ملامح الاداء التمثيلي الكوميدي في مسرحية "المقامة الواسطية"

Performance analog features comedy in the play " AL makama ALWaasitiyyah"

هنادي صلاح عزت
Hanadi Salah Izat

الخلاصة

تعد الكوميديا من الانماط الدرامية التي منحت الممثل امكانيات ادائية واسعة كونها تعتمد على التنوع الادائي والذي يراد منه استثارة الضحك والسخرية عند المتلقي ،من خلال تنوع اساليبها الادائية بين الرقص والغناء والبانتومايم وغيرها من الاساليب التي جعلتها تتميز عن الانواع الدرامية الاخرى وهو الأمر الذي جعل الممثل يهيمن على التفاعل مع جميع الادوار من خلال انضاج وتطويع ادواته الجسدية والصوتية ،ذلك ان الكوميديا تناقش قضايا مجتمعية عديدة ويكون للعامل النفسي اهمية في طروحاتها بوصفها أداة مواجهة غير مباشرة تفسح المجال للتنفيس عن مواطن الظلم وعيوب البشر مما تزداد حاجة الممثل الى تقنيات جسدية وصوتية يقظة للفعل ورد الفعل.

وقد توصلت الباحثة الى بعض النتائج من بينها:-

الاعتماد على قدرات الممثل التعبيرية الجسدية والصوتية في أداء الدور الكوميدي لانتاج خطاب بصري وسمعي بمضامين فكرية وجمالية.

تمكن الممثل الكوميدي من التنوع في الخطاب اللفظي مابين (الشعر والنثر والغناء)وهذا ما يمنحة مجالات اوسع في تعدد المعنى.

Abstract

The Comedy of patterns dramas that gave Representative possibilities of advanced functionality and wide being dependent on the diversity performance piece , which is intended to provoke laughter at the receiver, through the diversity of genres performing between dancing and singing and Albantomaim and other methods that have made them distinct from the species dramas other being enabled Representative in dealing with all roles across mature and adaptation of his tools of physical and vocal , as the comedy discusses the societal issues many have a factor of psychological and behind their platforms as a tool face is not directly give way to vent citizen injustice

and disadvantages of humans and these conditions need to techniques of physical and sound alert for I start action and reaction.

The researcher found the results to some of them- :

1- rely on the capabilities of Representative expressive physical and vocal performance in the comedy role for the production of speech and audio visual contents of an intellectual and aesthetic.
2- enables the comedian of the diversity of verbal discourse between (poetry, prose and song) and this is what gives him wider areas in the multiplicity of meaning.

الفصل الاول: الإطار المنهجي

اولا:مشكلة البحث والحاجة اليه

تناولت الحضارة الانسانية عبر العصور انواع الفنون من خلال ماتمخض عن الطقوس الدينية الاغريقية القديمة ،والتي كانت البذرة الاولى لنشوء المسرح وباقي الفنون من خلال (المحاكاة) والتي اتجهت نحو الشعر وأنقسمت الى نمطين: نمط الخير ونمط الشر، لتظهر معالم (التراجيديا) و(الكوميديا) ، ليعلل(ارسطو) هذين الاتجاهين في زمن الشعر على ان "نبالة الشاعراو خساسته قد نشا عنها شعر اولى في المديح او الهجاء على التوالي ،ثم تطور هذان الى شعر الملاحم وشعر المساخر حتى افضيا في نهاية التطور الى المأساة والملهاة"().والتي وان تعددت اسباب ظهورهما الا ان (الاغريق) اوجدوها في مناسباتهم واحتفالاتهم الطقسية لموسم القطاف التي يعبرون من خلالها عن شكرهم للأله الارض وأله الخمر.

وبقى تطور (الممثل) يسير بخطى بطيئة مكتفيا في ادائه بالمخاطبة والانشاد مع ملازمته للقناع الذي اصبح جزءاً لا ينفصل عن ادوات الممثل في تلك الفترة ذلك أنه"يعطي مجالا حيويا للعب بين الحضور والغياب ،الذات والاخر،الساكن والمتحرك،الثابت والحيوي،ليظل هدف القناع هو اخفاء او حماية او تجديد شخصية من يرتديه كما انه يحول هوية المرتدي بتقديم ملامح بديلة ويتيح للجسد حرية التعبير الأوسع"[i].

ومع تطور مسيرة المسرح عبر الزمن برزت هناك انواع درامية اخرى افرزتها (لكوميديا) بتسميات متنوعة والتي ناقشت العديد من المواضيع بأختلاف افكارها واساليبها وطرق تقديمها، ولكن جميعها اتفقت على ان هناك نوعين من الخطاب المسرحي وهو "الخطاب العاطفي و الخطاب الفكري"[ii] فهي تخاطب شريحة

من المجتمع باستخفاف عبر نقد للسلوك على نحو مضحك من خلال الاشارة الى انانيته وغبائه وضعفه كما يرى (فرويد) "ان للكوميديا دور في الترويح عن داخل الانسان والتعبير عن العدوان والتأكيد على التضامن الاجتماعي "[iii].وقد أثار (ارستوفانيس) العديد من المضامين الفكرية والجمالية ذلك أنه أعدها اداة لإصلاح المجتمع ،وهو الامر الذي جعله يوظف التمثيل الكوميدي من أجل توجيه انتقاداته نحو الحياة السياسية والاجتماعية ومحاولة إصلاحهما، إلا ان هدف الكوميديا تغير مع مسرحيات (بلوتس وتيرانس) التي عملت على إثارة الضحك عند الجمهور الروماني والتي اعتمدت على تقديم عدد من المواقف المضحكة من خلال تقديم شخصيات هزلية ، ومع تطور الكوميديا في عصر(شكسبير) الذي لم يكن يبتغي من ملاهيه إثارة الضحك او السخرية بقدر ما كان يسعى إلى تقديم ملهاة رومانسية تهتم بانتصار العاشقين وحب الموسيقى والشعر وان كانت شخصياته تعاني من كبت نفسي وظلم إجتماعي .

فيما كانت الملهاة عند (بن جونسون) تتسم بالواقعية التي كان يعدها وظيفة اجتماعية الغرض من تقديمها معالجة قضايا المجتمع ، بينما امتازت بوظيفة فكرية لدى(موليير) الذي يركز في ملاهيه على"الاصطدام المحتوم بين شخصيات ذات افكار وامزجه متعارضة فهو يسعى الى بعض الضحك الفكري"[iv].

وفي عصر النهضة تنوعت التجارب الكوميدية التي سعى عدد من المنظرين اليها من خلال تطوير وسائل صناعة الكوميديا حسب امكانيات الممثل الادائية الجسدية والصوتية فضلا عن ذلك توظيف الارتجال ومن هذه التجارب (الكوميديا ديلارته).

وبعد الجولة التي قامت بها (الباحثة) في ادبيات الاختصاص لم تجد دراسة تتناول اداء الممثل لهذا النمط المسرحي في المسرح العراقي الذي اهمل نوعا دراميا مهما وأخذ يخترق اغلب العروض المسرحية العراقية حتى وان كانت تحمل طابعا جادا، مما دفعها الى الكشف عن اشتغالات اداء الممثل على تلك الوسائل الكوميدية في المسرح العراقي، وقد إتخذ من أجل ذلك عنوان بحثه على النحو الاتي : ملامح الاداء التمثيلي الكوميدي في مسرحية المقامة الواسطية (دراسة تحليلية).

ثانيا:اهمية البحث

تكمن اهمية البحث في كونه يتصدى لموضوعة تحولات اداء الممثل في العروض (الكوميدية)التي قدمت على خشبة المسرح العراقي وبما يفيد كل من:-

1-الممثل المسرحي للتعرف على تقنيات الاداء (االصوتي) و(الجسدي) .

2-المخرج المسرحي بوصفه المنظم الرئيسي لأداءات العرض المسرحي.

3-المؤسسات التعليمية المتخصصة بفن التمثيل (كليات ومعاهد الفنون الجميلة)والفرق المسرحية الرسمية والاهلية.

4-النقاد والباحثين بما يقدمه البحث من اسس علمية في كيفية اشتغال الممثل على الوسائل الكوميدية في عروض المسرح العراقي.

5-يمكن ان يعد هذا البحث اغناءً للمعرفة التي يمكن أن تضاف الى المكتبة المسرحية.

ثالثا:اهداف البحث

يهدف البحث الى التعرف على عناصر الكوميديا وكيفية تطويع تقنيات الممثل الجسدية والصوتية لهذا النمط الدرامي في عروض المسرح العراقي من خلال:-

1-المتغيرات الصوتية والجسدية (الكينزية والبروكسيمية)في اداء الممثل الكوميدي.

2-دوافع الممثل في تعميق الأداء الكوميدي في العروض المسرحية العراقية .

رابعا:حدود البحث

عرضت مسرحية (المقامة الواسطية) بتاريخ 2012-2011.في جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-قسم الفنون المسرحية-مسرح الرواد. لمعرفة كيفية اداء الممثل لعناصر الكوميديا في المسرح.

خامسا:تحديد المصطلحات

1-الاداء:

- يعرفه (مارفن كارلسون) على أنه " يعادل الانجاز اي ان الاداء لا بد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الاداء"[v].
- وتعرفه (اليزابيث جودمان) بأنه "اللحظه الأنيه التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم"[vi].
- ويعرفه (هايز جورد) "هو القدرة على التنظيم الاداري للعمل او المشروع في الواقع وعلى المسرح ،فالاداء المسرحي يعني فن ابتكار الاوهام والعناصر الحية المترتبة زمانيا"[vii].

التعريف الاجرائي:

هو القدرة على خلق نسق جمالي يربط بين افكار النص وخيال الممثل من خلال جسد مرن يترجمها على شكل افعال على خشبة المسرح.

2-الكوميديا:

"مشتقة من الكلمة اليونانية(komodo) وهي اغنية طقسية كان يغنيها المشاركون المتنكرون بأقنعه حيوانية في مواكب الاله ديونسيوس في الحضارة اليونانية "[viii].

"وهي محاكاة لافعال الادنياء تقوم بها شخصيات من منزلة وضيعة"[ix].

"هو في الاساس اسم لنوع محدد من الانواع المسرحية يختلف عن التراجيديا"[x].

"هي المسرحية التي يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة عقبات لا تحمل خطرا حقيقيا ولذلك تكون الخاتمة سعيدة "[xi].

هي تدل على كل مسرحية تحمل طابع الاضحاك بغض النظر عن نوعها"[xii].

التعريف الاجرائي :

هي قدرة الممثل على امتلاك عدد من المهارات الادائية فضلا عن توفر المرونة الجسدية والصوتية لاداء المواقف التي تمتاز بالمبالغة والتناقض لإثارة عنصر الضحك .

الفصل الثاني:الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الاداء الكوميدي عبر العصور:

مع تطور الوعي الفكري الانساني للحياة ، ومع ظهور المدينة التي أنتجت الإستقرار المجتمعي ، بدأت الإحتفالات تاخذ شكلا مغايرا لذلك السلوك الفطري ، بل إن إعادة إنتاج الاحتفالات في موسم الربيع الذي كان مخصصاً للإحتفال بأعياد الإله (ديونسيوس) والتي كانت تقام في المدن الاغريقية القديمة من قبل زمرة من اهل المرح يجتمعون ليحتفلوا بعيد القطاف ويطوفون الشوارع والمدينة واحراش الريف يرقصون ويرتجلون الاناشيد ويشربون النبيذ ويتغنون بألاله (ديونسيوس) بوصفه اله الخمر،حيث عرفت الدراما في مدينة (اثينا) في القرن الخامس قبل الميلاد كواجب ديني مقدس ، و بدا الإنسان في المجتمع اليوناني يعمل على تكوين الطقوس الدينية التي تمجد الآلهة لما منحته من قدرة على المرح والشعور بالسعادة، الامر الذي أسهم في تطوير تلك الممارسات الطقسية لتكون منسجمة مع المعتقدات الدينية التي كانت مرتبطة بـ (إله الخمر) حيث تكون النشوة حاضرة في تلك الطقوس فضلا عن الممارسات الإباحية التي تتمثل بوجود التماثيل التشخيصية للاعضاء الذكرية ، التي إرتبط وجودها في الإحتفالات تعبيراً عن قدرة الآلهة على الخصب والنماء[xiii] .

وقد كان لظهور الاداء التمثيلي في تلك الممارسات الطقوسية حضور بارز من خلال وجود بعض الشخصيات التي اخذت أدواراً درامية في المسرح ، وقد كان كهنة المعبد يقومون بادوار متعددة منها تدريب الممثلين على (الرقص والتمثيل الايمائي الصامت) وهم في الوقت ذاته كانوا اول الممثلين الذين يقودون الكورس، وكان يبرز الشاعر كقائد لهم مؤلفاً وممثلاً ومخرجاً لتلك المناسبات ، وبإشارة منه يفتتح حفل (الديثرامب)[*] بالعزف الذي يرتكز على النفخ في (المزامير) وقرع الطبول والصنوج ،ثم يرتجل قائد الجوقة قصة (الاله ديونيسيوس) بأداء غنائي مضيفا الى العديد من الحركات والتعابير الجسدية بمساعدة

الكورس الذي كان له الدور في العزف والرقص، وكان هذا النوع من الرقص يسمى (بالرقص المقدس) او (الجذبة) والذي يتمخض عنه نوعان: إرتبط احدهما بـ(البعد التجريدي) و يعبر عنه بالحركات الجسدية من دوران عنيف والقاء مباغت للرأس الى الخلف مما يحدث عنه اهتزاز قوي للجسد وبذلك يمكن الحديث عن (جذبة) متوحشه عنيفة ترمز الى غضب الاله وجبروته،اما الاخر فهو (البعد الرمزي) والذي يتجلى في مشاهد (الميم) و(الساتير) التي تحاكي (ديونسيوس) حيث يرتدي المقلدون جلود البقر ويضعون على وجوههم اقنعه الثيران كما يتم تجسيد الفهد الذي يمتطيه الاله بوساطة الرقص والأغنيات التي كان يؤديها الرعاة والتي عرفت تحت مسمى (الاغنية العنزية) والتي إنبثقت عنها التراجيديا[xiv] .

فيما تبلورت النتاجات المسرحية (الرومانية) عن التجارب المسرحية (اليونانية) العديدة بعد سقوط أثينا، وقد إختلف (المسرح الروماني) عن سابقه، من حيث إبتعاده عن المسرح بوصفه طقساً دينياً يحاكي الآلهة والملوك، لأن (الجمهور الروماني) كان يسعى وراء التهريج والعروض الإستعراضية ، الأمر الذي جعل من المشتغلين في المسرح ينسجمون مع رغبات الجمهور ويقدمون عروضاً مسرحية تستخدم فيها " النكات النابية وقطع العمل بنداءات مباشرة توجهها شخصيات المسرحية الى الجمهور وظلت هذه الامور توحي بان الجمهور كان فظا وغليظ الاحساس فضلا عن رسم المواقف الهزلية المنفرده "[xv] .

في حين يشترك المسرح في (العصور الوسطى) مع (المسرح الإغريقي) في أن كلاهما قد تأسس على خلفيات دينية، على الرغم من الإختلاف بين تلك المعتقدات الدينية التي كانت تؤطر (المسرح الإغريقي) والتي يشير المسرح في (العصور الوسطى) إلى وثنيتها ، ذلك أن الكنيسة حال تسلمتها السلطة بدأت بتحريم المسرح لما فيه من ممارسات مثيرة للغرائز، وما ان بدأ الحراك المسرحي الديني داخل الكنيسة بالتوسع حتى بدأت عجلة التمثيل بالتحرك من سباتها العميق ، حيث بدأت فرق الممثلين الجوالين بالظهور والإنتشار بعيدا عن مراكز المدن التي تكون فيها سيطرة الكنيسة قوية ، لذلك لجأ الممثلون إلى القرى البعيدة والأرياف ، مستخدمين الالعاب البهلوانية و الشعوذات ، وهم يستخدمون في الغالب العربات المتحركة من اجل تسهيل إنتقالهم من مكان إلى آخر ، وقد لجأ الممثلون في تلك المرحلة إلى السخرية فكانوا " يسخرون من رجال القانون الذين يرتدون ملابس أشبه بملابس المهرج البلاطي نصفه اصفر والنصف الاخر اخضر وعلى رؤوسهم قبعات ذات اجراس صغيرة وتعلوها في جانبيها معلقات مثل اذان الحمار وفي ايديهم صولجان المهرجين ليقدموا الحماقات"[xvi].

ومع تطور المسرح الذي شهد جراء بزوغ عصر النهضة وقيام الثورة الصناعية التي شهدت تغييراً في البنية الحياتية للمجتمع ، كما شهد المسرح ظهور (الكوميديا ديلارته) في القرن السادس عشر، واعتمد هذا النوع المسرحي على عدد من الشخصيات النمطية والتي تلازم الممثل طوال حياته،لأن كل شخصية من هذه

الشخصيات النمطية ، اسست لها الخطوط الادائية التي تناسب سلوكها وصفاتها ،يضاف الى ذلك ان الأزياء كان لها دور مهم في رسم (الشخصية الكوميدية) من خلال سمة التضخيم والتشويه التي اضيفت اليها [xvii]، الأمر الذي ساعد على التفاعل مع نمط الشخصية ،الا ان ذلك لم يمنع من وجود تنوع في الاداء داخل (العنصر الكوميدي) " فبعض الادوار في الحقيقة كأدوار الخدم تشدد فعليا على العنصر الكوميدي الجسدي، وبعضها الاخر كأدوار العشاق هي بألاساس ادوار خطابية واقل كوميدية بكثير"[xviii]، فضلا عن ذلك فإن الأقنعة التي كانت تستخدم في (الكوميديا ديلارته) باتت تمتلك خصوصية الشخصيات التي تجسدها ،كما انها إمتازت بالفخامة والاناقة، وقد إعتمد الممثلون في (الكوميديا ديلارته) على مجموعة من التقنيات الأدائية التي ترتبط بالشخصيات النمطية ، حيث كان على الممثل أن يمرن ذاكرته من أجل أن يتمكن من حفظ العديد من العبارات المتنوعة من اجل أن يتمكن من إستحضارها في المواقف التي يحتاج فيها إلى إرتجال في الحوار ، لذلك فإنه كان يعتمد على الإستماع الى (الفكاهات والألغاز ، والحكايات ، والأغاني)، فضلا عن ذلك فإنه كان يخزن في ذاكرته العديد من الإستعارات والتشبيهات والتكرارات والمتضادات ، والاصوات المتنافرة ، وصيغ المبالغة، ويحفظ مقاطع شعرية ، وصور مجازية ومشاهد فردية [xix] وبذلك الخزين يكون للممثل القدرة على التعبير عن الحالات الادائية التي يحتاج إليها في التعبير عن الشخصية والموضوع من اجل تطوير الفكرة الأساسية التي يبدأ بها العرض المسرحي ، من خلال إثارة الضحك بأية وسيلة متاحة لديه ،لذلك ابتكر الممثل عددا من المقاطع الفكاهية الصغيرة التي تسمى (بالايزي) إلا أن ذلك لم يكن يتم بِالشكل الصحيح من دون أن يحصل الممثل "على سيناريو او نسخة لنموذج تمت مراجعته او فكرة يناقشها مع الممثلين الاخرين ومع مدير الفرقة ثم عليه ان يتدرب بطريقة روتينية على معالجة المشاهد ونهاياتها ليحدد في ذهنه اسماء الاماكن والاسماء الصحيحة ،ثم يتأكد من المناظر كما ان عليه مراجعة القليل من المقاطع الفكاهية (لايزي) الجديدة مع بعض زملائه الممثلين ،اما البقية فهو يبتكرها بنفسه"[xx].

المبحث الثاني: الضحك بين الفلسفة وعلم النفس:

أوجد (الجانب الفلسفي) المعايير الأساسية التي عملت عليها (الكوميديا)من خلال كتاب (الضحك) لمؤلفه(هنري برغسون) وهو يرى "هذا الجانب من الشخص الذي يجعله شبيها بشيء، هو هذا المظهر من الأفعال الإنسانية الذي يحاكي بتصلبه ذي النوع الخاص الآلية الخالصة أو العادية ، ومن ثم الحركة الخالية من الحياة. إنه يعبر عن نقص فردي أو جماعي به حاجة إلى تصحيح سريع . والضحك هو هذا التصحيح نفسه"[xxi].

وقد توظف (الضحك)في (الكوميديا) من خلال عناصر الاداء المتمثلة بأدوات (الممثل) ومايتنتج عنها من لغات ،لتكون (اللغة اللفظية) أحد هذه المرتكزات الادائية والتي تمتلك مظهرين في(الكوميديا) والذي يقع على عاتق (الممثل) سبل ابراز الوظيفة الادائية المناسبة للحالة اللحظوية،لذلك ينبغي التمييز بين (الكوميديا) التي تعبر عنها اللغة و(الكوميديا) التي تخلقها اللغة. فالأولى بإمكانها، إلى حد ما، أن تترجم من لغة إلى أخرى مع احتمال أن تفقد الجزء الأكبر من وضوحها بالانتقال إلى مجتمع جديد، مختلف بعاداته، وأدبه، وبتداعيات أفكاره على وجه الخصوص، في حين نجد أن الثانية غير قابلة للترجمة. إنها خاضعة لبنية الجملة واختيار الكلمات[xxii].لان (المضحك) ليس في الكلمات، بل في الموقف المطروح وهو الذي يستطيع ان يثير الرغبة في الضحك حتى لو تمت ترجمة الكلمات الى أية لغة اجنبية فسيبقى الموقف هو المتصدر للضحك ،لان الوسائل اللغوية التي تفعل اللحظة المضحكة تسهل من انضاجها وقد أشار (برغسون) إلى ثلاثة منها "(القلب) و(التداخل) و(التحويل) وهذه الوسيلة الأخيرة تستعمل في العلاقة بين (الكوميديا) المكتوبة والشفاهية حيث نجد أن نقل عبارة ما بواسطة نبرة غير النبرة الطبيعية التي تفترضها هذه العبارة، من شأنه أن يثير الضحك"[xxiii]. لذا نجد الكثير من (العروض الكوميدية) تفشل في صياغتها لمبدأ (الضحك) وقد نجد في مشهد صغير او عبارة ما او موقف عابر جاد، فسحة للضحك وهذا مايحصل في حياتنا اليومية فكثير من المواقف المؤثرة تنقلب الى هزل وفي هذا السياق يرى (برغسون) أن ما يضحك مثلا في "سقوط رجل على إثر عثرة ما ليس فعل السقوط في حد ذاته وإنما هو التصلب والميكانيكية التي تسربت إلى جسده وجعلته يفقد المرونة اللازمة التي تتطلبها الحياة"[xxiv].

وهنا قد يطرح السؤال التالي (ما سبب هذا الاهتمام بالكوميديا اكثر من التراجيديا؟)الا ان الجواب يصب في كون (الكوميديا) تمثل بما ينتجه المنطوق اللفظي وغير اللفظي . وقد انعكس هذا المظهر المضحك لـ(لكوميديا) على مختلف مكوناتها النصية والفرجوية حيث ظلت تمثل فن الجسد بامتياز على عكس (التراجيديا) التي تمثل فن الروح. وأساس هذا التمييز أن (الجسد) يشكل المنبع الأساس لكل حركة ميكانيكية من شأنها إثارة (الضحك) كما يرى (برغسون) لذا تم التركيز عليه في المسرح الكوميدي. وهذا التركيز جعل (الممثل الكوميدي) مطالبا بمعرفة أكثر ما يمكن من الأشخاص وطبائعهم وسلوكياتهم وحركاتهم عن طريق ملاحظاتهم من أجل استخلاص مواقف وأنماط وخصائص كوميدية تكون مهمة لأداء دوره.

فيما تتحول المشاعر حسب رأى (علماء النفس) للتخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية بتهويتها او ازاحة الغطاء عنها حيث تقدم (الفكاهة)لنا صمام الامان للتعبير عن الافكار المحرمة وخاصة تلك المرتبطة بالجنس والعدوان،لأن الهجاء الساخر في النقد الاجتماعي هو شكل من اشكال (الفكاهة)ومن خلالها تظهر السخرية او التقليل من شأن المؤسسات (الاجتماعية) و(السياسية) ومن المشاهير المرتبطين بهذه

المؤسسة ، ذلك انه عبارة عن وسيلة لتخفيف التوتر او التنفيس عنه،لترسيخ عضوية الجماعة لأن الفكاهة تعد لغة خاصة للجاعة الداخلية وعندما يضحك الجمهور يتم التأكيد على وجود قيم واتجاهات مشتركة تجمعهم للدفاع ضد الخوف والقلق من خلال الضحك على الاشياء التي تخيفنا لتخضع هذه الاشياء لسيطرتنا وجعلها اقل تهديدا لنا[xxv].وهذا ان دل على شيء فأنما يدل على استحالة وجود الفصل بين (الشر والخير وبين الحب والكراهية وبين الضحك والمأساة....الخ) فكل واحد من هذه الاوجه قد ولدت من الوجه المناقض له فـ(الضحك) هو نقيض للمأساة لكن لايمكن استغناء بعضهم عن الاخر فبهما معا يكتمل المعنى ولو فسرنا اصل الفكاهة لوجدناها "المحصلة الناتجة عن خليط من علامات التهديد وعلامات الأمن ،وكلما زاد مقدار التوتر المستثار بدت النكته اكثر طرفة وهزلا"[xxvi] لأن (الضحك) في نظر(فرويد) ظاهرة اقتصادية تتمثل في كون كل إنسان يمتلك تمثيلا ذهنيا أو تصورا مسبقا عن لحظاته الآتية. هذا التمثل الذهني المسبق تترتب عنه تعبئة كمية من الطاقة النفسية الكافية لاستقبال اللحظة الآتية، إلا أن هذه الكمية من الطاقة لا تكون بالضرورة مطابقة وكافية للحدث الآتي مستقبلا. لذا وتحسبا لأي طارىء يتم حشد فائض من هذه الطاقة التي يدفع إلى البحث عن تصريفه بطريقة أو بأخرى، بشكل بطيء أو سريع. ففي حالة تصريفه ببطء يتم الحصول على شعور بالارتياح والانتصار، وفي حالة تصريفه بسرعة، فإن النتيجة تكون نوعا من الانفجار والفرقعة تتحقق جسديا عن طريق الضحك.[xxvii] .وهذا يدل على ان (الضحك) قد ينشأ هنا من موقف جاد بأمزجة وحالات نفسية تتعارض مع (الموقف المضحك) ،ذلك أن التشويه والشذوذ هنا لايمس المشاعر الانسانية والنفسية للانسان الشاذ بقدرما يصيب السلوك والتصرف فقط عندما يتعارض السلوك غير المتوازن مع الاعراف والتقاليد الاجتماعية. لأن التعرض للفكاهة"يعد ستراتيجية من ستراتيجيات المواجهة الفعالة في التعامل مع المحن او الكرب ،كما ارتبط استخدام الفكاهة بأنخفاض الشعور بالوحدة النفسية او الاكتئاب ،وبوجود مستوى مرتفع من اعتبار الذات او احترامها"[xxviii].فكل السلوكيات والمشاكل الانسانية والتي توطنت في دواخل المرء اصبحت سلوكيات متناقضة تجاه الاخرين ، فـ(الغرائز الجنسية) ليست الوحيدة في تشخيص السلوكيات المتناقضة وهناك العيوب والنواقص التي يمتلكها البشر والتي تحاول (الكوميديا)الجمع في أن واحد بين مشاعر الاعجاب ومشاعر النفور من خلال تحويل غير السار الى سار وممتع وعن طريق خفض مشاعر التوتر والالم غير السارة تجاه نقائصنا ونقائص الاخرين وتحويلها الى مشاعر سارة ومبهجة[xxix].وهنا تلعب (الذاكرة الانفعالية) دورا واضحا في تشخيص المشاعر المتناقضة وكيفية العمل على جدولتها وابرازها في المواقف التي يلعب فيها (التحول) على مستوى السلوك الخارجي للشخصية وما تعكسه الدواخل النفسية ،وحين تنتهي عاصفة الحزن و تقل حدة الاحساس يكون الحدث بعيدا عنا وتكون الروح هادئة و يكون المرء متمكنا من

تقدير فداحة خسارته وتتحد الذاكرة مع الخيال حيث نجد أن احدهما يتعقب الاخر ليبرزا مباهج الزمن الماضي[xxx] .

لأن هناك ارتباط وثيق بين (الضحك) و(الحزن) فالاثنان يعبران عن حالات نفسية فقد يولد (الضحك) من القمة (الحزن) وقد يولد (البكاء) من شدة (الفرح) لأن الضحك هو ضرب من المناعة النفسية التي تحول بيننا وبين التأثير بما يعرض لنا في هذه الحياة من ضغوط ،فـ(الضحك) قد يكون استجابة للالم لا للسرور لان مفتاحه هو المواقف التي تسبب لنا الضيق اوالكرب او الالم ان لم نضحك.والانسان يستخدم (الفكاهة) و(النكته) كنوع من (الهروب) و(الضعف) من المواجهة الحقيقية فيتطرق الى هكذا اسلوب للتنفيس عن غضبه وعجزه في تغيير الحال فيراها الطريقة الانسب لايصال افكاره وخاصة عندما يتوفر جمهور مهيأ لاستقبال النكته ومشتركا معه في الالم ،في بعض الاعمال التي يغلب عليها"العمق التراجيدي في الموقف وهو ماتحتاج اليه روح الكوميديا او على العكس من هذا،وهناك اعمال تشع مرحا وابتهاجا فأذا بمسحة تراجيدية تحيل الاشراقة الى قتامة، وعندها يبدو التمييز بين التراجيديا والكوميديا بوصفه امر عسير"[3].

الدراسات السابقة:

بعد اطلاع الباحث على الرسائل والاطاريح السابقة، وجد ان رسالة الباحث(زهير كاظم علوان) والموسومة(بنية العرض المسرحي الكوميدي في العراق)والذي تطرق فيها الباحث الى البنية الادبية للعرض الكوميدي ،وجدت أن هذا البحث بعيد كل البعد عن بحثنا ،وكذلك اطلع الباحث على رسالة الباحث(عبد الكريم عبود)والموسومه (تقنية الممثل الهزلي في المسرح)والتي تناول فيها مفهوم التجسيد الهزلي وادوات ووسائل الممثل الهزلي وكيفية توظيف (الكارتونات) المضحكة والساخرة.تبين أن كلا البحثين بعيدين عن مسار بحثنا هذا كون الاخير يختص بالكشف عن الملامح الأدائية للتمثيل الكوميدي في مسرحية (المقامة الواسطية) وهو موضوع مغاير لماجاء في دراسة الباحثين السابق ذكرهما.

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات:-

1- اعتمد الأداء الكوميدي على أعادة استقراء المشهد الواقعي على اعتبار ان الكوميديا تحاكي الشخصيات الدنيوية بلغة محلية كما في اداء الممثلين الجوالين المتمثل في تجسيد شخصيات (البخيل والجبان والغبي ....وغيرهم)

2- برز الأداء الكوميدي من خلال الأعتماد على الحركات الجسدية المتنوعة مثل(الرقص والغناء والبانتوميم).

3- تعد كل من (النكته والطرفة والهزل والسخرية)من عناصر أداء الشخصية الكوميدية ،فضلا عن توظيف النبرات الصوتية السريعة والمتنوعة.
4- اعتمد الأداء التمثيلي الكوميديا على(التباين في الفكرة)و(المفارقة في الموقف) و(التناقض في الشخصية).
5- أتسم (الأداء الكوميدي) بالمبالغة من أجل خلق حالة من الأثارة والتشويق والضحك.
6- تميز (الممثل الكوميدي) بـ(الكاريكاتيرية)كصفة تعكس لنا طباع الشخصية وسلوكها .
7- يعد الارتجال أحد العناصر التي يستند اليها (الأداءالكوميدي)من أجل تحقيق (النكته والطرفة والحركة البهلوانية) .
8- الضحك هو حالة نفسية فسرها علماء النفس على انها(انكار للواقع)،وقد يأتي الضحك لتغطية مشاعر اخرى (كالغضب او الحزن او الالم).

الفصل الثالث:اجراءات البحث

اولا:مجتمع البحث

اعتمد الباحث على انتقاء عينه قصدية المتمثلة بمسرحية(المقامة الواسطية).

ثانيا:طريقة اختيار العينة

اعتمد الباحث الطريقة (القصدية) في اختيار عينة بحثه.

ثالثا:منهج البحث:

سوف يعتمد الباحث على المنهج الوصفي في دراسة وتحليل العينات.

رابعا:ادوات البحث:

سوف يعتمد الباحث على الادوات الاتية
ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.
الوثائق بما فيها (الكتب، اقراص CD).

خامسا:تحليل العينات:

استنادا الى ماتقدم سيعمد الباحث الى تحليل مسرحية(المقامة الواسطية)على وفق وحدات التحليل العلمية التي يمكن من خلالها الوصول الى ادق النتائج.

تحليل مسرحية (المقامة الواسطية)

تأليف/د.عقيل مهدي

أخراج/د.زهير كاظم

مكان العرض/مسرح جاسم العبودي (الرواد سابقا) كلية الفنون الجميلة

تاريخ العرض :2011 -2012.

قصة المسرحية

قصة المسرحية مقتبسة من مقامات الحريري وهي مقامات أدبية الفها(محمد الحريري البصري) و تعد من أشهر المقامات التي تنتمي إلى فن من فنون الكتابة العربية الذي ابتكره بديع الزمان الهمذاني، ويتميز هذا النوع من القصص القصيرة كونه تحفل بالحركة التمثيلية، ويدور الحوار فيه بين شخصين، ويلتزم مؤلفها بالصنعة الأدبية التي تعتمد على السجع والبديع، أما بطل هذه المقامات فهو أبو زيد السروجي، وهو متسول يعتمد على حسن الكلام وسحر البيان في جذب اهتمام الناس، واستلاب عواطفهم، واستمالة عقولهم ليمنحوه صدقاتهم..

تحليل المسرحية

عمد مخرج العمل على تقسيم المسرحية إلى لوحات وحركات احتفالية، مستخدما لغة تواصلية لفظية وغير لفظية بالاعتماد على قدرات الممثل،فضلا عن توظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي وخيال الظل ،.كما يحمل العنوان عنصر الإدهاش والفانتازيا والتغريب والمفارقة من خلال استخدام التراث في جدلية مع الواقع المعاصر والعزف على إيقاع تداخل الأزمنة: الحاضر في الماضي والماضي في الحاضر.وتظهر الاحتفالية بتحويل خشبة المسرح الى حفل يشمل التمثيل والرقص والشعر والغناء والزجل مع اضافه (لغة الجواري) ولغة التصفيق عند المتلقي ،ومع هذا كانت الملامح الكوميدية في (مسرحية المقامة الواسطية)واضحة في اداء الممثل(جاسم محمد)والذي جسد شخصية (الواسطي)،معتمدا في خطابه الادائي القائم على امكانياته الجسدية والصوتية الذي استطاع المخرج ان يستغلها بشكل صحيح لتغذية دوره واعطاء تناغم منسجم مع باقي الشخصيات وتوجه للأنتقال من شخصية الى اخرى حسب متطلبات الدور الذي اقتضى منه اداء عدة شخصيات في ان واحد فنجح باتقان الشخصية المركبة مما استدعى التنوع في لغة الخطاب البصري والسمعي فتمكن من رسم الكاريكتر الخاص بالشخصية التي يؤديها والتي اقنعت المتلقي بسلوكها على الخشبة واحبها من خلال كسره لجدار الرابع واشراك المتلقي بالحدث الذي يدور امامه كونه يعرض معاناته مع القهر والالم الذي ألم به وبمجتمعه بأسلوب فكاهي من خلال استخراجه لمعطيات دوره عن طريق الرسم الكامل لشخصية التي منحها له المؤلف بأضافات المخرج الذي استثمر امكانيات

الممثل كونه متمكن من ادائه للغناء والعزف على آلة الايقاع(الطبل)،الى جانب قدرته على رسم قناع لوجهه مستغلا قدراته على التلاعب بحركة العين وباقي عضلات الوجه بالتنسيق مع حركة الجسد كلغة بصرية مهمة للممثل والمتلقي حيث أستخدم يديه خلال القائه للابيات الشعرية والغناء والعزف فضلا عن التنوع في أيقاع حركته التي امتازت بالسرعة والخفه خلال انتقاله على الخشبة مما أضفى طابع الفهلوه والمكر على الشخصية حسب حاجة الدور الذي تطلب منه اداء عدة شخصيات بمهن مختلفة فشاهدناه (رساما وحدادا وشيخاً يخطب بالناس...الخ)،وهذا التنوع جعله ينجح بتنوعه لنبرات صوته لتوصيل خطابه السمعي الى المتلقي بشكل لافت ومقنع ويضفي عليه طابع المرح لاثارة الضحك فتنوع في الاوزان والقوافي وهو ينتقل من الشعر الى النثر ومن ثم الى الغناء وتوظيفها بشكل بارع ليخدم موضوعه المطروح الذي جمع مابين مقامات الحريري والاغاني التراثية وبين الواقع المحلي الذي يمر به المجتمع،فأستخدم الفكاهة المبطنه التي تحمل افكاراً سياسية ودينية وهذا ماشاهدناه وهو يقدم شخصية (الشيخ الواعظ للناس)والذي قدمه بشكل ساخر ،فكان يولد عنصر الضحك من رحم الالم فبرز اشتغاله على العامل النفسي والمزج مابين (ألالم والمرح)،مع اضافة بعض العبارات والتأكيد عليها اثناء النطق بها مما ولد الضحك عند المتلقي.حيث نراه في احد المشاهد يلقي دعاءه بنبرة صوت واحدة نتبينه في قوله:-

اللهم احفظني .. ومسكني .. ونفسي وعندما قال (*وعرضي*)قالها بنبرة صوت منخفضه وبأسلوب مغاير مع تعابير وجه مختلفة غريبة مثيرة للضحك.

اما الشخصية الاخرى والتي جسدها لنا الممثل(احمد عوني)فقد ظهر لنا رجلاً اعمى في بداية العرض وبيده (المرأة الفاحصة)وهي مفردة محلية دخلت الينا بعد الاحتلال لفحص السيارات المفخخة ،حيث نرى المخرج يعمد الى استخدامها كمفردة تثير الضحك وهو يمسك بها لفحص جسد كل فتاة تمر امامه ،وقد اعتمده بالدرجة الاولى على امكانياته الغنائية الذي منحها(كاريكتر)محبب لدى المتلقي فنجح بأدائه لشخصية(السكران)في اللوحة التمثيلية التي جمعت بينه وبين شخصية (الواسطي) فوظف بأتقان حركته الجسدية وادائه للغناء مع حالة عدم التوازن بسبب (السكر) فنراه يترنح في مكانه وهو يغني بألقاء متثاقل بحسب الحالة التي هو فيها مما اثار ضحك الجمهور.

وترى الباحثة من خلال مشاهدته للشخصية التي جسدها(زياد الهلالي)انه لم يوفق في رسم كاريكتر خاص بشخصيته على رغم محاولته تنويع بنبرات صوته واظهار نفسه في احدى اللوحات انه معاق لكن ذلك لم يسعفه في اقناع الجمهور بأدائه لجعله يضحك لانه جاء اداءً كوميديا مصطنعاً فبالغ في حركاته الجسدية والصوتية فكان شخصية نمطية تعمل داخل قالب جسد الممثل الذي لم يفلح ان يغادره الى جسد الشخصية.

في حين نجد ان هناك شخصية الفتاة التي جسدتها (نوال احمد)وهي تعاني من العوارض اللغوية المعيقة الطبيعية اي التي تخص ذات الممثل ولم يصطنعها او يقصدها في ادائه وهي عدم قدرتها على لفظ حرف (الراء)،حيث أستمع المتلقي الى حوار الشخصية وهي تحول دون ارادتها حرف (الراء)في النطق الى (الألغاء)مما جعل المتفرج لا ينتبه الا الى مخارج حروفها التي كانت تكفي لجذب انتباه المتلقي ،وهنا لم ينجح المخرج بتوظيف هذا العارض بشكل صحيح لخدمة الدور التي تجسده الممثلة بل على العكس انقلب هذا الدور ضد الشخصية وجعلها سلبيه بنظر المتلقي الذي لم يستمتع مما سمع بل كان كل تركيزه على النطق وانصرف انتباهه عن الدور التي تؤديه.اما بمايخص دور المجاميع في العرض حيث وظف المخرج هذه المجاميع لخدمة الشخصيات الرئيسية عند ادائهم للغناء والتصفيق ،فضلا عن مفردت القناع التي تداولها عدد قليل من المجموعه التي لم توفق ولم يوضح المخرج اشتغالاته على القناع ،سوى انه ظل قطعه مؤسلبة ومجردة لا تحمل اي معنى ،مع ملاحظه فضاء العرض الذي كان فقيرا الا من بعض القطع الديكورية البسيطه،من هنا يتضح ان المخرج اراد الأعتماد على جسد الممثل كلغة وحيده للعرض، اي عرض امكانيات الممثل الجسدية والصوتية بوصفه علامة مهمة في العرض المسرحي المنتج للخطاب البصري والسمعي.

الفصل الرابع:النتائج والاستنتاجات

اولا:النتائج

1- عمد المخرج في اشتغاله على النص المسرحي المقتبس من (مقامات الحريري) باستخدام الطقس الاحتفالي الذي يشمل (التمثيل والغناء والرقص والشعر والزجل).
2- الاعتماد على قدرات الممثل التعبيرية الجسدية والصوتية في أداء الدور الكوميدي لانتاج خطاب بصري وسمعي بمضامين فكرية وجمالية.
3- تمكن الممثل الكوميدي من التنوع في الخطاب اللفظي مابين (الشعر والنثر والغناء)وهذا ما يمنحه مجالات اوسع في تعدد المعنى.
4- استطاعت بعض الشخصيات ان تمنح نفسها صفة(كاريكاتيرية)تثير الضحك لدى المتلقي.
5- توفر الصوت الجميل والتمكن من الغناء والتلوين بألالقاء عند شخصيتي(الواسطي والاعمى).
6- امتازت شخصية (الواسطي)بالحركة الخفيفة والنشطة لاضفاء طابع الفهلوه والمكر على طبيعة الشخصية وامتلاك القدرة على صناعة اللحظة المشوقة التي تثير المتعة والتفاعل عند المتلقي.
7- توظيف العامل النفسي عند الشخصيات لتوليد عنصر الضحك.
8- كسر الجدار الرابع لاشراك المتلقي بما يحدث امامه على خشبة المسرح من خلال نزول احدى الشخصيات الى الصالة وهي في حالة ألقاء الحوار.

9- قدرة الممثل من التحكم بملامح الوجه وباقي اجزاء جسمه على وفق متطلبات اللحظة الانية التي تصنعها الكلمات والمواقف على خشبة المسرح.

10- استخدام اللغة المبطنه لاسباب سياسية ودينية وتحويلها الى لغة ساخرة تثير الضحك.

11- ادخال بعض المفردات المحلية كأكسسوارات تسهم في تجسيد اللحظة الكوميدية (كالمرأة الفاحصة وقناني المشروبات الكحولية)التي استغلتها احدى الشخصيات لتجسيد دور السكران.الى جانب التناقض في زي الشخصيات الذي جمع مابين الماضي والمعاصر.

ثانيا:الاستنتاجات

1- يجب ان تتوفر المرونة الكافية عند الممثل العراقي على صعيد الجسد والصوت لاداء جميع الحركات التي يتطلبها الدور المسرحي في الأداء.

2- لايوجد في المسرح العراقي ممثل كوميدي وتراجيدي، بل هناك وسائل لصناعة الكوميديا وهي(التباين بالفكرة و التناقض في الشخصية والمفارقة في الموقف) الى جانب وسائل اخرى لصناعة النكته والفكاهة.

3- قدرة الممثل العراقي على رسم كاركتر مقنع للمتلقي والتأثير فيه لخلق الضحك.

4- ان يكون الممثل العراقي ذكيا وسريع البديهة وقادرا على خلق النكته والفكاهة في اللحظة التي يكون فيها على خشبة المسرح.

5- قدرة الممثل العراقي على التحكم بملامح وجهه وباقي اجزاء جسده حتى يسهل عملية توليد اللحظة الكوميدية.

6- تمكن الممثل العراقي من اللغة الفصحى والعامية والاعتناء بالاوزان والقوافي والقدرة على التنقل والتنوع في الألقاء حسب متطلبات الدور .

7- لا يمكن الفصل بين الضحك والعامل النفسي فلابد ان يولد الضحك من الالم او الغضب او الحزن اويكون واعزا للانتقاد والسخرية .

الهوامش

(i) اقبال نعيم:الجروتسك في العروض المسرحية، ط1،الامارات: (اصدارات دائرة الثقافة والاعلام – حكومة الشارقة) ،2005،ص68.

[ii]( ) ميليت،فرد ب ،جيراد ايدس بنتلي:فن المسرحية،تر صدقي حطاب،بيروت-نيويورك،مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر،1966،ص190.

([iii]) ويلسون،جلين:سيكولوجية فنون الاداء،تر شاكر عبد الحميد،الكويت،سلسلة عالم المعرفه 258،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،2000،ص245.

([iv]) ميليت ،مصدر سابق،ص185.

([v]) كارلسون،مارفن:فن الاداء –مقدمة نقدية،تر منى سلام،القاهرة،مركز اللغات والترجمة-اكاديمية الفنون-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1999،ص5.

([vi]) جودمان،اليزابيث،وجين د يمان:المرشد في السياسة والاداء،تر محمد لطفي نوفل وامين الرباط، القاهرة،مركز اللغات والترجمة-اكاديمية الفنون-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،2001،ص151.

([vii]) جورد،هايز:التمثيل والاداء المسرحي،تر محمد سعيد،اصدار مركز الشارقة للابداع الفكري،الشارقة –دولة الامارات،د.ت،ص21.

([viii]) الياس، ماري، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي،ط2،لبنان،مكتبة لبنان ناشرون،2006،ص376.

([ix]) الياس،المصدر السابق،ص376.

([x]) كانوفا ،ماري كلود:الكوميديا ،تر علاء شطنان التميمي،ط1،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة ،2006،ص7.

([xi]) كانوفا،المصدر السابق،ص10.

([xii]) ميليت،مصدر سابق،ص190.

([xiii]) ينظر:شلدون تشيني،مصدر سابق،ص33.

([*]) الديثرامب: هو رقصة خاصة بالاله (ديونسيوس) يقوم بها افراد الجوقة وهم مرتدين جلود الماعز .
ينظر:جون لينارد، ،مصدر سابق ،ص456.

([xiv]) ينظر: عبد الواحد أبن ياسر:حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته،ط1،الجزائر:(منشورات الاختلاف-دار الامان) ،2011 ،ص ص29-32.

([xv]) فرد ب مليت،مصدر سابق،ص208.

([xvi]) عقيل مهدي يوسف،مصدر سابق،ص29.

([xvii]) ينظر:المصدر السابق،ص65.

([xviii]) ماري-كلود كانوفا،مصدر سابق،ص67.

([xix]) ينظر:ماري الياس،مصدر سابق ،ص390.

(2) المصدر السابق، ص ص254-255.

([xxi]) هنري برغسون،مصدر سابق،ص ص66-67.

([xxii]) ينظر،المصدر السابق،ص79.

([xxiii]) اندريه كريون:برغسون-حياته، فلسفته، منتخبات، تر نبيه صقر،ط3،بيروت:(منشورات عويدات) ،1982،ص49.

([xxiv]) هنري برغسون، مصدر سابق،ص85.

([xxv]) ينظر:جلين ويلسون،مصدر سابق،ص ص249-252.

(xxvi) المصدر السابق،ص247.

(xxvii) ينظر: صالح سعد،مصدر سابق،ص ص17-90.

(xxviii) جلين ويلسون ،مصدر سابق،ص ص262-263.

(xxix) ينظر: صالح سعد،مصدر سابق،ص17.

(xxx) ينظر:أدوين ديور، ج2،مصدر سابق،ص116.

المصادر:

1- ارسطو طاليس :فن الشعر ، تر عبد الرحمن بدوي، ط2، بيروت: (دار الثقافة) ،1973.

2- اقبال نعيم:الجروتسك في العروض المسرحية، ط1،الامارات: (اصدارات دائرة الثقافة والاعلام – حكومة الشارقة) ،2005 .

3- اندريه كريون:برغسون-حياته، فلسفته، منتخبات، تر نبيه صقر ،ط3،بيروت:(منشورات عويدات) ،1982 .

4- جودمان،اليزابيث،وجين د يمان:المرشد في السياسة والاداء،تر محمد لطفي نوفل وامين الرباط، القاهرة،مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،2001 .

5- جورد،هايز:التمثيل والاداء المسرحي،تر محمد سعيد،اصدار مركز الشارقة للابداع الفكري،الشارقة –دولة الامارات،د.ت .

6- عبد الواحد أبن ياسر:حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي، وشعريته،ط1،الجزائر:(منشورات الاختلاف-دار الامان) ،2011 .

7- كارلسون،مارفن:فن الاداء –مقدمة نقدية،تر منى سلام،القاهرة،مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون-مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1999 .

8- كانوفا ،ماري كلود:الكوميديا ،تر علاء شطنان التميمي،ط1،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة ،2006 .

9- ميليت،فرد ب ،جيراد ايدس بنتلي:فن المسرحية،تر صدقي حطاب،بيروت-نيويورك،مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر،1966 .

10- ويلسون،جلين:سيكولوجية فنون الاداء،تر شاكر عبد الحميد،الكويت،سلسلة عالم المعرفه 258،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،2000 .

11- الياس، ماري، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي،ط2،لبنان،مكتبة لبنان ناشرون،2006.