فاعلية الاداء الجسدي ودلالاته في عروض المسرح الصامت
(عرض مسرحية ـ yes godot أنموذجا)

م.د. رحمن عبدالحسين فاضل التميمي
وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة . بغداد . الرصافة الاولى
تخصص / فلسفة .. الاخراج المسرحي
altimimi_١٩٦٤١٠٠@yahoo.com

الملخص:

يعد المسرح الصامت نوعا دراميا تشكل مذ تشكلت اولى الظواهر المسرحية ، ومن ثم تطورت بفعل التطور الذي اصاب المجتمعات ومجموعة المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعمرانية والثورات الصناعية والتكنولوجية التي توالت على مر العصور ، كما ان المسرح الصامت يعد نوعا من الثقافة والفنون التي نمت مع نمو المجتمعات وحاجاته لتشكل ظهيرا مجاورا للمسرح الفاعل بتقنياته المتقدمة ، الجسد في المسرح الصامت يجنح نحو التعبير على مستوى العمل الجماعي او الفردي ، اذ يشترك فيه ما يقتضيه العرض من الممثلين ، ويستند فيه التعبير ليس الى النسق الخطابي الملفوظ وإنما الى النسق الحركي وما يتبعه من تشكيلات وتكوينات جسدية فردية او جماعية ، او حركة مجموعات فهو مسرح بصري يضج بالخطاب الحركي الذي يخلو من الخطاب اللفظي ، ومن هنا يجد (الباحث) بان تحول الخطاب اللفظي عبر ترجمته الى حركات وإشارات وإيماءات تساهم ايضا بتحولات في الاداء الجسدي لدى الممثل الذي يستند الى الرؤى الاخراجية التي تحدد مسارات سلوكه الشخصي والانفعالي ، فبدلا ان يكون الحوار وسيلة للتعبير ، سيكون حتما على الممثل ان يوظف الحركات والإيماءات والإشارات باستخدام كامل الفضاء المسرحي تعويضا عن الحوار عبر توجيهات المخرج ، وهنا لا بد من طرح السؤال الاتي : ما هي المتغيرات الادائية للجسد ودلالاته التي يمكن ان تصيب اداء الممثل في المسرح الصامت ؟ وبناء على ذلك السؤال ، حدد (الباحث) عنوان بحثه (فاعلية الاداء الجسدي ودلالاته في عروض المسرح الصامت) .

الكلمات المفتاحية : (فاعلية، الاداء الجسدي، الدلالة، المسرح الصامت).

The effectiveness of physical performance and its implications in silent theater performances

(Showing a play – yes godot as an example)

Dr . Rahman Abdul-Hussein Fadel Al-Tamimi

Ministry of Education

Institute of Fine Arts – Baghdad – Rusafa First

Specialization / Philosophy of theater directing

Abstracts:

The silent theater is a dramatic type formed since the first theatrical phenomena were formed, and then it developed due to the development that affected societies and the set of political, social, economic and urban variables and the industrial and technological revolutions that rolled over the ages, and the silent theater is a kind of culture and arts that grew with the growth of societies and their needs To form a backyard adjacent to the active theater with its advanced techniques, the body in the silent theater tends towards expression at the level of collective or individual action, as it participates in what is required of the show from the actors, and the expression is based not on the verbal rhetorical pattern, but rather on the motor pattern and the subsequent formations and individual physical formations Or collective, or the movement of groups, it is a visual theater full of motor discourse that is devoid of verbal discourse, and from here (the researcher) finds that the transformation of verbal discourse through its translation into movements, signals and gestures also contributes to shifts in the physical performance of the actor, which is based on the directive visions that determine the paths His personal and emotional behaviour. Instead of dialogue being a means of expression, the actor will inevitably have to employ movements, gestures and signals using the entire theatrical space as compensation for the dialogue through the director's directives. Here, the following question must be asked: What are the performance variables of the body and its connotations that can affect a performance? Actor in silent theater? Based on that question, the (researcher) specified the title of his research (the effectiveness of physical performance and its implications in silent theater performances).

Keywords: (effectiveness, physical performance, significance, silent theater).

الفصل الاول / الاطار المنهجي

اولا / مشكلة البحث : تعد الدراما بمثابة محاكاة للعلاقات الانسانية التي تصطبغ به المجتمعات منذ تشكلها . اذ تنطلق تلك المحاكاة من المكنونات الاجتماعية على وفق المعطيات الطبيعية ذات المرجعيات الدينية والاجتماعية والنفسية فضلا عن العادات والتقاليد ، وقد اتسمت الحضارات القديمة بتلك المحاكاة عبر نشاطات متعددة وبطريقة صامتة وقد اختلط الصمت فيها بالأصوات والحركات اذ " يرجح مؤرخو المسرح أن حضارات الشرق القديم في مصر والصين واليابان قد عرفت التمثيل الصامت مثلما عرفته اليونان فهو فن عريق عراقة الحضارة الإنسانية رغم ارتباط سمعته بالعبيد والعتقاء مما حفر بينه وبين الشعراء والفلاسفة حفرة واسعة لم تردم إلا بصورة محدودة ومتأخرة " (Abbas, ١٩٩٩, p. ١١) وتعد رقصات (الساتير) الطقوسية البذرة الدرامية الأولى لفن (التمثيل الصامت) لاعتمادها على الجسد والحركات ، والإشارات ، والتشكيلات التعبيرية التي عن طريقها تقدم فرائض الطاعة ، والحب ، والقداسة لتمثال الإله (ديونيسيوس) ، الذي يوضع عادة في مقدمة المسرح من جهة ، ولارتداء الراقصين جلود الماعز (أقنعة) التي تجعل أنصاف أجسادهم شبيهة بالآلهة من جهة أخرى.

والمسرح الصامت مؤسس على مرجعيات من نفس ذات الجنس الادبي والفني وهو (التمثيل الصامت دون كلام) غير انه يخالفه بما يشبه المسرحية الحركية الصامتة دون كلام ، فهو " مسرح جماعي ، شان المسرح الجماعي في مسرح الكلام ، يشترك فيه ما يقتضيه العرض من الممثلين ، ويسند فيه التعبير ليس الى المَسرد الكلامي الملفوظ وإنما الى المَسرد الحركي وما يتبعه من تشكيلات وتكوينات جسدية فردية او جماعية ، او حركة مجموعات فهو مسرح بصري يضج بالكلام ولكن من غير كلام " (Al-Anbari, ٢٠١٢, p. ٨) ومن هنا يجد (الباحث) بان تحول الحوار المحكي وترجمته الى حركات وإشارات وإيماءات تساهم ايضا بتحولات في الاداء لدى الممثل ، فبدلا ان يكون الحوار وسيلة للتعبير ، سيكون حتما على الممثل ان يوظف الحركات والإيماءات والإشارات باستخدام كامل الفضاء المسرحي تعويضا عن الحوار ، وهنا لا بد من طرح السؤال الاتي : ما هي المتغيرات الادائية ودلالاته التي يمكن ان تصيب اداء الممثل في المسرح الصامت ؟ وبناء

على ذلك السؤال ، حدد (الباحث) عنوان بحثه (المتغير الادائي للممثل ودلالاته في عروض المسرح الصامت) .

ثانيا / اهمية البحث والحاجة اليه : تكمن اهمية البحث في انه يقدم نسقا جماليا لإظهار فاعلية الجسد وكذلك دلالاته في عروض المسرح الصامت ، كما انه يفيد جميع المتخصصين من طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة في فرع التمثيل المسرحي .

ثالثا / هدف البحث : يهدف البحث الى : التعرف على النسق الجمالي لفاعلية الاداء الجسدي ودلالاته في عروض المسرح الصامت ؟

رابعا / حدود البحث : أ . الحدود المكانية : العراق / فرقة مسرح المستحيل / قاعة مسرح الرشيد / عرض مسرحية / (yes godot) / تمثيل وإخراج / انس عبدالصمد . **ب . الحدود الزمانية :** ٢٠٢١ . **ج . الحدود الموضوعية :** فاعلية الجسد ودلالاته في عروض المسرح الصامت.

خامسا / تحديد مصطلحات البحث : ١ . فاعلية . variable

تعرف (الفاعلية) لغويا على أنها " الفعل (فعل) الذي مشتقاته (فاعل) و(فعّال) ، والفاعلية مصدر صناعي ... للدلالة على وصف الفعل بالنشاط والإتقان " (Al-Bustani, d . t, p. ٣٧)

ويُعرّف (مالك بن نبي) (الفاعلية) ، على انها " حركة الإنسان في صناعة التاريخ ... إذا تحرّك الإنسان تحرّك المجتمع والتاريخ ، وإذا سَكَنَ سكن المجتمع والتاريخ ، وهذا يضعني أمام مشكلة تَتَّصِفُ تحت عنوان الفعّالية "(Bataher, ١٩٩٧, p. ٨٧)

كما تعرف (الفاعلية) اصطلاحا على انها " ذلك الشعور القوي في الإنسان الذي تصدر عنه مخترعاته وتصوراته ، وتبليغه لرسالته ، وقدرته الخفية على إدراك الأشياء " (Gibran, d . t, p. ٢٠٥)

التعريف الاجرائي للفاعلية : هي الديمومة الديناميكية للفعل الانساني نحو صناعة الاشياء وادراكها عبر مجموعة من القدرات والمهارات والتكنيك.

٢. الاداء . performance .

يعرف (ابن منظور) (الاداء) لغويا على انه " اداء من (العدة) وقد تأدى القوم تأدياً اذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره .. لكل ذي حرفة اداة هي آلته التي تقيم حرفته ، وأداة الحرب سلاحها ، ورجل مؤد ذو أداة ، ومؤد ، وقيل كامل اداة السلاح ، وادى الشيء اوصله لأسم الاداء " (Ibn Manzoor, d . t, p. ٤٦)

كما يعرف (كارلسون) (الاداء) اصطلاحا على انه " مفهوم قابل للمناقشة والجدل ... فهناك مفهومان مختلفان للأداء : احدهما يشتمل على استعراض المهارات ، والآخر يشمل على الاستعراض ايضا ولكنه استعراض لأنماط معروفة ومقنعة من السلوك اكثر من استعراض لمهارات معينة مثل فن اداء الممثل " (Carlson, ١٩٩٩, p. ٥)

اما (بورمان) فيعرف (الاداء) بأنه " فن الاداء في مظاهره الاولى مهم بدرجة كبيرة لعمليات الجسد التي يطلق عليها : حركات ، احداث ، اداء ، اشارات متنوعة . ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد ، فجسد الفنان يتحول الى موضوع محرك للعمل ويبدو كشيء واحد " (Yazkir, ١٩٩٧, p. ١٣٨)

التعريف الاجرائي للأداء : هو فعل يسعى للإقناع يؤديه ممثل واع عبر منظومته الجسدية بأفعاله الحركية والإيمائية والاشارية والتعبيرية بدلالات معينة ، ويعد نشاطا فاعلا في فضاء العرض المسرحي عبر الابتكار والتقنية والمهارة باعتبارها ادوات الممثل الرئيسة .

٣ . الدلالة .semantic .

عرّفها (كيروزويل) بأنها "العلامة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها الى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي" (Kirozweil, ١٩٨٥, p. ٢٩٧)

أما (غيرو) فعرّفها على انها تلك " القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها" (Guero, ١٩٩٢, p. ١٦)

كما ان (جومسكي) يعرّفها على انها "ذلك العلم الذي يهتم بالمعنى وهو الجزء الثاني في اللغة ، أما الجزء الأول فهو الشكل " (Chomsky, ١٩٨٧, p. ١٥٥)

التعريف الاجرائي للدلالة : وقد تبنى الباحث تعريف (جومسكي) لإمكاناته التقنية والفنية المتعددة ، والتي تنسجم مع أهداف البحث.

٤ . المسرح الصامت . silent theater

يعرف (المسرح الصامت) ، على انه " تشكيلات ايمائية نفسية مجردة من خلال التجربة الجسدية للحواس " (Abd al-Amir, ٢٠١٦, p. ٣٣)

ويعرف (المسرح الصامت) ، على انه " تعبير مسرحي فني خلاق قائم على التمثيل الحركي الصامت المتجافي عن الكلام ، وهو عرض حركي عماده الجسد والحركات أمام النظارة الحاضرين بأبدانهم " (Arar, ٢٠٠٧, p. ٦٦)

ويعرف (المسرح الصامت) ، ايضا على انه " ذلك الفن الذي يحقق التواصل الغير اللفظي عبر مجموعة من العلامات السيميولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة ... كل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر التي تترجم الانفعالات مثل الحزن ، الخوف ، والفرح " (Al-Anbari, p . s, p. ٩)

التعريف الاجرائي للمسرح الصامت : هو الفضاء الجمالي الذي يمتلئ بشخصيات مختلفة تحمل صفات مغايرة تكون اداتها الرئيسة في التعبير الايماءة والإشارة والحركة وتتشكل عبر عناصر انتاج العرض الاخرى على وفق خطاب بلا كلمات .

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول : المحاكاة والمسرح الصامت الجذور والبدايات

تعد الدراما ومنذ نشوئها نسقا يمثل في خطابه بعدا جماليا للمحاكاة عبر مجموعة العلاقات الانسانية التي تتشكل المجتمعات على وفقها ، وبناء على التأثيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية فضلا عن العادات والتقاليد في تلك المجتمعات التي تشكل بعدها التعبيري عن يومياتها الممتلئة بالرقص والغناء والإيقاع الممتزج بالتنوع . اذ ان تلك الحركات والإشارات والإيماءات ودلالاتها الجسدية تعد معارفا اولية وغريزية ذات خصائص يستنبطها الانسان من محيطه الداخلي والخارجي ، فقد اعتمد الانسان على " الرمز كدلالة ادراكية للتمثلات والتجسيدات التي تفصح عن المعنى والمهارة في محاكاة الطبيعة بكل مكوناتها ، وامتاز بالخيار المفتوح على فضاءات وان يتجاوز الفطرية الغريزية لقواه الجسدية والذهنية ، فراح في انسراح نوع من ابداعاته وحاجاته " (Al-Hafiz, ٢٠٠٩, p. ٦) وهو بهذا (اي الانسان) قد وجد له ادوات تعبير خاصة به تعبر عن حاجاته عبر مجموعة من الابداعات التي تميزه بوصفه قادرا على التعبير وإيجاد الحلول لمشكلاته العديدة .

ان حاجة الانسان دفعته للبحث عن مخرجات لمشاكله العديدة ، اما تلك التي يغلفها الغموض فكانت تخيفه وترعبه ولذلك كان يخضع لها عن طريق تقديم القرابين وإقامة الطقوس الشبيهة بالسحر للتخلص من تلك المخاوف والكوابيس والرؤى التي تلاحقه ، اذ " ارتبطت حياة الانسان البدائي بالسحر والطقوس الدينية والتعاويذ بوصفها جزءا من حياته ، والتي كانت مصحوبة بحركات ايحائية راقصة من دون كلمات ، محاكاة ايمائية صامتة تتجسد بتقليد الانسان البدائي لحركات الاخرين منهم في الطبقة العليا من قومه وعليه يعد السحر من البدائيات الفنية الاولى التي مارسها الانسان البدائي بصورة محاكاة فنية للطبيعة والآخرين بوصفه قوة ظاهرية " (Al-Qasimi, ٢٠١١, p. ١٣) وهذا يدفع الانسان الى التفاعل مع تلك القوى الخارقة غير المرئية من خلال مجموعة من الحركات والإيماءات والإشارات ذات الدلالات الموحية عن الخضوع لخوارق الطبيعة .

ان الافعال الجسدية الصامتة المصحوبة بالحركات نشأت مع نشوء (الديثرامب) والذي يعنى بالرقصات المصحوبة بالغناء عبر مجموعة تسمى الجوقة ، اذ كانت تقدم في احتفالات وأعياد الاله

(ديونيسيوس) ، اذ انها رسخت لمفاهيم عديدة وأفكار فلسفية ذات دلالات فكرية ساهمت في تقديم مضامين تلك الطقوس عبر مجموعة من النصوص الدرامية لابرز الشعراء الاغريق ومنهم (اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس) ، الذي كانت تتخلل عروضهم المسرحية بعض الفواصل الحركية الصامتة التي تحاكي مشاهد الحروب والقتل والدمار وهي رقصات ايحائية يمثل الجسد فيها محورا مهما في تقديم المعنى المطلوب او الرسالة او الحدث الذي يتم تقديمه للجمهور او المتلقي .

ان عملية المحاكاة للأسطورة بوساطة جسد الممثل قدمت حلولا عدة في تلك العروض المسرحية ، فجسد الممثل له قدرة على التعبير عن المشاعر فضلا عن امتلاك الجسد لطاقة حركية فيزيائية تعطيه دفعا لتقديم مشاعره على اكمل وجه ، وحين اضيف القناع والماكياج اصبح من اليسير ان يقدم الممثل موضوعاته بليونة اكثر وبوضوح اكثر ورشاقة في التحول من معنى الى اخر ، اذ ان جوهر التمثيل الصامت وفلعلية الجسد انما تمثل " قدرة الممثل على التكيف ، وهذا التكيف الذي يكتسبه خطوة خطوة وبمديات اصطناعية تتلاءم مع طبيعية هذا الاصطناع " (Barba and others, ١٩٩٩, p. ٣٠)

اما العروض الرومانية فقد قدمت المسرح الصامت بشكل مغاير ومختلف عن الطقوس الاغريقية ، اذ اعتمدت تلك العروض على اداء الممثل عبر محاكاة عوالم يمتزج بها الواقع بالخيال ، فضلا عن معالجته للكثير من المواضيع الاجتماعية والسياسية بوساطة اساليب هزلية كما في مسرحية (السحب لارستوفان) ، اذ اعطت تلك المسرحية " الشكل التطوري للإيحاء عبر وسائل استخدمها الممثلون في وضع حشوات داخل الجسم من الامام ومن الخلف وهذا ما يزيد من المتعة والإثارة والضحك لذلك الجمهور ... اذ ان الفقرات الهزلية قد اضافت لنصوصهم حيوية شخصية وكافة انواع الحيل الصوتية وبعض التمثيل الصامت المسلي والمألوف للبشر وتفاصيل خشبة المسرح " (Dior, ١٩٩٨, p. ٧٤) مما يعني ان المسرحيات الصامتة كانت تمثل فواصل داخل العروض المسرحية الرومانية وهي فقرات تمثل تسلية للجمهور ، بوساطة مجموعة من الحركات البهلوانية الساخرة التي تثير الضحك والمجون .

ان المسرح الصامت اعتمد في ادواته الرئيسة على فاعلية جسد الممثل وإيماءاته وحركاته وإشاراته ، وكذلك على الفضاء الدرامي للعرض ، اذ ان الايماءة لا تعتبر نشاطا حركيا فقط بل هي تتيح للمتلقي بان ينطلق بمخيلته نحو افق اوسع لاختيار لحظة الشعور التي يتمتع بها الممثل وكذلك انفعالاته التي تميزه بشكل ملحوظ بوساطة الجسد المرن والذي يخضع حتما لمجموعة من التمارين المستمرة والتي تطوع قدرات الجسد لأداء جميع المهام المطلوبة منه ، فالمسرح الصامت يكون محوره اداء الممثل عبر محاكاته للشخصية والحدث وكذلك علاقته بالشخصيات الاخرى ، بالإضافة الى استخدام الممثل لذاكرته الحسية لإيصال مبثوثاته من الرسائل دون استخدام الخطاب او الحوار اذ انه " اقرب ما تكون برسالة تشترط قصدية الارسال ، لذا فهي عادة ما تشتغل الياتها حول الافصاح والإجهاز في توصيل ما هو غير مرئي ، على اعتبار انه قضية وجدانية غير متداولة ، فيلجا باث العلاقة في هذه الحالة الى تشكيلات ايمائية نفسية مجردة من خلال التجربة الجسدية للحواس " (Abdel-Amir, p . s, p. ٣٣)

ان ظهور المسرح الصامت او الممثل الصامت منذ العصور الاغريقية القديمة كجزء من فضاء متكامل قد يكون الخطاب جزءا مهما فيه ، غير انه وعلى مر العصور بدا هذا النوع من المسرح او الاداء التمثيلي يتنامى على وفق تأثيرات بيئية دفعت المهتمين الى ايجاد صيغ مغايرة ومتجددة وبرؤى ومناهج تقدم جسد الممثل بطريقة اخرى عبر مجموعة من التأثيرات قد تكون نسبية غير انها تختلف ما بين ممثل وآخر ، وعلى وفق الرؤية الاخراجية من ناحية السيناريو او الاخراج او الاداء التمثيلي او الفضاء التقني والجمالي والفكري والفني .

يستخدم الممثل في المسرح الصامت مجموعة من الايماءات ، اذ " قد تكون الايماءات رمزية تمثل الافكار والمفاهيم من خلال الصور الممثلة لها المستمدة من عالم الواقع وقد تكون الايماءات كذلك تشكيلية قريبة من عالم النحت وتقوم بتوظيف حركات الجسم والأداء بها والتمثيل من خلالها دونما حاجة الى قصة محددة او تكون اشبه بلعبة من التجريدات للحركة " (Abdel-Hamid, ٢٠٠٩, p. ٣٩١) اذ ان أي حركة او انحناءة او تعبير او خطوط حركية متنوعة ستكون

ذات معنى محدد او تثير مجموعة من الاقتراحات الذهنية في مخيلة المتلقي ، اذ ان المسرحية الصامتة اداتها الرئيسة هو الممثل وجسده وملحقات اخرى تعمل على مساعدته في ايصال فكرة ما .

ان عملية المحاكاة في المسرح الصامت مرتبطة ارتباطا وثيقا بأداء الممثل ، وان اداء الممثل انما ينبع من الجسد فهو العنصر المشع الذي يلقي بضيائه على بقية العناصر الانتاجية الاخرى ، اذ ان ذلك الجسد يمكن ان يتم تكييفه وتطويعه على وفق مجموعة من الاشتراطات الاساسية وكذلك القواعد المهارية والتقنية ومجموعة اخرى من المعايير لكي يصبح الجسد انعكاسا للقيم والأفكار والجمال ، تلك العناصر التي تقدم نفسها بوساطة الجسد كعنصر معبر اذ ان اداء الممثل في المسرح الصامت " يخضع بجسده لنظام تتابع حركي يحدد بمجموعة من العلاقات الاحداث تكوينات عديدة ناتجة من اعماق الانسان وخياله الجمعي ... فالممثل لديه القدرة على ان يعوض بجسده كل هذه العلاقات المتكونة في العرض المسرحي ، بوساطة الاعتماد على اسلوب الذاكرة الجسدية وتشكيلاتها والياتها المختلفة والتي تحل محل اللغة المنطوقة " (See: Al-Kashef, ٢٠٠٦, p. ١٠٠ .١٠١)

الفصل الثاني / المبحث الثاني

دلالات الجسد في المسرح الصامت

تعد دلالات الجسد في المسرح الصامت تقنيا بمثابة ايقاع تشكل مفهومات الشخصية في بنية الحدث الخاص بالمسرحيات ذات الطابع الصامت ، وهي تشكل جماليات الاداء المسرحي ، وبالعودة الى اصل وجذور هذه المفاهيم او الظاهرة ، الاسطورة الطقس الاحتفالات والكرنفالات والأعياد والألعاب الشعبية ، ودرجة اتحاد المؤدي بالمتلقي بعيداً عن الفصل التقليدي بينهما . وعلاقة ثقافة الاداء الدرامي بالممارسة اليومية حيث بعد ان كانت الثقافة وحدة واحدة في جسد واحد انفصلت وتشتتت الى اجزاء منفصلة بحواجز بين المؤدي والمتلقي بين صالة العرض والخشبة على مستوى الفعل الجسدي .

وكان (ستانسلافسكي) ينشط فاعلية الجسد عبر إعطائه ظروفاً مفترضة لكي يتماهى مع الحدث ، والجسد هنا يعالج هذه الظروف المعطاة بواسطة تلقي هذه الظروف لكي تتلاءم وتتكيف مع الموقف او الحدث او خط الفعل ، اذ قسم منهجه الى المفهومات الآتية :

الاشتغال مع النفس بعيداً عن الدور لتطوير مهارة الاجهزة على تلقي المعلومات ومعالجتها بطريقة نشطة وفعالة ... وإعداد الدور المسرحي وهذه التمارين تتعلق بالإعداد المفارق لأداء الشخصية والعملية طردية بين المتلقي والأداء في تعزيز احدهما الاخر ... تحويل المدركات الصوتية والبصرية والحسية الى استجابات جسدية ... تحويل المدركات الصوتية والبصرية الى استجابات لغوية ... تحويل المدركات الصوتية والبصرية الى استجابات بصرية . (See: Stanislavsky, ١٩٨٣, p. ١٢)

كما أكد (ميرهولد) من ان هناك عوالم اخرى تستقبل تلك الفاعلية للجسد ، ففي المهرجانات والطقوس والاحتفالات القديمة " يتحرر الناس من مقاييس ، المكانة والمرتبة والسن . والوضع المالي ويتصلون مع بعضهم البعض ويشتركون حتى في المكان المقام عليه الاحتفال " (Hilton, ١٩٩٥, p. ٥٨) واغلب هذه المفاهيم تصب في الجسد الجماعي المتمثل في كل الناس للمشاركة في الاداء وان الاداء ليس خاصاً بالمؤدي انما هو حالة مشتركة لكل الناس على تجديد ذاته بصورة ابدية وليجعل التجربة المشتركة اكثر غنىً وحيوية ، اذ يوصي (ميرهولد) بأن تكون كل حركة يقوم بها الممثل محسوبة ومدروسة ومنضبطة وغير عفوية ورأى " ان الممثل يجب أن يحس بالمسافة بينه وبين الممثل الأخر وأن يدرس المكان فيحدد العلاقات المكانية بينه وبين زملائه ، والاعتماد ايضاً على التمثيل الصامت الذي يعطي للجسد نوع من القوة والثبات والمرونة ، لأن التمثيل الصامت ، له استقلالية معروفة لأنه يقدم بصيغ وأساليب ينفرد بها لكونها أساليب تعبيرية خاصة " (Anengiev, ٢٠٠٩, p. ١٠)

مسرح (غروتوفسكي) اعتمد في بعض عروضه المسرحية على " العودة إلى منابع الطقسية والأسطورة والرقص ... وتغيير الأدوار بين الممثلين والاعتماد على التمثيل الصامت ... اذ يؤدي

التدريب الجسدي الأثر الأوسع في برنامجه والتأكيد على تمارين اليوغا... فضلا عن التأكيد على التدريب المكثف للممثلين لحد الاجهاد " (See: Abdel-Hamid, ٢٠٠١, p. ٣٠٠ . ٣٠١)

اما (بروك) فقد " اعتمد الأداء الصامت ذا الطابع الكوميدي الغروتسكي في أغلب أعماله وذلك لأحداث نوع من الصدمة المرئية الانفعالية لدى الجمهور. وقد اكتسب شهرة كبيرة على مستوى العالم بعد تقديمه بعض الأساطير والممارسات والطقوس الدينية والشعبية على إنها عروض مسرحية كبيرة كما في الماهابهارتا " (Innes, ١٩٩٤, p. ٣٢١)

وفي مسرح (باربا) نجده عبر عروضه المسرحية معتمدا على الرقص لأن المسرح الذي يدعوا اليه هو العودة إلى البدائية والطقسية مستعينا في ذلك بجسد الممثل ، اذ انه " من خلال حركات الجسد الراقصة يستطيع إظهار المعاني الخفية داخل هذا الجسد ، لذلك فقد أعتمد على المسرح الشرقي باعتباره مسرحاً تصويرياً بالدرجة الاولى ويُعتبر الإطار العام المركزي للنشاط الحركي للممثل الشرقي ، فمثلا مسرح (النو) هو في الأصل ... خليط متوازن مابين الرقص والتعبير الصامت وأضيفت اليه فيما بعد فكرة وحكاية وطريقة مبتكرة للعرض " (Saad, p . s, p. ١٨٣)

اما (المسرح الشامل) الذي قدمه ووطد ركائزه (جان لوي بارو وموريس بيجار) ، والذي اتسم مسرحهما بالرقص والغناء والموسيقى مع الدراما باعتبارها لغةً عالميةً مشتركة يدركها أغلب الناس . اذ استخدم (بيجار) الرقص وسيلةً وجسراً بين الشعوب باعتباره لغة عالمية حيث جمع بين الرقص الشرقي والموسيقى ورقص الباليه والموسيقى الهندية والكلاسيكية وموسيقى الجاز وكذلك استخدم مهارات التمثيل الصامت لدى الممثلين محاولاً كسر القيود التقليدية بين الفنون في محاولة التجريب بالوسائل المسرحية وتنفيذ أدق التفاصيل في تركيبات وتشكيلات الممثلين مع الديكور .(al-Takmehji, ٢٠١١, p. ١٢٨)

وفي مسرح (اريان مينوشكين) اذ تسعى لإقصاء الادراك التقليدي عن المسرح ولإقصاء الطابع التمثيلي من المسرح كتبت في برنامج عرضها لمسرحية (عصر الذهب) " اننا لا نحي هنا اشكال مسرحية قديمة او الكوميديا ديلارتي او حتى المسرح الصيني التقليدي . ان ما نحيه هو اعادة

صياغة قواعد اللعبة ، تلك اللعبة التي تصور من خلالها الواقع اليومي . وان نكشف عما ينطوي عليه من قدرة على الادهاش والتحول ولما تنطوي عليه من اعتيادية وثبات " (Williams, ١٩٩٩, p. ١٤٠)

ويبدو ان عزل الاداء الدرامي الذي كان داخل كيان الانسان واستجاباته الفطرية الاولى واستبداله بعالم الايهام والإيحاء بالحقيقة بسياق متسلسل متصاعد مفترض بدلاً من الفعل والنشاط الحقيقي كان جزءاً من لعبة ونشاط الانسان في مشاهدة افعاله واكتشافاته ومصيره ووجوده خارج جسده وصراع هذا الجسد مع المحيط والبيئة والمجتمع من جهة ولترويج وتعميم خبرته للتحكم بمحيطه بطريقته الخاصة. ان الحس الدرامي في الاداء يتحرك دائماً باتجاه ما ينبغي ان تكون عليه الحياة لأنه يتضمن عنصر المعالجة والتكيف ولا يثبت على ما هو كائن بالفعل . فذلك قائم على الفعل كأداة للتفكير . وهذا ما يفتح امامه باستمرار افاق اكتشاف مساحات تواصلية اكثر عمقاً ، لان أي حل لمشكلة ما بلغة الحالات الذهنية والمشاعر لا تؤدي الى نتائج ومن يريد شيئاً يعمل على الحصول عليه حينما تلوح الفرصة ، والسلوك الفعال هو الذي يؤثر في البيئة ليعطي نتائج . والأداء وعي يقصد موضوعة مباشرة .

ان جسد الانسان رؤية وأداة فالإنسان يكتشف افكاره اثناء عمله بجسده الحي وبواسطة منظومته العصبية . اذ ان الجسد يمثل اسلوب في رؤية العالم المحسوس وهو نتاج تفاعل الانسان مع عالمه المرئي والمسموع الذي يحيا فيه ، لان اسلوب ادراكنا للمرئيات يتأثر دائماً بأسلوبنا في الحياة وبحضارتنا ، وجسد الانسان اشبه بعملية تنظيم لموضوعات الادراك الحسي في اطار يحكم علاقاتها على النحو الذي يبدو عليه الانسان سواء من حيث ، (العمق ـ البروز ـ المسافة ـ الايقاع ـ الملمس ـ الشعور) . اذ يرى (مارسو) بان جميع العناصر البصرية والسمعية في العرض المسرحي الصامت تمثل " المكون لاتحاد الذات بالعناصر الساكنة والمجردة المحيطة به في الترجمة الادائية ، انها علاقة متبادلة بين التشكل الادائي والمضمون والتكامل هو الذي يعني لغة الجسد " (See: Karumi, ٢٠٠١, p. ٢٢٩ . ٢٣١)

مؤشرات الاطار النظري

١ . ان فاعلية الجسد ودلالاته في عروض المسرح الصامت ارتبطت بعدة مفاصل مهمة بالممثل اولها القناع باعتباره اولى المظاهر التعبيرية الصامتة التي قدمت الفعل عبر ذلك القناع .

٢ الايماءة فاعل جسدي دال لدى الممثل بعدّه جزءً من السلوك الانساني اذ توالدت وتنامت وانتقلت من خلال غريزة انسانية اخرى وهي غريزة المحاكاة .

٣ من مقومات فاعلية الجسد هو فهم عملية السلوك الانساني الايجابي والسلبي والتعرف عليها بغية كشف مرجعياتها الثقافية والسلوكية والأدائية .

٤ فاعلية الجسد ودلالاته مرتبطة بالأنماط السلوكية وهي ذات دلالات متنوعة حسب الفعل وارتباطها بالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعي ـ الاجتماعي ـ النفسي) .

٥ ان فاعلية الجسد ودلالاته الادائية ترتبط بفعل المحاكاة للذات الداخلية فهي تصور عوالم مخفية ومضمرة تسعى لإظهارها عبر تقنية ومهارة يتمتع بها المؤدي .

الفصل الثالث / الاطار الاجرائي

اولا : مجتمع البحث : لقد تمثل مجتمع البحث بمسرحية (yes godot) ، تمثيل وإعداد وإخراج : انس عبدالصمد .

ثانيا : منهج البحث : لقد تم اختيار (الباحث) للمنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة بحثه.

ثالثا : اداة البحث : لقد اعتمد (الباحث) على مجموعة من الادوات اهمها اداة المشاهدة وأداة مؤشرات الاطار النظري .

رابعا : عينة البحث : تم اختيار عينة قصدية واحدة وهي مسرحية (yes godot) ، اعداد وإخراج وتمثيل : انس عبدالصمد .. قدمت عام ٢٠٢١ على قاعة مسرح الرشيد في بغداد / فرقة مسرح المستحيل بالشراكة مع الهيئة العربية للمسرح .. مهرجان بغداد الدولي للمسرح . وذلك بوصفها تقترب من مؤشرات الاطار النظري التي توصل اليها (الباحث).

خامسا : تحليل العينة : مسرحية : (yes godot) .

تأليف : صموئيل بيكيت . **اعداد وإخراج : انس عبدالصمد**

تمثيل : أنس عبد الصمد ، محمد عمر ، صادق عبد الرضا ، اليسار الربيعي ، فاطمة أبو هارون .

انتاج : فرقة مسرح المستحيل بالشراكة مع الهيئة العربية للمسرح .

مكان وسنة الانتاج : قاعة مسرح الرشيد ... ٢٠٢١ . مهرجان العراق الوطني للمسرح .

ملخص قصة المسرحية .

مسرحية (yes godot) قد اعدها المخرج والممثل (انس عبدالصمد) عن مسرحية (في انتظار غودو) للكاتب الايرلندي (صموئيل بيكيت) والتي تتحدث في الاصل عن شخصيتين مشردتين معدمتين ، وهما يقفان على قارعة الطريق في أرض جرداء بالقرب من شجرة جرداء ليس عليها سوى أربع أو خمس أوراق ينتظران لمدة نهارين شخصا اسمه (غودو) على أمل أن يخلصهما من الحالة التي هما فيها ، حالة اليأس والإحباط والحزن والضياع والحاجة ، وهما يعلمان أن (غودو) لن يأتى ولكنهما ينتظرانه .

الانتظار بحد ذاته عذاب ، فمن هو (غودو) الذي ينتظرانه ؟ هل هو إنسان حقيقي أم وهمي ؟ هل هو إنسان حقيقي يقدم المساعدة للآخرين وينقذهم مما هم فيه من شقاء ؟ هل هو إنسان وهمي يرمز للأمل ؟ هل هو إنسان عزيز صديق يحاول بقدر المستطاع تخليص الإنسان من المعاناة الحقيقية ؟ هل هو المسيح الذي سيجيء ليخلص الناس من المآسي والمشاكل والأحزان؟ هل هو الله الذي جاء ليخلص الناس من العذاب ، ويسكب عليهم من فيض رحمته ، وينقذهم من حالتهم التي يعانونها ؟. اذ حاول (المخرج والممثل والمعد انس عبدالصمد) ان يغاير في مركز الانتظار فبدل الشجرة وضع صورة (بيكيت) مؤلف المسرحية واصبح المركز يحاور بيكيت بانتظار ان يجد الحلول للمعضلة التي وضعها في متن النص لتسير الامور على غير هدي المؤلف ، لينقلب ذلك الانتظار الى فعل هستيري يرفض كل المفاهيم المطروحة ويقف على النقيض معها عبر اللحظة الاخيرة التي تنتهي برشق صورة المؤلف (بيكيت) بالبيض الفاسد كفعل جمعي يسعى نحو رفض أي

مظاهر تسوق الانسان ليكون فردا سلبيا يخضع للافكار الوهمية التي تبعده عن الفعل الحقيقي الذي خلق من اجله .

فاعلية الجسد ودلالاته في عرض مسرحية (yes godot)

لقد شكل الاداء متغيرا جماليا متباينا ما بين الشخصيات وتقنيات ادائها المهاري في محاولة لكسر المألوف الارسطي في بنية الشخصيات ، اذ حاول العرض المسرحي الصامت ان يجسد الافكار عن طريق جسد الممثل وإشاراته وإيماءاته وحركاته عبر المنظومة الجسدية منذ بداية العرض .

رغم ان فكرة الانتظار لدى الشخصيتين (فلاديمير وستراغون) متطابقة في الانتظار ومغايرة في الفعل الا ان المخرج عمد الى ان يجعلهما في لباس ابيض واسود دلالة على اشتراكهما في نفس الهم وهو هم الانتظار في النص ومغايرته في العرض الذي عمد على الاطاحة بالمؤلف لصالح العرض .

ان متغيرات الاداء ودلالاته في العرض ارتبطت بعدة مفاصل مهمة بالممثل اولها القناع باعتباره اولى المظاهر التعبيرية الصامتة التي قدمت الفعل عبر ذلك القناع . وتمثل ذلك في مشاهد وضع الراس في قفص العصافير . كما ان استخدام القناع تمثل في نقل التعبير من الوجه الى مزاوجته في الفعل المرافق للقفص باعتباره رمزا يشير الى حبس العقل وجعله اسيرا لفكرة ما . وان الايماءة قد شكلت متغيرا ادائيا لدى الممثل باعتبارها جزءً من السلوك الانساني ، اذ توالدت وتنامت وانتقلت من خلال غريزة انسانية اخرى وهي غريزة المحاكاة لرفض فكرة الانتظار .

ومن متغيرات الاداء للممثل تطور عملية فهم السلوك الانساني الايجابي والسلبي والتعرف عليهما بغية كشف مرجعياتها الثقافية والسلوكية والأدائية ، اذ برز ذلك الفعل في مشهد انهيار شخصية (فلاديمير) امام سيل الافكار المسيطرة عليه. اما المتغيرات الادائية المتعلقة بالجانب النفسي للشخصيات فهي مرتبطة بالأنماط السلوكية وهي ذات دلالات متنوعة حسب الفعل وارتباطها بالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعي ـ الاجتماعي ـ النفسي) وقد بدا واضحا في علاقة (فلاديمير وستراغون) .

لقد شكل فعل الاطاحة بالأداء الكلاسيكي منطلقا مهما في هذا العرض ، وتجاوز كل ما هو تقليدي ومتعارف عليه ببنية الاداء وفعل الشخصية وتناميها ، اذ عزز الاداء فكرة العرض الرافض لفكرة الانتظار ، كما ان الاداء لم يكن ذو بداية ولم ينتهي الى نهاية ، فكل الاشياء لا تؤدي الى حلول ، وتلك الافكار عضدها الاداء التقني والمهاري للممثلين عبر منظومة الفضاء داخل العرض المسرحي الذي تشكل من مجموعة من المفردات ساهمت في بناء فضاء اللامكان واللازمان كجزء من منظومة العروض العبثية او اللاواقعية او اللامعقول . اذ ان كل المدن والشوارع والأزقة تبدو صغيرة ومتضائلة جدا امام فكرة الانتظار ومحاولة مغادرتها عبر منظومة الفعل المرتبط بالجسد والإيماءة والإشارة والحركة . ومن ابرز المتغيرات الادائية فعل المحاكاة للذات الداخلية فهي تصور عوالم مخفية ومضمرة تسعى لإظهارها عبر تقنية ومهارة يتمتع بها المؤدي او الممثل للشخصية كما في مشهد قرار المغادرة .

كما عمد المخرج إلى التأكيد على طاقة الممثل التعبيرية عبر الحركة مشفوعة بالمعنى المضمر الذي يستقر خلفه فعل التمرد عبر مشاهد (غسل الكتب بالصابون او حبس الراس البشري او تمزيق الكتب) وانهيار الشخصيتين امام ذلك السيل الجارف من الافكار .

الفصل الرابع / النتائج ومناقشتها

اولا : النتائج ومناقشتها :

١ . مسرحية (yes godot) افرزت عدة عناصر فاعلة لجسد الممثل ذات دلالات تشكلت عبر مفردات الجسد ومنها القناع كما في مشهد حبس الراس البشري في القفص وفعل الصراخ والرفض .

٢ . لقد شكلت الايماءة والإشارة والحركة فاعلا جسديا عكس السلوك الانساني الذي تنامى شيئا فشيئا في العرض عبر ابراز الغريزة الانسانية بوساطة المحاكاة كما في مشهد محاكاة المدن الصغيرة وكذلك رمي البيض على صورة بيكت .

٣ . ان الفاعل الجسدي لأداء للممثل ودلالته ساهمت بتجريد السلوك الانساني والإطاحة بالخط الفاصل بينهما سلبا ام ايجابا عبر كشف المعنى بوساطة الجسد ومنها مشهد التقارب ما بين (فلاديمير وستراغون) .

٤ . لقد كشفت فاعلية الجسد عن الفعل السلوكي ولم تكشف عن مرجعيات الشخصيات فهي عامة مفتوحة على كل الاحتمالات في هكذا عروض بوصفها تنتمي الى المسرح ما بعد الدراما وهي تهتم بشكل عام بالشخصيات كذوات ورموز ذات دلالات متنوعة .

٥ . كشف الفاعل الجسدي عن الاهتمام بالفعل الداخلي الذاتي وانعكاساته على ادوات التعبير الجسدي حركة وإيماءة وإشارة في جميع المشاهد عبر ترميزات ودلالات قصدية .

ثانيا : الاستنتاجات :

١ . ان فاعلية الجسد ودلالاته في عروض المسرح الصامت تقدم الممثل بشكل اساس على بقية عناصر العرض الاخرى .

٢ . ترتبط فاعلية جسد الممثل بمتغير الشخصية وبنائها داخل منظومة العرض المسرحي .

٣ . يعد الجسد مركز العمليات التعبيرية وضرورة امتلاكه لمهارة وتقنية عاليتين عبر الدربة المستمرة.

٤ . يشكل الفضاء الدرامي للعرض المسرحي الصامت عاملا مساعدا لفاعلية الجسد ودلالاته لدى الممثل وتأتي منسجمة مع الافعال والصور الفنية على خشبة المسرح .

٥ . تعد الايماءة والإشارة ذات دلالات مهمة في ايصال المعنى للمتلقي ولذا يجب الاهتمام بها عبر دراسة مستفيضة لمرجعياتها العضوية والاجتماعية والنفسية .

ثالثا : التوصيات :

يوصي (الباحث) بتطوير اليات عمل جسد الممثل في المسرحيات الصامتة عبر تطوير مناهج ومفردات مادة الابتكار والصامت في معاهد وكليات الفنون الجميلة واستمرا عمل الورش الفنية الخاصة بها .

رابعا : المقترحات :

يقترح (الباحث) اجراء دراسة مجاورة ومكملة لهذا البحث تحت عنوان : ـ

(فلسفة الجسد وتمظهراته التعبيرية ـ بناء نظام مقترح لتطوير اليات عمل المخرج في المسرح الصامت) .

هوامش البحث

ـ عباس ، علي مزاحم ، فن التمثيل الصامت في العراق ، بغداد : (مجلة الرواد) ، عدد فصلي ، ١٩٩٩ ، ص١١.

ـ الانباري ، صباح ، كتاب الصوامت ، بيروت : (دار التكوين) ، ٢٠١٢ ، ص٨.

ـ البستاني ، (فؤاد افرام) ، منجد الطلاب ، ط٣، بيروت : (دار المشرق) ، د ـ ت ، ص٣٧ .

ـ باطاهر ، (بن عيسى)، فاعلية المسلم المعاصر . رؤية في الواقع والطموح ، عمان :(دار البيارق) ، ١٩٩٧ ، ص٨٧ .

ـ جبران ، (مسعود) ، رائد الطلاب ، بيروت : (دار العلم للملايين) ، د ـ ت ، ص٢٠٥.

ـ ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت : (دار صادر) . مادة أ ، د ـ ت ، ص ٤٦ .

ـ كارلسون، مارفن ، فن الاداء مقدمة نقدية ، ترجمة : منى سلام ، القاهرة : (مركز الغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون ، مهرجان القاهرة الدولي الاول للمسرح التجريبي) ، ١٩٩٩ ، ص٥.

ـ شو ، يازكير ، اساسيات الاداء المسرحي ، ترجمة : امين الرباط ، القاهرة : (مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون) ، ١٩٩٧ ، ص ١٣٨.

- كيروزويل ، اديث ، عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة - مطبعة آفاق عربية) ، ١٩٨٥، ص٢٩٧.
- غيرو ، بيير ، علم الدلالة ، ترجمة : منذر عياشي ، دمشق : (دار طلاس) ، ١٩٩٢، ص١٦.
- جومسكي ، نعوم ، البنى النحوية ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، سلسلة المائة كتاب ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٧، ص١٥٥.
- عبدالامير ، احمد محمد ، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية - (التمثيل الايمائي ، الرقص الدرامي ، مايم ، خيال الظل) ، عمان : (دار الايام للنشر والتوزيع) ، ٢٠١٦ ، ص٣٣.
- عرار ، محمدي اسعد ، البيان بلا لسان ، بيروت : (دار الكتب العلمية) ، ٢٠٠٧ ، ص٦٦.
- الانباري ، صباح ، كتاب الصوامت ، مصدر سابق ، ص٩.
- الحافظ ، منير ، مظاهر الدراما الشعائرية - التجسيد الجمالي في نظام المقدس ومنظومة التقاليد الرئاسية ، ط١ ، دمشق : (النايا للدراما والنشر والتوزيع) ، ٢٠٠٩ ، ص٦.
- القاسمي ، سمير عبدالمنعم ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي ، ط١ ، عمان : (دار الرضوان للنشر والتوزيع) ، ٢٠١١ ، ص١٣.
- باربا ، اوجينو وآخرون ، طاقة الممثل ، ترجمة : سهيل الجمل ، القاهرة : (وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ، ١٩٩٩ ، ص٣٠.
- ديور ، ادوين ، فن التمثيل - الافاق والأعماق ، ج١ ، ترجمة : سامي صلاح ، القاهرة : (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - مطابع المجلس الاعلى) ، ١٩٩٨ ، ص٧٤.
- عبدالامير ، احمد محمد ، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية ، مصدر سابق ، ص٣٣.
- عبدالحميد ، شاكر ، الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي ، ع/٣٠٩ ، الكويت : (سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ، ٢٠٠٩ ، ص٣٩١.
- ينظر : الكاشف ، مدحت ، اللغة الجسدية للممثل - دراسات ومراجع المسرح ، ٤٤ ، القاهرة : (مطابع الاهرام التجارية) ، ٢٠٠٦ ، ص ص ١٠٠ - ١٠١.
- ينظر : ستانسلافسكي ، قسطنطين ، اعداد الدور المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ، دمشق : (منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية) ، ١٩٨٣ ، ص١٢ .

ـ هيلتون ، جوليان ، اتجاهات جديدة في المسرح ، ترجمة : امين الرباط ، سامح فكري ، القاهرة : (مركز اللغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون) ، ١٩٩٥ ، ص٥٨.

ـ اننجييف ، فاسيل ، فن البانتومايم ـ التمثيل الصامت ، ط١ ، ترجمة : محمد عبد الرحمن الجبوري ومحسن علي الجنابي ، مراجعة : مالك المطلبي ، بغداد : (مكتبة الفتح) ، ٢٠٠٩ ، ص١٠.

ـ ينظر : عبدالحميد ، سامي ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، بغداد : (جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة) ، ٢٠٠١، ص ص٣٠٠ ـ ٣٠١ .

ـ اينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري ، القاهرة : (مركز اللغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون) ، ١٩٩٤ ، ص٣٢١ .

ـ سعد ، صالح ، الانا ـ الاخر ـ ازدواجية الفن التمثيلي ، ع/٢٤٧ ، الكويت :(سلسلة عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ، ٢٠٠١ ، ص١٨٣.

ـ ينظر : التكمه جي ، حسين ، نظريات الاخراج ـ دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ، ط١ ، بغداد : (دار المصادر للطباعة والنشر) ، ٢٠١١ ، ص١٢٨.

ـ وليامز ، دافيد ، مسرح الشمس ، ترجمة : امين حسين الرباط ، القاهرة : (اكاديمية الفنون ـ مركز الغات والترجمة) ، ١٩٩٩ ، ص ١٤٠ .

ـ ينظر : كرومي ، عوني وآخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط١ ، عمان : (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، ٢٠٠٢ ، ص ص ٢٢٩ ـ ٢٣١.

قائمة بالمراجع والمصادر

١ . ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت : (دار صادر) . مادة أ ، د ـ ت .

٢ . البستاني ، (فؤاد افرام) ، منجد الطلاب ، ط٣، بيروت : (دار المشرق) ، د ـ ت.

٣ . اننجييف ، فاسيل ، فن البانتومايم ـ التمثيل الصامت ، ط١ ، ترجمة : محمد عبد الرحمن الجبوري ومحسن علي الجنابي ، مراجعة : مالك المطلبي ، بغداد : (مكتبة الفتح) ، ٢٠٠٩ .
٤ . الانباري ، صباح ، كتاب الصوامت ، بيروت : (دار التكوين) ، ٢٠١٢.
٥ . اينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري ، القاهرة : (مركز اللغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون) ، ١٩٩٤ .

٦ . باربا ، اوجينو وآخرون ، طاقة الممثل ، ترجمة : سهيل الجمل ، القاهرة : (وزارة الثقافة ـ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ، ١٩٩٩ .
٧ . باطاهر ، (بن عيسى)، فاعلية المسلم المعاصر . رؤية في الواقع والطموح ، عمان :(دار البيارق) ، ١٩٩٧ .

٨ . التكمه جي ، حسين ، نظريات الاخراج ـ دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ، ط١ ، بغداد : (دار المصادر للطباعة والنشر) ، ٢٠١١ .

٩ . جومسكي ، نعوم ، البنى النحوية ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، سلسلة المائة كتاب ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٧ .
١٠ . جبران ، (مسعود) ، رائد الطلاب ، بيروت : (دار العلم للملايين) ، د ـ ت .

١١ . الحافظ ، منير ، مظاهر الدراما الشعائرية ـ التجسيد الجمالي في نظام المقدس ومنظومة التقاليد الرئاسية ، ط١ ، دمشق : (النايا للدراما والنشر والتوزيع) ، ٢٠٠٩ .
١٢ . ديور ، ادوين ، فن التمثيل ـ الافاق والأعماق ، ج١ ، ترجمة : سامي صلاح ، القاهرة : (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ـ مطابع المجلس الاعلى) ، ١٩٩٨.
١٣ . ستانسلافسكي ، قسطنطين ، اعداد الدور المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ، دمشق : (منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية) ، ١٩٨٣ .
١٤ . سعد ، صالح ، الانا ـ الاخر ـ ازدواجية الفن التمثيلي ، ع/٢٤٧ ، الكويت :(سلسلة عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ، ٢٠٠١ ، ص١٨٣ .

١٥ . شو ، يازكير ، اساسيات الاداء المسرحي ، ترجمة : امين الرباط ، القاهرة : (مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون) ، ١٩٩٧ .

١٦ . عبدالامير ، احمد محمد ، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية ـ (التمثيل الايمائي ، الرقص الدرامي ، مايم ، خيال الظل) ، عمان : (دار الايام للنشر والتوزيع) ، ٢٠١٦.

١٧ . عرار ، محمدي اسعد ، البيان بلا لسان ، بيروت : (دار الكتب العلمية) ، ٢٠٠٧.

١٨ . عبدالحميد ، شاكر ، الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي ، ع/٣٠٩ ، الكويت : (سلسلة عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ، ٢٠٠٩ .

١٩ . عبدالحميد ، سامي ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، بغداد : (جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة) ، ٢٠٠١ .

٢٠ . غيرو ، بيير ، علم الدلالة ، ترجمة : منذر عياشي ، دمشق : (دار طلاس) ، ١٩٩٢ .

٢١ . القاسمي ، سمير عبدالمنعم ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي ، ط١ ، عمان : (دار الرضوان للنشر والتوزيع) ، ٢٠١١ .

٢٢ . كارلسون، مارفن ، فن الاداء مقدمة نقدية ، ترجمة : منى سلام ، القاهرة : (مركز الغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون ، مهرجان القاهرة الدولي الاول للمسرح التجريبي) ، ١٩٩٩.

٢٣ . كيروزويل ، اديث ، عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة ـ مطبعة آفاق عربية) ، ١٩٨٥.

٢٤ . الكاشف ، مدحت ، اللغة الجسدية للممثل ـ دراسات ومراجع المسرح ، ٤٤ ، القاهرة : (مطابع الاهرام التجارية) ، ٢٠٠٦ .

٢٥ . كرومي ، عوني وآخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط١ ، عمان : (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، ٢٠٠٢ .

٢٦ . وليامز ، دافيد ، مسرح الشمس ، ترجمة : امين حسين الرباط ، القاهرة : (مركز اللغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون) ، ١٩٩٩ .

٢٧ . هيلتون ، جوليان ، اتجاهات جديدة في المسرح ، ترجمة : امين حسين الرباط ، سامح فكري ، القاهرة : (مركز اللغات والترجمة ـ اكاديمية الفنون) ، ١٩٩٥ .

المجلات والدوريات

٢٨ . عباس ، علي مزاحم ، فن التمثيل الصامت في العراق ، بغداد : (مجلة الرواد) ، عدد فصلي ، ١٩٩٩ .