Movement Metaphor and Its Significance in the Theatrical Actor's Performance

Researcher: Haider Ali Hassan
E-mail: pgs.haider.ali@uobasrah.edu.iq

Assistant Professor Dr. Hassanein Abdul-Wahhab Abdul-Zahra
E-mail: hassanien.a.zahra@uibasrah.edu.iq
University of Basrah / College of Fine Arts

Abstract:

Human beings have long relied on movement as a means of communication. Gestures and dances were not merely random movements; rather, they carried religious, social, and magical meanings. Over time, these movements became foundational to theatrical art and developed into a means of expressing emotions and desires. In theatre, movement is no longer merely an instrument of execution; it has become an essential component of performance, playing a significant role in conveying meanings and symbols and in constructing relationships within the theatrical work. From this perspective emerged the concept of movement metaphor.

The research is divided into four chapters. The first chapter addresses the research problem through the following central question: How does the actor employ the everyday movements of society, appropriate them, and make use of them in theatrical performance on stage? The chapter also discusses the significance and objective of the research and provides definitions of its key terms.

The second chapter comprises two sections:

1. Movement metaphor and its intellectual foundations in the actor's performance.
2. Movement metaphors in the actor's performance in world theatre.

The chapter concludes with the indicators derived from the theoretical framework. The third chapter is devoted to an analysis of the play *The Flood*, which constitutes the research sample, followed by the findings and conclusions. The study concludes with a list of sources and references.

Keywords: Metaphor, Movement, Performance.

استعارة الحركة وأهميتها في أداء الممثل المسرحي[*]

الباحث : حيدر علي حسن **الأستاذ المساعد الدكتور حسنين عبدالوهاب عبدالزهرة**
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة
E-mail: pgs.haider.ali@uobasrah.edu.iq E-mail: hassanien.a.zahra@uibasrah.edu.iq

الملخص:

اعتمد الإنسان على الحركة بوصفها وسيلة للتواصل، إذ لم تكن الإيماءات أو الرقصات مجرد حركات عشوائية، بل كانت تحمل معاني دينية واجتماعية وسحرية، ومع تطور الزمن، تحولت هذه الحركات إلى أساس للفن المسرحي، وأصبحت وسيلة للتعبير عن المشاعر والرغبات، وفي المسرح لم تعد الحركة مجرد أداة تنفيذ، بل جزءًا أساسيًا من العرض، لها دور في إيصال المعاني والرموز وبناء العلاقات داخل العمل المسرحي، من هنا ظهر مفهوم استعارة الحركة، وقد ضم البحث أربعة فصول عالج في الفصل الأول مشكلة البحث ضمنها التساؤلات التالية: كيف يوظف الممثل الحركات اليومية للمجتمع، واستعارتها والإفادة منها في أداءه التمثيلي على خشبة المسرح؟ ، وأهمية البحث ، وهدف البحث وتعريف المصطلحات.

اما الفصل الثاني احتوى مبحثين هما:

١- الاستعارة الحركية ومرجعياتها الفكرية في أداء الممثل

٢- الاستعارات الحركية لأداء الممثل في المسرح العالمي.

واختتم الفصل بمؤشرات الإطار النظري، اما الفصل الثالث تمثله بتحليل مسرحية (الطوفان) عينة البحث ومن ثم النتائج والاستنتاجات، خاتماً البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: استعارة ، حركة ، أداء .

[*] بحث مستل من رسالة الماجستير الموسومة : **الاستعارة الحركية في اداء الممثل المسرحي العراقي .**

الفصل الأول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يعد السلوك البشري منذُ بدء الوجود، الحياة الديناميكية من خلال محاكاته للظواهر الطبيعية عن طريق الإيماء والاشارة والرمز، أذ كان يعدهم أدوات للتواصل مع من يحيط به ، وذلك عبر الاتصال الديني الميتافيزيقي الذي شكلت تجلياته بعد ذلك النواة الأولى للمسرح ، فالنشاطات التي مارسها الانسان البدائي لم تتوقف ضمن حدود الاكتفاء بحاجاته اليومية ، وأنما تخطت حدودها للذوق والجمال وما يرافقها من طقوس دينية وممارسات سحرية اختلط فيها الغناء والتمتمات بالرقص والحركات المستعارة من الكائنات المحيطة به ، حيث عبر هذا الرقص وهذه الحركات عن افعال معينة تحولت فيما بعد لتكون نواة للدراما و المسرح ، وحينها لم تعد تلك المظاهر الحركية مجرد رقص او حركات صادرة من الحاجة أو الرغبة بحد ذاتها ، بل تحولت إلى افعال معبرة عن انفعالات وموضوعات وافكار تشكلت بصيغ مسرحية وعقد درامية ، فأن استخدام الاستعارة الحركية يظل آلية استكشاف قدرات التعبير، فطريقة الاستعارة في النقل والاستبدال والمحاكاة تسهم في استكشاف امكانيات الانسان بقدراته للتعبير والتي ارتبطت بغريزته من خلال ميلهُ بغريزة التمسرح مما جعل الحركة عنصراً اساسياً واداة تواصل في العلاقات الشخصية والاجتماعية والتفاعل مع الاخرين.

أن تطور الحركة في المسرح من حيث القيم الفكرية والجمالية جعل من المشتغلين والدارسين أن يعتبروا من استعارتها ليس مجرد أداة ميتة، وانما تحويلها إلى أداة فاعلة من خلال انتاج المعاني ودلالاتها واعطائها دوراً حيوياً في نقل الانفعالات والافكار والقصص وتجسيد الشخصيات والاحداث، مما يضفي الحيوية على العروض المسرحية وجعلها أكثر جاذبية، وقد أصبحت الحركة العنصر الأساسي والجوهري في خطاب العرض، وتمت استعارتها وتوظيفها في اداء الممثل المسرحي ، وبالتالي غدا الممثل يواجه تحديات جسدية خلال اداءه على خشبة المسرح أثناء التعبير عن التجارب الحياتية والثقافية المستعارة لجعلها مقبولة لدى الجمهور ،فالممثل يقع وسط مجموعة من الاستعارات المتمثلة بالقصص والاساطير والروايات والامثال الشعبية والحكم فهو لا يستطيع أن يفهم عالمه من دونها ، وهي مطلوبة على شكل استعارات حركية تعطي زيادة لقوة المعنى ، وهذا يتطلب من الممثل التحكم في أداءه بدقة عالية للتعبير بشكل صحيح عن المشاعر والرسائل المطلوبة التي يرسلها النص ، فما كان عليه الا أن يمتلك القدرة لتحويل الكلمات والمعاني إلى حركات ذات دلالات تعبيرية تعبر عن الشخصية بشكل ملائم ، وقد أصبحت تلك التحديات الجسدية تتطلب تدريباً واتقاناً على الحركات التي يمكن استعارتها من الحياة اليومية للمجتمع والإفادة من دلالاتها التعبيرية، ومن هنا نشأت مشكلة البحث، أذ اثار الباحث التساؤل الاتي :

كيف يوظف الممثل الحركات اليومية للمجتمع ، وهل استطاع استعارتها والإفادة منها في أداءه التمثيلي على خشبة المسرح ؟.

ثانياً: أهمية البحث:

- تكمن أهمية البحث في كيفية استطاعة الممثل الإفادة من الاستعارات الحركية وكيفية توظيفها في اداءه على خشبة المسرح.
- كما تكمن الحاجة إلى البحث للباحثين والدارسين والمشتغلين في الفنون المسرحية.
- المؤسسات والاكاديميات التي تختص بدراسة فن التمثيل.

ثالثاً: هدف البحث:

- يهدف البحث إلى التعرف عن الاستعارة الحركية وآلية اشتغالها وانواعها في اداء الممثل المسرحي وتأثيرها على منظومة العرض في المسرح العراقي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود المكانية: البصرة وبغداد.

الحدود الزمانية: ٢٠١٣-٢٠١٨.

حدود الموضوع: تقديم دراسة تتناول الاستعارة الحركية في أداء الممثل المسرحي العراقي.

خامساً: تعريف وتحديد المصطلحات:

١. **استعارة لغوياً:** جاءَ في لسان العرب "العاريةُ والعارةُ ما تداولوهُ بينهم، وقد أعارَ منهُ وعاورَهُ إياه، والمعاورة والتعاور شبه المداوله والتداول يكون بين أثنين وتعور واستعار: طلب العارية، وأستعار الشيء واستعارة منهُ: طلبَ أن يعيَرهُ إياه"(١).

- **استعارة اصطلاحاً:** مصطلح الاستعارة "مشتق من الكلمة الإغريقية (ميتا فوراmetaphor) والتي تعني (ينقل) او (يحول)، والاستعارة بصورة عامة نوعاً من المجاز يشار فيه إلى شيء ما باستعمال لفظ أو مصطلح يصف-حرفياً -شيئاً اخر"(٢)، اما حسب رأي (ريكور): هي "الوسيلة الفعالة لحمل المعاني الحية المرتبطة بالذات الإنسانية وللإحالة على الواقع"(٣).

٢- **الحركة لغوياً:** جاءت في معجم لسان العرب هي "ضد السكُونُ، حَرُكَ، يَحُركُ، حَركةٌ وحَركاً وحركَةُ فَتَحركَ"(٤)، اما في العرف العام جاءت "انتقل الجسم من مكان الى مكان آخر، أو انتقال أجزائه كما في حركة الرحى"(٥).

- **الحركة اصطلاحاً:** جاءت في المعجم المسرحي بأن "الحركة في المسرح يمكن ان تكون محاكاة وتقليداً للحركة في الحياة وتخضع لنفس القوانين المتحكمة بها، لكنها تختلف عنها في كونها غالباً مقصودة وغير اعتباطية، وتنبع من عملية اختيارية يتحكم فيها الطابع الاقتصادي للعرض المسرحي الذي لا يسهم في. بالإسهاب، وقد تشكل الحركة نظاماً مستقلاً له اعرافه الخاصة التي تختلف تماماً عن الحركة في الحياة، وتكون في هذه الحالة حركة مؤسلبة ومنمطة لها روامزها الخاصة "[٦].

٣. التعريف الاجرائي للاستعارة الحركية

هي وسيلة للتعبير عن المعاني والأفكار والمشاعر من خلال النقل والتشبيه والمحاكاة، يتخذها الممثل لإيصال المعنى والفكرة عبر استعارة الحركة مما هو مألوف وواقعي إلى حالة ممسرحة ومقننة، تضفي عليها طابع وظيفي جديد قد تستدعي تفسيراً مغايراً لها.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الاول / الاستعارة الحركية ومرجعياتها في أداء الممثل

يعد اسلوب الاستعارة ركن جوهري من اركان التعبير والتواصل فقد وجدت منذ ان وجد الانسان القديم، وقد اتخذها الانسان من "العقيدة الدينية وسيلة لتشخيص ممارساتها الفردية او الجماعية المتمثلة بالشعائر والطقوس المجسدة على شكل صور احتفالية دينية او دنيوية تتخللها لغة الحركة الجسدية والكلمة التي تثير في نفس الانسان القديم الاطمئنان"[٧]، أذ كانت جزءًا أساسياً من تجارب الإنسان، واستخدمها بوصفه وسيلة للتواصل مع الارواح والقوى الخارقة، يعبر ذلك عن رغبة الفرد في التواصل مع الجوانب الروحية والدينية لتحقيق التوازن والإرضاء، ويمكن أن تكون هذه التشكيلات التعبيرية جماعية تعبر عن قيم وتقاليد المجتمع، أو فردية تعكس رغبات واحتياجات الفرد الروحية ، كما "من تلك الظواهر هو التعبير عنها باستعارة الحركة والاصوات للكائنات الاخرى ، دليل على تأسيس تقمص الفرد في القبيلة لحيوان مقدس أو نبات أو حجر ، رغبة منه في أن يمنحه الصحة والصيد الوفير"[٨]، فهذا الارتباط وطريقة حضوره الاول وتواصله مع الآخر، هذا ما يماثل بوصفنا للخطاب المسرحي.

أن لظهور الممارسات البدائية عكسه على صفة الحياة اليومية والاجتماعية والدينية في اعتقادهم وتصورهم للظواهر الطبيعية وعلى رأسها فكرة الخلود ونشاءة العالم وتشبيه الالهة بالبشر ،حيث من تلك " الجذور الطقسية والاحتفالية نشأ (فن التمثيل) بعد تحوله إلى ممارسة دنيوية يقوم به مجموعة من الأفراد في مكان معين وفي زمان محدد يتشبهون بآخرين ، سواء كانوا من الالهة أو من الابطال والقادة أو من الناس العاديين "[٩]،وهذه تعتبر بداية التأسيس(الاستعارة) للشخصيات بمجمل ما يتعلق بها من حركة ، إيماء ، اشارة ، بوصفها وسيلة تخاطب،،اعتمدت على التشبيه " وتقودنا صفة التشبيه إلى تسمية أخرى

تقترب من ميدان المسرح بشكل كبير وهي (المحاكاة) اي قيام الإنسان بمحاكاة نموذج ما في حياته الطبيعية ، إلا أن المحاكاة في العراق القديم تجسدت بالتماثيل والمنحوتات التي تعبر عن الالهة واشكالها بالدرجة الأولى ، ثم تطورت لتعتمد على استخدام النماذج الإنسانية الحية"[١٠]، فاستعارة الحركة وفق علاقتها بنشاط الإنسان يوثر في آليات انفعالاتنا وتفكيرنا ، والجدير بالذكر أن "الاستعارة من الادوات المهمة جداً ، في محاولة الفهم الجزئي ، لما لا يمكن فهمه كليا : أحاسيسنا ، وتجاربنا الجمالية ، وسلوكياتنا الاخلاقية "[١١] ، فهي تعزز فهمنا للعواطف والتجارب الجمالية والسلوكيات الأخلاقية مما جعل الإنسان اللجوء إلى الاستعارة الحركية في تشكيل الخطاب من خلال "إعادة انتاج تلك المظاهر المتعددة والصور المتداخلة والحالات المتشابكة للصراع في حياته، بصدقيه عالية، وهو يكشف عن ظلال ذلك الصراع في السلوك الإنساني، وكأنه يعبر عن أعذب النغمات وأدق (توناتها) في سلم العواطف، اعتماداً على قدرته في صياغة تعبيرات الوجه وايماءات الجسم وحركات الايادي واوضاع الجسد، دونما حاجه الى الكلام.. هذا الشكل في التعبير اخذ مداه عبر العصور، ودخل الميدان الفني بشكل عام والمسرحي بشكل خاص"[١٢].

استعارة الحركة في اداء الممثل لبلاد وادي الرافدين

إن لكل عصر فلسفةُ ومفهومهُ فهي "مرحلة من مراحل تطور، بدأ الإنسان يتصور في مقدوره تسخير الطبيعة لصالحه ليستطيع من خلال ذلك تفادي النتائج السلبية التي قد تؤدي إليها تلك التغيرات، وكانت تلك بداية الاعتقاد بقوة السحر القائم على مبدا التشبيه والذي يهدف إلى إستحداث الشيء بتقليد عملية حدوثه، ولهذا السبب كان الانسان يقيم طقوساً سحرية يتقمص من خلالها ظاهرة طبيعية معينة أو شيئاً معيناً وجوده حاجة ملحة كأن يكون نزول المطر أو ظهور الشمس، أو تزايد الماشية"[١٣]، لذلك شكل هذا العصر مجموعة من المكونات الأيديولوجية التي تنعكس في إبداعه الفني ، وبما ان المسرح هو وسيلة للتواصل، يتم نقل كل فكرة محددة من خلال الكلمات أو الحركات المرتبطة بتلك الفكرة، ومع ذلك، نجد هنالك حالات يجب علينا استعارتها كحركات من أفكار أخرى طالما أنها مرتبطة بالفكرة التي نحاول التعبير عنها وهذا ما يقودناإلى صفة التشبيه وهذا " اهم ما يميز المعتقدات الدينية في وادي الرافدين"[١٤] ، فالتشبيه احدى الوسائل الاساسية التي اتخذها الإنسان من مبدأ الاستعارة عندما كان في حضارة وادي الرافدين محاطاً بقوى غامضة منها ما يعينه كالآلهة، ومنها ما يضره كالعفاريت التي تظهر على شكل عواصف او كوابيس في المنام مثل الكوارث الطبيعية او حتى المرض أّذ " كان يستدعي كاهناً_ ساحراً يتمتع بقوه مقدسه ليقوم بالسيطرة عليها ، ويجنبه أذاها .والساحر يستعين بالتعاويذ بسحر المحاكاة او ما عرفه بـ (البديل) تحويل شبيه الى حقيقي عن طريق تقليده ومحاكاته الذي تعلمه من اسلافه للحفاظ على سلامه الشخص، والبديل اما ان يكون صوره او دميه من طين في قبور العائلة بقصد ايهام الشيطان

العفريت الممسك بالمريض "[١٥] ، لذلك تعد المعتقدات الدينية في وادي الرافدين جزءً أساسياً في توضيح المفاهيم الروحية والدينية من خلال الرموز والمثاليات المستعارة حركاتها من الطبيعة والحياة اليومية، مما يمنح تلك المفاهيم عمقاً فريداً. وهذا يدل على أن العروض في حضارة بلاد ما بين النهرين كانت جزءا من الطقوس الدينية شكلا ومضمون.

استعارة الحركة في أداء الممثل لبلاد وادي النيل

ظهرت حضارة وادي النيل كنظيرتها واعني حضارة وادي الرافدين، وقد تميزت بالطابع الديني وممارسة الطقوس، ولقد لعبت الدراما دورا مهما، حيث استخدمت المسارح للاحتفالات الدينية و للاحتفالات الثقافية والاجتماعية فضلا عن الاعمال الدرامية التي تعكس حياتهم اليومية ومعتقداتهم الدينية ورفع الوعي الثقافي، إذ لا يخفى على المنظرين والدارسين والباحثين لتاريخ المسرح أن البدايات الاولى للظواهر المسرحية كانت في المعابد، اذ كانت الحركة هي الاساس في الاعياد والطقوس والاحتفالات الدينية ، ثم تحولت هذه العروض إلى الشارع بطريقة احتفالات دنيوية اذ كان الكهنة يقومون بالأداء التمثيلي ، ومنذ تلك الفترة بدا تأثيرها واضحاً على حركه الممثل من خلال تجسيد الصراعات بين الإلهة والبشر ، ونظراً لقيام الكهنة في أداء الأدوار فقد اتسم النشاط المسرحي على حد قول (لويس عوض) أن المسرح " نشأ وترعرع ومات في المعابد دون ان يواجه مأساة الانسان"[١٦]، لذا أنشأ كهنة مصر القدماء مدارس في المعابد لتعليم الرقص وقد استخدم المصريون القدماء الرقص بشكل كبير " فالرقص هو وسيلة التعبير أو الطريقة التي يعبر بها القائم بالأداء بتجسيد المعاناة الكامنة ، بواسطة الحركات والايماءات والايقاعات ، ويتميز هذا الاداء بأنه يتصف بحاله النشوة التي تعالج الحادثة وتستحضر طقسيتها وجوها بجو من السحر عن طريق الانغام والحركات والايقاعات والعبارات"[١٧]، وهذا يكشف عن فهم عميق له كفن يتجاوز الحركة البدنية ليصل إلى مستوى التواصل الروحي والعاطفي و يمكن أن يكون مرآة للثقافة، ووسيلة للشفاء، وطريقة للاحتفال أو الحزن من خلال الاستعانة بالموسيقى والحركة، فتركيز على الجذور الدينية والطقوس للفن الدرامي لهاتين الحضارتين التي تقام بشكل رئيسي خلال المناسبات والأعياد الدينية.

استعارة الحركة في أداء الممثل الاغريقي

ان المسرح بشكل عام هو تجسيد للعادات التي خلقها الانسان، والتي ولدت من رحم الثقافات وأبدع في صياغتها، وذلك من اجل بلورة الانساق الدلالية الناتجة من استعارات حركية المستمدة من مجموعة واسعة من اشكال التعبير الثقافي التي أظهرت الشكل الفني للمسرح نتيجة للاتفاقيات المجتمعية التي انشأها وشكلها البشر، فالممثل المسرحي الاغريقي كان معروفاً بمهارته الفنية الرفيعة والتميز في الأداء على خشبة المسرح، ولديه فهم عميق لاستعارة الحركة والايماءة والاشارة فاستخدامه للحركات الجسدية ،

والتعبيرات الوجهية ، والايماءات بشكل متقن هو لتوصيل الرسالة وايصال المشاعر إلى الجمهور بطريقة فعاله ، أضافة إلى ذلك استعارته للأقنعة والازياء في الأداء ، حيث" كانت أقنعة الدرامات الكوميدية متنوعة اكثر منها في الدرامات التراجيدية ، لتمثيل هذه الأقنعة – إضافة إلى وجه الإنسان كما في التراجيديا – للحيوان والطيور ، الامر الذي ساعد على تعميق الكوميديا ... يمكن القول ان أزياء الدرامات التراجيدية كانت شبيه بملابس الاثينين آنذاك ، ملابس طويلة تصل إلى الأسفل فراء عباءة على الملابس، اما أزياء الكوميديات فكانت تنحو إلى المبالغة والسخرية لأثارة الضحك من شخصياتها"[١٨] ، وهذا ما أنعكس على أداء الممثل الاغريقي من ناحية سرعة وبطئ الحركة " أداء الممثل في المسرحية الكوميديا ، فقد كان اكثر مرونة وحيوية ، نتيجة ارتدائه ملابس اقل من ممثل التراجيديا ، فضلاً عن خفة وزنها ، بحيث تتيح له حرية الحركة وأداء المجموعة والحركات المعبرة الراقصة ، ويشترك مع الممثل التراجيدية من ناحية تدريب الصوت للتعويض عن تعبيرات الوجه لارتدائه الأقنعة بحيث تتوافق طبقات الصوت ونبراته المختلفة مع الشكل والحركة وايماءة القناع"[١٩] ، فاستعارة الممثل للأقنعة وارتدائه الملابس الفضفاضة والكعوب العالية ، وذلك بسبب المساحة الكبيرة للمسرح الاغريقي وبُعد خشبة المسرح عن المتفرج ، لم يظهر وجه الممثل شيئاً لأنه كان يرتدي قناعاً ، مما خلق حاجزاً لان القناع منع تعابير وجهه من الظهور فبقيت مخفية ولا يتمكن من ان يعبر عن انفعالاته ، الا انه يظهر من خلال القناع سواء كان سعيداً أو حزيناً ، وقد يستعار الممثل عدة اقنعة في المسرحية الواحدة، فالاستعارة الحركية في المسرح الاغريقي جزءاً لا يتجزء من الفن المسرحي، ساهمت في بناء تجربة مسرحية غنية تمكن الجمهور من التفاعل معها على مستويات متعددة، هذه التقنيات لاتزال تؤثر على فنون المسرح المعاصرة وتظهر الأهمية الكبيرة للتعبير الجسدي في الأداء المسرحي.

استعارة الحركة في أداء الممثل الروماني

يعد اهتمام الرومان بالجسد "هو اهتمام واضح بالاستعارة، فالعلاقات الحركية بين الممثل وزميله او زميلته، ينبغي أن تسرق اهتمام المتلقي وتجعله في حالة انجذاب دائم وهذا ما يبحث عنه الرومان(...) يمكن القول أن الأداء الروماني بما فيه من ضبط ، برمته هو كناية لحالة الضبط العام والصرامة ، التي يتمتع بها سكان روما ، من حيث الطابع العسكري ، الذي عرفوا به"[٢٠] فلم تكن العروض مجرد ترفيه ولكنها عكست آراء المجتمع حول النظام والانضباط والهيكل، فاستعارة الجسد لدى الرومان هو إعطاء صورة مغايرة عن المجتمعات التي لابد من أن تعمل من خلال سياسة الدولة أو المؤسسات الأخرى التي جعلت من الاستعارة خطاباً سياسياً وثقافياً واجتماعياً ، اتخذت الدراما الرومانية نهجاً مختلفاً عن الدراما اليونانية إذ" الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليوناني في انه أرستقراطي حتى يمجد الحكام والقواد انتصاراتهم بمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال، ولهذا فقد كان فناً موجهاً للمتعة

الخاصة ومعبراً عن نواحي المجون والاباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ن ومن ثم فقد كان الرومان بعيداً عن الدين غير خاضع لتأثيره الأخلاقي"[٢١] وعلى هذا يمكننا أن نشعر بالفرق الجوهري بين الممثل الدرامي (اليوناني) المنفرد والممثل (الروماني)، وهذه الشخصية الدنيوية هي التي تميز الممثل (الروماني) فقد كانت استعارة الحركة في العصر الروماني تستند على أقصى قدر من لياقته البدنية وقدرت الممثل على تحقيق الأداء من خلال الاستمرار في ممارسة التمارين الرياضية واتباع نظام غذائي خاص يمكنها ان تساعد في تحسين رشاقة المؤدي في الأداء اثناء القيام بالحركات الصعبة التي تتطلب أوزانًا خفيفة ومرونة للجسم لذلك نجد" ان الجسم هو أداة رئيسية تمثل غريزة الحياة، والحركة هي صورة تلك الغريزة على مر تطورها عبر العصور وصولاً إلى تثبيت رموز ودلالات معينة لهذه الصورة تحوي سمات وخصائص محددة تشكل الباعث والفعل الذي ينسق بين الحركة والجسم والروح. وهنا يدخل الجسم كونه الوعاء الذي يستوعب هذه الرموز الدلالية. فاتفاق حركات الناس ضمن مجتمعاتهم يوصل الحركة من الناحية الشكلية والتعبيرية ويمكنها من تأسيس نظام اتصال دلالي يمكن توظيفه في العرض الاحتفالي الطقسي"[٢٢].

المبحث الثاني / الاستعارة الحركية في المسرح العالمي

شهد عالم المسرح في العصر الحديث اهتماماً متزايداً في نظرة المسرح للحركة ودور الجسد، فالحركة من اهم الأدوات التي يستخدمها الممثل والمخرج لما تحمله في طياتها من رموز ودلالات ومعاني، أذ نجد المخرجين المسرحيين لجؤوا إلى استعارة الحركة بوصفها أداة مهمة للكشف والايضاح عن معاني الأفعال ونقل الرسائل قد لا تعبر عنها الكلمات في تبسيط الحالة وتقريبها من ذهن المتلقي، وقد أدركَ المخرجون المسرحيون من خلفيات ثقافية متنوعة منذ فترة طويلة، أن قوة الحركة تمتد إلى ما هو ابعد من مجرد تصميم الرقصات أذ " ان جسد الممثل يحول النص المسرحي المكتوب الى نص عرض مرئي ، فيكون جسد الممثل بذلك الصورة المسرحية العاكسة لجوهر النص المسرحي بأي أسلوب اخراجي ، وتأكيد جسد الممثل بوصفه لغة بصرية تمثل الاتجاه نحو تهميش دور النص المكتوب والتحرر منه ، ومما يلفت الانتباه أن المحاولات الاخراجية التي هدفت الى تحويل النص المكتوب الى نص عرض بصري مختلف عنه"[٢٣]، وبالتالي إن المزيد من التحقيق في العلاقة بين المخرج والممثل يمكن أن يوفر رؤى قيمة في عمليات التفسير والتجسيد في الأداء، وقد تخالفت وسائل تدريب الممثل من قبل المخرجين، والأساليب التي يتم عن طريقها إيصال الأفعال لدى الجمهور، وبهذا دونَ المسرح العديد من المخرجين زودوا في كتاباتهم المنهجية وتطبيقاتهم النظرية والعملية في رؤياهم للحركة واستعارتها. ومن بين هؤلاء المخرجين هم..

اولاً_ قسطنطين ستانيسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨)

يعد قسطنطين ستانيسلافسكي هو أحد أبرز المخرجين والمُنظّرين في تاريخ المسرح، وقد أسس نظامًا تدريبيًا للممثلين يُركّز على تطوير أداء الممثل من خلال فهم الشخصية والدوافع النفسية الداخلية، بالإضافة إلى استخدام الحركة على خشبة المسرح بشكل واعٍ ومُتقن ، حيث أكد ستانيسلافسكي على أن الحركة يجب أن تشكل انعكاسًا للحالة النفسية للشخصية، فكل حركة على المسرح يجب أن تكون مدفوعة بدافع داخلي، وليست مجرد حركة جسدية عشوائية ، وهذا ما يدل على ان الاستعارة عند ستانيسلافسكي للحركة (استعارة ذاتية) والتي تعتبر نواة التجارب الخاصة والتي تقدمت بها بعد عدة عوامل شملت "عمل الممثل مع نفسه وفق تقنياته الداخلية والخارجية فضلاً عن عمل الممثل مع الدور[٢٤] ، فالممثل في العرض المسرحي ، يتسق مع المديات او العلامات منها ما يرتبط به ذاتياً ، ومنها ما يرتبط بعناصر العرض المسرحي، أن طريقة ستانيسلافسكي استندت على نقطتين اساسيتين هما عمل الممثل الباطني الداخلي و الظاهري الخارجي، ويقصد بالعمل الداخلي هو تكنيك الممثل مع ذاته (استعارة الذات) وما يقترن بها من بواعث نفسية من (ذاكرة انفعالية، لو السحرية، والتخيل، والظروف المعطاة، والتوهم الابداعي، واسترخاء العضلات والعاطفة الداخلية، والارتباط الوجداني بين الممثلين ...الـخ ، فكل حركة يؤديها الممثل هي انعكاساً للمشاعر والافكار للدوافع الداخلية للشخصية والتي بنية على طريقة (استعارة الذات) لهذا ارتكزت اشتغالات المخرج على الوحدات الاستعارية لتطوير مستوى العرض المسرحي ، وهذا يتطلب من الممثل ايصال معناها الفلسفي من خلال التجسيد، مما يترتب عليه ان يتدرب تدريبا نفسياً وفيزيقياً عالياً ، وهكذا يحتاج الممثل في العرض المسرحي إلى وسائل وقدرات بدنية وحركية معينة حتى يتمكن من ممارسة دوره على خشبة المسرح وتحقيق أداء حركي كامل "أن ما يهدف اليه ستانيسلافسكي أولاً وقبل كل شيء باستخدامنا هذه الوسائل هو التعبير عن حالاتنا الذهنية والنفسية بوضوح اكثر"[٢٥]،لذلك حدد (ستانيسلافسكي) على أن استعارة الذات هو عمل الممثل مع مشاعره ومشاعر الدور "ويكمن فن الممثل في استعانته بمشاعره اي بعملية التعويض والاسقاط والاستفادة من مشاعره بالأشكال والمواقف المختلفة ، لأنه لا يمكن ان تكون الشخصية التي يمثلها قريبة الى شخصيته ومشاعره وانفعالاته في الحياة ولكن التعويض والاسقاط والاستعانة تجعل من مشاعره الممثل مناسبة لشخصيات قد تكون كثيرة البعد عن شخصيته الحقيقية أو انفعالاته في المواقف والاحداث، لأن الممثل لا ينتظر ان يعيش التجربة حتى يمثلها بل يعوض عنها بما يشابهها او يقربها منه"[٢٦]. وما يراه الباحث أن (ستانيسلافسكي) يجعل من ممثله مشابهاً للدور المجسد تكاد تصل إلى درجة المماثلة بدرجة متقدمة، كأنه يستبدل الانسان بأنسانا اخر مستعار.

ثانياً: فيسفولد مايرهولد (١٨٧٤-١٩٤٠)

استخدم فيسفولد مايرهولد استعارة الحركة في أداء الممثل المسرحي من خلال منهجه البيوميكانيكي، هذا المنهج يعتمد على أسس فيزيائية وميكانيكية لتدريب الممثل أذ "طور (مايرهولد) نظريات فن الاداء معتمداً (البايوميكانيكا) فيما يخص التعامل مع أعضاء جسم الممثل"[٢٧] والذي جرب بتحويل الممثل الى آلة ميكانيكية، و(البيوميكانيكا) تسمية أطلقها (مايرهولد) على طريقة أسلوبه في تدريب الممثل على الأداء أذ " اعتمدت البيوميكانيكا على التقنية الخارجية للممثل وهو اتجاه يهتم لتنميه قدرات الممثل الجسدية والاعتماد على الجسد في التعبير على الانفعالات الداخلية من خلال ابتداع اسلوب ادائي تمثيلي ، يدعو من خلاله الى ان يكون المسرح تقديمياً لا تشخيصياً"[٢٨] ، كما طلب مايرهولد من ممثليه "دراسة سلوك الانسان والحيوان والنظر في جميع الحركات الزائدة لكي يحذفها وذلك شبه جسم الانسان بالماكينة المنتجة"[٢٩] ، أذ كان يعتبر ان مطلبه هو جزء من برنامجه التدريبي البيوميكانيكي الذي اراد به الممثلين لاستعارة حركات ناتجة من سلوك الانسان والحيوان، وذلك لعدة أسباب مرتبطة برؤيته المسرحية:-

١- **تعزيز التعبير الجسدي:** يرى مايرهولد بأن البدن آلة فنية رئيسية على المسرح، وبدراسة حركات الإنسان والحيوان، يمكن للممثلين استعارة أنماط حركية طبيعية وفعّالة، مثل الاتزان في جسم المؤدي، المرونة والرشاقة، والقوة العضلية، مما يُثري أداءهم الجسدي ويجعلهم أكثر ديناميكية على الخشبة.

٢- **الاقتصاد في الحركة:** رأى أن الحيوانات تنتقل بهدف محدد وبأقل مجهود لذا ابتغى أن يطبّق الممثلون هذا المبدأ في أدائهم عن طريق استعارة حركات مُحكمة وهادفة تعبر عن المشهد دون إهدار للطاقة، مستوحاة من أفكار التايلرية في الكفاءة الصناعية.

٣- **استعارة الغريزة والعاطفة:** لاحظ أن دراسة الحيوانات تساعد الممثلين على الوصول إلى التعبير الغريزي.

ثالثاً: جيرزي كروتوفسكي (١٩٣٣-١٩٩٩)

يتطرق كروتوفسكي في مؤلفه (نحو مسرح فقير) إلى أن كافة ما اعتدنا على رؤيته وسماعه على خشبة المسرح يكاد أن يكون مصطنعا أو بالأجدر اصطناعيا إلا ما يتعلق بالمواجهة التي تتم بين الممثل والمتفرج فهي دلالة آخرى، أي أن باستطاعتنا التخلي عن الأزياء والموسيقى والإضاءة والديكور الإكسسوارات، بل وحذف حتى النص، والالزام بالتقابل ما بين الممثل والمتفرج لكي تتحقق الظاهرة المسرحية، إذ تنازل عن متممات العرض المسرحي واتخذ من الجسد المحور الأساس الذي يحدد العلاقة مع المتلقي" اصبح من الممكن ايجاد تنويعات لا حد لها من علاقة الممثل بالجمهور فالممثل يستطيع ان يؤدي وسط الجمهور فيتصل بالجمهور اتصالا مباشرا ويعطيه دورا ايجابيا في الدراما او قد يستطيع الممثلون ان يبنوا بأجسادهم بناء معينا وسط الجمهور وذلك يصبح الجمهور جزءا من عمارة الحدث

يخضع لنوع من الضغط الناتج عن تحديد المكان"[٣٠] ، فاستعارة الحركة عند (كروتوفسكي) هو تحويل الجسد إلى قدسية روحانية، حيث تخفي خلف الحركة الظاهرة طبقاتٍ من الدلالات التي تتطلب تفكيكًا ذهنياً وانفعاليا من المتفرج ، ولهذا تعتبر (استعارة القدسية) عند الممثل في منهج (جيرزي كروتوفسكي) مفهومًا محوريًا يعكس رؤيته العميقة لدور الممثل وطبيعة الأداء المسرحي حيث يعد كروتوفسكي "الممثل قديساً يبحث عن عناصر ادائه في داخله وهذا ما يوصله لان يكشف ذاته وينقل تجربته واحساسه للمتفرج"[٣١]، فاستعارة الحركة تفعل عبر علاقة حميمة بين الممثل والمتفرج، حيث يُصبح الجسد وسيطًا مشتركًا لفك الرموز "أن جسد الممثل قد يكون اما جسدا محاكياً ، يقلد بدرجه او بأخرى صوره ما واقعيه ، او يكون جسده تعبيرياً اكتسب دلالة اكثر عمقاً ، بحيث يتحول الى صورة او رمز ما فني له جمالياته الخاصة"[٣٢] وتظهر استعارة الحركة عند (كروتوفسكي) بصيغة حضور جسد الممثل روحياً ، فالجسد وسيلة لنقل التجارب الإنسانية الروحانية .

الدراسات السابقة: –

قام الباحث بأجراء عمليه البحث والتقصي عن دراسات مشابهه لها علاقة بموضوع البحث الحالي للرسالة الموسومة (استعارة الحركة واهميتها في اداء الممثل المسرحي) لاحظ انه هنالك دراسة تقترب بدرجه محدودة في بعض العناوين الفرعية في متن البحث اذ تختلف اسلوب مسارها البحثي لمنهجيه البحث الحالي وهي (تحولات الممثل من الواقع إلى واقع الجسد فنيا "مسرحية هلو – سات انموذجا)[1*] وقد تناول الباحث اربعة فصول ، ضم الفصل الاول منها (الاطار المنهجي) مشكلة البحث والحاجة اليه، والذي جاء سؤال البحث التالي (هل استطاع المخرج البصري الاستفادة من تجربته الفنية بشقيها النظري و العملي في الا قتراب من ان يرسم له اسلوبا فنيا لمنجزه الابداعي ومحاولته الخروج عن المالوف والمتعارف عليه بهدف ابتكار طرق فنية جديدة وتشكيل هذا الواقع المتصور ضمن هذا الاطار الفني المختزل ؟) ، أما أهمية البحث كيفية فهم طبيعة اشتغال الحركة عند المخرج في المسرح و دور الممثل المتمرس في تجسيد ابعاد العرض المسرحي فكريا و فنيا ، بينما جاء هدف البحث (الكشف عن تحولات الحركة من الواقع الى الواقع المجسد فنيا لمسرحية هلو – سات) اما الفصل الثاني ضم مبحثين، المبحث الاول (مفهوم الحركة كظاهرة انسانية للتواصل) ، والمبحث الثاني (تحولات حركة الواقع الى الواقع المجسد فنيا الممثل من) اما الفصل الثالث اشتمل مجتمع البحث على عينة واحدة وهي مسرحية (مسرحية هلو – سات) تأليف وإخراج: ماهر الكتيباني.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- تعتبر الاستعارة الحركية هي محاكاة لسير الاحداث من خلال افعال متجسدة في ديناميكيات يتم وصفها بين علاقة الممثل بالممثلين وعلاقة الممثلين بالجمهور.

٢- تحول الاستعارة الحركية الجسد إلى نص مفتوح حيث تخفي الحركة الظاهرة طبقات من الدلالات التي تتطلب تفكيكا ذهنيا من قبل المتفرج.

٣- تشكل استعارة الجسد عند الممثل، البنية الكاملة للمعنى والدلالة عند المتلقي.

٤- استخدام الاستعارات الجسدية في محاكاة الشخصيات بمختلف انواعها.

٥- ما يستعاره الجسد من ايماءات وحركات واشارات، يمكن ان تقرا كنصوص دالة.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من العروض المسرحية التي تم عرضها في بغداد والبصرة التي تضمنت استعارة الحركة في أداء الممثل المسرحي خلال المدة الزمنية من (٢٠١٣-٢٠١٨)

ت	المسرحية	تاليف	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	طوفان	احمد الشمالي	احمد الشمالي	٢٠١٣	بغداد
٢	هسهسات	ماهر الكتيباني	ماهر الكتيباني	٢٠١٣	كلية الفنون/البصرة
٣	الصرخة	صباح الانباري	احمد عبد الواحد	٢٠١٤	قصرالفنون/البصرة
٤	بقعة زيت	محمود أبو العباس	عبدالرحمن التميمي	٢٠١٥	المسرح الوطني/بغداد
٥	العربانة	حامد المالكي	عماد محمد	٢٠١٧	المسرح الوطني/بغداد
٦	خط اعوج	احمد الشمالي	احمد الشمالي	٢٠١٨	كلية الفنون/ البصرة
٧	تقاسيم على الحياة	جواد الاسدي	جواد الاسدي	٢٠١٨	المسرح الوطني/بغداد

ثانياً: منهج البحث

اعتمدت الباحث المنهج (الوصفي) لتحليل عينة البحث من العروض المسرحية.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث في بناء اداة البحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وعدها معياراً اساسياً في تحليل العينة.

رابعاً: عينة البحث

اختار الباحث مسرحية(الطوفان)(*) عينة بحثه بشكل قصدي كونها تتلاءم مع موضوعة ليتم تحقيق هدف بحثه والخروج بنتائج واستنتاجات بعد ان يتم تحليل العينة.

فكرة المسرحية:

تدور فكرة العرض عن نشأة الحضارات العراقية وصرعاتها المتعاقبة منذُ ذلك الزمن وحتى الان، حيث اقتبست احداث المسرحية من خلال صورة الطوفان في الأسطورة البابلية التي احيل عليها (ملحمة كلكامش) وتم اكتشافها عن طريق الالواح الطينية ، الا ان الكثير من الموجودات قد فنيت بسبب الغرق، وبالتالي لعبة تلك القصص والموضوعات دوراً مهماً في بلورة الاحداث الدرامية، ففي المسرحية تتعاقب الاحداث في بقعة جغرافية (العراق بلا ما بين النهرين) حيث يجسد الصراع بين الحضارات والتي إشارة الى الحضارة الحالية من نهب ثرواتها وارثها الحضاري وما حل بها ، بفعل الاحتلال المتمثل بالأطماع والاستعمار الذي دخل العراق عام ٢٠٠٣.

التحليل:

اتخذ العرض في المشهد الاول بعداً اجتماعياً يمثل عادات وتقاليد المجتمع والممارسات التي يؤديها الانسان العراقي القديم، حيث تجلت بأبراز الجسد للتحدث بلغة تنثر مغزاها بصرياً، مما جعل لاستعارة حركة الجسد كنص يخفي من خلال الحركة الظاهرة طبقات من الدلالات، فقد ظهرت الشخصية على ايقاعات الدمام وهي تقوم بسحب ايقونة (اسد بابل) دلالة على قوة الانسان في تلك الحضارات، فدخول الانسان باستعارة حركات بطيئة وبشكل مرهقة، تعكس عن تجليات الجسد روح الإصرار في مقارعة الشر مهما بلغت المواجهات التي تحيط به.

استعرض (الشمالي) محاكاة لسير الاحداث بحركات راقصة فيها عوامل الانسجام والايقاع المتواتر الذي لم يهدأ لحظة، تضمن خلالها تشكيل حركات مستعارة من الحضارات القديمة سومر وأكد واشور، وترمز تلك الحركات إلى الصيد، الزراعة، الحصاد، الري، البناء، الكتابة، وهي عبارة عن أفعال كان الإنسان العراقي القديم يمارسها في تلك الحقب المتعاقبة وقد استعارها الممثل واسقطها في العرض بواسطة الايدي والارجل والجذع، المتشكلة بصيغة رموز واشارات وإيماءات تداخلت فيما بينها.

أن الأسلوب الادائي للممثل (الشمالي) الذي استلهم مادته الفنية من الاساطير والملاحم والبطولات والقصص، تجلى بتشكيل تركيبات حركية للجسد ، اظهر المشهد التالي دخول رائدي فضاء يرتدون عدتهم ولباسهم الكامل ويرفعون رايه قد رسم عليها شعار القراصنة الجمجمة والعظمتان ، وعندها تتحرك دلالة الطوفان زمنياً ، وهنا دلاله واضحة المعالم ، ان الاحتلال هو مجرد قراصنة وقتلة وسراق للأثار ، فظهور الراية البيضاء وقد وضع عليها أيقونة القراصنة ، وارتداء البدلات البيضاء جاءت مغايره عن ما متعارف عليه في العرف الانساني العام ، فارتداء البدلات البيضاء والدخول بحركات بطيئة التي أظهرت شكل انعدام الجاذبية ، تضفي عليها طابع وظيفي جديد قد تستدعي تفسيرا مغايراً لها ، فالحركة البطيئة لها حضور فكري تدل على ان المكان ليس مرحب بالغرباء ، والتشبيه بحركة انعدام الجاذبية لها صله بحركة السارق ، وهذا ما تم تأكيده بفعل سرقه جزء منه هو رفع الجزء العلوي لراس اسد بابل ، والخروج به خارج المسرح .

اعتمد العرض المسرحي على حركة الجسد بشكل كامل، فقد عمد الممثلون على تقديم حركات مستعارة لطقوس تلك الحضارات، وهم يرتدون زي متكون من قطعة قماش شريطية تتماشى مع مظهر كهنة المعابد في تلك الحضارة، وهم يؤدون حركات تجسد العبادات الطقسية عبر أداء حركي راقص، رسمت من خلالها تشكيلات هندسية بواسطة الأجساد، فقد كانت الاستعارات الحركية منطلقاً دلالياً التي تمثلت بمعاناة الانسان على تشكيل لوحات راقصة متتالية عبر فيض الطوفانات العارمة والجاثمة على مساحة المكان والتي رافقتها أصوات قطرات المطر مع ايقاعات طقسية ، فالممثلين حاولوا استعادة جزء من أصول المسرح الطقسي وجعل تلك الحركات والرقصات مستعارة من الطقوس بعداً دلالياً ، سعى المخرج في تشكيلاته ودلالاته وحركاته التي صممها لأجساد الممثلين اعتمد المنهج الداخلي للارتباطات الجسدية، وادخال الممثل بالطقس التشكيلي لتقديم صورة واضحة ومعبرة عن الثقافات الخصوصية لأجساد الشخصيات داخل العرض وشهد العرض تشكيلات صورية المعنى بمعطيات أيدلوجية يصاحبها الفعل الانساني التعبيري، فأصبحت ثيماتها الرئيسية مبنية على الخوف والازمات الروحية ، رسم الممثلون من خلال الاداء التمثيلي الحركي صوراً تعطي انطباعاً انثربولوجي لتثير الصورة الذهنية لمخيلة الممثل المسرحي ويجسدها على خشبه المسرح من خلال استعارة أنساق ثقافية معبرة، ويظهر الاداء التمثيلي الحركي المرتبط بالموسيقى، استعارة العادات والمورثات واظهارها من خلال توظيف الحركة والإشارة والرمز كوسيله للتعبير المسرحي، تضمنت بقدرة أدائية تمخضت استعارات متعددة نقلت اجواء المسرح من الزمن الماضي الى الوضع الحالي ، وبعدها أهلت الحركات الدرامية الراقصة للمجموعة، عملية التحول من مشهد لأخر مع دخول صوت عود مستوحى من مقطوعة العامرية الموسيقية ل(نصير شمة) لصفارة الإنذار (الغارة) التي ربط بها الشمالي طوفان الدم مع رائحة الدمار والموت الذي احل بملجأ العامري مع التداخل الموسيقي لنفس المقطوعة بتون نغمي متصاعد ينتهي بسقوط الكهنة .

النتائج ومناقشتها

١. اعتمد أداء الممثل في مسرحية (الطوفان) على الرقص الدرامي، فقد كشف الأداء الدرامي الراقص عبر ديناميكيات استعارة الحركة عن الروح الإنسانية ومعاناتها في المجتمع والعمل على تحريرها.

٢. أسهمت استعارة الحركة في مسرحية (الطوفان) بتمثيل شكل الإنسان بأشياء مادية عبر تشكيلات جسدية (فردية، جماعية).

٣. ركز الممثل العراقي على المرونة الجسدية، وذلك لضمان دقة الأداء الحركي، ليحقق التأويل والتفسير لدى المتلقي.

٤. مكنت استعارة الحركة الممثل من أداء دوره بمهارة دون استخدام اللغة، مما يعزز قدرته على التمثيل الصامت.

٥. عززت استعارة الحركة في الأداء التمثيلي لمسرحية (الطوفان) توليد مجال دلالي يشترك في تحضير روى وأفكار متعددة ساهمت في اخراج الإطار المسرحي من مضمونه الواقعي الى الفضاء المسرحي بلوحة رمزية متعددة العلامات.

التوصيات:

– اقامة ورش تدريبية في الكوريغرافيا والمسرح الجسدي.

المقترحات:

– يقترح الباحث دراسة موضوع الاستعارة اللفظية في أداء الممثل المسرحي العراقي.

الهوامش:

١- ابن منظور: لسان العرب (القاهرة: دار المعارف، ب. ت) ص٢٥٤.

٢- أندرو أدجار وبيتر سيد جويك: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الاساسية، ترجمة: هناء الجوهر، ط٢ (القاهرة: المركز القومي للترجمة،٢٠١٤) ص٥٥.

٣- بول ريكور: الاستعارة الحية، ترجمة: محمد الولي (بيروت: دار الكتاب الجديد،٢٠١٦) ص٣٢-٣٣.

٤- ابن منظور: لسان العرب، ص٨٤٤.

٥- نخبة من اللغويين: المعجم الوسيط (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٨) ص١٦٨.

٦- ماري الياس وآخرون: المجم المسرحي (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ،١٩٩٧) ص١٦٩.

٧- جمال حسين الالوسي: علم النفس العام (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٨) ص٩٠.

٨- عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،١٩٨٨) ص١٣.

٩- سامي عبد الحميد: فن التمثيل، نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد (بيروت: دار ومكتبة البصائر،٢٠١١) ص٧.

١٠- علي الحمداني وآخرون: أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع،٢٠١٦) ص١٤.

١١- جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر،١٩٩٦) ص١٨٦.

١٢- سليم الجزائري: البانتوميم دراسة في المسرح الصامت (بغداد: دار الشؤون الثقافية ،٢٠١٣) ص١١.

١٣- فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز (دمشق: الاهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٩) ص١٥.

١٤- علي الحمداني وآخرون: أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور، ص١٤.

١٥- سليم الجزائري: البانتوميم دراسة في المسرح الصامت، ص٢٠.

١٦- فائق محمد علي: تاريخ المسرح (بغداد جامعة بغداد ،١٩٧٩) ص٨٠.

١٧- محمد فضيل شناوه: أساليب أداء الممثل المسرحي ،٣١.

١٨- كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ب ت) ص٣١.

١٩- محمد فضيل شناوة: أساليب أداء الممثل المسرحي، ص٤١

٢٠- حيدر عطا الله عبد علي: صورة الاستعارة في أداء الممثل المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، أشراف: مصطفى تركي السالم (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٧) ص٦٠-٦١.

٢١- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ب ت) ص٢٢٤.

٢٢- عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية (البصرة: دار الفنون والادب،٢٠١٤) ص١٧.

٢٣- محمد عباس حنتوش: دلالات الجسد المسرحي، مصدر سابق، ص٩٣.

٢٤- مهند طابور: الواقعية في المسرح (بغداد: مطبعة الامة،١٩٩٠) ص١٧٥.
٢٥- عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل، ص٨١.
٢٦- إبراهيم الخطيب وآخرون: فن التمثيل (بغداد: وزارة التعليم العالي،١٩٨١) ص٤٣.
٢٧- سامي عبد الحميد: فن التمثيل، نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، ص٤٩.
٢٨- عبد الكريم خزعل الاسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي (سوريا، أفكار للدراسات والنشر،٢٠١٧) ص٥٤.
٢٩- سامي عبد الحميد: فن التمثيل، نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، ص٥٠.
٣٠- باسم الاعسم: تمثيلات الجسد في الخطاب المسرحي العراقي، مجلة الأقلام، العدد الأول، السنة الثامنة (بغداد: عاصمة الثقافة العربية،٢٠١٣) ص١٧٣.
٣١- ماري الياس، حنان القصاب: المعجم المسرحي، ص٤٤٥.
٣٢- صالح سعد: الانا – الاخر – ازدواجية الفن التمثيلي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،١٩٩٠) ص١٤٨.

(*) أ.م. د. اسعد عبد الرضا حسين: بحث منشور في مجلة واسط للعلوم الانسانية ، العدد(٤٩) مجلد (١٧) سنة ٢٠٢٤.

(*) مسرحية الطوفان) عرضت مسرحية الطوفان على قاعة مسرح النجاح عام ٢٠١٣، سيناريو واخراج (احمد الشمالي) تمثيل: علي عصام، احمد رعد، علي عبد الله، علي احمد، احمد الشمالي، مجموعة ممثلين.

المراجع:

١- إبراهيم الخطيب وآخرون: فن التمثيل (بغداد: وزارة التعليم العالي،١٩٨١).
٢- ابن منظور: لسان العرب (القاهرة: دار المعارف، ب. ت).
٣- أندرو أدجار وبيتر سيد جويك: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الاساسية، ترجمة: هناء الجوهر، ط٢ (القاهرة: المركز القومي للترجمة،٢٠١٤).
٤- باسم الاعسم: تمثيلات الجسد في الخطاب المسرحي العراقي، مجلة الأقلام، العدد الأول، السنة الثامنة (بغداد: عاصمة الثقافة العربية،٢٠١٣).
٥- بول ريكور: الاستعارة الحية، ترجمة: محمد الولي (بيروت: دار الكتاب الجديد،٢٠١٦).
٦- جمال حسين الالوسي: علم النفس العام (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٨).
٧- جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة (الدار البيضاء: دار تويقال للنشر،١٩٩٦).
٨- حيدر عطا الله عبد علي: صورة الاستعارة في أداء الممثل المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، أشراف: مصطفى تركي السالم (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٧).
٩- سامي عبد الحميد: فن التمثيل، نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد (بيروت: دار ومكتبة البصائر،٢٠١١).
١٠- سليم الجزائري: البانتوميم دراسة في المسرح الصامت (بغداد: دار الشؤون الثقافية ،٢٠١٣).
١١- صالح سعد: الانا – الاخر – ازدواجية الفن التمثيلي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،١٩٩٠).
١٢- عبد الكريم خزعل الاسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي (سوريا، أفكار للدراسات والنشر،٢٠١٧).
١٣-عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية (البصرة: دار الفنون والادب،٢٠١٤).
١٤- عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،١٩٨٨).
١٥- علي الحمداني وآخرون: أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع،٢٠١٦).
١٦- فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز (دمشق: الاهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٩).
١٧- فائق محمد علي: تاريخ المسرح (بغداد جامعة بغداد ،١٩٧٩).

١٨- كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ب ت).
١٩- ماري الياس وآخرون: المجم المسرحي (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ،١٩٩٧).
٢٠- محمد عباس حنتوش: دلالات الجسد المسرحي (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٦).
٢١- محمد علي أبو ريان:فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة (الإسكندرية:دار المعرفة الجامعية، ب ت).
٢٢- محمد فضيل شناوة: أساليب أداء الممثل المسرحي ((عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع،٢٠١٦).
٢٣- مهند طابور: الواقعية في المسرح (بغداد: مطبعة الامة،١٩٩٠).
٢٤- نخبة من اللغويين: المعجم الوسيط (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٨).