مفهوم الإخـــراج

في لغة العرض المسرحي لكيروكراف المسرح

بحث

مقدم من قبل

م.د حازم عبد المجيد إسماعيل

جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

البصرة 2016

"هيكلية البحث"

الخلاصة

(الفصل الأول) ←—— (الإطار المنهجي)

أولا: مشكلة البحث والحاجة إلية

ثانيا: أهداف البحث

ثالثا: أهمية البحث

رابعا: حدود البحث

خامسا: تحديد المصطلحات

(الفصل الثاني) ←—— (الإطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم الإخراج في لغة العرض

المبحث الثاني: الفكر الإخراجي للجسد الكيروكرافي

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

(الفصل الثالث) ←—— (إجراءات البحث)

أولا: طرائق تحليل المعلومات

ثانيا: اختيار عينة البحث

ثالثا: تحليل عينة البحث

الخلاصة باللغة الانكليزية(**ABSTRACT**)

- **الخلاصة:**

الإخراج المسرحي هو احد الوظائف الأساسية الذي أعطى للفن المسرحي تواجدا متغايرا من حيث الشكل والمضمون والتحول ألمفاهيمي في الاتجاهات والنظريات وهو الخاصية الأبرز وفق مستوى الصورة المسرحية والعرض .

من هنا اوجد الباحث عنوانا (مفهوم الإخراج في لغة العرض المسرحي لكيروكراف الممثل) للتعرف على جوهر وحقائق العلاقة ما بين الرؤية الفكرية والجمالية لصياغة وحضور الجسد والممثل في العرض المسرحي وامتد البحث على مستوى ثلاث فصول ، الأول للإطار المنهجي في تحديد سؤال المشكلة وأهداف البحث وأهميته وحدوده وتحديد المصطلحات ، والفصل الثاني تكون من مبحثين ، الأول (مفهوم الإخراج في لغة العرض) والثاني (الفكر الإخراجي للجسد الكيروكرافي) واستكمل الفصل بما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات والفص الثالث احتوى إجراءات البحث في تحديد عينته وتحليلها ، وأخيرا ما توصل إليه البحث من نتائج واستنتاجات ومصادر البحث .

إن الإخراج المسرحي هو الفكر الجمالي الذي يحدد جوهرا وظائفيا للجسد في رؤية الذات وإرادته وقيمته وحركته ، والمنطق والموضوعة الإنسانية وجودتها وحضور الممثل وعمقه وقدرته في استنطاق جسده في ثنائيۃ الرؤية في الإخراج واللغة في أداء الجسد.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي

1. مشكلة البحث :

تختلف المدركات الإنسانية لطبيعة المحيط والبيئة التي تتوفر فيها أركان التواجد البشري الذي يتفاعل منطقيا وجغرافيا مع مكونات ذلك الواقع ومتطلبات الاستمرار في الحياة والبقاء . مما أعطى ذلك الأمر طبيعة الإنسان لاكتشاف قدراته العقلية ومن ثم لغته الجسدية التي بدأ منظومة الحياة فيها.

والجسد هو الحضور الأبرز والأول للإنسان بوصفه الأداة الأقرب والأسهل للوصول للخطاب الإنساني مع الطبيعة ، وهو أول المكتشفات تجاه التعرف والتوصل للحضارات مما شكل ثنائية الفكر كمفهوم والجسد كتعبير ، والمفهوم هو الغاية من الحكمة التي تؤسس قاعدة منطقية للوجود البشري ، والتعبير من الطرق التي تؤسس فنا مسرحيا للفرجة والحضور.

من هنا تأتي المشتركات ما بين المفهوم والجسد والفن المسرحي، ذلك الثالوث الذي ادعم المسرح كأحد تلك الفنون خاصة بوجود وظيفة المخرج المسرحي كأداة أساسية لكتابة العرض على الخشبة ، وما عمق ذلك المعنى تلك الاتجاهات والأساليب والنظريات والمناهج التي اعتمد فلسفة لرؤية المخرج وعلاقاته بأدواته وعناصره وأسسه الإخراجية وتؤكد توجهه تجاه العملية المسرحية.

وحين يتحدد الجسد كمحور أساسي للعملية المسرحية وجوهرا للموضوع والرؤية الإخراجية فأنه في المسرح الراقص أو التعبيري يؤكد مفهوما مهما في إدراك نص العرض بتفصيلاته ، مما اوجد حداثة في القرن العشرين لمجموعة الاتجاهات الإخراجية (الطقسية ، الانثربولوجية ، الكيروكراف) للفكر التي تأسست منه حقيقة المعالجات والأسلوب .

ولهذا اوجد الباحث أهمية في دراسة موضوعة الجسد كمفهوم في تلك الفترة لتلك الاتجاهات الإخراجية وإيضاح غاية ذلك التوظيف والمتباينات في صياغة المفهوم بين مجموعة الرؤى للمخرجين ما بين علاقة الجسد بالعناصر الأخرى وبينه وبين الفكر والمفهوم الجمالي للمعالجة .

ومن كل ما سبق توصل الباحث إلى صياغة مشكلة بحثه بالسؤال التالي: (ما هي القيم المفاهيمية للجسد في الإخراج المسرحي ؟ وكيف استطاعت تلك الاتجاهات الإخراجية في تحديد حضور الجسد كيروكرافيا والتباين في منظومته في العرض المسرحي.

2. أهمية البحث والحاجة إليه: يتميز هذا البحث بأنه يفيد :

1. المهتمين بدراسة الجسد كمفهوم اخراجي في الفن والمسرح.
2. المهتمين من المؤسسات والأكاديميات الفنية والمسرحية المختصة بالإخراج المسرحي وعلاقته بجسد الممثل.

والحاجة إليه تكمن في إدراك الجسد كمفهوم في الإخراج المسرحي والتوصل إلى علاقة الإخراج المسرحي بالممثل كأداة لكتابة نص العرض وصياغة رؤيته الجمالية.

3. أهداف البحث: يهدف البحث بالتعرف على :

١ -الجسد كمفهوم جمالي في الإخراج المسرحي الحديث .

٢ -الاتجاهات والنظريات الإخراجية التي اعتمدت الجسد أساس لرؤيتها الفنية في العرض المسرحي.

٣ -الإخراج المسرحي وكتابة نص العرض بلغة الجسد.

4. حدود البحث :

١. الحدود الموضوعية : دراسة الجسد كمفهوم في الإخراج المسرحي.
٢. الحدود المكانية : مسارح انكلترا (مسرح مارثا كراهام) أنموذجا.
٣. الحدود الزمنية : (1960 -1990) وهي الفترة الأهم التي ركزت فيها الاتجاهات الإخراجية على مفهوم الجسد في المسرح العالمي وبشكل يمكن تكوين دراسة متكاملة خلال 30 عاما من الزمن.

٤. تحديد المصطلحات :

١. المفهوم Comprehension : يتنوع إلى:

أ. مفهوم حاسم : هو جملة الصفات التي تكفي لتعريف لفظ ما.

ب. مفهوم متضمن : هو جملة الصفات التي تثيرها استخدام اللفظ مضافا إليها المعاني التي تلزم عنها (عن هذه الصفات) لزوما منطقيا.

ت. مفهوم ذاتي: هو جملة الصفات التي يثيرها استخدام لفظ ما عند الفرد أو عند جماعة بالذات ، أي إن كل ما يرتبط بلفظ في الذهن داخل في معناها.(1)

١) وهبه، مراد : المعجم الفلسفي، القاهرة:" دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع"1998، ص 658.

ويعرف الباحث المفهوم: مجموعة المدركات الفكرية والجمالية التي تظهر قيمة واشتغال وتوصيف اصطلاح ما في منظومته الخارجية (الوظائف) والداخلية (المكونات) لتعريف الحقيقة الجوهرية لأي مصطلح وحدوده التامة التي تشكل منها.

٢. الجسد Body : مرادف بالعربية للفظ الجسم ... وهو شيء مادي مدرك بالحواس وموضوع في مكان ، فحيثما يوجد جسم يوجد مكان .

والجسد الحي: هو الجسم الذي تشترك فيه الكائنات الحية (النبات – الحيوان – الإنسان) وفيه توجد النفس. (2)

ويعرف الباحث الجسد : حضور في حيز معلوم بحدود جغرافية وبيئية وزمنية مدرك للإنسان ومألوف للكائنات الأخرى.

ويعرف الباحث تعريفا إجرائيا (مفهوم الجسد في المسرح) : دراسة لمجموعة المدركات الفكرية والجمالية والفنية للجسد الإنساني من خلال المسرح والرؤية الإخراجية له التي تحدد وظائف ومكونات ذلك الحضور في العرض المسرحي.

---

1) ينظر، وهبه، مراد : مصدر سابق ، ص256 -257.

الفصل الثاني

"الإطار النظري"

المبحث الأول :- مفهوم الإخراج في لغة العرض

المبحث الثاني :- الفكر الإخراجي للجسد الكيروكرافي

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

(الفصل الثاني/الإطار النظري)

المبحث الأول : مفهوم الإخراج في لغة العرض

تتأطر معطيات الحضور الإنساني في الطبيعة بعدة مرتكزات تظهر المحتوى والوجود مابين المحيط الذي يدركه وبين تفاعله المتجذر من ديمومته ، دون ارث مسبق لتواجده ، وتعتلي الأنساق البدائية انبثاق للمخيلة الإنسانية بوصفها القدرة الآنية للقراءة الاستكشافية الأولى للوجود دون استرجاع أو تأويل (ابتملوجي شعبي)* لصنف أو فئة عرفية معينة.

والإنسان هو الوحدة المتفردة التي تعتمد الأشكال مبررا للحضور واكتشاف العقل البشري ، فالصورة المعلنة للفرد أو الآخر هي مجمل المعرفة الأولى التي تتفق مع الإحساس والشعور ما بين الخوف والهروب أو الأمان والتعايش ، هذه الصفات هي النظام اللاثقافي (الطبيعي) للبدائية البشرية والتي تتحول اعتمادا على إدراك المكان فرضية لتواجد الزمن إلى النظام الثقافي (المجتمعي) الذي حدد مرتكز بداية البشر بولادة الحضارات المتعددة تبعا لذلك التفاعل ما بين البيئة والفرد في مختبر العقل البشري ومنتجاته الفكرية على كل المستويات "المرء يوجد كشيء،ويوجد كشعور أما وجود الجسد بالذات فأنه يكشف على صيغة معرفية للوجود." (1) ووفقا لهذا التواجد والطبيعة البشرية بنزعاتها ودوافعها فأنها استحقت اكتشاف (الجسد البشري)مابين ثنائية (الحياة/ الموت)،فالحياة دلالة التفاعل مابين النفس والبدن والموت هو غياب النفس وانصهار البدن، ومنها أوجدت البشرية قيمة للنفس التي أصبحت الوجه الأول للنظام الداخلي الإنساني المدرك بذات تتفق مع الحقيقة البشرية كعاطفة أو إحساس "فالروح في ذاتها والذات هي جزء من إدراك الروح والإحساس بالسعادة والتأمل بالقادم وهو احد المميزات الشعورية التي تؤكد روح الذات لدى الفرد"(2) واعتمادا لما سبق فان أول اكتشاف للصراع هو في الحضور الأول للانا كفرد وحيد في الطبيعة فلا وجود لاتفاق معلن ما بين الجسد والنفس فكلاهما في كائن واحد بجوهرين مختلفين "ليست النفس والجسد هما جوهرين مختلفين ومتمايزين ولكنهما متناقضين أيضا،لان النفس هي في الوقت ذاته

*الابتمولوجيا الشعبية(مرجعيات اللغة تراثيا).

(1)مارزانو،ميشيلا :فلسفة الجسد ،تر.نبيل أبو صعب،ط 1،بيروت 'مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع'،2011،ص7.

(2) حرفي ،حسن:الروح والجسد في القران الكريم،في مجلة عالم الفكر،المجلد 37،الكويت"المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب"،4ابريل 2009،ص8-9.

جوهر الفكر وجوهر الإرادة "(1) .وبذلك تكون أولى الصناعات البشرية هي الحركات البدائية المختلفة المعبرة عن ما يتوفر في الذهن كمدرك عقلي (التعود)وما يستثار في الشعور (الألفة)لإنتاج اللغة الأولى وممارستها الفردية في التعبير (العلاقات) أو ممارساتها الجماعية (الطقوس)لمحاكاة المحيط والتداول الذهني لوقائعه،فمدرجات (الوعي) تنبثق من ثنائية(الفرد/ الجماعة) وتتعمق في المستوى الانفعالي مابين استفزاز المخيلة من مؤثر خارجي أو المخيلة المتحفزة من مؤثراتها الداخلية وهذا المعترك يسمى "نظرية التفاعل المتبادل Interactionism"وهي علاقة علية بين النفس والجسد من جهتين، فالحالات النفسية والعمليات العقلية تؤدي إلى إحداث تغيرات معينة في الجسد كما أن بعض التغيرات الفسيولوجية تكون علة لإحداث حالاتنا النفسية وعملياتنا العقلية" (2).

إن سلوكيات الجسد أحدثت نظاما اتفاقيا اجتماعي من خلال طريقة العيش والتفكير تتبع تمثلات معينة تترجم شخصية الفرد وحضور صاحبها وفق التحركات المختلفة غير المتصنعة والتي تتبع نمط الشخصية ومرجعياتها،في حين أن تمثلات الجسد المتخلص من تلك الشوائب أو الإحداثيات السلوكية الاجتماعية أو المتآلفة لنمط حياته تؤكد حضور الجسد المقارب بفكرته وأدائه في شخصيته المتفاعلة مع الطبيعة، وإذا ما توفرت هذه الخواص الفردية فإنها تتبع في النظام الجمعي(الاحتفالي) "مفاهيم معرفية عن معمارية الجسد الذي يكتشف مكبوتاته وحضوره كفعل وفق تأثير الإيهام والإيحاء لحركة الجسد" (3)

إن بناء نظام معرفي في شتى ميادين الفرد يؤكد أسلوب اتفاقي للتعايش والتعبير"وهو دافع للتفكير في الجسد كحضور أمام الذات،وهو الأمر الذي يجعلنا تتراوح ما بين هو مرئي(ظاهرة الجسد)وما هو غير مرئي(مفهوم الجسد)،فالأول يستلزم الرؤية والثاني يستلزم التأمل" (4) . وتتركب معادله عكسية مابين الحضور الجسدي المتحرك وبين المتخيل الجسدي المتأمل التي أنتجت أولى المدركات المعرفية ألا وهي(اللغة)اعتمادا على نسق الجسد وأدواته فمساحة التعبير تتحدد في رسم الحركات في المحيط الذي يخترقه الجسد بفيزيائية

(1) مارزانو،ميشيلا:مصدر سابق،ص16.

(2)زيدان،محمود فهمي : في النفس والجسد (بحث في الفلسفة العاصرة)،ط2،الإسكندرية "دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر"،2009،ص158.

(3)الحافظ،منير: الوعي الجسدي (الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي)، ط1 ، دمشق:" النايا للدراسات والنشر والتوزيع" ، 2012.،ص134.

(4)تيس ،يوسف: تطور مفهوم الجسد من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي،في مجلة عالم الفكر،مصدر سابق،ص35.

علمية رياضية "فاللغة هي حاجة للاتصال والتفاعل،وتوجد لغتك حسب حاجتك،وبما أن البشر يختلفون وتختلف حاجاتهم باختلاف البيئة فأنهم يحصلون على لغات مختلفة، أي إن اختلاف التفاعل الداخلي والخارجي يقود إلى لغات مختلفة،ولكن يمكن استغلال القواسم المشتركة من حاجات البشر لتوصيل لغة مشتركة تصل إلى اكبر عدد منهم" (1).وتعتمد لغة الجسد البدائية على الطابع الفطري والحدسي في تكوين مفردات علامية ودلالية صوتية كانت أم أشارية في التعبير عن الاحتياجات في التواصل والاتصال واتخاذ تلك اللغة نسقا وعرفا يميز نمط التعبير والاستدلال،فهو(الإنسان) يجسد بالصورة قيمة ما يفكر فيه بجوهر عقله أو ما يستدله من مشاعر أو انفعالات أو ظواهر لا يمكن له أن يغير محتوياتها.

"إن المرء يصنع صورة الجسد وهو يعدل فيها، ويحاول التطابق مع توقعات هؤلاء وأولئك وكذلك المعايير الثقافية والمتطلبات الاجتماعية" (2)

وتتجلى أهمية هذه الفقرة في إدراك مفهوم وقيمة الجسد بوصفة مادة مهمة لكتابة التاريخ البشري بقوامه وحضاراته وهذا ما تجسد ببقايا الرسوم والمحتويات التي أثبتت قوة وعمق الإرث الجسدي ومكنوناته والعمق التي تأسست فيه الأنساق المعرفية. فما بين إدراك الحواس والرغبات والإحالات والمؤثرات الخارجية التي تتوافق أو تتعارض مع محتوياته الخاصة أو العوامل البيئية العامة، تجعل من ذلك المفهوم يتجذر ويتعمق ليصل إلى مستوى اللغة البلاغية التي تؤكد خطة متكاملة في تكوين لغة الجسد ما بين حضوره الفردي أو الثنائي أو الاحتفالي (الطقسي) واشتقاق البعد الحضاري من تلك القيمة التي تأسست مفاهيمها من التفكير (الاكتشاف الأول والاهم للإنسان البدائي). وإذا ما رأينا إن الحضور الأول للفكر البشري وإدراكه لمفهوم الجسد تجلى بوصفة "المادة المبرمجة طبقا لعمليات التلقي المتتالية وهذا التوالي يمثل البعد التاريخي للجسد،مما يعني أن الجسد يتجلى من خلال ما هو بيولوجي ونفسي واجتماعي ويستلزم دعامة مادية لكي ينتقى من طرف المادة الحية،فيكون بذلك قاعدة معلوماتية للنشاط الذهني " (3) وهذا التصور البيومعرفي للجسد اتضح في وجوده الحي المتحرك ليؤكد غياب النفس في حيثيات الجسد وتأكيد سمات التأمل والتخيل بعدا مهما للتوازن ما بين تلك الثنائية (النفس/ الجسد) والتي تموضعت عند فلسفة الأب(سقراط) وتعمقت عند (أفلاطون) بقيمتها الثلاثية "الرأس محل الروح والعقل والصدر محل الشجاعة (القلب

(1) راضي،شحادة:الجسد الآدمي والمخلوق المسرحي،ط1،عمان/الأردن"الأهلية للنشر والتوزيع"،2013،ص98.

(2)مارزانو،ميشيلا:مصدر سابق،ص28.

(3)تيبس،يوسف:مصدر سابق،ص67.

والنفس)والمعدة محل الرغبات والاندفاع(النفس العاقلة والنفس الغائبة والنفس الغاضبة)" (1) ، بينما ترابطت حتمية المنطق ونسب الحضور والغياب عند (أرسطو) بوصف الجسد صورة ومادة تنتج الفعل من خلال الحركة ، وهو ذات المعنى الذي تشكل كمسلمة بكتابة (فن الشعر) عندما سنن تعريف الدراما كمحاكاة للأفعال يؤديها الفرد بقدرات صوتية جسدية كحضوره المعلن كمادة وتجسده كفعل واعتمدت كل الدراسات المتتالية التي اهتمت بقيمة الجسد الآدمي وبناء نظرية إستراتيجية لمفهوم ه أكدت تغايرا في الإدراك ما بين القيمة (الحسية- العقلية) بوصفها المنطلقات المهمة التي تنشطر عنها الدوافع الإنسانية

فالجوهر لدى الإنسان يتحرك ما بين حضوره كمادة وتعبيره كانفعال وما بين المحتويين تحركت فكرة(نيتشه) ما بين وجود الجسد وتحريكه فالقوة الداخلي (الإرادة) المنطلقة من النفس هي المحركات المهمة لطاقة وقدرة الجسد في التحريك والفكر في التعبير وهذا ما أكده(نيتشه) بقوله "الجسد هو سيد جبار وما النفس إلا إرادته" (2) وتعتمد الإرادة على مجمل المحفزات القادرة على صنع المادة أو الإشكال غير المألوفة في مساحة الاشتغال التي أكدها(ديكارت) من خلال "تحديد الجسد كموضوع هندسي من حيث الطول والعرض والسمك والكم " (3) .وتعتبر النفس هي القدرة في خلق الأفكار والصور وتطبيقها ، في حين أن (سبينوزا) تعمق بمفهومة عندما أدرك أن "النفس هي فكرة الجسد ...والفكر هو وسيلة تمثل الجسد " (4) وهذه الصفتين(النفس/ الفكر) هما منظومتي جوهر واحد وهو (الجسد)وهذا الأخير هو ظاهرة غنية عند(نيتشه)من حيث وجودة وتمثلاته وهو القوة في إدراك الحركة وإعلان صورة المادية وهو نسق ونظام متحرك عند (سبينوزا) وهو معادله ما بين الوجود والمعرفة عند (ديكارت)من خلال عناصر التأمل لدية وتراتبيتها

---

(1) نفس المصدر السابق ،ص40.

(2) مارزانو،ميشيلا:مصدر سابق،ص6.

(3) تييس،يوسف:مصدر سابق،ص43.

(4)ينظر، المصدر سابق نفسه ،ص45.

"التأمل الأول ⟵ الوجود

التأمل الثاني ⟵ الحواس

التأمل الثالث⟵ المعرفة " (1)

وهو القدرة والإرادة في مفهوم(نيتشه) وهو صورة في التعبير والاستدلال عن أزمنته والدوافع الكامنة للفعل والحركة ومبرراتها في التحليل النفسي ونظرياته أهمها (فرويد في التحليل النفسي)،وإذا ما تعمقنا فيما سبق نجد إن أهم الخواص التي اشتركت فيها مفاهيم الجسد الفلسفية كانت في(الإرادة ـ القوة ـ الفعل ـ الحركة ـ الصورة)، وحينما نجد إن تلك الخصائص هي المعايير الأولى المهمة في تكوين قيمة الجسد على مستوى المفهوم أو التخطيط المسبق (فللرقص)*والتعبير والحركة والاحتفال منذ الحضارة الإغريقية اعتمدت "الحركة بكل مقوماتها والمحرك الأساسي للفن الدرامي" (2) .

وتتضمن أشكال التعبير عمقا لحالة الجسد على مستوى الحركة ، فالبدائية في استنطاق صورة الحياة تتجسد بتلك الشعائر والطقوس الاحتفالية ذات الأنماط المختلفة تبعا للبيئة ونظم تكوين تراثها ومعتقدها وتفسيرا للظواهر والبطولات عن طريق أساطيرها ،فما كان لتواجد الرقص(الفلكلوري ـ الديني ـ الشعائري) إلا نمطا "بغية منه تحرير الكبت العاطفي عند الفرد بوصفة وسيلة من وسائل التعبد أو التسلية أو الاستعراض ، وهي رقصات جماعية تدعم التضامن الاجتماعي بين الأفراد وتؤكد التوحد مع الحالة والأقران" (3)

إن الدراما كان لها ترابط وتضمين لحالة التجسيد والفعل والجسد وفق تلاقح وانسجام ما بين الوحدة البنائية الفسلجية لهذا المكون الشكلي البشري وبين اكتشاف المحتويات الداخلية ومفح رات التعبير الواعي ألقصدي المكثف المتداخل ما بين الحركة الإيقاعية المنسجمة(الراقصة في بعض الأحيان) وبين الأداء المتداخل ما بين تركيبة الشخصية

---

(1)ينظر، تيبس،يوسف ، المصدر السابق نفسه،ص42-43.

الرقص: كتب احد اليونانيين في القرن الأول الميلادي اصدق تعريف عن الرقص وهو "إن الرقص من خلال حركاته يمثل عاطفة أو شعور أو انفعال، فالإنسان إذا ما شعر بفرح غامر أو الم شديد يحتاج التعبير عنه ليس بالكلمات فحسب ولكن بحركات الجسم أيضا" . ينظر، جمعة،حسن،احمد: الحركة في فن الباليه ،القاهرة:"مكتبة الأسرة ـ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب"،2005.،ص14.

(2)عيد،كمال الدين:نظرية الحركة في الدراما والباليه،ط1،الإسكندرية"دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر"،2007،ص15.

(3)ينظر،اند،متين:الرقص التركي،تر.مركز اللغات والترجمة (أكاديمية الفنون)،القاهرة"أكاديمية الفنون،مطابع المجلس الأعلى للآثار"،1998،ص195.

الدرامية وبين تنغيم فعل الشخصية المؤداة صوتيا وحركيا "إن الكائن البشري شخص متجسد " (1) ، "وهو مخلوق تجبره كل حالاته الجسدية على الفعل،وعلى استثمار أنفسهم وأفعالهم بشكل ذي دلالة من اجل البقاء " (2) والتعبير عن ما تتوفر لدية من مكنونات واحتياجات وإحالات تتحقق وفق فكرة الاستعداد لإظهار وإنتاج المعنى من الخواص تلك المتوفرة لدي ه. وإذا ما توفرت لدية تلك الإمكانيات الخارجية والاستعدادات الداخلية، فهو أيضا يمتلك العديد من العيوب التي تحيل ضد المعنى ألابتكاري لتلك القدرات منها شوائب تتعلق بالنفس (كالحمق والجهل)ومنها ما يتعلق بالجسد(كاللذة والألم) وما بين المستويين تظهر ثنائية (الخير/ الشر) معلنة في الطبيعة البشرية ومتجسدة بالقيمة الدرامية ومرمزه في محتويات تلك النصوص ومتحررة في فضاء التعبير التي تنطبع في المشخص تلك القدرات الأدائية التي تلغي فوضوية النفس وتحيلها إلى قوة لإنتاج الفعل وإبراز طريقة إنسانية غير تقليدية لاكتشاف الجمال الإنساني والفن وفق طريقة مباشرة في الحضور المعلن المتجسد في المسرح وعروضه المختلفة .

هذا ما تمخض عنه قدرة إنسانية مركبة غير تقليدية لا تشبه معطيات الفرد في البيئة والمجتمع على اعتبار إن البيت هو أول مساحة للتعلم باستعمال الجسد ثقافيا وهو يعطي لغة خاصة تنسجم والبيئة الاجتماعية المنتجة له ، وكذلك تلك الإضافات التي تترتب من الواقع والخبرة العلمية والثقافية التي تعطي للذات ممثلا عنها في التعبير الحسي كشخصية(للانا)وتعطي للجسد ممثلا للتعبير المادي كشخصية ممثلة (للمادة الحية) ، وقد تسنى من هذه المعادلة جسدا مرتكزا لهوية معينة يمكن الاستدلال على بنيته وكيانه ومرجعياته وفق المسمى المتصل بهيئته الجسدية كما في الأمثلة التالية (الجسد السياسي ـ الجسد الديني ـ الجسد الحر ـ الجسد الكلاسيكي ـ الجسد البيئي ـ الجسد المتصنع ـ الجسد المتحرر). وغيرها من الصفات التي يمكن أن تنطبع بقضايا الفعل والحركة والتي تعطي قنديلا معرفيا وضاءا "فالجسد من حيث هو ذات عارفة، يمتلك القدرة على اكتشاف العالم وفهمه فهما ناقدا استنادا إلى الوحدة بين العقل والحواس ، وذلك من اجل تغيير هذا العالم وانسنته ، وهذا الجسد هو في نفس الوقت أداة لهذه المعرفة،ووسيلة لتحقيق التغيير المنشود،وجوهر هذا التغيير هو تحرير الجسد الذي يعد العقل جزءا منه" (3).

---

(1)مارزانو،ميشيلا:مصدر سابق،ص11.

(2)شلنج،كرس:الجسد والنظرية الاجتماعية،تر.منى البحر/ نجيب الحصاوي،ط1،الإمارات"دار العين للنشر"،2009، ص230.

(3)شميت،يوضن،وآخرون:المسرح الراقص ،القاهرة "مركز اللغات والترجمة / أكاديمية الفنون،المجلس الأعلى للآثار"،1995،ص15.

إن القيمة المعرفية والمفاهيمية لبنية الجسد تعمل في صنع خطاب يؤكد حضوره ألعلائقي في الفضاء ويرسم دالا ثقافيا وجماليا للمحتوى المتجذر من الخطاب المتعدد في الواقع البشري أدبيا كان أم دينيا أم سياسيا وهو يخضع لقيمة البناء أو التكوين للنسق الجمالي الفني الذي ينتج أنظمة نص العرض وأبعاده المعرفية والرسالة القصدية كمحصلة لإحالة المساحات من واقعها البيئي إلى واقعها الافتراضي ضمن مساحة ورؤية العرض المسرحي الجمالية.

المبحث الثاني: الفكر الإخراجي للجسد الكيروكرافي:

تزامنت المتحولات الفنية في الحياة البشرية نمطا وتوصيفا وأحداث ووقائع أفعالها في المجتمعات المختلفة والتي استلزمت قراءة متجددة للجانب التفسيري والتأويلي لتلك المكتسبات الفكرية بواقع التجربة الأولى التي تجسدت فيما بعد بنظرية تأثث من خلالها العرض بطرق وصياغات مختلفة للعناصر الخاصة في الإخراج المسرحي.

إن السجال المتواصل في الفكر المتوالي للمخرج أوعز بحضور متعدد على الجانب ألمضاميني لواقع التأسيس من النص إلى الاستناد الأسلوبي المختلف في تحديث الفضاء حسب المعالجة المناسبة والمواكبة لواقع الزمن وحداثته وطريقة التعبير وتميزه.

إن جماليات هندسة العرض تستوجب حضورا فكريا وتقيما للجانب الاستقرائي لفن الإخراج والذي يحدد المعيار الأساسي في الجهد المتحول من الفرضية اللغوية المكتوبة (النص الدرامي) إلى فرضية الفكر المؤسسة (الفكر الإخراجي)إلى الفرضية الوظيفية الناتجة في فضاء العرض المسرحي.

واعتمد هذه المعايير الأساسية في حركتها على ثلاث مدارس كانت هي مفترق الطرق ما بين السائد من التفسير الإخراجي إلى المتجدد من حيث الابتكار في معالجتها وهي:

" 1- المدرسة الايطالية والفكر المستقبلي ومدارس الرقص فيها.

2- المدرسة الفرنسية في القرن الثامن عشر التي بدا فيها فكر التصميم على مستوى فضاءات الفن والمسرح.

3- المدرسية الروسية خاصة مارس البالية في عام1900. " (1)

---

(1) جمعه،حسن احمد، مصدر سابق،ص22-25.

وارتكزت جل اهتمام ما أنتجته تلك المدارس على مستوى ثنائية {الممثل(الجسد) - الفضاء(التعبير)} وفق الاهتمام بالشكل المنتج للقيمة الفكرية الفلسفية للعرض ، فالجسد هو الجوهر الأساسي ما بين تفسيره الواقعي النفسي المعتمد على النظريات النفسية وبين التفسير الشكلانيق للمدارس الأدبية التي اعتمد بان كل مفرده لها علامة دلالية تشكل لغة ذات نسق وتأويل وعمق وابتكار تحتاج إلى عرف دلالي اتفاقي ما بين مساحة التعبير (العرض)ومساحة

التأويل (المتلقي) في وحده الفعل الجسدي المتحرك. وأولى حفريات المعرفة الخاصة بهذا الموضوع تجلت عند (دالكروز)* بوصف "الجسد هو مصدر كل الأفكار في الفنون " (1) فالتدريب الجيد لهذا الجسد هو ينتج إيقاع جيد المستند لحيثيات الموسيقى وإيقاعها،هذا ما اتفق علية (فرنسو ديلسارت)** بذات الفكر "باتخاذ الوعي بالجسد منبعا للإيقاع،معتمدا على الحركة والموسيقى لتحقيق تعبير الجسد" (2) من هذا المنطلق الذي فتح المجال لآفاق الفكر الإخراجي المتدرج من المدارس والمناهج والاتجاهات التي اعتمدت على طرق أداء تمثيلية مختلفة إلى الاتجاهات التي اعتمدت على التعبير الدرامي المصمم في فضاء العرض للجسد الآدمي أهمها منهج (ستانسلافسكي)الذي اعتمد دراسة تفصيلية لاكتساب التشخيص الداخلي والقدرة الخارجية في بناء الدور"باعتقاده بان العقل والجسد يتحدان بارتباط سايكلوجي بطريقة واقعية" (1) . وعكسها (برشت) بالانسلاخ من هذه القدرة النفسية إلى القدرة الإدراكية للفكر وفق تضاد متفرد ما بين المنطوق والفعل بوصفها عمق النظرية لنقد الواقع والشخصية المتجسدة في ذلك الواقع،والجسد لدية قدرة ولغة " تساهم في توظيف الحكاية للعرض مع العناصر الإخراجية الأخرى" (3)

***دالكروز:أيميل جاك دالكروز(1865- 1950)ألماني الجنسية...اهتم بدراسة القدرات الموسيقية والابتكار على مستوى التوافق ما بين العناصر الموسيقية والعناصر الفسلجية والحركية للجسد عبر توافق الإيقاع... ، ينظر،العاني،أميرة عبد الواحد منير :الجمناستك الإيقاعي الحديث ،من شبكة الانترنيت لموقع (Www. Iraqacad.org)،انزل في 2015/1/10،كتب في 2007،ص1- 7.**

(1) القصصي،مجدي :رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين (النظرية والتطبيق)،ط1،عمان "وزارة الثقافة ،مطبعة السفير"،2009،ص98.

**** فرانسو دلسارت: (1811- 1871)أستاذ فرنسي كان مدرسا للغناء والإلقاء في باريس قام بمجموعة أبحاث متعلقة بالتعبير الإنساني...حيث درس النواحي النفسية والتشريحية ليحدد العلاقة بين الواقع والعاطفة مقابل الحركة والإلقاء.. ينظر،القصص،مجدي:مصدر سابق،ص132.**

(2) الكاشف،مدحت:اللغة الجسدية للمثل،القاهرة"أكاديمية الفنون - مطابع الأهرام التجارية"،2006،ص21.

(3) ينظر،القصصي،مجدي:المصدر السابق،ص59.

في حين انتقل الفكر الإخراجي بجانب آخر لنظام النقد على مستوى الايدولوجيا وفق تغاير في الطريقة الأدائية وحوار في الثقافة البشرية على اختلاف الحضارات متجسدة في منظومة أدائية تغارب وتراهن على الأمكنة في لحظات التجلي في ميتا لغ ة الجسد عند (باربا ـ ششنر ـ شاينا ـ كانتور)من خلال إن "الفضاء يتأسس من الوظائف الداخلية للجسد وعلى التطورات المحددة في العلاقات التي يتكون منها التمثيل ويصبح مجموع وحدات الأداء في الفضاء مطلقة... وهي القيمة الأسطورية لهذه الاتجاهات" (1) . وعلى منوال هذه الاتجاهات الفكرية توالت مستويات التجسد للجسد اعتمادا على تقنية التكنيك ما بين الداخل والخارج وهي فكر (ارتو ـ كروتوفسكي ـ بروك)والتي مفادها عند(ارتو)دراسة رياضية بدائية لتداعي الجسد الحر من كل السلوكيات السائدة على المستويين الداخلي والخارجي، فهو ينتج لطاقة الجسد والذي يختلف عن (باربا)في توفير الطاقة ،أما (كروتوفسكي)كان يعطي جسد ممثلة إعدادا لتهيئة قدرة استثنائية للطاقة في معمله المسرحي "فالدوافع عند الممثل تعود إلى بذرة لفعل حي تولد في جسد الممثل إلى الخارج جاعلا من ذات الفعل ظاهرا في الجسد...فالدوافع تسبق الأفعال" (2) .

أما (بروك)كان جل تمركزه في مستوى الفكر الإخراجي على ثلاث أقطاب في الجسد وهي"الطاقة ـ الحركة وفق العلاقات المتداخلة ما بين النص والممثل والجمهور" (3)إن اللحظة المثالية عند (بروك)هي في صياغة تعبير انتقائي مغاير لما سبق من أفعال تداولها في فضاء عروضه السابقة تتفق مع البيئة الافتراضية للعرض وتعمل في منظومة ونسق يلاءم إدراك التلقي لدية. أما فكر (كروتوفسكي)الإخراجي على مستو الجسد تبين في"جوهر عمله بما يسميه بالفعل الكلي (Total Act)وهو عبارة عن لحظة الذروة في دور الممثل،ويكون (الممثل) عندها قادرا على تجاوز هدف العرض،وقادرا على تجاوز المتطلبات التقنية للدور الذي يقوم بأدائه. هي اللحظة التي يكون الجسد قادرا على كشف الحقيقة(لحظة الصدق)... حيث إنها تشكل لحظة كونيه وشخصية في آن واحد " (4) وبتدارك ما سبق من مفردات معرفية نكتشف بان المستوى الأدائي للممثل هو في قدرة الجسد بالانتقال والتلوين واستنطاق أدوات هذه المنظومة وفقا إلى الفكر الإخراجي المغاير ما بين لغة حركية دلالية وتعبيرية وبين نسق التشكيل وبناء الصورة في الفضاء المسرحي المنتخب.

---

1) ينظر،الياس، ماري وحنان قصاب، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)،ط2،بيروت:"مكتبة لبنان للنشر"،2006،ص375.

(2)ينظر،كروتشاني،فابريتزيو:فضاء المسرح،تر.أماني فوزي،القاهرة"وزارة الثقافة،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي"،1999،ص119.

(3) القصصي، مجدي: مصدر سابق،ص148.

(4) ينظر،المصدر السابق نفسه ،ص236.

.

إن وضع الجسد في فكر إخراجي لاتجاهات أخرى اعتمد على مبدأ التقنية الخارجية ورسم منظومته الأدائية الشكلانية في حيثيات الفضاء المتخم في تقنياته، وهذه الاتجاهات هي (فيزفولد مايرخولد ـ كوردن كريك ـ أدولف آبيا)، فالأول خص جسده البهلواني بقدرات اكروباتيكية ارتكزت على (الدقة ـ التوازن ـ الإيقاع ـ اللعب والنظام)،وأرسى خصائصها بطريقة اسماها (البيوميكانيك)وهي منظومة "تساعد الممثل على أن يتحكم في تسيير الميكانزم التعبيري لحركات جسده،وهي أيضا تمكنه من أن يقتلع مهارة تعبيرية لكامل ذاك الجسد " (1) إن الحركة في فضاء العرض ليست هي تحريك المادة أو الكتلة أو الممثل في المساحات المختلفة تلافيا للرتابة أو تحجيم الصورة أو تغيير الأماكن بل هو (فن الحركة)* ، كما يقول مايرخولد "بالتنقل بهندسة وخطوط تتوزع حينها معطيات التعبير عن الحدث الدرامي...وليست الحركة تتبع كترجمة للحوار أو الكلمات في النص بل هي إيقاع متواتر ما بين الصمت والحركة لاستدلال عن المعنى" (2)وهذا الانبثاق الفكري يظهر قيمة متبحرة بالأعماق الداخلية للحركة وفق سياقات الإدراك لما افعل ولما افعل وما قيمة ما افعل وصولا إلى(لغة الحركة)** التي تنتج جماليا فنيا في المسرح والتي تزيح ذلك المعنى الحركي الاجتماعي منها عن الحركة المسرحية، أما (كريك)فكان له مفهوما آخر للحركة وهو "الحركة من اجل الحركة،تحاول دائما أن تخلق التوازن الكامل حتى كما هو الحال في الموسيقى، فالصوت من اجل الصوت تحاول دائما أن تخلق التجانس الكامل" (3)

إن احتواء هكذا معنى يقترن مفاهيمه بمبدأ الفن للفن وهو حضور قصدي لكل المفردات السلوكية التي تحدث فنيا لتهدف لذات الفن وهذا المعيار تأكد في حضور جسد ممثلة ذات المرونة الهائلة دون تكنيك (مايرخولد) أو حركاته الاكروباتيكية فهو أي(كريك)يؤكد احتواء ممثلة السيطرة الكاملة على القدرات الهائلة بعيدا عن الدافعية للغرائز باستخدام الذكاء و (الخيال)***فدمى (الماريونيت)****هي قدرة رمزية لتسلسل الأفعال في لغة تظهر تجديدا في الفكر الإخراجي على مستوى الجسد متباينا عن(مايرخولد)، في حين(آبيا) يؤكد "حركات

---

(1)بيسك،ليتز :الممثل وجسده،تر.حسين علي يحيى،القاهرة"أكاديمية الفنون،المجلس الأعلى للآثار"،1996،ص127.

*فن الحركة: نوع فني خاص ومستقل ،له خصائصه وقواعده الجوهرية التي تميزه عن غيره من الفنون التابعة والفنون غير المستقلة وقد تأثر هذا الفن بالرقص والبالية ويختلف عن البانتومايم. ينظر، عيد،كمال الدين:مصدر سابق،ص13.

(2)ينظر،اردش،سعد:المخرج في المسرح المعاصر،سلسلة عالم المعرفة 19،الكويت"المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب"،مطابع اليقظة،1979،ص127و234.

**لغة الحركة :لغة موروثة عند الإنسان وهي نظام علامة تمثل السلوكيات.ينظر،علوش،سعيد: : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،بيروت ـ الدار البيضاء:"دار الكاتب اللبناني ـ سوبثريس"،1985. ،ص198 .

(3)بابلية،دينس:ادوارد كوردن كريك،تر. جمال عبد المقصود،القاهرة: "وزارة الثقافة. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،مطابع المجلس الأعلى للآثار"،2005 ،ص227.

***الخيال:قدرة على تشكيل صور الأشياء ويحفظ مدركات الحس المشترك وصور المحسوسات.الياس ماري،وحنان قصاب:مصدر سابق،ص87.

****السوبرماريونيت (Super marionette):نوع من العرائس تتمتع بقدرة الاستجابة لجميع التوجيهات وتحقق جميع الأوضاع.ينظر،اردش،سعد:مصدر سابق،ص104.

إيقاعية وإيماءات اقرب إلى الرقص دون التقمص للشخصية " (1) أي انكفأ في فكره الإخراجي على قيمة الحركة المنتظمة من الجسد ذو الأبعاد الثلاث حين يندمج وظيفيا مع الكتل وفلسفة الضوء لدية بثنائيات (الظل/الضوء)، بوصف"مرونة الجسد وإمكانية تشكيلة تستدعي وتستحضر الحياة الداخلية للضوء " (2) فالإزاحة عن لغة الجسد الاجتماعية والتباحث مع حقيقة توظيف القدرات هي التي تحدد تلك الإمكانيات والقدرات في التعبير.

وتمخضت من كل المراحل الفكرية الإخراجية السابقة اتجاهات أخرى تعتمد الرقص في التعبير الدرامي والتفاصيل العلامية للجسد مقاربة لفن البانتومايم أنموذجا لمسرح الكيروكراف،تلك الاتجاهات والمدارس التي تعلن عن نفسها أنظمة دلالية في نسق ومسميات الجمل الدلالية وفق إيقاعات أصبحت عرفا يتطابق مع النغم الموسيقي في الوحدة ألمشهديه التعبيرية الراقصة، فمنهم من انحدر فكريا من شجرة عائلة الانثربولوجين وهي(ايزادورا دنكن)*** التي "بحثت عن حفريات الشكل الجسدي واعتمدت الأنموذج الإغريقي القديم في فكرها الخاص لعروضها المسرحية" (3)وكان الفكر الإغريقي متصدرا أيضا فكر(ماري ويغمان)* التي استخدمت الشكل الإغريقي ولكن على مستوى زي الجسد وأقنعته،في حين استمد فكرها الإخراجي من مبادئ (دالكروز)الإيقاعية والتي وفرت حضورا لحركاتها بوصف الجسد هو موسيقى الحركة ولا يحتاج إلى الموسيقى بذاتها باعتبار دواخل الجسد منها ينبع النغم.

وتتعمق حيثيات الفكر الإخراجي هنا للجسد وبالتركيز على الإيقاع المنضبط للتعبير فالآلات النقريه هي أهم خواص (ويغمان) غير إن (دنكن)فالحركة لديها مليئة بالعواطف والانفعالات التي تستوجب حضور النغم الموسيقي،تلك الحركة الرقيقة التي تعتمد على الدوائر ميزة وخاصية لها، ناقضتها (مارثاغراهام)***** بفكرها وأسلوبها لكيروكراف الجسد بحركتها القاسية والغاضبة المتواترة التي تعتمد على أسلوب (الانقباض والانبساط) والتي تعتمد على الزوايا الحادة بصيغتها التعبيرية بالرقص "لتتركز على مبدأ اللاشكلية والتصميم المتقن لحركة الراقصين وطبيعة الغموض الذي اكتنف نواحي فضاءات عروضها المسرحية " (4) واهم محركات جسد ممثليها وإيقاعهم تميز بقدرة عالية حين اعتمدت على خواص التنفس لكي تعطي سيطرة لتلك الأجساد وفق بعد فسلجي علمي لثنائية دخول وخروج الهواء التي تقابل أسلوبية الانبساط والانقباض.

إن فاعلية خطاب الجسد في تلك المفاهيم الفكرية الإخراجية تحددت ادراكاتها لدى(غراهام)وفق المنظومة النفسية كأسلوب دافعي للرقص،وهو ما اشتركت بممارساتها

---

1)القصصي،مجدي:مصدر سابق،ص47.

2)هويت،برنارد:من مؤلفات أدولف آبيا،تر.أمين حسين الرباط، القاهرة:"وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،مطابع المجلس الأعلى للآثار"،2005،ص52.

***ايزادورادنكن(1878-1927) : ايرلندية الأصل وأمريكية الجنسية من رواد اللذين اسسو مدارس الرقص الحديث والمسرح الراقص.القصص،مجدي:مصدر سابق،ص29.

3) ينظر،المصدر السابق ،ص30-31.

****ماري ويغمان(1886-1973): ألمانية الأصل راقصة ومصممة لوحات وصاحبة مدرسة للرقص الحديث وتعتبر إحدى رواد الرقص الحديث ومؤسسة ومنظرة لما نسميه بالرقص التعبيري. ينظر،القصصي،مجدي:مصدر سابق،ص97.

*****مارثاغراهام (1894-1991) : راقصة أمريكية ،عملت كراقصة ومصممة للوحات الدرامية اختصت في مستوى الحركة النسوية وتحررها...أهم الأمور التي ركزت عليها مع نسائها (كسر قوالب البالية...والابتعاد عن مقاييس الجمال وتثبيت فكرها بان المرأة ممكن أن تستقل في قراراتها الكبيرة . ينظر،القصصي،مجدي:مصدر سابق،ص137

4)ينظر،الكاشف،مدحت:مصدر سابق،ص137.

الفكرية نحو العلاج النفسي (آنا هالبرن)*وازدادت عليها تمايزا نحو اعتبار الرقص جزءا ضروريا لعلاج الأمراض المستعصية، فالجسد هنا قيمة ما بين الثقافات المتعددة والحضور الآني والتعايش مع الدور في لحظة مثالية للتعبير.

الممثل ⟵ معايشة اللحظة ⟵ التعمق النفسي للدور

ويخالف مجموعة من المخرجين بأفكارهم النمط السابق للجسد متخذا (جاك لاكوك)**واقعية الجسد وشعرية الحركة نمطا للاشتغال الإخراجي "فالنص المغاير هو نص الممثل،لأنة يكتب عن طريق الحركة والجسد مستعملا طاقته التشخيصية وذكاءه الفردي وعبقريته الحدسية في توليد الحركات المنسابة لسياقات التمثيل والتشخيص الدرامي" (1) إن مسرح(لاكوك)يعتمد على ثلاث مرجعيات أساسية هي:

١. الطاقة التي يكتسبها الجسد من الثقافة الرياضية وقدرة ذلك الجسد في ترويض عناصره بالطريقة الملائمة.
٢. التأثر بكوميديا ديلارتي والتي أنشأت حركة لا توجد لها مقومات سابقة في عوالم لغة التعبير والرقص.
٣. انشأ معمل البحث الحركي والذي انتح تنوعا دراميا على مستوى أداء الممثل وتعبيره.

وأوصل(لاكوك)بالقول"الجسد يستطيع أن يعيد تنظيم ذاته من خلال العمليات الأدائية المستندة على الصوت والعمل الجماعي وتنمية الخيال أساسيات لملاحظة التطور على مستوى الأداء" (2) إن لغة العرض لدية هدفها تكوين علاقة جوهرية ما بين المسرح والحياة،هذا ما شاكلته (مارسي كننغهام)*** "إن أي حركة في الحياة تكون مادة جيدة للرقص وأي أسلوب يمكن أن يكون صحيحا للتشكيل " (3) ، فالأقدام هي أهم الأدوات المنتجة للحركة والأخيرة هذه لا تستند لسمات الأداء بالفعل الجماعي فأي ممثل هو مستقل بذاته مثلما الموضوعات تكون مستقلة وان أي شيء يصلح للرقص وفي أي فضاء ممكن.

---

* آنا هالبرن(1920-) : مخرجة أمريكية على مستوى الكيروكراف استمدت فكرها من الثقافات القديمة...وتعتبر الرقص علاجا للأمراض المستعصية، أسست فرقة تعمل تحت جناح أكاديمية المسرح الوطني الأمريكي .ينظر،القصص،مجدي:مصدر سابق،ص171-172.

**جاك لاكوك(1921-1999): مخرجا فرنسيا وممثلا ورياضيا وكيروغرافيا،اهتم بفلسفة القناع،أسس عام 1956 المدرسة العالمية للمسرح والمايم بباريس،انشأ عام 1977 مختبره لدراسة حركة الجسد والبحث عن علاقات الإيقاع والفضاء ألمشهدي وتصميم سينوغرافيا العرض. ينظر،حمداوي،جميل:جاك ليكوك وشعرية الجسد ،من شبكة الانترنيت،موقع ديوان العرب،سحب الموضوع في 2009/5/2، ص1-2

1) حمداوي،جميل:المصدر السابق،ص.3

2)ينظر،القصصي،مجدي:مصدر سابق،ص185-190.

***مارسي كننغهام (Marey Gunningham) (1919-1993):من ابرز راقصي ومصممي اللوحات التعبيرية في القرن العشرين ولد في أمريكا وتلقى تعليم الرقص في مدرسة كورنيش واوجد مدرسة للرقص منذ عام 1953. ينظر،القصصي،مجدي:المصدر السابق،ص111.

3)القصصي،مجدي:مصدر السابق ،ص112.

إن الفكر الإخراجي لا يتخذ حدث العرض صيغة مهمة لحدث الموضوع بوصف العرض المساحة والسعة الملائمة للمكونات ألمشهديه غير المتسلسلة التي تتضح قيمة وثيمة الموضوع فيما بعد، تلك الأفكار ارتكزت عليها إخراجيا (بينا باوش)* أيضا التي اعتمدت "على فكرة(الهدم والبناء) ونظام الكولاج وسر وقوة فن البالية لتكوين جسد ممثل لا يعتمد القوة أو المرونة بل الحضور في خبرة واستحقاق" (1) .فتكوين المشاهد المختلفة التي لا تتبع ترابطا منطقيا أو حدودا ترى بالجسد المتحرك، بل "تصبح سلسلة الصور والحركات الساعيةللموضوع تنطلق من الخبرات الاجتماعية اليومية للجسد" (2).

ونستنتج من كل ما سبق بان الاتجاهات الإخراجية التي تعتمد في بناءها فكرا لمساحة العرض هي تتفق بوجود طريقة حرفية لتأويل الجسد ما بين قيمة الحركية ومرجعيات(الحركة) الاجتماعية أو الموروثات أو الأسطورية لها وبين مدركات التعبير والتشكيل والأهداف المختلفة التي نشأت منها تلك الاتجاهات.

وسوف يتجه الباحث سريعا معنا نحو بعض تلك الاتجاهات لتكامل قيم الموضوع ف(فلودزميرزستانويسكي)**احتكم الصدق والدقة لكل الإشارات والأفعال التي ينتجها الجسد وهو ببساطة يكون الدافع الاجتماعي للحركة دون السلوكي منه،ومنها اعتمد(ستانويسكي)على البحث في كل المناطق الريفية البسيطة عن مساحات لتواجد أجساد ممثليه بالفضاءات المتواضعة تقنيا. أما (رودون لابان)*** "فالرقص لدية هو لغة تتمتع بوحدة عضوية لقوى جسدية حاضرة على مستوى النفس، نتيجة الفعل على مستوى الجسد" (3) في حين لم يركز (موريس بيجار) **** "على الجسد سوى كمادة أولية يجب إعادة تشكيلها وصياغتها لكي تعطي قيمتها الجمالية والبراقة كما في الأحجار الكريمة " (4) إن الجسد هو منحى واتجاه يعتمد بعموميته على ثلاث أساسيات يحتويها النظام المستجد في منظومة الجسد وهي :

الجسد ⟵ عقل ⟵ عاطفة ⟵ حواس

---

(1) ينظر ،المصدر السابق نفسه، ص205-206.

*بينا باوش(1940-): ألمانية الجنسية ،أصبحت مديرة فرقة وبرتال للأوبرا والبالية بعد أن بدأت حياتها راقصة مهمة في الأوبرا وأثبتت دعائم ما يعرف بالرقص التعبيري في ألمانيا. ينظر،المصدر السابق نفسه،ص201-202.

(2)شميت،يوضن وآخرون:مصدر سابق،ص30.

**فلودزميرزستانويسكي:بولوني احد طلبة (كروتوفسكي)عمل معه عام 1971بمشروع اسماه الأخير ب (مشروع الحياة)،أسس الأول فرقته فيما بعد اسماها (الجاردزنيشه)التي تعتمد سمة الترحال للمناطق الريفية والبيئات المختلفة التي تؤسس فضاء العرض بعيدا عن الخشبة وهو ما اسماها هجرة الفضاء.ينظر،القصصي،مجدي :مصدر سابق،ص158-159.

***رودون لابان(1879-1959) : منظرا وراقصا ومصمما سلوفاكيا اوجد مدرسة للرقص في ميونخ عام 1910، أسس في مانشستر عام1946ستوديو الحركات الفنية وهناك عمل على نظام نوته لابان وهي عبارة عن (تدوين وتسجيل لحركات الجسد)،وهي دقة متناهية في توثيق الحركة.ينظر،القصصي،مجدي:مصدر سابق،ص100.

(3)ينظر،المصدر السابق نفسه،ص100.

****موريس بيجار:(1929-) : مصمم كيروكراف فرنسي.... كانت خطواته الأولى في مسرح باريس ،عمل في فن البالية واهم انجازاته كانت (بالية سيمفونية لشخص واحد) عام1955.ينظر،محفوظ،عصام:مسرح القرن العشرين(العروض)،ط1،ج2،القاهرة"دار الفارابي"،2002،ص355.

(4)محفوظ،عصام:المصدر السابق نفسه،ص356.

فكلما زادت قيم الوعي احتاج الجسد قدرة عالمية في إنتاج اللغة والتعبير وعلية امتيازات الفهم والإدراك لقيمة الإنسان وارتباطاته المتشظية للبيئة أو الطبيعة أو الموروث لينتج توازنا إنسانيا ما بين فكر صانع العرض وبين مساحة الفضاء وإنتاج جمال العرض.

فالحركة ومتواتراتها الإيقاعية والقيمة المتوالية لصور العرض والمساحات أو الفضاءات التي تتيح للمخرج البناء والتوظيف والاشتغال التي تتبع كل ذلك مسالك واتجاهات ضرورية في تقييم الجسد، فهو ليس التشكيل أو اللعب أو الحضور الجسدي فقط بل هو قيم تأملية وتخيلية ومفاهيميه في تحديد هوية المساحة واستعداد الأجساد أن تسرد لغتها التعبيرية صوريا وارتباطها النفسي أو الاجتماعي أو الدلالي بأهداف جوهرية هي نتيجة وحقيقة فنية إخراجية للعرض المسرحي.

- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١. الجسد صياغة متفردة للتعبير عن الحضور البشري في التجمعات الثقافية وأداة للوجود الفعلي من خلال المدرك الحسي والعقلي.
٢. التحاور ما بين الجسد ومحتوياته وبين منظومته والمحيط دلالة للتفاعل المتبادل لقيم الوعي في سلوكية الأداء.
٣. الحركة وإرادة التحريك ودقة التحول هي مؤسسات الجسد في المفهوم الإخراجي.
٤. تمثلات الجسد وتواجده بين النفس والفكر أو القوة والإرادة أو التعرف بالوجود أساسيات المفهوم التابع لفلسفة الجسد.
٥. الانتماء لبيئة العرض إحدى الوسائل المهمة في تمركز قيمة الفكر الإخراجي لرسم الجسد في منظومة العرض المسرحي.
٦. مفاهيم الجسد لدى الاتجاهات الإخراجية للمسرح الراقص ما بين الطابع النفسي أو الشكلي والهادف باتجاه قيمة اجتماعية أو فكرية أو علاجية للوصول إلى صياغة جمالية في مفهوم المخرج وخصوصية أسلوبه.
٧. منهجية الاندماج الدرامي أو التقديم ألانسلاخي تخضع الممثل الصانع توحدا سيكولوجيا أو نقدا إدراكيا في محتوى المنطوق المتجسد للفعل ما بين الشخصية ومرآتها (ستانسلافسكي)وبين الشخصية وضميرها(برشت).
٨. الممثل قدرة إنتاجية لفكر الإخراج المسرحي طقسيا بمرجعيات الجسد الموروث أو مدركا منطقيا لتفاعل ذلك الجسد مع التقنيات في فضاء المسرح،وهو ثلاثية الفكر بين مرونة وقدرة عند (مايرخولد ـ آبيا ـ كريك)وبين تصوف وجوهر عند (ارتو ـ كروتوفسكي ـ باربا)وبين إدراك للوجود عند(بروك ـ ششنر ـ شاينا ـ كانتور).

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولا:طرائق تحليل المعلومات

يستخدم الباحث المنهج الوصفي والتحليل الفني معتمدا على المؤشرات في إطاره النظري كأداة بحث أساسية وطريقة دراسة الحالة (Case study)لتحليل عينة البحث وصولا لنتائجه.

ثانيا:اختيار وتحليل عينة البحث :

قام الباحث بالاطلاع العشوائي الواسع زمنيا وأسلوبيا للعديد من المدارس الإخراجية التي اعتمدت الرقص والجسد كمفهوم ،وانتخب عينة قصديه لهذا البحث للمخرجة (مارثا كراهام) قدم في عام(1961) وكان الأقرب معرفيا بشمولية محتويات ذلك العرض المنسجمة مع ما توفر من معلومات دقيقة في حيثيات البحث التي يمكن أن تعادل إطاره النظري وتحقق متطلبات البحث من نتائج وإجابة السؤال والوصول إلى أهدافه . والعرض المنتخب قصديا هو:

"OEDIPUS REX"

إخراج (MARTHA GRAHAM) Choreography by

العرض قدم في عام(1961) متوفر لدى مكتبة الباحث بواسطة اشتراك على شبكة الانترنت

تحليل العرض:

تقاسمت منظومة العرض لـ(مارثا كراهام) مفهوم الجسد باتجاهين، الأول اعتماد المفردات الأسطورية والطرازية الكلاسيكية لموضوعة اوديبوس وتوظيف تقنيات العرض من

الأزياء والمفردات الديكورية المستخدمة وبين الحداثة والقدرة الجسدية للأداء وفق مستوي النفس وجوهر وإرادة الذات في إبراز لغة الجسد واستنطاقها وإحداث حوارية الصورة في التعبير وتكوين موضوعة العرض.

تلك المعطيات ولدت نمطا مهما للاتجاه الإخراجي الذي اثبت أسلوبا للتعامل ما بين الإخراج كاتجاه وبين المعالجة كمفهوم وفق منظومة جسد الممثل والعرض المسرحي.

العرض تميز بكثافة في تعدد الصور والمتحولات الجسدية و المشهدية وكذلك القدرات الجسدية الانفعالية والتشخيصية في حضور مميز لمساحة الفكر والرؤية الإخراجية ، وتضمنت قيم الإخراج لدى (مارثا كراهام) بسعة قيم التنظير في تأويل المفردة الحركية الفردية وعلاقتها بالمفردة الحركية الجماعية ضمن صياغة جمالية في تفعيل الجسد مفاهيميا ، خاصة عندما تتوفر دقة الاشتغال والانفعال الجسدي في حضوره الجماعي للمساحة المنتخبة في لحظات العرض المسرحي.

واشتمل العرض القيمة الدرامية الواضحة في فكر الإخراج لتجسيد شخصية الجسد ، وهو هنا لا تتصدر قدرة الجسد في الفعل والحركة ، بل قدرة الجسد في تفعيل الحركة دراميا ، خاصة بلحظات التعبير عن الطابع البشري والثقافي في رؤية المخرج ضمن مرجعيات الموضوع والطرازية عندما تحدث الموضوع من سمة تراجيدية لأسطورة إغريقية لموضوعة (اوديب ملكا) وشكلت طرازيه الحدث التي تحرك فيها الشكل شيئا

بسيطا من خلال توظيف الممثل الرئيسي (اوديب) والممثلة الرئيسية (جوكاستا) في حوارية أبرزت قيمة الجوقة بصلة التتابع للحدث ما بين الأداء الجسدي المنتج لقيمته الدرامية والجسد الجماعي المستعرض لقيمته الحركية والانطباعية للحدث الماضي .

إن لغة الجسد والتحاور بين الأجساد الثنائية أو الجماعية واستنطاقها لواقع الكتل الموجودة في طابعها النفسي الأكثر حضورا من طابعها الرمزي أو التعبيري يظهر عمقا معرفيا وثقافيا عند المخرج في صياغة نتاج الجسد من الأفعال في قيمة جمعت بين الفكر والقدرة والقوة لإنتاج فلسفة الجسد جماليا ومعرفيا ضمن مساحة العرض المسرحي .

واتسمت قيم العرض بتوالي وتتابع الأحداث الغير منظمة في وحدات مشهديه بل اتسمت بوحدة موضوعية واحدة أخذت ذات الطابع في القيمة الدرامية الإغريقية مما جعل من تكثيف العرض زمنيا ودقته فكريا وقيمته حركيا الطابع الأسمى الذي تمايزت فيه قيم الإخراج ، خاصة عندما أحدثت فعلا متفردا إخراجيا بحدة الحركات دون انسيابيتها ضمن تواتر في الحركة السريعة والمقتضبة في زوايا حادة غير مرنة وغموض نفسي يعتلي لحظات الصمت وكذلك المتباينات ما بين الحركة والثبات في إتقان جمالي متميز جدا ، خاصة عندما نرى إن العرض في زمنه لا يمكن الوصول إلى مستوى الحداثة الراهنة في وعي الاشتغال أو حداثة التقنيات المصاحبة ، ولكن تميز الفكر الإخراجي في مفهوم واضح ومتفرد لوقع الجسد وطريقة أدائه ضمن العرض المسرحي.

إن التقابل الفني والمسرحي ما بين المنظومة النفسية التي اشتغلت عليها(مارثا كراهام) وطبيعة الرقص والتعبير المنضبط ضمن الجو العام للحس الموسيقي الغي مقترن إيقاعيا مع إيقاع الجسد المتحرك بل إضفاء قيمة اجتماعية تطابقت مع الحركة والحس الموسيقي في وحدة جمالية واحدة .

لقد ارتكزت بيئة العرض بدرجة عالية بواقع التطابق الكلاسيكي الإغريقي القديم ولكن بطريقة وإحداث وصياغة إخراجية حداثوية عندما توافرت قيم الدراما البارزة أكثرها من القيم الاكروباتيكية والتشكيلية أو الإيقاعية والتي أحدثت من خلال التحليل عمقا أيدلوجيا في الإخراج وحققت من خلال الجسد إنتاجا للفكر الإخراجي وهيمنته على فرضيات العرض المسرحي.

إن العرض ابتدأ بعلاقة رومانسية بين الشخصيتين المحوريتين بطريقة التقابل ذو لغة جسدية درامية ما بين انسجام الشكل والترقب الحاصل في الحس والصوت للمؤثر الموسيقي المقترن بالحركة مع اختصار المسافة الواقعة للحركة خلف بعض القطع الديكورية التي تحولت نفسيا لأكثر من معنى تضميني بشكلها السريالي الغير مقترن بمعنى ايقوني ، فما بين التحول لشكل الحرف(H) المتجسد ديكوريا ذو الحجم الكبير الملقى على الأرض في قاعدة مسند إليها ونصف هذا الحرف في قطعة خشبية شكلها النص دائري يظهر نمط السرير ألغرائبي الذي شاكلته وشكلته الرؤية الإخراجية لتظهر الشخصيات وضوحا دراميا ومفاهيميا أكثر من خلال لغة التعبير التي تجسدت حوله من خلاله.

في حين أبرزت الجوقة الكيروكرافيه النسائية عن قيمة نفسية حركية حادة في الأسلوب والانفعالية في التشكيل ورسم الصور التعبيرية التي أوجدت دقة وفعلا مميزا في طابع تلك التشكيلات وكما سوف يميزها الباحث بما يلي:

١. الحركة الواثبة باتجاه أمامي مصاحبا للإيقاع والضربات الموسيقية للمؤثر الصوتي المتشكل بلحظات التعاقب والتي أعطت نمطا دراميا ملحوظا.
٢. انفتاح تلك التشكيلات من خلال استخدام الأيدي والأرجل والمساحة لكي تظهر صورة وتعبير للواقع النفسي والدرامي الانطباعي للشخصيات الرئيسية.
٣. استخدام سمة الدوران والجلوس والحركة السريعة من الثبات إلى التشكيل بضابط إيقاعي من المؤثر الموسيقي .
٤. تداخل بعض حركات الباليه بحركة التشخيصات الحادة والمتواترة في ثنائية اتسمت بالغرائبية في الشكل ولكنها منطقية في التوظيف وموضوعية في الفكر والرؤية وحيوية من حيث التجسيد وجماليات الصورة المنتجة.
٥. استخدام السير على (الركبة) في لغة متفردة لتعبير الجسد وأبرزت صورة تعبيرية لم تكن منطقية في المفهوم الكيروكرافي ضمن المستويات المتعارف عليها بهذه اللغة.

٦. استخدام الأطراف نمطا أساسيا لمساحة التعبير في مفهوم وتوظيف الأجساد وتشكيلاتها في الجوقة دراميا.

إن ثبات الشخصيات الرئيسية بين حركة وتعبير الجوقة ضمن تشكيلات الصور المتتابعة لها قيمة فلسفية نفسية إخراجية ذات تأويل متعدد أخضعت العرض إلى أكثر من رؤية خاصة عند تحرك تلك التشكيلات وتغاير المعنى في الصور المتوالية

واتسم العرض أيضا باستخدام الحبال بي الشخصيتين الرئيسيتين التي شكلتا منظومتهما الجسدية في علاقة تكوينية متفردة مما زاد من قيمة العرض الأسطورية من حيث التشكيل وعلاقة الموضوع بالرؤية الإخراجية من خلال دخول شخصية الكاهن(تريسياس) بهيئته الخاصة المعروفة من خلال (الزي) والمغايرة من خلال الحركة والتي أوضحت العصا التي يتكأ عليها طويلة جدا وقوية والتي حول ارتكازه عليها إلى القفز بالاستنا د إليها وليس المشي ، تلك الصورة الغير منطقية في الحركة الواثبة جعلت من الصوت الصادر من العصا في إيقاع الضربات متناغما مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية في شكل تداخل فلسفي مفاهيمي وجمالي في الوحدة التعبيرية المتواصلة من الجوقة وثبات الشخصيات الرئيسية بنمط صوري وجمالي متميز مع الحبال، مما جعل من شخصية (تريسياس) ذات الوشاح المتطاير أن تترك قيمة ترميزية تعبيرية جسدية مهمة من خلال ترك عصاه ليذهب بحركة أودت سماتها التخيلية أكثر منها المنطقية بقدرة تعبيرية هائلة وعنيفة حسيا وانفعاليا والتي أظهرتها الحركة .

في حين عند عودته لعصاه تحول لحركته البطيئة وبقفزات بسيطة وبإيقاع مضطرب ليفك ذلك الاتصال الجسدي والحسي بين تداخل الشخصيتين (اوديب وجوكاستا) ليجعل من تشكيل الأجساد التي أظهرت صورة لشكل الأشجار المتساقطة الأوراق في ارض متحجرة يابسة إلى سقوط تلك الأشجار بسقوط اوديب سقطته التراجيدية المعروفة والمتميزة في هذا العرض فلسفيا من خلال حركة التشكيل في الرؤية الإخراجية ، واتسم سقوط اوديب إلى انهيار تام للتحول الدرامي الواضح من خلال تعرفه على واقع الأحداث التي أبرزت شخصية الأم الهائمة التائه في حيز وفضاء الأرض الجرداء.

إن التقابل من حيث الموضوعة الأسطورية والشكل وبين اللغة الحداثوية لنمط العرض أوجدت قيمة مفاهيمية أعمق للجسد كأداء وحضور في قيمة وحضور الإخراج ولغته الدلالية في رؤية جمالية عالية المستوى والتي أوجدت عمقا في تجسيد وتفسير الأسطورة الاوديبية بغض النظر عن اللغة الشعرية التي تميزت فيها ، وما أوجدته (مارثا كراهام) من لغة شعرية بالغة التعبير على مستوى الجسد حقق معادلا موضوعيا بين الشكل والصورة والجسد والتعبير لتظهر لغة الجسد في الإخراج مفهوما متميزا في إيصال الدراما قيمتها الكلاسيكية ونمطها المعرفي المسرحي والجمالي في حضور درامي للجسد ولغته التعبيرية.

- **نتائج البحث :**

١. مفهوم الإخراج لغة هو قدرة فكرية في صياغة معرفية ومعالجة درامية لواقع الموضوع وإيصال أهداف العرض.
٢. المعالجة الإخراجية للمنظومة الجسدية لها خصوصية عند(مارثا كراهام) في مركب ما بين النمط الأسطوري والحداثة في التعبير وفق لغة جسدية مركبة بين الحركة والباليه والانفعال والدراما.
٣. حضور لغة الجسد بدل لغة النص الدرامية دلالة في قدرة الإخراج على تفعيل الجسد في قيمة مفاهيمية من مساحة الحركة والتشكيل .
٤. الدقة والإتقان وانشغال المساحة بكافة قيمها وموضوعاتها هو إحكام خاص للإخراج ضمن مستوى الجسد في وحدة العرض المسرحي.
٥. إرادة تحريك الجسد للممثل هو خلاصة التميز لاتجاه الإخراج ضمن نظرية الجسد والكيروكراف.

- **الاستنتاجات :**

١. الإخراج بلغة الجسد قدرة ورؤية مبتكرة في مفهوم معرفي متقن.
٢. الإخراج بمفهوم الجسد وعي في رسم الصور ضمن مساحة العرض بدقة وإتقان وسيطرة قيادية إخراجية متمكنة. .
٣. الإخراج باتجاهات أداء الممثل والجسد هو بنية لنص العرض توازن بقيمها لبنية النص الدرامي ولغته.
٤. الإخراج وفق منظومة الجسد فكر مفاهيمي مركب لتحول مادي جمالي للجسد في العرض المسرحي.

- المراجع حسب أولوية التواجد في البحث:

١. وهبه،مراد: المعجم الفلسفي، القاهرة:"دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع"،1998.
٢. مارزانو،ميشيلا:فلسفة الجسد ،تر.نبيل أبو صعب،ط 1،بيروت:"مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع"،2011.
٣. زيدان،محمود فهمي :في النفس والجسد (بحث في الفلسفة المعاصرة)،ط2،الإسكندرية: "دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر"،2009.
٤. الحافظ ، منير: الوعي الجسدي (الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي)، ط1 ، دمشق:" النايا للدراسات والنشر والتوزيع" ، 2012.
٥. راضي ،شحادة :الجسد الآدمي والمخلوق المسرحي ،ط1،عمان/ الأردن:"الأهلية للنشر والتوزيع"،2013.
٦. جمعة،حسن احمد: الحركة في فن البالية،القاهرة:"مكتبة الأسرة ـ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب"،2005.
٧. عيد،كمال الدين: نظرية الحركة في الدراما والبالية ،ط1،الإسكندرية:"دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر"،2007.
٨. اند،متين:الرقص التركي ، تر.مركز اللغات والترجمة (أكاديمية الفنون)، القاهرة : "أكاديمية الفنون،مطابع المجلس الأعلى للآثار"،1998
٩. شلنج،كرس:الجسد والنظرية الاجتماعية،تر.منى البحر،نجيب الحصادي،ط1،الإمارات :"دار العين للنشر"،2009.
١٠. شميت ،يوضن وآخرون :المسرح الراقص،القاهرة :"مركز اللغات والترجمة/ أكاديمية الفنون،المجلس الأعلى للآثار"،1995.
١١. القصصي،مجدي:رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين (النظرية والتطبيق)،ط1،عمان/ الأردن:"وزارة الثقافةـمطبعة السفير"،2009
١٢. الكاشف،مدحت:اللغة الجسدية للممثل،القاهرة :"أكاديمية الفنون ،مطابع الأهرام التجارية"،2006.
١٣. كروتشاني،فابريتزيو:فضاء المسرح، تر.أماني فوزي،القاهرة :"وزارة الثقافة،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي"،1999.
١٤. الياس،ماري وحنان قصاب :المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)،ط2،بيروت:"مكتبة لبنان للنشر"،2006.
١٥. بيسك،ليتز:الممثل وجسده، تر.حسين علي يحيى،القاهرة :"أكاديمية الفنون،المجلس الأعلى للآثار"،1996.
١٦. اردش،سعد:المخرج في المسرح المعاصر ،سلسلة عالم المعرفة 19،الكويت"المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،مطابع اليقظة"،1979.
١٧. علوش،سعيد:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،بيروت ـ الدار البيضاء :"دار الكاتب اللبناني ـ سوبثريس"،1985.
١٨. بابلية،دينس:ادوارد كوردن كريك، تر.جمال عبد المقصود،القاهرة :"وزارة الثقافة ـ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،مطابع المجلس الأعلى للآثار"،2005.
١٩. هويت،برنارد:من مؤلفات ادولف ابيا، تر.أمين حسين،الرباط ـ القاهرة:"وزارة الثقافة،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،مطابع المجلس الأعلى للآثار"،2005.
٢٠. محفوظ ،عصام :مسرح القرن العشرين (العروض)،ط1،ج2،القاهرة:"دار الفارابي "، 2002 .

- المجلات والبحوث:

١. مجلة عالم الفكر مجلد خاص عن الجسد،المجلد37،الكويت:"المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب"،4ابريل 2009.
٢. العاني،أميره عبد الواحد:الجمناستك الإيقاعي الحديث،من شبكة الانترنت، الموقع (www.Iraq acad.org) .
٣. حمداوي،جميل:جاك ليكوك وشعرية الجسد،من شبكة الانترنت،موقع ديوان العرب.

ABSTRACT

Directing theater is one of the basic functions which gars the art of theatrical presence variably in terms of form and content and concerted shift in trends and theories according to which the most prominent property's theatrical presentation Level

From here find researcher directing theatrical title and the concept of the body in the presentation theatrical to get to know the essence of the relationship between the in tellectnal and aesthelic vision for the formulation and the preserce of the body and the actor in the theatrical presentation The extended search on the three first chapters Level methodological framework in determining the question of the problem and the goals of the research its importance and its borders and determine the terms and the second chapter will be the first two section the concept of body and the second excretory thought of the body in the theater and compied the chapter including the resulting theoretical framework of indicators and chapter Ill research procedures contained in determining appointed and analyzed

Finally matousel search mechanism of the findings and conclusions of the research sources that staging is the aesthelic of thought which determines the substance and zouvia the body in self vision will and value and his logic and objectivity humanity and quality and the presence of Representative depth and ability to interrogate his body in bilateral vision Alakhareg wallgh in the performance of body