

الممثل و المحمولات العلاماتية،

الممثل الباحث أنموذجا

(الممثل – المحولات العلاماتية – الممثل الباحث)

د. أحمد شريجي سدخان

مدرس / الجامعة المستنصرية / كلية التربية الاساسية / قسم التربية الفنية

ملخص البحث

ينظر دي سوسور إلى العلامة على أنها نتاج علاقة ثنائية بين الدال والمدلول. وتعد العلاقة بينهما اعتباطية، فهي لا ترتبط بالضرورة بالواقع الفعلي الطبيعي، بل تكفي بالإحالة على الصورة الذهنية التي يبثها الدال، وهذا ما يؤكد دي سوسور في حديثه عن العلامة: "لا تربط شيئاً باسم ما، بل مفهومها بصورة سماعية، والأخيرة ليست صوتاً مادياً، أي شيء محض فيزيائي، بل هي أثر سيكولوجي للصوت، الانطباع الذي يتركه على إحساسنا".

إن ما يبثه الدال من صور سماعية أو إشارية أو إيمائية يستقبله المتلقي باعتباره مدلولاً، ومن ثم يحيله إلى صورة ذهنية فتتولد المعاني. وتلك هي مهمة الممثل الخلاق الذي يثير المتفرج ليس عاطفياً فقط، وإنما فكرياً من خلال استفزازه. أي استفزاز المخيلة والفكر وتحريك القدرات الذهنية، لإدراج المتفرج في منطقة المنظومة العلاماتية التي تثبت له عن طريق ما يحمله الممثل من دلالات. وقد يكون الدال صوتاً ملفوظاً أو إشارة أو إيماءة، فالممثل له قدرة ساحرة على إيصال ذلك الدال والتعبير عن المدلول بالإيحاء، لما يمتلكه من مهارات. ولا نعني بالقدرة اللغوية نطق الممثل وتلفظه للنص الأدبي، بل قدرته الحسية والجسدية للتعبير، وثقافته، وعيه، وقراءته العميقة للنص، وتعامله مع الشريك الدرامي على الخشبة، سواء كان هذا الشريك ممثلاً حياً، أم إضاءة، أم ديكوراً، أم أزياء، أم موسيقى، أم أكسسواراً. وهو ما لا يتحقق إلا إذا كان الممثل باحثاً خلاقاً على الخشبة، وواعياً لما يقوله وما يقوم به، لأن نطق الملفوظ (اللغة) هو خطوة أولية لإيصال الدال وما يجسده عن طريق الإيماءة والفعل الجسدي.

The Actor Researcher as a Sign and a Sign Carrier

Key words(Actor – sign carrier- Actor Researcher)

A RESEARCH PAPER PRESENTED

DR. AHMED SHARGHI Sadkhan

**INSTRUCTOR AT AL- MUSTANSIRIYAY UNIVERSITY /
COLLEGE OF BASIC EDUCATION / DEPARTMENT OF
ARTISTIC EDUCATION**

Abstract

Ferdinand de Saussure (1857-1913), the Swiss Linguist looks at the sign as the outcome of the relationship between the signifier and the signified. This relationship is seen as arbitrary, since it does not necessarily relate to the physical actual reality; it rather suffices itself with the reference to the mental image that is sent by the signifier. This is what Saussure confirms in his speech about the sign: "We do not connect things to a certain name, but to the audio concept of them, and the latter is not a physical sound, each thing is pure physics; it is the psychological impact of the sound; the mental impression made on our senses."

What the signifier transmits of audio, signed, or gestured images, it is received by the recipient as a signified; it is then transformed into mental images to create meaning. This is the mission of the creative actor who interests the spectators not only emotionally, but thematically to provoke them. That is, provoke their imagination and thinking and alert their mental abilities, to include the spectators inside the signs system that is transmitted to them through significant signs carried to them by the actor. The signifier can possibly be an uttered sound, a sign, or a gesture, since the actor have the charming ability to deliver this signifier and express the signified through suggestion because of his skills. By linguistic ability, we are not referring to the actor's uttering the literary texts, but the actor's sensual ability to express through his body, culture, consciousness, his deep reading for the text, and the interaction with his dramatic partner on the stage, whether this partner is another actor, lighting, décor, customs, music, or props. This will not be fulfilled unless the actor is a creative researcher on the stage and conscious to what he says and does, because the utterances, language, is the first step towards delivering the signifier what he embody through gesture and active body

تحديد المصطلحات:

١. الممثل **Actor**: عرفه باتريس بافيس Partice Pavis بأنه "الصلة الحية بين نص المؤلف ،وتوجيهات المخرج،وعين المشاهد وأذنه"ⁱⁱ. وعرفه المعجم المسرحي بأنه "الإنسان الذي يجسد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما، ويقوم بذلك عن قصد"ⁱⁱⁱ.

٢. **المحمولات العلاماتية Sign Carrier**: وهي العلامات التي يحملها الممثل، إن كانت لفظية مثل (اللغة، لهجة)،بصرية (جسد، الازياء، الاكسسورات، الضوء،الديكور، الماكياج)، أو سمعية (موسيقية، مؤثرات صوتية)، وكل عنصر من هذه العناصر يعتبر علامة قائمة بذاتها ، والعلامة : عرفها السويسري فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure بأنها:

علاقة الدال والمدلول، ولا تجمع اسماً إزاء مسمى ولا تربط

الشيء باللفظ، بل العلامة توحد تصوراً مع صورة

سمعية^(iv). ونجدها عند تشارلز سوندرس بورس Charles Sanders Peirce تحت مسمى العلامة أو المصورة

Representamen وهي: "شيء ما ينوب لشخص ما عن

شيء ما، ومن جهة ما وبصفة ما. فهي توجه لشخص ما،

بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما،

علامة أكثر تطوراً. وهذه العلامة التي تخلق اسميها مفسرة

Interpretant للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء

ما وهذا الشيء هو موضوعها **Object**"^(v). وفي المعجم

الفلسفي هي: "رمز أو حركة للدلالة على أمر ما، واللغة نسق من الإشارات، وتسمى علامة" (vi).

٣. الممثل الباحث Actor Researcher : هو علامة وحاملا

لمنظومة متكاملة من العلامات؛ الذي يتعامل مع نفسه كإيقونة قبل الدخول الى خشبة ، و يعمل على تحويل تلك الإيقونة الى علامة/ علامات استبدالية على الخشبة، دال لمدلول ثقافي واجتماعي . اركيولوجي بكل ما يحمله المصطلح من معنى، ثقافيا ، سايكولوجيا، اجتماعيا، سياسيا، ويخلص لإيجاد أجوبة لأسئلة وهمية يقترحها في عملية اشتغاله على الشخصية.

هدف البحث و أهميته

يُعد الممثل وما يصدره من علامات لفظية وسمعية لغة ثانية داخل العرض تحتاج إلى جهد عضلي ونفسي وحسي، كي تصل شفراتها الى المتفرج، الذي سيقوم بتحليل تلك الشفرات بإحالتها الى صور ذهنية من أجل استنطاقها حسيًا وعاطفيًا وفكريًا. فالعرض المسرحي لغة وشكل أدبي أو بالأحرى بنية علائقية لها نسق خاص بها، فحين "لا يقيم المتلقي أي اعتبار لنسق العمل الفني المعني به، أو يستخدم نسقا فنيا آخر في تحليله، عندها تهتز العلاقة بين الإشارة وموضوعها وينتفي.. التلازم بين الدال والمدلول" (vii).

لم يعد الممثل مجرد أيقونة على خشبة المسرح وأداة بيد المخرج، أو مجرد ناقل للغة المؤلف (النص) الى المتلقي. بل إن الممثل في المسرح الحديث هو ممثل آخر، ممثل باحث، خلاق وواع تثيره الاسئلة ويستفزه اليومي. وهذا ما أكدّه المخرج جواد الاسدي، في رؤيته للممثل في المسرح الحديث: "إنه لتطور نوعي وسريع هذا الذي يطراً على مفهوم المسرح الجديد، وبالأخص الممثل المعاصر بحيث أصبح للأخير مكان الصدارة في الحياة المسرحية الحديثة، ولم يعد بالإمكان تلفظ كلمة مسرح أو مسرح طليعي أو تجريبي... الخ من التسميات والنعوتات إلا

ويكون للممثل الحظ الأوفر في تخصيص ماهية هذه الطليعية والتجريبية، لقد تعقد مفهوم الممثل المسرحي بحيث لم يعد بالإمكان استحضار صورته بعيدا عن دينامية جسده وعقله ومعارفه وتقنياته الحديثة، ليس بالإمكان في زمننا المعاصر تجريد الممثل من صفة (مفكر) أو (باحث) أو (رجل مسرح)... كما أن عهد أمية الممثل وافتقاره لفلسفة العصر وفقره في جمالياته ونقص أعضائه واختلال مصادر ومنابع ثرائه الصوتي والجسدي قد ولى والى الأبد^{viii}. وهنا تكمن أهمية البحث: تطوير ادوات الممثل، من خلال الطريقة التي نقترحها للممثل والتي اطلقنا عليها (الممثل الباحث) ، آلية الاشتغال على الشخصية والعناصر المسرحية الاخرى بوصفها دوالا . ويكون العمل من خلال العلاقة بين الدال والمدلول.

ويفيد البحث: الممثل بشكل عام وطلبة التمثيل بشكل خاص ، وتطوير أدواتهم التمثيلية، مما يخدم تطور المسرح في العراق.

و تأسيساً على ما تقدم ، جاء هذا البحث ليجيب على التساؤلات الآتية: هل يعمل الممثل بعقلية بحيث على الشخصية بشكل خاص وعلى النص بشكل عام؟ وكيف يستطيع التعامل مع العناصر المسرحية بوصفها دوالا ومدلولات؟ وهل يمكنه التعامل مع العناصر المسرحية وفق مبدأ الشراكة الدرامية على الخشبة؟ هل يستطيع الاشتغالا مع المحمولات العلامية وفق ثنائية الدال والمدلول ، بوصفها(العناصر المسرحية) علامات ذات مرجعيات مختلفة ، إن كان علامات لفظية أو بصرية.

المبحث الأول

الممثل بوصفه علامة

اجتهد الممثل وقبلة المنظرون لفن التمثيل للتخلص من رتابة الارث التاريخي للممثل من زاوية تطوره الهائل في عملية الأداء على خشبة المسرح. ونعني بالرتابة: نقله للواقع وطريقة عمله المستتدة الى الاستجداء العاطفي واستنباط المعاناة، وكثيرا ما كان ستانسلافسكي يكرر عبارته الشهيرة وهي: إذا كان الممثل يتعرق على خشبة المسرح فأبعده عنها.

إن الممثل هو العنصر الذي وجد قبل الاخراج كوظيفة مسرحية. سابقا كان هو قائد الجوقة، أو المؤلف ومنظم العمل المسرحي اذا جاز لنا أن نسميه عرضا مسرحيا. والممثل منذ ذلك الوقت وهو العنصر الأكثر حضورا وبهاءً واشراقاً على الخشبة، فكل الاصلاحات التي قدمت نفسها باعتبارها مفهوما جديدا للمسرح، اهتمت أولا بالممثل لأنه يتفاعل بشكل كبير مع العناصر الأخرى التي وجدت من أجل ديمومة ذلك الحضور القوي، إذ لا يمكن أن تعمل بمعزل عن الممثل، فهو الذي يمنحها الروح والحياة. فالمسرح يوحد بين كل عناصره لينتج وحدة متكاملة، يقول اوتاكارزيش مؤكدا هذا المعطى: (إنه (المسرح) فعل ديناميكي لجميع عناصره، وعلى انه وحدة قوى متميزة داخليا بتوتر متبادل، وهو كذلك مجموعة من الإشارات والمعاني)^{ix}.

لم ينقل لنا الارث المسرحي الكبير منظرا لفن الممثل، أكثر أهمية من تنظير ستانسلافسكي. فهو أول من وضع الممثل في الطريق الصحيح، من خلال صرامة النظام الذي وضعه في كتابه إعداد الممثل، وطريقة تحضير الممثل لدوره. فقبل ستانسلافسكي كان الممثل مقلدا لما يراه في الحياة، وخاصة في ظل تنامي الواقعية

والطبيعية، بيد أن ستانسلافسكي - رغم أنه من أنصار الواقعية أيضا - فقد سن للممثل قوانين محاولا اكتشاف أسرارهِ وعمقهِ الداخلي.

فقد أسس ستانسلافسكي تصورات جديدة، سعت لإيجاد خصوصية وأولى اشتغالات ستانسلافسكي هي عمله على ما أسماه (الذاكرة الانفعالية أو العاطفية) التي أراد من خلالها جعل الذاكرة أشبه بخزان كبير، تخزن فيه كل المواقف الانسانية والحياتية. ومن ثم الاستفادة من ذلك الخزان باستحضار المواقف التي يمكن أن يستخدمها الممثل في العرض المسرحي. وقادته هذه الاكتشافات الى اكتشافات أخرى أو بمعنى أصح: قادته أيضا لبحث مشاكل تلك الذاكرة وكيفية استحضارها، فتوصل الى أن الذاكرة قد تخون الممثل على الخشبة، اذا حاول استحضارها، وهو في حالة شرود ذهني، وغير مندمج من الشخصية التي يجسدها. ولذلك طالب ستانسلافسكي من الممثل المعاشة الصادقة للشخصية، أي التقمص على الخشبة مع التركيز عاليا من أجل الانفلات من الشخصية.

ومن هنا، لجأ ستانسلافسكي الى آلية أخرى في المنهج ألا وهي (لو السحرية)، التي يعمل بها الممثل من خلال التفكير الافتراضي، ليضع نفسه بدل الشخصية، ويفترض طريقة للتعامل مع الأحداث بعيدا عن الشخصية (الدور). انها معاشة للشخصية لكن بطريقة مختلفة، يراد بها تحفيز الذاكرة وتنشيطها، من أجل الوصول لأسباب الحدث والفعل وردة الفعل، وهو ما أطلق عليها ستانسلافسكي بالأدوات، وهي:

١- الفعل (ماذا أفعل).

٢- الهدف (لماذا أفعل).

٣- الأداة (كيف أفعل).^x

تعمل هذه الأدوات وفق نظام الوعي وخاصة (الفعل والهدف)، أما الأداة فهي مختلفة عنهما، لأن السؤال "ماذا أفعل" يجعل الممثل في مكان الحدث حيث يتوجب عليه إيجاد إجابات وحلول لتلك الأسئلة التي أنتجها الحدث. ومن المؤكد أن الممثل سيلجأ الى استخدام مختلف الوسائل النفسية، والعضلية، والإشارية، والإيمائية لإيجاد الأجوبة الناجعة.

أما الاداة الثانية وهي "كيف أفعل"، فهي نتيجة إيجاد وسيلة للقياس بالفعل، ومن ثم الطريقة الأكثر صوابا في هذه الاستنتاجات التي حصل عليها عن طريق الأداة الأولى "ماذا افعل"، لأن الفعل والحدث يقودان في النهاية الى (الأداة- كيف افعل)، بعد أن يصل الى نتيجة واحدة. وتنفيذ هذه النتيجة سيكون عبر طرق عديدة، لكن الوعي وقدرة توقده هو الذي سيشكل الفيصل في حسم الامور لصالح الاداة الثالثة "كيف افعل". فالوعي هو مفتاح عمل الممثل الحقيقي، وهو الذي يحدد له المسار الذي يجده أكثر تأثيرا على المتلقي، وهنا لا بد يكون الممثل عارفا لما يريد، يقول (هولنشر): "إن الممثل الواعي يعرف ماذا يريد وانه يتصرف بوعي ومن هنا تنتج الخصوصية للشخصيات الإنسانية"^{xi}.

تكم أهمية ستانسلافسكي في عدم سكونية أبحاثه حول فن الممثل، فبعد أن توصل إلى أنه أهمل كثيرا العمل على الأفعال العضلية، شرع في سنواته الأخيرة في العمل على تلك الأفعال والتتظير لها، لأن الفعل هو الجوهر من جهة، ويمتاز بوحده مع الكلمة من جهة ثانية. ولذا وجب ان تكون تلك الأفعال مبررة ومرافقة للحوار المسرحي. كما يرتبط الفعل الحركي بالحالة النفسية للشخصية، إذ يكمل أحدهما الآخر. فإذا كان من المستحيل أن تمارس تفاصيل يومك بالكلمات فقط، لكون هذه الكلمات غالبا ما يرفقها فعل حركي في الواقع، فإن الممثل جزأ من الواقع، وبالتالي يجب أن يكون كلامه وفعله متطابقين، حتى لا يفقد مصداقيته ويكون أشبه بالآلة: "إن الممثل هو جزء من الواقع عندما يعبر عن الانسان الذي يظهر على تلك

البقعة (المسرح)، وكذلك يعتبر في نفس الوقت صورة للواقع عندما يعبر عن شيء آخر^{xii}.

إن أولى محاولات التمرد على منهج ستانسلافسكي وطريقة تعاطيه مع الممثل، وعملية إعداد الممثل للدور، كانت على يد المخرج الروسي مايرهولد الذي حاول أن يحول الممثل إلى آلة ميكانيكية من خلال (البيوميكانيك) التي تستند إلى الحركة، مقابل تهميش النص المسرحي وإنزال قدسيته الكلاسيكية. وهو ما قام به في نص غوغول "المفتش العام" متمردا على كل الارث الكلاسيكي الذي يحمله نص غوغول في الذاكرة الجمعية للفرد السوفيتي وقد أثارت هذه الخطوة في حينها الكثير من اللغط وموجة عنيفة وحادة من الانتقادات، لأنه فصل الناحية العضلية عن الناحية النفسية في طريقة عمله. فقد تقوض الجانب العاطفي عند الممثل وتحول إلى فعل عضلي بلا روح.

كما اهتم مايرهولد بالتقنية الخارجية للممثل متخذاً من المادة الأساس لحمل علاماته المسرحية التي يبثها الجسد عن طريق الحركة. فالجسد يرسل الإشارات ويعبر عن الانفعالات الداخلية للعلاقات الإنسانية، ويبرز تفاصيل المشاعر والأحاسيس عن طريق الإشارات والإيماءات. فما دامت الكلمة لا تقول كل شيء، لجأ مايرهولد إلى الجسد والحركة لتأكيد الدلالة والتشكيل المسرحي للجسد في الفضاء.

لقد أكد ستانسلافسكي في منهجه على وحدة الفعل العضلي والنفسي داخل الإنسان بشكل عام. فالحركة في حد ذاتها تصرف ميكانيكي يؤدي إلى تقلص مجموعة محددة من العضلات، أما الفعل العضلي فله جانبه النفسي حتماً، ذلك الجانب الذي يجتذب أثناء القيام به الإرادة، والفكر، والخيال، وابداعات المخيلة ليصل بنا في النهاية إلى الشعور. وهنا يؤكد ستانسلافسكي على أن الفعل العضلي هو صمام الشعور^{xiii}. وهكذا يتضح أن الاختلاف بين مايرهولد وستانسلافسكي كبير وعميق، لأن مايرهولد يعتمد في طريقته على الفعل قبل الشعور، والجسد هو مصدر

الفعل. وقد انطلق مايرهولد في معادلة أسبقية الفعل على الشعور من مقولة العالم النفسي جيمس التي مفادها: "أنا عدوت فخفت"، فالفعل "عدوت" يسبق فعل الشعور "فخفت"، وقد فسرهما على النحو التالي: أنا لم أعد لأني خفت، بل خفت لأني عدوت. وهذا يعني أن الفعل المنعكس "عدوت" يسبق الشعور ولا يعتبر نتيجة له في رأي جيمس، وهو ما يخالف التصور المعتاد. ومن هنا يستنتج مايرهولد أن على الممثل إتقان حركاته وتدريب جهازه العصبي-الحركي لا أن يتوسل "المعانة" من نفسه كما يطالبه بذلك منهج ستانسلافسكي.^{xiv}

وبالمقابل فضل ستانسلافسكي تعديل صيغة جيمس، فبدلاً من: "أنا عدوت فخفت" اقترح "أنا هربت فخفت"، لكون العدو حركة ميكانيكية يمكن أن يقدم عليها أي شخص بدون هدف. فهو حركة خالية من المشاعر والأحاسيس، وجامدة بلا روح إذ لا تحمل هدفاً معيناً، وتحيلنا على فعل حركي لا إلى مدلول. أما الهرب فهو فعل عضلي ونفسي يدل على هدف محدد وواضح. فهو تصرف إنساني ونتاج موقف ما، لأن الفعل العضلي "هرب" يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة، وبالتالي سيكون مشحوناً بالمشاعر والأحاسيس التي تطلبها فعل الهروب.

ويمكننا القول إن المخرج إذا طلب من الممثل "العدو"، فسوف يحقق له ذلك بسرعة شديدة وبدون معرفة الأسباب، طالما هدف العملية واضح. لكن لو طلب منه الهرب، فسيبادر مباشرة للسؤال ... لماذا؟ ومن من؟ وكيف؟... وترتبط هذه الأسئلة وغيرها التي يطرحها الممثل بالفعل العضلي لفعل "هرب"، وبعدها سيقوم الممثل بتهيئة الظروف المناسبة، من أجل تبرير ذلك الهروب، والتحقق من التوافق بين الفعل العضلي "هرب"، والشعور بذلك الهروب. وهو ما يؤكد ستانسلافسكي في شرحه للفعل: "الشيء المهم - ليس في الفعل ذاته، ولكن في الولادة الطبيعية لدواعي الفعل"^{xv}.

لقد أراد مايرهولد الاعتماد على الجانب الحركي البصري في خطابه الجمالي المسرحي، ولم يحبذ أن يكون ممثله مستجدياً للمعانة، فسعى إلى إبراز مخزونه

العصبي (العضلي) على حساب المشاعر. فالحركة هي المرسل الحقيقي للعلامات، طالما أنها تمتلك وسائل إيصالها ولو على حساب العالم الداخلي للممثل.

اتخذ مايرهولد من الجسد وسيلة لإيصال الدلالات المسرحية التي يحملها العرض المسرحي. وهي دلالات مصدرها الحركة التي أضحت تبث العلامات التي يحملها الجسد. وهنا يختلف مايرهولد مع المعلم الكبير وطريقة منهجه التي تستند الى الحس الداخلي والمشاعر. وتعمل الدلالات التي سعى إليها مايرهولد عن طريق الجسد داخل المجتمع، لكن تختلف طريقة إيصالها. وهذا ما يؤكد كير إيلام في تعريفه لعلم الدلالة، إذ عرفه بأنه العلم الذي يختص بـ "إنتاج المعنى في المجتمع (كما يهتم) بعمليات الدلالة، وعمليات الاتصال أي الوسائل التي بواسطتها تتوال المعاني، ويجري تبادلها معاً، وتشمل مواضيعها شتى أنساق العلامة، والكودات التي تعمل في المجتمع، والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها"^{xvi}.

لم يكن مايرهولد الوحيد في سعيه الى تخليص الممثل من استجداء العاطفة والمشاعر. بل هناك من تجرأ على رفض الممثل كلياً من خشبة المسرح، كما هو الشأن بالنسبة للمخرج والممثل والمنظر الإنجليزي (كوردن كريك) الذي يرى في نجومية الممثل عملية سرقة المشاهد، ومن ثم تهتمش العناصر الأخرى داخل العرض المسرحي. فكلما كان الممثل مبدعاً تعلق به المشاهد أكثر، ولهذا طالب أن تحل محله الدمى والعرائس. كما يعزى السبب في إقصاء الممثل لدى كريك إلى رفضه الكلي لكل ما جاءت به الواقعية والطبيعية: "فلنتخلص أولاً من الممثل لنتخلص بعد ذلك من الوسائل التي تقوم عليها تلك الواقعية المسرحية الوضيعة التي تزدهر في ظلها: ونحن إذا تخلصنا من الممثل فلن يكون ثمة مخلوق حي يوقعنا في مشكلة الربط بين الواقع والفن، لن نرى فوق المسرح هذا المخلوق الحي الذي تتراءى فيه اختلاجات اللحم وإمارات ضعفه"^{xvii}. فإذا كان الممثل ينقل الشخصية بكل تفاصيلها الى الخشبة، فإن الدمى ستقوض واقعية العمل المسرحي، وستخلص المسرح من الممثل النجم: "يجب إلغاء الممثل ويأتي مكانه عنصر غير حي- وهو الدمى

المتحركة الفائقة كما يمكننا ان نطلق عليها، حتى يكتسب لنفسه اسماً أفضل).^{xviii} وقد رفض كريك أيضاً كل العناصر الواقعية على المسرح، لأنها تقتل المسرح والفن والذوق وتقلل من قيمة الابداع داخل العرض المسرحي. ولهذا سعى الى طرح رؤيته حول المسرح الجديد من خلال الرمزية التي نادى بها، لكي تحل محل الواقعية التي أفسدت الذائقة الفنية. بل ورفض كريك أن يسمى التمثيل فناً والممثل فنناً، يقول في هذا الصدد: "التمثيل ليس فناً، ولهذا كان من الخطأ التحدث عن الممثل بوصفه فنناً"^{xix}. لكن دمي كريك تحتاج الى ممثل يحركها، ومن ثم لامناص من حضور الممثل حتى لو كان صوتاً ليجلب انتباه المشاهد، فالصوت هنا هو حامل العلامة في العرض المسرحي.

وانتقد برشت منهج ستانسلافسكي وركز نقده على ما أسماه التناقض الأساسي في مرحلة تحضير الدور، الذي يعتمد على الانصهار الكامل للممثل والذوبان في الدور الذي يؤديه أثناء مرحلة التحضيرات، ومن ثم انسحابه الكامل من الدور لصالح الشخصية. وهنا يشدد برشت على أن منهج ستانسلافسكي يؤدي بالممثل الى التعاطف الكامل للمتلقى مع الشخصية، وهو ما لا يريده برشت للممثل، إذ في العملية تجسيد كامل للخيال، يفضي الى الخلط بينه وبين الواقع. ومن هذا المنطلق يرى برشت بأن "العلاقة بين الشخصية والممثل ليست علاقة تشابه وتقمص وإنما علاقة تغريب، أي ابتعاد مقصود بحيث يقوم الممثل بعرض الشخصية على الجمهور بدلاً من يجسدها"^{xx}. فقد رفض برشت فكرة التقمص أو المعايشة الصادقة التي تشكل قوام منهج ستانسلافسكي في مرحلة إعداد الدور.

لقد سعى برشت الى طريقة مغايرة، وهي التغريب. واستمد هذا الأسلوب من عمل الممثل في المسرح الصيني. فالممثل الصيني يراقب أداءه، ويغير ملابسه أثناء تأديته لدوره على الخشبة، ويخلق علاقة مع المتفرج من خلال الحركات التي يقوم بها، ويعلمهم بأنه مجرد وسيلة توصيل يقوم بها من أجل تجسيد الحالة التي يريد أن ينقلها اليهم، بمعنى آخر: إنه وسيط بينهم وبين الحالة.

لا ضير من أن نتعرف على تصورات أخرى لفن الممثل في المسرح الحديث. وهي تصورات أثارت الكثير من الأسئلة، حتى أنها أصبحت نظريات يعتد بها عالمياً، رغم اختلافها الكبير مع ما طرحه نظام ستانسلافسكي، وفيها من اقترب من ماير هولد، بالاعتماد على الحركة وفيزيائية الجسد في توصيل شفرات العرض المسرحي، ومنهم من أراد أن يكون وسيطاً في العرض المسرحي على غرار برشت. ومن أبرز تلك التصورات نلفي تصور الفرنسي انتونان ارتو وتصور البولوني كروتوفسكي، فقد أكداً معا على جانب "اللعب" عند الممثل، لكن بوجوده الطبيعي والواقعي على الخشبة. وضمن هذا السياق اعتبر ارتو أن الممثل لم يعد ذلك النجم الأوحده، بل تخلى عن ذلك الدور أمام سلطة الطقس المسرحي، وشدد على أن الدور الابداعي للممثل يقتصر على التمارين فقط. أما في العرض فهو مجرد وسيط للطقوس المسرحية التي ينشدها العرض المسرحي، وقد شكلت تلك الطقوس وسحرها أساس مشروع ارتو المسرحي.

بينما اهتم كروتوفسكي بجسد الممثل، ومثلت الحركة جوهر هذا الاشتغال. ودعا كروتوفسكي في مسرحه الفقير الى الاقتصاد في الوسائل المسرحية الأخرى، مقابل تثمين هذا القديس "الممثل". وقد رغب كروتوفسكي بدوره في أن يكون الممثل وسيطاً ينقل العدوى الى المتلقي، وليس ممثلاً يتسبب عرقاً جراء عملية استجدائه للمعاناة، بل "رفض المفهوم الغربي للشخصية المسرحية، لأنها توقع الممثل في فخ التشخيص والتقليد. كما رفض شكل الأداء القائم على محاكاة الممثل للشخصية وتجسيدها من خلال استخدام الزى المسرحي والماكياج وغيره..... لذلك طالب أن يكون الممثل وحده على الخشبة عارياً من كل زينة بحيث يقوم أدائه على تحقيق الانسجام والتوازن بين العناصر المكونة كالصوت والحركة"^{xxi}.

ونرى أن كل النظريات التي جاءت بعد ستانسلافسكي، كان هو من أفضى لها بهذا السر والسحر، إذ لا نجد خصوصية كاملة لأغلب التصورات التي تطرقنا إليها سابقاً. ونعني بالخصوصية استقلالية المشروع عن ستانسلافسكي، فجلها شكلت

وجودها من محاوره منهج ستانسلافسكي الذي بقي المصدر الأكثر شيوعاً. لكننا لا نلغي أهمية ما جاءت به تلك النظريات التي أولت اهتماماً خاصاً بالمثل، حتى أصبح أكثر العناصر أهمية في العرض المسرحي.

المبحث الثاني

المحولات العلاماتية

١-سيمياء الجسد

يخترق جسد الممثل سكون الخشبة ورتابتها، لما يمتاز به من قدرات كفيلة بإنتاج الرموز وبث العلامات، كما يقوم بدور المترجم جسدياً للكلام بين العرض والمتلقي من خلال التعبير الجسماني، ويوصل الرموز إلى المتفرج عن طريق مظهره الخارجي، وأفعاله، وسلوكه، ويكشف عن الهوية العرقية من خلال اللون والشكل.

ويتخذ الجسد أيضاً شكل سارد المتن السردى للنص، بواسطة أدائه الصامت، وحركته، وإيماءاته لأنه الرمز المادي الرئيس على الخشبة، فهو "وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصوته وحركاته، وأيضاً عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي... عموماً فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات"^{xxii}. فالممثل حامل للعلامات في العرض المسرحي، وما يبيته من شفرات إلى متلقي، فبفضل القدرة الهائلة التي يتمتع بها الجسد. وليس من اليسير التقاط هذه الشفرات، لأنها تعمل وفق نظام الترميز الذي يتضمنه العرض. وهو ما يؤكد باتريس بافيس قائلاً: "لا شيء أسهل على الناقد أو على المتفرج من الإشارة إلى النص، ولا شيء أصعب، من ناحية أخرى من الإمساك بأقل إيماءة من إيماءات التمثيل"^{xxiii}، لكون هذه الإيماءات التي ينتجها الجسد أشبه بترجمة النص الأدبي، فقد تحولت إلى حركات وإشارات دالة، ومن ثم يستقبل المتفرج الصورة

الذهنية ويحيلها الى مدلول. لهذا نذهب بكامل قناعتنا مع ما أشار اليه بافيس، فمن السهولة جدا الإشارة الى النص، لكن الصعوبة تكمن في تحليل الشفرات التي يبثها الجسد على الخشبة من جهة، وفي تفاعله مع عناصر العرض المسرحي الأخرى من جهة ثانية.

ومن هنا نستشف بأن الجسد من أهم العناصر التي تبتغي إيصال الدلالات للمتلقي. فالجسد وما يحمله من علامات هو وسيلة لإنتاج الدلالات، لأن العلامة التي يحملها الجسد بصورة حسية، تترك أثرا نفسيا لدى المتلقي. وإذا أردنا أن نسير وفق تفسير دو سوسور.. فإن الصورة الحسية التي يبرزها الجسد تشكل دالا، ولا ترتبط بالضرورة مع الصورة الذهنية أي المدلول، لأن هذا الارتباط اعتباطي، مادام أن لكل شعب لغته، وحركاته الجسمية، وإشاراته وإيماءاته، وهو ما يؤثر في توليد المعاني وفي تكوين الصورة الذهنية للمدلول.

إن الجسد كما يقول ميشيل فوكو: "هو السطح الذي تنقش عليه الأحداث نفسها، والذي تقتفى آثاره اللغة وتقوضه الأفكار، ومحور الذات المفتته التي تتبنى وهم الوحدة الجوهرية"^{xxiv}. فهو المادة الخام التي عليها تكتب الأحداث وتنقش الأفكار التي يراد إيصالها الى المتلقي الذي يحولها بدوره الى معاني. وتتم تلك العملية، عبر الإرسال والاستقبال بين المرسل (الجسد) وبين المستقبل (المتلقي). ورغم امتلاك المتلقي للغته الخاصة من إشارات، وإيماءات، وحركات وتعابير، فإنه يتفاعل بشكل كبير مع العناصر المسرحية الأخرى لإنتاج الدال الذي يبثه الجسد. وحتى لو افترضنا بعدم ضرورة وجود تلك العناصر واقتصار العرض على جسد الممثل فقط لإيصال العلامات، فإن جسد الممثل -من وجهة نظر علم الدلالة- لن يتسم بالفقر. ولعل تعريف ميشال فوكو لعلم الدلالة مرتبط ارتباطا مباشرا بالمسرح: "هو... تركيب المعرفة، والمهارات التي تمكننا من فهم أماكن العلامات، وتحديد خصائصها، وفهم العلاقة بينها وبين القوانين التي تحكم تفاعلهم"^{xxv}. فمواصفات

الممثل "تؤلف داخل فضاء ما - طريقة مشفرة لتوليد المعنى - كذلك تفعل حركة الممثلين داخل الفضاء"^{xxvi}.

٢-سيمياء الموسيقى

لم تقارب الموسيقى في مسرحنا العربي بوصفها علامة مسرحية في العرض المسرحي، رغم أنها منظومة دلالية متكاملة. فالموسيقى لغة عالمية، وتعبّر عن الهوية العرقية لحياة الشعوب. فمن خلال معرفتنا بقطعة موسيقية ما - خاصة إذا كانت تنتمي إلى موروث بلد ما - نتعرف على هوية البلد.

لم يول المسرح العربي أهمية خاصة للموسيقى بالقياس مع باقي العناصر الركحية الأخرى مثل الديكور، رغم أن هذه العلامة (الموسيقى) تسير وفق نسق منظم مع النص الأدبي للمؤلف. وتبدأ العلامات الموسيقية من النص انطلاقاً من البنية الصوتية للشخصيات وملامحها، والجو العام للنص، ونبرات الشخصيات، ذلك أن هذه النبرات تحمل علامات موسيقية دالة، تحيل المتفرج على أحداث وشخص داخل حياته أو ذاكرته اليومية.

ومن المؤسف أن مسرحنا العربي مازال يتعامل بخجل وإهمال كبير مع الموسيقى كعلامة داخل جسد العرض المسرحي. وهو إهمال غير مقصود، لأنه - في أغلب الأحيان - نتاج انعدام الاحترافية من قبل (مؤلف) الموسيقى. ولأننا لا نملك تلك القدرة على التأليف، فغالبا ما يتم الاقتصار على اختيار فاصل موسيقي لملء الفراغ. وبالمقابل هناك نقص كبير في الثقافة الموسيقية ومدلولاتها من قبل الممثل، فما دام أنه أهم عنصر في عناصر العرض المسرحي، فإن هذه الخصوصية تحتم عليه الاطلاع على كل تفاصيل العرض المسرحي، لأنه هو الذي يمنح الروح لكل شيء موجود على خشبة: "إن أي جزءاً من الديكور، أو أي أداة موجودة على الخشبة، لا تدب فيها الحياة من خلال علاقة يعبر عنها بفعل الممثل، تبقى ميتة ويجب تحييتها عن خشبة المسرح، وكل نغمة تنطلق بإرادة المخرج أو الموسيقى،

إذا لم يتقبلها الممثل بشكل ما ولم يعكسها في تصرف مسرحي، فيجب أن تلغى لأنها تتخذ صفة مسرحية، لأن الممثل هو الذي يعطي الكينونة المسرحية لكل ما هو موجود على خشبة^{xxvii}. إن الموسيقى هي روح الممثل والمحفز لما يبيته من دلالات على الخشبة.

لا يتعامل الممثل المسرحي مع سيمياء الموسيقى كمساعد محفز على الخشبة وبالتأكيد ليس كل الممثلين-. وهذا التقويض لدلالات الموسيقى يتحمله المخرج أيضا. ففي "القرن العشرين، تقع مسؤولية تنظيم نظام العلامات المسرحي، حسب تقاليد المسرح الغربي على المخرج. وبينما الكاتب المسرحي هو منشئ نظام العلامات اللغوي، فإن المخرج اليوم يتحكم في الشكل المسرحي (كمقابل للشكل الدرامي) ويتطلع بمهمة تنظيم نظم المسرح الدالة الموجودة في متناول يده الإضاءة المناظر، الاكسسوار، وهكذا) في عملية مشفرة تلئم انتاج المعنى^{xxviii}. فالمخرج هو المسؤول عن العمل المسرحي برمته، والملم بكافة تفاصيل العمل المسرحي.

٣- سيمياء الزي المسرحي

يمثل الزي علامة دالة أيقونيا وذات معنى واحد، ما دامت تجعل المتفرج يفسر دلاليا ما هو ظاهر أمامه على الخشبة. بمعنى آخر لا يحمل الزي المسرحي مهما كان شكله أو لونه غير الدلالة التي يشير إليها ذلك الشكل الذي يحمله الممثل كعلامة على جسده، عند ظهوره المتكرر على الخشبة. لكن الزي يشكل علامة مؤثرة في الظهور الأول لحامله على الخشبة، لأنه سيشير الى الشخصية التي يجسدها الممثل، وعندها سيختصر الكثير من المسافات بين الحامل لهذه العلامة والمتلقي، لكون هذه العلامة هي دال مباشر ولا يحتاج الى جهد كبير من المتلقي لالتقاطها أو فك شفراتها.

إن الزي بوصفه علامة- مصدر قوة للممثل إذا أجاد استخدامها وتوجيهها، وفق الأنساق العلاماتية التي يحملها، والتي تكون أشبه بالأفعال الصامتة المساعدة

والمؤثرة في حضوره على خشبة. لكن هذه الأفعال المساعدة الصامتة ستتدخل إذا لم يتعامل معها الممثل بوعي ودراسة، لأن الفعل هو "الموحد بين الكلمة والممثل، والثياب، والمشهد والموسيقى، بمعنى أننا نستطيع أن نعرفها (العناصر) كموصلات مختلفة لتيار واحد، أما أن ينتقل من واحد إلى آخر، أو يتدفق عبر عناصر مختلفة في وقت واحد" ^{xxix}. و الذي بوصفه علامة يترك أثراً على الدال والمدلول. فمثلاً إذا كانت هذه العلامة (الزّي) لها تاريخ، مرتبط بأشخاص لهم أهمية كبيرة في الذاكرة الجمعية للمجتمع، فإن المتلقي يعرف ثقل هذه الشخصية كما هو الشأن بالنسبة لشخصية رئيس دولة. فعندما يرتدي الممثل بذلة الرئيس التي جلبها له مصمم الأزياء من متحف أو من عائلة ذلك الرئيس، فإنها ستمنحه شعوراً مغايراً تماماً عن الشعور الذي ينتابه حين يرتدي بذلته الخاصة لتمثيل الشخصية. فهناك علاقة حميمة ومتينة بين الممثل والزّي (بذلته الشخصية): ذكريات مشتركة وتاريخ المشترك، وهو تاريخ ارتبط باليوم الذي اشترى فيه البذلة من محل ما وفي مناسبة ما. وترتبط هذه المناسبة بتاريخ موشوم في الذاكرة الشخصية كإنسان وليس كممثل. بمعنى أنها تحيل في اللاشعور على المناسبات التي حضرتها والشخص التي قابلتها.

وبهذا سنخسر الممثل، لأنه هو من ينقل لنا الشخصية على خشبة، لكن طريقة تعامله مع العناصر المسرحية هي تحليلنا على الشخصية التي يمثلها، فـ"عندما يظهر الممثل بحضوره الجسدي الحي على خشبة المسرح هو في المقام الأول ذلك الإنسان الشخص الحقيقي بسماته المادية، ثانياً: هو تلك الشخصية الدرامية أو الدور الذي يتحول إليه بشكل أو بآخر، أو ما تطلق عليه مدرسة "براغ" الشخص المسرحي، أي أنه الصورة المادية للشخصية، ثم ثالثاً: هو ذلك الخيال الي "يدل" عليه، والذي يتولد في النهاية- في عقل المتلقي الذي يشاهده في المسرح" ^{xxx}.

يشير ستانيسلافسكي إلى أنه عندما أراد أن يمثل شخصية (تريغورين) في مسرحية طائر البحر، طلب منه تشيخوف أن يلبس بنطالاً بالياً وحذاء رثاً، رغم أن

ستانسلافسكي كان قبل عام قد مثل الشخصية نفسها وارتدى حينها ملابس أنيقة، لكونه يمثل شخصية كاتب روائي. لكن هذه المرة وبناء على نصيحة تشيخوف، كان له شعور مغاير تماما بالشخصية، فالشعور الداخلي والإحساس الذي حصل عليه مصدره العلامة (الزي) التي أعطت نكهة أخرى للدور، إذ كيف يكون بهذه الحالة من الملابس الرثة وهو كاتب روائي. وهو ما يثير البنات الشابات اللواتي لا خبرة لهن، ويقعن تحت تأثير ومكانة (تريغورين) ككاتب روائي، وليس ككاتب أنيق ووسيم.

٤- سيمياء الضوء

هل يتوجب على الممثل أن يتعامل مع الضوء باعتباره شريكا (ممثلا) على الخشبة؟ أم أنه مجرد وسيلة لكشف الأشياء غير المرئية، ووسيلة يستدل بها في طريقه الى الخشبة ليطبق الميزانسين التي وضعها المخرج، والتي غالبا ما تخضع لعملية جمالية، وفي أحيان أخرى لضرورات إخراجية وفق معطيات يفرضها المشهد المسرحي؟. في كلتا الحالتين تبقى وظيفة الضوء واحدة على الخشبة.

فالممثل هو الذي يعطي روحا حية للضوء ويحوّله من عنصر براق الى سحر لوني. ويساعد الضوء الممثل في كشف دواخل الشخصية، ويقوده الى مناطق أخرى من خلال تفاعل الممثل مع الكتلة الضوئية والألوان التي يتطلبها المشهد أو الحالة وفق المعنى الفلسفي للون. وهنا يتحول الضوء من وسيلة لكشف الأشياء الى "ممثل صامت" يساعد الممثل على تفجير موهبته، وفتح مغاليق الحالة المجسدة.

على الممثل أن يتساءل باستمرار عن كل تغير لوني على الخشبة، لماذا هذا اللون؟ ولماذا هذه الكتلة الضوئية أكبر في هذا المشهد؟، ولماذا يكشف السينوغراف الآن فقط على وجهي ويعتم بقية الجسد؟. تقود هذه الاسئلة الى عمل مشترك مع مصمم السينوغرافيا، والبحث معه في كل تفاصيل التغيرات اللونية وحجم الكتل، ليصل الى إضاءات أخرى تتصل بالشخصية، مما سينعكس أيضا على فعل الممثل الداخلي والخارجي، إذ بعمله هذا سيضع ذلك في مخيلته ويتمسك به كلما دخل

"البروفة" من جهة، وسيتمرن وفي مخيلته اللون المستخدم في هذا المشهد من جهة ثانية. وهو ما أكدته هربت ريد أيضا حين قال: "إن للون دورا هاما يلعبه في الفن، لأن له تأثيرا مباشرا على حواسنا والحق ان التنوع في المجال اللوني يتمشى مع التنوع في انفعالاتنا"^{xxxix}. وتتحدد مهمة المخرج هنا في إعطاء مساحة وحرية كبيرة لمصمم السينوغرافيا للعمل مع الممثلين، ليعقد جلسات عمل معهم، وي طرح تصوره، فـ"السينغراف بحاجة الى أن تكون لديه السلطة والمرونة، وأن يلقى التأييد الكامل من جانب المخرج من البداية، حتى يألف الممثلون لغة المشاهد المرئية التي ترتبط بالنص وقد تعطي العمل منظورا جديدا"^{xxxix}.

ويذكر بأن المخرج الروسي فسفور مايرخولد، اول من استخدم البقع الضوئية العازلة للممثل منطلقا من رؤيته الخاصة، وفكرته الفلسفية التي قوامها أن للضوء مدلولاً آخر أكثر من كونه كاشفاً للأماكن المظلمة. وقد أثارت خطوته هذه ردود فعل كثيرة حينها، لأنه أنطق الضوء واللون وأحياهما من خلال ديناميكيتهما على الخشبة بشراكة الممثل لصناعة السحر على الخشبة. لهذا على الممثل أن يعرف تماما ماذا تعني الإضاءة الأرضية وماهي مهماتها، وجوهر الاضاءة الانتشارية والإضاءة التوكيدية، والإضاءة الغامرة، والإضاءة غير المباشرة، وإضاءة الدرع. كل هذه الأنواع يجب أن يتعامل معها الممثل من خلال ذاكرته البصرية، لكي يثري وجوده في الفراغ الذي حدده له المخرج. وهنا نستعين بأدولف آبيا حين أكد على أهمية دور الضوء قائلا: "إن تأثيرنا يزداد مباشرة عن طريق حساسيتنا بتنوعات الضوء في المسرح قياساً على تأثيرنا باللون والشكل والصوت"^{xxxiii}، ويضيف "فقوة الضوء الموحدة هي التي تخلق الانسجام المرغوب فيه، الذي يجعل أرضية المسرح والمشاهد والممثل وحدة واحدة"^{xxxiv}.

إن إحساس الممثل العالي هو الذي يقوده في اتجاه الضوء وليس قدماءه، فالحوافز الداخلية هي التي تدفعه للتعامل مع الضوء كشريك على الخشبة.

يشير "جاك لوكوك" الى أنه دخل في لعبة الألوان مع مجموعة من طلبته، لاكتشاف دلالة اللون ومدى قوة تأثيره على الفعل الداخلي لهؤلاء الطلبة من خلال اللون نفسه. فبدأ بذكر اللون ويقوم الطلبة بحركات جسدية فقط ليعبروا من خلالها عن معنى اللون، ويقدموا تلك الحركات الى المشاهدين ليكتشفوا ما هي الألوان التي تعبر عنها الحركات الجسدية للممثلين. ويقول جاك لوكوك في هذا الصدد: (فهناك زمن وإيقاع وضوء تتوافق مع كل لون، ونكتشف سوياً أنه إذا كانت هناك حركة تستمر وقتاً طويلاً، وإذا ما ابتعدت كثيراً فإنها تفقد لونها، فمثلاً الطلبة يقومون بحركات انفجار عن اللون الأحمر وعندما ينفجرون فان اللون يختفي من الحركة ويصبح ضوءاً، فاللون الاحمر في حقيقته لا يوجد إلا قبل الانفجار مباشرة من خلال الضغط الديناميكي القوي في هذه اللحظة)^{xxxv}.

المبحث الثالث

لية اشتغال الممثل الباحث

لا يمثل الممثل علامة واحدة على الخشبة، بل هو بالإضافة الى كونه علامة، فإنه حامل لمجموعة كاملة من العلامات. بمعنى أوضح: منظومة علاماتية متكاملة، تعمل وفق آليات وأنساق درامية، والممثل هو وسيلة إيصالها الى المتلقي. وإذا أردنا أن نفكك هذه المنظومة وفق آلية اشتغالها، فإنها ستتخذ ثلاثة مستويات، وهي: المستوى الأول: ما بين الشخصية والنص.

المستوى الثاني: ما بين النص والمخرج.

المستوى الثالث: ما بين العرض (نص المخرج) والمتلقي.

ومن خلال ما تقدم أعلاه ، توصلنا إلى الآلية التي يمكن ان يتبعها الممثل ، من خلال تلك المستويات ، والتي تنظم اشتغاله التطبيقي على الشخصية/ علامة ، بشكل منفرد ، ومع الشركاء الدراميين/ العلامات داخل العرض، والتي تكون وفق الآتي:

١- قراءة النص

٢- دراسة الشخصية

٣- القراءة الجماعية للنص (جلسات الطاولة)

٤- هدف النص

٥- تفسير المخرج للنص

٦- رؤية المخرج

٧- رؤية السينوغراف

٨- قراءة / رؤية الممثل

تشكل هذه المعامل الاشتغالية على النص المسرحي أرضية أولية تستند إليها كل الاشتغالات الموالية. فكل معمل من هذه المعامل يتجزأ الى معامل أخرى تشغل وفق وظائف مغايرة. ومن ثم تصب جميعها في رؤية المخرج بوصفه المصدر الرئيس لتشكيل العلامات داخل العرض المسرحي. إن كل وظائف العناصر المسرحية تشغل وفق الأنساق الجمالية والفكرية التي أنتجتها رؤية المخرج للنص المسرحي (الادبي). وبالتالي تتركب هذه الرؤية وفق نسق العرض داخل المشهد البصري، الذي تجسده مجموعة العلامات التي يحملها الممثل، والديكور، والموسيقى، والضوء، والاكسسوار، والأزياء باختلاف وظيفة كل واحدة منهم داخل المتن الجمالي للعرض المسرحي.

المستوى الاول: الشخصية والنص

تتحول الشخصية من النص الادبي الى فعل ملموس مجسد على الخشبة، بعد الاشتغال على دلالاتها والمدلولات التي تحملها، وغالبا ما تحمل صفات الشخصية الحياتية أو اليومية التي نراها في الشارع في تعاملنا الحياتي معها وخاصة في المسرح الحديث. لهذا نجدها تحمل بين ثناياها شخصية الانسان (الممثل). ففي المسرح تمتلك الشخصية "خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد الى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأداته، وكذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية

في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمنولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي^{xxxvi}.

ومن هنا، فإن عملية الاشتغال في هذا المستوى، تتحقق وفق آلية البحث واستخراج العلامات التي تحملها الشخصية. وتتجزأ هذه العلامات أيضا الى مجموعات علامائية، ومنها:

١- العلامة الصوتية... نبرة الصوت، وطريقة الحديث... الخ

٢- العلامة الفيزيائية... اذا كانت الشخصية تعاني من عاهة جسدية، او شيء اخر يميزها عن الاخرين جسديا.

٣- العلامات السايكلوجية.. البحث عن الاضطرابات النفسية والسلوكية داخل الشخصية، من خلال تعاملها مع الشخصيات الأخرى، ومستوى علاقتها، وطريقة هذه العلاقات، والبحث عن انتكاساتها ونجاحاتها، وتؤثر هذه الأسباب والتداعيات أيضا في سلوك الشخصية ونفسيته.

إن طريقة البحث والاشتغال على كل الجزئيات داخل الشخصية سيمنح الشخصية قوة كبيرة، مادام هذا العمل سيقود الممثل الى فهم عميق للشخصية، والوصول باستنتاجاته الى مراحل مهمة على مستوى التفسير والغوص في عالم الشخصية الباطني، ومن ثم الإمساك بمفاتيح الشخصية.

لا يقتصر الاشتغال في هذه المرحلة فقط على دراسة الشخصية التي يجسدها الممثل، بل يمتد البحث أيضا في صفات الشخصية انطلاقا من الشبكة العلائقية التي تربطها بالشخصيات الأخرى وبيئتها، بمعنى: هل تنتمي الشخصية الى البيئة نفسها التي انحدرت منها الشخصيات الأخرى؟ وهل لها المستوى الفكري نفسه بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى؟. ففي حال الاختلاف، فمن المؤكد أنها تتحدث بطريقة أخرى وتستخدم لغة أخرى. وهل تترك أحداث الشخصيات الأخرى أثارها على سلوك الشخصية التي يجسدها الممثل؟.

تشكل كل هذه الاسئلة مدخلا لولوج عوالم الشخصية من أجل فهمها، كما تضيء مناطق معتمدة داخل الشخصية قد نتلمسها ونتعرف عليها من خلال السنة الشخصيات الأخرى. فهما كان حجم الشخصيات، وأفعالها، وتطورها الدرامي داخل النص، فهي تؤثر على بعضها البعض وهو ما يساهم في فهم عميق للشخصية وتلمس مناطق قوتها وضعفها.

إن العمل المسرحي عمل جماعي، إذ يصعب على الممثل العمل بشكل منفرد، أو بمعزل عن الشخصيات الأخرى، وهو ما يؤكد ستانسلافسكي بقوله: "يحتج العمل الجماعي الذي يقوم عليه فننا المسرحي وجود الفريق المتراس، وأولئك الذين يخرجون عليه لا يرتكبون الجريمة بحق رفاقهم فقط، ولكن بحق الفن الذي يخدمون^{xxxvii}".

المستوى الثاني: النص والمخرج

بعد فهم آلية اشتغال المستوى الأول، تنتقل آلية الاشتغال الى المستوى الثاني. ويتعلق الأمر هنا بالآلية الاشتغال على فهم الأفكار التي يحملها النص الأدبي والهدف الفكري، والجمالي، والإنساني الذي يحمله خطاب المؤلف، إذ تشكل هذه الأفكار بدورها مفاتيح أخرى للغوص في عوالم الشخصية وفهمها ضمن السياق العام للنص، وسبر ثقل الشخصية داخل المتن السردي للحدث. ولا نعني بالثقل حجم الدور، بل وزنه الفكري في تسيير الأحداث والهدف الحقيقي من وجوده، وأيضا جلسات الطاولة مع المؤلف والمخرج من أجل التعرف على مناخ النص وظروفه، هل هو من خيال الكاتب أم أنه حادثة حقيقية؟ وهل شخوصه لا زالوا أحياء بيننا، أم اموات؟ وهل هي شخصيات معروفة أم أن النص برمته مستلهم من التراث؟.

ويعد الاشتغال وفق هذه الآلية إحدى مهام الممثل الخلاق الذي ينشد التوهج على الخشبة، محاولا تفكيك الشفرات اللغوية داخل النص الادبي. فـ"عمل الممثل يبدو بالفعل شيئاً ذاتياً وشخصياً إلى أقصى حد، لكنه أيضا وعلى الرغم من ذاتيته وشخصيا نيته تلك - إبداع شرطي محدود بالظرفية المسرحية او التقنية الآلية التي

يعمل من خلالها، علاوة على كونه ليس فردا مطلق اليد، فهناك نص الكاتب، رؤية المخرج، وهناك مجموعة الفنانين، والفنيين، الآخرين العاملين معه في تشكيل خطوط الشبكة الدرامية المعقدة....^{xxxviii}.

ليس الممثل العنصر الوحيد على خشبة، بل هناك من يساعده في تواجده وتألقه على خشبة. وسيصبح هذا التوهج والتألق خافتا وبدون فعالية، إذا لم يتصف الممثل بالمبادرة للعمل مع العناصر الأخرى التي تساعد في الحصول على حالة التجلي على خشبة. ولا يتعلق الأمر هنا فقط بزملائه الممثلين والفنيين، بل بكل العناصر المرتبطة بالعملية الإنتاجية للعرض المسرحي.

ومن المؤكد أن المخرج قد وضع تصورا كاملا عن الشخصيات التي تعتبر أدوات توصيل خطابه المسرحي الجمالي،، والفكري والإنساني منطلقا من كتابته لنص العرض، ومعرفته بالخطوط التي تتحرك وفقها الشخصية، وتحديد القيم الفكرية والجمالية التي يريد بثها الى المتلقي، حتى لا يكون الممثل مجرد أداة بيد المخرج يحركها كيفما شاء، فيتحول الى علامة أيقونية جامدة بلا روح على خشبة.

المستوى الثالث: العرض والمتلقي

ليس الوصول ليوم العرض معناه الانتهاء من عملية البحث والتتقيب عند الممثل، بل هناك عملية اشتغال أخرى. وهذه العملية هي خلاصة اشتغال الممثل على الشخصية منذ اليوم الأول، مروراً بجلوسات الطاولة وبروفات الخشبة. إن عملية إيصال العلامات الى المتفرج من أهم المراحل التي يشتغل عليها الممثل، إذ "تميل الإشارة التي يبدعها الممثل في المسرح، بحكم واقعيتها المفرطة، الى احتكار انتباه الجمهور وذلك على حساب المعاني المادية المنقولة بوساطة الإشارة اللغوية، وتميل الى تحويل الاهتمام من النص الى نطق العرض، من الأقوال الى الأفعال الفيزيائية، وحتى الى المظهر الفيزيائي للشخصية التي على خشبة... الخ"^{xxxix}. فيوم العرض، هو يوم التحدي بين الممثل والشخصية على مستوى الإرسال، لأنه يحمل علامات العرض المسرحي، ويحاول أن يروض الشخصية التي يجسدها، ويخلق المسافة بينه

وبين الشخصية. فالممثل الذي تناط به شخصية لتأديتها على الخشبة "هو علامة على الشخصية الخيالية بكل ما تتسم به من خصوصية معقدة لكن هذا الممثل يظل محتفظاً بالكثير من شخصيته الحقيقية كما هو معروف كممثل إذ أن الرجل هنا يدل على علاقة تدل على رجل يرى بدوره ويقيم باعتباره نفس الرجل الذي سيكونه"^{xi}. إن الدراية بالدور ومراقبة كل الأشياء والتعامل معها بذهنية متقدمة، هي الوسيلة الناجعة في مجال الإرسال، عبر تركيز الممثل العالي في التعامل مع الشخصيات وعناصر العرض الأخرى. فالشروود الذهني والاندماج والذوبان الكامل مع الشخصية، سيقود الممثل الى أخطاء كارثية أثناء تواجده على الخشبة، وبالتالي سيفشل في عملية الإرسال التي نظم علاماتها المخرج، ومن شأن هذا الفشل أن يولد سوء فهم المدلول الذي أرسله الدال في العرض المسرحي.

ويتحتم على الممثل عدم الانصياع وراء ردود أفعال المتلقي، لأنها ستؤدي الى إفشال العرض المسرحي بكامله، وحينها ستولد عند الممثل الشعور بالانكسار وعدم الرضا، وهو ما سيقوده الى ارتكاب الكثير من الأخطاء. وحين سيحاول في كل مرة أن يصحح خطأه سيقترف خطأ آخر، وهنا تكمن المشكلة الحقيقية. وبالطبع لا نطالب الممثل بتشكيل جدار عازل بينه وبين المتفرج، بل العكس من ذلك تماماً، نطالبه بأن يتعامل مع المتفرج بتركيز تام، وبإدراك واع للشيء الذي يعمل به ويتعامل معه. بمعنى أن يكون دقيق الملاحظة لكل ما يجري على الخشبة، وهو ما من شأنه أن يتحقق عن طريق السيطرة على أدواته كممثل على الخشبة، والسير وفق الخريطة الأدائية التي رسمها في البروفات. وهي البروفات التي شهدت اجتهاده وبحثه، وتصورات، واشتغالاته الكثيرة على الشخصية، حتى تم التوافق فيها مع المخرج. ومن ثم الابتعاد عن تلمس رضا المتفرج فما "إن يكف الممثل عن التفكير بالجمهور الجالس في الصالة ينشد هذا الجمهور إليه، خاصة إذا كان انتباه الممثل مركزاً على شيء يهم الجمهور"^{xii}.

النتائج ومناقشتها:

١. إذا كان الممثل حاملاً للعلامات على الخشبة، فهذا يعني أنه أكثر التصاقاً بالأسئلة، ويبحث عن معرفة كل تفاصيل العمل المسرحي، فهو الوحيد الذي سيقابل المتفرج. وإذا كان هناك قصور في إيصال العلامات إلى المتفرج أو أخطاء في عملية الإرسال، فالممثل هو الذي تلقى على عاتقه المسؤولية، لأن الدال أخفق في وصول المدلول، لكونه لم يتعامل مع الأسئلة التي سبرها بعقلية الباحث.

٢. الممثل مطالب بأن يتعامل مع كل العناصر الأخرى بحفريات معرفية، لإيمانه بالخطاب الذي يجسده، فمهمة المخرج تنتهي عند تنظيم العلامات داخل العرض المسرحي بعد تحميلها للممثل. ولأن الخلل في اشتغال الممثل على الخشبة سيؤثر على العناصر الأخرى، فينبغي أن يكون الممثل ملماً معرفياً بالعناصر الأخرى، أي كما أسماه المخرج والمنظر الانجليزي كوردن كريك: "الممثل النموذجي"، فكل العناصر الأخرى ترتبط بوجوده على الخشبة.

٣. يجب أن تكون هناك مراجعة حقيقية بعد نهاية العرض، لكل لحظات العرض، ليس للدور المناط بالممثل فقط، بل مراجعة كل الأشياء من قبيل: الدخول المبكر أو التأخير على مستوى الضوء والموسيقى، أو تحريك قطع الديكور ورفعها وإرجاعها إلى مكانها الصحيح المتفق عليه مسبقاً... فالعملية المسرحية برمتها هي عملية اتفاق تحدث على الخشبة. ويراجع الممثل كل ذلك مع تسجيل الملاحظات بوصفه مراقباً جمالياً، لتشخيص مناطق الضعف التي أربكت عملية إرسال للدال، مع

عدم التأكيد على اللحظات التي أطرب لها المتفرج، لأن المبالغة فيها ستولد نتيجة عكسية.

٤. يسجل الممثل كل الملاحظات في الدفتر الخاص بالشخصية، للرجوع إليها في التمارين، كما أن وصول يوم العرض لا يعني انتهاء التمارين. فأيام العروض قد تكون أكثر قسوة من التمارين، لأنها ستكشف لنا حقيقة اشتغالنا على الشخصية طيلة الفترة التي سبقت العرض، من قبيل: هل كانت تلك الاشتغالات والتصورات على الشخصية علمية؟ هل وجد الممثل أجوبة لأسئلة النص الأدبي، وهي الاسئلة التي طرحها نص العرض لكي يتعامل معها بطريقة التفاعل. ولا يتحقق هذا الأمر على الخشبة، إذا لم يكن الممثل ممثلاً باحثاً يجيد لعبته باقتدار، وباحثاً في أسرار لعبة التمثيل. فالتمثيل لعبة، لكنها ليست متاحة للجميع. بل فقط للسحرة والمسكونين بفعل الاحتراق على الخشبة.

٥. إن الممثل الباحث هو الذي يتعامل مع الكتلة الضوئية ليس باعتبارها مجرد ضوء يكشف وجهه أو جسده، بل عليه أن يتعامل مع الضوء واللون وحتى الظلام، بوصفه فلسفة وجب سبر أسرارها وفك طلاسمها، وذات الأمر بالنسبة لبقية المحمولات العلاماتية.

استنتاجات:

١. لا يمكن فصل الشراكة الدرامية على خشبة بين الممثل والعناصر المسرحية الأخرى.
٢. يعمل الممثل مع الشريك الدرامي وفق مبدأ ثنائية الدال والمدلول.
٣. لا تعني الشراكة الدرامية ، شراكة حوارية، بل شراكة علامائية بين الشيء ومرجعه.
٤. الممثل ايقونة اجتماعية قبل ولوجه الخشبة ، وعند الولوج يتحول إلى علامة وحاملا للعلامات ، الجسد علامة والزي علامة الشخصية ، يحملها الممثل الايقونة.
٥. يجب على الممثل ان يكون باحثا في المرجعيات الاجتماعية والثقافية للمحمولات، بوصفها علامات تشكل البؤرة المركزية للعرض .
٦. لابد من الاقتصاد الإشاري والحركي لما يصدره الجسد ، لأن كل إشارة تقرأ بقصدية على الخشبة.
٧. تمثل العلامات السمعية روح الممثل والمحفز لما يرسله من دلالات على الخشبة، ولذلك لابد ان يكون الممثل على دراية كاملة بمرجعيتها الثقافية والاجتماعية و التاريخية.
٨. الزي ذاكرة وتاريخ ومكانة اجتماعية ، غذا لم يكن الممثل باحثا في كل ذلك لا يمكنه ايصال قصديته الدلالية.
٩. إن أحساس الممثل العالي ، هو الذي يقوده باتجاه الضوء وليس قدماء، ولذلك يجب فهم ومعرفة فلسفة الضوء وقصديته التركيبية داخل المشهد/ العرض.
١٠. وضع كراسة الاداء خاصة بالممثل وفق اتفاقية الاشتغال اثناء التمارين، تشكل خريطة اداء الشخصية ، وتحدد قنوات ومسارات العلامات وقصديتها.

المصادر والمراجع:

- ١- مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة: أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق 1٩٩٧ .
- ٢- الاسدي، د.جواد، المسرح والفلسطيني الذي فينا، دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، ط١، عام ١٩٩٢.
- ٣- زاخافا، بوريث، إعداد الممثل، ترجمة، توفيق المؤذن، مكتبة مدبولي ١٩٩٨.
- ٤- غيبرت، جيرهاد، الارتجال وفن التمثيل المسرحي، ترجمة: د.حامد احمد غانم، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٣، عام ٢٠٠٢.
- ٥- ستانسلافسكي، قسطنطين، إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي العشماوي والفنان محمود مرسي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.

- ٦- إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رؤيف كرم، المركز الثقافي العربي، لبنان ١٩٩٢.
- ٧- خشبة، دريني في: كريك، ادوارد كوردن، في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الاداب بالجاميز، د.ت.
- ٨- ميلنج، جان ولي، جرهام، نظريات حديثة في الاداء المسرحي من ستسلافسكي إلى بوال، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ٢٠٠٤.
- ٩- الياس، ماري وقصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، عام ١٩٩٧.
- ١٠- إلين استون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، أكاديمية الفنون، مصر ١٩٩٦.
- ١١- هيلين جيلبرت، جوان تومكيتز، الدراما ما بعد الكولونيا: النظرية والممارسة، ترجمة، سامح فكري، وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عام ١٩٩٨.
- ١٢- باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، مقالات في سيميولوجيا المسرح، ترجمة أحمد عبدالفتاح، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٤-١٩٩٢.
- ١٣- الكاشف، مدحت، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، مصر، عام ٢٠٠٦.
- ١٤- هريبرت ريد، تعريف الفن، ترجمة: د. ابراهيم الامام ومصطفى رفيق الارنؤطي، دار النهضة العربية.
- ١٥- بامبلا هاورد، ماهي السينغرافيا، ترجمة: د. محمود كامل، مركز اللغات والترجمة باكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٦.
- ١٦- اريك بنتلي-نظرية المسرح الحديث، ترجمة عبدالمسيح ثروت، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق الطبعة الثانية ١٩٨٦-بغداد.
- ١٧- جاك لوكوك، جبريل كارامو، جان كلود لالياس، المنظومة الشاعرية لجسد الممثل، ترجمة: د. سهير الجمل، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون الجميلة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- ١٨- سعد، د. صالح، الانا الاخر: ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، العدد ٢٧٤، اكتوبر ٢٠٠١.
- ١٩- مارتن أسلن، مجال الدراما، ترجمة سباعي السيد، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٤.

الهوامش

- ⁱ - مجموعة مؤلفين- سيمياء براغ للمسرح- دراسات سيميائية، ترجمة-أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة سوريا- دمشق، ١٩٩٧، ص ٤.
- ⁱⁱ - بافيس، باتريس، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطر، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، شباط ٢٠١٥، ص ٦١.
- ⁱⁱⁱ -الياس، ماري، و قصاب حسن، حنان، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، عام ١٩٩٧، ص ٤٧٨.
- ^{iv} - فرديناند دو سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر فنيي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٨، ص: ١٠٤.
- ^v - بورس، تشارلز سوندرس، تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص: ١٣٨.
- ^{vi} - المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، جمهورية مصر العربية، ١٩٨٣، ص: ٢٢٠.
- ^{vii} - نفسه، ص ١٨.
- ^{viii} -الاسدي، جواد- المسرح والفلسطيني الذي فينا- دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية-ط١، عام ١٩٩٢، ص ١٢١.
- ^{ix} -ضمن: سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص ١٦.
- ^x - زاخافا، بوريس، إعداد الممثل، ترجمة: توفيق المؤذن، مكتبة مدبولي ١٩٩٨، ص ٢٤٩.
- ^٦ - غيرت، جيرهاد، الارتجال وفن التمثيل المسرحي، ترجمة: م. د. حامد احمد غانم، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٣، عام ٢٠٠٢، ص ٤٩.
- ^{xii} - نفسه، ص ٤٨.
- ^{xiii} - ينظر: بوريس زاخافا، إعداد الممثل، مرجع سابق، ص ٢٣٨ وما بعدها.
- ^{xiv} - نفسه، ص ٢٣٨ وما بعدها.
- ^{١٠} - ستانسلافسكي، قسطنطين، إعداد الممثل، ترجمة، محمد زكي العشماوي والفنان محمود مرسي، دار النهضة العربية، بيروت، بت، ص ١١٨ وما بعدها.
- ^{xvi} - إيلا، كير، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة، رفيف كرم، المركز الثقافي العربي، لبنان ١٩٩٢-ص ٥.
- ^{xvii} - خشبة، دريني في: كريك، إدوارد كوردين، في الفن المسرحي، تر دريني خشبة، مكتبة الاداب بالجاميز ن بت، ص ١٠٨.
- ^{١٣} - ميلنج، جان ولي، جرهام، نظريات حديثة في الاداء المسرحي من ستنسلافسكي إلى بوال، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤، ص ٨٣.
- ^{xix} - كريك، إدوارد كورن- في الفن المسرحي- مرجع سابق- ص ٧٨.
- الياس، ماري وقصاب حسن، حنان- المعجم المسرحي- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- ط ١- عام ١٩٩٧- ص ١٧.
- ^{xx} - نفسه، ص ١٧.
- ^{xxi} - المعجم المسرحي، مرجع سابق- ص ٤٤٣ وما بعدها.
- فيلتروسكي- مقتبس في، إلين استون وجورج سافونا- المسرح والعلامات - ترجمة سباعي السيد-أكاديمية الفنون-مصر ١٩٩٦- ص ١٤٤.
- ^{xxiii} - بافيس- ضمن: المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص ١٦٣.
- ^{xxiv} - ميشيل فوكوه، ضمن: هيلين جيلبرت-جوان تومكيتز، الدراما ما بعد الكولونيا-النظرية والممارسة-ترجمة: سامح فكري - وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي-عام ١٩٩٨-ص ٢٨٥.
- ^{٢٠} - باتريس بافيس، ضمن: لغات خشبة المسرح- مقالات في سيميولوجيا المسرح- ترجمة أحمد عبدالفتاح- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٤-١٩٩٢- ص ١٣.
- ^{xxvi} - بافيس، ضمن: المسرح والعلامات-مرجع سابق-ص ١٦٣.
- ^{xxvii} - بوريس زاخافا، إعداد الممثل، مرجع سابق، ص ٢٢.

- xxviii - استون،الن و سافونا ،جورج، المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص ١٤٢.
- xxix - سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص ٢٣
- xxx - الكاشف، مدحت، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، مصر، ٢٠٠٦، ص ٤٥.
- ٢٦ - هربرت ريد، تعريف الفن، ترجمة: ابراهيم الامام و مصطفى رفيع الارنؤطي، دار النهضة العربية، ص ٢٥.
- ٢٧ - بامبلا هاورد، ماهي السينغرافيا، ترجمة: د. محمود كامل، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٦، ص ١٥٠.
- ٢٨ - اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة عبد المسيح ثروت، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، العراق الطبعة الثانية، ١٩٨٦، بغداد، ص ٣٣.
- xxxiv - نفسه، ص ٢٢.
- ٣٠ - جاك لوكوك-جيريل كارامو-جان كلود لالياس، المنظومة الشاعرية لجسد الممثل، ترجمة: سهير الجمل، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون الجميلة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص ٩٣.
- xxxvi - المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٢٦٩-٢٧٠.
- xxxvii - قسطنطين ستانسلافسكي، ضمن، بوريس زاخافا، إعداد الممثل، مرجع سابق، ص ٢٠.
- ٣٣ - سعد، د. صالح - الانا الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٧٤، أكتوبر ٢٠٠١، ص ٣٤
- xxxix - سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص ٢٩.
- xl - مارتن أسلن، مجال الدراما، ترجمة سباعي السيد، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٤ - ص ٧٩.
- xli - ضمن، بوريس زاخافا ، إعداد الممثل، مرجع سابق، ص ١١٦.