

رمزية الأداء الجسدي في عروض بينا باوش (مسرحية ليلة اكتمال القمر أنموذجاً)

The Symbolism of the physical performance in Pina Bausch shows

The play of the night of the full moon is a model”

زهراء صالح محسن

أ.م.د. عامر محمد حسين

Zahraa Saleh Mohsen

Amer Muhammed Hussain

كلية التربية المختلطة \_جامعة الكوفة

College of Mixed Education \_University of Kufa

[amerm.Husseini@uokufa.edu.iq](mailto:amerm.Husseini@uokufa.edu.iq)

[Zhra75488@gmail.com](mailto:Zhra75488@gmail.com)

**الملخص**

تعد لغة الجسد لغة المجتمعات إذ تستخدم لتبادل المعلومات دون استخدام لغة اللسان، وهي اقوى من التأثير التي تتركه الكلمات، حتى بعد الكتابة ظلت الايماءات الجسدية شكلاً مهماً من اشكال الاتصال. وفي ضوء ذلك قسم البحث الى اربعة فصول، تضمن الاول (الإطار المنهجي) للبحث بدءاً بالمشكلة التي انتهت بالاستفهام الاتي: هل شكل الرمز دلالة رئيسية في عروض بينا باوش على مستوى الجسد؟ وهدفت الدراسة الى تعرف رمزية الأداء الجسدي في عروض بينا باوش. كما ضم هذا الفصل على (حدود البحث) التي تحددت زمانياً (١٩٧٥\_٢٠٠٨) ومكانياً (ألمانيا، امريكا)، أما موضوعياً فقد اختص البحث بدراسة عروض المخرجة بينا باوش وتتميزها في أداء الجسد. واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها لغوياً واصطلاحياً واجرائياً. أما الفصل الثاني تمحور على (الإطار النظري) والذي ضم مبحثين عني المبحث الاول بدراسة الرمزية مفاهيمياً. والثاني عني بدراسة الاداء الجسدي في العرض العالمي. وفي ختام الإطار النظري، ثم التطرق الى ما أسفر عنه من مؤشرات. أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) تمثل بمجتمع البحث وعينته التي اختيرت بطريقة قصدية، اما أداة التحليل تم الاعتماد على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري واستخدم المنهج الوصفي (التحليلي). في حين ضم الفصل الرابع، نتائج البحث فضلاً عن الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. وأختتم البحث بأهم المصادر والمراجع.

**الكلمات المفتاحية:** الرمزية، الأداء، الجسد، الأداء الجسدي.

**Abstract**

Body language is the language of societies, as it is used to exchange information

without using the language of the tongue. It is stronger than the influence of words.

Even after writing, physical gestures remained an important form of communication. In

light of this, the research was divided into four chapters. The first included

(the methodological framework) for the research, starting with the problem that ended with the following question: Is the symbol's form a major indication in Pina Bausch's performances at the level of the body? The study aimed to know the symbolism of physical performance in the performances of Pina Bausch. This chapter also included (the limits of the research) that were determined in time (1975-2008) and spatially (Germany, America). The chapter concluded by defining the terms and defining them linguistically, idiomatically and procedurally The second chapter focused on the (theoretical framework), which included two sections about me, the first section studying symbolism and concepts. The second is about studying the physical performance in the world show. At the conclusion of the theoretical framework, then addressing the resulting indicators The third chapter (research procedures) is represented by the research community and its sample, which were chosen in an intentional way. As for the analysis tool, the indicators that resulted from the theoretical framework were used and the descriptive (analytical) approach was used. While the fourth chapter included the research results as well as conclusions, recommendations and suggestions. The research concluded with the most important sources and references.

**Keywords:** symbolism, performance, body, physical performance.

## الفصل الأول: الإطار المنهجي

### مشكلة البحث:

سعت البشرية منذ وجودها على سطح الأرض لتدوين عطائها الفكري والعلمي والفني وراحت ترسم آثارها على جدران الكهوف والمعابد معبرة عن الافكار والشعور ثم تطورت الحياة وتطور معها الاداء. إذ ان الأداء هو مصطلح عام وقد يكون الأداء الفني والجمالي مثل الحفلات الموسيقية والعروض المسرحية والفنون الأدائية، كذلك بعض الاستخدامات اللفظية التي تتطلب القيام بفعل ما، ولغة الجسد هي حركات يقوم بها الأفراد مستخدمين الأيدي أو تعبيرات الوجه أو أقدامهم أو هز الكتف أو الرأس ليفهم المخاطب بشكل أفضل للمعلومة التي يريد أن تصل الية

وكل حركة تفعلها تكشف عن مشاعرك الحقيقة. إذ يتم استخدام الرمز أيضا في عناصر العرض المسرحي كالإضاءة والموسيقى والديكور وغيرها لتعطي دلالات وأبعاد ذات شأن خاص حسب رؤية المخرج الخاصة. وقد عملت بينا باوش على رمزية الأداء الجسدي على خشبة المسرح وكان أسلوبها فريدا في مزج الحركات والأصوات داخل مجموعة وتعاونها المتقن مع المؤديين من خلال تشكيل أسلوب عرف بإسم (تاندثياتر) ولقد تطور وأصبح يعرف بمسرح التجربة لأن الجسد فيه ذات موضوع حيث تعمل على تحويل الإيماءات إلى علامات كبديل عما تحاول إخفائه بالكلمات وتعبر عنه بصورة غير لفظية.

ومن خلال ذلك تطلبت الحاجة إلى طرح التساؤل التالي (هل شكل الرمز دلالة رئيسية في عروض بينا باوش على مستوى الجسد؟).

#### أهمية البحث والحاجة اليه:

١. التعرف على خصائص وأداء الممثل في المسرح وكذلك التعرف على الرموز الأدائية للجسد في عروض بينا باوش.

٢. اظهار الأداء الجسدي والتعبير عن رغبة الممثلين للتعبير عن انفعالاتهم ومشاعره.

٣. إفادة الباحثين والعاملين في شؤون المسرح ومعاهد وكليات الفنون الجميلة.

#### هدف البحث:

تعرف رمزية الأداء الجسدي في عروض بينا باوش.

#### حدود البحث:

الحدود الزمانية: (١٩٧٥\_٢٠٠٨)

الحدود المكانية: ألمانيا، امريكا

الحدود الموضوعية: دراسة عروض المخرجة بينا باوش وترميزها في أداء الجسد.

#### تحديد المصطلحات:

أولاً: الرمزية (symbolism)

#### لغة:

"الرمز يعني الإشارة أو الإيماء بالشفقتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان"٥.

#### اصطلاحاً:

هو صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناها الظاهر يتم من خلاله التعبير والإفصاح عن التجارب والحالات بشكل غير مباشر وهو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه بالإيماء<sup>(٥)</sup>.

"ويعرف أيضاً هو العلامة التي لها معنى آخر غير معناها الظاهري وبحسب دائرة المعارف الإنكليزية فإن الرمز مصطلح يطلق على مادة مرئية تتمثل للعقل مظهراً خارجياً لشيء معين لا نراه بل ندركه بارتباطه بذلك الشيء"<sup>(٦)</sup>.

"وهي تسمية ابتدعها مجموعة من شعراء مدرسة البرناسية\* وكان شعارها الفن للفن وقد وردت هذه التسمية في البيان الذي نشرته عام ١٨٨٦ في فرنسا وتسمية الرمزية مأخوذة من كلمة رمز ويبرر ذلك بكون هذه الحركة قد استخدمت الرمز ووظيفته في محاولة للابتعاد عن المحاكاة (الواقع التصويرية)<sup>(٧)</sup>".

#### إجرائياً

هو الإيماء أو التعبير الغير مباشر عن دواخل النفس البشرية والتي لا يقدر على ادائها اللغوي.

#### ثانياً: الأداء (Performance)

#### لغة:

"من الفعل أدى وأدى الشيء : أوصله، والاسم الأداء وهو أدى للأمانة منه وأدى دينه تأدية أي قضاة. ويقال أدى فلان ما عليه أداء وتأدية اليه الخبر أي انتهى"<sup>(٨)</sup>.

#### ثالثاً: الجسد (Body)

" تتفق مصطلحات (الجسد، الجسم، البدن) جميعها في الدلالة على ما يظهر من الإنسان من كيان محسوس ولاسيما المرئي مما يجعله موجوداً لا متلاكه أبعاداً تحده بين سائر الموجودات حيث أن البدن هو الجسم أو الجسد أي المادة التي يتجسد من خلالها وبواسطتها وجود الكائن الحي على شكل يرى فيه ويحس ويلمس"<sup>(٩)</sup>.

#### رابعاً: الأداء الجسدي (Physical Performance)

#### إجرائياً:

وهو عبارته عن حركات قصدية فنية يقوم بها الممثل مستخدماً أدواته الجسديه على خشبة المسرح لتنتج عدة دلالات وإيحاءات من خلال علاقتها مع علامات وعناصر العرض المسرحي الأخرى.

## الفصل الثاني: الإطار النظري

### المبحث الأول: الرمزية مفاهيمياً

مع بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر بدأت فرنسا بالتعرف على نزعة أدبية جديدة تقوم على التلميح بدلاً من التصريح ، إذ فرضت نفسها كخيار فني متكامل عرف بالمذهب الرمزي و اخذ بالانتشار في أوروبا مع أواخر القرن التاسع عشر. وهي حركة أدبية ظهرت كرد فعل ضد البرناسية\* كانت عبارة عن فن تصويري يرتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً، أما الرمزيون فرفضوا هذا النوع من الفن ورأوا ان الشعر ينبغي أن يعبر عن الاختلاجات النفسية والانفعالات. وانطلاقاً من مثالية (افلاطون) فقد اسهمت الفلسفات الحديثة المتعاقبة في ظهور الرمزية ونجد أثرها أشد ما يكون وضوحاً في مذهب اللامعقول إذ يلتقي معها في كثير من الخصائص ، أهمها أن هذا الاتجاه جزء من الصراع المتصل بين الذاتية والموضوعية ، والمعروف أن لا معقولية مسرح العبث كما تتجلى في مسرحيات (يوجين يونسكو) وغيره من أعلام المسرح الطليعي المعاصر تقوم أساسها لتعبير عن رؤى شخصية ذاتية مصدرها اللاوعي في اغلب الأحوال ، وبذلك فالرمزية تأثرت بتعاليم (فرويد) ويتفق المسرح الرمزي مع مسرح اللامعقول في الكثير من الخصائص الفنية من اهمها رفض المعنى المحدد والمنطقي واتجاهها نحو الصورة والفكر معاً<sup>١</sup>. إذ لا بد من الإشارة الى "إن استراتيجية الرمزية موجودة في جميع جوانب العمل المسرحي باستخدام العلامات لإيصال معان قد لا تكون حاضرة وهي حركة تجريبية ابتدعها عدد من الشعراء منهم (ادغار الن بو) و(جارلس بودلير). ومن اهم المسرحيات الرمزية تلك التي كتبها موريس مترلنك مثل (العميان) (المتطفل) و(ميل نفر) وفيها يستخدم الرمز كأسلوب بلاغي وكمظهر من مظاهر اللغة"<sup>٢</sup>. إذ تعد الصورة الرمزية او صورة الاجساد الحية المسرحية في المسرح التفاعلي والرؤيا الجديدة التي تحاول رسم المشهد بطريقة جديدة هي تجاوز التقليد الى رؤى اخرى من خلال تجسيد الواقع، وان الجسد قادر على خلق صور مرئية تؤدي الى تشكيل صور اخرى كما اوضح (بوال) إن الجسد هو العنصر الاساسي والمهم للحياة داخل وخارج المسرح والجسد هو الكلمة الاولى في مفردات المسرح<sup>٣</sup>. وتكمن اهمية الرمزية في المسرح كونها حركة تجريبية بحته احدثت عند ظهورها تحولات جذرية في الفن المسرحي على صعيد الكتابة ومن ثم على صعيد العرض المسرحي ، فنصوص المسرح الرمزي لا تحوي على حبكة بالمعنى التقليدي للكلمة وانما تقوم على عرض المشاعر والاحاسيس التي تجسد المعاني<sup>٤</sup>. والرمزية مع ما يقترن به من دراسة للوسائل التعبيرية وطرق ترجمة الافكار او المعاني أمكننا ان ندرك كيف ان فلسفة الفن الجديدة لم تعد تستطيع الاستغناء عن مفهوم الشكل ذي الدلالة او مفهوم الصورة ذات المعاني، إذ ان مفهوم الشكل او الصورة له اهمية كبرى في الفن وقد تفرد المسرح بان يستند إلى الرمز كمفهوم معرفي وفكرة وإشارة فنية ، ولعل هذا التوجه دفع الكثير من الفلاسفة والمهتمين بتناول أهمية الرمز في الحياة البشرية أمثال (هيغل) و(يونغ) و(سوزان لانجر) إذ تقيم تفرقة واضحة بين العلامة والرمز فنقول إن العلامة شيء تعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة الفعل، في حين ان الرمز أداة ذهنية او مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري وحين ينجح الفرد في توصيل فكرته الى المتلقي عن طريق بعض الرموز فإننا نقول عنه انه قد أحسن التعبير عن الفكرة، إذ يلجأ الرمزيون الى الرمز للتعبير عن الافكار والعواطف التي تكمن خلف الواقع ، والحقيقة حيث ان الرمز يوحي بالحالة ولا يصرح بها<sup>٥</sup> كما "ويعد الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا ان تعبر عنها، أي ان الرمز يطلق العنان للنفس، اي هو ايجائي بجهوره اي لا يقف على قدم الاشياء المادية ليصورها بل يتعداه لينقل التأثير الذي تتركه هذه الاشياء في النفس بعد ان يلتقطها الحس ، فهو اذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الاجواء الضبابية المبهمة التي تسربت الى اعماق الذات المتفرعة المتباعدة الاطراف والاصول"<sup>٦</sup>. أي ان عملية الترميز ينبغي ان لا تدل على أشياء محددة بذاتها بل تعمل على التفوق على الرمز من خلال امتصاصه بالمحاز المطلق،

وإن طاقة الرمز وحضوره له خصائصه ومميزات تحتك مع المعنى لتكون الهيئة النهائية للعملية الجمالية أي ان الرمز يقوم بتفعيل المعنى من خلال الطاقة الكامنة به<sup>(١)</sup> فضلاً عن أن الرمز هو واحد من ثلاث تفرعات للعلامة جاء بها (تشارلز بيرس) إذ قسم العلامة الى: ايقونة ، إشارة، رمز. والرمز من اكثرها كثافة دلالية إذ اختزال الدال والمدلول، وقد عرف العديد من المنظرين الفن على انه نسق رمزي وبالمقابل عرفوا الإنسان بأنه كائن رامز وإن ايصال دلالات الرموز تعتمد على المدركات الحسية والمفاهيم المرتبطة بها، ومن جهة اخرى ترتبط بالمدركات العقلية والقدرة على التفكير ويصنف هيجل الرمز على انه دلالة خارج الذات تحتوي مضمون التمثيل الذي تستحضره منها ولا يلزم بالرمز ان يكون مطابقاً لمعناه إلا انه يمتلك معنى مزدوج فهو يظهر كشكل له وجود مباشر ثم تتشكل أمام أعيننا موضوع وصورة معينة له ، والرمز يقود الى غموض في العمل الفني مما يضيف عليه مسحة جمالية مما يقود المتلقي الى الغوص في العمل الفني، وخضع المنظر المسرحي لتطورات كثيرة على مر العصور وتباينت أهميته في المذاهب المسرحية والاساليب الاخراجية وشأنه في هذا يماثل شأن التقنيات الاخرى التي تشكل سينوغرافيا العرض المسرحي<sup>(٢)</sup>! اما في العرض المسرحي فتكون الرمزية عبارة عن حركات جسدية ، تقوم على حركة اليدين والذراعين في الغالب اي أن كل شيء على خشبة المسرح له معنى ومدلول يدل على فكرة معينة، فبعد أن كانت الاشياء مجرد ديكور وإكسسوار تحيط بالمثل وتكون ملحقة بحركاته ولغته وتؤدي وظائف ثانوية تحولت كل هذه الى لغة مستقلة تدخل في صياغة النص، ويجري توظيفها لتعميق الفكرة ولم تعد مسائل الديكور والانارة والاكسسوار مجرد قطع واقعية بل أشياء مؤنسنة لها لغتها وفعلها الدرامي<sup>(٣)</sup>! ومسألة الترميز في المنظر المسرحي تعني الشيء الذي يتعدى وظيفته الاعتيادية ليمتلك دلالة اعمق، ويحيل الى مرام أبعد من ذاته فمن الناحية التقنية استخدم الرمزيون اساليب هامة في مسرحياتهم تمثلت في ايجاد أشكالاً من التوافق الرمزي بين الالوان والاصوات وهو الامر الذي أدى الى عروض مسرحية متعددة المستويات وتقوم على تداعي الحواس والتأكيد على النغمات والنبرات المعبرة، بدلا من التأكيد على معنى الكلام هذا كلة بالإضافة الى تطوير الأداء الایمائي بحيث يصور الحالات السيكولوجية بشكل مادي ومباشر بدلا من توصيف هذه الحالات في الحوار<sup>(٤)</sup>! فالرمز يمكن أن يوصف إما على انه استدعاء لشيء ما يستدعي بدوره شيئا آخر، أو على انه محمل بمعان عديدة بعضها مباشر وبعضها الاخر غير مباشر<sup>(٥)</sup>! فالرمزيون لجأوا الى تقنية الرمز لأنها تمنحهم الحرية في التعبير، وكذلك تطلق العنان لأنفسهم حتى تتطوي على ذواتها فتحررها بعض الشيء وتجعلها من منطق مستخدم الى قوة فعالة حسية يتم بواسطتها أدراك قرارة اللاوعي، أي إن الذات عندهم لا يتحقق وجودها إلا عندما تبرز بين الحلم واليقظة، أو في الحلم وحدة الذي يمتاز عندهم بجانبين أولهما ضرب الصوفية والاخر هو منبع الخيال الشعري، وعلى وفق فرويد فإن الخطاب الرمزي نتاج الخيال اللاشعوري وأنه أولي يشبه صور التراث والاساطير، فالصورة عند الرمزيون ذات كينونة مركبة تتشكل بداية من جزئيات الواقع المادي ثم تنصهر في ذات الرمزي لتخرج منه فعلا نفسيا ذات واقع فني يشابه الواقع المعتاد<sup>(٦)</sup> وبحسب نظرية (الين ستون) فإن الصورة ومن ضمنها جسد الممثل تعطي اربع مستويات (المستوى الوظيفي ، السوسيومترى، خلق جو عام ، الوظيفة الرمزية) وفي حركة العرض تبدأ الاشكال بالتحول الى طاقة تعبيرية فتنامي الأشكال المرئية وتصبح سلسلة من الرموز المتفاعلة مع دلالات العرض المسرحي، فالحركة تقوم بتفكيك ما هو مركب لإعادة تركيبه من جديد ، ولإنجاح عملية التواصل لا بد ان تتوافر الدلالات التي يرسلها الجسد مع المرموز حتى تصل الى ذهن المتلقي ، حيث ان جسد الممثل في العرض ليس معني بنقل المشاعر بقدر عنايته لما يرمز اليه هذا الجسد<sup>(٧)</sup>! ويمكن أن يقال عن الرمزية انها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا الى عالم الافكار، سواء كانت أفكارا تعتمل داخل المشاعر(بما فيها عواطفه) أو أفكارا بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق اليه الانسان ويحققه له الفنان بفنه، ومن هنا استطاعت الرمزية أن توسع وتعمق من ابعاد ومفاهيم الفن حيث تبرز اهمية الرمزية بما قدمته من خدمة للفن والنقد وقد ينطبق القياس على الكثير ومنهم شكسبير والكثير من المحدثين والأقدمين من كتاب

وفنانين نراهم في ضوء جديد هو ضوء الرمزية، أما الأدب العربي فلعله لم يتبلور فيه في مرحلة الأولى ما يسمى بالمدرسة الرمزية الى جانب ألوان الأدب، والفن التي لم يعرفها العرب أصلاً والتي هي مجالات حيوية للرمز والرمزية فالعرب لم يعرفوا المسرح ولعل الشعر هو المجال الوحيد الذي يعبروا عن مشاعرهم من خلاله<sup>(١)</sup> وللرمز مضمونان: اولهما: هو إنابة شيء آخر او يوجد بشيء آخر. وثانيهما: ان الرمز تفاعل بين شيئين احدهما ظاهر والآخر باطن ، وتتعاظم أهمية الرمز أكثر فأكثر عبر تمثله من خلال الحوار المسرحي ( النسق اللغوي ) وعادة استعاراتها إلى جانب تكون الأنساق اللغوية أكثر من سواها قدرة على الترميز لوفرة مجازاتها وتمنح النص آفاقاً المحسنات البلاغية الأخرى التي مشرعة للتأويل كما الحال في النصوص الشكسبيرية المفتوحة على مستويات قرائية متعددة ومتنوعة "١٠٣" إذ إن الرمزية ليست وليدة الزمن الحديث ولا هي قرينة بالأدب الغربي عامة أو الأدب الفرنسي على وجه الخصوص فقد ظلت القيمة الإشارية التي تقرب المعقولات من أفكار ومعان بالمحسوسات ساكنة فيها، ثم رفدها علماء النفس بطاقات دلالية جعلتها مصطلحاً عميقاً ذا هالات وأضواء ، أي انه شيء حسي معتبر كإشارة الى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس<sup>(١٠٤)</sup> إذ يمكن القول أن الرمزية محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً الى عالم من الافكار، سواء كانت هذه الافكار تعبر عن داخل المشاعر بما فيها من عواطف أو افكار بالمعنى الافلاطوني بما تشتمل عليه من عالم مثالي يسعى اليه الانسان ويحققه له الفنان بفنه، واستطاعت الرمزية أن توسع وتعمق من أبعاد ومفاهيم الفن، فالرمزية وسعت من مداركنا وأغنت عواطفنا وجعلتنا نتجاوز بنظرتنا السطح الى العمق فقد ينكشف سطح الحب عن الكراهية في العمق وقد ينكشف السعادة على السطح عن تعاسة قاتلة في العمق، وحين استخدمنا هذه الافكار النقدية الرمزية عرفنا كيف نحلل مأساة مثل (أوديب ملكا) كل هذا ينكشف لنا حين نستخدم معايير الرمزيين في النظر الى الفن ، وتبرز أهمية الرمزية بما قدمته من خدمة للفن والنقد حيث فتحت الرمزية افاقاً جديداً امام الأدب والشعر بشكل عام<sup>(١٠٥)</sup> ولكل مخرج الية محددة في الاشتغال على المفردات الرمزية ، فمنهم من يوغل عميقاً في استخدام الرمز فيحيل العرض إلى شبكة من العلاقات الرمزية التي تشكل بمجموعها لوحة تشكيلية ذات طابع (تجريدي تعبيرى ) لا يهضمه المتلقي بسبب تعقيد المنظومة الداخلية المؤسسة للعلاقات التي تحكم الصورة المسرحية ، كما الحال في تجارب المخرج المسرحي الدكتور (صلاح القصب) الذي يهشم الملفوظ اللساني (النص) ويخلق منه نصاً سوريا عامراً بالمفردات البصرية المشفرة ، التي من فرط رمزيتها لأنها تخاطب نمطاً معيناً من المتلقين الذين يفترض ان يكونوا على قدر من الوعي بإنساق العرض وشفراته ، وقد كانت عروض القصب مشغولة بنحو قصدي وعفوي معاً وقد عدت عروضه المسرحية ( الملك لير ، طائر النورس ، الشقيقات الثلاث ، ماكبث) ميداناً تطبيقياً للرموز في صياغة خطاب العرض المسرحي الذي يتخذ من الوفرة لرواه التجديدية وأسلوب العلامة المرزمة منطلقاً للتعبير عن أسلوبه الإخراجي، إذ تميزت عروض القصب المسرحية في احتشادها بكم متزايد من الاكسسوارات والقطع الديكورية والمفردات البصرية المثقلة بالدلالات الرمزية لأنه يبحث عن عروض مسرحية تتضاءل فيها سلطة الحوار في ما تتعاظم سلطة الرمز<sup>(١٠٦)</sup> . "ولكي يأخذ العرض المسرحي مداه الفسيح على الصعيد الرمزي فلا مناص من الإفادة من التشفير بوصفه وسيلة لتصعيد الجانب الدلالي في العرض المسرحي، ولكل مخرج كيفية معينة في التشفير، ولذلك تعددت وتنوعت الرؤى والمعالجات ضمن الطرائق الإخراجية في المشهد المسرحي مع التأكيد على أن (المسرحيات الرمزية من أصعب المسرحيات اخرجاً على المسرح فهي تعتمد اعتماداً على الإيقاع والضوء لإبراز لحظات الصمت التي تساعد على تجسيد المعاني"<sup>(١٠٧)</sup> كذلك المخرج عوني كرومي الذي عرفت تجربته بأنه استعاض عن بعض حواراته بالحركة الواسعة الانتشار في الفضاء والمعبرة عن واقعها الذاتي المناقض فكرياً للواقع الموضوعي، فبدت حركياً وعبر مشهد راقص رغبتة في فرض مفهوم البطولة عبر حركات جسدية محبطة أكدت مفهومها النقيض والمؤكد لضرورة بل حتمية اختفاء عنصر البطولة ، إذ يجد (كرومي) أن الحركة أكثر دلالات

الحياة وضوحا وهي وسيلته لسرد العرض المسرحي، ويلاقي (كرومي) (برتولد برشت) في سعية الى تجريد الخطاب من أدبيته والتعامل معه على انه مجموعة من صور فكرية ملموسة فالتعامل مع المفردة يتم على أنها صورة تسهم في ايصال فكره معينة وهناك العديد من العناصر الفنية تساهم في ايصال فكره مثل الحركات والايماء الصوتية والصورية الجسدية ذات الدال الاجتماعي<sup>(١)</sup> والذي يؤكد في اغلب عروضه المسرحية على قدرات الممثل الادائية فهي الوسيلة التي يعتمد عليها لتقديم مهارات ادائية تجعل من فن الاتصال مع المتلقين مقنعا وفعالاً، لذا فهو يؤكد على ساعات التدريب الطويلة باحثا في الطاقات الكامنة لدى الممثل موصلا إياه الى حالة الإتقان التي تجعل من الممثل عفويا مسترخيا بحيث يعطي كل ما عنده من طاقة<sup>(٢)</sup> فالرمزية أذن مدرسة جديدة عملت على محورين، اولهما محاولة التقاط التجربة الشعرية في اقصى نغماتها ورهافتها ، وثانيهما التماس الاطار الفني الحر الذي يستطيع التعبير عن التجربة الشعرية ونقل اصولها الى القارئ يخلف نوع من المغناطيسية التي تسري اليه من الشاعر تمام كما هو في الموسيقى والفنون التشكيلية<sup>(٣)</sup>.

## المبحث الثاني

### الأداء الجسدي في العرض العالمي

"اعتاد الإنسان منذ القدم التعبير عن حاجاته ومشاعره بطريقة غريزية حركية (أفعال حركية) لقلّة وسائل التعبير الشفوية وقصور اللغة اللفظية (أو انعدامها) لدية، فهي عاجزة عن احتواء مساحة التخاطب مع الآخر لذا كانت وسيلة الاولى الحركة المجردة والإشارة ، والإيماءة . وأن افتقار موجودات عالم البدائي الى مسميات الأشياء تطلب وجود إيماءات وما جعل هذه الايماءات ذات فاعلية تعبيرية وتواصلية هو دخول الجسد كوسيلة اتصال لتحقيق ذلك فمن خلال ارتباطه بالجسد ينقل الافكار والمعلومات للأخرين"<sup>(٤)</sup> إذ يعد المسرح الاغريقي اللبنة الاولى لنشأة المسرح حيث كانت تمارس حركات جسدية تشكل دلالات واشارات بصرية ذات طابع ديني مؤثر بالمتلقي، ومن هذا النشاط الحركي المعرفي نشأت التراجيديا من خلال الحركات الايقاعية والوقفات التي تحاكي مواقف الشخصيات واعمالها وفق الاسطورة الاغريقية التي كان يمثلها ممثل واحد، وإن المسرح الاغريقي يعد مكانا لأداء الطقس الديني غير المباشر عن طريق عرض الاساطير القديمة بشكل تمثيلي وكان يستند اداء ممثل او اثنين بشكل حركي وحواري مع الجوقة حيث كان اداء الممثل الاغريقي خطابياً تدعمه حركة الجسد، إذ قدم الممثل الاغريقي الايمائي ( ليفيوس اندرنيكوس ) اول عروضه الايمائية عام (٢٠٠ ق.م)<sup>(٥)</sup>. وتطور فن الاداء خلال فترة السبعينات والثمانينات كأنشطة حضارية رئيسية في الولايات المتحدة وفي أوروبا الغربية وايضا في اليابان. وقد كانت هذه الأنشطة شديدة التنوع والتعقيد ومحبية أيضا للجمهور ولوسائل الإعلام لدرجة أنها أصبحت مثل حركة ما بعد الحداثة، وأصبح أكثر تنوعا في مظاهره وأتجه بعيدا عن التيار الرئيسي للثقافة المعاصرة كي يستقر عموما في وعي الجمهور فقد كان فن الأداء في مظاهره الاولى مهتما بدرجة كبيرة بعمليات الجسد"<sup>(٦)</sup> فقد استخدم مصطلح الاداء لأول مره من قبل (جون أوستين) في محاضراته في جامعة هارفارد عام ١٩٥٥ تحت عنوان (كيف تصنع أشياء بالكلمات؟) في مجال فلسفة اللغة وقد تزامن ذلك تقريبا مع محاولتي لصك نفس المصطلح في مجال الفن. وقد



استخرج الاداء من الفعل الانجليزي to perform ويعني أنجز او فعل او ادى او مثل او عرض اي شخص يقدم فعلا او حدثا ، وبدأ المخرجون الطليعيون يهتمون بجسد الممثل وأول من بدأ الاهتمام بالجسد بشكل رئيسي كان ماير هولد\* عندما فشل استوديو الممثل، اراد ماير هولد ان يبحث عن ممثل المستقبل وعما هو جديد في المسرح فأبتكر في بداية في بداية العشرينات منهجه الجديد (البايوميكانيك) وبدأ بيلور منهجه في جسد الممثل وهو لايزال يؤثر حتى اليوم في المسرح العالمي، إذ يعتمد على فيزياء الجسد في نظريته حول الجسد وإمكانياته الابداعية الهائلة ان مفاهيم (ماير هولد) تختلف عن مفاهيم منهج (ستانيسلافسكي) في المسرح حيث يمثل الممثل لستانيسلافسكي يبدأ بتخيله في خلق الشخصية التي يمثلها بواسطة الاحاسيس الداخلي. أما بالنسبة لماير هولد أن الممثل يبدأ بالحركة وإيقاعها للوصول الى المشاعر الداخلية يقول ماير هولد أن الكلمات لا تقول كل شيء وهذا يعني أننا بحاجة الى رسم حركات على خشبة المسرح<sup>(٢٠)</sup> و"يعد الجسد من الإشكالية الفلسفية التي وضعها (سارتر) أثناء تحديده لمفهوم الاخر بحيث أصبح الوجود لا يكتمل إلا من خلاله، وبالتالي من خلال رؤيته وحكمه فيصبح الأنا اخر والاخر انا في نفس الان ولا يمكننا ان نتحدث عن الجسد في المسرح إلا من خلال هذا الاندماج، الذي يحققه الممثل مع ذوات اخرى من خلال التشخيص والتقمص في ذات الممثل بحيث يتمظهر الجسد في المسرح عبر منطوق مزدوج: جسد الممثل وجسد المتفرج"<sup>(٢١)</sup> إذ نجد ان رواد المسرح اهتموا بلغة الجسد عملوا على تطوير امكانياته التقنية و المهارية في الاداء، وهنا تكمن اهمية المهارات الجسدية الأدائية فمن واجب الممثل ان يكون على دراية تامة بالحركة او بالأحرى علم الحركة وكيفية اشتغالها فالمسرح يفرض على الممثل ان يكون منبع ابداعه وظهوره من خلال تكاتف الاخرين التي تسانده، كذلك وبمساعدة عناصر السينوغرافيا والوسائل الاخرى التي تمارس دورها في بلورة واطهار دوره والعمل على انجاح العرض إذ يعد الصوت والجسد شيئا لا ينفصلان عند الممثل<sup>(٢٢)</sup> فقيام الممثل بإشراك طبيعته الروحية والجسدية في عملية الأداء يستلزم وضوح في الرؤية الداخلية، لهذا الأداء لأن هذه الرؤية تستدعي الشعور بالظواهر المحيطة بوجود الممثل كإنسان وبالتالي فإن تلك الظواهر يكون لها انعكاسات نفسية على أدائه في العرض المسرحي، وهذا ما تجسد في أداء الممثلين المسرحيين خلال مسيرة المسرح إذ غالباً ما يسعى الممثل الى التقليل من انعكاسات الظواهر الحياتية على أدائه، ومحاولة الفصل بين الشكل الخارجي للأداء عن مضمونه وبالتالي فإن تلك الانعكاسات تظهر في صورة افعال جسدية وصوتية تُرافق أداء الممثل حيث اصبح هذا الأداء الدعامة التي يعتمد عليه<sup>(٢٣)</sup> فاللغة الجسدية للممثل علامة من علامات العرض المسرحي، إذ أصبحت مسرحيا هي اللغة المهيمنة بدلالات متعددة على سينوغرافيا الفضاء المسرحي المعاصر، واصبح الممثل جسدا هو العلامة الابرز في صورة المشهد المسرحي الحالي، والاداء الجسدي يكون عباره عن اتصال صامت يجري بين الاطراف من خلال الصمت والملامح العامة وليس عن طريق النطق<sup>(٢٤)</sup> ولكي يتحقق الاداء الجسدي للممثل يستلزم معرفة كل ممثل للكيفية التي يستطيع وفقها صياغة تكوينات الأجساد ومتطلبات توزيعها الفني على مساحة العرض وفق المنظور التكويني للعرض، إذ يرى (ستانيسلافسكي) مؤسس مسرح الفن في موسكو ان المنظور الخاص بالممثل عبر وسائله التعبيرية كما يراه على انه التآلف الهارموني والتوزيع الرشيد للأجزاء عند عملية

الإحاطة بالوحدة الكلية في المسرحية والدور المسند للممثل<sup>٣٦)</sup> ومن المسارح التي اهتمت بالتشكيلات الجسدية (المسرح الحي) إذ ظهرت فيه أساليب تشكيل جمالية تجسدت بالمشاهد المتقطعة والارتجال الجماعي، فضلاً عن المشاركة الفاعلة للمتلقين. ولم يختلف (المسرح الحدتي) في الاستناد إلى حرية توظيف إمكانات (المسرح الشامل) فضلاً عن المشاركة الجماعية في الأداء من رجال ونساء و أطفال وشيوخ بغية التحفيز الذهني، كما يتم الاستناد إلى الصمت والآلة الإلكترونية بما يسمح بدمج الفن بالحياة إذ تندمج مثلاً المحاضرة بالتمثيل أو تظهر مجموعة أشخاص تعترض بشكل تظاهري على موضوع يتم إلقاؤه عن الحرب فالحديثه تعني محاكاة القوى الموجودة بوسائل مرئية وصوتية إذ يعد الجسد هو وسيلة للتعبير عن اللاوعي باعتبار ان كل مظهر جسدي ما هو الا تعبير عن لغة اللاوعي<sup>٣٧)</sup> اما تقنية توظيف جسد الممثل، اشتغل عليها المخرجين العالميين ومن ضمنهم المخرج كروتوفسكي ، يوجينا باربا ، اريان منوشكين، بيتر بروك ، جوردن كريك الذين اهتموا بالممثل وادائه بشكل خاص.

١. جيرزي كروتوفسكي: إذ سعى بتأسيس المسرح الفقير ويسمى ايضا (المسرح النقي) مبدأ الاقتصاد في الوسائل والأدوات المسرحية او الاستغناء عنها بصوره كاملة ، ويكون بالاعتماد شبه التام على الممثل والذي يعد العنصر الجوهرى في العملية الابداعية إذ بدونه لا تتم هذه العملية، حيث يقسم الممثل الى ممثل بدائي وممثل صانع وممثل طقوسي ، وفي هذا المسرح يمكن الاستغناء عن اهم ادواته وهي ( النص ، الديكور، الاضاءة ، الموسيقى ، الملابس والمكياج وحتى المؤثرات الصوتية ) فقد يعتمد على مهارات الممثل الجسدية والنفسية ، ويعتمد كروتوفسكي في أسلوبه على طريقة اعداد (الممثلين\_القدسيين) والتي ترجع جذورها الى اليوجا والطقوس والالعاب السويدية والغناء وكان يعوض عن الديكور في المسرح الفقير بحركات الممثلين، بحيث يقوم بتحويل الارض الى مجره او مائدة او منضدة وعوض عن المكياج بعضلات وجه الممثل وعن طريق التعبير، فقد كان ينظر الى الممثل نظرة سامية قائمه على التقديس والتسامي والتضحية لان الممثل في المسرح الفقير يعوض كل فقر سينوغرافي عن طريق توظيف قدراته الحركية<sup>٣٨)</sup>.

٢. يوجينو باربا: من الذين اهتموا بأداء جسد الممثل إذ يعد باربا من اهم المنظرين في المسرح الحديث ، دعا الى مسرح ثالث فقد حاول استكشاف حدود الاداء من منظور العلوم الانسانية والمنظور الفسيولوجي، واهتم باربا بتدريب الممثل واشتملت هذه التدريبات على تمارين في الحركة والصوت وتقنيات الارتجال، واعتمد مبدأ ان الحركة في المسرح تختلف عن الحركة في الحياة اليومية، وهذا المبدأ موجود في المسرح الشرقي ويبدو ان الحركة والتعبير الحركي قد صار من ضرورات العرض المسرحي في مواجهة اندثار النوع المسرحي برمته امام سطوة الوسائط الدرامية الحديثة<sup>٣٩)</sup> إذ كان اهتمامه منصبا على الممثل وعلى تدريبه للتعبير عن طيق الجسد وكان اهتمامه من خلال البيولوجيا والأنثروبولوجيا لبلوغ فهم طبيعة الطاقة

المتواجدة في داخل جسد الممثل دون اللجوء الى تفسيرات نفسية وهنا يلتقي بابا مع بيتر بروك في التركيز على الممثل واعطاءه الاهتمام<sup>(٥)</sup>؛

٣. بيتر بروك : يوصف بيتر بروك بأنه واحد من أهم صنّاع المسرح الحديث حيث كان يسعى دائماً الى جعل الممثل يكشف عن (الحياة الداخلية للمسرحية ) إذ يعطي اهمية كبيرة للتدريبات الاخيرة لأنها تستبعد كل ما هو سطحي. ففي تدريبات بروك على مسرحية ( مارا صاد ) عمل على تحفيز الممثلين في ان يقدموا كل شيء ( حسنا كان ام رديئا ) كما يؤكد على احساس الممثل الدائم بكل حركة صغيرة كانت ام كبيرة، فانه يعرف المكان المحدد لكل عضو من اعضاء جسمه حيث يجب على الممثل ان يتعلم الرقص الكامل ليعبر الجسم عن الاحساس بكل حركة جسمانية سواء كانت ثابتة أو متقلبة وبحسب الدرجة الإيقاعية لها<sup>(٦)</sup>، ولم يركز بيتر بروك على مكملات العرض المسرحي فالديكور بسيط والاضاءة عباره عن بعض الكشافات حيث انصب اهتمامه على الممثل من خلال جسده وصوته واعتماده على الإيماءات والحركات باحثاً عن جوهر المسرح<sup>(٧)</sup>؛

٤. جاك لوكوك : يعد من المخرجين الذين اهتموا بلغة الجسد ،بعد جاك ليكوك من أهم المخرجين المعاصرين الذين أرسوا الإخراج المسرحي على أساس الواقعية الجسدية وشعرية الحركة، ويعني هذا أن جاك ليكوك من المخرجين الذين اهتموا كثيراً بفن الجسد وبلاغة الحركة ،يتميز مسرحه بالديناميكية الأدائية ودراسة الإشارات اللفظية والإيماءات الصامتة والكوريغرافيا البصرية. فالممثل الحقيقي حسب ليكوك هو الذي يشغل جسده بطريقة رياضية ويحسن الصراع الجسدي، ويتحكم في إيقاع بدنه في تناغم مع الفضاء السينوغرافي<sup>(٨)</sup>، ويشير لوكوك أن التصوير الإيمائي لسينوغرافيا العرض يتم من خلال إيماءه الجسد لتصوير المحيط البيئي للحدث المسرحي، والصورة الإيمائية هي أشبه بلغة السينما إذ يستطيع الممثل الإيحاء بالإيماءة لبيان الصورة المسرحية من خلال الإداء الجسدي<sup>(٩)</sup>؛

٥. أريان مونشكين: تعد من اهم المعاصرين والتي تتميز بالجدية والتنوع الثقافي خاصة الثقافة الشرقية، حيث تأثرت بالمخرج بيتر بروك وبأسلوبه الإخراجي من خلال التمارين والبروفات وما ينتجه العمل الجماعي من مقترحات<sup>(١٠)</sup>، "وتعتمد على ما هو داخل الممثل من سرديات تحاول فيها استنهاضها لتوظيفها في الفعل المسرحي ولا تعتمد إلا على مشاعر الممثل في توصيل تلك المشاعر بصوره بصريه باستخدام آليات جديدة في الاشتغال مع الممثل، فالممثل ليس مقلداً ولا مقتبساً بل هو يمثل سرد مشاعره المكبوتة التي تشكل منظومة سرد لإحداث يتبناها بأفعال جمالية نابعة من صدقه وانتمائه لتلك الأفعال التي تحمل في طياتها دلالات بصرية كي تصل إلى المتلقي بالشكل النهائي وكأنها عملية روي لموضوع أو قصة معينة تجسدت من خلال الفعل الأدائي للممثل الباث والحامل للعلامات المتعددة بالأداء<sup>(١١)</sup>؛

ويمكن القول إن المسرح الجسدي يعد نوع من أنواع الأداء الجسدي الذي يسعى الى القص من خلال الوسائل المادية في المقام الاول حيث يكون بالاعتماد على الحركة المادية للجسد المؤدي للتعبير عن القصة ، ويعد المسرح

الحركي أو الجسدي من أواخر الانجازات الادائية المعاصرة ما بعد العقد السابع من القرن العشرين، وهو شكل من اشكال فنون الاداء ويسمى هذا النوع في أوروبا تحت مسمى الرقص الحر وهو مشابه لباقي فنون الاداء مثل البانتومايم والمايم بأنواعه حيث نما المسرح الحركي \ الجسدي من مجموعه من أصول التمثيل الایمائي الصامت وعروض التهريج والسيرك، وهي مثل لتجارب (جاك ليكوك) سبقها تجارب (اتيان ديكرود) الذي كان أكثر عمقا على انتشار أنماط الاداء الصامت ونهد الطريق لولادة مصطلح المسرح الحركي ووجوده في الباليه والرقص الدامي فتح المجال واسعا لتطور المصطلح كما حدث في التجارب المعاصرة ومنا تجارب الراقصة الالمانية (بينبا باوش\*) إذ اعتمدت في أسلوبها على أسلوب الرقص الحر والذي يعتمد كسر المؤلف من قوالب الاداء واختراق القوانين الفنية للتعبير عن أهم القضايا والهموم الإنسانية المعاصرة، بعيدا عن السرد القصصي أو الاوهام والخيال التعبيري لتدخل حجرة الواقع المعاش بلا فوارق بين الأدوار الرئيسية والثانوية حيث لا اسماء للشخصيات في عروضها كما في (طقس الربيع، ذو الحية الزرقاء) وفي مسرح (بينبا باوش) يمكن رؤية الاوضاع الاجتماعية في سلوك الراقص<sup>(١)</sup> وفي أعمال بينبا باوش يمتزج الكلام بالرقص إذ تنم عروضها عن رؤيا تشاؤمية يتم التعبير عنها من خلال حركات خاطفة متكررة يتلقفها الرجال أو النساء أو هما معا أو بتجميع الراقصين فوق خشبة المسرح، وغالبا ما نرى عروضها امرأة واحدة هادئة الأعصاب تنهيا للانفصال عن المجموعة أو الانتقال الى لوحة أخرى من خلال حركات، ومن أبرز ما تتميز به بينبا باوش في عروضها هي الإشارات الخاطفة والحركات المتكررة الى درجة الغثيان والتنقلات التافهة التي تبرز العنف الكامن في التصرفات، فهي تعتمد على الفضاة والسخرية التي تثيرها عبارة خارجة عن السياق المنطقي في عروضها تفتح الادوار بمجرد ظهورها والحالات تتكرر من دون أن تنشأ أي قصة، وبذلك يقلب الرقص المسرح رأسا على عقب بدمجه نوعا من السرد المفكك وتعمل بينبا باوش وفق مخطط متسلسل فهي تسألهم دائما باستمرار عن ذكريات الطفولة، ولأن بينبا باوش تكونت على يد (كورت يوس) رائد التعبيرية الكوريغرافية الألمانية فهي كانت تعمل باستمرار على تعزيز خصوصية راقصها كل على حدة وتعترف لهم بالدور الحاسم الذي ينهضون به في العملية الابداعية<sup>(٢)</sup> أي إن الأداء ليس مجرد عامل مساعد أو زائد أو صدفة بحته من الممكن تمييزها عن المسرحية بل المسرحية توجد أولا وأخيرا فقط عندما تلعب، والأداء يستحضر اللعب الى الوجود ولعب المسرحية هو المسرحية في حد ذاتها فهي يصبح لها وجود من خلال العرض المعاد ومن خلال كل الصدفة والأشياء الخاصة بمناسبة ظهورها<sup>(٣)</sup>.

مما تقدم نجد إن المسرح الراقص نوعا من الفنون الابتكارية التي تستعمل الجسد كأداة للتعبير عن الانفعالات والمشاعر الداخلية، فنلاحظ أن بينبا باوش اعتمدت كلياً على الارتجال فليس هناك نص جاهز تقوم بالعمل عليه بل كانت تبدأ الأشياء من فكرة صغيرة جدا ثم تكبر، وينتج هذا الارتجال مجموعة من المشاهد المسرحية التعبيرية الراقصة.

## المؤشرات التي أسفر عنها الجانب النظري

بعد الانتهاء من استعراض الإطار النظري استخلصت الباحثة جملة من المؤشرات التي يمكن أن توظف في بناء أداة البحث وتحليل عينة البحث.

- ١- يعد الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا ان تعبر عنها.
- ٢- يشكل الجسد العنصر الاساسي والمهم للحياة داخل وخارج المسرح.
- ٣- تعد الرمزية عبارة عن حركات جسدية تقوم على حركة اليدين والذراعين في الغالب اي أن كل شيء على خشبة المسرح له معنى ومدلول يدل على فكرة معينة.
- ٤- تمثل اللغة الجسدية للمثل علامة من علامات العرض المسرحي، إذ تعد هي اللغة المهيمنة بدلالات متعددة على سينوغرافيا الفضاء المسرحي المعاصر.
- ٥- يعد المسرح الجسدي نوع من انواع الأداء الجسدي الذي يسعى الى القص من خلال الوسائل المادية في المقام الاول حيث يكون بالاعتماد على الحركة المادية للجسد المؤدي للتعبير عن القصة.
- ٦- يمثل جسد الممثل العلامة الابرز في صورة المشهد المسرحي الحالي.
- ٧- يكون الاداء الجسدي عباره عن اتصال صامت يجري بين الاطراف من خلال الصمت والملامح العامة وليس عن طريق النطق إذ يعد الجسد هو الوسيط الحي في نقل الموضوع عبر امتزاج فن الرقص والحركات الإيقاعية.
- ٨- يمتلك الفن أهمية في حياة الانسان بما يحمله من ذائقة جمالية عبر المنجز المتعدد ويكون عبر مراحل تاريخية معبرا عن حقيقة الانسان .

## الفصل الثالث: إجراءات البحث

### اولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الحالي على العروض المسرحية التي قدمت في اماكن مختلفة وبلغ عددها (١٠) عرضاً مسرحياً وضمن الحدود الزمنية للبحث وكما موضح في الجدول ادناه:

### جدول رقم (١)

ت	أسم المسرحية	سنة العرض	مكان العرض	المخرج
١	The rite of spring	١٩٧٥	باريس	بيننا باوش
٢	Nelken	١٩٨٢	باريس	بيننا باوش

أ.م.د. عامر محمد حسين ، زهراء صالح محسن ... رمزية الأداء الجسدي في عروض بينا باوش  
(مسرحية ليلة اكتمال القمر أنموذجاً)

بيننا باوش	المانيا	١٩٧٨	Café muller	٣
بيننا باوش	المانيا	١٩٨٦	Victor	٤
بيننا باوش	المانيا	١٩٩٩	O dido	٥
بيننا باوش	المانيا	٢٠٠٤	Ten chi	٦
بيننا باوش	المانيا	٢٠٠٥	Rough cut	٧
بيننا باوش	نيويورك	٢٠٠٦	Voll mond	٨
بيننا باوش	ايطاليا	٢٠٠٧	Bamboo	٩
بيننا باوش	المانيا	٢٠٠٨	Sweet mambo	١٠

ثانياً: عينة البحث

اختارت الباحثة عينة البحث وكما مبين في الجدول الاتي وبطريقة قصدية للأسباب الاتية:

١. لقربها من المؤشرات التي أسفر عنها الجانب النظري ولكون جميعها عروض مسرحية للمخرجة بينا باوش.
٢. توفر للباحثة فرصة مشاهدة العرض على مواقع الانترنت من خلال مشاهدة الفيديو المسجل.

جدول رقم (٢)

ت	اسم المسرحية	سنة العرض	مكان العرض	المخرج
١	Voll mond (ليلة اكتمال القمر)	٢٠٠٦	نيويورك	بيننا باوش

ثالثاً: اداة البحث

اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها اداة بحث معتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

رابعاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من حيث وصف العروض وتحليلها.

#### خامساً: تحليل العينة

اسم العرض : مسرحية ليلة اكتمال القمر ( voll mond )

تأليف بيتر بابست ،موسيقى : ماتياس بوركيرت اندرياس ، تصميم ملابس وديكور: شارعي ماريون سيتو ورولف بورزيك ،اسم المخرج : بينا باوش، مكان العرض: نيويورك ، السنة: ٢٠٠٦ .

يعد هو العمل الرئيسي الالمانية الراقصة (بيننا باوش) في بدء الرقص المسرحي الحركي والتي أثرت في أجيال من الراقصين والمؤدبين في عالم المسرح. فمسرحية (ليلة اكتمال القمر) أو البدر من الاعمال المسرحية الراقصة التي تبرز عمق الإنسانية من الراقصين من جميع الأعمار والأصول المختلفة لأنها تتناول استكشاف العزلة والرغبة للحب مع استكمال نوبات الضحك والدموع واللامبالاة. إذ تركز على خشبة المسرح الصخرة التي تمثل القمر كما في الشكل رقم(١).

#### شكل رقم (١)



إذ كانت مهووسة بالعلاقات كما هو الحال في جميع أعمالها كانت عروضها معظمها من جنسين مختلفين ترتدي النساء قمصان النوم الراقية بينما يرتدي الرجال قمصاناً وسروالاً. ويبدو حجم المبالغة مفرطاً ولكن بعد ذلك يمكن للقمر ان يكتمل، فوجد عنما تقف امرأة على كرسي والعاشق يحمل زجاجاً من النبيذ يمتد نحوها ويقفز على كرسيها يمسك زجاجة النبيذ عاليا ويصب السائل داخل زجاجها من ارتفاع كبير كأنه يغطسها وهذه استعارة لسوء الاستخدام كما في الشكل رقم (٢).

شكل رقم (٢)



تبدأ المسرحية بالراقصين وعلاقتهم بالصخرة فتارة نراهم في حالة مرح وتارة في حالة حزن أو في حالة خطر، وإن النساء نسخ مطابقة في ملابس السواد لفساتينهن اللواتي يعلمن بالألوان ليصبح الماء بعد ذلك عبثاً لأن الملابس المغمورة بالماء ثقيلة والمواجهات بين الذكور والإناث ذات حافات قاسية إذ نجد غرق بعض النساء تقريبا من قبل رفاقهن من الذكور في البركة وبحلول النهاية يتحولن النساء الى التحرر عندما تتجول الموجة بعد موجة من الراقصين على خشبة المسرح وتغوص في البركة حيث يستخدمون الراقصون الدلاء لنقل المياه الى الهواء كما في الشكل رقم (٣).

شكل رقم (٣)



إذ كانت الرقصات بين الممثلين تعبر عن القوة والضعف بين الجنسين وضعف الإنسان في مواجهة الطرف الآخر وهو الشر. وفي المجموعة مشاهد سريعة تنهار إحدى عضوات مجموعة النساء بينما يستمر إيقاع الرقص دون انقطاع يمسك الرجال بالنساء ويهزونهن مثل الدمى. وتجسدت تلك الصورة في خطوط حركية متداخلة ومتقاطعة وسريعة الإيقاع يواجه رجل وامرأة بعضهما البعض ويرقصان رقصة ثانية ويرقصان أمام بعضهما البعض كما في مرآة. ترقص المرأة مع الرجل في حالة اندماج تام لأنها صادقة في معايشتها للحظة العاطفية والانفعالية الناتجة عن فعل الرقص. فقد كانت الرقصات تعبر عن قسوة الحياة ورمزية صراع الإنسان مع المحيط الذي ينتمي إليه، فالطقوس التي تؤديها المجاميع الراقصة والممثلة تراقب بحذر ما يجري أمام مصيرها. الراقص الأول يحرك ذراعيه في الهواء بالتوافق مع الإيقاع الموسيقي فكأن الموسيقى هي المتحكمة بهما والراقص أسير



للإيقاع. تتكرر حركة في الهواء للجسد الانثوي، يشارك بعدها الراقص الثاني بتحريك ذراعيه وبأداء حركي مغاير لإيقاع الراقص الاول إذ أن الراقص الاول تدل حركة ذراعيه على الاسترخاء والهدوء ودلالة الراقص الثاني على الشدة والقوة. إذ تنطلق هذه المسرحية نحو طرح صور متعددة ومتنوعة لتعبر عن البدايات البشرية بوصف أن الدراما الراقصة تتبنى الطروحات الإنسانية، هنا كان العرض تعبيراً دقيقاً عن الإنسان من حالة العزلة الفردية والاتجاه نحو التزاوج. إذ كانت الحركات التعبيرية للراقصات دائماً في حالة التشنج والعصبية والحدية. وأتجه العرض نحو الرمزية وهذا ليس بغريب عن عروض الرقص التعبيري إذ يتحدث الجسد دون أن تنطق الممثلة بأي كلمة، وهنا تكمن صعوبة إيصال الفكرة التي تعتمد على الإشارات والحركات الصامتة ومتابعة أفعال الشخصيات باهتمام كبير وذلك من خلال الحركات التي يمكن تحويلها الى واقع ملموس في العرض. أي إن لغة الجسد يمكن أن تكون بديلاً ناجحاً ومؤثراً للحوار الذي يعتمد على اللغة المنطوقة حيث تثبتق دلالاتها من الإيحاءات والإيماءات التي تضيف للعرض المسرحي جمالاً.

#### الفصل الرابع (النتائج ومناقشاتها)

##### أولاً: النتائج

وفقاً لهدف البحث (( التعرف على المخرجة (بيننا باوش) ومدى ترميزها للأداء الجسدي المستخدم في العروض المسرحية )) توصلت الباحثة الى النتائج التالية.

- ١- إن الرموز ليست مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير الى المعاني والافكار بل هي شبكة من الاشكال التي تعبر عن مشاعر الانسان واحاسيسه.
- ٢- إن لكل وضع جسدي على خشبة المسرح له مدلولاته وتعبيراته .
- ٣- يشكل الأداء الجسدي الذي يقوم على خطاب الجسد الإنساني مهد الحركة والرقص إذ أظهرت بينا باوش طاقات الراقصين بشكل يتناسب مع طرح فكرة العرض من التشكيلات الحركي.

##### ثانياً: الاستنتاجات

وفقاً للنتائج التي توصلت اليها الباحثة استنتجت ما يلي:

- ١- عملية الترميز تعبر عن خصائص أسلوب المخرج وكذلك الفنانين المشاركين في العرض المسرحي .
- ٢- تعد التطورات الحاصلة في مجال التعبير الحركي لفكرة العرض المسرحي الراقص كناشط معاصر ثورة في حد ذاتها على مجمل الانجازات.

- ٣- الأداء الجماعي في العروض التي تعتمد على العروض الراقصة يساعد على تعدد الصور واستخدام الرموز بصورة أكثر على عكس الأداء الفردي.
- ٤- عملت التشكيلات الجسدية على إعطاء صوراً عن فكرة العرض المسرحي و بمساعدة سينوغرافيا العرض المسرحي.
- ٥- شكلت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصراً مهماً في العروض الراقصة.

#### ثالثاً: التوصيات

توصي الباحثة من خلال ما ظهر من نتائج واستنتاجات ما يأتي:

- ١- الاهتمام بلغة الجسد والتكوين الحركي من خلال الأداء الإيمائي كأسلوب تعبير مستقل له قواعده الخاصة.
- ٢- التوسع في دراسة الاتجاهات الإخراجية التي تؤكد الجسد بوصفه لغة عالمية.
- ٣- إقامة ندوات تعريفية بثقافة الجسد ومفهوم الرمز وكيفية توظيفهما في العرض المسرحي.
- ٤- إقامة المهرجانات الخاصة بعروض الرقص الدرامي.
- ٥- التأكيد على وظيفة الجسد من خلال دروس اللياقة المسرحية لطلبة كلية الفنون.

#### المقترحات:

تقترح الباحثة دراسة المواضيع الآتية:

- ١- دراسة المرأة في عروض بينا باوش.
- ٢- دراسة توظيف السينوغرافيا في عروض الرقص الدرامي.

#### هوامش البحث

١. مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، نهضة مصر ، القاهرة ، ب.ت ، ص ٤٤ \_ ٤٣ .
٢. مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ص ٣٧٢ .
٣. عبد ، الحميد ، سامي : الرمز والترميز في المسرح ، جريدة المدى ، العدد ٢٨٦٢ .
٤. إلياس ، ماري ، قصاب حسن حنان : المعجم المسرحي ، ط١ ، مجلد ١ ، مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٧٩ ، ص ٢٩٩ .
- البرناسية: مذهب أدبي فلسفي لا ديني قام على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذ وسيلة للتعبير عن الذات بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات وهي تهدف إلى جعل الشعر فناً موضوعياً همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضفائه على تلك المظاهر سمي هذا الاتجاه بهذا الاسم نسبة إلى جبل (بارناس) في اليونان والذي هو موطن إله الشعر

أ.م.د. عامر محمد حسين ، زهراء صالح محسن ... رمزية الأداء الجسدي في عروض بينا باوش  
(مسرحية ليلة اكتمال القمر أنموذجاً)

- (أبولو) وآلهة الفنون الأخرى.
- ٥. عزت، عليّة : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، ص ١٤٤ .
- ٦. ابن منظور : لسان العرب المحيط ، مجلد ١ ، دار لسان العرب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ٣٧ .
- ٧. مكي ، عباس : الموسوعة الفلسفية العربية ، مجلد ١ ، ط ١ ، معهد الانماء العربي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٨٥ .
- ٨. ينظر: البشتاوي، يحيى: المسرح والقضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص ١١ .
- ٩. عبد الحميد، سامي: مصدر السابق، جريدة المدى.
- ١٠. ينظر: الجوذري ، وسام عبد العظيم : المسرح التفاعلي من الصفر الى العرض ، مجلد ١ ، ط ١ ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، بغداد ، ٢٠١٩ ، ص ١٥٥ .
- ١١. ينظر: الياس ، ماري و حسن ، حنان قصاب : المعجم المسرحي ، مصدر السابق ، ص ٧٠ .
- ١٢. ينظر: إبراهيم ، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بت ، ص ٢٦٣ .
- ١٣. غطاس كرم ، انطوان ، الرمزية والادب العربي الحديث ، مصدر السابق ، ص ١٢ .
- ١٤. تودوروف ، تزييفيان : الرمزية والتأويل ، تر: إسماعيل الكفري ، دار نينوى للدراسات والنشر ، سوريا ، ٢٠١٧ ، ص ١١٣ .
- ١٥. ينظر: النصار ، محسن : الرمز والترميز في العرض المسرحي العراقي ، الهيئة العربية للمسرح ، ٢٦\_٥\_٢٠١٦ ، [WWW.atitheatre.ae](http://WWW.atitheatre.ae)
- ١٦. ينظر: الموسى ، نهاد واخرون : حصاد القرن (المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين) ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٨ ، ص ٤٨٣ .
- ١٧. قاسم ، سيزا و أبو زيد ، نصر حامد : مدخل الى السيميوطيقا ، دار العالم العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٤٣ .
- ١٨. تودوروف ، تزييفيان ، الرمزية والتأويل ، مصدر سابق ، ص ٧٠ .
- ١٩. ينظر: الربيعي ، علي محمد هادي : الخيال في الفلسفة والادب والمسرح ، ط ١ ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، العراق ، ٢٠١٢ ، ص ١١٦ .
- ٢٠. ينظر: كاظم ، راسل : مرجعيات الترميز لجسد الممثل في العرض المسرحي ، مجلة الفنون المسرحية ، العدد ٦٠ ، أيار ٢٠١١ ، ص ٢٠١١ .
- ٢١. ينظر: تشادويك ، تشارلز : الرمزية ، تر : نسيم أبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ص ١٨ .
- ٢٢. قاسم ، سيزا و أبو زيد ، نصر حامد : مدخل الى السيميوطيقا ، مصدر السابق ، ص ٨ .
- ٢٣. العتيبي ، سارة نجر ساير : الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث ، بحث منشور ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، جامعة شقراء ، ٢٠١٦ ، ص ٢١٨ .
- ٢٤. ينظر: تشادويك ، تشارلز ، الرمزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصدر السابق ، ص ٣٠ .
- ٢٥. ينظر: كوت ، يان : شكسبير معاصرنا ، تر: جبرا إبراهيم جبرا ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ، ص ١٤٣ .
- ٢٦. صليحة ، نهاد ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .
- ٢٧. ينظر: النصار ، محسن : مسرح الديالكتيك وديالكتيك المسرح ، مجلة الفنون المسرحية ، ٢٣\_١٢\_٢٠١٧ .
- ٢٨. ينظر: المرزوك ، عامر صباح : التجريبية في عروض عوني كرومي المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٤\_٩\_٢٠١٢ ، <http://www.uobabylon.edu.iq>
- ٢٩. ينظر تشادويك ، تشارلز : الرمزية ، المصدر السابق ، ص ١٣١ .
- ٣٠. عبد الأمير ، أحمد محمد : المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية ، ط ١ ، دار الأيام للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٧ ، ص ١٥ .
- ٣١. ينظر: أبو ثجيل ، محمد عباس حنوش : الجسد \_ وسيلة التعبير المرئي للمثل ، <http://www.uobabylon.edu.iq/uobColege>
- ٣٢. كارلسون مارفن : فن الاداء ، تر : منير سلام ، مكتبة الاسرة ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص ١٧٧ .
- ٣٣. ينظر: الجاف ، فاضل علي مراد و أحمد ، قرو توحيد : المهارة وجمالية الأداء الجسدي في العرض المسرحي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة صلاح الدين ، ٢٠١٣ ، ص ١٥٦ .

أ.م.د. عامر محمد حسين ، زهراء صالح محسن ... رمزية الأداء الجسدي في عروض بينا باوش  
(مسرحية ليلة اكتمال القمر أنموذجاً)

٣٤. دانيال، كلين : موسوعة الفنون المسرحية ، ط١ ، تر : ليون يوسف ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٧٦ .
٣٥. ينظر: الجاف ، فاضل علي مراد و أحمد، قرو توخي ، المصدر نفسه.
٣٦. ينظر: الطائي، أياد: تقنيات الأداء المسرحي، جريدة المدى، العدد ٢٠١٧، ٢٠٠٢، ٤٠٠٢.
٣٧. ينظر: بني يونس ،محمد محمود :سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، ط١ ، دار المسيرة، عمان ، ٢٠٠٧ ، ص٣٤٠.
٣٨. خلف، وعد عبد الأمير: الاداء الجسدي للممثل واستجاباته لمناهج الاخراج المسرحي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٧، ص٢٠.
٣٩. حنتوش ،محمد عباس: السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦، ص٣٠.
٤٠. ينظر: الثورة، هند بوظو: المسرح الفقير، www.bostah.com 4\_7\_2017.
٤١. ينظر: النصار ،محسن: ديناميكية جسد الممثل في العرض المسرحي،مجلة الفنون المسرحية، ٢٥\_٤\_٢٠١٧.
٤٢. الريموني ،فراس : حلقات التجريب في المسرح، ط١، دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠١٢، ص٢٦.
٤٣. ينظر:حبيب ،محمد حسين : تنظيرات بيتر بروك المسرحية، مجلة الكلمة ، العدد ٦، يونيو ٢٠٠٧ .
٤٤. الريموني ،فراس: حلقات التجريب في المسرح، مصدر السابق، ص٢١.
٤٥. ينظر: حمداوي ،جميل : جاك ليكوك وشعرية الجسد، ٢٧ آذار (مارس) ٢٠٠٩ <https://www.diwanalarab.com>.
٤٦. عبد الأمير، احمد محمد: المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية ، مصدر السابق، ص٢٥.
٤٧. ينظر:منصوري ،يمينة بشارف : الاخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الاداء ،اطروحة دكتوراه ، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، ٢٠١٩، ص١٠.
٤٨. إبراهيم، محمد عباس و دغر، وليد مانع : جماليات السرد الادائي للممثل في العرض المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية ، العدد ٥، مجلد ٢٠١٩، ص٢٧٤.
٤٩. ينظر: عبد الأمير ،أحمد محمد :المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، مصدر السابق، ١٢٢\_١٢١.
٥٠. ينظر: الحاكم ،عزيز : بينا باوش سيدة الرقص التعبيري ، مجلة نزوى ، العدد ١٠٣، ١٨\_ يوليو ٢٠٢٠ <https://www.nizwa.com>.
٥١. كارلسون مارفن : فن الاداء، مصدر السابق، ص٢٤٨.
- يينا باوش: فيليبين "بيننا" باوش) مواليد ٢٧ يوليو ٣٠ - ١٩٤٠ يونيو ٢٠٠٩ ) راقصة ألمانية في مجال الرقص العصري ، مصممة رقصات ، وأستاذة رقص و مديرة باليه نقلت إلى خشبة المسرح هموم الإنسان المعاصر وأشواقه معبرة عنها بالرقص ، فحازت شهرة عالمية وأصبحت رائدة المسرح الراقص الحديث كان أسلوبها فريداً في مزج الحركات والأصوات داخل مجموعة مراحل ، وبتعاونها المتقن مع المؤدين من خلال تشكيل قطعة (أسلوب يعرف الآن باسم تانزثياتر) أصبحت رائدة منذ سبعينات القرن العشرين في عالم الرقص الحديث، وقدمت عمل أورفيوس ويورديدس الذي ألف عام ١٩٧٥ ، والذي يعتبره النقاد أحد روائع الكوريغرافيا الألمانية.

## المصادر والمراجع

### المصادر العربية :

### القرآن الكريم

١. إبراهيم ، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة، القاهرة، ب.ت.
٢. ابن منظور : لسان العرب المحيط ، مجلد ١، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٧٠.
٣. إلياس، ماري ،قصاب حسن حنان : المعجم المسرحي، ط١ ، مجلد ١، مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٧٩.
٤. البشتاوي، يحيى: المسرح والقضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ٢٠١١.
٥. بني يونس ،محمد محمود :سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، ط١ ، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧.
٦. تشادويك ،تشارلز :الرمزية ، تر : نسيم إبراهيم يوسف ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.
٧. تودوروف ،تزييفان :الرمزية والتأويل ، تر: إسماعيل الكفري ، دار نينوى للدراسات والنشر ،سوريا ، ٢٠١٧.
٨. الجوذري ، وسام عبد العظيم : المسرح التفاعلي من الصفر الى العرض ، مجلد ١ ، ط١ ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٩.
٩. دانيال، كلين : موسوعة الفنون المسرحية ، ط١، تر : ليون يوسف ، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.
١٠. الربيعي ،علي محمد هادي :الخيال في الفلسفة والادب والمسرح ، ط١ ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ،العراق ، ٢٠١٢.
١١. الريموني ،فراس : حلقات التجريب في المسرح، ط١، دار الحامد للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢.
١٢. عبد الأمير ،أحمد محمد :المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، ط١ ، دار الأيام للنشر والتوزيع ،عمان ، ٢٠١٧.
١٣. عزت، علية : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة .
١٤. قاسم ،سيزا و أبو زيد، نصر حامد :مدخل الى السيميوطيقا ، دار العالم العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦.
١٥. كارلسون مارفن : فن الاداء، تر : منير سلام ، مكتبة الاسرة ، القاهرة، ٢٠١٠.
١٦. كوت ،يان : شكسبير معاصرنا، تر: جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠.
١٧. مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط ، ط٤، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة، ٢٠٠٤.
١٨. مكي ،عباس :الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد ١، ط١، معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٨٦.
١٩. مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ،نهضة مصر، القاهرة ،ب.ت.
٢٠. الموسى، نهاد واخرون :حصار القرن (المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨.

### المجلات والدوريات

- ١- الحاكم، عزيز: بينا باوش سيدة الرقص التعبيري ،مجلة نزوى ،العدد ١٨، ١٠٣، يوليو ٢٠٢٠.
- ٢- حبيب، محمد حسين :تنظيرات بيتر بروك ، مجلة الكلمة ،العدد ٦، يونيو ٢٠٠٧.
- ٣- الطائي، اياد: تقنيات الاداء المسرحي ،جريدة المدى ،العدد ٤٠٠٢ ، ٢٠١٧.
- ٤- عبد الحميد، سامي: الرمز والترميز في المسرح ،جريدة المدى العدد ٢٨٦٢.
- ٥- النصار ، محسن :مسرح الديالكريك وديالكتيك المسرح ، مجلة الفنون المسرحية ، ١٣ كانون الاول ٢٠١٧.

### الرسائل والاطاريح

١. حنتوش ، محمد عباس: السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.
٢. خلف، وعد عبد الامير: الاداء الجسدي للممثل واستجاباته لمناهج الاخراج المسرحي الحديث، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، ٢٠١٧.
٣. منصورى ،يمنه بشارف :الاجراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الاداء، اطروحة دكتوراه ،كلية الآداب والفنون ،قسم الفنون ،جامعة وهران، ٢٠١٩.

### المواقع الالكترونية

١. البو ثجيل، محمد عباس حنتوش :الجسد- وسيله التعبير المرئى للمثل ،مقال منشور، <http://www.uobabylon.edu.iq/uobColege>.
٢. المرزوك ،عامر صباح :التجريبية في عروض عوني كرومي المسرحية ،كلية الفنون الجميلة ،٢٤\_٩\_٢٠١٢، <http://www.uobabylon.edu.iq>
٣. النصار، محسن : الرمز والترميز في العرض المسرحي العراقي ،الهيئة العربية للمسرح، ٢٦\_٥\_٢٠١٦ ، [WWW.atitheatre.ae](http://WWW.atitheatre.ae)
٤. الثورة ، هند بوظو : المسرح الفقير ،مقال منشور ،٤-٧-٢٠١٧، [www.bostah.com](http://www.bostah.com).
٥. حمداوي ،جميل : جاك ليكوك وشعرية الجسد، ٢٧ آذار (مارس) ٢٠٠٩، <https://www.diwanalarab.com>.

أ.م.د عامر محمد حسين ، زهراء صالح محسن ... رمزية الأداء الجسدي في عروض بينا باوش  
(مسرحية ليلة اكتمال القمر أنموذجاً)

---

أ.م.د عامر محمد حسين ، زهراء صالح محسن ... رمزية الأداء الجسدي في عروض بينا باوش  
(مسرحية ليلة اكتمال القمر أنموذجاً)

---