سينوغرافية التكوين الجسدي في العروض البصرية
"مسرحية نار من السماء" إنموذجاً

د.فيصل علي شرين
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

يشكل الجسد أحد أدوات الممثل المسرحي بوصفه العنصر الظاهر لديه ويستطيع من خلاله إيجاد علاقات تواصلية بما يحيطه، فضلاً عن ذلك يؤدي الجسد في المسرح دوراً مهماً في العرض المسرحي بشكل عام، ونرى في عروض الكيروغراف التي باتت تشكل أسلوباً جديداً في المسرح الذي يعتمد على الجسد في الاشتغال البصري للتكوينات وبصورة مباشرة من خلال ما يطرحه من لغة تواصلية وتفاعلية مع المتلقي فضلاً عن إنتاجه لكثير من الصور التي تحيل المتلقي إلى مرجعيات فكرية وتاريخية وفنية عبر الحركة والتشكيلات الصورية البصرية، معتمداً على الطاقة التي يمتلكها والقدرة على تحريك اجزاءه بشكل يتوافق مع طبيعة الصورة المثارة وشكلها وهذا ما دعا الباحث إلى صياغة موضوعة بحثه الموسوم: (الجسد والاشتغال البصري في عروض الكيروغراف. نار من السماء أنموذجاً). أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي:

1- اشتغال المنظومة الجسدية على انتاج الحركات والأوضاع الحركية التي تسهم في إظهار الشكل الجمالي والفني للصورة المسرحية، حيث أغنى الجسد عن اللغة المنطوقة في إيصاله لمعنى العرض المسرحي.
2- عملت التشكيلات الجسدية على إعطاء صوراً إيحائية عن طبيعة الصراع الدرامي بين الشر والخير، حاملة دلالات فكرية وجمالية ساعد فيها الجسد/ الراقص على بروز قدرته في التكور مع محيط وسينوغرافيا الفضاء المسرحي.

الفصل الأول

الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

يعد الممثل المحرك الديناميكي للفضاء المسرحي وأحد أهم الركائز التي يعتمد عليه المخرج في صياغة سينوغرافيا العرض من خلال أدواته (الجسد، الصوت)، وقدرته على التحول من حالة إلى أخرى، ومن تشكيل إلى آخر، فجسد الممثل هو الجزء الظاهر للمتلقي إن الإمكان الاستغناء عن الصوت كعروض الكيروغراف والبانتوميم والمايم التي تعتمد على المنظومة الجسدية في صياغة العرض المسرحي. وعن طريق الجسد يمكن إبراز الكثير من المعاني والدلالات والتكوينات لتصوير حالات معينة، فهو حامل لمجموعة من المفاهيم والاشتغالات البصرية على منظومته الحركية في توظيف ميكانزماته الأدائية، لإظهار وتحفيز تلك الطاقة الخفية داخل جسده، تعددت في القرن العشرين الرؤى والطروحات في مجال الفن المسرحي منها من صب جل اهتمامه بجسد الممثل وصوته وتشغيلهما معاً في العرض والاعتماد على الدوافع السيكولوجية في تحريكه واستخراج مشاعره في الأداء مثل (ستانسلافسكي)، ومنهم من وقف أمام الجسد ووظفه بطريقة مغايرة واستخدامه للطاقة الفيزيائية كما في مسرح المخرج الروسي (مايرهولد) إذ عمل على إخراج الجسد من سجنه الداخلي وانطلق به نحو إبرازه أمام لمتلقي بصورة تختلف عما سبقوه فطرح تجربته الجديدة (البايوميكانيك) التي تشتغل على فيزيائية الجسد وإيقاعه الحركي، وكذلك المخرج البولوني (غروتوفسكي) صاحب المسرح الفقير، الذي اعتمد على الممثل واستغنى عن بقية العناصر الأخرى، وعدّ الممثل المحرك الأساسي في العرض المسرحي إذ وظف جسد الممثل في اعتماده على الطاقة الكافية فيه من خلال إنشاء حركات وملئ الفضاء بواسطة الجسد.

ونرى في عروض الكيروغراف، التي تعتمد على جسد الممثل بشكل أساس صوراً وتشكيلات متعددة منها ما هو ثابت ومنها ما هو متحرك، تتداخل مع الإضاءة والأزياء والماكياج والسينوغرافيا لتكون لحظة زمنية تتكامل فيها الصورة البصرية، بشفرات يحللها المتلقي وصولاً إلى الثيمات النصية، ومما تقدم فإن جسد الممثل قد أصبح

البؤرة المركزية للعروض المسرحية المعتمدة على الكيروغراف كونه يُعد باثاً لكثير من الدلالات والإشارات الصورية الفكرية، والحاجة إلى البحث قائمة من خلال التعرف على قدرة الجسد على الاشتغال البصري في اللحظة الزمنية، لذا فقد صاغ الباحث موضوعة بحثه الموسوم: (سينوغرافية التكوين الجسدي في العروض البصرية "مسرحية نار من السماء" انموذجاً).

ثانياً: أهمية البحث

تتجلى أهمية هذا البحث في رصد المنجز الجمالي في العرض المسرحي من خلال الجسد الذي ينجز صورة جمالية للعرض المسرحي وعليه نجد أن هذا البحث يمتلك أهميته المعرفية في تقديمه دراسة موضوعية للباحثين في العلوم المسرحية وخاصة الممثل والمخرج.

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث:

1- الكشف عن توظيف الجسد وحركاته في الاشتغالات البصرية في عروض الكيروغراف من خلال الأشتغال، الطاقة، القدرة، الخلق، التشكيل.

رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث من خلال:

1- الحد الزماني: 2000- 2005.

2- الحد المكاني: في مدينة بغداد.

3- الحد الموضوعي: دراسة موضوعة الجسد والقدرات الأدائية في تشكيل الصورة المسرحية في عروض الكيروغراف.

خامساً: تحديد المصطلحات والتعريف الإجرائي

أما الصورة فيعرفها برنستون:

الصورة: هي "أشياء في ذهن المتلقي، بينما نرى عن شخص آخر قابليته الفائقة في عملية تركيبة صور وذكريات وتأملات جديدة"[1].

ويعرفها هربت على أنها:

الصورة: هي "أشياء التي اتخذها العمل سواء كان بناءاً أو تمثـــالاً، أم صـــورة أم قصيدة شعرية، فإن كل شيء من هذه، قد اتخذ هيأة خاصة أو متخصصة، وتلك الهيأة هي شكل العمل الفني"[2].

أما السيميائيون يرون أن الصورة: "هي إشـــارة محـــددة بموضـــوعها الـــدينامي بمقتضى طبيعتها الداخلية وهي تدخل بموجب علاقة متشابهة بينها وبينة مدلولها"[3].

التعريف الإجرائي:

الصورة: هي اللحظة الزمنية لإنتاج معنى ذي دلالة، تتجانس مع عناصر العرض المسرحي من ديكور وإضاءة وأزياء وماكياج، التي تحيل ذهن المتلقي إلـــى مرجعيـــات ماضية أو مستقبلية.

اما الكيروغراف فيعرفه (طلعت السماوي): على انه "فن تعبيري يستثمر حركيـــة الجسد وأوضاعه التشكيلية، لينتج لغة حوارية مع الذات والآخر والوجـــود، فـــي ضـــوء فرضيات دلالية ترمي إلى موضوعات أو مضامين درامية" [4].

أما التعريف الإجرائي للكيروغراف فهو: أسلوب في الـــدراما يســـتخدم الجســـد كعنصر في بناء الحدث المسرحي، مبيناً على وفق الحركة والتعبير والإشارة والإيمـــاءة لطرح الأفكار بدلاً من اللغة المنطوقة، آخذاً من القصص والحكايـــات المختلفـــة ســـواء الواقعية أو الأسطورية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول:

أولاً: مفهوم الجسد

يعد جسد الممثل الأداة الأبرز اشتغالاً في عروض الكيروغراف والمســـرح فلقـــد استطاع هذا الجسد أن يكون ذا الحظ العظيم في جذب الكثير في المخرجين إليه والوقوف عنده بما يحمله من أفكار وتوظيفات، ولقد ظهر الاهتمام بالجسد منذ العصـــور الأولـــى لظهور المسرحية في بلاد الاغريق، عندما كان الممثل يقدم مسرحيات أمـــام الجمهـــور مستخدماً جسده للتعبير عن الحالة والشخصية التي يؤديها سواء كانت المسرحية تراجيدية – كوميدية التي كانت تقدم أثناء الطقوس الدينية للآلهة إذ "كانت الأعياد في القرن الخامس

العظيم تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية وحفلات موسيقية وألعاب رياضية ومباريات في الشعر وأناشيد فرق الكورس، وحفلات تمثيلية تعرض فيها المآسي والملاهي"[5].

أدى الجسد الدور الأكبر في إعطاء الطابع المقدس المحيط بحالة من التعبدية بمجموعة من الإشارات والدلالات التي يرسلها إلى المتلقي بواسطة الحركات والتعبيرات سواء في الوجه اليد أو عن طريق توظيف الأعضاء الأخرى؛ لأن الإنسان وجد نفسه يحاكي الطبيعة من خلال الإشارات والتعبيرات الجسدية بإيقاعات مختلفة مستخدماً الطاقة الداخلية له فالجسد الإنساني يحتوي على عضلات وأعصاب وعظام، وكل واحدة منها تقوم على إبراز وتشغيل المظهر الخارجي والداخلي للجسد وتعمل على ديمومة الحركة واستمرارها ، فضلاً عن تفاعله مع محيطه ففي المسرح ينصهر الجسد مع فضاء العرض بعناصره المرئية والمسموعة، وهذا ما أكده (ميشيل فوكو) بقوله: "إن الجسد هو السطح الذي تنقش عليه الأحداث نفسها، والذي تقتفي آثاره اللغة، وتقوضه الأفكار ومحور الذات المفتتنة التي تتبنى وهم الوحدة الجوهرية"[6].

فالجسد يكون حاضراً في فضاء العرض ليؤسس مجموعة من العلاقات المتبادلة مع معطيات المكان بقدرته الحركية على التنقل بشكل متحرر لذا لا بد من وجود مهارة حركية تتجسد في "مجموعة متكاملة من عناصر حركية وأخرى وظائفية. فإن كان مستوى تنمية هذه العناصر غير كافٍ فإنه من المستحيل تحقق المهارة الحركية"[7]. ويبقى الجسد وسط مجموعة المهارات الحركية التي يبنى عليها الممثل دلالات وإشارات لإرسالها للمتلقي من خلال قدراته التعبيرية بوساطة للحركة، وأن يخرج الطاقة المكبوتة ويدفقها بطريقة تناسب أسلوب المنجز الحركي وأن يحررها أدائياً وهذا ما أكده (ايوجينيو باربا): "أن تكون ممثلاً يعني أن تحرر نفسك"[8].

إن عملية التحرر التي يقوم بها الممثل مستخدماً جسده للقيام بفعل التحرر بحاجة إلى إنسيابية في حركة الجسد ، واستخدام الاسترخاء يؤدي إلى اتقان الأداء فالحركة "هي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية"[9].

فالجسد هو العنصر الأكثر أهمية في العرض، والممثل المسرحي بمجرد وقوفه على الخشبة دون إصدار أي حركة أو فعل أو حتى إشارة يدخل ضمن العملية التركيبية

في تأسيس الفضاء بمكونات الأخرى فضلاً عن وضع الهيئة الجسمانية للجسد تأخذ منحى متعددة في عملية التحليل الدلالي ولأن فن الممثل "مثله مثل أي فن لا يمكن أن يتم حتى على المستوى العقلي تفكيكه وإعادة تركيبه فنتاجه تشكل وحدات عضوية وليست ميكانيكية. وبمجمل عناصره المتعددة تخلق عنصراً جديداً"[10].

إن اشتغال الممثل على جسده وتطوير طاقته وقدراته الحركية من توازن وسيطرة واسترخاء ومرونة وتركيز جميعها تساعده على إنتاج تركيبات صورية بوساطته ويصبح لديه القدرة على إبراز القيمة الجمالية للتشكيل سواء بمجموعة أم بشكل منفرد، ولتخلق عنصراً جديداً في كل لحظة أداء يقوم بها من أجل الفعل" والجسد عند الممثل ، القدرة التعبيرية، وجمال الحركة، فالحركة هي واحدة من أقوى وسائل التعبير التي تعتمد على مرونة الجسد، وقد تكون الحركة حركة عين أو رفع رأس أو إيماءة يد... الخ، فكلها حركات"[11]. فكلما امتلك الممثل جسداً مطواعاً قابلاً لأداء الأفعال والحركات بأوضاع مختلفة كان العنصر الجمالي للحركة واضحاً يعطي للمتلقي جاذبية في استقبال المزيد من الحركات ويعطي للممثل قدرة على المحافظة الحدث الدرامي، أما (بيتر بروك) فقد نظر إلى جسد الممثل على أنه "وسيط تعبيري قادر على توظيف الدلالة على نحو إشاري، ومن ثم فإن لغة الجسد هي لغة قائمة بذاتها يمكن أن تحيا بعيداً عن اللغة المنطوقة"[12].

على الممثل أن يحول جسده الذاتي الذي هو عليه طبيعياً ويكون الجسد العارض الذي يشتغل على مفردات الدلالات والإشارات ويكون جسده جسداً إيهامياً قادراً على إقناع المتلقي بما ينجزه ويعرضه على الخشبة من حركات وانفعالات وتحولات في الشخصية الدرامية، التي تتوقف على "التوزيع الصحيح للطاقة العضلية، والحرية العضلية هي الحالة التي يبذل فيها لجسم، عند كل حركة، طاقة عضلية معينة بقدر ما تتطلبه هذه الحركة أو وضعية الجسم لا أكثر أو أقل"[13].

ثانياً: الصورة والاشتغال البصري

تلتقط العين بواسطة الأشعة الساقطة عليها بتأثير الضوء الخارجي مجموعة من الخطوط المتلاشية والمتقاطعة فيما بينها التي تختلف حسب ألوانها وأحجامها وأشكالها، لتكون لحظة من التعرف على ماهية الشكل الساقط فتنتج صورة واضحة للشكل المراد التركيز على ملامحه الخارجية، وهذه العملية تستمر بشكل سريع دون التوقف فتتحول

الأشياء المرئية الساقطة على العين بالوضوح بشكلها الصحيح، فالعين هي أول آلة فوتوغرافية حية تعمل على إتقان الصورة وفهمها وتحليلها.

كما أن الممثل المسرحي بشكل خاص يستقي صوراً متعددة من الحياة الاجتماعية التي يعيشها، مستخدماً عنصر تخزين الصورة في اللاوعي ويستدعي حضورها عندما يتطلب ذلك، فتتحول الصورة الحياتية من الجو العام التي كانت فيه إلى عنصر ذا طابع فني خاص يجري عليها الممثل تغيراً في الشكل ويبقى على مضمونها الرئيس مركزاً على "خاصية الدماغ وقدرته على عكس العالم المادي لأن وعي الإنسان يمثل خاصية مميّزة لمادة ذات تركيب عالي هو الدماغ"[14].

فجهاز الدماغ يعد خزين للصور التي يتم تخزينها بأشكالها وألوانها المتعددة، فيتم تكوين الصورة من الجزء إلى الكل بعد أخذ المرجعيات التي استقى منها الصورة وتوظيفها بشكلها الصحيح وهذا يأتي من خلال قدرة جسد الممثل على تهيأة الأوضاع الجسمانية على وفق حركات متناسقة فيما بينها سواء الجسد المنفرد أم من خلال التشكيلات مكونة دلالات تدل على أفكار مختلفة، ومن ثم إيصالها إلى المتلقي بالمعنى المطلوب، فصورة الجسد كما يطلق (ماريلوبرشون شويتزر) عليها "تطلق صورة الجسد على التمظهر العام الذي يمثله مجموع التصورات والادراكات والأحاسيس، والمواقف التي شكلها الفرد في علاقته مع جسده خلال وجوده. وذلك من خلال التجارب التي عاشها"[15].

فالصورة واشتغالها البصري تتداخل مع المادة المحيطة بها وتشكل بناء موضوع جديد مكونة عوامل مشتركة مع المجتمع الذي تنشأ فيه ولأن المادة "التي يتركب منها أي عمل فني إنما تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات الفردية، ومع ذلك فإن في الفن تعبيراً عن الذات تمثل تلك المادة بطريقة خاصة متمايزة، لكي تعاود إخراجها إلى العالم المشترك في صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد"[16].

ويرى الباحث أن الصورة هي قواسم مشتركة بين الكل، ولا تدخل ضمن النظم الخاصة للفرد، ولكن يكون الاختلاف في آلية وصياغة الصورة داخل المؤسسة التي تشتغل فيها الصورة بمختلف التخصصات الأخرى، سواء في الفن أم غير ذلك.

ثالثاً: الكيروغراف (الفيزياء الحية)

ظهر مصطلح الكيروغراف في العصر الحديث في الثمانينات من القرن الماضي، ولكن بوصفه فناً برز مع وجود الإنسانية التي حاولت محاكاة الطبيعة من خلال التقرب لها عن طريق التعبير بالحركات "والرقص الطريقة البدائية البالغة منتهى الأهمية في إظهار الشعوب الهمجية لمشاعر المحبة والتقديس نحو الأرواح"[17]، وكان استخدامه خاصاً للطقوس وعبادات الآلهة في السابق، كعبادة القمر أو الشمس والمطر وغيرها من المظاهر الطبيعية، فلم يكن يدرك بأن ما يقوم به هو فن، أو رقص، بمفهومه الواضح ولكنه اراد الاستعانة عن لغة اللسان من خلال الحركات والإيماءات والإشارات الجسدية فكان نوع من الرقص المقدس الذي هو "إعلان عن مبايعة مستمرة لمن تتم عبادته"[18].

فظهرت أسماء للرقصات خاصة تقام ضمن زمن معين كرقصة الحرب والزراعة والمطر والزواج.

فالكيروغراف تعبير حركي بواسطة الجسد وتتفاعل الروح معه من خلال الموسيقى، ولقد اعتمدت "الظاهرة المسرحية على امتزاج الرقص والغناء والتلاوة، فتتميز بلغة الإشارة والأقنعة والأزياء والإيقاع والرقص والماكياج والحركة بمصاحبة الموسيقى"[19]. فلكل حركة لها وضعيتها الخاصة التي تتميز بها وتحيل إلى دلالة معينة على وفق الإدراك السائد وضمن الطقوس الدينية التي تشير إلى نوع وطبيعة الآلهة المعبودة ففي "الأداء ينبغي أن تكون التعبيرات الجسدية مثل المحادثة"[20].

بمعنى أن الحركات بواسطة الجسد تشابه اللغة المنطوقة في الفهم والوضوح والإدراك المعرفي بين المحدثين، وعليه أخذت سمة الرقص تتطور بين الشعوب مستمدة أفكارها وأشكالها من الطقوس الدينية القديمة، لا بد من الإشارة إلى نوع آخر يشابه هذا النوع في التعامل مع الجسد ولكن يختلف من حيث الأسلوب والأداء وهو التمثيل الإيمائي أو ما يطلق عليه (Pantomime) والتمثيل الصامت (mime)، وتشتغل الأفعال والحركات الصامتة على المنظومة الجسدية للممثل ومن دون استخدام الكلمة في العمل، وتعتمد على ما يقدمه الجسد من تعبيرات في الوجه واستخدام تقنية الخيال في خلق وابتكار الصورة المتخيلة التي يتعامل معها، وفي كل الأحوال فإن "التمثيل الإيمائي يسعى دوماً إلى مرونة مثالية وجسد يتناسب مع الأوضاع الكلاسيكية، جسد أقرب إلى فن النحت

منه إلى التصوير، أما البانتوميم فيظل يسعى إلى محاكاة الأنماط والوضعيات الاجتماعية، أو إلى محاكاة التاريخ لمنطوق أو المكتوب محاكاة هزلية ساخرة، بقصد تفكيكه، وإعادة تشكيله بصورة تكشف عن زيفه وما فيه من أكاذيب وضلالات"[21].

لقد أوضحت الثقافات الاجتماعية والفنية، عبر التاريخ مفاهيم ودلالات الرقص بشكله الفني والجمالي باحثاً عن أساليب خاصة مستمدة من قصصها الأسطورية القديمة ففي اليابان مثلاً وخاصة المسرح (الكابوكي) وظف الرقص بشكل أساسي في عروضه وقد تميز الرقص بحركات وأفعال مستمداً أفكار الرقصات من قصص أسطورية أو واقعية ممزوجة بعصر الخيال لإبراز الجانب الجمالي في التشكيل والتكوين الحركي التي تشتغل على الفعل الداخلي للروح محركة العضلات والأعصاب وتتناغم مع القطع الموسيقية إذ تتفاعل معها ومع الذات إذ يمكن "التفكير في الرقص بوصفه امتداداً فنياً للتعبير الذاتي الذي يتم من خلال الموضع الجسمي"[22]، إضافة إلى أهمية التدريب على الرقص يكمن "بارتقاء الجسد، وباللياقة البدنية الكلية، لكن لغة الوضع الجسمي، والإيماءة، هي لغة ينبغي اكتسابها أيضاً"[23]. فيشكل الجسد في الفضاء الدرامي أشكالاً من الحركات واللغات مبنية على لياقته الجسدية والحركية على وفق نتاجات معرفية على الخشبة. وعلى ذلك". فإن الجسد في حالة من الديمومة التعبيرية حتى في لحظات سكونه، أو ثباته عند القيام بفعل ظاهري، أو خارجي... الأمر الذي يمنح الجسد قدراته على توليد الصور المتتالية في الدلالات والمعاني المقصودة"[24].

وبما أن الجسد في كل الأجناس المسرحية التي ظهرت على مر التاريخ له الوقع الأكبر في اللغة الإشارية والدلالية الناتجة عن تداخل في الصورة الفنية الذي أوضحه (جون مارتن) على أنه "التعبير من خلال الحركة الجسدية المنظمة في شكل دال عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلانية"[25].

فإن الرقص الدرامي يبحث عن الطاقة الداخلية لجسد الممثل من خلال الحركة والفعل والصراع مع الفضاء مكوناً صوراً داخلية للممثل يرسلها إلى المتلقي بشكل واضح والمقروء بواسطة لغة الجسد الحركية.

المبحث الثاني: آليات الاشتغال البصري في عروض الرقص الدرامي

لكل جزء مكونات متعددة تتداخل فيما بينها لتصبح جزءاً كبيراً، فالجسد مكون من هيكل عظمي ولحم وأعصاب ، فأصبح جسداً متكاملاً يتحرك بشكل مستمر جاعلاً من

الروح طاقة داخلية للتفاعل مع المحيط سواء من الناحيـــة الســـيكولوجية أم البايولوجيـــة (الجسم التشريحي للإنسان)، ونرى في خشبة المسرح فضاءً كبيراً بحاجة إلى تأثيثه بشكل يتناسب مع طبيعة العرض المسرحي من عناصر سمعية وحركية وبصرية، فالديكور مثلاً يضع الحدود البصرية للمكان الذي تكون فيه المسرحية، قصر، أو بيـــت، أو كـــوخ، أو غابة، والإضاءة تعطي جواً عاماً للمكان وتساعد على إضـــفاء روح المتعـــة البصـــرية للمتلقي وتحوله إلى عالم مغاير ومختلف وبهذه الطريقة التي يطلق عليها آلية للعمل على إنشاء صوراً تحيل المتلقي إلى نوع العمل.

وفي عروض الكيروغراف التي يعدّ فيها جسد الممثل هـــو العنصـــر الأول فـــي التكوين البصري والحركي وباثاً من خلالها رموزاً وتأويلات مستخدماً أعضاءه الحركية كافة، لينظم من خلالها تشكيلات ذات دلالات والتي تجعل من المتلقي في حالة من الترقب والانتباه. بالإمكان تقسيم آليات الاشتغال البصري في عروض الكيروغراف مـــن خـــلال مجموعة من العناصر أهمها:

1- الخيال.
2- الحركة.
3- التشكيل.
4- السينوغرافيا.
5- الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

1- الخيال:

يؤدي الخيال لدى الممثل دوراً مهماً مستخدماً الجانب الشعوري في مخيلته، ونرى في العروض الصامتة أن الممثل يبتكر أشياء من خياله مكوناً موضوعاً يتلاعب به مـــن خلال اليد والوجه وباقي الأعضاء الأخرى في إيضاح مستلزمات العمـــل الوهميـــة؛ لأن خيال الإنسان "يستطيع أن يستعيد التصورات التي تخلقها كل الحواس الخمسة، أي البصر والسمع واللمس والشم والذوق"[26]. فالممثل ينقل كافة وظائفه الحيوية في خيـــال ليســـتمد طاقته الداخلية ويوظفها في الحركة، فعلى الممثل الراقص أن يستعين بخياله ويوظفه فـــي عمله الراقص ليكون متحرراً من قيود الفكرة الواحدة في عمله كراقص مســـتخدماً لغـــة الجسد في التعبير عن دواخله، لذا فإن "الخيال بوجه عام لا يعمل في فراغ، بل يجـــب أن

يكون هناك انطباعات حسية يعتمد عليه"[27]. وعليه فالخيال "ذكريات متفرقة غالباً لا يربطها منطق متماسك، انطباعات غير متصلة بدون روابط بينها بالضرورة، نزوية وغالباً ما يشار إليها بالأفكار الطائشة"[28]. فعلى الممثل. الراقص أن يتمتع بخيال واسع وأفق لا محدود من أجل تطوير وتوسيع مفردة الخيال التي يمتلكها ليكون متمكناً في أي لحظة إظهارها على الخشبة ويؤطرها بالإطار الجمالي للحركة المسرحية.

2- الحركة:

تعد الحركة الديمومة المستمرة على خشبة المسرح وتمتاز بجماليتها ورشاقتها نظراً لما يتمتع به الممثل من قابلية حركية ولياقة ومرونة عالية في جسده، وتتم الحركة عند إصدار أمر من المركز الرئيس للإنسان وهو الدماغ معلناً إلى اعضائه بالقيام بالحركة المعينة على وفق أفعال ودوافع مختلفة وتبرر الحركة على المسرح فضلاً عن مناطق القوة والضعف مضيفاً إلى الحركة شغلاً مسرحياً يستطيع الممثل المسرحي استغلاله في البحث عن خصائصه الشخصية الدرامية وهذه الحركات المتنوعة تأخذ وظائف متعددة وهي حسب تقسيمات (هيننج نيلمز):

أ- الحركة المستقيمة Straight movements: وتعمل هذه الحركة على الدوافع القوية والبسيطة.

ب- الحركة المنحنية Curved movements: الخط المستقيم أقصر بعد، ولكن الطريق وسط حقل يكون دائماً منحنياً.

ت- الحركة المتعرجة Sidewise movements: وتستعمل الحركة المتعرجة حرفياً عند تمثيل مشهد طويل ليس فيه غير حركة قصيرة واحدة"[29] .

إن هذه الحركات الأساسية لعمل الممثل وتحركاته على الخشبة ينبغي أن تكل برشاقة عالية وخفة ومرونة من أجل أن يبقى عنصر الجمال حاضراً في المسرح، وتعمل الحركات على الفعل الفيزيائي لجسد الممثل التي تعمل على العضلات والمفاصل في القيام بالحركة كنظرية (البايوميكانيك) التي استخدمها (مايرهولد) أثناء تعامله مع الممثل وقيامه على ثلاث خطوات وهي "التحضير للفعل. وقفة والفعل نفسه. وقفة وما له من رد فعل مطابق كان الهدف من الميكانيكية الحية هو تنظيم استجابة الممثل العاطفية وتنظيم استجابة عضلاته أيضاً. كما هي حال الراقص فإن كل حركة وكل إيماءة يأتي بها الممثل على المسرح ستكون محسوبة ومضبوطة ولا تكون تلقائية أبداً"[30].

3- التشكيل:

يأتي التشكيل المسرحي ضمن المراتب المهمة في العرض المسرحي، لما يحمله من أبعاد فكرية وجمالية ودلالات معرفية، ويوصل للمتلقي صوراً عن طبيعة التشكيلات، ويتم توظيف التشكيل بوسائط متعددة منها توزيع الديكور، والممثلين ويساعد جسد الممثل في بناء التشكيل إذ يجب "أن تبين التشكيلات علاقة كل شخص بالآخر، وكذلك علاقته بكل جسم رمزي على المسرح ومراعاة تركيز خطوط التوجيه المختلفة بطريقة تجعل عيون المتفرجين تتجه تلقائياً نحو مركز الاهتمام"[31].

وفي عروض الكيروغراف التي قد تخلو عروضها من المستلزمات الأخرى، فيكون الجسد هو المفردة الوحيدة التي يستطيع الكيروغراف في إظهار قابلية الجسد على جعله يقصي المواد كافة، ويعمل على تهيأة الحركات والتشكيلات كافة من ألعاب أخرى كالجمباز والبهلوانيات الحركية والباليه في جعل الجسد متداخل مع بعضه البعض، ويدخل الممثل كفرد في التشكيل من خلال جسده، إذ يستطيع أن يأخذ أوضاعاً جسدية تلبي الحاجة للتشكيل، وأيضاً مع مجموعة الأجساد الأخرى.

4- السينوغرافيا:

تشير كلمة (السينوغرافيا) إلى أنها تعود إلى زمن الإغريق وهي تتكون من مقطعين الأول (Scene) وهي تعني المشهد أو المنظر والكلمة الثانية (Graphic) "وتعني التصوير أو الرسم، وتكون الكلمتين بمعنى رسم المنظر أو تصويره"[32].

لقد أخذت (السينوغرافيا) جوانب عدة من خشبة المسرح فاشتغلت على التقنيات وعلى الإخراج وعلى الكثير من التفاصيل الأخرى، وهنا نقف عند عمل السينوغرافيا مع الممثل المسرحي بوصفه أحد أهم العناصر المسرحية التي تؤسس فن التنسيق من خلال التشكيلات الجسدية التي تضيف إلى العرض جمالية تكوينية تهتم بالصورة الحركية الدرامية متداخلة مع التقنيات الأخرى من إضاءة وأزياء، فالإضاءة تعد بوصفها الصورة المحركة المتكاملة التي يراها المتلقي من خلال التحولات اللونية في الضوء التي تسرق المتفرج بصيغ جمالية ولأن "الديناميكية الخاصة بالضوء تأخذ بالهيمنة على عملية التصميم في المراحل الأخيرة من تصميم الإنتاج أكثر من جميع العناصر البصرية"[33]، فالسينوغرافيا تعمل على تحرير العناصر وإعادة تركيبها بشكل يتناسب مع موضوعة

العرض وتنصهر مع فضائه مكونة تأثيرات بصرية وسمعية، فجسد الممثل مكون من عناصر عدة وهي العنصر الحركي من خلال الجسد المتحرك بديمومة مستمر ضمن سينوغرافيا الفضاء المزين الذي يعمل على تنسيق التشكيلات الحركية مع بعضها البعض.

5- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

الموسيقى لغة العالم، وهي اللغة الوحيدة بعد لغة الجسد الذي اصبح لغة متداولة بين الشعوب، تتميز الموسيقى بقدرتها على المحافظة على ايقاع العرض بسبب زمنها الدقيق وتساعد الموسيقى في تدعيم الجو العام للعرض بشكل عام وتحيل المتلقي الى عوالم تدخله في جو اللعبة المسرحية ويبقى في تواصل مع المسرحية، أما علاقة الممثل بالموسيقى فيه تؤدي جانبا مهما اذ بواسطتها يستطيع الممثل ان يندمج في الشخصية ويكون صوراً خيالية ومن ثم يطبقها على ارض الواقع، ولا يمكن عزل الموسيقى عن العرض المسرحي او استقلالها منفردة ولا" يعني استقلال الموسيقى كونها عنصر سمعي، السماح لها بالابتعاد عن العناصر المسرحية الأخرى، بل على العكس، ..... لابد من سماع الموسيقى التي تشترك معها في إظهار العوامل المعبدة المختلفة التي تكون عنصراً مهما في بناء المسرحية حتى تستوعبها كالقصة تماما، فالموسيقى إذن تروي القصة والصراع الذي يدور في المسرحية وترسم الشخصيات"[34]. ويستمد الممثل/ الراقص حركاته التعبيرية من القصة التي ترويها الموسيقى اذ يتفاعل جسده وإحساسه مع الجو الموسيقي ويبني من خلالها فضاء العرض المسرحي. وتشكل الموسيقى والمؤثرات الصوتية بناءً صورياً خيالياً تساعد تكوين معطيات العرض الراقص[35].

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات ودراسات السابقة.

1- اشتغال الجسد على ابراز الدلالات الحركية والاشارية من الأوضاع الجسدية المختلفة وقدرته على أداء الحركات الجمبازية والبهلوانية المتعددة، والتي تعمل على إظهار الجانب الفيزيائي للجسد، والتحول من حالة حركية الى اخرى بشكل مرن، واستقبال المدخلات التي يضيفها الممثل ويوظفها من خلال الطاقة الروحية في عمله المسرحي.

2- إبراز اللياقة والمرونة والرشاقة الجسدية خلال التعامل مع معطيات عروض الرقص الدرامي بشكل خاص لكون الجسد حامل للغة الوحيدة في العرض، ويكون الجسد مرناً ومطواعاً ومتفاعلاً مع متطلبات الحركات الراقصة.

3- تشتغل الصورة البصرية على ما يحمله الجسد من حركات وتشكيلات متداخلة مع محيطه في الفضاء وتتناسب مع معطيات الجو الدرامي للفعل الحركي، لتظهر صوراً مختلفة متسلسلة ولتشكل عرضاً صورياً ناطقاً من خلال الجسد.

4- تظهر العروض الدرامية الراقصة قدرتها على التعبير بواسطة الجسد موظفةً لعناصر السينوغرافية في خدمتها بشكل يعطي للمتلقي قدرة على التواصل الفكري والصوري خلال العرض.

5- قدرة الموسيقى والمؤثرات الصوتية على خلق جو صوري يتفاعل من خلالها الممثل/ الراقص، لإنشاء فضاء درامي تتجانس فيما بينها العناصر المسرحية الأخرى.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث وحدوده

عروض الرقص الدرامي 2000- 2005.

ثانياً: عينة البحث

مسرحية (نار من السماء) إعداد وإخراج (علي طالب)

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينة.

رابعاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على تحليل العينة على:

1- مؤشرات الإطار النظري.

2- الأقراص المدمجة.

تحليل العرض:

اسم المسرحية: (نار من السماء)(*)

إعداد وإخراج: (علي طالب)(**)

فكرة العرض:

تدور فكرة العرض حول بداية نشأة الخليقة ونزول أدم وحواء على سطح الأرض، يخرج آدم من كيس الذي وضعه المخرج ويبدأ باكتشاف ما حوله من خلال حركات اليد اليمنى في بداية الخروج ومن ثم يسحب اليد اليسرى ويخرج الجسد بشكله النهائي، ومن ثم يدخل عنصر الشر متمثلاً بالشيطان، ويصور لنا العرض خروج حواء من ضلع أدم بشكل تشكيلي، ومن ثم يبدأ الاكتشاف الأرض من قبل آدم وحواء ويدخل الشيطان بينهما لتفريقهما بحركات تعبيرية راقصة متناغمة مع الموسيقى، ومن ثم دخول الشياطين الآخر بحركات راقصة شيطانية تعبر عما في داخل النفس الشريرة من غرائز جامحة للتفرقة ما بين الخير والشر، وفي لوحة أخرى الصراع ما بين هابيل وقابيل والاقتتال بينهما وكيف سوئت نفسه لقتل أخيه وهنا يدخل الشر مرة أخرى في النفس البشرية، وتدخل مجموعة من الناس ومعهم الشياطين يشكل جسدهم تشكيلات محورية ويدور خلفهم الشياطين وبحركات من رؤوس الشياطين التي تقلدها المجموعة تعطي دلالة على انقياد الناس للنفس، ولكن لا يبقى للشر مكان يعود الناس إلى رشدهم وينتهي العرض بسقوط الشياطين في أرض الضياع والعودة إلى ما كانوا عليه وهي جهنم تنزل من أعلى المسرح جدار يسقط على رؤوس الشياطين معلناً انتهاء العرض.

التحليل:

إن الجوهر الحقيقي للفعل الجسدي هو القدرة على أداء الحركات والتعبيرات الجسدية التي تساعد في ابقاء المتلقي ضمن الجو العام للعرض، هكذا كانت الانطلاقة الأولى لعرض (نار من السماء) لقد استخدم المخرج التقنيات الجسدية المختلفة في إيصال أكبر عدد ممكن من الصور التاريخية الأولية لنشأة الخليقة ضمن تصورات فنية حديثة، التي بدأها بتحرك اليد اليمنى نحو الأعلى بأسلوب أولي عندما يرد الإنسان أن يحركها للمرة الأولى أو بعد عطل جرى لها فلا بد من أن تتحرك ضمن الخط الأولي أي بحاجة إلى عملية فحص وتدقيق لجاهزية العضلات والأعصاب على العمل، فتحرك آدم بعد أن

أخرج يده من الكيس أو القشرة مكتشفاً قدرة جسده على التحرك فتتفاعل مع المحيط والجو العام لتستنشق الهواء ضمن حركة إيقاعية تسير على وفق زمن الموسيقى الموحد، ومن ثم يسحب اليد الأخرى وتبدأ اليدان بالتعامل مع بعضها وبعد أن اكتمل الاكتشاف للموقع الأرض من خلال تلامس الأيدي للأرض يخرج آدم من كيسه ساحباً رأسه إلى الأعلى ومن ثم يقف، ومن هنا تبدأ عضلات الجسد بالتحرر.

يدخل الشيطان بحركات تختلف عن حركات آدم/ الخير، فللشيطان وسائله في التعبير ما في دواخله مستخدماً أشكالاً من الأفعال الجسدية التي أفرزت عن طبيعة شخصيته من خلال الحركات التي يقوم بها فاستخرج الطاقة الخفية الشريرة التي يحملها فتناغم الجسدان، فأعطى صوراً من خلال التشكيل الفردي لكل واحد منهم، ومن ثم تخرج حواء من ضلع آدم فاستخدم المخرج الإضاءة الخافتة لجذب الجمهور، وشدة نحو الصورة التي سوف تنتجها الحركة والتشكيل بواسطة الجسد، ومن ثم تظهر حواء ويبدأن بالرقص مستخدمين أجسادهم للتعبير عن ما يجول في دواخلهم، لقد أظهرت حواء عدم قدرتها على استخدام جسدها كراقصة للعرض الدرامي وإنما ظهر كدلالة أنثوية فقط في العمل الدرامي، وهذا ما عاق أدم من خلال الحركات الهوائية التي قاما بها وعدم قدرته على السيطرة عليها مما شكل له فقدان التوازن وضياع جمالية الحركة، وتشير هذه النقطة على عدم تطوير جسد حواء والمحافظة على رشاقة جسدها؛ لأن الرشاقة والمرونة شرط أساسي في عروض الرقص الدرامي.

ونرى آدم أيضاً يملك جسداً مشبعاً بالعضلات لكنها عاقت حركته مما جعلته يحاول أن يبقى محوري الحركة وحتى عند القيام بالحركات الطويلة، أو المستقيمة فإنه يقوم بها بصعوبة، على عكس مجموعة الشياطين التي تمتلك جسداً مطواعاً بهلوانياً قابلاً للمطاوعة والقفز وتشكيل الصور ذات دلالات فكرية وجمالية من خلال التشكيلات الجسدية والوقوف فوق بعض والتداخل الجسدي وكأنهم جسداً واحداً يتحرك لمفرده.

لقد أغنت مجموعة الجسد عرض (نار من السماء) بالكثير من التشكيلات الجسدية وبقية جسدهم محافظاً على رشاقته ومرونته وتوازنه طيلة فترة اعرض، ويدل ذلك على أن الممثل يعمل على تطوير قدراته الجسدية من أجل إكسابها الطاقة والقوة طوال اشتغالها في العرض المسرحي.

أما من جانب الموسيقى والمؤثرات الصوتية، فلقد جاءت ضمن سياقات وطبيعة العرض فجعلت الحركات تسير مع إيقاع وزمن الموسيقى فضلاً عن استجابات الممثلين لها والتعامل مع الضربات الموسيقية بشكل يعطي القدرة على:

1- الاستجابة الفكرية.

2- الاستجابة العضلية.

3- الاستجابة الشعورية، لوظيفة الممثل/ الراقص.

وفي الإضاءة التي كان لها الأثر الواضح في إعطاء الجو العام في بداية العرض من خلال البقعة الأولية في وسط المسرح أثناء خروج آدم من الكيس، فقد جعلت المتلقي في حالة من الترقب لما سيحدث بعد لحظات، واستعمال الإضاءة الجانبية في لحظة دخول مجموعة الشياطين من جوانب المسرح غيرت من طبيعة المشهد السابق لتحول المتلقي من حالته السابقة إلى لحظة وصورة جديدة من العرض.

لقد فصل المخرج (علي طالب) المجموعتين الخير والشر من خلال الحركات الجسدية المختلفة، وكذلك استخدامه للأزياء الدلالية فقد كان ملبس المجموعة الإنسانية/ الخير بنطلونات بيضاء للدلالة على النقاء والصفاء والأرض الخصبة التي يمكن أن تزرع فيها شوكاً فينبت وتزرع فيها أيضاً ورداً فينبت، أما المجموعة الثانية الشياطين فقد استخدم ملابس قريبة إلى لون التراب (عسلي) ممزقة بعض الشيء من جهة الأقدام واضعاً ماكياج على الوجه والصدر والبطن مستخدماً ألوان مشوهة ممزوجة بشكل غير نظامي تعطي دلالة إلى طبيعة جنس الشياطين وهذا طبعاً تصور المخرج في الطرح لهذا الأنموذج.

ويرى الباحث أن طبيعة الجسد يمكن أن توظف وظائف عدة مختلفة وكل واحدة منها تصور لنا صورة لا تشبه الأخرى من ناحية العمل على الجسد، فدلالات الجسد وطاقته وقدرته على إتقان الحركات نابعة من قابليته على تكوير نفسه في حالة تطلب منه ذلك لكن على صاحبه أن يجعله دائماً بحالة من الإشباع المعرفي والحسي وتمرينه على مختلف التمارين الحركية المتنوعة.

النتائج ومناقشتها:

من التحليل السابق للعينة يمكن حصر أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث بما يأتي:

1- اعتمد المخرج على صياغة العرض الدرامي الراقص على القدرة الجسدية في إظهار المقدرة الفردية في إنتاج الدلالة الحركية، من خلال التعبيرات والإيماءات والإشارات.

2- أظهر المخرج طاقات الراقصين بشكل يتناسب مع طرح فكرة العرض، من التشكيلات الحركية.

3- اعتمد المخرج على إنشاء الصورة من جسد الممثل مستخدماً عناصر العرض الأخرى من إضاءة وأزياء وماكياج.

4- استعان المخرج بالحركات الباليه والجمباز وتوظيفها في حركات الممثلين الراقصين (الشياطين) مما أضاف إلى العمل روح وجمالية في التشكيلات الحركية.

5- إبراز الممثلين الذين يحملون مرونة ورشاقة في أجسادهم، على عكس البعض الآخر، الذي كان يتحرك بصفة جسده كذات وليس جسد عارض راقص.

الاستنتاجات:

1- اشتغال المنظومة الجسدية على إنتاج الحركات والأوضاع الحركية التي تسهم في إظهار الشكل الجمالي والفني للصورة المسرحية، إذ أغنى الجسد عن اللغة المنطوقة في إيصاله لمعنى العرض المسرحي.

2- عملت التشكيلات الجسدية على إعطاء صوراً إيحائية عن طبيعة الصراع الدرامي بين الخير والشر، حاملةً دلالات فكرية وجمالية ساعد فيها الجسد/ الراقص على بروز قدرته في التكور مع محيط وسينوغرافيا الفضاء المسرحي.

3- شكلت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصراً مهماً في العرض الراقص، مرسلة إلى الجسد/ الراقص طاقة حركية شعورية يتحرك من خلالها بشكل متناسق ضمن إيقاعات الموسيقى التصويرية.

4- أظهر بعض الممثلين/ الراقصين عدم قدرتهم على الحركة المتوازنة ضمن معطيات الرشاقة الجسدية بسبب نقص في التمارين الحركية، مما أثر على بعض الحركات والتشكيلات كما في مشهد الأول بين أدم وحواء.

5- ظهر عنصر الخيال واضحاً من خلال:

أ- فكرة العرض.

ب- صياغة الحركات والتشكيلات الجسدية.

ت- تأثيث الفضاء السينوغرافيا بواسطة الجسد.

6- قدرة الجسد على إنشاء صوراً ديناميكية تكنولوجية تعمل على توحيد الفكرة العامة وإبراز الطاقات الحركية ضمن سلسلة من التحولات الدلالية في العرض الدرامي الراقص.

الهوامش :

(1) برنستون: الصورة الفنية، موسوعة برنستون للشعر، تر، نايف العجلومي، 1974، ص95.

(2) ريد هربت: معنى الفن، تر، سامي خشبة، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص20.

(3) محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 1966، ص11.

(4) حوار مع طلعت السماوي في جريدة الزمان الالكترونية بتاريخ 23، اكتوبر، د. ت، الصفحة الثقافية.

(5) تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر، دريني خشبة، ج1، د. ت، ص54.

(6) جيلبرت، هيلين وجوان تومكيتر: الدراما ما بعد الكولونية. النظرية والممارسة، تر، سامح فكري، القاهرة، (وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، 1988، ص285.

(7) أ. ف. فيربيتسكايا: حركة الممثل على خشبة المسرح، تر، محمد مهران، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1995، ص17.

(8) باربا، ايوجينيو: أنثربولوجية المسرح. مسيرة المعاكسين، تر، قاسم البياتي، بيروت، لبنان، دار الكنوز الأدبية، 1995، ص45.

(9) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر، نهاد صليحة، الشارقة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001، ص186.

(10) *** : طاقة الممثل مقالات في أنثربولوجيا المسرح اوجينيو باربا وآخرون، فرديناندو تافافياتي، بحث في كتاب، تر، اليان ديشا، (وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، د. ت، ص104.

(11) مصطفى خالد أحمد، إعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 1992، ص91.

(12) الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع، المسرح (44)، مصر، مطابع الأهرام التجارية، 2006، ص78.

(13) زاخافا، بوريس: إعداد الممثل، تر، توفيق المؤذن، الناشر مكتبة مدبولي، 1998، ص241.

(14) ف. افاناسييتف، أسس الفلسفة الماركسية، تر، عبد الرزاق الصافي، منشورات الطريق الجديد، ط3، بغداد، 1976، ص49.

(15) رابح، الصادق: ضريبة (السعادة) للاشهار وتوثين الجسد، مجلة عالم الفكر، العدد 4، المجلد 37، ابريل- يونيو، 2009، ص179.

(16) ديوي، جون: الفن خبرة، تر، زكريا إبراهيم، القاهرة (دار النهضة العربية)، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، أيلول، 1963، ص181.

(17) تشيني، شلدون، المصدر السابق: ص 15.

(18) محمود، إبراهيم: وإنما أجسادنا .. الخ ديالكتيك الجسد والجليد دراسات مقاربة، دمشق وزارة الثقافة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007، ص96.

(19) مصطفى خالد أحمد: اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي، المصدر السابق: ص 22.

(20) جوردن، جون هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر، محمد سيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د. ت، ص46.

(21) سعد، صالح: الأنا. الآخر. ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (274)، مطابع السياسة، 2000، ص124.

(22) ينظر: ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء، تر، شاكر عبد الحميد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (258) مطابع الوطني، 2000، ص232.

(23) المصدر نفسه، ص 232.

(24) الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للمثل، المصدر السابق: ص 32.

(25) كاي، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر، نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص17.

(26) زاخوفا، بوريس: فن الممثل والمخرج. محاضرات ومقالات، تر، عبد الهادي الراوي، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، مطابع الدستور التجارية، 1996، ص174.

(27) جوردن، هايز: التمثيل والأداء المسرحي، المصدر السابق: ص 87.

(28) المصدر نفسه، ص 93.

(29) نيلمز، هيننج: الإخراج المسرحي، تر، أمين سلامة، مكتبة الإنجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د. ت، ص171- 173.

(30) أفنز، جيمز روز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر، أنعام نجم جابر، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 2007، ص45.

(31) نيلمز، هيننج: الإخراج المسرحي، المصدر السابق: ص 154.

(32) ينظر: عيد، كمال: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 1997، ص5.

(33) السعدي، يوسف رشيد: عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 1989، ص91.

(35) العذاري، طارق: حرفية الاخراج المسرحي، أربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2009، ص108.

(*) عرضت المسرحية عام 2000 على قاعة مسرح الرشيد في بغداد.

(**) علي طالب مخرج وممثل ومؤسس فرقة مردوخ للرقص الدرامي عام 2000- 2001 أخرج ومثل في مسرحية (عطيل) و (نار من السماء) للرقص الدرامي.

المصادر والمراجع:

1- أ. ف. فيربيتسكايا: حركة الممثل على خشبة المسرح، تر، محمد مهران، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1995.

2- أفنز، جيمز رووز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر، أنعام نجم جابر، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 2007.

3- ايفانز، جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر، فاروق عبد القادر، ط1، 1979.

4- باربا، ايوجينيو: أنثربولوجية المسرح. مسيرة المعاكسين، تر، قاسم البياتي، بيروت، لبنان، دار الكنوز الأدبية، 1995.

5- برنستون: الصورة الفنية، موسوعة برنستون للشعر، تر، نايف العجلومي، 1974.

6- تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر، دريني خشبة، ج1، د. ت.

7- تيلر، جون رسل: الموسوعة المسرحية، ج1، تر، سمير عبد القادر الجلبي، بغداد، دائرة الإعلام، سلسلة المأمون، 1990.

8- جوردن، جون هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر، محمد سيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د. ت.

9- جيلبرت، هيلين وجوان تومكيتر: الدراما ما بعد الكولونية. النظرية والممارسة، تر، سامح فكري، القاهرة، (وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، 1988.

10- ديوي، جون: الفن خبرة، تر، زكريا إبراهيم، القاهرة (دار النهضة العربية)، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، أيلول، 1963.

11- ريد هربت: معنى الفن، تر، سامي خشبة، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

12- زاخافا، بوريس: إعداد الممثل، تر، توفيق المؤذن، الناشر مكتبة مدبولي، 1998.

13- زاخوفا، بوريس: فن الممثل والمخرج. محاضرات ومقالات، تر، عبد الهادي الراوي، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، مطابع الدستور التجارية، 1996.

14- سعد، صالح: الأنا. الآخر. ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (274)، مطابع السياسة، 2000.

15- صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1993.

16- طاقة الممثل مقالات في أنثربولوجيا المسرح اوجينيو باربا وآخرون، (وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، (د.ت).

17- عبو، فرج: عناصر الفن، ج3، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ايطاليا، دار دلفين للطباعة والنشر، 1982.

18- العذاري، طارق: حرفية الاخراج المسرحي، أربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2009.
19- عيد، كمال: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 1997.
20- ف. افاناسييتف، أسس الفلسفة الماركسية، تر، عبد الرزاق الصافي، منشورات الطريق الجديد، ط3، بغداد، 1976.
21- الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع، المسرح (44)، مصر، مطابع الأهرام التجارية، 2006.
22- كاي، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر، نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
23- محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 1966.
24- محمود، إبراهيم: وإنما أجسادنا .. الخ ديالكتيك الجسد والجليد دراسات مقاربة، دمشق وزارة الثقافة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007.
25- محيط المحيط، قاموس مطول للغة العرؤبية: تأليف المعلم بطرس البستاني، بيروت، لبنان، 1983، باب النون.
26- نيلمز، هيننج: الإخراج المسرحي، تر، أمين سلامة، مكتبة الإنجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د. ت.
27- هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر، نهاد صليحة، الشارقة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001.
28- ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء، تر، شاكر عبد الحميد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (258) مطابع الوطني، 2000.

الرسائل والأطاريح:

1- الحسيناوي، فيصل عبد عودة: انشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي، اطروحة دكتوراه، (غير منشورة)، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2002.
2- السعدي، يوسف رشيد: عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 1989.
3- مصطفى خالد أحمد، إعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 1992.

الدوريات:

1- رابح، الصادق: ضريبة (السعادة) للاشهار وتوثين الجسد، مجلة عالم الفكر، العدد4، المجلد 37، ابريل- يونيو، 2009.