جماليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي (عزيز خيون انموذجا)

Aesthetics of acting performance in Iraqi theater performances (Aziz Khayoun as a model)

الباحث: حيدر بخيت حسن عطية أ.م.د وليد مانع دغر

Haider Bakhit Hassan Attia Prof. Assist. Dr. Waleed Manee

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

College of Fine Arts / University of Babylon

الملخص:

يضم البحث اربعة فصول: تضمن الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث التي حددها الباحث بالتساؤل الاتي: **(ما السمة الادائية التي امتاز بها الممثل عزيز خيون (من حين المعطى الجمالي)؟)** تليها اهمية البحث والحاجة اليه وتتضمن موضوعات تتعلق بجماليات اداء الممثل في العرض المسرحي العراقي، اما الحاجة اليه فانه يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمهتمين في مجال اداء العرض المسرحي اما هدف البحث (التعرف على جماليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي (عزيز خيون انموذجاً))، اما حدود البحث الزمانية (١٩٦٩-٢٠١٨) اما الحدود المكانية العراق والموضوعية دراسة جماليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي (عزيز خيون انموذجاً) وتليها تحديد المصطلحات.

اما الفصل الثاني الاطار النظري فيشمل المبحث الاول مفهوم جماليات الاداء والمبحث الثاني جماليات اداء الممثل في عروض المسرح العالمي وتبعها مؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة، اما الفصل الثالث فيشمل مجتمع البحث وعينة البحث التي اختارها الباحث بطريقة عشوائية . اما الفصل الرابع تضمن نتائج البحث ومنها:

١. اعتمد اداء الممثل في العرض المسرحي على المرجعيات الداخلية للعرض بما في ذلك رؤية المؤلف والمخرج في تقديمه للشخصية والموضوع.
٢. اتجه الممثل عزيز خيون الى مراعاة القيم والعادات والتقاليد في المجتمع لتوليد وعياً بينه وبين المتلقي بنظام فك شفرات العرض

تليها الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن ثم قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: جماليات، الاداء، العرض المسرحي

Abstract:

The research includes four chapters: The first chapter included the methodological framework for the research, which the researcher identified with the following question: (What is the performance feature that distinguished the actor Aziz Khayoun

(in terms of the aesthetic given)?) Followed by the importance of the research and the need for it, and it includes topics related to the aesthetics of the actor's performance in the Iraqi theatrical show. As for the need for it, it benefits students of faculties and institutes of fine arts and those interested in the field of theatrical performance. As for the goal of the research (recognizing the aesthetics of acting performance in Iraqi theater performances (Aziz Khion as a model)), as for the temporal limits of the research (1969-2018), as for the spatial limits, Iraq Objectivity is the study of the aesthetics of the acting performance in the performances of the Iraqi theater (Aziz Khayoun as a model), followed by defining the terms.
As for the second chapter, the theoretical framework, the first topic includes the concept of aesthetics of performance, and the second chapter includes the aesthetics of the actor's performance in world stage performances, followed by indicators of the theoretical framework and previous studies. The third chapter includes the research community and the research sample chosen randomly by the researcher. The fourth chapter included the results of the research, including:

1. The performance of the actor in the theatrical show relied on the internal references for the show, including the vision of the author and the director in presenting the character and the theme.

2. The actor Aziz Khayoun took into account the values, customs and traditions in society to generate awareness between him and the recipient of the display decoding system.

Followed by conclusions, recommendations and proposals, and then a list of sources and references.
Keywords: aesthetics, performance, theatrical show

الفصل الأول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

اولا: مشكلة البحث:

المسرح هو عنوان الفن الحي الذي لا يتحقق الا بين جماعة الممثلين والجمهور، يأخذ بنظر الاعتبار الضرورات الطبيعية والطرز المعمارية المناسبة لكل عصر من العصور لشكل مسرحي جديد، ولأن اداء الممثل يختلف باختلاف وبتطور الشكل المسرحي وباختلاف المجتمع وعاداته واساليبه تبعاً لذلك ظهرت تعبيرات وعلامات ملحقة بسلوك حركي للممثل بواسطة اليدين والوجه وتطور ادائه بتعبيرات تمكنه من حمل دلالات متنوعة للخروج بأنماط ادائية جميلة ومروراً بمختلف عصور المسرح وبداية بالطقوس الدينية ومراسيم تقديم القرابين التي تمارس

علانية امام الشعب الاغريقي وكان ذلك الاداء يقع على عاتق رجال الدين ثم اعتمدوه بعدهم الرومان واضافوا الى نتاجاتهم الادائية ملامح وهوية رومانية اما عدد الممثلين فقد تفاوت تبعاً لما يتطلبه الدور، لذا تنوع الاداء وفقا للدور الخاص لكل ممثل ثم تطور الاداء بمراحل جاءت بالحركات المبالغة في التعبير والدقة ، والغناء والرقص والايماءة والاشارة والتمثيل الصامت والعنصر الاهم الارتجال بمختلف العصور التي انحدرت بعد العصر الروماني وصولا الى القرن العشرين حيث تعددت اساليب وطرائق الاداء وقد كان من اساسيات النظم والطرائق الادائية السابقة ظهور الممثل النجم الذي تطغي شخصيته وادائه في العرض المسرحي اما في المسرح العربي، لقد شهد الوطن العربي تقدما هائلا في المجالات الفنية المتعددة ولعل الملاحم والاساطير وقصص الادب والرثاء والحكمة خير دليل على ذلك ومن ابرزها الاساطير والطقوس الدينية، ولأن الطقوس الدينية لا يتم الايمان بها الا اذا قدمت ممثلة هي التي مهدت للاداء التمثيلي للخروج بمعالم وصور واضحة تتنوع بتنوع كل بلد عربي وتبعاً لعاداته واساليبه الاجتماعية.

مما تقدم حدد الباحث مشكلة بحثه بالسؤال التالي **(ما السمة الادائية التي امتاز بها الممثل عزيز خيون من حيث المعطى الجمالي)؟** .

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على جماليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي (عزيز خيون انموذجاً) مما سيحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح.

اما الحاجة اليه فتكمن في انه يفيد طلبة الدرس الجمالي في كليات ومعاهد الفنون الجميلة في العراق، كذلك يفيد القراء المهتمون بالفن المسرحي واداء الممثل .

ثالثا: هدف البحث: يهدف البحث الى التعرف على جماليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي (عزيز خيون) انموذجاً .

رابعا: حدود البحث: يتحدد البحث بالجوانب الآتية:

١. الحد المكاني: المسرح الوطني (بغداد: العراق)
٢. الحد الزماني: ١٩٦٩–٢٠١٨
٣. الحد الموضوعي: دراسة جماليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي (عزيز خيون انموذجاً)

خامسا: تحديد المصطلحات:

اولا: الجمالية:

الجمالية لغة:

جاء في معنى الجمال بأنه الحسن وقد (جَمُل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جَميل)، والمرأة (جَميلة) و (جَمْلاء) ايضاً بالفتح والمد، واجْمَلَ الضيفة عند فلان واجْمَل القوم كثرت جمالهُم، و (المجاملة) العاملة بالجميل[١]. وقد وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى (الحسن وهو يكون الفعل والخلق والجمال مصدر الجميل والفعل جمل اي زينة والتجمل: تكلف الجميل، والجمال يقع على الصور والمعاني)[٢].

الجمال اصطلاحاً:

عرف (كنط) الجمال هو ما يبعث في النفس الرضا، دون تصور، اي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال[٣]. وعرف الجمال هو ذلك الشيء عند رؤيته يسر اي انه يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل سواء عن طريق الحواس او في داخل الذهن ذاته[٤]. وتعرف بأنها فرع من فروع الفلسفة يهتم بالفنون ولاسيما بالتلقي الحسي والادراكي للفن[٥].

ثانيا: الاداء:

الاداء لغة:

هو كلمة مأخوذة من الفعل ادى ومعناه اوصل او قضى، والاداء بفتح الهمزة والدال معناه الايصال[٦]. ويعرف الاداء بأنه "تنفيذ الشيء اي تأديته (التأدية)، ودفعه للتنفيذ او هو بلوغ الشيء، ويقال قد اداه اي بمعنى تأديته وتنفيذه"[٧].

الاداء اصطلاحاً:

هو عمل المُمثل على الخشبة ويشمل الحركة والايقاع والتعبير بالوجه والجسد والتأثير يخلقه حضور الممثل[٨]. وقد عرفه ارفيج جوفمان بأنه (كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها امام مجموعة من المشاهدين)، وانه يترك اثره على هؤلاء المشاهدين[٩]. وعرفه جوردون هايز (الاداء المسرحي) (هو فن ابتكار الاوهام مع العناصر الحسية المرتبة زمانيا وهو بناء للصورة الخادعة)[١٠].

التعريف الاجرائي لجماليات الاداء:

هو المجهود الذي يبذله الممثل في المكان المسرحي من اشارات وايماءات وافعال سواء داخليا ام خارجيا، حيث يتفاعل مع عناصر العرض المسرحي بواسطة جسده وصوته ليخلق المتعة والجمالية لدى الجمهور والممثل نفسه.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول

مفهوم جماليات الاداء

ان مصطلح "الجماليات" يشير في معناه التقليدي الى دراسة "الجمال في الفن والطبيعة" اما الاستعمال الحديث ينطوي على اكثر من ذلك بكثير: كطبيعة التجربة الجمالية وانماط التعبير الفني وسيكولوجية الفن "وتعني عملية الابداع او التذوق او كليهما معا"[١١].

ومن البديهي ان الفن نشاط اجتماعي، يعني بالشؤون الجمالية والروحية والمادية التي تتعلق بخلق الادبيات الاسطورية وصانع متراكمات التراث، والوعي الاستحيائي للمعايير الاخلاقية، وواضع القواعد الحقوقية، والصائغ لجملة الافكار المرئية، والتعاليم العقائدية، والمكثف للنظريات العلمية[١٢].

حيث ان الفن يشير الى العمل الانتاجي، اما الجمال فيشير الى الادراك، والاستمتاع، وفي بعض الاحيان تنفصل الناحيتان عن بعضهما ويصبح الفن شيئا مفروضاً على المادة الجمالية او ان يقال العكس[١٣].

وحسب التعريفات الفلسفية لمفهوم "الفن" اتفاق ضمني على العلاقة الوثيقة بين الفن والجمال، وان الفن بمعناه الحقيقي هو ما يشبع احساسنا بالجمال والمتعة[١٤].

اختلفت اراء الفلاسفة القدماء بطرح وتناول هذين المفهومين (جماليات الاداء) من خلال تنظيراتهم الفلسفية، فنجد (سقراط) الذي يصف الجمال بالهادف اي ان الجميل هو ما يحقق النفع او الفائدة او الغاية الاخلاقية العليا وله مقولة مشهورة "ما هو نافع لغرض معين فأن استعماله جميل لهذا الغرض"، ويرى (سقراط) ان الصفة المشتركة للاشياء الجميلة تكمن في ان جميعها قد صنعت على النحو الذي تحقق به الغرض من وجودها اي انها حققت هدفها له نظرية الجمالية في الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً او فناً صناعياً له وظيفة تخدم حياة الانسان، وبمعنى ادق: الحياة الاخلاقية[١٥].

لقد اخضع (سقراط) الجمال لمبدأ الغاية النفعية فقد رأى ان الشيء حتى يوصف بالجمال ينبغي ان يكون نافعاً على نحو ما والا كان قبيحاً للغاية، لان لكل شيء في الكون غاية يسعى الى بلوغها وفيه يتحقق كماله بشرط ان يكون موجهاً نحو الخير والقيم الاخلاقية العليا[١٦].

لقد كانت ادوار النساء في ذلك العصر يؤديها الرجال فعاب (سقراط) ذلك وزجر الشبان الشرفاء عن محاكاة المرأة فتاة كانت او عجوزاً وسواء كانت تنتقص رجلاً او تتمرد على الالهة تكابد المصائب والالام والاوجاع، واما ادوار الرجال فلا يجوز في رأي (سقراط) لممثليها تقليد الارقاء او الجبناء او غيرهم من الناس[١٧].

اتبع (سقراط) طريقة معينة في محاورة الاخر وهذه الطريقة هي ما يسمى "طريقة تجاهل العارف" اذ وظف التظاهر بالجهل والاذلال سائلا اسئلة سخيفة حول كل الموضوعات، ومن خلال كل طبقات الناس لكي يعارض جهلهم، باعتبار التظاهر بالجهل عمقاً في التفكير(١٨).

ففن التوليد هو دعوة الى اعمال المتعلم وجعله فاعلاً في هذه العملية اكثر من انقياده بشكل سلبي، اذ ان المهنة الحقيقية لـ (سقراط) هي التوليد، ان يسهر على العقول التي تقوم بالتوليد" وهذا الدور يجعله وسيطاً بين الانسان والمعرفة، فهو ردد اكثر من المعرفة انطلاقا وفن الحوار والتخاطب(١٩).

يرى الباحث بأن فلسفة (سقراط) ان معايير الجمال موضوعية وليست ذاتية كما كان يراها السوفسطائيون، ومصدر هذه الفكرة لديه هو ان العقل الانساني لا يتغير بتغيير الاشخاص، والجمال الحقيقي عنده هو جمال الباطن او جمال النفس، وغاية الفن عنده اخلاقية بالدرجة الاولى موجهة نحو الخير والقيم الاخلاقية العليا.

اما (افلاطون) اول فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال، حيث اقام للجمال مثالاً هو الجمال بالذات، ذلك الذي يعتز به الصانع في خلقه لموجودات العالم المحسوس وان (افلاطون) بدأ اولاً باكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية، وفي الافراد ولكنه اخذ يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته في الافراد جميعاً، وهكذا الى ان توصل الى اكتشاف مصدر الجمال ذلك الذي يشارك فيه الجمال المحسوس(٢٠).

لقد فصل (افلاطون) بين الفن والفلسفة بمقدار فعله بين المظهر والحقيقة والجزئي والكلي، فقد اعتبر المحاكاة الدرامية خطر كبير اذ تؤدي الى اعتبار ما هو مجرد مظاهر بمثابة حقائق، فتنمي في النفس الميل الخاطئ للايمان بالمظاهر، وتتعارض مع العقل الذي يسعى الى تجاوز المظاهر والتحرر منها للوصول الى الحقيقة، وقد هاجم شعراء التراجيديا لانهم يرسمون شخصيات تسيطر عليها الاهواء والانفعالات والعواطف، لكسب شعبية بين الجماهير(٢١).

لقد كانت خبرة الممثل الاغريقي غنية ومتنوعة فقد اشار (افلاطون) في كتابه "الجمهورية" ان معظم الممثلين نجحوا في اداء الادوار التراجيدية والكوميدية على حد سواء، واكد شيشرون الحقيقة نفسها عندما قال انه شاهد كيف ان الممثل الكوميدي حقق نجاحا اكبر وهو يؤدي دوراً كوميدياً وهذا يعني ان اهم مقياس لنجاح الممثل هو مطابقة تمثيله للشخصية التي يمثلها(٢٢).

يرى الباحث: ان فسلفة (افلاطون) بخصوص الجمال هو احب الاشياء الى الانسان لانه موجوداً في ذاته في عالم المثل والشعور بالجمال هو ان تحاكي ما في عالم المثل حيث يصل عن طريقه من الجمال الحسي الى الجمال الروحي والفن لم يكن منفصلا عن الجمال وان الفن هو محاكاة للحقيقة وان نابعاً من معرفة حقيقية حيث ان الجمال والاخلاق والحب الذي يمثل جوهر الفن الحقيقي.

وقد اختلف (ارسطو) عن استاذه في عدة مواضيع، فلم يسبق لـ (افلاطون) ان عرف الجمال بدقة، اما (ارسطو) فلا يتردد في تحديده، وان لم يكن هناك من اختلاف في الواقع بين المعيار الافلاطوني للانسجام والقياس، والتعريف الارسطي للنظام والعظمة سوى اختلاف الباطن والظاهر او اللامحدود بالنسبة للمحدود، ويتفق (افلاطون) مع ارسطوا في تأكيد ضرورة البساطة الداعية الى قبول الكل المكتمل العضوي بصوفه كائنا حيا، فكل منهما يسعى الى التحسين والتكميل، والى ان تصبح الشخصيات اكثر جمالا بما هي عليه في الواقع، حتى تكاد لشدة جمالها الا تكون حقيقية، وكلاهما ينشد نموذج الفن في الجمال الكلي الضروري المطلق المثالي[٢٣].

يكمن الجمال عند (ارسطو) في الادراك الحسي للاشياء والقائم على التناسق والتناسب، او النظام وقد عبر عن ذلك بقوله كذلك الجميل سواء كان كائناً حياً ام شيئا مكوناً من اجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين اجزائه هذه وله عظم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام[٢٤].

وقد بدأ الحديث عن الجمال منذ اللحظة التي حاول فيها (سقراط) التمييز بين الجمال والمعنوي والجمال المادي، حيث اعتبر الجمال الروحي (الجوهر) اسمى من الجمال المادي ما دام غير مقدور عليه، لقد كان الجمال محوراً في الدراسات الفلسفية الاغريقية، فمنهم من يربط الجمال بالخير والنافع (سقراط)، ومنهم من يربطه بالمثل (افلاطون) ومنهم من ربطه بالطبيعة (ارسطوا) ومنهم من خضعه للحساب الرياضي القائم على التماثل (الفيثاغوريون) ومنهم من ربطه بالاخلاق والقيم المعتدلة (ديموقريط)، واعتبر اخرون ان لاشيء جميل في ذاته[٢٥].

يرى الباحث: ان فلسفة (ارسطوا) للجمال هو ان الجمال لا يحدث الا عن طريق تناسق الاشياء ونسبة التوافق والوحدة بين اجزائها، وان اللذة الجمالية هي تصفية للانفعالات التي تضر النفس وكذلك تنظيم المشاعر المضطربة باثارة عاطفتي الخوف والشفقة (التطهير).

ان الجمال عند (كانط) لا يرتبط بالمنفعة او باشباع رغبة مادية، او تحقيق فائدة عملية سوى البهجة الجمالية والاستمتاع الجمالي، ويرى (كانط) ان الجميل موضوع يرضي الذوق بغير ان يرتبط بتحقيق فائدة عملية او لذة حسية، حيث ان الجمال له طابع كلي يسري على الجمع، وان في الجميل ايحاء بغائية معينة دون ان يخدم الجميل غاية محددة خارجة عنه[٢٦].

من جهة اخرى ادى تفسير (كانط) للجمال الى نظريات تقرب بين الفن واللعب وتسلبه القدرة على الفاعلية والجدية، عندما هب الى ان الجمال مجرد من تحقيق اي فائدة او منفعة وانه ناتج اللعب الحر بين ملكات النفس وتوافقها، فذهب (شيللر) الى التقريب بين اللعب والفن وظهر فيما بعد شعار "ان الفن للفن" حيث دعا تفاد في القرن التاسع عشر الى عبادة الجمال المطلق[٢٧].

والفن الجميل في رأي (كانط) هو فن العبقرية، والعبقرية هي موهبة (او هبة طبيعية) تمنح القاعدة او (القانون) للفن، والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان وتنتمي بذاتها الى الطبيعة، ومن ثم فأن العبقرية هي استعداد عقلي فطري تقوم من خلالها الطبيعة باعطاء القاعدة او القانون للفن[٢٨].

يرى الباحث ان فلسفة (كانط) الذي ميز بين الجمال والجميل، حيث ان الجمال الفني هو نوع مستمد من الجمال الطبيعي، اما الجميل فهو وجدان محايد حر منزه عن كل غرض، والعبقرية هي التي تعطي القواعد للفن حيث ان الفن خلقا واعيا للموضوعات .

اما (هيجل) فكان الجمال عنده هو بروز الفكرة المحسوس والفكرة هي مضمون الفن والتصوير المحسوس التخيلي شكله، وان الجمال هو تجلي الفكرة بطريقة حسية وموضوع الاستطيقا لا يتناول الجمال الطبيعي لانه من ابداع الروح وخلق الوعي ونتاج الحرية وما هو من انتاج الروح يحمل طابعها ويكون اسمى من الطبيعة[٢٩].

ويعرف (هيجل) الجمال بأنه الفكرة المطلقة، والفكرة من حيث انها موجودة في ذاتها ولذاتها هي ايضا الحق في ذاته، هي ما يدخل في اعداد الروح بصورة عامة هي الروح المطلقة[٣٠]. حيث ان المثالية الهيجلية القائمة على فكرة كون الوجود مظهراً للروح جاءت بمنهج فعال اساسه ان التطور قانوني يسري على الوجود بكامله، وان كل ظاهرة من ظواهر هذا الوجود تحمل في داخلها نواة للصراع والتناقض لا تلبث ان تؤدي بتلك الظاهرة الى التفجير والانشطار مما يتولد عه ميلاد ظاهرة جديدة حاملة بدورها نواة الصراع، وهو ما يترجم بالموضوع ونقيضه والتركيب[٣١]. ويؤكد (هيجل) ان الممثل مطالب بدراسة الشخصية ودوره كاملا، وعليه استعادة كل موضوعية النفس وجميع خصائص الشخصية في ادق تلاوينها وارهف تدرجاتها، وكذلك في اعنف تبايناتها وتناقضاتها، نبرة الصوت وتعبيره، وفي فن التلاوة يضع (هيجل) اهمية لتفاصيل هذه الجزيئات في دراسة الشخصية من حيث حركاتها وتعبيراتها وتدرجات الطبقة الصوتية لهما، وفقا لما تمر به من مواقف وانفعالات وما تحس به من مشاعر واحاسيس[٣٢].

يرى الباحث ان فلسفة (هيجل) الجدلية الجمال يرتبط اساسيا بالادراك الحسي للاشياء التي تخالف الحقيقة، والجمال في الفن ارفع مكانة من الجمال الطبيعي، والاداء المسرحي هو الوسيلة التي تبرز الوعي الشخصي للروح المطلق، وان الممثل المؤثر يتحلى بخصائص معينة تكون مؤثرة في المتلقي ومن هذه الصفات الذكاء والتمرين وسرعة البديهية.

المبحث الثاني:

جماليات اداء الممثل في عروض المسرح العالمي

يعد الممثل المسرحي عنصرا فاعلا في العملية المسرحية، وانه من الصعب الاستغناء عنه في العرض المسرحي وذلك لكونه عاملا جماليا اساسيا في المشاهد الدرامية، وكذلك عنصراً مهما في العرض السينوغرافي، حيث يعتبر الممثل مكوناً جوهرياً في عملية التواصل بين خشبة المسرح والجمهور، وكان للممثل مكانة عالية عبر

مسار تاريخ المسرح في منظور الجمهور، ومنزلة لا يمكن تجاهلها او الانتقاص منها في تحريك العرض واغنائه، حيث كان الممثل هو المسؤول المباشر عن نجاح العرض او فشله، ولكن مع ظهور المخرج في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي قلة اهمية الممثل لأنه اصبح دمية منفذة ليس الا حيث ظهرت مجموعة النظريات والتصورات حول الممثل وكيفية تدريبه وادارته وبناء شخصيته ذهنيا ووجدانياً وحركياً واعداده اعداداً جيداً من خلال نظريات المخرجين المسرحيين.

جماليات اداء الممثل عند (فيسفولد مايرهولد)*

يعتبر (ماير هولد) احد اهم المصممين الروس الاساسيين في المسرح العالمي بدأت مسيرته الواقعية مع (ستانسلافسكي) في مسرح موسكوا الفني الا انه تمرد على استاذه ليتجه الى تبني الاتجاهات اللاواقعية حيث عرفت تجربته الجديدة ببساطة الديكور والرمزية واهتمامه الكبير بالموسيقى والاضاءة كما الغى (ماير هولد) الجدار الرابع الذي يفصل خشبة المسرح والصالة من خلال كسر الحدود الفاصلة بين الممثل والجمهور.

ان مضامين الاسلوب عند (مايرهولد) قائمة على (الجث–الاكتشاف) عن تقنيات جديدة في العرض المسرحي، وعلى وفق هذا جاء مقترحه (المنظر التركيبي) كداعم لاسلوبيته، والذي يرتفع احياناً عن سطح الخشبة، ليحتوي على مساحات متعددة وخلق مناخ بيئي اخر، اشبه باللوحة التي يقترحها المخرج لفضائه الاشتغالي، يرى (ماير هولد) ان المسرح قادراً على ان يكون معبراً ومؤثراً، من خلال (الاستعاضة والتركيز)، في التصميم بمعناه الشامل، فضلا عن العمل بتوزيع الحركة وتنسيق المجموعات، لمنح العرض مساحة مكتشفة، وفضاء مرئي (سينوغرافي) يقنع ويدهش المتلقي، من اجل تحقيق الطابع الجمالي(٣٣).

جماليات اداء الممثل عن (برتولد بريخت)*

يعتبر (برخت) من ابرز مخرجين المسرح العالمي في القرن العشرين، و ومن ابرز مؤسسي ومنظري المسرح الملحمي، حيث يقوم مذهبه في المسرح على فكرة ان المشاهد هو العنصر الاساس في تكوين العمل المسرحي، لم يقتصر منهج برخت ونظريته الفنية على الاخراج فقط بل كان رجلا موسوعياً في مجال الادب والفن والفلسفة، وان بداياته في الفن اقترنت بالشعر حتى اصبحت شاعريته سمة مميزة في اعماله المسرحية.

اسس (بريخت) مسرحه الملحمي والقائم على النص المسرحي واداء الممثل وشكل خشبة المسرح والتقنيات المسرحية، التي خالفت تماما اسلوب المسرح الواقعي من حيث الشكل والوظيفة لاسيما اداء الممثل، الذي اصبح لديه عاملا بعد ان كان لدى (ستانسلافسكي) فنانا، وتحول من ممثل شخصية الى ممثل راو، ومن التعبير الداخلي الى التعبير الخارجي ومن اداء متوحد الى اداء مفكك، ومن تأكيد الايديولوجية الى تأكيد الجدل الايديولوجي(٣٤).

ان التعبير الحركي عند (بريخت) هو محاكاة لرؤية اجتماعية تؤكد ذلك الرابط الوثيق بين حركة الجسد من ناحية وبين سلوك الشخصية من ناحية اخرى، ويقع في منتصف الطريق بين الشخصية المؤداة والدوافع الاجتماعية

للحركة، حتى انه في (الارجانون الصغير)* يؤكد ان التعبير الجسدي يكون بمثابة الصورة المادية للعلاقات الاجتماعية التي تعتمد على فكرة المحاكاة، او ببساطة تقليد مظاهر العلاقات الاجتماعية، وقد آمن (بريخت) بطبيعة الانسان الديناميكية، التي لا تخضع للثابت، ورأى ان افضل وسيلة لاستنفار الحس النقدي لدى المتفرج هي اقامة تلك العلاقة الجدلية بين الممثل والشخصية المؤداة، ففي الوقت الذي يكون فيه الممثل علامة لنفسه، فأن لديه القدرة على ان يدل على فكرة الشخصية(٣٥).

ان حرفية الممثل لدى (بريخت) تكمن في ذلك التردد القائم بين ما يكتبه المؤلف في النص المسرحي وبين كتابة المخرج على خشبة المسرح حيث يندمج الانسان في يالعرض في "زخم من العلامات" التي تتولد اساسا من عمل الممثل، فالممثل يستطيع ان يلعب بعدة اشكال، ولعب الدور عن طريق رسم صورة شخصية له ليس البديل الوحيد وما قدمه (بريخت) يعني الممثل الذكي، القادر على الحكم على قيمة اسهامه في العمل(٣٦).

جماليات اداء الممثل عند (جيريزي جروتوفسكي)*

يعتبر (جيرزي جروتوفسكي) مؤسس ومخرج المعمل المسرحي الذي يعتبر اهم تجربة مسرحية في عصرنا، سعى (جروتوفسكي) الى اعادة النظر في فن الممثل محاولاً اكتشاف عناصر جديدة لهذا الفن تعتمد على تقنية نفسية جسدية فالممثل في نظره انسان يعمل بجسده ويفعل ذلك امام الجمهور، بدأ (جروتوفسكي) عمله الفني معماريا ولذلك فهو الذي يصمم الفضاء في كل الاتجاهات، نظر الى المسرح على اعتباره طقساً دنيوياً ومعادلاً حديثاً لاحتفال القبلي البدائي الذي يوحد الجميع.

ان الممثل في نظر (جروتوفسكي) لا يتعامل مع الشخصية الدرامية عبر الابعاد التقليدية على طريقة "ستانسلافسكي"، ولا ينظر عن بعد، محللا اياها بموضوعية، كما هو الحال عند بريخت، ولكنه يقوم باستغلالها، واتخاذها وسيلة تمكنه من الكشف المتعمق لكل ما يختبئ خلف قناعه اليومي كأنسان، بغية التعبير عن اعمق اعماق النفس البشرية، ومن ثم التضحية بهذه النفس، ان التقوى الفيزيقية والروحية للممثل الذي يصل بهذا الاسلوب الى الحالة الجاهزة الخالصة، هذا الاعداد الخالص للوصول الى واقع نشط (للباراتيتورا)* وهي مصطلح يعني في الاساس النوتة الموسيقية، او المعزوفة، ولكن (جروتوفسكي) يستخدمه بدلا من مصطلح الدور المسرحي، وعليه يمكن القول ان هذه (الباراتيتورا) هي بمثابة معزوفة سلوكية للممثل يستخدم فيها نفسه وجسده لبناء المعنى، مستخدما لغة استعارية يقدم من خلالها عطاء غير محدود(٣٧).

يعتمد (جروتوفسكي) في بناء الدور جسدياً وصوتيا على نقطتين اساسيتين: حرفيته وتلقائيته، وضرورة الجمع بينهما، وفي هذا يقول لا يوجد تناقض بين تكنيك التدريب الداخلي او الروحي وبين الحرفة (اي تجسيد الدور بالاشارات الخارجية) فنحن نؤمن ان التدريب الروحي مالم يكن مصحوبا بحرفية الممثل وقدرته على بناء الدور منهجيا لا يصبح تنفيسيا عما بداخل الممثل وانما بفقد جدواه ويصبح شيئا هلاميا بلا شكل او معنى(٣٨).

جماليات اداء الممثل عند (انطوان ارتو)*

يعد (انطوان ارتو) مخرج مسرحي فرنسي عالمي استهدف تدمير بنية المسرح الغربي من خلال اخراجه من طابعه الحواري التداولي الى مسرح ركحي حركي والبحث عن مسرح مغاير بديل للمسرح الاوربي عبر البحث في الذاكرة الشرقية والمسرح الانثروبولوجي من اجل مداواة الانسان الغربي المعاصر المريض ماديا والمستلب عقلانيا وانتاجيا من قبل الرأسمالية المتوحشة، اعتمد (ارتو) على مسرح القسوة واشراك الراصد في عملية التمسرح عن طريق الاثارة والاستفزاز بالعنف والتحرير من الكوابيس والغرائز السلبية الدفينة.

سعى (انطوان ارتو) الى البحث عن لغة تعبيرية عالمية، او مسرح متعدد الثقافات، حيث كان الجسد هو المنوط به تحقيق ذلك، بدأ رجال المسرح المعاصرون في البحث عن تاريخ الثقافة والتراث الانساني يطرحوا من خلاله تجاربهم الجديدة والتي نهضت اساساً على الجسد الانساني، ولغته التعبيرية، محاولين العودة الى المفهوم الاحتفالي او الطقسي للمسرح، ذلك المفهوم الذي يؤكد على تحطيم المسافات التي تفصل بين الانسان ومجتمعه، وفي جمعه للناس بأعتبارهم كما يقول (باكونين باختين) كلاً واحداً وجعلهم واعين بجماعيتهم ووحدتهم الحسية والمادية والجسدية(٣٩).

يأتي اتجاه "انطوان ارتو" بمثابة العلامة الفارقة وبداية الطريق لمناهضة اللغة الكلامية، واستبدالها بشعر الفراغ المسرحي وشعر الجسد الانساني المعبر، متوسلا لتحقيق ذلك بوسائل فنية من قبل الفنون الحركية، والرقص، والتمثيل الصامت والغناء، وعناصر التشكيل المختلف، ايمانا منه بقدرة هذه الوسائل في اعادة العلاقات الحميمية بين الممثل والمتلقي، لما لها من تأثير في حواس المتلقي واقتناعا منه بأن فن المسرح لابد ان يتجاوز الحياة الواقعية، ليعبر عن الشعور الانساني بصورته الفطرية، وذلك عن طريقه تحرير القدرات الميتافيزيقية اي ما وراء الطبيعة والتي تكمن في فراغ المسرح من ناحية وفي جسد الممثل من ناحية اخرى(٤٠).

يرى الباحث ان اهتمام (ارتو) بجسد الممثل وصوته وضبطه وتدريبه هو للسيطرة الكاملة على اداء الممثل في العرض المسرحي وهذا عن طريق جسد الممثل حيث ان اللغة الكلامية ليست ذات اهمية في العرض المسرحي ويجب استبدالها بشعر الجسد الانساني المعبر عن طريقة الفنون الحركية والرقص والتمثيل الصامت والغناء وعناصر التشكيل الاخرى لما لها من اهمية في احداث جمالية في الاداء المسرحي وان مسرح (ارتو) شامل ولغته المسرحية قائمة على الجسد والنفس ولاحتفال السحري حيث يصل بالممثل الى ذروة توتره الصوتي في الاداء وان الممثل لا يؤدي حركات خائفة ليس لها قيمة بل ان حركاته تخضع لايقاع معين تميز اداء الممثل بالاعتماد على الصمت والصرخة والحركة والاشارة من اجل خلق لغة مسرحية معبرة حيث تربط الممثل علاقة مع المتلقي من خلال الاستغراق الجسدي الذي يؤثر بشكل مباشر وعميق في حاسية المتلقي لقد استبعد المسرح الارسطي والمسرح

الملحمي وعاد الى البداية ليخرج لنا مسرح القسوة والقسوة لا تتعلق بالهاوية والدم ومن الخطأ اعطاء كلمة القسوة معنى سفك الدم والبحث عن الم الجسد يمكن ان نتصور قسوة خالصة خالية من التمزق الجسماني.

جماليات اداء الممثل عند (تاديوش كانتور)*

ان الممثل عند (كانتور) لا يعيد انتاج ادوار قرر ان يمثلها، بل هو على وعي دائم بقدرته على هذه الادوار، ومواقفها الذاتية، فالممثل في بعض اللحظات في دوره قد يستخدم اسلوباً طبيعيا، حيث يتعايش بشكل يصل الى درجة من النضج من الشخصية الدرامية التي يؤديها، ويصبح كما لو انه يخرج الدور "الشخصية" من داخله، وهذه المنطقة يطلق عليها (كانتور) "بالتمثيل الحر" تلك المنطقة التي يجب ان تكون بالغة العمق كما يؤكد بقوله (هذا ما افهمه من استخدام ابسط العلاقات والمشاعر، ومظاهر الحياة الدائمة)، وقد تبلورت هذه المفاهيم عن فن الممثل من خلال تجارب (كانتور) المسرحية والتي تعرف بأسم (الحادثات) في مسرحية كريكوت حيث نجد ان الممثل بعد قراءته لسيناريو العرض، الذي يفصح من خلاله تفاصيل العمل المسرحي الذي ستتم تأديته، يحاول ان يتدرب على عدد من الافعال الجسدية البسيطة، وكذلك يحاول تنفيذ ايماءات وحركات، ثم مشاهد صغيرة، يتم تشكيلها بحيث تتوافق مع محاولات زميله الممثل[٤١].

لقد استخدم (كانتور) اجساد الممثلين كدمى، تعبيرا عن ذوات الشخصيات حيث انه ينظر الى المسرح على انه كرنفال صاخب، يقف فيه الانسان "مرتبكا خائفا"، فهو لا يدعو الى جمالية الاشياء الشاعرية، بقدر البحث عن مصادر معالجة ازمة الانسان في العصر فالفن الذي يعنيه (كانتور) ويضعه في وضع الاعتبار، هو الفن الذي يمثل له "شمولية الواقع" قبل كل شيء، فهو يدعو الى خلق صلات جديدة بين المساهمين في العرض من ممثلين وجمهور، ومن جهة اخرى بين الناس، والموارد والاشياء من جهة اخرى[٤٢].

وقد استخدم (كانتور) جسد الممثل في مسرحية (الفضيلة الميتة) كدمية تعبيرا عن ذات الشخصية اذ كانت تلك الدمى ترتدي بدلات رسمية سوداء، فقد استخدم الدمى لتكون بمثابة قرين للشخصية الموجودة على الخشبة، في تلك المسرحية عبر (كانتور) عن الحرب وكوارثها بحطام المواد المستعملة والقمامة اما في مسرحيته (عودة اوديسيوس) فقد اضاف في تصاميمه بعض المقاطع من الحياة اليومية اسلاك حديدية، عجلة عربة متهالكة، حوض غسيل مستهلك، وهنا كانت بداية تجاربه التي برزت ملامح الموت والدمار والعنف في اعماله[٤٣].

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١. ان كل جماليات الاداء الصوتي والحركي للممثل تنطلق من المرجعيات التي اعتمدها نص العرض في تقديم الشخصيات المعينة.
٢. يجب ان يكون هناك توافق للدلالة التي يرسلها الممثل مع قواعد الدلالة لدى المتلقي لبناء صيغ جمالية ترتبط بالمدركات المشتركة

٣. تساهم منظومة الاداء الصوتي في ايصال دلالات العرض وتحولاته من خلال نبرة الصوت وقوة الصوت والايقاع
٤. ان الافعال الحركة والايماءة التي يقوم بها الممثل لابد ان تكون مفهومة بشكل واضح
٥. الجسد في حركة تعبير دائمة حتى وان ثبت ولحيويته وطبيعة تكوينه في اقتراح ونحت المعنى فهو يرفض التحييد والتهميش.
٦. الاتجاه الذي اتخذه (مايرهولد) في نظريته البيوميكانيك هو الاعتماد على التقنية الخارجية بهدف اظهار التعبيرات والانفعالات الداخلية من خلال توظيفه للطبيعة التشكيلية في الجسد معبرة عن ادق المشاعر والاحاسيس الانسانية.
٧. شكل الجسد عند عزيز خيون حالة التعبير المهمة في العرض المسرحي وذلك من خلال الامكانيات وتكويناته والحركة والايقاع وان اهمية الجسد عندما يكون حراً.
٨. ان التكامل بين منظومتي الاداء الصوتي والحركي للممثل عزيز خيون يساهم في انتاج طاقات دلالية جمالية للعرض المسرحي.
٩. يخضع النص المسرحي في تجربة عزيز خيون المسرحية الى التغيير انتماءا لطلبات التجربة اليومية التي لا تثبت على حال حتى العرض الاخير.

الدراسات السابقة:

لم يجد الباحث دراسة تتشابه مع موضوع البحث الحالي.

الفصل الثالث / الاجرائي

اولا: اجراءات البحث:

١-مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث من (٣) عروض مسرحية من تمثيل (عزيز خيون) اختلفت فيها امكنة العرض المسرحي وحددت بالمدة الزمنية (١٩٦٩-٢٠١٨) وكما مبين ادناه.

اسم المسرحية	اسم الكاتب	الاعداد والاخراج	سنة العرض
اعتذر استاذي لم اقصد ذلك	عواطف نعيم	هيثم عبد الرزاق	٢٠٠٥
دائرة العشق البغدادية	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠٠٨
جنون الحمائم	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠١١

٢-عينة البحث:

اختار الباحث عينة البحث بالطريقة العشوائية المنتظمة وشملت عرض مسرحية (اعتذر استاذي لم اقصد ذلك) وفقا للمسوغات الآتية:

١. حلل الباحث العينة في الحد الزماني ٢٠٠٥ لانه لم يحصل على اقراص مصورة للعروض التي سبقت هذا العام.
٢. تنطبق عليها مؤشرات الاطار النظري اكثر من غيرها من العروض
٣. بوصفها من اهم العروض التي احتوت على مفهوم جماليات الاداء عند الممثل (عزيز خيون)
٤. توافر الاقراص CD والصور الفوتوغرافية

٣-منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) وهو الاكثر ملائمة لطبيعة البحث وكفاءة في الاستخدام لاعطاء الصورة الشاملة وصولا الى تحقيق هدف البحث.

٤-اداة البحث:

اعتمد الباحث على:

١. المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمد في اختيار العينة وتحليلها.
٢. اقراص (CD) والصور الفوتوغرافية، فضلا عن المقابلات الشخصية التي اجراها الباحث مع الممثل (عزيز خيون)، والنصوص المتوفرة.

٥-تحليل العينة:

مسرحية اعتذر استاذي لم اقصد ذلك*

تأليف: عواطف نعيم

اخراج: هيثم عبد الرزاق

قصة المسرحية:

تناول عرض (اعتذر استاذي لم اقصد ذلك) قصة معلم يقضي خمسة وثلاثين عاما في التدريس والذي جسد شخصيته الممثل (عزيز خيون) وبعد احالته الى التقاعد لبلوغه السن القانوني، يغادر المدينة الى طريق خارجي في مكان معين لاستقبال الشاحنات التي تأتي محملة بالبضائع لكي يبيع لهم الشاي، حيث بعد كل هذه السنين من الخدمة في مجال التعليم انتهى به المطاف الى بائع شاي في احدى ساحات تجمع الشاحنات، وهو مسكون بالقلق وبأسئلة لا نهاية لها فجرها احد طلابه من دون قصد منه عن معنى الحرية.

العرض هو قراءة للواقع العراقي بعد سقوط النظام سنة ٢٠٠٣ ودخول الاحتلال الامريكي الى العراق ولكن بصورة اخرى مغايرة كانت تضطرم فيها العواطف وتتصارع فيها قيم الدفاع عن البقاء الاخلاقي للمواطن العراقي مع قيم زيف حرية الاحتلال، حيث ناقش فضاء المسرحية ازمة الانسان العراقي تحت ظل تاريخه القريب الذي ظل مناخا يشجع العنف والعدوانية والانتحار والعبث في التعبير والاداء وبالتالي رواسب آلية ضد الديمقراطية في شخصيته جعلته يتشرذم ويفقد كرامته وشخصيته.

المشهد الاول: في الدقيقة الاولى يظهر المعلم حامد الذي جسد شخصيته الممثل (عزيز خيون) وهو يحمل اغراضه ويدخل في ساحة كبيرة فارغة هي ساحة تتجمع فيها الشاحنات التي تأتي محملة بالبضائع ثم يختار له مكان معين لكي يبيع فيه الشاي ويقوم بترتيب اغراضه ثم يدخلون عليه مجموعة من الشباب وهم يحملون معهم كراسيهم وهم يؤدون اصوات هستيرية وحركات غريبة ثم يجلسون على كراسيهم الا واحداً منهم يظل واقفا على كرسيه فيطلب المعلم حامد من الشخص الواقف الجلوس ثم يقف الكل ويبدؤون بالصراخ حيث انطلق العمل من رؤية مسرحية حقيقية غير معتمدة على المباشرة في الطرح واللجوء الى الجمل والعبارات الرنانة التي من شأنها ان تستدرج الجمهور بل من خلال آلية اشتغال جديدة منبعها الرؤية المسرحية القائمة على الجمالية والابتكار في استدراج الجمهور.

وفي الدقيقة السادسة يظهر (سنان العزاوي) وهو يؤدي شخصية الشاب المنحط المتمرد وهو يبدأ بالصفير ثم ينظر الجميع اليه ثم تقوم الشابة المراهقة التي جسدت شخصيتها الممثلة (فرح طه) بالبكاء بطريقة بهلوانية غريبة ثم تتركه وتذهب وهنا ينظر المعلم حامد مصدوماً مندهشاً اما البقية فيتركون كراسيهم ويهربون حيث كانت الايماءة والتعبير الصحيح صاحبة الفضل الكبير في نقل صورة العرض، ثم تأتي احدى الفتيات تحمل بيدها كتاب وهي تنظر الى المعلم حامد وعندما ينتبه حامد وينظر اليها تقوم بالقراءة ثم تأخذ كتابها وتخرج مسرعة، وهنا يقوم المعلم حامد مستغربا من حركات هؤلاء الشباب ثم يقول تأكل كما تريد تأخذ كما تريد تملك كما تريد تصبح مجنون كما تريد، ما معنى ما تريد؟ هل تريد ان تملك جناحين وتطير فوق الناس لكي يروك، وهو هنا يعبر عن معاناته في الحياة بكل مصداقية واحترافية في الاداء لأن هذه المعاناة يشترك اغلب الناس بها خاصة العراقيين حيث يقول كل ما احتاجه هو سقف صغير يأويني وراتب شهري يكفيني ثم يخلع سترته ويخرج مشطاً صغيراً من جيبه ويبدأ يستريح شعره، وهو هنا يؤدي دور المعلم بكل حقيقة ومصداقية حيث كان اغلب المعلمين القدامى يضع مشطه في جيب سترته.

وفي الدقيقة العاشرة يتذكر احد طلابه عندما سأله ما معنى الحرية ياستاذ وهنا يبدأ يسير في ساحة وقوف الشاحنات وهو يتحدث مع نفسه ويقول الحرية يا ولدي فيتوقف عن السير وهو يتذكر ثم يرجع ويقول الحرية يا ولدي ثم ينفعل ويقول وهو ساخراً ان الحرية بعدها باب المعظم وبعدها باب الشرجي وبعدها باب الطوب وهو هنا يشير الى اماكن في العاصمة بغداد حيث كانت اللغة المسرحية وفق اداء هذياني تعبر عن الواقع الحقيقي الذي لا يطاق لهذه الشرائح الاجتماعية في عيشها ومعاشها.

يبدأ بلف قطعة من القماش التي يستخدمها عامل المقهى على جسده لكي يحافظ على ملابسه من الاتساخ وفي هذه الاثناء يدخل الشاب الشرير (سنان العزاوي) وهو يحمل بيده قنينة الخمر ثم يتحدث الى المعلم حامد ويقولا ان هذا المكان هو مكاني ولا يمكنك الجلوس فيه، ثم يندهش المعلم حامد من طريقة كلامه الغير محترمة فيقول له لكن هذا المكان هو مكاني، ثم يقوم الشاب الشرير (سنان العزاوي) بدفع المعلم حامد بكل قوة ويبدأ بتحطيم اغراضه وتكسيرها، فيقوم المعلم حامد ويجمع اغراضه وهو حزين على حال هذا الشاب، ثم يبدأ معه بالنقاش الحاد ويعلمه المبادئ والقيم ثم يقوم سنان العزاوي وهو ساخراً منه وهو هنا يؤدي دوره بكل جرأة ووقاحة حيث قام بضرب المعلم حامد على مؤخرته ثم يذهب ويجلس مكانه فيقول المعلم حامد ان هذا مكاني لا يجوز لك ان تأخذه، وهنا يقول (سنان العزاوي) كيف يصبح للحياة طعم اذا لم نأخذ مكان هذا وذاك. فيقول له المعلم حامد انت اسوأ انسان اناني رأيته في حياتي وهنا (سنان العزاوي) يقول له شكرا باللغة الانكليزية ثم يقبل يده ويقول ساخراً من المعلم حامد انا اصبحت اناني وهو يرقص بشكل هذياني وانفعالي.

وفي الدقيقة الخامسة عشر يقوم (سنان العزاوي) بكسر الجدار الرابع واشراك الجمهور حيث يعطي هاتفه الى احد الحضور الذي يشاهد العرض ويقول له ممكن تاخذ لي صورة مع المعلم حامد وفعلا يأخذ احد المشاهدين الهاتف ويأخذ له صوراً وهنا يقول المعلم حامد ماذا تريد ان تبيع فيقول له ابيع الشاي والماء وجميع انواع السوائل ثم تتدخل الفتاة المراهقة (فرح طه) برفقة صديقها وهي ثملة حيث تقوم بالرقص بشكل هذياني ثم تقوم بضرب (سنان العزاوي) ثم يقوم هنا (سنان العزاوي) بكل جرأة بتقبيلها امام الجمهور فتدفعه لتتخلص منه، ثم يسألها المعلم حامد ابنتي هذا المكان مخصص لوقوف الشاحنات ماذا تريدين ثم تقول الفتاة الحمد لله لقد وصلت فيسألها (سنان العزاوي) وماذا تفعلين في ساحة وقوف الشاحنات فتقول له عندي عمل ثم يحاول التحرش بها فتضربه وتهرب منه ظهر عنصر الذاكرة الانفعالية مهيمناً بمختلف تشعباتها لكل اداء الشخوص.

وفي الدقيقة العشرون تأتي (اقبال نعيم) مع ابنها المعاق عقلياً الى ساحة وقوف الشاحنات وهي ترتدي زي المرأة العراقية القديمة البسيطة وتحمل اغراضها فتعطي المعلم حامد قطعة من الرغيف وتقول له كل هذه قطعة الرغيف ولا تتكلم، وهنا يأتي الشاب الشرير (سنان العزاوي) ثم يقول لها اين تجلسين لقد قطعت الشارع فتقول له كل هذا الشارع لا يكفيك فيقوم بضرب ابنها المعاق عقلياً وهنا يتدخل المعلم حامد ويقف بوجهه فيقول (سنان العزاوي) المكان ملك للقوي ثم يقول لها الى متى سوف تبقين هنا فتقول له الى ان تأتي الشاحنات وهي تشتكي من حالة ابنها المعاق عقلياً ثم تسألها (فرح طه) الشابة المراهقة يبدو انك تحبيه فتجيبها الام ولماذا لا احبه انت لا تعرفينه قديماً فقد كان شاباً قوياً ووسيماً وذكيا، لكن الظروف فعلت به هكذا فكما تعلمين يا ابنتي الدنيا تدور وتلعب بأرواح الناس فتسألها كيف اصبح وضعه هكذا هل هو نتيجة مرض ثم تجيبها كلا، حيث تناول هذا العمل الحرب

ومآسيها بلغة فكرية وجمالية وذلك من خلال الاعتماد على اداء الممثل الرفيع ولغة الجسد من خلال الايماءة للتعبير على ما يحس به المواطن العراقي.

في عرض (اعتذر استاذي لم اقصد ذلك) استطاع الممثل (عزيز خيون) من خلال ادائه الرائع وتقمصه للشخصية وايمانه الكبير بهذه الشخصية شخصية المعلم العراقي النزيه الشريف الذي لم يهتم ويرضخ لمغريات الحياة رغم الظروف المعاشية الصعبة التي كان يعيشها استطاع ان يقدم شخصية عامة شخصية (حامد) الذي ترك عمله واصبح بائع شاي متجول في الساحات والاماكن العامة، والذي عبر فعله كان محوراً لسياقات تطور الشخصيات الاخرى هي الشخصيات التي تتمتع بكاريزما اداء على نحو لاقت الانتباه.

ان جمالية الاداء تكمن من خلال الشخصيات التي التقطها المخرج من وضع او حالة اللامعقول التي يعيشها الناس في البلد، حيث تميزت بمقدرة الممثل على اعطائها بعدا سيكولوجياً متبدلاً ومتحولاً، لقد قدم الممثلون تلك الشخصيات باعماقها النفسية حتى في لحظات صمتها.

قدم الممثل (عزيز خيون) شخصية المعلم حامد باحترافية عالية واعتزاز شخصي، كما انه عبر عن هموم المواطن العراقي بطريقة جمالية اكثر من رائعة، وذلك من خلال استغلال نبرة الصوت التي يتمتع بها (عزيز خيون) من خلال اداءه الاغاني التي تعبر عن الاهات والهموم المواطن العراقي بطريقة الموال الذي عرفه المجتمع العراقي حيث اجاد الغناء بطريقة الموال بشكل رائع وممتع استطاع من خلاله ان يجعل الجمهور متفاعلا معه كذلك اضفاء جمالية عالية في الاداء المسرحي.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمتقرحات

النتائج:

١. اتجه الممثل (عزيز خيون) الى مراعاة القيم والعادات والتقاليد في المجتمع لتوليد وعياً بينه وبين المتلقي ينظم فك شفرات العرض
٢. اعتمد اداء الممثل في العرض المسرحي على المرجعيات الداخلية للعرض بما في ذلك رؤية (المؤلف – المخرج) في تقديمه للشخصية والموضوع.
٣. استطاع الممثل عزيز خيون من خلال نبرة صوته ان يخلق صورة ذهنية تترسخ عند المتلقي لتكوين صورة جمالية تؤسس للمعنى الكلي للعرض.
٤. الارتجال عامل مهم في اداء (عزيز خيون) فهو يتمتع بثقة كبيرة في النفس وفصاحة اللسان والثقافة العالية.

٥. تميز (عزيز خيون) بالاضافات الصغيرة على الشخصية اثناء الاداء وهو ما اسماه (برخت) بـ (الجست) وهو اللمسة التي تزيد المصداقية وتميز الشخصية لاسيما في عرض عربانة.

الاستنتاجات:

١. ساهمت منظومة الاداء الحركي للممثل العالمي في انتاج دلالات العرض بصورة جمالية مرتبطة بمرجعيات العرض وشخصياته

٢. الايماءة والتعبير الصحيح للممثل كان لها الثقل في نقل صورة العرض المسرحي

٣. اتقن الممثل (عزيز خيون) توظيف المفردات الشعبية المتداولة لدى عامة الناس توظيفا صحيحا في حواراته

٤. الارتجال عامل مهم في اداء (عزيز خيون) فهو يتمتع بثقة كبيرة في النفس وفصاحة اللسان والثقافة العالية.

التوصيات :

١. تطوير المفردات المنهجية لدراسة اختصاص التمثيل والذي يحقق للطالب ادراك الفوارق بين انواع الاداء التمثيلي

٢. ان تكون ورشة عمل تختص بالاعمال التي تهتم بكيفية التعرف على جماليات اداء الممثل في العرض المسرحي العراقي

٣. رفد المكتبة في كلية الفنون الجميلة بالكتب التي تهتم بجماليات الاداء المسرحي كي تسهم هذه المكتبة في تطوير الحركة المسرحية.

المقترحات:

١- ارشفة العروض المسرحية الخاصة باشتغال اداء الممثل (عزيز خيون) .

٢- التوافق بين المرجعيات الداخلية والمرجعيات الخارجية للشخصيات الدرامية في عروض المسرح العراقي.

٣- الاهتمام بتدريس التمثيل في كليات ومعاهد الفنون الجميلة لأنها الطريقة الافضل لاداء الممثلين بتقنية ادائية جيدة.

احالات البحث:

(١) محمد ابي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣)، ص١١١.

(٢) الاب لويس معلوف اليسوعي: المنجد في الاداب والعلوم، ط٥، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٥٦)، ص٩٨.

(٣) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ص٤٠٧.

(٤) ر. ف جونسون: الجمالية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨)، ص١٠.

(٥) طوني بينت واخرون: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠)، ص٢٥٠.

(٦) اليسوعي لويس معلوف: المنجد، ط٨، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للادباء اليسوعيين، ١٩٣٥)، ص٦.

(٧) محمد بن يعقوب بن محمد الفيروز بادي: القاموس المحيط، ط١، (القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)، ص١٧.

(٨) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط١، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص١٤.

(٩) مارفن كارلسون: فن الاداء مقدمة نقدية، تر: منير سلام، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠) ص٦٣.

(١٠) جوردون هايز: التمثيل والاداء المسرحي، تر: محمد سيد، (القاهرة: اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، ١٩٩٩)، ص٢٢.

(١١) ينظر: شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، (سلسلة عالم المعرفة)، ع (٢٦٧)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠١)، ص١٩.

(١٢) ينظر: منير الحافظ: اشراقات في فلسفة الفن والجمال، ط١، (عمان: دار الخليج للصحافة والنشر، ٢٠١٩)، ص٦٥.

(١٣) ينظر: عبد الرحيم عوض حسين ابو الهيجاء: القيم الجمالية والتربية، ط١، (عمان: دار يافا العلمية للنشر و التوزيع، ٢٠٠٨)، ص١٣٦.

(١٤) ينظر: سيد احمد بخيت علي: تصنيف الفنون العربية والاسلامية: دراسة تحليلية نقدية، ط١، (فرجينيا: المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ٢٠١١)، ص٤٦.

(١٥) ينظر: جرار، اماني غازي: فلسفة الجمال والتذوق الفني، ط١، (عمان: دار اليازوري للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠)، ص١٠٨.

(١٦) ينظر: نبيل الحسني: الجمال في عاشوراء، ط٢، (كربلاء: العتبة الحسينية، ٢٠١٣)، ص٨٣.

(١٧) ينظر: ابراهيم عبد القادر المازني: قبض الريح، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٧)، ص٧١.

(١٨) نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، (عمان: دار الاكاديميون للنشر والتوزيع، ٢٠١٥)، ص٢٢.

(١٩) بيار مالك: الفلسفة وتعليمها، ط١، (بيروت: دار النهضة العربية، ٢٠١٦)، ص١١٢.

(٢٠) ينظر: محمد علي ابو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط١، (الاسكندرية: دار المعرفة للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص٨.

(٢١) ينظر: كمال فهمي: (الفلسفة والمسرح، الدار البيضاء: افريقيا الشرق للطباعة والنشر، ٢٠١٤)، ص٢٠.

(٢٢) محمد الخطيب: المسرح الاغريقي، ط١، (دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة، والنشر والتوزيع، ٢٠١٤)، ص١٢٣.

(٢٣) ينظر: اشرف ابراهيم: الفن بناء، دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، (عمان: دار (ابن رشد) للنشر، ٢٠١٥)، ص٢٦.

(٢٤) عبد الله خضر محمد: المصطلح النقدي والبلاغي عند الفلاسفة المسلمين، ج١، (بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١)، ص٢٧٨.

(٢٥) ينظر: عبد الله خضر محمد: المذاهب الادبية دراسة وتحليل، ط١، (بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧)، ص٣٥.

(٢٦) ينظر: انصار محمد عوض الله رفاعي: الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي، ط١، (فريجينا: المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ٢٠١٠)، ص٣٤٧.

(٢٧) كامل محمد عويضه: مقدمة في علم الفن والجمال، (بيروت: دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، ١٩٩٦)، ص١٣٣.

(٢٨) ينظر: ماضي حسن: الفن وجدلية التلقي، (بغداد: دار الفتح للطباعة والنشر، ٢٠٢٠)، ص٥٢.

(٢٩) ينظر: اماني غازي جرار: فلسفة الجمال والتذوق الفني (تربية الحس الجمالي، مصدر سابق نفسه)، ص٣٧٣.

(٣٠) ينظر: علي ابو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن، ط١، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠)، ص٧٢.

(٣١) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الانواع الادبية، (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٦)، ص١٢٠.

(٣٢) ينظر: هيجل: فن الشعر، ط١، تر: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص٣٢٤.

* فيسفولد مايرهولد: ولد سنة ١٨٧٤ درس القانون وتركه ودخل معهد الدراما في جمعية موسكو الهارمونية ودرس مع (دانجنكو) واصبح عضوا اساسياً في فرقة (مسرح موسكو الفني) ومثل عدة ادوار هناك قبل ان يتركها عام ١٩٠٢. اسس فرقته الخاصة مع (الكسندر كوشيفروف) والتي قدمت مسرحيات تختلف في اسلوبها عن الاسلوب المستخدم في الفرقة الاولى وعندما عرف (ستانسلافسكي) توجهاته الجديدة وتجاربه دعاه ليكون مسؤولا عن الاستوديو الذي اسس عام ١٩٠٥ الى جانب الفرقة الاهلية. ينظر: سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ط١، (البصرة: دار الفنون والاداب للطباعة والنشر، ٢٠٢٢)، ص٩٤.

(٣٣) طلحة حسام الدين: الميكانيكا الحيوية والاسس النظرية والتطبيقية، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٣)، ص٢٧١.

* برتولد بريخت: ولد في ١٠ فبراير ١٨٩٨م ومات في برلين في ١٤ اغسطس ١٩٥٦م هو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي الماني، يعد من اهم الكتاب المسرح في القرن العشرين درس الطب في ميونيخ وعمل في مسرح كارل فالنتين. وفي عام ١٩٢٢ حصل على جائزة كلايست وفي عام ١٩٢٤ ذهب الى برلين حيث عمل مخرجاً مسرحياً، وهناك اخرج العديد من مسرحياته. تولى ادارة المسرح الالماني في المانيا الشرقية سنة ١٩٤٨م، ثم اسس عام ١٩٤٩م مسرح برلين انساميل وتولى عام ١٩٥٣م رئاسة نادي القلم الالماني حصل عام ١٩٥٤ على جائزة ستالين للسلام ضل يعمل في المسرح حتى وفاته. ينظر: شريف بو علام: النقد الاجتماعي في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: انموذج هربرت ماركيوز، ط١، (عمان: مركز الكتاب الاكاديمي، ٢٠١٧)، ص٧٨.

(٣٤) استون الين وجورج سافانا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٦)، ص٧٢.

* الارجانون الصغير: هو احد مؤلفات الشاعر والكاتب والمخرج المسرحي الالماني برتولد بريخت سنة ١٩٤٨، الذي يحتوي على الملاحظات التي دونها بريخت على مسرحياته اثناء اقامته في امريكا وجسد فيه فلسفته، وشرح نظريته داخل اطار جمالي يعتمد على القيم الاجتماعية.

(٣٥) ينظر: احمد سخسوخ: برتولد بريخت، (القاهرة: مجلة الفنون، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، عدد ٢٣، ١٩٨٥، ص٦٣.

(٣٦) ينظر: بيتر بروك: المساحة الفارغة، تر: فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، العدد ٤٣٢، القاهرة: ١٩٨٦، ص١٢٠.

* جيرزي جروتوفسكي: ١٩٣٣-١٩٩٩: مخرج ومنظر ومدرس مسرحي بولوني، صاحب نظرية "المسرح الفقير"، ومؤسس المختبر المسرحي ولد في زيزيشوف، وتوفي في وارسو مريضاً بسرطان الدم. درس التمثيل في كراكاو، وموسكو، وبرلين، ثم تحول الى الاخراج المسرحي ساهم في تأسيس المختبر المسرحي الذي سمي "مسرح ١٣ صفا" في مدينة ابوله، ثم نقلوه الى مدينة فروكلاف حيث اصبح مركزاً للابحاث في فن التمثيل من ابرز اعماله الاخراجية قابيل، وكورديان، واكروبوليس، والتاريخ المأساوي، والامير الحاصد. ينظر: عزيزة فوال بابيتي: موسوعة الاعلام العرب والمسلمين والعالميين، ج٣، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩)، ص١٦١.

* الباراتيتورا: هي التسمية الايطالية للمدونة الموسيقية وتعني النونة الموسيقية وهي بمثابة معزوفة سلوكية للممثل يستخدم فيها نفسه وجسده لبناء المعنى.

(٣٧) بيجي جروتوفسكي: مسرح (جروتوفسكي) الفقير، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة مكتبة الشباب (٥٦)، ١٩٩٧)، ص٣٧.

(٣٨) سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، (القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨١)، ص١٥٦.

* انطوان ارتو: ولد المخرج انطوان (ارتو) بمدينة مارسيليا الفرنسية سنة ١٨٩٦م، جمع في مسيرته الحياتية بين الشعر والتمثيل والتنظير والاخرا، وكان في بداياته شاعرا سرياليا يعاني من الجنون الابداعي والنفس والذهني بسبب انفصال الفكر عن اللغة، وقد نشر ديوانا شعريا سنة ١٩٢٥ بعنوان "وسط الكواكب" وعرف انطوان ارتوبا لتمثيل المسرحي ولا سيما في مسرحية "شهوة جان دارك" لدرير سنة ١٩٠٨ والتمثيل والسينما بدوره في فيلم "صليب الغابة" سنة ١٩٣٢ وقدم (ارتو) نظرياته المسرحية الثورية في كتابه الجريء "المسرح وقرينه" سنة ١٩٣٨ الذي اعلن فيه عن آرائه الجديدة في مجال الدراما عن طريق هدم مقومات المسرح الغربي مضمونا وشكلا . ينظر: جميل حمداوي: الاخراج المسرحي، ط١، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٠)، ص٧٨

(٣٩) ينظر: كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات (١٨)، ١٩٩٦)، ص١٧.

(٤٠) انتونين ارتو: المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣)، ص٣٤.

* تاديوش كانتور: (١٩١٥-١٩٩٠) مخرج ورسام سينوغرافي بولندي يعد ضمن العشرة المعروفين في مجال تصميم المناظر والاخراج وسمي بالرائد الطليعي لتمييز اتجاهه الاساسي في التصميم والاخرا، اسس الفرقة التجريبية وكريكوت للمسرح في مدينة (كراكوف) البولندية عام ١٩٥٦، واخذ يبحث عن اشكال جديدة للمسرح، اذ قام بتجريب اشكال مسرحية مبتكرة: مثل مسرح اللاشكل عام ١٩٦٠ ومسرح الصغر ومسرح الاحداث ١٩٦٣ ومسرح الموت عام ١٩٧٥. ينظر: احمد حسن موسى: الكتابة الاخراجية، (بيروت: دار ومكتبة عدنان، ٢٠١٥)، ص١٧٢.

(٤١) يان كوسموفيتش: مسرح الموت عند (كانتور) تيارما بعد التجريب ، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح السادس، ١٩٩٦)، ص٦٣-٦٤.

(٤٢) ينظر: عدنان مبارك: النزعات التجريدية في المسرح البولوني، مجلة الثقافة الاجنبية (بغداد) العدد (٢)، ١٩٨١، ص٢١٤.

(٤٣) رياض شهيد الباهلي: تحولات العرض المسرحي من الايهام الى التحريض، مصدر سابقه، ص٨٢.

* اعتذر استاذي لم اقصد ذلك: مسرحية عراقية من تأليف عواطف نعيم واخراج هيثم عبد الرزاق حازت على جائزة افضل عرض مسرحي جماعي في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي سنة ٢٠٠٥، عرضت في مسرح الرور في مدينة مولهايم المانيا سنة ٢٠٠٥ ومسرح الفولكس في برلين والمسرح الوطني في بغداد سنة ٢٠٠٥.

قائمة المراجع والمصادر:

١. الاب لويس معلوف اليسوعي: المنجد في الاداب والعلوم، ط٥، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٥٦).
٢. ابراهيم عبد القادر المازني: قبض الريح، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٧).
٣. اشرف ابراهيم: الفن بناء، دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، (عمان: دار (ابن رشد) للنشر، ٢٠١٥).
٤. انصار محمد عوض الله رفاعي: الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي، ط١، (فريجينا: المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ٢٠١٠).
٥. بيار مالك: الفلسفة وتعليمها، ط١، (بيروت: دار النهضة العربية، ٢٠١٦).
٦. جرار، اماني غازي: فلسفة الجمال والتذوق الفني، ط١، (عمان: دار اليازوري للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠).
٧. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢).
٨. جوردون هايز: التمثيل والاداء المسرحي، تر: محمد سيد، (القاهرة: اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، ١٩٩٩).
٩. ر. ف جونسون: الجمالية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨).
١٠. رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الانواع الادبية، (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٦).
١١. سيد احمد بخيت علي: تصنيف الفنون العربية والاسلامية: دراسة تحليلية نقدية، ط١، (فرجينيا: المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ٢٠١١).
١٢. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، (سلسلة عالم المعرفة)، ع (٢٦٧)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠١).
١٣. طوني بينت واخرون: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠).
١٤. عبد الرحيم عوض حسين ابو الهيجاء: القيم الجمالية والتربية، ط١، (عمان: دار يافا العلمية للنشر و التوزيع، ٢٠٠٨).
١٥. عبد الله خضر محمد: المذاهب الادبية دراسة وتحليل، ط١، (بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧).
١٦. عبد الله خضر محمد: المصطلح النقدي والبلاغي عند الفلاسفة المسلمين، ج١، (بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١).
١٧. علي ابو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن، ط١، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠).
١٨. كامل محمد عويضه: مقدمة في علم الفن والجمال، (بيروت: دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، ١٩٩٦).
١٩. كمال فهمي: (الفلسفة والمسرح، الدار البيضاء: افريقيا الشرق للطباعة والنشر، ٢٠١٤).
٢٠. مارفن كارلسون: فن الاداء مقدمة نقدية، تر: منير سلام، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠).
٢١. ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط١، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧).
٢٢. ماضي حسن: الفن وجدلية التلقي، (بغداد: دار الفتح للطباعة والنشر، ٢٠٢٠).
٢٣. محمد ابي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣).

٢٤.محمد الخطيب: المسرح الاغريقي، ط١، (دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة، والنشر والتوزيع، ٢٠١٤).
٢٥.محمد بن يعقوب بن محمد الفيروز بادي: القاموس المحيط، ط١، (القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
٢٦.محمد علي ابو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط١، (الاسكندرية: دار المعرفة للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٧٤).
٢٧.منير الحافظ: اشراقات في فلسفة الفن والجمال، ط١، (عمان: دار الخليج للصحافة والنشر، ٢٠١٩).
٢٨.نبيل الحسني: الجمال في عاشوراء، ط٢، (كربلاء: العتبة الحسينية، ٢٠١٣).
٢٩.نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، (عمان: دار الاكاديميون للنشر والتوزيع، ٢٠١٥).
٣٠.هيجل: فن الشعر، ط١، تر: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص٣٢٤.
٣١.اليسوعي لويس معلوف: المنجد، ط٨، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للاباء اليسوعيين، ١٩٣٥).