

## تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر (كوردين كريك أنموذجاً)

المدرس / وسام خضر موسى

جامعة الموصل . كلية الفنون الجميلة

### الخلاصة

يتناول البحث مفهوم الأداء التمثيلي عند الممثل المعاصر وتقاربه من أداء الماريونيت، عند المخرج الانكليزي ( كوردين كريك )، وتقوم الفرضية (الماريونيتية) على تنمية قدرات ممثليه في العرض المسرحي ليكونوا بعيدين كل البعد عن الأداء التقليدي والأداء اليومي للحركة الجسدية، بل يطالبهم أيضاً بحركة نظامية غير عشوائية تحمل في طياتها فلسفة التعبير الممثلة بالمعان الفكرية والفلسفية والتعبيرية عن طريق كشف الذات وتحويلها إلى جسد مرن ومطواع لإنتاج نظام أدائي يتحقق عبر الجسد المثقف والواعي عن طريق التمرين ووضعه في سياق عملي تطبيقي وعلمي على خشبة المسرح . ومما سبق يتناول البحث ثلاث فصول ، جاء الفصل الأول (منهجية البحث) وفيه مشكلة البحث والتي تمثلت في السؤال عن تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي ومدى أهميتها وتأثيرها. وأيضاً ضم هذا الفصل أهمية البحث والحاجة إليه والهدف منه وحدوده، وانتهى بتحديد المصطلحات التي وردت في عنوان البحث وتعريفها إجرائياً، كما تناول الفصل الثاني ( الإطار النظري ) وفيه مبحثين الأول كوردين كريك (خطاب التنظير) والثاني الممثل والماريونيت (مقاربة أدائية ) ومن ثم مؤشرات الإطار النظري أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث واختيار عرض ( هجرة الطيور الخشبية ) عينةً قصديه ومن ثم تحليل العينة والخروج بأهم النتائج والاستنتاجات وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية ( تمثلات، خطاب، الماريونيت )

### Abstract

The research deals with the concept of representative performance by a contemporary actor. And his closeness to the performance of the marionette, at (GORDON GRAIG) director , This requirement is considered one of the most important demands in the development of the abilities of his actors in the theatrical performance so that they are far from the traditional performance and the daily performance of the physical movement, and It also demands a systematic, nonrandom movement that carries with it a philosophies of expressions filled with ideological and philosophical Meanings, through self-revelation and transformation into a flexible and obedient body. and production of a performance system is achieved through the educated and conscious body. Through exercise and putting it in the context of practical and scientific work on stage, In view of the above, this research

dealt with three chapters, in first chapter the methodology of research, including the problem of research, which consisted of the Questions about the representations of the marionette speech in the performance of the theatrical actor and their importance and impact. . Chapter II (Conceptual framework) also dealt with two topics . the first (GORDON GRAIG) ( Speech of theoritizing) and The second is the representative and the marionette (performance approach) and then the indicators of the theoretical framework, The third chapter included the search procedures and the selection of the display (migration of wooden birds) by a deliberate choice. And then analyze the sample and come up with the most important results. The research concluded with a list of sources and references. key words ( Representations ,Speech , Marionette)

### الفصل الأول

#### الإطار المنهجي

##### مشكلة البحث

ابتغى المسرح بوصفه نشاطاً حضارياً للإنسان وعبر تاريخه الحافل بالتجارب المتنوعة ، إلى أداء وظيفتين أساسيتين فيما يخص تأسيس العرض كحصيلية نهائية،الأولى هي إيصال فكر المؤلف إلى المتلقي كنص منتج خارج كيان المسرح ، والثانية إنشاء خطاب تواصلية مشترك فكرياً وجمالياً بين فضاء العرض وما يتلقى منه وقد ظل الممثل القاسم المشترك والاهم بين الوظيفتين وفضل البحث عن خصائص وصفات الشخصية التي يماثلها من ناحية كيانها الطبيعي ، والاجتماعي ، والنفسي. وما تعبر عنه في الفعل المسرحي والتكوين الذاتي للدور وموقعه في تشكيل العام (الجماعي) أي صورته ، ومكانته مع الشخصيات المشاركة معه في العرض وعلاقته بمحيطه السينوغرافي العام وعليه فقد عمد (كوردن كريك) إلى كشف الفن الشامل المركب \_ الذي يتجه بكل شمول عناصره المتفاعلة إلى المتفرج الذي يستجمع كل ملكاته الوجدانية / الشعورية والذهنية لكي يتلقى الإبداع الفني ويستمتع به لكونه الفن الذي يحتاج إلى فنان قادر على استيعاب كل مفردات إبداعه وعوالمه وعلى توظيفها بدقة وبوعي معا كالدمية التي أرادها (كريك) فمن هنا فان علاقة الممثل (بنفسه - بجسده - بصوته - بخياله) تتم عبر مفهوم خطاب ثقافي واجتماعي وسياسي يختلف من بيئة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر، وإذا كانت تمثلات خطاب هذا الجسد (جسد الممثل) هو الصورة المثالية التي ظهرت عبر الماريونيت التي تحدد هوية كل إنسان في العالم فبذلك يشغل حيزاً صغيراً لنفسه بحيث يربط صاحبه بالحيز الأكبر وهو الكون الذي يكون هذا العالم ضمن علاقة تتابعية مترابطة ومن هنا فان مشكلة البحث تتمحور في التساؤل الآتي

(( ما تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر؟))

### أهمية البحث والحاجة إليه

تتجسد أهمية البحث في رصد المنجز الأدائي لخطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر فضلاً عن ذلك يمكن الاستفادة منه للعاملين والدارسين في الحقل المسرحي من ممثلين ومخرجين بوصفها دراسة متخصصة في أداء الممثل المسرحي.

### أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر

### حدود البحث

الحدود الزمانية :- ٢٠٠١

الحدود المكانية :- جامعة الموصل/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الحدود الموضوعية :- دراسة تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر/ مسرحية هجرة الطيور الخشبية.

### تحديد المصطلحات

#### التمثل : لغة

أ. التمثل في اللغة " مثل يمثل مثولاً، ومثل بالشيء أي شبهه به ومثل الرجل بين يديه .. تمثل مثولاً : قام منتصباً ( مثله تمثيلاً ) صورة له بكتابة أو غيرها حتى كأنه ينظر إليه ( تمثل ) الحديث و بالحديث: إفادة وبينه \_ الشيء: تصور مثاله \_ له الشيء :تصور له وامثله هو أي تصوره " (١)

ب . " تمثل بالشيء = تشبه به ، ويقول المحذون تمثل الأدب كأنه مَرَّجَه بذاته . ويستعمل أيضا تعبير التماهي " (٢)

#### التمثل : اصطلاحاً

أ. تمثل: " مثل الصورة الذهنية بأشكالها المختلفة في عام أو حلول بعضها محل الآخر أو تجلي الشيء وحضوره أمام الشخص أثناء الوعي نتيجة التأمل والاستبطان " (٣).

ب . التمثل " مصطلح من علم النفس يدل على عملية (بسيكولوجية) غير واعية يميل الإنسان من خلالها إلى التشبه بإنسان آخر ، وهي جزء هام من آلية تكون الشخصية عند الطفل " (٤) .

ج- والتمثل في الأدب والفن " وعلى الأخص في المسرح ، مرتبط بعملية الإيهام فالممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها (بنسبة معينة) ، كذلك فان القارئ والمتفرج يتعاطف مع الشخصية ويتمثل نفسه بها وبالممثل الذي يؤديها ، أو يتمثل نفسه بالموقف الذي يعنيه بشكل أو بآخر " (٥) .

التعريف الإجرائي للتمثل : هو استحضار الأشخاص والأشياء عبر التصور إلى الذاكرة التي تتكون لدى الذات . ويتيح إمكانية تنظيم وترتيب مدركات الإنسان حتى يتمكن من توجيه سلوكياته داخل المحيط الذي يعيش فيه .

### ١. الخطاب : لغة

ورد في لسان العرب لابن منظور " الخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام " (٦) . والخطاب عند الأصوليين : "الكلام اللفظي والنفسي والموجه نحو الغير للإفهام " (٧).

### الخطاب اصطلاحاً:

مصطلح الخطاب يقابله بالأجنبية (discours) وهو مأخوذ من الجذر اللاتيني (discours sus) الذي كان يحمل عدة معاني منها ( الرخص هنا وهناك) حتى القرن السابع عشر حيث أصبح يحمل معنى الخطاب وما اشتق منه من معاني " (٨) ، وعند بيار زيمبا " وحدة فوق جمالية تولد من لغة جماعية وتعتبر بنيتها الدلالية (كبنية عميقة ) جزءاً من شفرة ويمكن تمثيل مسارها التركيبي النحوي بواسطة نموذج تشخيصي سردي " (٩). وحسب (دومنيك مونفانو) " هناك من الدارسين من يستعمل لفظ نوع الخطاب (Genre de discours) ونمط الخطاب (Type de discours) غير إن المصطلح الذي اخذ الانتشار هو نوع من الخطاب ( Genre de du discours) للدلالة على أساليب التبليغ والاتصال المحددة تاريخياً واجتماعياً ، الخبر العام ، الافتتاحية ، الاستشارة الطبية الاستجواب البوليسي ، الإعلان ... الخ " (١٠). والخطاب حسب ( أميل بنفست ) Emile Benveste هو : " الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل. وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما " (١١).

### التعريف الإجرائي للخطاب :

هو مجموعة من المفاهيم المصاغة بصورة محكمة، بهدف تمرير الأفكار والآراء بين فئات المجتمع. وتعد غايته الأساسية للتأثير في الآخر .

### ١. الماريونيت : في مفهومه الاصطلاحي:-

انه عبارة عن " مصطلح رمزي يشير إلى نوع من الممثل الذي يعي ويعرف كيف يقوم بتحريك كل عضو من أعضاء جسده بطريقة منظمة حسب نظم الإيقاع الموسيقي والشعري وهو أيضا (...). ذلك الممثل الذي يقوم بحساب وقياس كل حركة صغيرة وكل وضعية جسدية وكل كلمة من الجمل التي ينطقها في المشهد: وأيضا ذلك الممثل الذي يمتلك مواد الفنية وأدواته التعبيرية ، ويعرف كيف يقوم بتوظيفها في مقاطع موزونة بعيدا عن الاعتباطية والصدفة في انجاز الحركة والفعل " (١٢) .

### التعريف الإجرائي للماريونيت :

وهو ذلك الممثل الذي يمتاز بحركة ديناميكية وسرعة في التغيير مع المواقف الحسية والشعورية والمشاهد الدرامية ومرونة في التصرف والتكيف عبر جسده وقدرته الكبيرة على الاستجابة لما هو حدثي وحركي لكي يثير الاندهاش .

### الفصل الثاني

#### الإطار النظري

#### المبحث الأول // كوردن كريك (خطاب التنظير)

تُعد النتيجة التي توصل إليها (كوردن كريك) في تعامله مع الممثل، أندر مفارقة في تاريخ الفن المسرحي، حين توجه بالنصح إلى المخرج " استغن عن الممثل وستستغني عن الوسائل التي تنتعش بها الواقعية " (١٣)، ومن هنا ثار (كوردن كريك) على المسرح الواقعي والذي رأى بأنه " أصبح مثقلا بالكلمات في حين إن أصوله هي الرقص والحركة الصامتة. وذلك لإيمانه بان التمثيل هو الفعل ، والرقص هو الشعر في هذا الفعل " (١٤) ، وبهذا يرسم (كوردن كريك) الطريق إلى بلوغ نمط من الشعرية كأنه يسعى إلى تحقيقها في العرض المسرحي ، ويعتبر الرقص ، بوصفه نظاما للحركة في الفعل المسرحي، وسيلة لتحقيق تلك الشعرية، والفعل في نظره هو أساس التمثيل الأوجد، مكتفيا بالتعاطي مع نص المؤلف على اعتباره مجرد مادة خامة لا بد من أن تسمح للمخرج بان يشكلها وبحرية تامة، وان يعمل الممثل كالمايونيوت بيد المخرج ، مستبعدا أن يكون الإنسان من بين المواد الصالحة للتمسرح عليها كون ذلك يتعارض مع طبيعة الإنسان الميالة للحرية، مما يعتبره (كريك) دليلاً كافياً على عدم الجدوى من الاعتماد على الممثل الإنسان. وفي مقابل ذلك يرى " أن الأقتعة والمهرجانات كانت نماذج جميلة وخفيفة من المسرح " (١٥) وكان يحلم بمسرح قادر على أن يخاطب المشاعر بواسطة الحركة وحدها، حيث لن تكون هناك حبكة مسرحية بل مجموعة حركات مترابطة من الصوت والضوء وتحريك الكتل، وان الخبرة التي سيراها المتلقي جراء ذلك ستكون مفعمة بالحياة. وكان يخطط من اجل أن يجعل المسرح فنا قادرا على قول اقل مما نقوله بقية الفنون وعرض أكثر مما تستطيع أن تعرضه جميعا (١٦). لقد وصل (كريك) إلى مرحلة اليأس من إمكانية جعل الممثل / الإنسان وسيطاً حيويًا لنقل رؤاه وتطلعاته الفنية الشاعرية إلى المتلقي بالشكل الدقيق الذي كان يطمح إليه ، ويرى بان " حتى هؤلاء الذين يملكون أرهف الغرائز لا يستطيعون البقاء في نطاق النموذج ، لا يستطيعون أن يكونوا منسجمين من غير أتباع تعليمات المخرج (١٧) ، فطلب من الممثل أن يكون قادراً ليس فقط، على تجميد مشاعره الذاتية ومحو آثار سماته الشخصية تماما في العرض المسرحي. وإنما قادراً أيضا على التكفل بإبصال خيالات ومزاجات وخلجات المخرج في ابسط وأدق تفاصيلها. ومن خلال هذه التجربة والتأمل في تقنيات الأداء التمثيلي التي كانت سائدة ومن مختلف مستويات الأداء خصوصاً لدى الممثلين المشهورين كما تبين " أن وجه الممثل الاعتيادي ، إما عنيف في التعبير وإما عنيف في عدم التعبير " (١٨)، فمع ذلك لا يلبي رغبات المخرج في نقل تصوراته الفنية للشخصية المسرحية عموما، مما أوصل (كريك) إلى قناعة تامة بان الممثل " عنصر زائد يمكن الاستغناء عنه " (١٩) ، وفعلًا تم الاستغناء عنه وإبداله (بالممثل المايونيوت). وتعزى هذه النتيجة إلى إصرار (كريك) في جعل الممثل مفعولا به من المخرج إلى أقصى حدود المفعولية . فإبدال الممثل/الإنسان بما اسماء (عرائس حية) الذين بادروا إلى توظيف التكنولوجيا لتحقيق أهداف فنية، تحولت تلك النتيجة إلى تأثير (كريك) "بعروض العرائس التي كان يقدمها

المخرج الألماني (جنسر) ويعتبر ما دعا إليه (كريك) إلى (مسرح بدون ممثلين). اقرب إلى فن من فنون الحركة منه إلى فن المسرح لخصوصية المسرح المرتبطة بالتمثيل كعنصر أساس في العرض المسرحي " (٢٠). وقريباً من تطلعات (كريك) جعل المخرج الروسي (مايرهولد) ممثليه في بعض من عروضه بان يبدو أشبه بقطع من الدمى (الماريونيت) فقد وضع كل ممثل في بقعة جغرافية محددة على الخشبة ، كما يعمل مدير حلبة رياضية، كي يتسنى تحريكهم مثلما يحرك لاعب العرائس عرائسه، وقد علل قناعة (كريك) بان أداء الممثل ليس فناً وبأنه يخص التعليق على ما يسميها (مايرهولد) في الأداء التمثيلي (النظم الفوضوية)، فضلاً عن عدم اهتمام الممثلين وفي مقدمتهم الممثلين الأسياد. في العقدين الأولين من القرن العشرين بتطويع وتكثيف قدراتهم الأدائية وتقنياتها بشكل مفصل. مؤكداً بان (كريك) لا يفضل دمية الماريونيت على الممثل الإنسان على خشبة المسرح (٢١). إن ما برر له (مايرهولد) لا ينفي حقيقة أن (كريك) قد بدل الممثل بالماريونيت ،على الأقل في تصوراته الأدائية. فأراد من الممثل أن يكون دمية ذكية، وطبعاً طاعة الدمية ذاتها، وقد أفصح عن ذلك علناً لدى تأكيده بـ " أن الجسم البشري لكونه سريع التأثير والانصياع إلى عواطف غير قابلة بها فانه لا يصلح مادة للمسرح" (٢٢)، ما يؤكد إن موقف (كريك) من الممثل يرتبط بشيء أكثر دقة وتعقيداً من مجرد استيائه من أشكال الأداء التمثيلي المتبعة في حينه وغضبه على الممثلين (الأسياد) كما يحلله (مايرهولد)، إذ أن لدى (كريك) وجهة نظر تتعلق بمجمل الكيان الوجودي للممثل / الإنسان على خشبة المسرح فالإنسان برمته ويحد ذاته يصبح لديه موضع تساؤل في الأداء التمثيلي فإما أن يتمكن من إلغاء ذاتيته كاملة ليس للتماهي داخل الشخصية المسرحية حيث سيخضع تجسيده لها إلى أحكامه ومشاعره الخاصة بل لنقل تصورات المخرج حولها أو أن يبتعد عن خشبة المسرح . ذلك لان (كريك) لا يرضى بغير الحفيف حفيفاً كما يتخيله هو وليس الممثل ، فإما أن يؤدي أو لا يؤدي وإما أن يجسد أو لا يجسد وبغير أن ينصاع الممثل للمخرج بشكل كامل لأنه لا يعتمد حتى على أكثرهم ذكاءً وفطنة في الأداء، ويرى بان على المخرج أن يزيد من سيطرته على أداءات الممثل كلما زاد الممثل سيطرته على الأداء. إذ إن المخرج ومن اجل أن يفرض نفسه . يضطر إلى خرق ما يعتبره الممثل. عن حق أو غير حق. جزءاً من حريته الإبداعية والتي تتمازج مع فنه. ويصح ذلك عند (كريك) حتى مع أحسن الممثلين في نظره . وذلك لقناعته بان الممثل " كلما أجاد عمله وكلما كان ذكياً كان ضبطه أسهل" (٢٣) . وحتى عندما لا يطرد الممثل ذو الحركات البالية من مملكته الإخراجية كان على قناعة بأنه محض عبث ما يحاول أن يفعله الممثل للتعبير عن عواطف شخصية دوره المسرحي بالبحث في تجارب حياته الشخصية أو حياة الآخرين وبالتالي التوصل إلى تصور حول الحياة الشخصية للشخصية . " أو من خلال التجارب الواقعية للآخرين بشكل عام وان التعبير الفني – أي الإبداعي – عن الألم يكون أعمق تأثيراً من الألم الحقيقي ذاته ، ويمكن أن يتحقق في الأداء التمثيلي غير المحاكي لسلوكيات معينة بشكل مباشر ، كان تظهر الانفعالات المتشعبة على ملامح وجهه" (٢٤). ولم يكن يعتبر الأداء التمثيلي (للممثل/ الإنسان) ذي أهمية جمالية لاعتقاده . بان فن المسرح كان يشكل على الدوام سحراً . يتكون من نصفين الأول عبارة عن المتعة والثاني عبارة عن تمرين ذهني ، معتبراً

العرض بأكمله مصدر أمتاع والأداء التمثيلي للممثلين مصدر تثقيف . كما كان له نظرة مستقبلية للمسرح بان المسرح سيكون " مسرح رؤى. لا مسرح مواظ، أو مسرح حكم وقصائد " (٢٥) . وبان فنان هذا المسرح سيستند في خلق مادته المسرحية والإبداع فيها على ثلاث ركائز وهي (الفعل والمشهد والصوت) وقد قصد بالأول " الحركة الإيمائية والرقص ونثر الفعل وشعره... والثاني ، كل ما يواجه العين كالإنارة والملابس والمشهد نفسه... والثالث ، الكلمة المحكية أو الكلمة المغناة ، في مقابل الكلمة التي تقرأ ، لان الكلمة المكتوبة للكلام هي غير المكتوبة للقراءة " (٢٦)، يرى (كريك) إن فن المسرح ليس عبارة فقط عن الأداء التمثيلي والتأسيس لمشهدي (سينوغرافيا العرض) ولا الرقص وحده بل هو ما يجمع كل تلك الأشياء والعناصر المؤلفة منها سوية فبينما يُعتبر الفعل لديه روح التمثيل تكون الكلمات جسد المسرحية أما الخطوط والألوان فهي قلب المشهد فيما الإيقاع يشكل جوهر الرقص. وان " لا احد من هذه العناصر أهم من البقية في نظره، كما الحال عند الرسام والموسيقي إذ ليس هناك لون معين أهم من غيره لدى الرسام وفي عمله، أو نوته موسيقية أكثر أهمية لدى الموسيقي من غيرها" (٢٧).

### المبحث الثاني // الممثل و الماريونيت (مقاربات أدائية)

عندما يتم تحريك الماريونيت على خشبة المسرح. فأنها تتساوى تعبيرياً مع الممثل في الأثر الذي يدفعهما إلى التعبير عن خواصهما التمثيلية والثقافية وبالتساوي ، من هنا اكتسب جسد الممثل (الهوية الثقافية)، هذه الأهمية أصبحت من طروحات ما بعد الحداثة إذ يعتبر جسد الإنسان المنتمي لتراثه فرد يتكامل جسده مع هويته، فالجسد عند الممثل أصبح هوية ثقافية مساوياً لما تحمله الماريونيت من تعبير عندما يتم تحريكها حسب الحاجة الثقافية والتعبيرية أضف على ذلك إلى حقيقة كون ما بعد الحداثة " منطقة صراع أيديولوجي وتوتر ثقافي" (٢٨). وان ذلك الصراع والتوتر يعد انعكاساً لأشكال مباشرة وغير مباشرة على تحديد معالم البنية الجسدية والتكوينية لإنسان ما بعد الحداثة وأثراً في تشكيل منظومة تعابيره الجسدية في مختلف ميادين الحياة اليومية والفكرية والثقافية. لقد توصل (ديدرو) إلى أن " المادة التي يخلق منها الممثل شخصياته هي جسده " (٢٩). بهذه الحالة اختلفت الفكرة عن الماريونيت ( فالماريونيت لا يتوفر لديها فكرة الخلق ). لأنها مادة جامدة فتبقى كتلة يخلق منها ما يُشاء عبر تكويناتها، بمعنى أن الجسد عند الممثل هو مساحة الخلق الفعلية في الأداء التمثيلي والذي يمتلك مفردات لغة موهلة في كيانه وعادة ما تشكل وتنظم ومن ثم تتجسد في عبارات عاطفية يقولها الممثل مع فعل الجسد بعد ذلك يتيح له أن يفهمها بشكل أكثر كمالاً وهي لغة مختزلة لتجارب الإنسان الأدائية وعلته الوجودية ، فجسد الممثل يجوب ويختبر الفضاء المسرحي بصفتيه المكانية والزمانية لان الجسد وقبل أن يكون أي شيء آخر، هو " مادة - والمادة تقوم في الحاضر ، وإذا كان الماضي يترك فيها شيئاً منه ، فان هذا الشيء لا يكون من الماضي إلا بالنسبة إلى الوعي الذي يدرك هذا الشيء والذي يفسر ما يدركه في ضوء ما يتذكره: فالوعي هو الذي يحفظ الماضي ، وهو الذي يُعدُّ معه المستقبل الذي يسعى الوعي إلى خلقه" (٣٠). كما إن جسد الماريونيت يقدم لنا القيم الفرجوية عبر تكويناته بعيداً عن القوالب الروتينية المملة

التي يتعود الممثل المتقوِّلب عبر ثقافة معينة خاصة به خزنت عبر الزمن أو استعمر جسده من قبلها، ما يبين إن هناك انفتاح حيوي عليها. هذه الماريونيت هي النص والرسالة كما يراها ( رولان بارت) لكن في ثوب المتعة والتسلية التي تضي على الغاية جمالا وقد تصبح أحيانا أكثر إبهاجا ولذة. إذا فالفعل المسرحي في هذا المنظور. هو غاية التعبير. كما إن الممثل محكوم إلى حد ما بشكل لا إرادي بأفعاله وتعبيراته على هذا المستوى من لغة المسرح. على عكس الماريونيت فهي لا ترتبط بأفعالها إرادياً بل تكون مطواعة لكل فعل ولكل حركة ولكل ثقافة يراد منها التعبير بها أنياً . من هذا المنطلق طالب (كريك) ممثليه أن يعوا ويعرفوا كيف يقومون بتحريك كل عضو من أعضاء جسدهم بطرق منتظمة حسب الحاجة التعبيرية وحسب الإيقاع الحسي والشعوري ، وهي بدورها مرهونة بمدى تمكن الممثل من مفردات لغة الجسد ودرايته بها، إذ إن التمكن من لغة الجسد يتطلب " اهتماما كبيرا في تأهيل جسد الممثل، لكي يكون شبكة كبيرة من العلامات الدالة، وسلسلة لا متناهية من الإيماءات المعبرة، وحاوياً لمعان اجتماعية إنسانية مشتركة مع المتلقي مما دفع بالكثير من المنظرين والعاملين في مجال الأداء المسرحي ، إلى إعطاء أهمية للتقنيات التدريبية والأدائية للجسد ، الذي تميز به المسرح المعاصر" (٣١) . وحثهم على ذلك بشكل اكبر هو السعي إلى جعل جسد الممثل ناطقا بلغته بشكل منتظم حسب معطيات مدلول الجسد كما أرادها (كوردن كريك) وكما أرادت الأساليب الإخراجية المعاصرة ، وعبر جعله مطواعا وقابلا لجميع المعايير الفنية على وزن الإيقاع المنظم. كما هي الماريونيت بعيدا عن الاعتبارية . بواسطة التمرين. كما للتمرين من أهمية في تثبيت آلية منتظمة لتعامل الممثل مع مفردات تلك اللغة وجعل اللاشعوري شعوريا وتحويل اللاإرادي إلى إرادي على مستوى التعبير، كما دعا إليه ستانسلافسكي ، كي تستقر وتتركز مفردات التعبير ضمن سياق معين فتصبح لغة متماسكة وواضحة المعالم، كما و تؤول لغة الجسد نصا ثانيا مجسدا ومفعلاً إلى جانب نص الكاتب المسرحي المجسد في العرض بدرجة أو بأخرى في الحوار المسرحي . فالحوار في النص المسرحي هو لسان حال الشخصيات ذلك لان " الخاصة الأولى للدراما كنمط أدبي ... تكمن في لغتها المتجزرة في الحوار" (٣٢). لكن هذا النص الثاني يشكل بواسطة السياقات التقنية المكونة من إيماءات الممثل وإشاراته مرورا بكل ما يدخل في التشكيل الصوري للغة العرض من ألوان وإحجام وأضواء وظلال وخطوط ومستويات، ومن الأخرى بها أن تكون مجتمعة هَرْمُونِيَّة بصرية وان صحت تسمية هذا النص (الثاني) بنص الممثل وإذ إن المسرح المعاصر يرى نوعين من النص الأول نص المؤلف والثاني نص المخرج فان منظومة حركات الممثل وسكناته وإيقاع جسده المتراوح بين الاثنتين تشكل فيها مسار الحدث وتطوره . فتكون نصاً ثالثاً خاصا بالممثل يحمل نكهته الأدائية الخاصة به، وهذه النكهة هي التي تجعل الممثل معرضا للوقوع في فخ النمطية ما لم يكن واعياً بكيفية تجنب ذلك. لان الجسد يعمل كمصيصة للشعور ولهذا السبب كان يتحدث (كريك) عن ملهمه ومعلمه (هنري ايرفنج) مؤكدا على انه كان يتحرك في المشهد المسرحي كالراقص ولكنه كان طبيعياً: ليس مثل القرد ، بل مثل الشهاب (النازل من السماء) ، طبيعياً مثل النبتة التي تحيي وتتمو . " ولم يكن (كريك) يؤمن بأي نوع من (الميكانيكية) في الحركة أو تحريك جسد الممثل،



ولا يؤمن بوجود خيوط تحرك تلك (الدمية العملاقة) فهو يقول: عندما فكرت بهذه الخلفة (figura) الجديدة سوبر ماريونيت، قبل خمس سنوات وطرحتها كرمز بديل عن الإنسان ، وقمت بتعميدها تحت هذا الاسم، هل كنتم تتصوروا أو تفكروا، بأنكم ستشاهدوا خيوطا من الأسلاك الحقيقية أو الحريرية في ذلك؟ أتمنى أن تمر خمس سنوات أخرى من الزمن لكي تستطيعوا إزالة تلك الخيوط المتشابكة من أذهانكم" (٣٣) . وهنا يدعو إلى اعتبار حركات إيماءات الممثل بأنها مفردات لغوية في سيمياء العرض المسرحي . حقيقة إن ستكون الإيماءة تعبير لغوي متحرك وصمتها يحمل دلالات صوتية متنوعة. بحيث يسهل التنقل بوساطته من اللغة التصويرية التي ينتمي إليها إلى اللغة الصوتية. فنظرات الممثل وملامحه وإيماءاته وإشاراته تتحدث في المسرح ليس كما في الحياة بل أكثر اتقاناً وبلاغة بما تضمن اكتشاف حيوات أخرى من البديهيات اليومية إلى أن يصبح البديهي غير بديهي. لذا فقد أصبح الممثل المعاصر مطالباً بأن يدفع بالأداء المسرحي إلى الارتقاء، بمستوى يفوق الواقع اليومي. وينقله إلى حالة أشبه بالحلمية، عالم ممكن متخيل، فيصبح الجسد ، جسد الممثل موطنه الذي سيشعر بكيونته، وهنا يتجاوز الجسد أوصافه ليتحول إلى دمية متقنة تعي وتعرف وتذكر كل حركة وإيماءة وكل إشارة تبثها باحترافية دقيقة لمشاركة المتلقي عبر التعاطف الوجداني والشعوري أو سحبة إلى مساحة العقل (نقد الشيء). إذا فالتعبير الجسدي في هذه الحالة يكون كفيلاً بتشغيل الحوار وتحوير الفعل، والحوار كأن يكون صوتياً أو جسدياً إذ أن " الأداء بلغة الجسد يقوم على تغيير التأثيرات الفطرية (الطبيعية) كاللذة، الخوف (...). وبن ما يميز فن الجسد من بين كافة فنون المحاكاة هو كونه ملموساً، ومحسوساً بشكل أكثر وضوحاً" (٣٤) إذا فوظيفة جسد الممثل المسرحي الناطق بلغته التصويرية وليس الصوتية وكذلك مستوى تعبيره اللغوي الخاص يختلفان عن المؤلف الحياتي وفق درجة إظهار الاختلاف الجوهرى بين ما هو حياتي وما هو فني تقني، أي أن تكون الحوارات الجسدية التي تنطقها الأرجل والأيدي والأصابع وتقاسيم وجه الممثل وميلاناته وتعرجاته الجسدية واضحة مترابطة ومفهومة إلى حد يضمن الممثل خلاله تحقيق أعلى درجة ممكنة من تواصل المتلقي معه.، وهذا ما طالب به (كريك) في مفهوم (السوبر ماريونيت) أن يجعل من الممثل في المسرح المعاصر أن يدرك بان من اخطر عيوب أداء الممثل هو تفكك لغة جسده. أي عدم التزامها بالضوابط التي تحكمها، ناهيك عن عدم قدرة الجسد على الاستجابة للمتطلبات التي تفرضها الشخصية . لان المخاطبة الإيمائية بين ملامح وجه الممثل ومختلف أجزاء جسده المفعلة من جهة وعين المتلقي من الجهة الثانية ترقى في حالات الأداء الجسدي الناجحة إلى مستوى دلالي يظهر " بعضاً من الحركات الإيمائية يمكن إلى حد ما اعتبارها لونا من ألوان التجسيم" (٣٥) لدقتها في التعبير .

## فنوة البصرة ٢٢

### ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١. الاهتمام بالابتعاد عن الممثل الذي ينعش الواقعية عبر أدائه .
٢. التأكيد على العودة إلى الأداء الراقص والحركة الصامتة لإيمان (كريك) بان التمثيل هو الفعل بحد ذاته.
٣. سعى (كريك) إلى جعل جسد الممثل جسداً ناطقاً بلغته بشكل منظم حسب مدلولاته . كما أرادته التقنيات التدريبية المعاصرة.
٤. تعادل الماريونيت ثقافة جسد الممثل من خلال الأثر الذي يدفعهما إلى التعبير عن خواصهما التمثيلية.
٥. حث الممثل أن يكون واعياً بما يقوم به من تحريك كل عضو من أعضاء جسده بالطرق المنظمة فكراً ونفسياً .
٦. تتساوى الماريونيت تعبيراً مع جسد الممثل في الأثر الذي يدفعهما إلى التعبير عن خواصهما التمثيلية والثقافية بالتساوي.
٧. تتحقق الرؤية المطلوبة لصورة الممثل الماريونيت برسم حركة الممثل في الفضاء المسرحي حسب نظم الإيقاع والموسيقى والشعر .

### الفصل الثالث

#### إجراءات البحث

- مجتمع البحث** :- تضمن مجتمع البحث عرض مسرحي واحد فقط وهو (هجرة الطيور الخشبية) تأليف :- حسين رحيم ، إخراج :- بشار عبد الغني
- عينات البحث** :- اختار الباحث عينته اختياراً قسدياً .
- أداة البحث** :- اعتمد الباحث في تحليله لعينة البحث الحالي على المسوغات الآتية :
- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وتوفر أقراص الـ (CD) والمقابلات الخاصة التي أجراها الباحث مع المخرج .
- منهج البحث** :- اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في عينته لاتفاق هذا المنهج مع هدف البحث.
- العينة المختارة**

مسرحية ( هجرة الطيور الخشبية )

مكان العرض:- قاعة الاجتماعات الكبرى / جامعة الموصل

(المتن الحكائي للعرض) //

تدور أحداث المسرحية حول فكرة هجرة العقول العلمية إلى الخارج . إذ تقع الأحداث على الحاجز الحدودي للوطن . ليتم هناك الانتقاء بين المهاجرين . بحسب المكانة والإمكانية ومدى الفائدة للبلد المستضيف ليتحول

المهاجر إلى دمية بيد الآخرين ويضاف إلى مجموعة الدمى التي سبقته إلى الهجرة . وهكذا تستمر العملية لتنتظر مجموعة الدمى وصول دمية أخرى وأخرى تضاف إلى كوكبة الدمى .

### تحليل العرض //

يفتح الستار على ظلام دامس مع فترة صمت خلقت توتراً بسيطاً لدى المتلقي . يسمع فجأة نشرات الأخبار المتنوعة تلقى من خلال الظلام .سياسية ، رياضية ، اجتماعية ، بعد برهة من الزمن إضاءة وسط المسرح يخرج رجل يحمل بيده ( ماريونيت) يتحكم بها بخيوط معلقة بجميع أطرافها . هذه الصورة المشهدية أحالت المتلقي إلى الفكر العالمي الذي عولم البشرية وجعلته في خندق واحد . خندق الأفكار المُصدرة من قبل القوى العالمية .وجعل الإنسان (ماريونيت) يُنفذ من خلالها جميع الرغبات والمشاريع الفكرية والاقتصادية . كما اعتمد في هذا العرض على نص محلي خلق أيضاً أجواء بيئية محلية مكانياً وموضوعياً من حيث الحدث والحبكة المسرحية وأيضاً الأفكار التي تأثرت بالمفاهيم العالمية .أي أن الرجل الذي يحمل (الماريونيت) هو محرك كل الأفكار فيبدأ بتحريك الممثلين الواحد تلو الآخر المتجمدين على خشبة المسرح كدمى لا تتحرك إلا من خلاله .وذلك لأنه هو القدرة الوحيدة التي تحركهم كما ومتى وكيفما تشاء كما ابتعدت عن الواقعية عبر أدائها أي أن هؤلاء الممثلين الصامتيين كانوا عبارة عن (ماريونيت) تتراقص حسب أهواء من يحركها وإن الممثلين عبر أدائهم المتيقظ تساوا تعبيرياً مع (الماريونيت) في خواصهما الجسدية عبر ثقافة فهم الكتلة والوزن والفراغ ، وهذا الفهم لا يأتي اعتبارياً بل اعتمد هذا التنظيم ومن خلال التمرين المركز على تحريك كل عضو من أعضاء جسد الممثل وضرورة قياس كل حركة مهما كانت صغيرة وكل وضعية وكل كلمة وجملة التي كان ينطقها في المشهد لقد رُسمت حركة الممثل في الفضاء المسرحي حسب النظم الموسيقية والشعرية التابعة للعرض والنص وحقق المخرج الغاية المطلوبة عبر أجساد الممثلين وثم ادلجتهم حسب الصورة المطلوبة لصورة الممثل (الماريونيت)، ومن هنا بدأ الممثلين يتحولون شيئاً فشيئاً بعد الحوار الأول من قبل حامل (الماريونيت) الصغيرة في حوار ( هيا انهضوا لقد حان وقت العمل). فبدأ الممثلين عبر أجسادهم يرسمون في الفضاء المحيط بالحركة والإشارة والإيماءة ما يمكن قراءته عبر لغة الجسد الواعي المثقف الذي يعي ماذا يكتب بخلاف (الماريونيت) الصغيرة التي في يد الرجل الحاكم فلا تتوفر لديها الفكرة ذاتها لأنها كتلة جامدة يُخلق ويُكون منها ما يُشاء عبر التشكيل والتكوين، ومن هنا اتضح بأن الممثل محكوم إلى حد ما بشكل لا إرادي بأفعاله وتعبيراته على عكس (الماريونيت) لأنها لا ترتبط بما تُنتج إرادياً بل تكون مطواعة لكل حركة ولكل تشكيل يُراد منها أنبا، فهنا نرى بان الممثل الخامس (الماريونيت الخامسة) التي كسرت الجدار الرابع ، وهي قادمة من الجمهور أدخلتنا في مفهوم برختي وشاركنا عبر مفاهيمها بأننا جزء من العرض عبر عولمتنا وإننا دمي حية تتحرك وفق رؤى وطموحات وغايات الآخرين المسيطرين . وبعد دخول الشخصية الخامسة خشبة المسرح والمهاجرة من ارض الوطن تتشكل مجموعات على الخشبة في تكوينات تشبه حالة الترقب والانتظار والنظر إلى الأفق البعيد من قبل هذه المجموعات بحركات (ماريونيتية) الذين تم قولبتهم بحوار من صاحب (الماريونيت) الصغيرة ذات الخيوط

## فنوة البصرة ٢٢

بحوار..... ( أنه في حيرة من أمره) ينطلق الممثلين إليه بعد عبوره الحاجز الحدودي عبر تشكيلات جسدية تماثلوا بأجسادهم وكأنهم دمي حقيقية . لقد قدموا للمتلقي قيماً فرجوية عبر تكويناتهم بعيداً عن القوالب الروتينية العامة والمملة . خاصةً مشهد الأطفال. ومشهد المدرسة ومشهد إلام أما في مشهد الهاتف سعى الممثلون إلى جعل أجسادهم ناطقة بلغة مفهومة بشكل منتظم حسب معطيات ومدلولات التقنيات التدريبية المعاصرة وهنا عمل هذا العرض باتجاه برهنة أن غاية الأداء التمثيلي هو (الممثل / المؤدي) قادراً على ما يوصف بالتحكم في الفراغ وكانت الحالات الأدائية التي تكثف فيها مفهوم الفراغ فكرياً وجمالياً، هي التي تميزت بالكثافة التقنية في الأداء التمثيلي ، وهي الحالات التي تخلو من عشوائية الحركة ، وفضاظة التعبير اللفظي من حيث لغة الحوار غير المهذبة مسرحياً، وارتجالية التعامل مع الفعل المسرحي المتقن ومثال على ذلك اللوحات التكوينية التي تهدأ فيها وتيرة الانفعال في الأداء ويسودها التأمل هنا دفع جميع الممثلون في أدائهم المسرحي إلى الارتقاء بمستوى يفوق الواقع اليومي وينقله إلى حالة أشبه بالحلمية والعوالم المتخيلة وخاصة في مشهد إلام على الحاجز الحدودي عندما بدأ الممثل المهاجر يتحول عبر التداعيات ويتجاوز أوصاف الجسد الحي ليتحول وعبر مسار العرض إلى (ماريونيت) وتصبح شيئاً فشيئاً أداة بيد الأيديولوجية العالمية فيصبح (ماريونيت) مثقفة تعي وتدرك كل حركة وكل إيماءة وكل إشارة تبثها باحترافية دقيقة لمشاركة المتلقي عبر التعاطف الوجداني . ومن أكثر اللوحات تجسيدا لهذه الحالة هي نهاية العرض المسرحي حيث يعود الممثلون إلى دمي معلقة بخيوط وهمية ومعهم (الماريونيت) الخامسة بعد أن تم ادلجتها وضبطها وفق ما أريد لها هنا يعود العرض المسرحي من جديد بحوار البداية (هيا انهضوا لقد حان وقت العمل) من صاحب الماريونيت الصغيرة ذو الخيوط لتدخل شخصية أخرى عبر الحاجز الحدودي في هذه الأثناء يتم سحب المتلقي إلى مساحة العقل (نقد الشيء) بسؤال مهم:(هل سيتم تحويل هذا المهاجر الجديد إلى (ماريونيت) جديدة ولماذا؟) إذا اللعبة مستمرة خلال العرض وبهذا يكون الممثلون قد ماتوا (الماريونيت) شكلاً وتكويناً ولكنهم فرضوا أدواتهم المؤدية كفاعل أساس على الحالة المؤداة لنقل زمام المبادرة إلى المتلقي عكس (الماريونيت) باعتباره مساهماً به ورقيباً للعرض فكرياً و نفسياً و جمالياً.

### النتائج والاستنتاجات

١. السعي الدائم إلى تجاوز الجسد نحو (ماريونيت) مثقفة تعي وتدرك كل حركة وإشارة تبثها باحترافية دقيقة لمشاركة المتلقي وجدانيا وعقلانيا.
٢. على الممثل أن يقوم بحساب وقياس كل حركة صغيرة وكل وضعية جسدية وكل كلمة من الجمل التي ينطقها في المشهد.
٣. يخلق الممثل عبر جسده شخصياته. أما (الماريونيت) فلا تتوفر لديها الفكرة ذاتها لأنها كتله جامدة . فيُخلق منها ما يُشاء عبر تكوينها.
٤. الممثل محكوم إلى حد ما بشكل لا إرادي بأفعاله وتعبيراته . على عكس (الماريونيت) لأنها لا ترتبط بأفعالها إراديا بل تكون مطواعة لكل فعل ولكل حركة ولكل ثقافة يراد منها أنياً.

٥. يقدم جسد (الماريونيت) للمتلقى القيم الفرجوية عبر تكويناته بعيدا عن القوالب الروتينية المملة. مما يجعل الانفتاح عليها أكثر من خلال المتعة والتسلية التي تضي على الغاية جمالا.
٦. على الممثل بان يدفع في أدائه المسرحي إلى الارتقاء بمستوى يفوق الواقع اليومي . وينقله إلى حالة أشبه بالحلمية عالم متخيل.

### إحالات البحث

١. فؤاد افرام البستاني: منجد الطالب، (بيروت: دار المشرق، ١٩٨٦)، ط ٣١، ص ٧١٠ - ٧١١ .
٢. ماري الياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) ، ط ٢ ، ص ١٤٧ .
٣. إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأسبوعية، ١٩٨٣)، ص ٥٥ .
٤. ماري الياس و حنان قصاب حسن ، مصدر سابق ، ص ١٤٧ .
٤. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
٥. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ج ٢ ، مادة خطب، (بيروت : دار المعارف، ٩٩٢)، ص ١١٩٤ .
٦. إدريس حمادي: الخطاب الشرعي وطرق استثماره، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط ١ ، ١٩٩٤ )، ص ٢١
٧. عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ٢٠٠٠)، ص ١٢ .
٨. عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة - تداخل الأنساق و المفاهيم ورهانات العولمة ، (المغرب : الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٩ ) ، ص ١٠٣ .
٩. دومنيك مونفانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، تر محمد يحياتن، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، ط ١ ، ٢٠٠٥) ، ص ٥٥ .
١٠. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية، (الجزائر: دار الأفق، ط ١ ، ١٩٩٩ ) ، ص ١٠
١١. قاسم البياتلي : مفاهيم ومصطلحات مسرحية ، (دهوك : ٢٠١٣ ) ، ص ٢٣٤ .
١٢. أدوين ديور : فن التمثيل - الأفاق والأعماق ، تر مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون ، (مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ج ١ ، د ت ) ص ١١ .
١٣. جيمس روس ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر فاروق عبد القادر، سلسلة المسرح (٧) (مصر : دار هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ٧١ .
١٤. المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .
١٥. ينظر : جيمس روس ايفانز ، المصدر نفسه ، ص ٧٠ - ٧٢ .
١٦. اريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، تر يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ) ، ص ١٢٦ .
١٧. المصدر نفسه ، ص ١٢٤ - ١٢٥ .

## فنون البصرة ٢٢

١٨. جيمس روس ، ايفانز : مصدر سابق ، ص ١٥ .
١٩. ينظر : المصدر نفسه ، ٧١ .
٢٠. ينظر : فيسفولد مايرخولد : في الفن المسرحي - مقالات ومحاضرات ، الكتاب الثاني ، تر شريف شاکر ، (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ) ، ١٩ .
٢١. روستم بهاروشا : المسرح والعالم والأداء وفن السياسة الثقافية ، تر أمين حسن الرباط ، (مصر: أكاديمية الفنون - وحدة الإصدارات - مسرح (١٦) ، د ت ) ، ١٠ .
٢٢. اريك بنتلي : نظرية المسرح الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٢٧ .
٢٣. ينظر: سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة (١٩) ، ١٩٧٩) ، ص ١٠١ .
٢٤. جيمس روس ، ايفانز: مصدر سابق ، ص ١٢١ .
٢٥. اريك بنتلي : مصدر سابق ، ص ١٣٦ .
٢٦. المصدر نفسه ، ص ١٠٤ .
٢٧. باز كير شو : الراديكالية في الأداء المسرحي بين بريخت وبودريلارد ، تر محمد السيد ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون ، د ت ) ، ص ٢٣ .
٢٨. بوريس زاخوفا: فن الممثل والمخرج - محاضرات ومقالات ، تر عبد الهادي الراوي ، (عمان : مطابع الدستور التجارية - منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٦) ، ص ١٢ .
٢٩. هنري برغسون : الطاقة الروحية ، تر علي مقلد ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩١) ، ص ٣٠ .
٣٠. ريكاردوس يوسف : توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي - دراسة انثروبولوجية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية ، ٢٠٠٣ ، ص ٣ .
٣١. عدد من المؤلفين - سيمياء براغ للمسرح - دراسات سيميائية ، تر ادمير كورية ، (دمشق : وزارة الثقافة ، سلسلة دراسات نقدية عالمية (٣١) ، ١٩٩٧) ، ص ١٥٢ .
٣٢. قاسم البياتلي : مصدر سابق ، ص ٢٣٧ .
٣٣. مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، (مصر: قليوب - مطابع التجارية المصرية ، ٢٠٠٦) ، ص ٢٥ - ص ٢٦ .
٣٤. اتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، تر ميشال عاصي، (بيروت - باريس : دار عويدات ، ط ٢ ، ١٩٨٢) ، ص ٣١ .