جماليات الأداء التمثيلي في الاتجاهات الاخراجية المعاصرة

(مسرح الصورة انموذجا)

د. راسل كاظم عودة

مشكلة البحث:

لم يكن الفن على مر العصور، منفصلا عن البنى الفكرية اوالفلسفية اوالاجتماعية التي يتسم بها المجتمع، بل على العكس كانت هناك علاقة جدلية تطورت مع تطور المجتمع الانساني وتناسل افكاره، وعلى وفق الانتماءات الجمالية الايديولوجية تغيرت نظرة الفنان من عصر الى اخر. فتشكلت مذاهب واتجاهات تنفرد بنظرتها ورؤيتها للجمال حسب الانتماء الفكري ونوع المرحلة التي تتسم بها ولم تكن الاتجاهات المسرحية بعيدة عن هذه الانتماءات، لاسيما الاداء التمثيلي، فكان الاداء يهدف الى ابراز صفات الشخصية المسرحية التي ترتكز في تفسيرها وتحليلها على مرجعيات فلسفية وجمالية تتحول عن طريق التجسيد المادي الى حقيقة مشهدية، ماثلة امام المشاهد. واداء الممثل يتجلى من خلال الفعل الذي يحقق الوصول الى اكتشاف القيم الجمالية والمعرفية والعاطفية عن طريق جعل المشاعر محسوسة للمتفرج والصعود بالاحاسيس الى المشاعر "فالعمل الفني ليسإنعكاساً للواقع، أي ليس وثيقه تأريخية او اجتماعية، وليستعبيراً عن ذاتية الفنان بل هو وسيط بين الفنان والمتلقي، وعلى وفق هذا التصور يتحرر العمل الفني... عبر اقامة علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التأريخي، والاجتماعي العام، كمدلول"[1] فتباين جماليات الاداء على وفق الانتماءات الفكرية والعصرية جعلت من الاداء التمثيلي ناً ابداعيا متنقلا من عصر الى عصر بفهم جديد واستقراء جديد للجمال. ومن خلال التغيرات والتبدلات الكثيرة التي رافقت عصرنا هذا، فاننا نتوقف امام مشكلة قائمة هي : ما هي جماليات الاداء التمثيلي التي وسمت الاتجاهات الاخراجية المسرحية المعاصرة تبعا لظروف التحويل والتغير التي لامست المجتمع؟ ولضرورة هذا الموضوع وجد الباحث الحاجة قائمة للدراسة والبحث فيه.

---

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ، ترجمة اومير كورية (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص ١٦.

اهمية البحث والحاجة اليه:

تاتي اهمية البحث في كونه يسلط الضوء على جماليات الاداء التمثيلي ولمختلف الاتجاهات المسرحية، وهو بهذا يعد احد المصادر التي تخدم الباحثين والدارسين وطلبة الفنون لتعرف جماليات الاداء.

اهداف البحث

تعرف جماليات الاداء في الاتجاهات الاخراجية المسرحية المعاصرة.

حدود البحث

تنحصر حدود البحث في الاداء التمثيلي للاتجاهات الاخراجية المسرحية المعاصرة. وقد اخذ الباحث (مسرح الصورة)نموذجاً محليا لعينة للتحليل.

المبحث الاول:

الجمال والفن

ان موضوع الفنان هو محاولة اكتشاف قضية ما في صلب المجتمع ومحاولة فهمها فالفهم هو "علاقة جدلية تعني التواصل والارتقاء" ([٢])، ومن ثم معالجتها معالجة فكرية وجمالية، لكي تكون هي الفكرة المهيمنة على مجمل العمل الفني، هذه الفكرة تنتقل من ذهن صانعها الى ذهن المتلقي فتصبح ناً يمتلك وظيفته الخاصة وهي وظيفة اتصالية جمالية تتشكل لمعالجة موضوع ما، وموضوع العمل الفني يتعلق بفكرته ومعناه وبهدف رسالته، لذلك عندما يتشكل العمل الفني فانه غالبا ما يتاسس على نظريات وفرضيات وفلسفات جمالية تتباين في معالجتها من كاتب الى اخر، ومن مخرج الى اخر او من ممثل الى اخر. ولاسيما اذ تناول هؤلاء الموضوع ذاته "فالفنان لا ينظر الى الاشياء الا من اجل احالتها الى موضوع فني، او من اجل العمل على

[٢] عوني كرومي، الخطاب المسرحي، دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، دائرة الثقافة والاعلام المعاصر، (القاهرة ، الشارقة، ٢٠٠٤)، ص ١٠٤

تصويرها"([٣]). ان التجربة الجمالية انما ترجع بالاساس الى رؤى الفنان والذي تتمثل بوعيه الفكري، فالخلق الفني للفنان، هو خلق داخلي وما يسمى جمالا او منجزا ابداعيا يكون مصدره رؤى الفنان المتمثلة بافكاره المقلدة او المبتكرة. فالتجربة الجمالية هي "ما يراه الفرد هذا.. وهي ترفض وجود الجمال الموضوعي المستقل، عن ارادة الافراد وتركز على نشاطهم الداخلي .. الجمال في الافراد، وعلى هذا يظل كل فرد محصورا في تذوقه"([٤]) فطبيعة الفنان قادرة على التفاعل مع المحيط، وبناء علاقة نابعة من اتصاله مع الاشياء بحيث تكون هذه العلاقة توليدية مبنية على استجابات الفنان لحظة تفاعله مع المحيط. ان الحكم الجمالي يعتمد في طرح معاييره على مصدر عقلي، وهذا ما ميزه (افلاطون ٤٢٧١-٣٤٧ق.م) ومن مصدر ثابت هو "مثال الجمال... موضوعها لا يستمد من عالم المحسوسات "العالم المادي" بل من عالم المثل المعقول"([٥]). وعليه فرؤية الجمال الافلاطوني صورة موجهة للمثال المطلق في عالم متعال كامل يسمو على الذات. اما عند ارسطو فان المثال باطني يستطيع الفنان محاكاته عن طريق العقل البشري، فالفن في نظره " ليس من نسخ الطبيعة وليس مجرد صورة طبق الاصل من الجمال الطبيعي، بل هو محاكاة منقسمة على تبديل الواقع، أي لا يمكن للفن ان يكون الواقع عينه او الطبيعة نفسها او الحياة ذاتها"([٦]). وكذلك بحث الفيلسوف (عمانوئيل كانت) فيما يخص الجمال، بانه نظرة مثالية تحددها تصورات الذهن الخالص، فالذهن معرفة غير حسية وهو ليس قوة عيان، بل بوساطة العيان الحسي يستطيع الانسان بوصفه ذاتا ان يعبر عن وجوده الذاتي انفعاليا من خلال تحويل الحس الى انفعال، وعليه فالحكم الجمالي عند (كانت) يتالف من ثنائية حسية ذهنية، يشكلها الفنان بتصوراته وتخيلاته بمعنى انها "تنطوي على تنظيم ظاهرة مباشرة للموضوع الحسي وتنظيم غير مباشر يقع للموضوع الذي يقدمه المظهر الحسي"([٧]) وهو ما يطلق عليه بعالم التصورات الذهنية. وقد اتخذت العناية بالظاهرة

---

[٣] ابراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر، دار مصر للطباعة، ١٩٩٦)، ص ١٦٠.
[٤] مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، ص ١٥٤.
[٥] راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية (القاهرة: دار المعرفة الجمالية، ١٩٨٧)، ص ١٦٠.
[٦] عقيل مهدي يوسف، الجمالية بين الذوق والفقر (بغداد: مطبعة سامي الحديثة، ١٩٨٨)، ص ٤٦.
[٧] اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٦)، ص ١٤٥.

الجمالية اشكالا عدة تبعا لمعطيات العصر الفكرية والجمالية والفنية، فجعل منها البعض مجرد دراسة تجريبية للاذواق، بينما احالها الاخرون الى دراسة للابداع الفني والتذوق الجمالي كما ربط غيرهم بالنشاط الحضاري والاجتماعي. فهذا (هيغل) يتعرض للمحاكاة فيقول " يكمن الهدف الاساسي للفن بموجب هذا التصور. في المحاكاة وفي عبارة اخرى في الاستنساخ البارع للاشياء كما هي موجودة في الطبيعة وتكون ضرورة مثل هذا التقليد الذي يتم وفقا للطبيعة مصدرا بالتالي للذة"([٨]) من ذلك فان هيغل يفرد الفن للصانع لا للكيفية التي يصنعها ويصنع بها وبهذا يكون هدف الفن شكليا، فنزعته المثالية هي التي امدت عليه التوجه الى المدرك الكلي (الفكرة) بدلا من الظاهرة. لقد قدم الفلاسفة المحدثين ومنهم (شلنج) و(شيلر) وقبلهم هيغل الكثير من النظريات القيمة التي تعرفت حول ماهية الفن، وارتباطه انطلاقا من قناعتهم في توجه نظرتهم الفلسفية بان "وصف الخبرة البشرية لا يمكن لان يجيء مكتملا الا اذا الحقنا به وصفا للخبرة الفنية او التجربة الجمالية"([٩]). وهذا يعني ارتباطها بافاق العمل والفكر والخيال المبدع لتكون منافذها الجديدة الواسعة التي تطل على افاق النظرة الفنية للفنان، وتكوين حس جمالي غايته ليس توفير المتعة فقط. بل كشف التشرب الفكري والبيئي، لمرجعيات الفنان في تكوين الجمال. وعلى وفق النظريات الفلسفية والجمالية التي تعاقبت عبر القرون، تشكلت بالمقابل مذاهب ومدارس فنية ترتبط نشاتها بظروف اقتصادية وسياسية واجتماعية نمثل التركيبة الفكرية لزمن النشوء، وقد يؤدي اضمحلال هذه المعطيات الى ظهور اتجاه او مذهب جديد اخر. يتميز بظرف فكري مخالف للظرف السابق ومن ثم يصبح المذهب الجديدانعكاساً متناقضا في طروحاته للمذهب السابق او قد يكون رد فعل فكري يتجاوز النظرة التي تسبقه. والمقصود بالمدارس الفنية بشكل عام هي "تيارات تتجه فيها الاثار الابداعية وجهات جمالية خاصة في مختلف انواع الفن بما فيها فن الادب في تسمية النظري والنقدي والابداعي الفني"([١٠]) وعليه فان الاتجاهات المسرحية بوصفها جزءا لا يتجزا من المدارس الفنية، هي عبارة عن تكوينات فكرية تمثل وجهات نظر اصحابها، وهي

---

[٨] هيغل، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي(بيروت: دار الطليعة)،١٩٧٩، ص ٣٥.
[٩] ابراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر) ص٩.
[١٠] مثال عاصي ، الفن والادب (بيروت: مؤسسة نوتل، ١٩٨٠)، ص ١٩٠.

ليست بالمعنى الدقيق انواعا فنية او ادبية بالمصطلح التحديدي لكلمة نوع. بل هي تشكيلات فنية تعني كونها اتجاهات في لغة التعبير، وطرائق الاداء الفني تستند في مضامينها واشكالها الابداعية الى موقف الفنان وتصوراته وتاملاته الجمالية للكون. وهذا يعني ان الاتجاهات المسرحية تعيش في ظل صراع يهدف الى تحقيق عملية استبدالية تداولية المفهوم الفلسفي بين اتجاه واخر فصراع النظريات الدرامية "ما هو الا صراع لاستبدال موقف عقائدي او منظور فكري باخر ومحاولة لتوظيف الدراما لترسيخ هذا الموقف او المنظور واكسابه شرعية الممكن الوحيد"([11]). وعلى وفق هذا فان الاتجاهات المسرحية تعيش حالة من الانتماء اما الى هذه الفلسفة او تلك، بسبب الظروف التي تمليها عليها المعرفة. وتغيرت نظرة الفنان من عصر الى اخر بحسب انتماءاته الفكرية والجمالية، اذ ارتبطت عملية التغيرات والتحولات الفكرية والتي تمثل منظومات فلسفية يتاسس عليها العرض المسرحي ولغة التعبير فيه من عصر الى اخر. وعلى هذا الاساس يمكن تناول موضوع الاداء التمثلي ضمن علاقته بالانتماء الجمالي لمجموعة هذه الاتجاهات عبر تطوراتها التاريخية وعلاقاتها الجوهرية فيما بينها.

المبحث الثاني:

جماليات الاداء في الاتجاهات المسرحية المعاصرة

اذ كان الاداء التمثيلي هو تعبير عن هموم الانسان وطموحاته ورغباته وامانيه، فمن الطبيعي ان ينساق هذا الاداء بانزياح افكار المجتمع نحو ما هو معاصر من هذه الهموم والرغبات وتهدف الى تغيير في اليات وجماليات هذا الاداء. واذا كان الاداء المسرحي المعاصر يهدف الى مستقبلا ثوريا في عالم المسرح، فقد كان بالدرجة ذاتها يقف موقف العداء من التقاليد الفنية سواء ارتبطت هذا التقاليد بالاجيال السابقة او بما يماثله في الوقت نفسه. من هنا اصبح الاداء التمثيلي في الاتجاهات المعاصرة، تشكيلة بالغة التنوع، تعبر عن التقدم الذي حققه العلم والمسافة التي قطعها التحليل النفسي ثم

[11] نهاد صليحه، المسرح بين الفكر والفن (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، والهيئة العامه للكتاب، ١٩٨٥)، ص ٢٧.

العودة الى الاساطير والبدائية ليستقي منها ركائزه واساسياته. فبعد ان قطع التطور الحضاري شوطا مهما تمثل في تنوع الفنون وتعدد اشكالها منها ظهور السينما والتلفزيون الذي اثر بشكل مباشر على فن المسرح، بات من المناسب البحث عن اشكال جديدة وثيمات جديدة تتناسب وفن المسرح وتعطي له بالمقابل ميزته وسماته الخاصة التي يبتعد فيها عن المقارنة او المواجهة من هذه الفنون الجديدة. حيث يصبح العرض المسرحي رهنا بظروف تلقيه وحدث قراءته بل وقابلاً للزعزعة والتمزيق من خلال هذا الحدث فانه يكشف عن عنصر عدم الاستقرار الكامن فيه، وعن اختراقه من قبل الظروف المحيطة به مباشرة، وهو في هذا سيجعل من نفسه شيئا قلقا ملتبسا، وعرضه للتغيير والتحول كل ذلك سيحتم على المسرحيين المعاصرين ان يبحثوا ويجربوا على اتجاهات وطرائق تحافظ على الخصائص السريعة، وترى في المقابل تواصلا مع المتلقي الذي يدونه لا تكتمل شروط العرض، فظهرت هذه الاتجاهات والتي هي تتشابه في مادتها الخام لكنها تختلف فيما بينها، في مفاصل العمل الدقيقة ومنها الاداء التمثيلي ومن هذه الاتجاهات او المسارح نذكر:

مسرح (انطونين ارتو)

عندما نشير الى اهمية الطقس في الاتجاهات المسرحية المعاصرة، فاننا نرى ان اسم (انطونين ارتو) هو اول اسم يطرح في هذا المجال "وتجاربه متمركزة على الاحلام والمستويات البدائية في الانسانية تمتد لتشمل الاصول الهمجية والثقافة البدائية"([١٢]) . فارتو ينظر الى الوجود المادي بوصفه صورة غير مكتملة لما يبرر عن الفن بشكل رمزي لان (الفن) شكل اسمى من الواقع، لذا فان المسرح الحقيقي يتكون من شيء ما ليس حاضرا في تجربة الانسان الحديث، مخزون الطاقات الذي يتجلى في الاساطير والذي لم يعد بمقدور الانسان تجسيده في المسرح.لقد حاول ارتو البحث عن المشابهة المجازية بين الجسدي والروحي فالميتافيزيقيا تجد طريقها الى الذهن من خلال الجسد وعلى المسرح ان يقوم بتطوير لغة طقوسية من خلال اعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية ومن هذا المنطلق فهو "رفض الواقعية لبناء عرض مسرحي سواء

[١٢] كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري (القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي)، ص١١٣.

بالاداء او في البناء النفسي للشخصيات"([١٣]). فالاداء التمثيلي عند ارتو يجب ان يقدم باسلوب ماورائي يقوم على الرمز والصور الاستعارية التي يجب ان تصل بالممثل الى الجذور الاسطورية "فالمفهوم الميتافيزيقي للمسرح يهدف الى اجراء معالجة بين الانسان وفلسفة الصيرورة المتغيرة عن اتجاه الكون الى الفناء"([١٤]). فالشخصيات الدرامية تصور باعتبارها كائنات خارقة تجسد قوى الطبيعة الهائلة، لان هذه الشخصيات كانت على صلة مباشرة بالقسوة التي ينطوي عليها الوجود. يتطلب الاداء التمثيلي في مسرح ارتو ان يعبر الممثل عن شمولية الشخصيات وليس فردانيتها. وهو هنا يصور الانسان من خلال مدى تداخله وتشابكه مع القوى الميتافيزيقية التي لا يمكن ان تمثل بصنم شخصية خاصة. لقد سعى ارتو عبر الاداء التمثلي للممثل التوصل الى نوع التواصل المرئي والمادي يتاسس منطقيا في استخدامه للمسرح كوسيلة لمحاكاة المستوى البدائي السابق على الفعل في الوعي الانساني، كما يتاسس على محاولته خلق اساطير تمثل رواسب الحلم، حيث تعد الاساطير تلك التجليات الاصلية للنفس الانسانية في مستوياتها السابقة على الوعي كما تعد مقولات معبرة عن اللاوعي، لذا فقد رفض المحاكاة التقليدية للاداء التمثيلي ولم يقدمها الا في صيغة المحاكاة الساخرة"([١٥]). يطلب ارتو من ممثليه ان يعتمدوا اداء جماليا غير الاداء المعتمد على الالقاء التقليدي فحسب بل تعدى ذلك الى استخدام الصمت، والشهيق، والزفير، والصرخات، واصدار الاصوات المبتكرة، واكتشاف الطاقة المخزونة بداخل الممثل. كي تعطي ابعادا جمالية غايتها ليس ارسال مضمون فكري او ايديولوجي بمعنى انه نبذ "أي مسرح يحاول ان يوصل مضمون ما او رسالة ما، أيما كانت طبيعتها"([١٦])، والاداء لدى ارتو قائم على العمل بكامل جسد الممثل الذي يتواءم وينسجم مع مفردات العرض الاخرى فيحقق تكامل في اتساق بين الفعل الجسدي المرئي للممثل والفعل الذي يصدر عبر الممثل مع التشكيلة البصرية والسمعية للعرض الاخرى.

---

[١٣] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم)، ص ٨١.

[١٤] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص ٢٦٠.

[١٥] انظر: كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص ١٥٥-١٥٦.

[١٦] سامية احمد اسعد، الدلالة المسرحية (مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع)، ص ٧٥.

مسرح (بيتر بروك)

تتجلى تطبيقات وتنظيرات (بروك) الجمالية، في انه حاول ان يقيم مسرحا متفردا يتميز بالتقشف والبساطة والقدرة على الاستحواذ على جمهور لم يعتمد مشاهدة المسرح من قبل مسرحا يتخى عن معظم التقاليد المسرحية الغربية ومواصفاته المعروفة، فلا يحتفظ منها الا بجوهر فكرة المسرح الخالية من الزخارف والعناصر الفضفاضة فالمسرح عند بروك "وسيلة للتفكير في الحياة، كما تفكر عبر الحياة في المسرح انه يربط المسرح بالحياة فلذلك ركز على جوهر المسرح"([١٧]). فمسرح بروك يمحو المسافة بين الفرد وبين ما يكون بعيد عنه مستخدما الايماءة والحركة والرقص الذي قد يعود الى الحياة البدائية وبروك في هذا يقر بتاثيرات ارتو عليه "سواء على صعيد النص او اهتمامه بوسائل التعبير الاخرى كالايماءة والحركة والاصوات وطقسية العرض ورجوعه الى الطقوس البدائية"([١٨]). قد ركز في عمله مع الممثل على تدريب جسده كي يصبح مرنا وموحدا في كل الاستجابات، ومن ثم يطور مشاعره واحاسيسه، وعليه ان يكون دلالة لكل ما يفعل منطلقا من فكرة الارتجال اثناء التمرين حيث "تتكون العلاقات في العرض المسرحي بين اطراف ثلاثة هي: الفعل والموضوع والمتفرج. اما في التمارين المسرحية فتتكون العلاقات بين الممثل والموضوع والمخرج"([١٩]). ويرى بروك ان المسرح هو عملية حياتية لا تتحدد بمكان ثابت ولا تحده حدود فالمسرح "يقام في كل مكان ان المسرح يحيط بنا من كل جانب، اذ كل واحد منا هو ممثل ونحن نستطيع ان نقوم باي شيء امام أي شخص كل هذا من اعمال المسرح"([٢٠]). فمفهوم بروك عن المسرح بوصفه مكانا خاليا او مساحة فارغة يتسم بحيادية تخيلية تسمح للممثل باداءه التمثيلي ان يتحرك ويمر به خلال العالم المادي كما تسمح هذه الحيادية بان يقارب التجربة الذاتية من

---

[١٧] عبد الواحد عزوري، مسرح بيتر بروك (مجلة افاق عربية، العدد ١٢ ، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦)، ص ٩٣.

[١٨] بيتر بروك، النقطة المتحركة، تر: فاروق عبد القادر (الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩١)، ص ٧٠.

[١٩] بيتر بروك، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، (بغداد، جامعة بغداد، ١٩٨٣)، ص ١٠٨.

[٢٠] بيتر بروك، ليس هناك اسرار (البحرين، كتاب الصداوي، ١٩٨٨)، ص٩.

المجموع. فهو يسعى الى توريط الجمهور بشكل جمعي معه في الحدث كي لا يشعر بالملل "فالملل في المسرح مثل امكر الشياطين، يمكن ان يظهر في أية لحظة. فهو اخف شيء ويقفز فوقك، انه منتظر ونهم،وهو جاهز دوما للتسلل الى داخل الفعل،او الإيماءة او الجملة"[٢١]. وقد عمل بروك في تدريبه للممثل الى استعارة الانسان الصوتية البدائية واستخدام اللغات المهجورة، والجمع بين المادة الطقسية والمادة الدرامية، بدلا من اضافة الطقس الى النص، ولكي يعوض بروك هذا النقص الصوتي الذي تتسم به اللغة الحديثة، قام بتدريب ممثليه على التراتيل الاغريقية واللاتينية وغيرها، واستخدمها من اجل الوصول الى سمات تعبيرية في الاداء التمثيلي. كشكل من اشكال التواصل الكوني الذي يوحد اللغات ويزيح الحدود.([٢٢]) فالفعل الادائي الذي يقوم به الممثل قائما على "حركة داخلية صغيرة جدا، صغيرة الى درجة قد تكون مختفية تماما"([٢٣]). وحركته تمثل تلك الدقة العالية بحيث يتلقفها ويتبناها ويعمل على وفقها. ان هذا الاداء التمثيلي يلغي الزمن الاني ويمزج بين الماضي والحاضر، عملا واداءا جماعيا يتوصل فيه الممثل الى تكوين لغة عالمية، تسهم في ايصال رسالة انسانية موحدة.

مسرح (جوزيف شاينا)

تعتمد جماليات (شاينا) في الاداء التمثيلي على تحطيم الخيال الاستعاري وتقديمه امام اعين النظارة، اذ تتبدل الطبيعة في تجريدية فنية، والممثل الحيوي هو صيغة تاتي لتشارك في تكوين الفضاء المسرحي، فيصبح مفردة من مفردات السرد التشكيلي، فالكلمات كما يقول تشاينا "لم تستطع ان تقف عن النقيض من وجود الحقائق البالغة القسوة، وطبقا لما يقترحه زماننا فان الحدث المرئي اقوى واكثر بقاء من الحدث المسموع"([٢٤]). لقد تعامل تشاينا مع العرض المسرحي بوصفه رؤية بلاستيكية تشكيلية، فقد اعتمد على تاليف سيناريوهات في اعماله المسرحية وعلى "الشكل

---

[٢١] بيتر بروك، دهاء الملل، تر: ناصر ونوس، مجلة المدى، العدد ٤٣، ٢٠٠٤م، ص ٩٨.
[٢٢] كريستوفر اينز، مصدر سابق، ص ٢٥٨.
[٢٣] بيتر بروك، المكان الخالي، ص ١١٩.
[٢٤] باربرا لاتسوكا: المسرح والتجريب (ما بين النظرية والتطبيق)، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩)، ص ٧٩.

السينوغرافي لتغير هذه السيناريوهات بحيث قضى على مسرح الكلمة ليعود اكثر ارتباطا بها، باحثا عن معادلات موضوعية اخرى تلخص افكاره التي يجسدها في لوحات واشكال ودمى فنية تنطق حياة "([٢٥]). وان مجمل اعماله يشاهد فيها قدر غير ضئيل من "الانجازات الفنية الملاحظة من زاوية التشكيل المسرحي، وتكوينات الافق وتشكيلها، مما يعطي المسرح خلفية مجسمة ذات ابعاد ثلاثة وتكوينات مسامية سريالية تمثل عنصرا شعريا للعرض المسرحي"([٢٦]). يجب على الممثل في مسرح تشاينا ان يستنهض قوى ابداعه، متخلصا من الاداء التمثيلي الطبيعي او ما يسمى الايهام بالشخصية، وعليه ان ينطلق من فكره متحولا الى شيء اشمل وامثل في تصوير التجربة الانسانية، فالممثل عند تشاينا مطالب بقدرات غير عادية، ومثابرة طويلة، وتدريبات شاقة، مجسدة خياله من اجل الوصول الى عروض في مستوى عروض (الهايبنج) أي الواقعة، ثم انشاء علاقة تكوينية جمالية للفضاء المسرحي، القائم على عمل الممثل ضمن التشكيلات البصرية التي بدورها تخرج عن نطاق العادي والمنظور، انه يدخل في دائرة اخرى، هي دائرة الحقائق المصورة، ولذلك فالسرد التشكيلي ما هو سوى وسط تاثيري كبير يؤثر في كل شيء ويكون محوره الاداء التمثيلي للممثل([٢٧]).

مسرح (كانتور)

يلتقي (كانتور) مع (تشاينا) في الكثير من جماليات المسرح المعاصرة بوصفهما قد عملا في مجال السينوغراف اساسا، مما جعل الاثنان يسيران على وفق ستراتيجية واحدة الى انهما قد اختلفا في التكنيك او الالية فكانتور يعتمد في عروضه على "استلهام الصيغ التشكيلية والاستفادة من اساليب الفن التشكيلي في تجديد المسرح وانقاذه من الجمود، حيث ينبغي التعامل مع العمل الفني باعتباره كائنا له قصة وشكله الخاص المتميز"([٢٨]). والممثل عند كانتور حالة انسانية، ومقدرة بشرية لوعي

---

[٢٥] هناء عبد الفتاح، جوزيف شاينا، فنان المسرح البوندي (مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد٢).
[٢٦] زيموند هبنر، جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣)، ص ٢٢٧.
[٢٧] انظر، باربر، لاشوتسكا، مصدر سابق، ص ٧٩-٨٠.
[٢٨] هناء عبد الفتاح: مسرح كانتور لتشكيلي، (مجلة القاهرة، العدد ٦٠، ١٩٨٦)، ص ٥٦.

الانسان الماساوي.وهذا يجعله قريبا من المتفرج. وقد تكون هذه المراة انعكاسا لما يفكر فيه، حيث يقول كانتور الممثل بوجود الفعلي ما هو الا نموذج عاري للانسان، موضوع امام اعين المتفرجين وعلى مراى منهم. والممثل هو فنان لا يخجل من ايراد ما يفكر فيه ويراه فقد يذرف الدموع او يضحك فهو يملك جسدا معدا لمختلف التعبيرات والانفعالات والمخاطر والمفاجات انه قطعة اكسسوار انسانية([٢٩]).وهو جزء من الظاهره الكونية. "فجوهر المادة يتحرك بشكل مستقل عن ذات الممثل"([٣٠]) .ان تعامل كانتور مع ممثله في مسرحه (كريكوت٢) تعاملا على مكان كبير من الخصوصية، خصوصية لا تشابهه فيها المسارح الاخرى فالممثل مهم جدا في علاقته مع بناء العرض المسرحي، لذلك فقد يبنيه ثم يهدمه ويحطمه، ليعيد بناءه من جديد، لذلك هو يقول: "حتى في نهاية البروفات اشعر بانطباع يفتقر الثقة في امكانية تنظيم لممثل من خلال دوره. اريد ان احافظ عليه في حالته المتواجد عليها، احافظ على ميوله، نزعاته، فالممثل لا يشكل ادواره، لا يرسم شخصيات لا يقلدها انه قبل كل شيء نفسه، وعمل الممثل في مسرح(الهايتنج-الواقعة) يحتاج الى هكذا ممثل فهو يرى دوره في حادثة (الهايتنج) التي تاتي مصادفة وتتعامل مع احداث عارضة وشخوص طارئة فيجب عليه خلق المواقف التي تتناسب مع الحادثة وعليه فهو يحتاج الى استفزاز قدراته لحساب التركيز والتفكير العميق للقيام بفعل من الافعال. ففي مسرح كانتور يقدم الممثل منجزا لكنه بالمقابل يرسم له قوى الفعل السرية، يخرج من كوامنه شاعرا، يخضعه لرؤاه، يرهبه ويفزعه-يفعل كل هذا، لكنه لايستغني عنه، كونه المبدع الحقيقي للعرض المسرحي([٣١]).

مسرح (الشمس)

لقد اصبح مسرح الشمس منذ تاسيسه عام ١٩٦٤ على يد فرقة مكونة من عشرة من الطلاب. من اشهر المسارح في اوربا وقد سعى باستمرار وعلى يد (اريان منوشكين)

---

[٢٩] انظر باربرا، لاسوتسكا، المصدر نفسه، ص ٨٣.

[٣٠] يان كووسوفيتش، مسرح لتشكيل الموت عند كانتور، تر، هناء عبدالفتاح، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦) ، ص ١٠٢

[٣١] باربرا، لاتوتسكا، المصدر السابق، ص ٨٣، ص ٨٥.

الي ان يدخل تعديلات في شكل الاداء المسرحي ونظرية المسرح، بوصف المسرح لونا من الوان الممارسة الجماعية. ومن خلال دراستهم للمسارح المعاصرة ابتكروا اساليب مسرحية جديدة، اضافوها ومزجوها مع التقاليد المسرحية الشعبية كالكوميديا ديلارني اوالمسرح الاسيوي. للخروج بعروض حداثيه جديدة تسعى الى تحقيق امال وطموحات الفرقة([٣٢]). ومن خلال المسرح تسعى اريان منوشكين لامكانية البحث وبصورة جماعية عن تاريخ الشعوب واعادة سرده من جديد وتصوير التناقضات. والشروخ والانفتاحات داخل ذواتنا، فهي تعتقد ان المسرح افضل وسيلة للكشف عن العدو الكامن داخل نفوسنا.([٣٣]). وتسعى (منوشكين) الى خلق عرض مسرحي تحتل فيه كل من الكلمة والاشارة والنغمة الصوتية اهمية خاصة شريطة ان يفهمها ويدركها المشاهد عند الاشارة اليها "فالمسرح يعبر عن الحقائق الاجتماعية وليس مجرد اعطاء تقارير بسيطة بل يجب عرض تقارير تدفع المشاهد لمدلولات تتغير وتبديل ظروفه المعاشة فنحن في امس الحاجة لاعادة تصنيف تاريخنا كي نتمكن من المضي قدما الى الامام وهذه هي مهمة المسرح"([٣٤]). وفي عملها مع الممثل تسعى منوشكين الى ان يتجنب الممثل كل ما تسميه بالجراثيم للاداء التمثيلي. وهذه هي:

١- الايماءات غير اللازمة داخل العمل.

٢- النغمة الصوتية غير الدقيقة.

٣- الفن الشعبي.

٤- الحالة النفسية.([٣٥])

فالممثل اذ تمكن من هجر هذه العيوب التي تجذبه بعيدا عن فن المسرح، يستطيع ان يرتقي بالشخصية لتمتليء بها كل الافاق الممكنة. بحيث يجب ان تضبط حركات

---

[٣٢] ينظر: دافيد وليامز: مسرح الشمس، تر: امين الرباط (القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي)، ص ٥.
[٣٣] ينظر المصدر نفسه، ص ٣.
[٣٤] المصدر نفسه، ص ٨١.
[٣٥] دافيد وليامز: المصدر السابق، ص ١٢٥.

الجسم الذي يكون في حالة من الراحة من تلك الحالة تنساب الافكار عند الممثل وبحضور اول فكرة ياتي هنا دور التلقائية التي تؤدي دورها في الاداء التمثيلي. وفي عرض لاحدى مسرحيات شكسبير تقول منوشكين ان النص مليء بالصور ومهمة الممثل ان يلتقط هذه الصور ويحولها الى شفرات فاذا نقل الكلمة فقط فانها لن تكون شفرة للعرض المسرحي. ان الممثل شخص يفك شفرة الاشارات ويتواصل من خلال (فلتر) للاداء التمثيلي حينئذ تتحول الصور الى مشاعر.([٣٦]) ان الرؤية الجماعية هي سمة فرقة مسرح الشمس، وما تحاول منوشكين هو دفع لممثل وعن طريق الارتجال أي صنع حالة من التاليف المسرحي المستند الى وقائع وحقائق مستلة من التاريخ او من نص معين، وهذا ما يدفع بالاداء التمثيلي الى الخلق والابداع عبر التراكيب التي ينتجها باستمرار.

اجراءات البحث:

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في معالجة عينة البحث.

عينة البحث: تمثلت عينة البحث في الاداء التمثيلي في (مسرح الصورة) للمخرج (صلاح القصب) كعينة قصدية كونها تتميز بتفردها فضلا عما اكتسبته من مساحة اعلامية واسعة كما انها تخدم سياق البحث.

تحليل العينة:

لم تكن الاتجاهات المسرحية المعاصرة بعيدة عن رؤى وافكار وتطلعات المسرح العراقي، فهو مسرح فني وبفتره قصيرة نسبيا، حقق منجزات كثيرة على صعيد العروض المسرحية بالقياس الى المسرح العالمي ، متمثلة بعناصرها من اخراج واداء تمثيلي ومنظر واضاءة.. الخ. ومن بين المخرجين العراقيين برز المخرج صلاح القصب في اتجاه مسرحي جمالي اطلق عليه (مسرح الصورة) نهج فيه القصب باتجاه مسرح غير تقليدي تجاوز السائد والمالوف في خارطة المسرح العراقي والعربي ، وذلك من خلال تنظيراته وعروضه لمسرح الصورة وهو في هذا "انما يقود انشقاقا

[٣٦] المصدر نفسه، ص ١٥٢.

جماليا في المسرح العراقي يؤكد طاقة تخيلية نادرة الاحتمال والتوقع"([٣٧]). ومسرح الصورة يؤسس فرضية فلسفية تعتمد الحلم تشكل عرضا مسرحيا تمتلك اجواءه عوالم طقسية ناتجة من تاكيد وابراز اشكال السلوك والافعال التي يقررها اللاوعي في حياة الشخصية فالصورة هي" لون من الوان التواصل بما تخلقه من اثارتها للمثير والمدهش والفانتازي انها عالم سحري وسحري له طقوس والدخول اليه يعد لحظة اندماجية الى العالم الملحمي"([٣٨]). يعتمد مسرح الصورة في مرجعياته الجمالية والفكرية الى ارث حضاري انساني كبير استوحاه المخرج (القصب) ووضعه في مسرحه فالكثير "من الافكار والمضامين تبثها ذاكرة الصورة لتعلن عن جذور عميقة من الشعور والشاعرية تنساب في الصورة معاني فلسفية كبيرة عن حدس برجسون وجليل شوبنهاور وعن افكار السرياليين، عن الطاعون والثقافة الميتافيزيقية واللغة المسرحية الخالصة في كتابات (ارتو)"([٣٩]). جميع هذه الافكار اصبحت في منظومة جمالية وضعت الاعمدة الرئيسة التي يقوم عليها مسرح الصورة من اجل ايصال رسالة فكرية حضارية تترجم العلاقات الكونية عبر التاريخ، كما ان الحس بفائدة الفن التشكيلي والصور التعبيرية للشعر تشكل مداخل اخراجية لرؤى القصب والتي تناقش مصير الانسان في هذا الكون المضطرب وتوحده مع ذاته وخوفه وقلقه، فالصورة في عروض القصب تخلق شعورامدهشاً لحياة لا نجد فيها منطقا لافعالها وايماءاتها المتشابكة، انه عالم صور، عالم الاسئلة المفتوحة المليئة بالاستفهامات. ان القوة المتخيلة في مسرح الصورة تتميز بالقدرة على الجمع والتركيب والتاليف بين متناقضات واشكال بدائية وطقوسية مستلة من اعماق اللاشعور: وهو بهذا ينساق مع ما ذهبت اليه بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة في التركيز على طقسية العرض من جهة كمسرح القسوة لدى ارتو، ومن جهة اخرى يكون للجانب التشكيلي ورسم الفضاء امتداد لما نظروا له المخرجين المعاصرين ومنهم (تشاينا) و(كانتور). أن مسرح الصورة هدفه تعزيز الذائقه الجمالية في تلقي المنجز الأبداعي وهو يتمظهر

---

[٣٧] سامي عبد الحميد وشفيق مهدي: المسرح التجريبي في العراق، م افاق عربية، ع٣، اذار، ١٩٩٣، ص ٧٩.

[٣٨] صلاح القصب، ما وراء الصورة، مجلة الاقلام، العدد٢، شباط، ١٩٩٠، ص ٦٥.

[٣٩] عبد الكريم عبود: بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٠.

عبر مرحلتين هما: المرحله الحسية والمرحلة الدلالية، وتتبلور المرحلة الحسية باثارة الطابع الغرائبي الذي يبعث على اثارة دهشة المتلقي وتحفيزه على اكتشاف االرموز الدلالية التي تؤدي بدورها الولوج الى مناطق الجمال عبر مساحة التأويل الجمالي للصورة المسرحية فنرى المخرج (القصب) ينتقل في عوالمه الصورية بين النص الشعري في (عزلة الكريستال ، وحفلة الماس) والنص الدرامي الشعري الشكسبيري في (الملك لير ، مكبث) و النص الدرامي التشخوفي في (النورس ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث) فيحاول المخرج إضافة إلى انتقائه النص المراد اعتماده الغور في اعماق الحوار داخل المقترح اللساني و الدخول إلى بنيته العميقة بوصفهدالاً يدخل عن طريقه إلى المركب العلائقي بشكل عام بغية تحويل الخطاب اللساني المجرد في النص إلى خطاب بصري يسعى إلى الاشتغال الجمالي في العرض على النحو الصوري . والاداء التمثيلي في مسرح الصورة هو جزء من كل في الطرح الجمالي داخل العرض المسرحي لدى القصب، فهو يخلق باجساد ممثليه وقطع الديكور والضوء والظل والمؤثرات الصوتيةطقساً يحقق فعله الجمالي البصري اكثر من الفعل الكلامي. فالكلمة عنده صورة والقصب يرى ان اللغة او الالقاء حتى في افضل حالاته فهو لا يصل الى المنطقة الجمالية التي تثير المتلقي وتستنفر افكاره ومشاعره. و"عندما لاتكون هناك في الخارج(الجسد) حركة مرئية ينبغي ان يكون هناك في الداخل(ذهن) اللامرئي في حركة، فحالة الحضور اللامتحرك والحي احدى النقاط الاساسية التي تجعل الفكر والفعل في ترابط"([٤٠]). فالممثل اذ ينطلق من المجرد إلى الملموس فيكون الاداء التمثيلي هو المتصدر للمنظومة العلامية التي يبثها العرض المسرحي كونه منطلقا دلاليا لربط جميع المنظومات البصرية التي يتشكل منها العرض . كون ان مسرح الصورة هو خطاب حركي ايمائي يثير طاقات الممثل الادائية التعبيرية، فيبني من خلالها رموزا واشارات تتجاوز حدود طاقة الممثل التعبيرية المالوفة والممثل هو الماسك بجميع امتدادات وتفرعات الصورة البصرية. ففي عرض (حفلة الماس) مثلا يكون النص الشعري الذي كتبه خزعل الماجدي عباره عن اشارات تدفع الممثل لتفعيل دور المفردات الديكوريه كالمناضد المتحركه

[٤٠] ايوجينو باربا، زورق من ورق،عرض المبادئ العامة لانثروبولوجية المسرح،تر: قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١، ٢٠٠٦، ص١٠٢-١٠٣.

وتصيرها كانها نقالة مستشفى (سديه) وربطها مع مفردات الاكسسوارات كالقطع الموسيقية مثل الابواق والاوركديون ليصبح طقسا احتفاليا جنائزيا يعتمد لعبة الترقب الذي يستند الى الضربات الموسيقية الحية فتكون العلامات في العرض متجانسة هارمونيا عبر جسد الممثل.

وفي عرض مسرحية (مكبث) يستبدل المخرج النص الشكسبيري بسيناريو يضم عدداً من المشاهد و الأحداث ، مشكلة ما يمكن وصفه بنص المخرج ثم أسس نص العرض الصوري بإدخاله هذه الحوارات في لقطات على نحو سينمائي . شكلت نص العرض الصوري عن طريق ما تضمنته من تفصيلات وصفت شكل العرض من حيث المفردات المستخدمة و حركتها ، و النسق الصوري للمفردات في اللون و الهيئة و التشكيل . فقد أزدهم مكان العرض بالمفردات المختلفة التي اقتربت من فقدان دلالتها المرجعية ووظيفتها اليومية ، حال دخولها فضاء العرض المسرحي مضيفاً عليها طابعاً علامياً ووظيفة دلالية يتصدر فيها الممثل الهرم الدلالي في تأسيسه لآلية أدراك الدال الصوري على ضرب من الفعل حدسي لحظوي ، داخل مساحة الزمان و المكان وبهدف إضفاءطابعاً طقسيا جماليا، فقد بدا العرض مكبث بضوء الدراجة الهوائية التي أنطلق ضوءها من نهاية الممر الجانبي عقبه صوت محرك الدراجة و دخولها مساحة الأداء بحركة دائرية ، أما من جانب سائق الدراجة فقد ارتدى ملابس سوداء اللون وهو يتمثلجمالياً بمحاولة مكبث الشعور بالجو ألطقسي للعرض من جهة و الاشارة إلى بدء فعاليات الطقس المسرحي من جهة أخرى . كذلك الحال في عرض (الشقيقات الثلاث) إذ تقوم فلسفة التحول عند (القصب) بوصف افتراضا مكانيا يتم فيه الاشتغال على أبعاد الفعل السلوكي للأحداث و تأثيراتها داخل زمان و مكان افتراضيين تتجاوز حدودها الفيزيائية ، حيث يعتمد (القصب) بدعاً جمالياً مؤداه تشغيل الحدث النصي و توزيعه على مراكز بربطها مع اداء الممثل فوجود مفردة القبور وهي تشغلمركزاً فكرياً مجاوراً بوصفها مرادفا لفعل الدمار يتفاعل جماليا مع اداء الممثلين في السايك الخلفي والذي يشبه الشاشة السينمائيه فيتم التفاعل والربط الصوري بين الاداء التمثيلي وبين مفردات العرض الاخرى، ان الاداء التمثيلي في مسرح الصورة يتجسد في كونه يعطي دلالات عدة في ان واحد تشتبك مع مفردات العرض المسرحي الاخرى فتتشل أفكارا تنبع من الثيمة الشمولية لنص العرض

الصوري واذا كانت بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة، يعطي اهمية كبيرة للممثل كونه القيمة التعبيرية الاولى فان القصب في مسرحه يعطي للممثل دلالة تعبيرية مضاعفة كونه تعبيرا لوحدة من جهة، وتعبير يشترك فيه مع التشكيل البصري للفضاء من جهة اخرى. وهذا متاتي بالدرجة الاساس من كون المخرج القصب يسعى دائما في تدريبه للممثل اثناء عمل البروفات ألى عملية البناء والهدم لتشكيلات الممثل مع الفضاء المسرحي، ويقضي الساعات الطوال كي يصل الى مستوى جمالي للاداء التمثيلي، وغالبا ما يشعر الممثلون بالاجهاد نتيجة الضغط المتواصل والمستمر في الحركة عبر الصورة الا ان الممثلين الذين يعملون مع القصب باستمرار، فهموا ما تصبوا اليه مخيلة القصب وبات البعض منهم يعرف او يتنبىء بالحركة المرسومة متواصلا مع مخططات المخرج. لذا فان عمل الممثل معه يتطلب جهدا مضاعفا وصبرا، وقدرة تعبيرية استثنائية تتجاوز حدود المالوف في المسرح التقليدي، وهو بهذا يقترب من المخرجين (شاينا) و(كانتور) في عمله مع الممثل ومن الملاحظ ان الممثل في مسرح الصوره يجب ان يكون حذرا ويقظا في اداءه كون الصوره في العرض غالبا ما تعتمد الانشطار البصري فالمتلقي ينتقل في بصره ضمن المشهد الواحد الى عدد من الصور المشكلة عبر اداء الممثل وقطع الديكور كما هو في اغلب مسرحيات القصب مثل الحلم الضوئي وحفلة الماس والشقيقات الثلاث ومكبث وغيرها وهذا الانتقال في عين المتلقي يفترض عدم التشتت في حالة الاداء غير الانسيابي فكل اداء لممثل معين هو تكملة لاداء الممثل الاخر وليس مناقضا له.

النتائج:

١- اتخذت الظاهرة الجمالية لاداء الممثل اشكالا عدة تبعا لمعطيات العصر الفكرية والجمالية والفنية، وغالبا ما انساقت جماليات الاداء الى المدرك الكلي (الفكرة) بدلا من الظاهرة كما في مسرحية مكبث لصلاح القصب.

٢- يعبر الممثل في مسرح الصورة عن شمولية الشخصيات وليس فردانيتها، كما يلغي الزمن الاني ويمزج بين الماضي والحاضر، عملا واداء جماعيا يتوصل فيه الممثل الى تكوين لغة عالمية، تسهم في ايصال رسالة انسانية موحدة.

٣- تجاوز الممثل في مسرح الصورة الاداء المعتمد على الالقاء التقليدي فحسب بل تعدى ذلك الى استخدام الصمت والصرخات واصدار الاصوات المبتكرة واكتشاف الطاقة المخزونة بداخل الممثل.

٤- يتصدر الممثل لدى (القصب) في مسرحه الهرم الدلالي في تأسيسه لآلية أدراك الدال الصوري عبر اتساق بين الفعل الجسدي المرئي للممثل والفعل الذي يصدر عبر الممثل مع التشكيلة البصرية والسمعية للعرض الاخرى، فيقوم الممثل بفك شفرة الاشارات لتتحول الصور الى مشاعر.

٥- الاداء التمثيلي في مسرح الصورة يتجسد في كونه يعطي دلالات عدة في ان واحد تشتبك مع مفردات العرض المسرحي الاخرى فتتشل أفكارا تنبع من الثيمة الشمولية لنص العرض الصوري.

المصادر:

١- ايوجينو باربا، زورق من ورق،عرض المبادئ العامة لانثروبولوجية المسرح،تر: قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١، ٢٠٠٦

٢- اردش، سعد، المخرج فى المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٩ ، ١٩٧٩.

٣- اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، ١٩٨٠.

٤- ابراهيم زكريا، فلسفة الفن فى الفكر: دار مصر للطباعة، ١٩٩٦.

٥- القصب، صلاح، ما وراء الصورة، مجلة الاقلام، العدد٢، شباط، ١٩٩٠.

٦- باربرا لاتسوكا، المسرح والتجريب (ما بين النظرية والتطبيق)، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩.

٧- بروك، بيتر، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٣.

٨- بروك، بيتر، دهاء الملل، تر: ناصر ونوس، مجلة المدى، العدد ٤٣، ٢٠٠٤م، ص ٩٨.

٩- بروك، بيتر، ليس هناك اسرار، تر: غريب عوض ، البحرين: الايام للنشر، كتاب الصواري، ١٩٩٨.

١٠-بروك، بيتر، النقطة المتحولة، تر: فاروق عبد القادر، الكويت: سلسل عالم المعرفة، العدد ١٥٤ ،١٩٩٨ .

١١-سامي عبد الحميد وشفيق مهدي، المسرح التجريبي في العراق، م افاق عربية، ع٣، اذار، ١٩٩٣.

١٢-سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم د. ت.

١٣-صليحة، نهاد، المسرح بين الفكر والفن، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، والهيئة العامه للكتاب، ١٩٨٥.

١٤-كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري ، القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

١٥-كرومي ،عوني ، الخطاب المسرحي، دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، دائرة الثقافة والاعلام المعاصر، القاهرة ، الشارقة، ٢٠٠٤.

١٦-كووسوفيتش، مسرح لتشكيل الموت عند كانتور، تر، هناء عبدالفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦.

١٧-عاصي ،مثال، الفن والادب ،بيروت: مؤسسة نوتل، ١٩٨٠.

١٨-عباس، راوية عبد المنعم، القيم الجمالية ،القاهرة: دار المعرفة الجمالية، ١٩٨٧.

١٩-عبد الفتاح، هناء، جوزيف شاينا، فنان المسرح البوندي ،مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد٢.

٢٠-عبود ،عبد الكريم، بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٠.

٢١-عزوري عبد الواحد، مسرح بيتر بروك ،مجلة افاق عربية، العدد ١٢ ، بغداد:دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.

٢٢-دافيد وليامز، مسرح الشمس، تر: امين الرباط ،القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

٢٣-مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة.

٢٤-مطر، اميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال ، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٦.

٢٥-مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ، تر: اومير كورية ،دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧.

٢٦-هبنر،زيموند، جماليات فن الاخراج، تر:هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣.

٢٧-هناء عبد الفتاح، مسرح كانتور التشكيلي، مجلة القاهرة، العدد ٦٠، ١٩٨٦.

٢٨-هيغل، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة.

٢٩-يوسف، عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفن ، بغداد: مطبعة سامي الحديثة، ١٩٨٨.