشبة، لتشكل البيئة المكانية لظهور (الممثل) الذي يعد الجوهر الجمالي الحي لكل مكونات العرض المسرحي ، وبحضور هذا (الممثل) تتحقق الصورة المشهدية على الخشبة بمجموع أجزائها (السمات الجمالية /عناصر السينوغرافيا + الممثل) وبذلك تكتمل المعادلة

الجمالية الرياضية التي تساوي في ناتجها الصحيح قبول المتلقي لزمن الأحداث في العرض المسرحي، عبر التواصل والإندماج والمشاركة والذي يظهر آنياً في الصمت الحاد داخل الصالة ، عبر الأداء المبهر والإنفعالي للممثل أو في التكوينات الجسدية والتشكيلات الحركية والأدائية ، تصاحبها مؤثرات موسيقية تنسجم مع الوان الإضاءة المسلطة / المتعددة للفعل المسرحي المتواصل ، الذي يحفز حسيات المتلقي الآنية ، باثاً في نفسه ذلك الإمتاع والشعور المرضي الذي ربما يدفعه لمشاهدة العرض أكثر من مرة .

يعد المخرج هو المشاهد (المتلقي) الاول للعرض المسرحي لذا فهو يؤسس عبر إشتغالاته الفنية ، لخلق الصورة المشهدية في تحقيق أفكاره ، ووضعها بشكل تراتبي عبر تنظيمه لأدواته المسرحية متمثلة في توظيفه للسمات الجمالية مع عناصر السينوغرافيا، مراعياً في كل مسرحية بحسب طبيعتها وخواصها تأكيده سمات دون غيرها وإبراز عنصر على آخر، كي يستطيع التعبير عن خواص المسرحية، وتوليد الدلالات الجمالية التي يبثها العرض في سياقه العام .

وفي هذا السياق وجد الباحث أنه من الضروري التعرف على السمات الجمالية وعناصر البناء السينوغرافي وإشتغالاتهما في العرض المسرحي متناولاً كلاً منهما على جانب وفق الآتي :

أولاً :- السمات الجمالية مفاهيمياً.

ثانياً :- عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي.

أولاً :- السمات الجمالية

سمة الوحدة: (Unity)

يسعى كل مخرج توظيف سمة الوحدة في العرض المسرحي برؤية فنية وجمالية سواء في وحدة الشكل او وحدة الموضوع ، بجعل الصورة المتشكلة على الخشبة أكثر ثباتاً وتماسكاً من ناحية ومن ناحية اخرى الامساك بالمتلقي وشد انتباهه إذ تعد سمة الوحدة من "أحد المبادئ المشتركة في كل الفنون–ليست وحدة الزمان والمكان والمزاج ... ولكن وحدة الموضوع والتقيد به ... الوحدة في كل فن كانت اولى علامات التكنيك المكتسبة . مع مضي الزمن إندثر ذلك التجميع المخلخل المتشعب غير المتناسق لموضوعات لا ترابط أو وصل بينهما وانفسح المجال أمام الموضوع الموحد . وعامل الوحدة هذا يستخدم على نطاق أوسع مما يبدو ممكناً لأول وهلة ... إن وجود أكثر من عقدة في مسرحية واحدة لا يعني خرق وحدتها ما دامت تؤدي في النهاية إلى موقف موحد كبير"(١٢) ، كذلك تسهم سمة الوحدة في اظهار الصورة المسرحية ذات وحدة متماسكة متكاملة مع كل ماهو مرئي على الخشبة من ممثلين وباقي المفردات الأخرى .

ويمكن عدّ سمة الوحدة بمعناها المجازي هي التفرد أو الإكتمال ، ذلك أن كل شكل منتظم يظهر على خشبة المسرح يبدو كوحدة متكاملة تمتلك ملامحها المتميزة ، إذ تظهر سمة الوحدة في العرض المسرحي جمالياً بتفردها للغرض المنشود في الصورة ، عبر التطبيق الجيد لآليات الاختيار والترتيب والتكثيف، ولكي يكون التكوين موحداً لابد أن يكون هناك تبرير واضح للسبب في تواجد معظم عناصره، وبذا فإن كل عنصر في الشكل سيؤدي إلى الهدف المطلوب من الصورة التي على المخرج تنظيم ممثليه بشكل يجعل لكل ممثل علاقة متبلورة

بالصورة المتولدة على الخشبة ، إذ تعد الوحدة بالنسبة إلى المخرج القيمة النهائية التي يسعى لها ، ولا شك فإن الإحساس بالوحدة يتأتى أساسه بالإعتماد على التفاعل والتقارب بين مكونات العرض المسرحي(١٣)،إذ نجد عناصر العرض برغم تعددها تسهم في توحيد العمل في ذهن المتلقي عن طريق التناغم والانسجام ، وهذا ما يؤكد وجود " رغبة فطرية في الوحدة (Unity) فلا عجب ان يسعى اليها جمهور المسرح الواعي في المسرحية ، او أي عمل فني آخر ، ويكون غير راضٍ عندما تكون ناقصة ، سواء كان عالماً بوجودها أو غير عالم . والوحدة والتوازن والشكل مرتبطة بالجمال . والوحدة جزء من البهجة الجمالية . والجمهور ينشدها بإعتبارها أمراً إضطرارياً ملازماً للتجربة الفنية الموجودة في المسرح ...وكما أشار النقاد ، أصر آرسطو على وحدة الفعل فقط لا وحدة الزمن والمكان ... ووحدة الفعل نتيجة طبيعية ومنطقية للضغط والتركيز المطلوبين في الفن المسرحي"(١٤) ،وتكون التفرعات الأخرى لغرض دعم الفكرة المركزية للموضوع ، في حين يعتقد بوبوف أن الاحساس النابع من داخل المخرج " بالوحدة الفنية هو الذي يوحي له بهذا أو ذاك من التفاصيل ، سواء كان ميزانسينا أو مشهداً معيناً أو إيقاعاً ، أو حتى صفة مميزة للإضاءة ، وهذا التفصيل يُبْرِزُ بدوره إحدى سمات الشكل الفني الذي يبدعه المخرج ، إن إيجاد التفاصيل الجزئية إنطلاقاً من نوع واسلوب العرض المسرحي، ومن ثم توزيع هذه التفاصيل في تعاقب محدد ، وإخضاعها لجوهر المسرحية هو الذي يضمن تجاه العرض نحو تكامله الفني "(١٥) . وهذا يعني أن سمة الوحدة تتحقق جماليتها حين تتآلف كل العناصر المساهمة في التكوين العام ، وعندما تتراءى أمام العين شيئاً واحداً عند هذه النقطة تصبح الصورة كاملة .

سمة التوازن: (Balance)

ان سمة التوازن في العرض المسرحي تأتي عن طريق عمل المخرج وادراكه لأطراف المعادلة التي يحققها على الخشبة بما تحويه من مكونات ، وإن غياب التوازن على الخشبة يفقد الحدث معناه ، وتأتي القصدية منه في " التساوي أو التعادل في الثقل و في العدد وفي النسبة داخل التكوين . ويتأثر التوازن بكيفية وضع المواد على الخشبة والفراغات بينها . وقد يكون التوازن متماثلاً حينما يتعادل طرفا المسرح بالثقل وبالعدد وبالنسبة ، وقد يكون التوازن غير متماثل حينما تكون هناك نسبية في القوة – توازن كتلة ثقيلة مع المواد الخفيفة.ويسري التوازن على جميع المواد الموجودة على الخشبة سواء كانت من الممثلين أم من المفردات المنظرية أو الأثاث . ويعمل الضوء عمله في خلق التوازن إذتخلق الإضاءة أوزاناً متنوعة ...على الخشبة "(١٦) ، كذلك يهتم المخرج في إظهار حالة التوازن الفني وإشباعها بسبب التنظيم الذي يقوم به عبر توزيع قطع اللوحات والأثاث على المسرح ساعياً من ورائه إنشاء أنماط وطرز على أرضية الخشبة ، وتحقيق الصورة الجمالية التي تمتع عين المتلقي ، وأن أي فراغ مادي قد يظهر في الفضاء المكاني ، يعد خللاً في حالة التوازن لتلك الصورة المنشأة من الكتل والمواد الظاهرة والشخصيات الموزعة داخل هذا الإطار ، وهذا يعني أن كل هذه الموجودات ، ينبغي ان يتم إستعادة الموازنة فيما بينها بشكل ملحوظ ومرئي مرضياً المتلقي لكل لحظة من لحظات العرض المسرحي(١٧) .ولا يمكن للصورة المسرحية ان تستغني عن التوازن لأن مجموع محتوياتها الأساسية ستظهر في حالة من الإرتباك والزعزعة واللاإستقرار ، ومثلما الإنسان بفطرته يسعى لإيجاد عوامل الراحة والحفاظ عليها لأنها توفر

حالة من الاتزان ينشدها لنفسه باستمرار ، والقصد نفسه بالنسبة للصورة المسرحية الفاقدة للتوازن ، فإنها تبعث الإحساس المتنافر وعدم القبول في نفس المتلقي ، ومن ثمَّ سيؤثر سلباً على تلقيه واستقباله للعرض ، يحوي العرض المسرحي نوعين من التوازن هما :

التوازن المادي

التوازن النفسي

يعمل التوازن المادي على تحقيق الثبات والإستقرار في توزيع المواد المستخدمة على الخشبة، وفقاً لرؤية المخرج التعبيرية لذلك التوزيع ، أما التوازن النفسي فيخلق نوعاً من التعادلية الظاهرة للقوة المتضادة والمتصارعة ، لأن التوازن النفسي ينشأ على محددات غير ملموسة ، لذلك فالمخرج يوليه إهتماماً وتركيزاً لأن القدرات النفسية توفر إحساساً يعطي ثقلاً للكتلة ، فعلى المخرج أن يمتلك حسية عالية تمكنه التعامل مع التفاعلات الآنية التي تظهر في الحركة والحوار والصوت والإضاءة وغيرها ، تمنح المتلقي إحساساً مرئياً متوازناً (١٨)، أي إن التوازن المادي والنفسي يمنح المتلقي مايعرف بالتوازن الجمالي بعدهِ نتيجة طبيعية للتوازن المادي والنفسي ، فالتوازن "الجمالي :هو تحقيق الإتزان في التكوين المسرحي لقوة (ثقل)الوحدة التأكيدية ... أي إننا نستطيع أن نوازن شخصاً مؤكداً أمام شخص أو مجموعة أشخاص غير مؤكدين بنفس الوسيلة إذا استطعنا أن نؤكد بوسائل تأكيد أخرى ،لأن هذه الوسائل الأخرى تضيف إليه وزناً (ثقلاً) ..فهناك "وزن" في الفراغ وهناك "وزن" في المستوى وهناك "وزن" في وضع الجسم ، وفي التناقض في الألوان ...الخ ، ويمكن إستخدام التأكيد المكتسب بهذه الطريقة لإحداث توازن جمالي فني ضد وزن ظاهري أعظم موضوع على الجانب الآخر من المنصة"(١٩) ، وينتج عن ذلك معادل جمالي يساوي المعادل الموضوعي (المادي) في العرض المسرحي.

أمثلة تحليلية:

- المشهد الثاني من العرض قدّم لوحة جسدية تتكلم عن الصراع الوجودي دون كلمات
- المشهد الأخير مزج الضوء الأحمر مع السكون الجسدي لتوليد تأمل بصري عميق

الفصل الخامس: أثر العرض في المتلقي

أظهر العرض قدرة عالية في تحفيز التأمل والانفعال، حيث لم يعتمد على النص أو الحبكة التقليدية، بل على التجربة البصرية والحسية الكلية، وهو ما يجسّد مفهوم "الوعي الجمالي المركّب".

النتائج والتوصيات

النتائج:

- الوعي الجمالي تشكّل من خلال التناغم بين الحركة، الفضاء، الإضاءة.
- جسد الممثل كان هو المحور الجمالي للعمل.
- غياب الحوار المكتوب لم يقلل من فعالية العرض، بل عزّز التجربة البصرية.

التوصيات:

يوصي الباحث بالتالي

- تعزيز مفهوم "الصورة الجمالية" كمكوّن أساسي في عروض ما بعد الدراما.
- توثيق وتحليل هذه العروض باعتبارها وثائق فنية لتطوّر المسرح الجمالي.

الخاتمة

هذا العرض المسرحي يُمثّل مثالًا حيًا على قدرة المسرح المعاصر في خلق وعي جمالي لدى المتلقي، بعيدًا عن الأشكال الكلاسيكية، وذلك عبر توظيف الصورة، الجسد، والضوء كعناصر أساسية في تشكيل المعنى الجمالي والتجربة المسرحية.

احالات البحث

---

[١] - ينظر: جودمان، ليزبت ، التيارات المسرحية النسوية المعاصرة، تر: أمال أبو شادي، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨)، ص ٣٢٤.

[٢] - ينظر: شلوتر، جون، الدراما الأمريكية الحديثة قراءة النسوية، تر: سامح فكري، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٧)، ص٢٣.

[٣]- بوكس، لوراتشاكرا فارتي، كاتبات المسرح والمقاومة في شمال إفريقيا، تر: محمد الجندي، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،٢٠٠٨)، ص ١١.

[٤] - ينظر: دايامونـد، الين، هدم المحاكاة (مقالات في النظرية النسوية والمسرح)، تر: محمد الجندي ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١)، ص ١٣٧.

[٥]- ينظر: كيسار ، هيلين، المسرح النسوي، تر: منى سلام، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧)، ص٧٩.

[٦] المنجد الاعدادي، ط٥ (لبنان : دار المشرق) ١٩٨٦.ص٢٧

[٧] جميل صلبيا : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية (بيروت : دار الكتاب اللبناني)١٩٨٢.ص١٣٣

[٨] هربرت ريد: التربية عن طريق الفن ، ترجمة : عبد العزيز توفيق(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٦) ص٣٣٧

[٩] جان غراندل المنعرج : الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ط١(الجزائر ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم –ناشرون .٢٠٠٧.ص١٤٣

[١٠] سجى ياسر حسين: المعالجة الاخراجية للكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي . رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة البصرة .كلية الفنون الجميلة . ٢٠٢٠ .ص٣٧

[١١] سالم الحداوي: الوعي الجمالي المفاهيم والتطبيقات ط٢ العجرش للنشر والتوزيع ٢٠٠٥.ص٥٨

(*)القرآن الكريم ، من سورة الغاشية / ١٧ – ٢٠.

([١٢]) دين ، (إلكسندر) ، اسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥)، ص ١٦.

(١٣) ينظر: راغب ، (نبيل) ، فن العرض المسرحي ، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٦) ، ص ١٠٨ – ١٠٩.

(١٤) زكي، (احمد)، إتجاهات المسرح المعاصر – الصورة الإبداعية ،(القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥) ، ص ١٥٦ – ١٥٧.

(١٥) بوبوف، (إلكسي)، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر : شريف شاكر، (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٦) ، ص ٢٩٥.

(١٦) أونيل ، (أر.أج)، و أن.أم. بورتز ،المخرج فناناً – الإخراج المسرحي المعاصر، تر: سامي عبدالحميد،(بغداد: مكتبة الفتح ، ٢٠١١) ،ص٢٠.

(١٧) ينظر: ويلسون ، (جلين) ، سيكولوجية فنون الأداء ، تر: شاكر عبدالحميد ، (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٠) ، ص ٢٢٧.

(١٨) ينظر : راغب ،(نبيل) ، مصدر سابق ، ص ١١١ – ١١٢.

(١٩) الشرقاوي ، (جلال) ، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢) ، ص ٣٦٩.

قائمة المصادر

١. ينظر: جودمان، ليزبت ، التيارات المسرحية النسوية المعاصرة، تر: أمال أبو شادي، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨)

٢. بوكس، لوراتشاكرا فارتي، كاتبات المسرح والمقاومة في شمال إفريقيا، تر: محمد الجندي، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،٢٠٠٨)

٣. ينظر: دايامواند، الين، هدم المحاكاة (مقالات في النظرية النسوية والمسرح)، تر: محمد الجندي ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١)

٤.ينظر: كيسار ، هيلين، المسرح النسوي، تر: منى سلام، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧)،

٥–المنجد الاعدادي، ط٥ (لبنان : دار المشرق) ١٩٨٦.ص٢٧

٦. جميل صلبيا : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية (بيروت : دار الكتاب اللبناني)١٩٨٢

٧. هربرت ريد: التربية عن طريق الفن ، ترجمة : عبد العزيز توفيق(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٨.جان غراندل المنعرج : الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ط١(الجزائر ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم –ناشرون .٢٠٠٧.

٩. سجى ياسر حسين: المعالجة الاخراجية للكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي . رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة البصرة .كلية الفنون الجميلة . ٢٠٢٠

١٠.سالم الحداوي: الوعي الجمالي المفاهيم والتطبيقات ط٢ العجرش للنشر والتوزيع ٢٠٠٥.

١١.(*)القرآن الكريم ، من سورة الغاشية / ١٧ – ٢٠.

١٢. دين ، (إلكسندر) ، اسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥)،) ينظر: راغب ، (نبيل) ، فن العرض المسرحي ، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٦)

١٣. زكي، (احمد)، إتجاهات المسرح المعاصر – الصورة الإبداعية ،(القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥)
١٤.بوبوف، (إلكسي)، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر : شريف شاكر، (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٦)
١٥.أونيل ، (أر.أج)، و أن.أم. بورتز ،المخرج فناناً – الإخراج المسرحي المعاصر، تر: سامي عبدالحميد،(بغداد: مكتبة الفتح ، ٢٠١١)
١٦ ينظر: ويلسون ، (جلين) ، سيكولوجية فنون الأداء ، تر: شاكر عبدالحميد ، (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٠)
١٧.الشرقاوي ، (جلال) ، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢)
١٨. رابط العراض
HA٢HixC٠https://www.youtube.com/live/xRD