

الحركة بين الدافعية والاصطناعية في العرض المسرحي

الفصل الأول:- الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه :

تنبثق الحركة الاتجاهية البشرية من مركز في منتصف الجسد تماماً كما أنها تنبثق أيضاً وبالدرجة نفسها من تلامس القدم مع الأرض وتشكل هارمونية التوتر الجدلي بين هذين المركزين -العملي والنظري- أي بين الأقدام وشبكة الأعصاب السميتاوية خلف المعدة منظومة جوهرية في تحقيق الارتباط والتوافق بين الجوانب الفسيولوجية والجوانب الجمالية في الحركة وتعتمد الحركة المسرحية بأنواعها كافة على هذا الارتباط بين الطبيعة الفسيولوجية من ناحية وبين التشكيل الجمالي من ناحية أخرى.

عُدَّ التمثيل حالة إنسانية تتجسد على خشبة المسرح تعتمد على الخيال أولاً، فالممثل بدون خيال لن يجسد الفعل المطلوب، هذا الفعل الذي «يتضمن حركة الجسد، المؤسسة على خصائص وإرشادات تم استلامها من المخرج الذي يهندس الحركة هذه، فحركة ما، تكشف عن الشخصية ودافعها وتعطي معلومات عنها»¹ وبهذا يصبح التلقي شاهداً على تميز العملية الإبداعية المقدمة على الخشبة، فأى حركة في المسرح يسبقها حركة تسبق العرض حيث أن الدخول «إلى وعي الشخصية يتم عن طريق اكتشاف الحركة المناسبة أولاً ثم تحديد بعض اللزمات السلوكية الخاصة بها ثانياً، والحركة التي قبل العرض تساعد الممثل على حفظ دوره والسبب في هذا أن المتتاليات الحركية تيسر اكتساب المتتاليات اللفظية المرتبطة بها أيضاً، لأن الحركة المعروفة

1-See the internet http://www.chilidrensmuseum.org/special_exhibits/theatre_teachers 16/6/2006-3:00gmt

م. عباس علي عبد الغني د. يوسف رشيد جبر

المكررة تساعد على تنشيط الذاكرة اللفوية^٢، وهذا ما أوصى به (مايبرهولد) الممثل عند حفظه لدوره في معرض تأكيده أهمية دراسة الحركة عند حفظ الدور، وان يتوازي معها الفكر والتحليل.

إن الدافعية في الحركة تكون نابعة من فعل اشاري يتأسس على مجموعة من البواعث النفسية التي تمنح الممثل القابلية على التحرك نحو شيء معين لتنفيذ فعل نفعي يعود عليه أو على غيره فالدوافع والمهارات التي تكتسبها الحركة والكلام عادة ما تكون بالدرجة الأولى دوافع عملية نفعية تتمثل في التعبير عن احتياجنا أو طلب العون من الآخرين عن طريق إرسال إشارات بهذا المعنى. وبهذا جاءت تساؤلات عدة: إلى أي مدى تسهم الدافعية والاصطناع في الحركة في إيصال المعنى الدرامي إلى المتلقي؟ وهل تكون الحركة سواءً كانت بدافعية أم مصطنعة في إيصال هذا المعنى الدرامي الذي يبثه النص؟ وهل تتدخل المعالجة الإخراجية في رسم الحركة بدافعيته وإصطناعها عبر الحوار ومتى؟.

وكانت الحاجة إلى الدراسة نابعة من الضرورة التي تنجم عن إسهام الدافعية والاصطناع عند الممثل في تعزيز دوره في العرض المسرحي، عبر الحركة التي تأتي كمنظومة لمعالجة المخرج للنص.

هدف البحث:

إيجاد لغة بديلة تجمع بين الحركة والكلمة، الحركة بدافعيته وإصطناعها إن إتلتفا سيخلقنا هذه اللغة البديلة التي تمكن المخرج من توظيفها كمنظومة للعرض المسرحي. أهمية البحث:- إفادة الدارسين والباحثين في مجال المسرح (التمثيل والأخراج).

حدود البحث:

تركز البحث في حدوده الموضوعية بدراسة الدافعية والإصطناع في الحركة عند الممثل بوصفه أداة مهمة من أدوات العرض، ودراسة الحركة بين الدافعية والإصطناع في الإخراج المسرحي، وأهمية الحركة كمنظومة إخراجية في العرض المسرحي. أما حدود البحث الزمانية فتمتد بين ٢٠٠٤-٢٠١٠ نستخلص نتائج موضوعية من البحث أما حدود البحث المكانية فهي تشمل بغداد ومصر والجزائر وسوريا. وذلك لأن الباحثين زارا هذه الدول واطلعا على أغلب المهرجانات التي أقيمت فيها.

منهج البحث:

أعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي.

تحديد المصطلحات:

عرّف (لين أوكسنفورد) الحركة بأنها «جميع الإيماءات والوضعيّات والسلوك الخارجي وحركة المجموعات حيث يُنظر إليهم من زاويتين الأولى نفسانية حيث الدوافع الداخلية التي يستند إليها الممثلون في حركتهم والمخرجون في توجيهاتهم والثانية جسمانية حيث المظهر الخارجي الذي

٢- هلنتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (الشارقة: ٢٠٠٢، دار الشارقة للنشر)، ص ١٠٠

يؤديه الممثلون ويراقبه المخرجون^٥ وقد تبني الباحثان تعريفاً إجرائياً للحركة لـ (جوليان هلتون) لانسجام التعريف مع هدف البحث الذي تأسس على الكشف عن المضمون الفكري لدافعية الحركة واصطناعها من قبل الممثل والمخرج ومدى تأثير ذلك في العرض المسرحي حيث جاء التعريف كالآتي: الحركة: «طاقة التعبير الكامنة في الجسد البشري، وصفة جامعة لكل الحركات التي يمكن للجسد البشري أن يؤديها وفي ضوء هذا تصح تجلياته الفعلية المنوعة التي تشمل الإيماءات أيضاً وهي وحداتها المعبرة والمعادل الحركي للكلام».

الدافعية لغة: «الدافعية جذور في اللغة اللاتينية (Mover) التي تعني يدفع، يحرك أي أن الدافعية أي أن الدافعية كلمة لاتينية مشتقة من الكلمة (Mover) وتعني يدفع ويحرك»^٦ كما أن الدافعية هي «شرط تساعد على استمرار النمط السلوكي لتحقيق الاستجابات، فهي عامل نفسي شعوري يهيئ الفرد لتأدية بعض الأفعال أو ميله لتحقيق بعض الأهداف»^٧

أما اصطلاحاً فيعرفها (ادوارد كوردن كريك) بأنها «التفاعل مع الحدث بدرجة معينة تمكن الممثل أن يكون احد أطراف العملية المسرحية، ويتوافق مع الموضوع يكون جزءاً من الموضوع»^٨ وقد ارتأى الباحثان ان يتبنيان تعريف (كوردن كريك) لتوافقه مع هدف البحث. الأصطناع لغة: «في المعجم اللغوي يأتي الاصطناع بمعاني عدة، فإصطناعاً آلة (طلب صنعها) إصطناع صنيعاً (طلب صنعها)، إصطناع الحياء (إظهار الحياء وهو منعدم)^٩ أما الإصطناع اصطلاحاً فلم يجد الباحثان معناً دقيقاً للمصطلح يقترب من هدف البحث ولذلك ارتأى الباحثان أن يصوغا تعريفاً إجرائياً يتفق وأهداف البحث:-

الإصطناع:- هو تحريف للواقع وللحقيقة بغية الوصول إلى هدف معين، في المسرح يصطنع الممثل حركة معينة تبين حقيقتها عند المتلقي فالمتلقي يعي أن الحركة مصطنعة لكنها تبدأ وتنتهي للوصول إلى الهدف الدرامي في العرض المسرحي يحقق نتائج ملموسة وحقيقية.

الفصل الثاني..الإطار النظري :-

الحركة في التمثيل :-

قد تحتوي الحركة على نظم عدة، يتركب عبرها مجمل النظام الحركي الذي يظهر بصورته الأولية ثم النهائية مروراً بمراحل تكوينية تنظم مسيرته التمثيلية التي تعبر عن مدلول معين في مكان وزمان معينين على أن يبتعد الممثل عن النمطية^{١٠} فالحركة عبر جسد الممثل الذي يعتمد النمطية يخلق بالتأكيد دلالات وإشارات مكررة وساذجة بسبب كونها لا تنتج إحالات لحالات معرفية بل تشكل ثثرة في الفضاء يصبح فيها الجسد وفكر الممثل بعيداً عن الخلق الفني والمعرفي، فالحركة التعبيرية لجسد الممثل هي مفردات للغة معرفية في الفضاء الديناميكي المكتظ بالدلالات والرموز والضاج بالمعاني^{١١} فعملية التركيز على الإحالة الجسدية للممثل في التعبير عن حالات إنسانية تؤكد إنسانية التصرف في الحدود المعرفية التعبيرية للمسرح وهنا يركز مايرهولد على الحركة الجسدية ويعدّها أكثر وسائل التعبير المسرحي فاعلية ومن ثم موقفه من النص والنظر

٢- اوكتيفورد لين، تصميم الحركة، ترجمة:- سامي عبد الحميد، (الموصل:- دار الكتب للطباعة والنشر) ص. ٧٠.
٤- هلتون، جوليان، مصدر سابق ص. ١٠٩

5-Norbert.Sillamy.Larouse(british.1991)P.195

6-Madeline.Blaque Frord.(londom.1982).p201.

7-Francic.Richard.the drama introducing.(new york.-1987).p.43.

٨- المعجم اللغوي الفني، (بيروت: ١٩٨٠) ص. ١١٠.

٩-السوداني، د.فاضل، الفضاء السيميولوجي لعمل الممثل في المسرح، الشبكة الدولية للمعلومات، www.Masraheon.com. GMT ٢٠٠٦/١٢/٥.

إليه كخلفية للحركة، فالحركة مهمة عنده ورأى أن على الممثل أن يبدأ بها وأن يتدرب عليها أولاً ثم على الفكرة ثانياً وعلى الحوار ثالثاً وبهذا فإن الحركة جزء جوهري في المسرح عند مايرهولد^{١٠}، كما أن الحركة شيء أساسي في العمل المسرحي وبذلك فإن فن الأداء^{١١} "تحول إلى عمل يعتمد على الحركة وأصبح المؤدي هو الذي يصمم هذا الأداء المتمركز على الحركة، فكل حركة تشتمل على وعي بالثنائية وعبر هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما، بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنةً بأنموذج آخر مثالي له، أو أنموذج أصلي موجود في الذاكرة"^{١٢} فالحركة بالنسبة للممثل تُعد أداءً يُحاسبه عليه المتلقون الذين يراقبون ويقيمون دافعيته التي يجب خلقها من لحظة التمرين وهذا يخلق التبرير لـ "حدث مُعطى إلى تبريره، بظروف ملائمة كتلقين الممثل الظروف التي عبرها يُنفذ الحدث مثلاً أن يفتح الباب بإحتراس، أن يُمثل وهو يتهيأ لهذا الحدث فإنه وحده سيُعثر على الظروف المُبررة"^{١٣}. ويرى (انتونان أرتو) إن الحركة توضح المعاني المستترة في الكلمات "فما من شيء ينعنا من فهم الكلمة كالحركة على المستوى العالمي، فضلاً عن أنها تكتسب فاعليتها القُصوى في هذا المستوى بوصفها قوة تفصل بين الظاهرة المادية، وبين كل الحالات التي أُستقر فيها الفكر ويميل إلى الراحة فيها، فتوظيف التعبير الحركي يعني ربط المسرح بإمكانات التعبير بالأشكال وكل ما هو حركة وصوت ولون أي رده إلى مصيره الأول يعني رده إلى شكله الميتافيزيقي الديني"^{١٤}

إن الحركة شيءٌ أساس في العرض المسرحي المُتكوّن "من مجموعة من أساق بنائية كالنسق اللفظي والنسق الحركي والنسق التكويني التركيبي والنسق الضوئي واللون ونسق الأزياء"^{١٥}، هذه الحركة تُدخل الذهن في حالة خَلْقة تجعل الممثل في نشاط حركي كما تسترعي انتباهه وتجعله مصاحباً وبصورة دائمة وحرية تامة في حركة الجسد والعضلات، ويصبح الجهاز الجسدي كله تحت رهن وإشارة الممثل، ويستطيع الممثل حينها أن يُعبّر بجسده عما تحسه روحه، وهكذا فإن "حركة الممثل تشتمل على إنتقالاته فوق خشبة المسرح وهذا له دلالة الأيقونية الواضحة مثل شخصية تسقط مغشياً عليها فوق الخشبة نتيجة سماع خبر حزين ولكن كثيراً ما تكتسب الحركة في الفراغ الدرامي (للممثل) أيضاً معنىً رمزياً، فعندما يصعد (براند) الجبل في مسرحية (أبسن) يكتسب عودة لأعلى دلالة روحية"^{١٦}. هذا الرقي الروحي عند (براند) إقترب من تقنية الحركة في المسرح الشرقي الذي يحتفظ بقيمة قابلة للتمدد مادام المعنى الواضح للكلمة ليس كل شيء، هناك موسيقى الكلمة التي تخاطب اللاشعور فلغة المسرح الشرقي لغة مكونة من الحركات والوقفات والإشارات.

لقد أقترح (باربا) نمطاً مختلفاً من الأفعال الحركية مقسماً إياها إلى :

١: التكنيك اليومي: وهو خاص عموماً بتوصيل المضمون

٢: تكنيك المهارات كالبهلوان الذي يحول جسده ويثير الدهشة والإعجاب

٣: التكنيك الزائد عن الحاجة اليومية (الحركة المصطنعة) وهو الذي لا يسعى إلى تحويل الجسد ولكنه يسعى إلى تزويده بالمعلومات والى وضعه بموقف معين يكون فيها حياً وشاعراً بوجوده تماماً

١٠- بليزايتون، كاثرين، مسرح مايرهولد وبرخت، تر: فاروق قرقي، (دمشق: ١٩٩٧، وزارة الثقافة)، ص: ٧

١١- كارلسون، مارك، فن الأداء، تر: د. منى سلام، (القاهرة: ٢٠٠٢)، ص: ١٢

١٢- كرستي، ك. شروط الابتكار في الفن والأدب، ترجمة: عقيل مهدي، (الأردن: ٢٠٠١، الكندي للنشر)، ص: ٩.

١٣- أرتو، انتونان، المسرح وفريقه، ترجمة: سامية أسعد، (دار النهضة: ١٩٧٣)، ص: ٦١.

١٤- علي، عواد، شفرات الجسد، (عمان: ١٩٩٦، أزمنة للنشر)، ص: ١٩.

١٥- سكين، أبو بكر، كونه نظاماً سيميوطيقياً، المسرح دوت كوم، www.almasrah.com، ٢٢ نوفمبر، ٢٠٠٥، GMT: ٤:٠٠.

دون أن يقدم على شيء (فباربا) لا يضع أساس الحركة في الموقف الذي يؤدي فيه إطاره الثقافي أو أسلوب رصده ولكنه يضعه على مستوى معين من التنظيم في جسد المؤدي وهو المستوى الذي يسبق التعبير حيث يدرك المتلقي أن هذا السلوك يمثل أداءً عبر العمليات التي يقوم بها.^{١٦} كما اقترح (باربا) تلكم الاقتراحات بأن (ارتو) من قبله كان قد دعا إلى التخلص من سيطرة النص في العرض، واقترح أن يحل محلها عروضاً ذات أحداث موضوعية ومادية وصرخات وتأوهات وأشباح ومفاجآت وخذع مسرحية من كل الأنواع والجمال الساحر للملابس التي أخذت عن نماذج معينة من الطقوس وأضواء رائعة وأصوات أخاذة وانسجام يخلب اللب ونغمات موسيقية نادرة، وألوان الأشياء والإيقاع الجسدي للحركة الذي يتوافق في التزايد والتناقص مع بعض الحركات المألوفة لكل شخص، والظهور المادي لأشياء جديدة ومدهشة، والأقنعة والحركة المادية للضوء التي تثير أحاسيس الحر والبرد، وبهذا فإن الحركة تأخذ معاني ودلالات عدة، في عملية التعبير عن المكون الدرامي عبر تشبيهاً على وفق العناصر التي تؤسس لمنظومة الحركة.

وبذلك يشير (أوغست سنتاوب) في كتابه (خلق المسرح) إلى ان المسرح الحركي يتأسس على "حركة المنظر وحركة الضوء فضلاً عن حركة الممثل كركن أساسي، وجميع هذه العناصر تتعاون لخلق المسرح، صحيح أننا نذهب إلى المسرح لنرى أكثر مما نسمع حيث أن الكلمات التي نسمعها يمكن أن نقرأها في النص، ولكن هل يكفي هذا للتمتع بفن لا تكون الكلمة إلا إحدى عناصره، وهل تكتمل الصورة في ذهن المتفرج بمجرد قراءة النص"^{١٧} وهكذا انسحب عرض (فاروم. فاروم) إلى إنشاء مرافعة أو محاكاة مطولة لمدارس فن التمثيل والإخراج الحديثين ادتها الممثلة (ميريام كولد سميث) متحلية بالكثير من الازدواجية العالية لفن التمثيل البرختي برفقة آلة موسيقية تدعى (هانك) من التراث السويسري عزف عليها (فرانشيشكو انجيلو) مقطعا حوار (ميريام) ذو الجمل الطويلة إلى ميزورات كلامية اضاف لها (بروك) التعبير الحركي مرحلا قسماً من السرد إلى منطقة الجسد، فالعرض غادر المدلول الكلامي إلى المدلول الحركي الصوري معتمداً حركة المنظر والضوء لخلق المسرح. عندما أناط (بروك) المدلول الحركي الجانب الأوسع في العملية التمثيلية وبه أصبحت الحركة الشيء الذي عبر عن الفكرة عبر الجسد الذي تشياً كل عنصر فيه إلى لسان حال النص الذي ابتغى المؤلف طرحه وأراد المخرج تجسيده في تصميم حركي كانت الدافعية فيه ان النص يمكن أن يتحدث بلا لسان والاصطناع كان ان التعبير اتخذ من الجسد لغة تتطرق بلهجات عده لتعطي الفكرة حقها، فقد أدت الممثلة أدواراً عدة اعتمدت جميعها على الحركة كعنصر رئيس في التعبير الذي شكل جانباً مهماً في العرض، فمرة تكون طفلة تتقمص مفاهيم الطفولة ومرة تتقمص دور المراهقة التي تظهر ما تفكر به المراهقة من جماعات تحد من تقدمها ربما في الدراسة. وهذا بالطبع جعل من الجسد وحركته تأخذ مساحة كبيرة للتعبير عن محتوى العملية المسرحية فكل التفاتة، وميل وجلوس، ونهوض تؤدي بدافعية معينة لتنمي جانباً فكرياً يرسل إشارات إلى المتلقي وعليه هذه الإشارات دلالة على فهم لما ينوي النص اثارته عبر مخرج أراد أن يتلقى المتلقي بالحركة سواء كانت متأتية بدافعية أم بإصطناع العرض

١٦ - ينظر: كارلسون، مارتن، فن الأداء، مصدر سابق، ص(٢٩،٣٠).

١٧ - سامي عبد الحميد - مسرح الصورة ومسرح الكلمة / جريدة (الجمهورية) - صفحة أفاق - في ٢٩ / ٢ / ١٩٨٤.
 × مسرحية (فاروم.. فاروم) تمني (ماذا..ماذا) بالعربية، من تأليف وإخراج بيتر بروك عرضت ضمن فعاليات دمشق عاصمة للثقافة الإسلامية في المسرح الدوار في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، اعتمدت الصورة في تكوينات العرض، بتاريخ ٢٠٠٨. (حضر الباحثان العرض).

المسرحي بإستيعاب تام ويتفاعل معه في لحظة من اللحظات ويتعاطف معه في لحظات أخرى. إن تحول المسرح من مسرح نص الى مسرح حركة جعل الممثل يَحمُ على عاتقه مهمات عدة تتمنطق في إيصال أكبر عدد من الإشارات الى المتلقي عبر الجسد، ففي غياب الوعي السردى هنا لن يكون في مقدور المتلقي استيعاب الكم المتراكم من الحركات ان لم يتم ترتيبها بشكل متسلسل لها مرجعيتها أولاً في نقل الجانب السردى في النص الى حركي. فحضور التعبير الحركي الصامت (في فاروم..فاروم) جعل المتلقي يتصور أن المثلة قد بلغت سن اليأس في تصوير المعاناة التي جعل من مشكلة وصولها أرذل العمر معاناة كل المسنين في أوروبا وما ينعكس عليه من آثار جسيمة على الجوانب الأخلاقية التي يدفع بها المجتمع أبناءه التي جسدها المثلة عبر الحركة، الحوار الذي يعصره الألم في توقعها للانتفاض من اجل حريتها وأمنها وسحرها الذي عرفت به، وحيث كان على «المثلة» أن تكون قادرة على تقمص التفاصيل والتداعيات الروحية للشخصية والانتقال من حالة إلى أخرى فقد إمتلكت حرفة عالية ومغزوناً كبيراً من الذاكرة الحياتية، الحسية والثقافية .

يتضح مما سبق أن على الممثل ان تتكون لديه لمحات منتظمة للحالات التي يتقمصها وعليه فإن الحركة تكون منتظمة شريطة أن تتحرك بدافعية لعل ما يجعلها منتظمة فعلاً هو انطلاقها من حركة الجسد عبر (الكيروكراف) الذي يستعمل حركات الجسد وتقنياته لخلق المتعة البصرية والتأثير المطلوب على المسرح.

إن الحركة بدافعتها تشكل حالة فيزيائية تصب في صالح الممثل ان استثمرت بالشكل المناسب ولأن الحركة مرتبطة بالإيقاع الذي يعد «نبض الحدث سواء أكان سريعاً أم بطيئاً وتتابع الإيقاعات على طول المسرحية لخلق مانسمية (بالتون) الذي يخلق بدوره المفهوم العام أو الأثر العام الذي تؤدیه المسرحية، فالحركة تسهم في خلق الإيقاع في المسرحية بالشكل البنّاء والذي يعد حالة عامة في تقرير نجاح أو فشل المسرحية فمثلاً مسرحية (الخرتيت) لـ(يونسكو) التي تعتمد على سرعة الإيقاع المتولد من الحركة، فلو قدمت هذه المسرحية بإيقاع بطيء فإن ذلك نذير بفشل المسرحية»^{١٩}؛ إن الحركة على المسرح تتم بواسطة الممثل الذي يتحرك بوصفه كائنًا فيزيائياً، فمسرحيات «بيكت هي حادثة تتجلى في الجسد الذي يجعل الكائن موضع تساؤل، كما يبرز في نطاق دورانية مغلقة وهي نقطة البداية والنهاية لكل ميتافيزيقيا، لهذا ينحصر البعد الفلسفي لنتاج (بيكت) في موضوعة الأستلاب على مستوى قديم هو صورة الجسد، وعلى إدراك هذا الأستلاب في نطاق العلاقة التي يقيمها الإنسان مع جسده ومن هنا أراد (بيكت) تجسيد الجسد على المسرح عبر الحركة عند الممثل»^{٢٠} وهكذا فإن أهمية دور الحركة تتضح في توليد الإيقاع بوصفها المركز المهم داخل العملية المسرحية التي تعتمد العناصر البصرية في العرض إذا ما تم التحفظ على الجانب السردى اللفظي للنص .

والحركة تكتسب أهميتها حين تتطلق من دافعية تؤدي مجموعة من الأفعال المهمة على المسرح وهذا سيطلب جهداً كبيراً من الممثل ليحول الجانب السمعي الى بصري وهنا قد يلعب الممثل ادواراً عدة « فالتمثل الذي يؤدي دور روميو في النصف الأول من المسرحية يلعب دور جوليت في النصف الأخير أو أن يؤدي الممثل ادواراً عدة كأن تؤدي إحدى الممثلات دور سكرتيرة ثم آلة كاتبة ثم منضدة وكل هذه الأساليب تعتمد قدرة الممثل الفائقة في التعبير عن طريق تحكمه في حركته

١٩- سرحان.د.سمير.تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت:ب.ت.المركز العربي للثقافة والعلوم)، ص.٨٢.
٢٠- المنيعي،د.حسن.فرجة الجسد في مسرح بيكت، الشبكة الدولية للمعلومات،www.google.com

بالدرجة الأولى»^{٢١}

إن الواضح مما مضى أن الحركة وتعبيراتها في العرض تتموضع مع خاصية النص الذي يفرض النمط المطلوب للتجسيد الدرامي وإمكانية ترحيل المفردات الحوارية الطويلة الى مفردات حركية وهذا يجعل المخرج أمام اختياره للأسلوب الذي سيجعل العرض مرثياً ويبرمج مفردات الحوار التي ترحل الى حركة ذات دافعية وحركة مصطنعة لتحتمل جوانب عدة تتمنطق مع الرؤية التي جاء بها المؤلف.

المبحث الثاني

الحركة في الإخراج المسرحي :-

الحركة في الإخراج المسرحي تتطلب نوعاً من التقنية الفنية المتضمنة لمجمل العملية الفنية المسرحية، ولأجل الوصول نحو الكمال في رسم الصورة المسرحية، يكون حرياً بالمخرج أن يعي أن أي تصميم للصورة «يتطلب بدوره حركة وسرعة من الممثلين وعليه فإن هذا يتطلب تمثيلاً ذا طابع فيزيقي حقيقي، ف (كوبو) لديه إحساس مرهف بضبط الحركة مع النغمة. لكن هذا لم يكن مفروضاً من الخارج بحيث يبدو عمل مخرج استعراضي موهوب لكنه كان يتطور عن النص تطوراً عضوياً تتحقق الرؤية في معالجاته الإخراجية عن طريق التمثيل والحركة»^{٢٢} فالممثل عليه أن يكون مستعداً لتغيرات الحركة التي عليه أن يتمصصها في كل مشهد على حدة ويكون ذلك طبيعياً ان استوعب الممثل «كلمات الدور ونسقه الحركي، وبعد ذلك ينتقل خلال التدريبات الى مرحلة تكييف الدور، فالحركة تعتمد لديه على استيعاب المناسب منها للشخصية التي يؤديها والنجاح هنا يعتمد على مدى وعي الممثل بأهمية الحركة كمؤشر دال على ذات الممثل أولاً وبعد اكتساب الممثل لهذا الوعي يتولد عنده إدراك حركي يفوق أية دراسة لأشكال الحركة ودلالاتها وهنا يقصد (رودولف لابان) بذلك ان الأهمية ستتفوق من ناحية خوض الممثل للجانب العملي للتقمص في شخصيته عبر الحركة أكثر من خوضه في دراسة التفاصيل»^{٢٣} وهنا يتبين أن أهمية الحركة تنطلق من أهمية إحساس الممثل بها وهذا بطبيعته يتأتى من أدراك الممثل أن حركته تأتي بدافعية غير مصطنعة وعندها يكون إحساسه صادقاً وينعكس على حركته بالتالي.

إرتبطت الحركة بالانفعال وهو ماتم اكتشافه من لدن (إيزادورا دنكن) ومن هنا جاء اكتشاف قدرة الحركة على إستنباط أشكالها من الطاقة الإنفعالية، ذلك ان رقص (إيزادورا) لم يكن لهواً أو تسلية لكنه كان طقساً دينياً، كان تعبيراً عن الحياة، فقد أصبح الراقصون في الثلاثينات يطورون المهارات الفردية الضرورية لخلق دراما سيكولوجية راقصة وكانت موضوعاتها دائماً تدور حول الصراعات داخل الفرد والحركة تستمد دافعتها من الداخل وليس من الخارج، فجوهر الرقص الحديث أن تتبع الحركة عن الفكرة ويصدر الفعل عن الإنفعال.

ويحاول الرقص الحديث أن يوظف الحركة المنبعثة من دافعية عميقة كي ينقل أدق الخبرات والتجارب التي تأتي عبر الحركة الإخراجية التي يخططها المخرج باعتبار الحركة جزءاً أساسياً

٢١ - سرحان، د. سمير، مصدر سابق، ص: ١٤.

٢٢ - أيفانز، جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الآن، ترجمة: -فاروق عبدالقادر (القاهرة: ١٩٧٩)، ص ٥٤.

23 - Lisa ullman (London.:1975. passim) p.39. 2: Rudolf. laban. modern education dance 3rd. with additional.

من سلوك الممثل الذي تأتبه الدافعية نحو فعل معين يصدر عن انفعال خاص ، وبدافعية الحركة سواءً بالرقص ، أم بالفعل التمثيلي تُقلّ معاني عميقة أكثر من عمق الكلمات نفسها^{٢٤} ، وبهذا وجد الباحثان أن ممثلة (فاروم . فاروم) تحاول أن تجد مسافة جمالية خارجية بدل أن تستجيب لإيقاع حركتها الداخلية والتي تحاول فيها أن تعبر عن حالات عدة لإنسانة تعرضت لشتى أنواع العذاب والقهر في زمن أصابه الكساح فجعل منها ترقد لسنين وسنين ، لذا فقد جاءت المعالجة الحركية الإخراجية مُتخيلةً في الرقص مع الفكرة التي تعبر عنها لتمتحن الدافعية التي وضعتها الحركة الإخراجية ولتكون منسجمة مع روح الممثل الداخلية والخارجية باعتبار أن الانسجام موضوع أساس يجعل المتلقي يلتبس معاناة الشخصية ويحس ان حركته جاءت بدافعية وليس باصطناع؛ فكل حركة تحركتها الممثلة كانت بدافع وتمتلك التبرير لكن ما كان جلياً أن حركة العازف كانت مصطنعة وليس لها ما يبررها وهو محاولة الممثل إسكات الممثلة بطرق عدة جاءت بحركاته المتنوعة المصطنعة لأن الحركة النابعة من دافعية تجعل» الممثل يؤدي كل حركة تحت تأثير باعث داخلي قوي ، ووجود سبب جوهري وقوي ومنطقي يحمله على القيام بتلك الحركة»^{٢٥} وهنا سيكتمل الأداء التابع من الحركة ليؤدي وظيفته على شكل متكامل ولأن الحركة بعدها فعلاً فيزيائياً فإنها تقترب» بفعل نفسي كما تقترب الكلمة بالإيماءة والداخلية بالخارجية والإرادية باللاإرادية فإن الخط المتصل للأفعال المسرحية عند الممثل يستحضر ويتضمن عدداً من العمليات الأخرى خط الانتباه وخط الإرادة وخط التخيل^{٢٦} » بمعنى أن الفعل الفيزيائي المتكون من الحركة سواءً كانت نابعة من دافعية أم مصطنعة يكون مصدرها نفسي وبعليه تركز على ثوابت معينة تتحرك على وفقها على المسرح.

إن الحركة بوصفها فعلاً فيزيائياً تتطلق بدافيتها لتثير كل القوى الروحية لطبيعة الممثل الإبداعية كما لو كانت لتبتلع روح الممثل الروحية وانتباهه وإيمانه وتقييمه للظروف المعينة وعلاقاته وأفكاره ومشاعره ، ولهذا فعندما نرى الممثل وهو يرتدي معطفه على المنصة ، نستطيع تخمين ما يخلج في نفسه ، فالحركة تكون احد عناصر الممثل في الكشف عن المعنى الباطن وإظهاره عن طريق ما تبرزه الحركة ، أي بكل ما يُشكل الجانب الخارجي (الفيزيائي) للأفعال المسرحية^{٢٧}.

وهكذا فإن «العمل الفني لا ينبغي أن يكون شكلاً في الفضاء وإنما تشكيل للفضاء ، عندما طالب (ليسنع) بأن تكون التقلبات الحركية ذات معنى وأن الأفعال هي الموضوعات التي تمنح المكان إشارات الدلالية بفعل الأجسام الفاعلة»^{٢٨} وهذا يعني ان الفعل هو روح التمثيل وما يبعث الفعل هو مجمل العناصر المتولدة عن نص وحركة ورقص ، فحركة الممثل في الأخراج المسرحي تعني أنه ينتقل من مكان لآخر ، ومن شكل لآخر وبهذا فهي تغيير في المكان والوضعية ، والتغيير يعني تغيير الشكل والحالة ، إذن الحركة سواءً على مستوى تطور الفعل أم تطور الشخصية بناًئياً تخضع لمنطق دياكتيائي ولهذا «فالحركة ترتبط بزم من متغير باستمرار تغييراً دياكتياً ، فزم العرض مُرتبط بحركة الممثل ، وبما ان صورة الفعل المنظورة توحى بحركة جسم الممثل فإن زمن العرض يتغير بحركة هذا الممثل»^{٢٩} ؛ يتضح مما سبق أن الحركة الإخراجية في (فاروم فاروم) جعلت الممثلة تجسد ما يدور في خلدتها من محاولة الدفاع عن حقوقها موظفةً الحركة لتؤدي

٢٤ - ينظر :- إيفا نر ، جيمس روس ، مصدر سابق ، ص (٨٤، ٨٥، ٨٦).

٢٥ - الخطيب، د. إبراهيم وزملاءه، فن التمثيل (بغداد: بغداد، ١٩٨١، دار الكتب للطباعة والنشر) ص ٢١.

٢٦ - زاخوفا، بوريس، فن الممثل والمخرج (الشارقة:- ١٩٩٩)، ص ٢٠٥.

٢٧ - ينظر:- زاخوفا، بوريس، مصدر سابق ، ص (٢١١، ٢٢٥).

٢٨ - نعمة مرعي، د. عبد الصاحب، التشكيل الحركي (الميز انسين في العرض المسرحي) (الشارقة: ٢٠٠٢، وزارة الثقافة)، ص ٣٠.

٢٩ - كرومي، د. عوني، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، (دمشق، عدد ٤٠، وزارة الثقافة، ١٩٩٤) ص ٣٣

وظائف عدة ، فقد ربط المخرج في توزيعه الحركي بين الأفعال العضلية للممثلة والعاازف ورد فعل الشخصية التي يتمصها في كل مرة منسجماً مرة مع الموسيقى ومرة مع اطر الباب المفردة الديكورية الوحيدة والتي بواسطتها استطاع (بيتر بروك) أن يبني تركيبات حركية بصرية مما جعل بقية العناصر مكملة ، وليست أساسية مترجماً النص الى حركة ؛ إن حركة الإخراج المسرحي في (فاروم فاروم) حملت معان عدة ، فقد بنيت الحركة على تصورات سوداوية شارحة الحالة عبر الجسد المتحرك على الخشبة هذا الذي بدى محملاً بالشفرات الحسية التي تخاطب قريبتها الإنساني ، هذه الشخصية تحركت وتفاعلت مع العازف ، والمفردة الديكورية اندماج هارموني مستنداً الى محاور عدة أهمها المحور الصوري الذي بُني على الحركة الإخراجية المتشظية الى محاور عدة ، فمنذ البدء تحركت الأحداث بها ثم ظهور العازف الذي يظهر الضمير للممثلة ليتم التفاعل الحركي بين الممثلة وبين الضمير المتمثل بالعازف ، فقد وازن المخرج في هذا المشهد جاعلاً الحركة تتبدل مع تبدل الحدث على وفق شاعرية أحالت شعر النص الى شعر حركي.

في المشهد الذي تلا ذلك تنتقل الأحداث الى وقت آخر ليشرح حوادث مختلفة في إشارة الى تطور مهم للحدث عبر الحركة المتأتية من لدن الممثلة الذي عمل على تركيب (إطار الباب) لتندأ عن نفسها خطر الحياة وقساوتها بجعلها ملجأً تحتمي فيه ، جاءت الحركة في الإخراج لتكشف عن تجلي الذاكرة المرئية التي أزاحت عند المتلقي تصورات أرسلت بدورها ملامح لتكوين المشهد وصولاً الى تعبير فني مؤسس على لغة الجسد الحركية التي انبثقت من مهم في التأسيس لعلاقة جدلية بين الحركة الجسدية ، وحركة الأشياء الديكورية والأكسسوارية التي تحركت على الخشبة ضمن إطار واعي الأخراج المسرحي الذي اشتغل على وفق جانب استعراضي حركي مرتكزاً على جسد الممثل ، ليكون الصورة المسرحية التي امتلكت أسسها الرصينة ببقائها على المسرح طول فترة العرض متمثلة بالجسد الإنساني الذي يُعول عليه مايطرحه المخرج من فكر يجعل المعنى واضحا لدى المتلقي.

فالحركة في الأخراج المسرحي بحاجة الى براعة في التقنية مع إخراج دقيق ووضوح في الفكرة وموضوع غني المحتوى ومتطور درامياً ، كما تجدر الإشارة الى أن الموسيقى تصاحب التمثيل الحركي الإيمائي حيث يكون دورها هو متابعة الحركة^٢ ، لكن في (فاروم .فاروم) تم فرض الموسيقى من قبل (العازف على آلة الهانك) على الحركة مما استلزم أن تكون الموسيقى البطل الآخر في العرض وعليه تابعت الحركة الموسيقى ، وليس العكس ودليل المخرج هو ان الموسيقى تتفاعل مع الجسد الإنساني بعد أن تفاعلت بفكره لتخلق رؤى وأفكاراً عدة تبرمج وفق أيديولوجية تشير الفريزة التي تبعث الفكرة وعليه قد توحى الموسيقى بوصفه عنصراً مهماً في العرض اي حركة مصطنعة أو بدافعية لم تكن بحسبان المخرج نفسه.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :-

١ :- الدافعية والإصطناع مفردتان بعيدتان كل البعد إحداهما عن الأخرى ، والحركة في كل منها تنطلق من أسس تجعل لك منهما سبباً ونتيجة تختلف على وفق منهجية وعمل كل منهما ، بوصف الدافعية وما يليها من حركة تمتزج بالصدق والظفر في اغلب الأحيان بالهدف المنشود وإقناع المتلقي بالمشهدية.

٢٠ - ينظر :- هازبر، اندرة ، مسرح توماشفسكي الإيمائي ، (بغداد: ٢٠٠٦، دار الشؤون الثقافية) ، ص ٢٠٩.

- ٢:- الحركة توضح المعاني المستترة في الكلمات وتوضح الجوانب المخفية التي تتطلب ترجمتها عبر حركة منتظمة ومدروسة مرتبطة بالإيقاع السمعي الذي ينظم هذه الحركات.
- ٣:- الحركة حين تتطلق من دافعية فلها مكانة مميزة ، لأنها ستؤدي مجموعة من الأفعال المهمة على المسرح وهذا سيتطلب جهداً كبيراً من الممثل ليحول الجانب السمعي إلى بصري وهنا قد يؤدي الممثل أدواراً عدة.
- ٤:- الحركة المصطنعة لا تسعى إلى تحويل الجسد ولكن إلى تزويده بالمعلومات والى وضعه بموقف معين يكون فيها حياً وشاعراً بوجوده تماماً دون أن يقدم وعي معرفي بالفكرة التي يحاول أن يصل لها المخرج المسرحي تتفق ، ورؤية مبنية على التسلسل الحداثي لنص المؤلف أو نص المخرج.
- ٥:- ان الحركة وتعبيراتها في العرض تتموضع مع خاصية النص الذي يفرض النمط المطلوب للتجسيد الدرامي وإمكانية ترحيل المفردات الحوارية الطويلة إلى مفردات حركية وهذا يجعل المخرج أمام اختياره للأسلوب الذي سيجعل العرض مرئياً وبيرمج مفردات الحوار التي ترحل إلى حركة ذات دافعية وحركة مصطنعة لتحتل جوانب عدة تتمنطق مع الرؤية التي جاء بها المؤلف.
- ٦:- إن الحركة بوصفها فعلاً فيزيائياً تتطلق بدافيتها لتثير كل القوى الروحية لطبيعة الممثل الإبداعية كما لو كانت لتبتلع روح الممثل الروحية وانتباهه وإيمانه وتقييمه للظروف المعينة وعلاقاته وأفكاره ومشاعره.
- ٧:- الحركة في الإخراج المسرحي بحاجة إلى براعة في التقنية مع إخراج دقيق ووضوح في الفكرة وموضوع غني المحتوى ومتطور درامياً ، كما تجدر الإشارة إلى أن الموسيقى تصاحب التمثيل الحركي الإيمائي حيث يكون دورها هو متابعة الحركة.
- ٨:- وظف الرقص الحديث الحركة المنبعثة من دافعية عميقة كي ينقل أدق الخبرات والتجارب التي تأتي عبر الحركة الإخراجية التي يخططها المخرج بوصف الحركة جزءاً أساسياً من سلوك الممثل الذي تأتيه الدافعية نحو فعل معين يصدر عن انفعال خاص ، وبدافعية الحركة سواء بالرقص ، أم بالفعل التمثيلي تتقل معاني عميقة أكثر من عمق الكلمات نفسها.
- ٩:- عدت الحركة التي تتبع من موضوعة المعالجة الإخراجية الموتيف الذي يقول النص مع مفردات الجسد التي تترجم الكلمات إلى حركات وعبر الحركات المترجمة تأتي صنيعة هذه المعالجة التي تتفق مع الرؤية الحداثوية لكل المفردات الإخراجية والرؤى.
- ١٠:- الحركة بدافيتها واصطناعها توضح معالم المعالجة الإخراجية التي يروم العرض أن يجعل منها صيرورة العرض ونمطه لينتج عن هذا أسلوب يوصف به مخرج ما ، أو تتصف به نظرية في الإخراج المسرحي.

الدراسات السابقة :-

بعد أن إطلع الباحثان على مجمل الدراسات التي تناولت الحركة ، لم يجدا دراسة تتناول دافعية الحركة وإصطناعها ، ووجدوا دراسة عن الحركة ودلالاتها للباحث عبد الحسين رحمن التميمي (الحركة ودلالاتها في الإتجاهات الإخراجية المعاصرة) (بغداد ٢٠٠٢ . تحدد هذا البحث بدراسة (الحركة ودلالاتها في الإتجاهات الإخراجية المعاصرة) متناولاً نماذج مسرحية عراقية مختارة ، إذ أنطلق الباحث من الأهمية البالغة للحركة ودلالاتها في تشكيل العرض المسرحي بوصفه ترجمة فنية وجمالية وفكرية وتقنية لإيصال الموضوع بشكل متكامل فضلاً عن كونها مهيمنة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاتجاهات الإخراجية المتعددة ، و تقدم

نماذجاً متنوعة ذات دلالات متعددة من حيث انتقالها ودفعها لعجلة العلاقات المتمثلة بتوضيح أشكال الصراع الدرامي على وفق الدوافع المتعددة، كذلك دورها المهم والمنتج لأكثر من دلالة. إذ أراد الباحث أن يصل من خلال مشكلة بحثه الذي تمثل في السؤال عن أهم المنطلقات الأساسية التي أعمدها المخرجون المسرحيون العراقيون في صياغة الحركة ودلالاتها في اتجاهاتهم الإخراجية؟ وهل كانت ذات صلة بمرجعيات منهجية؟ أم كانت ذات منطلقات ذاتية وعشوائية؟ ولتحقق الباحث أهدافه من خلال الإجابة عن هذا السؤال من خلال التعرف على آلية الحركة ودلالاتها في ضوء الاتجاهات الإخراجية المعاصرة ومدى فعاليتها في العرض المسرحي العراقي. وقد تضمن البحث فصلاً أربعم:-

الفصل الأول:- وقد أحتوى على الإطار المنهجي الذي تضمن مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وأهداف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات، إذ برزت أهمية البحث وتركزت في واحدة من أهم وسائل التعبير في العرض المسرحي، وهي الحركة ودلالاتها، لما لها من أثر كبير في تطوير قدرات المخرج المسرحي وتفعيلها والإفادة منها وتطويرها في اتجاهات فرضيات عروضهم المسرحية للوصول إلى التكامل الفني والجمالي والفكري والتقني في العرض المسرحي. لقد حدد الباحث حدود بحثه في نماذج من المخرجين المسرحيين العراقيين على وفق عروضهم المسرحية بصورة قصدية للفترة من (١٩٨٩-١٩٩٩) التي عرضت على مسارح بغداد حصراً.. أما الفصل الثاني فقد شمل الإطار النظري والدراسات السابقة والذي أشتمل على ثلاثة مباحث وعلى النحو الآتي :-

المبحث الأول:- الحركة. التي شملت كل ما يخص الحركة على وفق تطورها عبر العصور المسرحية فضلاً عن الحركة على المسرح وأنواعها وأشكالها على وفق الدوافع ثم أبعادها وتركيبها فضلاً عن الإيماءة والشغل المسرحي بعدهما جزءاً لا يتجزأ من الحركة .

المبحث الثاني: الدلالات وأنواعها التي قدمها الباحث في ثلاثة محاور:-

١. علم الدلالة.

٢. الدلالة عند شارل ساندرز بيرس.

٣. الدلالة عند تاديوش كافزان.

كما أشتمل هذا الفصل على الدراسات السابقة وأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري **الفصل الثالث:** تضمن إجراءات البحث الذي أحتوى على مجتمع البحث وعينة البحث ومنهج وأداة البحث فضلاً عن تحليل العينات.

الفصل الرابع: أحتوى على النتائج، إذ خلص الباحث إلى بعض النتائج التي أسفر عنها التحليل ومنها:- إن الحركات قد ارتبطت بإحالات رمزية تنتمي إلى مرجعيات دينية طقسية وفي أحيان أخرى يكون ارتباطها بالفريزة المجردة، إذ يتم استخدام الجسد كوسيط حي في نقل قيمة الموضوع عبر اشتباكه مع معطيات فن الرقص والحركات الإيقاعية التي تطورت فيما بعد إلى مفهوم (البانتوميمايم) استخدام الحركة كتعبير عن فعلين إما أن يكون خارجياً أو داخلياً فضلاً عن ترجمة الفعل العضلي إذ تباينت أنواع الحركات واختلفت بحسب مرجعياتها فظهرت الأنعكاسية والاضطرارية والحركة التقنية

الفصل الثالث: مجتمع البحث:

قام الباحثان بإحصاء مجتمع البحث وتماشياً مع متطلبات البحث الذي كان للعروض المسرحية التي اعتمدت في أغلبها على الحركة، مسرحية (حلم في بغداد) فقد وجد الباحث أن هذه المسرحية قدمت عام (٢٠٠٨) من قبل (أنس عبد الصمد) في (بغداد) ومسرحية (هاملت) عام (٢٠٠٩) في مصر ، ومسرحية (الجدار) (٢٠١٠) في (الجزائر) ، ولأن هذه العروض الثلاث هي النماذج المنتخبة للبحث فقد تم اختيارهما قصدياً على رغم من تضمن مجتمع البحث لعروض أخرى لم يختارهما الباحثان لمشاركتها في العروض الأخرى.

عينة البحث :-

لجأ الباحثان الى الطريقة القصدية في اختيار عينات بحثهما ، والتي هي مجتمع البحث نفسه:

اسم العرض المسرحي	مخرج العرض	
1	(حلم في بغداد)	انس عبد الصمد
2	(هاملت)	وليد عوني
-	(الجدار)	باتريك بانسون

وللأسباب التالية :

- ١ - جاءت العينات متطابقة مع حدود البحث .
- ٢ - العروض هذه تتوفر فيها شروط الحركة والدافعية التي ابغى الباحثان دراستهما ولأنهما لم يشاركا في هذه العروض .
- ٣ - توفرت الفرصة للباحثين لمشاهدة العروض حياً .

أداة البحث:-

اعتمد الباحثان على ما أسفر عنه الإطار النظري من نتائج ومعايير وعلى مشاهدة العروض للوصول إلى نتائج موضوعية ليخرجوا بها كمنحولة نهائية لموضوع بحثه .

تحليل العينات:-

١ - - مسرحية (حلم في بغداد) :-

بحث العرض صيغة المسرح ما بعد (البانتومايم) أو عن شكل الميتامسرح الصامت في تجاوزه لحدود المحاكى باللغة البديلة في الخطاب البصري الحركي مستعينا ببعض الهمهمات وأصوات الأفعال أحياناً في محاولة لشحن الشفرات التي تبثها حركة الجسد ومدلولاتها العالية التأويل ، إذ تبتثق عن (حرية الجسد) تشكيلات وصور لا تكتمل إلا عبر الاتصال بثقافة المتلقي .
فالخطاب التثاقلي لحركة الجسد هنا يتجاوز القصدية والاصطناع ، لأن عناصره تتجاوز الثابت (المؤلف) يحكمها زمان و مكان هو الكون بأسره الذي يحاول العرض أن يبؤرهُ في حلم افتراضي تفسره قراءة اللحظة الحركية لمنطقة مغيبة يحاول الكشف عنها واستحضارها في كوامن اللاوعي الجمعي ليشرحها في صورة من صور التصدي لمحنة الهم الجمعي (بغداد) وهي في توجعها تحت معاول الاحتلال والنهب والدمار الهولاكوي الجديد .
إن هذه المأساة اليومية العراقية لم تقدم في (حلم في بغداد) عبر خطاب حركي منفلت في بنيته

الجمالية ولا في خطاب مقيد إلى نواميس الدافعية الحركية وإنما في محاولة للإنعتاق من سطوة التقليدي نحو توظيف الاصطناع لارتياح الفضاء الرحب لحرية الجسد وطواعيته لتبدو متجردة عن جميع أشكال السلطات التي وجد الإنسان في أطرها - التربوية والدينية والاجتماعية وتلك القيود والاشتراطات القبلية التي منها ما هو مؤدج ومنها ما هو متأصل .

فبنية الحركة في (حلم في بغداد) تؤسس لفرصة سانحة للتمرد على التراث واخللة التقليدي المتوقع بواسطة الإزاحة التي يقوم بها الجسد الخلاق لتحقيق سريان الإحساس في جسد الممثل لمجاوزة المعنى - كخط سري للتشكيل الحركي المبتدع.

عليه فان (حلم في بغداد) تجربة حركية للافادة من فكرة الفصل بين جسد الممثل وجسده اليومي المتوطن بالحركات والإيحاءات ، والإشارات وصولاً بالجسد إلى شعرية لا تنفذ من المرجعيات وإنما تغذيها . من هنا فان حركة الممثل لها مدلولات عدة في تحديد معنى الدراما تختلف المدلولات هذه باختلاف الصنف الدرامي الذي يقدمه سواء كان واقعياً أم طبيعياً أم تعبيرياً ، حركياً أم رمزياً أم ملحمياً أم تسجيلياً أم عبثياً وذلك قياساً على الجديد الذي تقدمه أو تبتكره مما يعد إزاحة لاتجاه سبقها وبناءً جديداً يساير روح العصر الذي أبدعت فيه .

وهو أمر يبني على أن الحركة عند الممثل في (حلم في بغداد) متعددة الاحتمالات لتعددية معانيها وهنا تتحدد حركة الممثل بناءً على الديكور وما ينتجه من معلومات ومعانٍ في العرض المسرحي . إن تحول السرد من نص إلى حركة جعل الممثل يحمل على عاتقه مهمات عدة تتمنطق في إيصال أكبر عدد من الإشارات إلى المتلقي عبر الجسد ، ففي غياب الوعي السردية هنا وعليه لن يكون في مقدور المتلقي استيعاب الكم المتراكم من الحركات ان لم يتم ترتيبها بشكل متسلسل لها مرجعيتها أولاً في نقل الجانب السردية في النص إلى حركي .

ان عرض (حلم في بغداد) بين دور الحركة في توليد الإيقاع بوصفها المركز المهم داخل العملية المسرحية التي تعتمد العناصر البصرية في العرض إذا ما تم التحفظ على الجانب السردية اللفظي للنص . والحركة في الإخراج المسرحي للعرض تكتسب أهميتها كلما كانت تنطلق من دافعية ، لأنها وعليه تؤدي مجموعة من الأفعال المهمة على المسرح وهذا سيتطلب جهداً كبيراً من الممثل ليحول الجانب السمعي إلى بصري وهنا قد يؤدي الممثل أدواراً عدة فقد أدى الممثل في مسرحية (حلم في بغداد) دوره الذي جعل من جسده وحركته تأخذ مساحة كبيرة للتعبير عن محتوى العملية المسرحية فكل التفاتة ، وميل ، وانبطاح ، ونهوض تؤدي بدافعية معينة لتنمي جانب فكري يرسل إشاراته إلى المتلقي وبه تكون هذه الإشارات دلالة على فهم لما ينوي النص طرحه عبر مخرج أراد أن يتلقى المتلقي بالحركة سواء كانت متأنية بدافعية أم بإصطناع العرض المسرحي بإستيعاب تام ويتفاعل معه في لحظة من اللحظات ويتعاطف معه في لحظات أخرى .

٢ :- تحليل مسرحية (هاملت)^{٢١}

فكرة العرض :- تدور فكرة العرض حول اكتشاف هاملت أمير الدنمارك أن والده الملك قد تم قتله بفعل فاعل وتتجلى هذه الحقيقة في لقاء يجمع بين هاملت الابن وهاملت الملك ، حيث تسيدت الموسيقى على العرض بشكل متكامل منذ البداية إلى النهاية وبعد أن يكتشف هاملت الحقيقة يبدأ بالتحقيق والعمل على أن يعرض الحدث في تقنية المسرح داخل المسرح بين فيه ما حدث

٢١- " مسرحية انتقام هاملت تأليف :وليم شكسبير ،إخراج:وليد عوني قدمت على قاعة مسرح الأوبرا في القاهرة، في ٢٠٠٧

لأبيه الملك ويطلب من (هوراشيو) أن يراقب ردة فعل الملكة والملك المغتصب للعرش وهنا تكتشف المكيدة ويظهر للعيان ان الجناة مدانون فعلاً وفي مشهد آخر يقتل (هاملت)، (كلاوديوس) وزير الملك ووالد (أوفيليا) خطأً وعندها تقرر الأخيرة الانتحار.

وبعدها يقرر (هاملت) الانتقام وتجري المباراة الأخيرة بين (هملت) و (لايرتس) ومن ثم بين (هاملت) وعمه الملك وتنتهي بمقتل الجميع وهنا يدخل الطيف حاملاً بيديه عباءة مطابقة للعباءة التي يرتديها ويلبسها لهاملت ويخرجان .

تحليل العرض:- جاءت الحركة عند الممثلين الراقصين في عرض (هاملت) لتؤكد حتمية مفادها ان كل ما يؤطره الجسد من لغة على الخشبة تمتلك دافعية لها عبر الهدف من الحركة نحو جزء معين من الخشبة وبهذا تملك الجسد هناك حالات معرفية استبقت الممكن نحو تأطير الرمز عن طريق الإيماءة ، لتعبر عن حالات عجز الكلام عن أن يتمنطق بها وفي الموضوع الذي سيطرت عليه الحركة كجزء أساس من العرض تكيف الممثل مع الجسد الذي يحمله أولاً مع دلالات المكان ومع الفكرة الإخراجية التي وظفت الحركة وتعبيرات الجسد كجزء من منظومة المخرج الإخراجية التي حملت الممثل مع الموسيقى المهمة الكبرى ، لتعبر عن حالات انسانية وفكر عظيم فكفر شكسبير الذي جعله المخرج ينطق بالحركة بدل السرد الشعري الشكسبييري ،فالحركة بجانبها التمثيلي تركبت على النهج الموسيقي الذي اختاره المخرج ليكون بمثابة سكرتير إخراجي آخر بدل الفكرة التي تراوح مكانها وهنا وقع على عاتق الممثل ومن قبله المخرج ان يكون ملاحظاً للحالات المتغيرة للنهج الموسيقي وعليه ان يتحرك مع وقعاتها المختلفة والسريعة فمنذ مشهد الحراسة الليلية أدت حركة الممثلين على ان تكون شبه استعراض عسكري لما يتطلبه المشهد من انضباط متميز ورايديكالي وعليه التحمت المشهدية هنا مع حركة الممثل وفكرة المخرج في تأصيل المشهد وربطه مع ظهور الطيف ومن ثم حركة دخول هاملت ولقاءه بالحرس الذين اشعروهم بما ظهر عندهم وهنا تحركت الأجساد بخفة ومنطقية لتعبر عن حالة وجود وقوة وتحدي والتحام وبهذا تقرر ان يغادر الحرس المكان لينفرد (هاملت) بحركة موضعية ومنفردة جعلت من الطيف يخرج للقاء ابنه البار وهنا يهمس بإذنه ومن ثم يعبر له عن ما حدث له من غدر عبر حركة اليدين والجسد اللتين عدتا من العناصر الأساسية لدى الممثل وهنا استلم الممثل إشارات الطيف وتحذيراته ومطالبه بضرورة الانتقام وبعدها يتحرك الطيف نحو مؤخرة المسرح ليخرج ، ويترك هاملت ليتحرك بحركات شبه جنونية نقلت للمتلقي فكرة اصابة هاملت بلوثة في دماغه وهنا يستدعي هاملت الملكة عبر رقصة جسدية مستمرة ومن بعدها الملك المغتصب للسلطة في دافعية مبررة وبعدهما يستدعي زميل روحه هوراشيو ويتحرك بحركات معتوهة وغير مستقرة ليوجز لهم انه يريد ان يريهم مشدأً وبالفعل يتم عرض المشهد هنا ويكتشف هاملت من ردة فعل الملك والملكة بحركاتهما الموضعية القلقة انهم جناة مذنبون وفي مشهد آخر يلتقي هاملت بوالدته الملكة وتتحرك الستارة لتبلغ هاملت ان هناك من يسترق السمع ويهرع هاملت نحو الستارة ليجعل سيفه في داخل من يسترق السمع ويكتشف انه بولونيوس الوزير وليس الملك كلاوديوس ولدى معرفة أوفيليا بذلك تقرر الانتحار بعد مشهد رقص حركي مستمر بينها وبين حبيبها المفترض هاملت، وتستقر فكرة الانتحار بذهن أوفيليا لتتحرك على المسرح وهنا تربط الحركة الإخراجية دافعيته من التحرك على الخشبة ثم ربط المشهد المسرحي مع أجساد الممثلين والممثلات المتحركة في هارموني متوحد لبيّن مشهد غرق أوفيليا وبعد هذا المشهد يتم مشهد المباراة التي تتموضع فيه حركة الممثلين لتبين مع الموسيقى

المسيطر على المشاهد ككل لون متميز من الحركة عند الممثل الذي جعل من حركته الواناً عدة راقصة وساكنة في كل مرة يستلزم فيها المشهد ذلك .
جاءت الحركة في المشهد الأول لتحليل الدراما بشكلها السردي إلى مديات متموضعة مع الجسد الذي ألقى بظلاله على الخشبية لكن بوحى من الممثل الذي سمح لعنفوانه بأن يجتاز المقدس الذي يحرم على الجسد أن يجتازها بوصفه إصطناعاً غير مبرر ، مما فسر على انه ضعف تقني من قبل المخرج الذي تنقصه الدراية في توجيه الدوال الجسدية للممثل في استمالة الممكن وتحويله إلى مباح وذات معاني عدة حلت محل السرد الذي أزاحه المخرج عبر الحركة التي جاءت مصطنعة في مشهد الاستهلال حيث الحرس في باب القصر وإذ بالملك الشبح يظهر لهم من بين الأثير وعليه اندمج الحرس بحركات ذات دافعية مع الدافعية التي جاءت بالشبح ليكون في فضاء الحرس فيوحي لهم من طيفه الذي حمله معه مذ أن كان ملكاً ولكنه أثر أن يختفي على الفور لأن ظهوره اقترن بوجود نجله المحبوب إلى قلبه (هاملت) ، وهنا كانت عملية الظهور سواء بجانبها التأنيفي الذي وجد في النص الشكسبيري أم جانب العرض الذي اختار له المخرج معالجة اختلفت عما قدم سابقاً جاءت بحركات غير مبررة وذات اصطناع امتد لتطول بذلك مساحة العرض مما دفع بالممثلين إلى اجتياز لوحة مهمة تحمل بداخلها حركات لمت جوانب سردية بلون حركي ، وفي المشهد الثاني يظهر هاملت بعد أن تم تبليغه من لدن هوراشيو بظهور الشبح فيواجه الأب ابنه في حركة راقصة استلمت شرعيتها من الموضوع بالهام أدلى بدلوه على حركاتها المنطلقة من دافعية تارة ، ومن اصطناع ملفت للنظر تارة أخرى، ثم مشهد المسرحية التي ابتغى عرضه ليكشف عمه الملك حيث تقع على عاتق الشاب الدانمركي هاملت أن يفضح الخونة ويتحقق من الخبر الذي نقله له الشبح .

جاءت الحركة في المشهد الأخير لتقول إن الدافعية تغلبت على الاصطناع وهو أمر ارتهن باحتراف الممثلين لهذا اللون من العروض مما جعل اغلب الحركات تتميز بوقع مرتين بالتعبير المبرر للسرد الشعري في نص شكسبيري مهم .
لقد تولت الحركة بلونين جعل من الاصطناع عنواناً سيطر على كل مسالك العرض مما دفع بأغلب المتلقين إلى تفسير ، وتأويل المشهد الأخير بوصفه اصطناعاً متكامل على رغم مما ما تم توصيله بأنه بادرة مهمة من لدن هاملت للوفاء بعهده لأبيه الذي أوقع على عاتقه مهمة الانتقام الذي كان على قدر كبير من الأهمية .

٣-٣ - تحليل مسرحية (الجدار)^{٢٣}

تدور فكرة العرض حول الجدار وماهيته بوصفه مادة فلسفية معنوية ومادية فالجدار يكون برزخاً يفصل بين موضوعين أو بين شيء وآخر، الجدار هو الكائن الوحيد الذي يمكنه أن يحول بين الإبداع واللاإبداع بين الخير والشر ،وهنا جاء الجدار ليكون الفيصل بين كل ثنائية في الحياة ، واهم ثنائية هي روح الجماعة التي تفرقت فأرادت أن تهدم هذا الجدار الذي بدا مفرقاً للممثلين الذي استعانوا بجسدهم ليبرهنوا أن التعبير الحركي له مكونه الأوحده في إيصال الأفكار التي يعجز عنها الكلام أحياناً.

تطرق العرض إلى موضوعات عدة منها الخير والشر الإتحاد والتفرق، والحب والكراهية، كما

٢٢-٣٠ مسرحية (الجدار) تأليف واخراج باتريك يانسون و(طلعت السماوي)، قدمت على المسرح الوطني في العاصمة الجزائرية في العام ٢٠١٠. وقد حضر احد الباحثين العرض.

نقد العرض الحياة الاجتماعية عبر شخصية الرجل الأعمى الذي يتعرض لمقالب مكروهة تجعل منه ضحية، وتأتي الحكمة منه بكلمات ينطقها في آخر العرض تجعل من سير الأحداث يأخذ النمط التغريبي في إضفاء صفة اللامألوف على العرض.

التحليل:-

بدأ العرض برقصة جمعت الممثلين السبعة والعشرين في مكان مبهم لم تدل رقصتهم على نمط وصفة المكان، الحركة تميزت بإصطناعها الواضح والتشتت الذي سيطر على اغلب الحركات جعل من المشهد يبدو ركيكاً مع الأخذ بنظر الاعتبار الأفراد الذي تميزت به شخصية المذيع والمذيع اللذان بينت تعبيراتهم الحركية بدافعيتهما بالتوجه نحو مقدمة وسط المسرح ليلقيا الخطاب المهم حول آلية الأخبار التي تداخلت فيها نوعية الخبر الذي بين وجود ضحايا في مكان ما وجاءت أسئلتهم لتوجه نحو الجمهور الذي شاركهم الخبر وصحح عدد الضحايا، فمرة يكونون عشرين ومرة ثلاثون، اتسمت حركة المجاميع أوضاعاً عدة بمخاطبتها شعور المتلقي في مزجها للحركة مع تعبيرات الوجه ووقفات المجاميع كأنها جسد انسان مريض عانى ما عاناه وقد امتزجت الحركة مع الموسيقى لتكون حالة فردية مرة وحالة جماعية مرة أخرى لتنتج حالة انفعالية امتزجت بحركات ووقفات وانعكاسات متباينة جعلتهم يبدون كجسد واحد، لأنهم ارتدوا زياً موحداً، وجاء العرض ببناءه المتقوَّب مع الحركة ليؤكد أهمية الجانب الذي يغلب عليه الصمت، وهذا لم يجعل المتلقي يدرك ماهية الفكرة التي انطلق منها المؤلفان المخرجان لولا الحركة التي أعطت للرجل الضرب الدافعية في أن يسلب لب الجموع ويحكي مقولته الوحيدة في العرض التي تجسدت في:- (أنا مهنتي الحلم لكم..فهل تشترون من بائع الحلم دون ثمن؟. جدار بيني وبين حلمي ينساب على جسدي بلسما لما مضى وورداً لما سوف يأتي)، فالإصطناع بدأ واضحا على الممثلين الذي انتقدوا الجانب الحياتي البحث في المعاشة التي واجهوها خلال مدة بروفاتهم في (الجزائر) وهذا جعل المتلقي يدرك اصطناع الحالة وعدم وجود دافعية كافية لديهم تمنحهم الضوء الأخضر والمصادقية في فهم دلالات الوعي المعرفي الذي ينطلق منه الصيرورة المعرفية في ادلجة النص على وفق مفهوم العرض وهنا وقع المخرجان في شرك كبير جعلهم لا يخرجون منه على رغم من البهجة التي أظهرها العرض وبدت جلية في تقنيات المسرح الوطني الجزائري. فالكسر المتعدد واللامبرر للجدار الرابع جعل المتلقي لا يعي ما يتغيه المؤلفان المخرجان لأن العرض بني على الإرتجال. وهكذا فإن معالجة المخرجان للحركة احتكمت بوعي كل منهما لتطور نمط الحركة ف(باترك) مختص في رقص الكابويرا و(السماوي) في الرقص الدرامي وهنا كان المحك في أن يصلا إلى جدال معرفي بين المخرجين في أهمية إضافة مشاهد جديدة كادت لاتنتهي العرض، فالحركة التي تنتهج لها مكاناً بين الحوار جعلت من دور الضرب زماماً لكل الحركات التي ظهرت زائدة في حيك الفكرة التي تشتت في اختراق الجدار الرابع بدون مبرر لمرات عدة، وهذا جعل من رقصات الكابويرا التي تخللت العرض تتم عن حركات مصطنعة بدت مغربة عن الفعل الأساس الذي سعى إليه المتلقي في بداية العرض لكنه لم يتوقعه كما حصل في النهاية عندما دار الحديث وكأنه حديث في مقهى حول آلية تنظيم الجوانب اللوجستية من طعام وشراب ومنام في مكان اجراء البروفات (المعهد العالي لمهن فنون العرض)^{٢٣}، إن إقحام الحركات المصطنعة جعل من شرعية الحدث تبدو غير سلطوية ولا تتمتع بألية لإقناع المتلقي الذي سيطرت عليه وجود ثلاث مدربين

٢٣- جرت الروفات في المعهد العالي لمهن فنون العرض السمعي والبصري في العاصمة الجزائرية وقد واه الطلبة الممثلين المشاركين في العرض ظروف صعبة القت بظلالها على العرض.

للحركة في العالم جاؤوا ليشاركوا في العرض . إن الوعي الذي يهرب منه العرض هو إمكانية أن تكون معالجة المخرجين للحركة تنطلق من تغذية معرفية راجعة تكتسب وقودها من فكر النص وهذا الأخير كان غائباً في عرض (الجدار) الذي اعتمد على إقحام الأفكار وإعادة ترتيبها ترتيباً غير منطقياً في صورة انه عرض تمتع بوجود حركة والحركة تعني الوجود ، والوجود يعني أن تنشئ لغة عالمية يستوعبها القاصي والداني. أصبح الجسد مركزاً حركياً يبيث أنواع الإشارات والإيماءات ذات المعاني المختلفة في بناء تركيبى يدفع الرموز الجديدة في مساحة العرض، وهذا ما جسده حركات المجموعات الراقصة الإيمائية ، إذ كونوا أنموذجاً كيروكرافياً تحرك بحركات تعبيرية كوئت بدورها الصورة المسرحية لتعبر بدورها عن جانب من جوانب الدافعية التي سعى لها كل مجموعة منهم في ابتغاء هدفه ، فخلقت الحركة بواسطة الجسد بيئة مسرحية بعيدة كل البعد عن البيئة الواقعية للنص الأصلي، وهكذا أُلغيت مرجعيات الهوية التي تنتمي إليها الشخصية، وبدأت انعكاسات الحركة وتعبيراتها هي التي تفرض نفسها وتتركز في ذهن المتلقي.

سعى العرض إلى البرهنة على إن القدرة التي يمتلكها الجسد في تصميم الحركة تتحلى في قدرته على ترحيل السرد إلى حركة، فقد أعطت الدافعية في الحركة للراقصين - عند دخولهم المسرح - دلالة الألفة والتقارب بين الاثنين (بين المتلقين والممثلين أنفسهم)، هذه الدافعية المتأسسة من وحي التقارب الذي جمع بين (المتلقي والجمهور) عبر دخول الممثلين من داخل قاعة جلوس النظارة، فالبطل والبطلة اللذان أذاعا خبر تعرض بعض المناطق العربية إلى دمار استخدمما جسدهما وهما يتراقصان بحركات تعبيرية وبإيقاع هادئ وأجواء مختزنة بالرومانسية والحب والعشق، وبإيقاعات بصرية تطرق نظر المتلقي وتثير إحساسه وترفع من استجابته، إذ يحاكي المثلون الراقصون الجدار ليكونوا هم في آخر المطاف جزءاً من هذا الجدار الذي لم يتغلبوا عليه بل تغلب عليهم بسحبه لهم وجعلهم جزءاً منه.

لقد اتضحت الدافعية في حركة هذه المجاميع عبر وجود المبرر لكل فعل وحركة فالفعل الذي يكون منطلقاً من دافعية ، ثم خلق حركة مبررة تارة وغير مبررة تارة أخرى امتزجت بالإصطناع الذي سعى إليه العرض بمجمله لاسيماً في المشاهد المترتبة التي سبقت كل رقص جسدي حركي .

الفصل الرابع: النتائج

١- الحركة امتياز يمتلكه الممثل البارع وغير البارع على السواء لكن البراعة تمتلك درجة الإبداع ان تمت الحركة بدافعية مدروسة تؤتي نتائجها المرجوة.

٢- جاءت حركة الممثل في (حلم في بغداد) لتوحي بلون سوداوي التمسسه المخرج من روح النص الذي تشفر بشفرات اليأس التي إقتصت من الإنسان فجعلت منه آلة ، في حين أن الحركة في (هاملت) التمسست لها هدفا التمتع له بصيص أمل بتنفيذ الإنتقام.

٣- الحركة الإخراجية في (الجدار) و(هاملت) ارتبطت بوثاق واحد واسلوب واحد عبر تجربة المخرج المحترفة في المسرح الذي ينتمي الى (الحركة) ..

٤- الحركة في (حلم في بغداد) امتلكت من الإصطناع ما جعل الممثلة تتخبط في رؤية غير شفافة لم تحتكم لفكر معين بل كان التكرار الحركي مدعاة لبث الملل في النفس المتلقية نتيجة تكرار الحركة . في حين ان الحركة في (هاملت) التمسست روح الدافعية في كل خطوة ورقصة وفعل فيزيقي تحرك به

الممثلون هنا وهناك .

٥:- الحركة الإخراجية في العروض الثلاثة تمكنا من ان يوصلا فكرة المؤلف عبر الجسد الانساني المتشفر الى شفرات بعيدة عن الكلام.

٦:- حركة الممثل في العروض الثلاثة امتلكا خاصية التجسيم للحالة والتعبير المبالغ فيه لكل مجريات الحدث .

٧:امتلكت الحركة دافعيتهاف في (هاملت) مع غياب هذه الدافعية في (حلم في بغداد) وتوفر الدافعية والاصطناع في معالجة المخرج لعرض (هاملت).

٨:- استطاع المخرجون في (حلم في بغداد) ،(هاملت) و(الجدار) أن يجعلوا من الحركة وماتملكه من ادوات كالجسد منظومة للمعالجة الإخراجية تمكن المخرج من استبدالها مكان السرد ليتم تبادل المواضع الحركية لتترجم السرد الى لغة حركية تمتلك القدرة على التعبير .

٩:- الحركة التي يتم معالجتها من المخرج تتحمل موضعين أما أن تكون حركة مع فعل بإستعمال إكسسوار عندها يكون شغلاً مسرحيا مبررا أكثر من الحركة التي تكون بدون استعمال آلة ديكورية أو اكسسوارية وهنا تتمتع الدافعية والاصطناع بأهمية اكبر في تكوين المعالجة التي تأتي من فكر المخرج ومخيلته.

المصادر والمراجع العربية

- المصادر العربية:-
- ١:- ايفانز، جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانلافسكي الى الآن، ترجمة: فاروق عبد القادر، (القاهرة: ١٩٧٩)، ص ٥٤.
 - ٢: بليزايون، كاثرين، مسرح ميرهودل وبرخت، تر: فاروق فزق، (دمشق: ١٩٩٧، وزارة الثقافة).
 - ٣:- الخطيب، د. إبراهيم وزملاء، فن التمثيل (بغداد: ١٩٨١، دار الكتب للطباعة والنشر)
 - ٤:- زاخوفا، بوريس، فن الممثل والمخرج، ترجمة: عبد الهادي الراوي، (عمان: ١٩٩٦، وزارة الثقافة).
 - ٥: سامي عبد الحميد - مسرح الصورة ومسرح الكلمة / جريدة (الجمهورية) - صفحة أفاق - في ٢٩ / ٢ / ١٩٨٤ .
 - ٦: سرحان، د. سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي (بيروت: ب.ب.ت، المركز العربي للثقافة والعلوم).
 - ٧:- علي، عواد، شفرات الجسد، (عمان: ١٩٩٦، ازمنا للنشر).
 - ٨: كارلسون، مارك، فن الأداء، تر: د. مثنى سلام، (القاهرة: ٢٠٠٢) ..
 - ٩:- كرومي، د. عوني، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، (دمشق، عدد ٤٠، وزارة الثقافة: ١٩٩٤).
 - ١٠:- نعمة مرعي، د. عبد الصاحب، التشكيل الحركي (الميزانسين في العرض المسرحي) (الشارقة: ٢٠٠٢، وزارة الثقافة).
- ١١:- هازبر، اندرة، مسرح توماشفسكي الإيمائي (بغداد: ٢٠٠٦، دار الشؤون الثقافية).
- ١٢: هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (الشارقة: ٢٠٠٢، دار الشارقة
- المصادر الأجنبية:-
- 14- Lisa ullman (London: 1975. passim)
- p.39. 2: Rudolf. laban. modern education dance 3rd. with additional.
- 15:- Oscar .G. Brockett. The theatre. (netyork: 1964. n press).
- 16--Norbert. Sillamy. Larouse (british: 199 1)P.195
- 17--Madeline. Blaque Frord. (londom: 198). p201 .
- 18--Francic. Richard. the drama introducing. (new york:-1987). p.43.
- 20- A . Johnson . kast and Rosanzwelg . the theory and management of system . y .McGrak - Hill Book . Co . 1967 .
- 21- Fayol . Haniri . Industrial management . Newyork : pitman Co . 1949 .
- 22- Whit . Leonard D . Introduction to the study of puplic Administration . McGrak - Hill Book . Co . 1970 .