أثر الموسيقى على أداء الممثل في عروض الدراما الراقصة (الكيروكراف) طلعت السماوي أنموذجاً

The Effect Of Music on The Actor's Performance in Dance Drama Shows (CHOREOGRAPHY) , Talat AL-Samawi is a Model

م.م. بسام محمد كريم

Bassam Mohammed Kareem

وزارة الداخلية العراقية – مديرية جنسية بابل

Iraqi Ministry of Interior – Babylon Nationality Directorate

Bassam66bmw@gmai.com

07805895606

ملخص البحث

يتناول البحث دراسة **أثر الموسيقى على أداء الممثل في عروض الدراما الراقصة (الكيروكراف)**، متخذاً من تجارب المخرج العراقي **طلعت السماوي** أنموذجاً تطبيقياً، لما تتميز به عروضه من حضور واضح وفاعل للموسيقى بوصفها عنصراً أساسياً في بناء العرض المسرحي الراقص.

ينطلق البحث من إشكالية مفادها أن عروض الكيروكراف لا تعتمد على الحوار اللفظي، وإنما على الجسد وحركته وإيماءاته، الأمر الذي يمنح الموسيقى دوراً مضاعفاً في نقل المعاني والمشاعر والانفعالات إلى المتلقي. ويسعى البحث إلى الكشف عن كيفية تأثير الموسيقى في تنظيم أداء الممثل الراقص، وضبط إيقاعه، وتعميق أبعاده التعبيرية والجمالية.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، مستنداً إلى الإطار النظري الذي تناول العلاقة التاريخية والجمالية بين الموسيقى والمسرح، وأداء الممثل في المسرح الراقص، ثم طبق مؤشرات هذا الإطار على عينة البحث المتمثلة بمسرحية «**ندى المطر**» (2011) من إخراج طلعت السماوي.

توصل البحث إلى جملة من النتائج، أبرزها أن الموسيقى تشكل مع الأداء الجسدي لغة تعبيرية موحدة قادرة على إيصال رسالة العرض الفنية والفكرية، وأنها تسهم في تنظيم حركة الممثل، وتكثيف انفعالاته، وخلق الإيقاع العام للعرض، فضلاً عن قدرتها على التعويض عن الحوار المنطوق والتعبير عن الدلالات العميقة. كما أثبتت الدراسة أن تنوع الأنماط الموسيقية المستخدمة يساهم في بناء مناخات نفسية وفكرية متعددة، ويمنح كل مشهد خصوصيته الجمالية.

وخلص البحث إلى أن الموسيقى تُعد من أهم عناصر الدراما الراقصة بعد الجسد، لما لها من تأثير حاسم في أداء الممثل وفي تلقي العرض، مؤكداً ضرورة الاهتمام بتثقيف الممثلين موسيقياً وإقامة ورش تدريبية تعنى بالأداء الراقص المصاحب للموسيقى.

كلمات مفتاحية: الموسيقى – أداء الممثل – الدراما الراقصة – الكيروكراف.

Abstract

This study examines **the effect of music on the actor's performance in dance drama (choreography)**, taking the works of Iraqi director **Talat Al-Samawi** as a case study, due to the prominent and effective role of music in his dance theatre productions.

The research is based on the problem that choreography performances do not rely on spoken dialogue, but rather on the actor's body, movement, gestures, and physical expressions, which gives music a multiplied role in conveying meanings, emotions, and feelings to the audience. The study aims to reveal how music influences the organization of the dancer-actor's performance, controls rhythm, and deepens expressive and aesthetic dimensions.

The researcher adopted the **descriptive analytical method**, relying on a theoretical framework that discusses the historical and aesthetic relationship between music and theatre, as well as the actor's performance in dance theatre. These indicators were applied to the selected sample, the play **"Nada Al-Matar" (Dew of Rain)**, presented in 2011 and directed by Talat Al-Samawi.

The study concludes that music, together with bodily performance, forms a unified expressive language capable of conveying the artistic and intellectual message of the performance. Music plays a fundamental role in organizing movement, intensifying emotional expression, creating the overall rhythm of the show, and compensating for spoken dialogue by expressing deep meanings. The research also confirms that the diversity of musical styles contributes to building varied psychological and intellectual atmospheres, granting each scene its own aesthetic and semantic identity.

Keywords

Music – Actor's Performance – Dance Drama – Choreography

المقدمة :

ترتبط الموسيقى بالأداء الدرامي الراقص ارتباطاً فنياً بيّناً ، لكونها فنون أدائية ، تلاقي اعجاباً كبيراً على المستوى الشعبي – الجماهيري ، إضافة إلى ما تمتلكه هذه الفنون من قدرة كبيرة على التأثير في المشاعر والأحاسيس ، واجتماعها معاً يَعِدُ بالمسرح ، وشكلت معه تناغماً وانسجاماً خدم الجوانب الجمالية والتعبيرية ، واستمر هذا الارتباط طيلة العصور بحضور وكثافة مختلفتين ، واتخذت الموسيقى في المسرح الراقص أدواراً مهمة لا يمكن نكرانها.

ويقتضي فن الكيروكراف مصاحبة الموسيقى له ، ليؤسس علاقاته الحركية في الفضاء المسرحي ، إذ أن الإيقاع يمثل عصب الحركة ، ويحتاج أداء الممثل الراقص إلى ما يضبط ايقاعه على مسارات متنوعة ، وإلى ما يسهم في خلق حضوره الذي يسمح باسمرار الحركة ومسك الفضاء بحيوية .

الفصل الأول / الاطار المنهجي للبحث

اولاً / مشكلة البحث

يعد العرض المسرحي فناً بجوانب متعددة ، إذ هو حاصل نتاج عناصر عدة ، تتعاضد لتبرز روح العمل وتعمل على نقل الرسائل المراد توصيلها إلى المتلقي . والموسيقى إحدى أهم العناصر في العرض المسرحي ، لها وظائف دلالية وجمالية عدة ، لا يمكن تجاهلها . ولئن كان هذا دورها في العرض المسرحي التقليدي ، فإن أثرها ودورها وأهميتها في عروض الكيروكراف أكبر بكثير من ذاك ، إذ أن عدم اعتماد عروض الكيروكراف على الحوارات بين الممثلين كوسيلة لنقل المعاني والمشاعر والانفعالات ، واعتمادها على حركة الممثل الراقصة وتعبيرات جسده وإيماءاته واشاراته ، جعل للموسيقى أثراً مضاعفاً في هذا النوع من العروض .

وعلى الرغم من الأثر الكبير للموسيقى في عروض المخرج العراقي طلعت سماوي ، فإنها لم تنل ما تستحقه من اهتمام وبحث ودراسة من قبل الباحثين والمشتغلين في المسرح ، إذ أولى المخرج سماوي لهذا العنصر الفني الحيوي اهتماماً خاصاً ، فاستغل وظائفها الجمالية والتعبيرية والانفعالية والتأثيرية في مسرحه الراقص لتسهم بدور كبير وفاعل في بلورة الخصائص الفنية والرؤية الإخراجية لهذا المخرج . وعليه يمكن تحديد المشكلة بالتساؤل الآتي : ما أثر الموسيقى على أداء الممثل في عروض الكيروكراف للمخرج طلعت سماوي .

ثانياً / أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث بالآتي :

١- تسليط الضوء على اشتراك فنون أدائية كالموسيقى والرقص والتمثيل لانتاج عرض مسرحي . ٢- التعرف على أثر الموسيقى على جوانب العرض المختلفة ، وتأكيد فاعليتها كعنصر جوهري في الأداء الراقص .

٣- يساعد الطلاب والمهتمين بالمسرح في توظيف الموسيقى في العرض المسرحي بصورة عامة .

ثالثاً / هدف البحث :

يهدف البحث إلى التعرف على أثر الموسيقى على أداء الممثل في عروض المسرح الراقص (الكيروكراف)

رابعاً / حدود البحث

الحدود الزمانية : ٢٠١١

الحدود المكانية : العراق

الحدود الموضوعية : أثر الموسيقى على أداء الممثل في عروض المسرح الراقص (الكيروكراف).

خامساً / تحديد المصطلحات :

١- الموسيقى :

هي فن متكامل يمثل الصوت الموسيقي مادتها الخام ، فهو مادة طيعة تتأرجح بين الحدة والغلظ نغميا ، وتتأرجح أيضاً في ايقاعها فتمتد زمنياً أو تقصر ، تتلون في حجمها من قوة إلى همس ، كما تتلون أيضاً في طابعها من آلة لأخرى ، أو من مجموعة آلات إلى مجوعة أخرى [١].

٢- أداء الممثل :

يعرفها الخطيب بأنها ((عملية توظيف كل أجهزة جسده التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وإيماءاته وانفعالاته الشخصية))[٢].

٣- الدراما الراقصة (الكيروكراف)

أ- مصطلح يعني فن تصميم الرقصات ، ((وتطلق Choreography ١- مم الرقصات والمسؤول عن التنظيم العام للحركة في العرض))[٣].

ب- وتعرف سوزان لانجر الدراما الراقصة ، بأنها : ((حركة أو نسق حركي فصل نفسه عن الحركة عموماً ، بحكم تكوينه ، إذ يكتسب هويته الفنية داخل سياق العرض ليتميز بذلك عن الحركة العادية))[٤] .

التعريف الاجرائي :

تأثير الأصوات والأنغام والايقاعات التي تطلقها الآلات الموسيقية على حركات الممثل الراقصة واشاراته وإيماءاته ، وتنقلاته المنضوية في نسق حركي الرامية إلى انتاج دلالات معينة تؤثر بالمتلقي .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول

الموسيقى في العرض المسرحي

تعد الموسيقى جزءاً مهماً من العرض المسرحي ، ولها آثار متباينة عبر تاريخ ترافقهما ، إذ ((تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخياً في الشرق والغرب خاصة وأن المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والغناء والضربات الإيقاعية . وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ ، وبتطور الذائقة العامة ، فكانت عنصراً عضوياً يعطي العرض إيقاعات وشارة عنصراً مرافقاً له كوظيفة جمالية وتارة عنصراُ يلعب دوراً في تشكيل المعنى))[٥].

وتعد الموسيقى مع الرقص والشعر الفنون الثلاثة المؤسسة للمسرح، وثلاثتها ترتكز على الإيقاع الذي هو العنصر الأساس للموسيقى ، فالفنون الثلاثة ((لا تشكل سوى فن واحد في الأصل وقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعي))[٦] .

والتنسيق المنتظم الذي جمع بين الشعر والموسيقى والرقص في أداء الممثل الإغريقي عبر إيقاع منتظم ، كان أحد أهم مقومات الأداء الرئيسة والفعالة في التأثير على المتلقي الإغريقي ((فضلاً عن الرقص الذي كان له تميز واضح بين الخطوة والتشكيل من خلال الإشارات والإيماءات الحركية بواسطة اليد والذراع والجسد))[٧]

ولما كان الفن المسرحي في مظاهره الأولى عند الإغريق نابعاً من الطقوس الدينية ، فقد كانت الموسيقى حاضرة في طقوس العبادة والمناسبات الدنيوية ، وكانت الموسيقى عنصراً أساسياً في اخراج العمل الدرامي الإغريقي ، وركناً هاماً في تنظيم حركة الممثلين وفي تنظيم الرقص، كما أن لها دور كبير في التمهيد للمشاهد المسرحية ومصاحبة هذه المشاهد ، والإسهام في تشكيل الفعل الدرامي الذي يرافق الحركات والرقص ، مما يمكّن من معرفة نوع المسرحية، كوميديا أم تراجيديا . فكانت الموسيقى عامل جذب وشد للجمهور متظافرة مع الرقص والشعر والتمثيل.[٨]

وكان للموسيقى دور بارز في المسرح الروماني ، إذ أناطوا مهمة تأليف الموسيقى إلى محترفين إثر تراجع أهمية الكورس إلا في الأدوار الغنائية المنفردة [٩] . وعرف عن الرمانيين شغفهم الكبير بالموسيقى لقدرتها على إلهاب حماسهم ونزعاتهم القتالية الحربية والتي ترافقها مشاهد العنف وسفك الدماء ، ولم تتطور الموسيقى على أيدي الرومان ، رغم أنهم استعاروا أفكارها وأهدافها من اليونان ، إلا أنهم لم ينشدوا الشعر بمصاحبة الموسيقى كما اعتاد الإغريق ، ولم يشركوا الأوركسترا أو الكورس في الإخراج المسرحي ، وإن أسندوا بعض أغنيات مسرحية فردية إلى مغنيين يقومون بالإنشاد بمصاحبة آلة الأولوس اليونانية القديمة التي كانت تعزف نفس اللحن الذي ينشده المغنى))[١٠]

وفي العصر الوسيط ، سيطرت الكنيسة على النواحي العامة ، وغدا المسرح وسيلة بيد السلطة الدينية ، لنشر التعاليم الدينية فصاحبت الموسيقى التمثيليات الدينية كصلب المسيح ، والقداس والتراتيل الدينية والوعظ والإرشاد ، لإثارة مشاعر المتلقين وإشاعة جو التقوى والخشوع . كما اشتملت الصلوات الكنسية منذ بدايتها على العناصر المساعدة في تكوين المسرحية ، خاصة تصميم الحركة الطقسية التي تصاحبها الموسيقى والتراتيل الذي يقترب من الحوار المتبادل بين القسس الذين يؤدون أدواراً في أحداث مسرحيات القداسة[١١]

ويرى الباحث أن الموسيقى في العصر الوسيط قبل ان تتحرر من هيمنة الكنيسة ، كان محدداً ، وبالرغم من ذلك كان أثراً مهماً في استثارة عواطف المتلقين ، فهي ترهب وتبكي وتفرح وتهيئ النفوس لتلقي الدروس الأخلاقية التي تعجز الكلمات عن غرسها في المتلقي.

وفي خلال القرن الرابع عشر ، فقدت الكنيسة سلطتها المركزية ، مما أدى إلى اقتلاع تقاليد القرون الوسطى من كافة نواحي النشاط الاجتماعي والفكري والديني والفني ، وبدأ عصر النهضة ، حيث شهدت الموسيقى تطوراً كبيراً ، وغدت ضرورة أساسية في الحياة اليومية ووجدت طريقها إلى المسرحيات الدينية والدنيوية ، وغدا المجتمع في ذلك العصر متقبلاً للموسيقى ، متذوقاً لها . ولما كانت كل دولة قد بدأت في تنمية ثقافتها القومية الخاصة ، فقد كانت الموسيقى من ضمن هذه الثقافات ، فكان لكل دولة موسيقاها المطبوعة بطابعها المحلي [١٢] .

استمر المخرجون في توظيف الموسيقى كعنصر مرافق للأداء. وفي العرض المسرحي الحديث ، ظهرت تجارب وتيارات جديدة ، قللت من الاعتماد على الكلمة أو النص المكتوب ، ولجأت للاستعانة بعناصر أخرى لها القدرة على التعبير، ومن هذه العناصر: الموسيقى

انطلق فسيفولد ما يرخولد (١٨٧٤– ١٩٤٠) من العلاقة التي تربط الموسيقى بالمتفرج وميل الإنسان للموسيقى ، فعمل على مرافقة الموسيقى للأداء لمعالجة الشعور بالملل ، وحرص على وجود الانسجام الادائي مع الموسيقى ، والذي لا يقتصر على الجانب الجمالي فحسب ،بل يرتبط بالتعبير عن الجوهر الداخلي للشخصية ، فيمكن للموسيقى أن تتكلم في الوقت الذي يصمت فيه الممثل ، وأكد في تدريباته على (مواءمة الاشارات في الأداء مع الموسيقى التي يعدها عظيمة الأهمية في حالة المصاحبة الموسيقية)[١٣] .

وكان تصور أدولف أبيا (١٨٦٢- ١٩٢٨) يعتمد على ادخال الجمباز الموسيقي في فن التمثيل لتصبح الموسيقى هي التي تتحكم بتعبير الممثل وليس الكلمة . وكان يحض الممثل ليكتشف بنفسه الإيقاع الموجود في سطور المسرحية وحدثها لكي يخلف التآلف بين العنصر الزماني والمكاني [١٤]. وكان يرى أن الموسيقى تستطيع تنظيم عناصر العرض المشهدي كلها في وحدة انسجامية متكاملة بطريقة تتجاوز قدرة خيالنا ، ولكنها تغدو غير مفيدة إن لم تكن موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما [١٥] .

ودَعَّمَ ما نحس راينهات (١٨٧٣- ١٩٤٣) مسرحه بمنتجات التكنولوجيا الحديثة . فعمل على جذب انتباه المتلقين عن طريق تقديم ((المعاني الحسية والموسيقية لكل مشهد ... وتدون المؤثرات الصوتية من ضوضاء إلى أصوات طبيعية وغير طبيعية وموسيقية ، بما فيها لا من رعد وبرق أمطار ورياح)) [١٦] .

وتعامل بيرتولتبرخت (١٨٩٨- ١٩٥٦) مع الموسيقى كعنصر يعمل خارج وظيفتها التقليدية من أن تكون مصاحبة للحدث أو مساندة أو تساعده في التجسيد ، أو أن تدفع المتلقي والممثل إلى المزيد من التفاعل والمشاركة بالاندماج الوجداني . فتعمل على مبدأ (المخالفة والتضاد أو التناقض) مع الحدث أو الحركة أو الموقف لقصد تكنيكي وجمالي محدد ، الغرض منه عزل هذا العنصر حتى يخرجه من التأثيرات الانفعالية التي تولد الإيهام ، فيقلل من فعل الاندماج والتقمص أو الانسياق العاطفي [١٧] .

ويرى الباحث أن رؤية (برخت) للموسيقى منسجمة مع مبادئ مسرحه في جعلها عنصراً جوهرياً في تحقيق مبدأ التغريب، وهو يعدها عنصراً (منعزلاً) يحقق به كسر الإيهام.

ولكي يتمكن الممثل من عيش حلم جسدي لحظة الإعداد للدور، وتجسيد الشخصية الجديدة الخارجة عن أناه ، كان لزاماً على المخرج أن يخلق جسراً رفيعاً بين اللحظة الواقعية والخيالية، وجعله يتماهى جزئياً أو كلياً مع هذا المنطق السيكولوجي القائم على الموسيقى، إذ أن الموسيقى أداة أساسية في اعداد الممثل ، ولها أبعاد دلالية متنوعة ، أهمها :

١- البعد التنظيمي : فللموسيقى القدرة على جعل الممثل يستجيب لتعليمات المخرج بكل يسر لحظة التدريبات أو في العرض . فمن خلال الموسيقى يمكن للمخرج ضبط استجابات الممثل الانفعالية وتدريبه على الانتقال من انفعال إلى آخر بطرقة منتظمة ، مما يسهل حركاته وتنقلاته ، ويخلف الإيقاع الخاص بالعرض رفقة الشخصيات والعناصر الأخرى[١٨] .

٢- البعد الانفعالي : تسهم الموسيقى في حمل الممثلين على الاحساس بما يعتمل في دواخلهم ، حتى لو كان الحدث الظاهري يناقض احساس الشخصية الداخلي . فها هنا توصل الموسيقى الممثلين إلى الإحساس بانفعالات متناقضة في آن واحد ، وتضبط قدراتهم على إداء كل هذه الانفعالات المتناقصة في وقت واحد .

٣- البعد التعبيري : يهيئ استجابة الممثل للبعدين السابقين، انتقال الممثل إلى مرحلة التعبير الجسدي رفقة الموسيقى المصاحبة. ومن اجتماع لغتين أو حوارين (حوار الجسد ، وحوار الموسيقى) يستطيع الممثل التعبير

عن الجوانب الأكثر حقيقية في ذاته ، بالاعتماد على مدى فاعلية الموسيقى المصاحبة ولأثر الذي تحدثه في نفس المتلقي [١٩] .

ومما سبق فإن ارتباط الموسيقى بالمسرح ، يسهم في إمكانية توصيل رسالة العرض الجمالية والدلالية إسهاماً كبيراً ، عبر مجموعة من الوظائف التي لا يمكن أن يؤديها الممثل إلا بمساندة ومؤازرة الموسيقى .

المبحث الثاني / أداء الممثل المسرحي (الكيروكرافي)

يعتمد المسرح الراقص (الكيروكراف) على الجسد بشكل أساسي، باعتباره المحرك للعرض ، من خلال ما يقوم به هذا الجسد من حركات تعبيرية مرافقة لعناصر العرض الأخرى التي تعزز أداء الجسد وتعمل على إظهار جوانبه الداخلية . وترافق الموسيقى الأداء الحركي الراقص كمحرك له، فالممثل يتحرك مظهراً انفعالات شتى بتأثير من الموسيقى، إذ يستقبل الجسد الإيعاز الموسيقي ويهضمه داخلياً لينتج عن ذلك الحركة المناسبة. وتتوافق موسيقى الجسد الداخلية مع الموسيقى الخارجية لإنتاج سمفونية هرمونية موحدة ، نوتاتها الحركات والرقصات المعبرة على سطح الآلة الموسيقية للمسرح [٢٠].

وكان أداء الممثل المسرحي الإغريقي متسماً بالمزاوجة بين الإلقاء الخطابي المضخم (وفن الكوريا) ذلك التركيب الموحد من الشعر والموسيقى والرقص، حيث الحركة المنتظمة مع ذلك العزف الموسيقي والإيقاع المنتظم الذي يحافظ على وحدة النغم وكان للرقص حضور واضح مابين الخطوة والتشكيل من خلال الإشارات والإيماءات الحركية بوساطة اليد والذراع والجسد [٢١] .

ونتيجة لعدم تذوق الجمهور الروماني للفن عموماً ، ظهر نوع من التمثيل الصامت ، قوامه الرقص والموسيقى والحركات والإشارات ويشير (شلدون تشيني) إلى أن الممثل الايمائي الروماني يلجأ إلى استعمال جرس في قدمه ليؤكد وحدة النظم على ايقاع الموسيقى وينتج هذا الأداء أثره الكلي على المتلقي من اجتماع عناصر ثلاثة هي: الممثل والكورس والموسيقى ، مكونة وحدة نفسية ايقاعية تؤلف في المحصلة ما يُعرف بقاعدة الاتصال الإيمائي الداخلي الناتجة عن الإشارات المضخمة للمثلين أو الرقص المصنف للكورس [٢٢] .

وفي عصر النهضة ، ظهر فن الباليه في إيطاليا في القرن الرابع عشر وهو ((فن مسرحي لغته هي اللغة الراقصة ، يعبر عن فكرة من خلال رقص جماعي أو فردي ، ويعتمد على المصاحبة الموسيقية ويستخدم أزياء ومناظر وإضاءة مناسبة))[٢٣]. والرؤية الدرامية في فن الباليه تُنقل للمشاهد عن طريق الحركة التعبيرية والتمثيل الإيمائي الصامت. وقد تطورت الحركات الراقصة وقننت حتى أصبح هذا الرقص أكاديمياً لا يؤدي إلا من قبل راقصين محترفين لديهم الاستعداد والموهبة الفنية. وتنتج كفاءة حركة الجسد عن شكل من أشكال ارتقاء الأداء. والحركة المنظمة هي حالة من حالات العقل الذي عن طريقه يستطيع الراقص أن يسيطر على حركاته وعلى

دوافعه الذاتية ، وكامل التحكم في نفسه ، وتتحد الحركة في البالية مع الروح عند انفعال الراقص بالموقف فيعبر عنه بالتمثيل الإيمائي إذ يستخدم وجهه وجسده للتعبير عن العواطف المختلفة من خلال العناصر الحركية والخطوات والإشارات والإيماءات التعبيرية، فيصل مباشرة إلى وجدان المشاهد [٢٤] .

وفي نهايات القرن السادس عشر ، ظهرت الأوبرا في إيطاليا ، وهي عمل مسرحي يجمع بين الدراما والموسيقى والغناء بأنواعه المختلفة والباليه والإخراج والديكور والتمثيل والملابس ..إلخ.

ومال الأداء التمثيلي في القرن السابع عشر (عصر الكلاسيكية الجديدة) إلى الأداء الواقعي الذي يصل إلى حد التجسيد الحي للشخصية ، كما يتصف الاداء بكونه خطابياً لاعتماده على التقنية الصوتية أكثر من التقنية الحركية التي غالباً ما تكون كلائشية . وهذا ناتج عن طبيعة معمارية المسارح في العرض . وفي القرن الثامن عشر ظهر عام ١٧١٥ التمثيل الصامت ، وسرعان ما بلغ درجة عالية من التقنية في الأداء والتعبير، فضلاً عن المناظر الغنية والمؤثرات الصوتية المتنوعة والمختلفة ، وعالج قصصاً درامية ، تحوي مشاهد جادة مستمدة من الأساطير والتاريخ [٢٥] .

وفي القرن التاسع عشر ، اتسم أداء الممثل – اعتماداً على فلسفة الحركة الرومانسية – بحركات بالغة الاتساع وكثرة الإيماءات في حين كان أداء الممثلة أكثر اتزاناً ومحدودية . ولما كانت لغة الأسلوب الرومانسي شعرية غنائية وخطابية نابعة عن صدق وانفعال ، لغة موسيقية ، لذا يكون أداء الممثل نابعاً من قاعدة متميزة في الحركة التي تتميز بالرجولة والبطولة مع تنوع الإشارات بواسطة اليدين، فالأداء أشبه بصوت الموسيقى، السمفونية على وجه التحديد. [٢٦].

وفي أوائل القرن العشرين ظهر المسرح الموسيقي الغنائي، وهو شكل من أشكال الاداء المسرحي الذي يجمع بين الغناء والحوار والتمثيل والرقص احتجاجاً على الركود الفني من الباليه الكلاسيكي، المتقشف والميكانيكي والمحكوم بأشكال ثابتة وتقليدية [٢٧] .

ظهر مخرجون وفنانون مسرحيون كبار اهتموا بالأداء الحركي الراقص للمثلين ، منهم أدولف أبيا الذي اهتم بأداء الممثل ولم ينظر إليه كحامل كلمة، بل كعنصر من عناصر التركيبة الشاعرية الناتجة من التفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة الديكور والإضاءة على أن تكملها الموسيقى[٢٨]. وكان يقوم بإعداد خشبة المسرح وكأنها ستستخدم لرقص الباليه ،إذ أنه يبحث عن معمار مسرحي يكتسب من الحركة والموسيقى والإضاءة نوعاً من الإيحاء بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي ، فكل فن يحاول أن يطغى على الآخر ، فالموسيقى مثلاً تحاول الحد من تفاصيل الحدث المسرحي ، أو يحاول الحدث إضعاف تأثير الموسيقى [٢٩] .

ويرى جوردن كريج (١٨٧٢- ١٩٦٦) أن أصل المسرح وجوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت منها كل الأشياء بما في ذلك الإيماءة والرقص والتي بدورها ترمز إلى عمق الحياة المسرحية وتكشف عن الفكر من خلال إيقاع الحركة وهو مسعى كريج المتأثر بالمسارح الشرقية [٣٠] .

ويرى الباحث أن أداء الممثل تعرض لتغيير كبير في العصر الحديث عن طريق ايلاء جسده قيمة أساسية وجوهرية كعنصر يُمثل نشاطه محور العرض ودلالاته وجمالياته بمرافقة عناصر العرض الأخرى المساعدة على نقل التأثير إلى المتلقي.

وفي المسرح الراقص (الكيروكراف) يغدو الجسد العنصر التعبيري الوحيد ((فلا بد أن تسكت الألسنة وتصبح منظومة البث والتلقي هي صرخات الجسد، باعتبارها دراما وتمثيل صامت تصب كلها في نسق حركي معين – يختلف عن المذاهب الحركية ، وتكون وسيلة التعبير عن النزعات الخاصة ووسيلة نقل ما هو خارج عن دوائر الكلمات والشعر والقصائد وداخل الجسد الناطق فقط [٣١] .

وسؤال المسرح الراقص في بحثه عن التقنية عمن يحرك هذا الجسد الراقص ؟ ولماذا يتحرك ، يمكن الإجابة عنه من خلال عرض الاتجاهين الرئيسين من اتجاهات المسرح الراقص ، الاتجاه الأول الذي تمثله مارتا جراهام (١٨٩٤-١٩٩١م) حاول اخضاع الطبيعة الداخلية للنفس الإنسانية للتأثير على عنصر خارجي –مادي ، مرئي – وهو الجسد ، ويمكن تسميته ب (تعبير الجسد عما بداخل النفس) . أما الاتجاه الثاني ، والذي تمثله بينا باوش (١٩٤٠- ٢٠٠٩م) فقد حاول اخضاع الطبيعة الخارجية للإنسان كما هو في الحياة ، ويمكن تسميته ب (التعبير الجسدي – الخارجي – عن الواقع الاجتماعي من خلال شكل جمالي) [٣٢]

وهذان الاتجاهان أضافا نوع من ((... الادراك العقلي إلى الاستيعاب الفيزيقي ، ويجد الوعي شريكاً مساوياً له في الوعي الفيزيقي [٣٣] . كما يُعدان مع غيرهما من اتجاهات الرقص المسرحي الرائدة ثورة على القيود الشكلية الصارمة، التي تحكم تراث الرقص الكلاسيكي (الباليه) ، ورفضاً لأساليب الرقص الحر لإيزادورادنكان (١٨٧٧ – ١٩٢٧ م) وغيرها ، والتي تعتمد على مبدأ اللاشكلية ، الغامضة ، ومن ثم كانت ابتكارات (مارتا جراهام) وزملائها بمثابة محاولات لإعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص الذي يعتمد على التصميم المتقن لحركات الراقصين ، بحيث تشكل إيماءاتهم شبكة من الدلالات التي يتم توليدها من أجل إيصالها إلى المتلقين بغية التواصل معهم ، عن طريق الجسد ، وقدراته التعبيرية عن المشاعر الإنسانية المختلفة [٣٤] .

وتعبر (مارثا جراهام) عن الخصوصية التعبيرية لهذا الفن بقولها : ((إن الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء ، ورغم أنه لا يعبر بصورة حرفية أو أدبية إلا أن كل ما يأتيه الراقص من أفعال –حتى في أعمق اللحظات تعبيراً عن العواطف الذاتية –له معنى محدداً ومقنناً ، ولو كان بمقدورنا أن نعبر عن هذا المعنى

بالكلمات لفعلنا ، لكنه يكمن خارج دائرة دائرة الكلمات ، وخارج دائرة فنون النحت والتصوير فخارج هذه الدوائر ، داخل الجسد ، يوجد ذلك المشهد الطبيعي الداخلي للنفس الذي يتكشف من خلال الحركة))[٣٥] .

ومما سبق يرى الباحث أن فن المسرح الراقص (الكيروكراف) فن له أسلوبه وتقنياته الخاصة في التعبير، وذلك عن طريق الجسد وإيماءاته الدالة لإنتاج معان ودلالات لا يمكن إعادة صياغتها بالكلمات أو بواسطة وسائل أخرى .

إن كثافة جسد الممثل في الفضاء الإبداعي، وعلاقته بالأشياء والكتل لتجسيد وتكامل الرؤية الطقسية للعرض؛ يمثل الوسيلة التي تجسد النص البصري، وهذا يعني تحقيق النوايا المطلوبة بالإيماء والحركة والرقص الدرامي المشحون بالمعنى المطلق الذي ينتجه الجسد عبر تكاملية أدائية مع العناصر الأخرى كالموسيقى والإضاءة وغيرها [٣٦] .

وليس مثل الموسيقى فن قادر على مصاحبة الكيروكراف بسبب من طبيعة الأخير الإيقاعية واحتياجه لتقطيع إيقاعه، وللإسهام في خلق الحضور الذي يسمح باستمرار الحركة وملء الفضاء بالحيوية.

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

١ـ يوحّد الإيقاع بين الموسيقى والأداء الراقص للممثل الدرامي، فكلاهما . الموسيقى والرقص . فنان أدائيان يطمحان للتأثير في المتلقي عن طريق تأسيس لغة فنية تنوب عن اللغة المنطوقة.

٢ـ تشكل الموسيقى عنصر جذب وشد للجمهور، خاصة في مصاحبتها للأداء الراقص.

٣ـ يظهر الموسيقى الجوهر الداخلي للشخصية، وتغدو لغة كاشفة عن المشاعر حتى في الوقت الذي يصمت فيه الممثل.

٤ـ تنظم الموسيقى النابعة من صلب الدراما عناصر العرض المشهدي في وحدة انسجامية متكاملة.

٥ـ تسهم الموسيقى، وبشكل أساسي، في إعداد الممثل لتجسيد الشخصية الجديدة الخارجة عن أناه وفي ضبط استجابات الممثل الانفعالية.

٦ـ تسهم الموسيقى في خلق الإيقاع الخاص بالعرض رفقة شخصيات وعناصر العرض الأخرى.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً / مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من مجموع العروض المسرحية الراقصة التي أخرجها المخرج العراقي طلعت السماوي .

ثانياً /أداة البحث

اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة التحليل ، فضلاً عن المصادر والمراجع ، والمشاهد العيانية وما كتب عن العرض المسرحي .

ثالثاً / منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله لعينة البحث .

رابعاً / عينة البحث

اختار الباحث عينة واحدة بصورة قصدية ، وذلك لإمكان تطبيق مؤشرات الإطار النظري عليها في التحليل ، وتوفر المصادر والدراسات عنها، فضلاً عن توفرها على أقراص CD ، ألا وهي مسرحية (مطر) المقدمة على المسرح الوطني في بغداد عام ٢٠١١.

تحليل العينة /

اسم العرض : ندى المطر

يبتدئ العرض بموسيقى ، ذات نغمة متصلة ، توحي بالتوتر والترقب والتوجس ، تظهر في العتمة مجموعة من الراقصين والراقصات ، يقفون متقاربين في وسط المسرح وكل واحد يمسك شمعة بكلتا يديه أسفل صدره .

يعلو صوت بوق ، سرعان ما يصحبه صوت رجالي مع بدء تحرك الراقصين برفع أيديهم الحاملة للشموع عالياً ، يطفئ الراقصون الشموع بتحريكها بعنف في الهواء ، ويؤدون حركات بطيئة ، يتوقفون ويتطلعون إلى

أعلى ثم يشرعون في الدوران سائرين خلف بعضهم ، على انغام الموسيقى البدائية التي توحي نغماتها بأصداء الغابات والعزلة الوحشية ، يخلق الراقصون تشكيلات جسدية جماعية ، تذكر بطقوس التبجيل والصلوات القديمة.

ينسحب الراقصون ، تاركين ثلاثة منهم فقط يبدأون في أداء رقصات سريعة وأداءات حركية تحاكي فنون (الهيب هوب) و (الراب) و (الكابويرا) وينضم الراقصون تدريجياً حتى يعودون كلهم مؤدين رقصات سريعة ويشرعون بالدوران وحين تدخل الراقصة ، تضمحل الموسيقى البدائية ، ويعلو صوت موسيقى شرقية – صينية مع ناي عربي يستمر لدقائق ، يؤدي الراقصون أداءات متنوعة ، ففي البدء ، يحيط الراقصون بالفتاة الراقصة ويظهر راقصان رجل وامرأة يحملان وشاحاً طويلاً أحمر اللون ويعبر رقصهما عن صراعات داخلية أو أزمات محلية. وقد يرمز اللون الأحمر للشهادة أو الفضيحة دون أن يقدم ما يدعم رمزاً ما . ويتسم رقصهما في جانب منه بالتناظر في الحركات وينضم الراقصان للمجموعة ، ليقفا يشهدان ما يقومون به من حركات تتسم بالانفعالية . ينسحب الراقصون السابقون مبقين الراقصة والراقصان اللذان يحملان قطعة القماش ويتقدم الثلاثة إلى مقدمة المسرح . وتخفت الموسيقى وتتلاشى تماماً مفسحة المجال للمثلة – الراقصة لتوجه خطابا للجمهور ، كاشفة عن ما تعانيه من أزمات جماعية كأحلام الهجرة وانعدام الأمن وضياع الأحلام . يغادر الراقصان لتبقى وحدها تواصل خطابها ، وتدندن لحن اغنية (زغيره جنت وأنت زغيرون) لاستذكار طفولتها الجميلة الغابرة. وحين تنسحب . تعلو ضربات طبل متزامنة مع صوت رجالي محاكي لها ، معلنة دخول الرجل الأعمى الحكيم الذي يقوده صبي. تتخلل ضربات الطبل مرة أخرى كلمات الشيخ لتضفي جواً من الرهبة والاهمية تسهم في تضخيم دلالات كلامه ، فهو صوت الخبرة والعقل ، جاء ليرسم طريقاً يُتبع قبل الجيل الجديد الذي يمثله الطفل.

ومن يسار المسرح ، يدخل الرجل الذي يحمل بلطة ، وعلى قميصه أثار دم ، يتحاور مع الرجل الأعمى ، وهما يبتهلان للخلاص من الوضع ، ويضجان بالشكوى والغضب.

وعلى وقع ايقاعات موسيقية متلاصقة ، تنبيهية ، يدخل الراقصون تباعاً ليؤدوا حركات جسدية واكروباتيكية حرة على ايقاع موسيقى شرقية متأملة وكثيرة الانتقالات وكأنها تسرد أو تصف أهوالاً وأزمات و انفعالات متباينة داخل النفس البشرية . ينسحب الراقصون ويبقى واحد فقط .

وتعلو موسيقى متذبذبة من آلات عدة ، يبرز منها آلة القانون ، كأنها تحذر أو تنذر من حدث يؤدي الراقصون حركات بهلوانية سريعة، وتتحول الموسيقى إلى ايقاعات شجية استذكارية ، كأنها تستحضر وتدعو للمراجعة والتأمل والمساءلة ، كأنها لغة تلوم وتزجر وتحرض ، حتى ان ثبتوا في أماكنهم باستثناء راقصين كان يسيران للخلف الواحد عكس الآخر للتدليل على التناقض.

وهيمنت الموسيقى على المشهد وطبعته بطابعها الهادئ وكانت حركات الممثلين واشاراتهم وإيماءاتهم متطابقة مع النمط الموسيقي ، وتتويجاً لذلك شرع الممثلون بالصراخ والتلوي ، كأن ما وعوه من التأمل أكبر من أن يتحملوه. خرجوا وبعضهم كان يحمل رفيقاً له ، كأنما يشيعه إلى مثواه.

وظلت الموسيقى نفسها مستمرة حين دخل الراقصان الرجل والمرأة مع وشاحهما الأحمر ، وكان الرجل يحمل المرأة خلفها دخلت الراقصة . كانوا يتحركون على وقع الموسيقى بدوا كأنهم ينوؤن بأحمال فظيعة.

وانطلق عزف عود شجي بنغمات تأملية . كانت الراقصة تؤدي رقصة تعبيرية في عمق المسرح والراقصان يؤديان رقصة بحركات متناظرة ، متشابهة ومتزامنة. زحفا على الارض واستعملا الوشاح الأحمر . ثم حمل الثلاثة الوشاح وتراجعوا إلى عمق المسرح . وعتم المسرح ، وانضم الممثل ذو الملابس الملطخة بالدماء إليهم ، وخاضوا بحوار يتسم بالبلاغة والشاعرية يعبرون عن الموت الذي يحيط بهم والعزلة والضياع الوجودي يخرجون لتبقى الممثلة الراقصة وحدها . تلقي على الجمهور خطبه صغيرة تتهاوى بعدها على خشبة المسرح.

وتعلو ترنيمات بصوت رجالي أشبه بدندنة لحن أغنية تتحول إلى آهات متصلة متنوعة على ايقاع طبلة مع دخول الراقصين وهم يؤدون حركات متوافقة مع ايقاع الطبلة يتوقفون فجأة ... ثم يواصلون ، ويظهر أن العازف في عمق المسرح بطبلتين أمامه ، ويعلو صوت أحد الممثلين محاكياً ايقاع الطبلة بصوته ، يعلو عند النهاية ويتوقف فجأة . ويواصل ممثل آخر ترديد لحن قديم – من المقام العراقي – وتبدأ لحن على ايقاع الطبل بمشاركة من الممثلين بإحداث ايقاع متسارع من ضرب حجرين في يد كل واحد وتشترك الممثلة معهم في الرقص المتسارع الذي يتصاعد حتى يبلغ الذروة ويتوقف بتهاوي جميع الممثلين عل الخشبة .

ويرفع الممثلون – وهم جلوس – أيديهم بالشموع المطفأة وتلقي الممثلة منولوجاً معبراً عن الرغبة في زوال الواقع المزري وانقضائهِ . ينسحب الممثلون خلفها لتبقى الممثلة وحدها في وسط المسرح تصرخ (لا أحد) ويعم الظلام .

ويدخل الرجل الاعمى – الحكيم متوكأً على عصى ، على وقع صوت طبلة خفيف يحاكي وقع الأقدام وصوت نداء – غناء رجل خافت . يخلع الأعمى العصابة عن عينيه ويجلس على خشبة المسرح يحاول تجميع قطع من الحصى في مقدمة المسرح ، يلقي منولجاً ، يحمل قطعة حجر وينزل إلى الجمهور ، ويخاطبهم مباشرة عن تشرذم الناس وانصرافهم عن سماع الحكمة والوعظ وعن موت القيم والحقائق في حياة الناس . ورافقت ضربات الطبل بعض كلماته لإعطائها زخماً وقوة .

واستعمل المخرج في المشهد التالي والأخير تقنية (الداتاشو)، فعرض صوراً لنساء عراقيات بملامح الأسى والالم في جو من العتمة .

وخلف ستار من قماش شفاف ، وقفت ظلال الراقصين وشرعوا بأداء حركات راقصة واكروباتيك على أنغام معزوفة ذات ايقاعات عذبة وسريعة . واتسمت حركات الراقصين بالحيوية والمرونة والرشاقة والحرية يتخللها القفز والتشقلب على غرار حركات الجمباز . وتحولت الموسيقى إلى ايقاعات سريعة متكررة شبيهة بتلك التي توضع

كخلفية لتحفيز الرياضيين أو الراقصين ، ثم عادت لنغماتها الاولى الراقصة والمنسجمة والتي تبث الفرح والأمل ، وكان الممثلون يواصلون أداء حركات عديدة مختلفة جماعية أو ثنائية أو فردية ، توحي بالخلاص والانعتاق والتحرر من ربقة القيود ، كأنما تعلن بداية الثورة أو الانتصار ، والموسيقى المرافقة لهذا المشهد أعطت الزخم والحيوية للراقصين ، وعملت على قيادة خطواتهم ، ومدهم بالطاقة للمواصلة . فلكل مشهد موسيقى أو ايقاعات تعكس الطابع النفسي والفكري والحياتي الذي يسود المشهد ، ويوحي بالأفكار والانفعالات المناسبة لكل حالة .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

- **النتائج**

١- رافقت الموسيقى والإيقاعات أغلب مشاهد العرض، وعملت على إبراز مشاعر وانفعالات الممثلين وتكثيفها وتنسيق تحركاتهم وإشاراتهم لتظهر بصورة منسجمة ومتوافقة.

٢- شكلت الموسيقى مع الأداء الراقص للمثلين لغة موحدة مشتركة، حملت رسالة العرض الفنية والجمالية إلى المتلقين .

٣- عملت الموسيقى على ضبط وتوجيه حركات الممثلين وإيماءاتهم وإشاراتهم ، فكانت

٤- وظف المخرج لكل مشهد موسيقى وإيقاع مختلف وهذا ما أسهم في إعطاء خصوصية دلالية وجمالية لكل مشهد وفي رسم مناخ نفسي وفكري لكل مشهد على حدة.

٥- عملت الموسيقى في لحظات الصمت وسكون حركة الممثلين على الإيحاء بالخوف والدهشة أو التفكير ، وكشف دواخلهم بدعم ومساندة الضوء واللون وتقنياتها.

٦- وظف المخرج موسيقى من أنماط مختلفة ومن شعوب وثقافات عديدة، وهذا التوظيف عمل على تحقيق وحدة الموضوع، وأن رسالة العرض الفكرية والدلالية لا تختص بشعب واحد أو ثقافة واحدة .

• الاستنتاجات

١- تعد الموسيقى العنصر الأهم في الدراما الراقصة (الكيروكراف) بعد الأداء الجسدي للمثلين ، نظراً لحضورها الطاغي ، وتأثيرها الكبير في نقل رسالة العرض للمتلقين .
٢- للموسيقى القدرة على خلق مناخات نفسية وفكرية لدى المتلقين والايحاء بالمشاعر والانفعالات المختلفة ، فهي خير معين ومكمل لأداء الممثلين .
٣- تنوب الموسيقى عن كثير من الحوارات والكلام المنطوق لقدرتها على التعبير عن معانٍ عديدة ، وبعمق دلالي أكبر ، عبر امتزاجها بأداء الممثلين الجسدي .
٤- تسهم الموسيقى في اختزال النص المنطوق لصالح الفعل الحركي والأداء الراقص .
٥- تسهم الموسيقى في مساعدة الممثلين على السيطرة على عضلاتهم وأعصابهم ليحققوا الأداء المتوازن والمنضبط وفي الكشف عن أحاسيسهم وانفعالاتهم.

• التوصيات

١- العمل على تثقيف طلبة الفنون الجميلة موسيقياً من ناحية الإيقاع والتعبير اللحني.
٢- اقامة ورش تدريبية للمثلين خاصة بتجارب الاداء الراقص بمصاحبة الموسيقى .

• المقترحات

١- الأثر النفسي للموسيقى في أداء الممثل في العرض الكيروكرافي .
٢- دور الموسيقى في إحداث التوافق والانسجام في أداء الممثل في العرض الكيركرافي .
٣- الأثر الاختزالي للموسيقى في أداء دلالات العرض في أداء الممثل في العرض الكيروكرافي .

احالات الابحث:

١- **إبراهيم الخطيب وآخرون ، فن التمثيل ، ص٣٦.**
٢- **أحمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي، ص١٣٨-١٤١.**

٣- ثروت عكاشة ، الزمن ونشيج النغم ، ص٤٥.

٤- ثروت عكاشة ، مصدر سابق ، ص٩٣.

٥- ج . ل ستيان ، الدراما الحديثة ، ص٢٢٤.

٦- ج.ل ستيان ، الدراما الحديثة، ص٢٢٣-٢٢٤ .

٧- جبار خماط حسن ، التمثيل الإيمائي.

٨- جمال إسماعيل ، استدعاء الجسد ،ص٢.

٩- جيمس لافر ، الدراما أزياؤها ومناظرها، ص١٨٨.

١٠- حسن المنيعي ، الجسد في المسرح ، ص٢٥.

١١- راجية عاشور ، تذوق فن البالية ، ص٢٨.

١٢- رائد شفيق توفيق ، الرقص الدرامي لغة محكية .

١٣- رضوان بديار ، الموسيقى واللغة التعبيرية ، ص١٣٤٧- ١٣٤٨.

١٤- رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، ص٢٥٠.

١٥- رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، ص٢٦.

١٦- سامي عبد الحميد ، حركة الممثل في فضاء المسرح ، ص١٢.

١٧- علي عبد الله ، الموسيقى التعبيرية ، ص١٣.

١٨- عواطف عبد الكريم ، ملزمة التذوق الموسيقي ، ص١.

١٩- فاطمة الغرب ، العناصر الفنية للتعبير الحركي ، ص٥٩.

٢٠- فائز طه سالم ، تحولات أداء الممثل ، ص ٩١-٩٢.

٢١- فسيفولد مايرخولد ، في الفن المسرحي، ص٣٥ .

٢٢- كامل مصطفى الشواف ، تاريخ الحياة الموسيقية ، ص١٣.

٢٣- كمال الدين عيد ، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي ، ص٤٤٣.

٢٤- كمال عيد ، أدولف أبيا بين الإخراج والموسيقى ، ص ٤٤.

٢٥- ماري ، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص٣٧٣.

٢٦- ماري وحنان قصاب ، العجم المسرحي ، ص٤٩٠.

٢٧- محمد فضيل شناوة ، أساليب أداء الممثل، ص٨٨-٨٩، ٩٣ .

٢٨- مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل، ص١٣٤-١٣٨.

٢٩- مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل، ص١٣٦-١٣٧.

٣٠- المصدر نفسه ، ص١٣٤٨.

٣١- المصدر نفسه، ص٢٩-٣٠.

٣٢- مولون وكليفورد ، الكوميديا والتراجيديا ، ص١٥٦.

٣٣- نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ص١١٣- ١١٤.

٣٤- نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ص١١٣.

٣٥- نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ص١٣١.

٣٦- يوخن شميت وآخرون ، المسرح الراقص ، ص٤٠.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم الخطيب وآخرون ، فن التمثيل (الموصل : دار الكتب للطباعة ،١٩٨١).
- أحمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨).
- ثروت عكاشة ، الزمن ونشيج النغم (القاهرة ، دار المعارف ،١٩٨٧).
- جبار خماط حسن ، التمثيل الإيمائي ، مجلة منتدى الفنون المسرحية .Theaterarts. Yoo7. Com
- ج.ل ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر : محمد جمول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥).
- جيمس لافر ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، تر: مجدي فرج (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٦٣).
- جمال إسماعيل ، استدعاء الجسد في أعمال مهرجان القاهرة الدولي ، جريدة الوطن ، العدد (٧١) ، السنة الثانية (القاهرة ،٢٠٢٢)
- حسن المنيعي ، الجسد في المسرح (مكناس : مطبعة الطويرس للطباعة والنشر ، ٢٠١٠).
- رائد شفيق توفيق، الرقص الدرامي لغة محكية بحاجة إلى فهم آخر للمسرح، الحوار المتمدن، العدد ٥٩٩٩، ٢٠ـ ٩ـ ٢٠١٨: ahewar. org
- راجية عاشور ، تذوق فن البالية، ط١(القاهرة : دار الشروق،٢٠٠٠).
- رضوان بديار ، الموسيقى واللغة التعبيرية للجسد من إعداد الممثل إلى التأثيث الجمالي في العرض المسرحي ، مجلة المعرفة ، العدد (١١) (المغرب ، ٢٠٢٣) .
- رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، تر: سهى بشور (دمشق ، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٧).
- سامي عبد الحميد ، حركة الممثل في فضاء المسرح (بغداد ، المركز العلمي ،٢٠١١)
- كمال الدين عيد ، مناهج عيد ، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي ، ج١،(القاهرة : سان بيتر للطباعة،٢٠٠٢).
- علي عبد الله ، الموسيقى التعبيرية ، ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧).
- عواطف عبد الكريم ، ملزمة التذوق الموسيقي (القاهرة، ٢٠٠٠).
- فسيفولد مايرخولد ، في الفن المسرحي ، تر : شريف شاكر ،ج١ (بيروت: دار الفارابي ، ١٩٧٩).
- فائز طه سالم العبيدي ، تحولات أداء الممثل في المسرح الملحمي وتطبيقاتها في المسرح العراقي (بغداد : دار ومكتبة عدنان ، ٢٠١٤).
- فاطمة الغرب ، العناصر الفنية للتعبير الحركي (الإسكندرية ، الفنون للطباعة ، ١٩٩٢).
- كمال عيد ، أدولف أبيا بين الإخراج والموسيقى ، مجلة الافلام ، العدد س ٩٤٠١٧ ، (العراق ، وزارة الثقافة والإرشاد، ١٩٨٢).
- كامل مصطفى الشواف ، تاريخ الحياة الموسيقية ،(دمشق ، دار اليقظة للطباعة ، ت.ت).
- ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧).
- محمد فضيل شناوة ، أساليب أداء الممثل المسرحي (عمان ، دار الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٦).
- مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للمثل (القاهرة ، أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦).

- مولون ، ميرشنت ، وكليفورد ، ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، تر: علي أحمد (الكويت ، عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،١٩٧٨).
- نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، تر: نهاد صليحة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩).
- يوخن شميت وآخرون ، المسرح الراقص، تر : مركز اللغات والترجمة (القاهرة : أكاديمية الفنون ، ١٩٩٥).