حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد إبريل – يونيه ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

ارجاء المعنى وبناء الصورة المسرحية في العرض المسرحي المرجع والاليات والاشتغال

جاسم كاظم عبد*

جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

المستخلص

يسعى التقويض الى استبعاد الثابت اليقيني، بواسطة عملية الارجاء التي يجريها الفكر التقني لمعرفة حدود المفاهيم والنماذج المستقرة في اليقين الايديولوجي والسياسي والاجتماعي، من اجل زحزحته، وممارسة الطرق على بنيته التاريخية وتفتيت سكونيته، والبقاء على المعنى المتحرك والمتعدد والمنتشر، حيث يصبح من المستحيل القبض على معنى محدد وثابت . وفي بنائية العرض المسرحي تخضع المشهدية الصورية الى تحطيم الحدود المغلقة للأساليب والاتجاهات واخضاع الصيرورة البنائية الى خلخلة المدرك البصري لتصعيد صعوبة الفهم، وعدم الابقاء على معنى محدد الذي يلاقي انتشارا وتعددا في حركيته وعدم السيطرة على تثبيته وامساكه، ففي المبحث الاول، مرجعيات ارجاء المعنى تناول الباحث الحركات الكبرى التي اثرت على استراتيجية التعويض، وفي المبحث الثاني، الاختلاف المرجأ والبناء التركيبي الصوري تناول الباحث الاختلافات والتناقضات التي تقوم الصورة في انتاجها ومن ثم الانقضاض عليها، اما المبحث الثالث، الاتجاهات الاخراجية والمشهدية الارجائية، تناول الباحث بعض الاساليب الاخراجية، وعملية البناء الصوري والارجائي للمعنى، ثم ثبت الباحث معايير الاطار النظري، وقام بتحليل عينة البحث (سي لافي شكسبير) للمخرج راسل كاظم عودة، باستخدم المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث، وقد خرج الباحث ببعض النتائج اهمها،ان بناء الصورة في العرض تمثل ارباكا للمدرك البصري باستخدام عناصر العرض اللونية والضوئية، وانتقالا حركيا بمختلف الاتجاهات، مما يولد تشتيتا وتشظيا للمعنى كما في صورة السيوف الطائرة، وصورة الايدي والاقدام المفصولة عن اجسادها، ثم ختم هذا البحث بقائمة المصادر، وملخص باللغة الانكليزية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

المقدمة:

ان ارجاء المعنى في الممارسة البنائية لانشاء المتصور المادي الصوري في العرض المسرحي يعتمد على استعادة الثنائيات والمتناقضات والمسالك المغلقة، وترويض المفهوم الصوري للتخلص من بقايا الانظمة الثابتة والفحص،الدقيق للتعارضات المزدوجة والاختلافات المتنافرة من اجل البحث والتقصي عن فاعلية غير المفكر فيه، والمتخفي والمستتر، واستبعاد انتقائية النموذج الاجتماعي والايديولوجي والتاريخي المهيمن على اطراف التناقض، ان ذلك يعيد بنائية الانشاء التصوري للافعال والحركات التي ينتهجها العرض المسرحي، كما يفرض خيارات جديدة للفهم بوصفه ممارسة تجريبية تهدف الى استيعاب القراءة المتوالدة لشروط الانتقال والتجدد والتوسع بالخيارات التقنية الصورية بوصفها موضوعا غير مباشر للفهم، لذلك سيكون ارجاء المعنى وسيلة تقنية، وهدف يمكن الوصول اليه عن طريق لا نهائية المعنى،ونفي هيمنة المراكز في تكديس المعنى وتثبيته، والدخول في التركيب اللانهائي للحضور الذي تتمتع فيها الدوال بديمومة واستمرارية اللعب الحر، لهذا وجد الباحث ان مشكلة البحث هي ان ارجاء المعنى لانتاج الصورة وبنائيتها يأتي من خلال ايجاد الثنائيات والاختلافات وحلها، بعدها بناءات فكرية وتقنية معرفية لتشييد ثنائية صورية قائمة على الادهاش والابهار، وتكمن اهمية البحث في انشاء منظومة قرائية رؤيوية اخراجية عن طريق خلق الثنائيات وهدمها للوصول الى حضور المعنى وتغييبه، ويهدف البحث التعرف على الاليات الاشتغالية التي يقوم بها العرض المسرحي من خلال الانساق المتداخلة بين عناصره المختلفة وانشاء بنائية صورية ذات منظومة علائقية متداخلة للدخول في منطقة المعنى وارجاءه،

تحديد المصطلحات: ارجاء المعنى عند دريدا هو "عدم وجود معنى محدد، ويكون الاختلاف بين الكلمات والصورة هو اقصى ما تستطيع ادراكه ويحافظ ارجاء المعنى على لانهائية الدلالة ".(ينظر: عثماني، ٢٠٠٣، ص٥٠)

اما التعريف الاجرائي للباحث هو: ان الارجاء يقوم بتأجيل المعنى وابعاده عن طريق عدم اكتمال ظهوره، فالاختلاف المرجا عملية اتصالية تقوم ببناء صورة مشهدية لدال مراوغ بواسطة التأخير والاطالة وتشييد فضائية دلالية قادرة على انتشار المعنى وتشضيه.

الاطار النظري:

المبحث الاول:- مرجعيات ارجاء المعنى

ان سيطرة ثنائيات العقل بوصفها الثابت اللوغوسي المنظم لرؤية الحقيقة، قد ادى الى خضوع المعنى الى سلطة التأريخي واحتكار الوظيفة المراوغة للغة على انها تعارضات خاضعة للمطلق الفكري، وقد جاء العمل التنقيبي الذي قامت به استراتيجية التفكيك في فحص النصوص قد اوجد ان التعارضات والثنائيات ماهي الا اوهام اللغة، وعن طريق عملية الاختلاف والانتشار والارجاء تم الكشف عن البنى المزدوجة وفض تناقضاتها والكشف عن سلطتها الموهومة، والتخلص من الميتافيزيقي الذي يجعل اللوغوس والمفهوم رمزا مطلقا، وان عملية الارجاء واستراتيجيته قد جاءت تأريخيا وفقاً لتأثيرات الحركات الكبرى الرومانتيكية، الماركسية، فرويد، النيتشوية- الظاهراتية.

ففي الرومانتيكية لايوجد فصل ما بين عالم التجربة وعالم العقل المجرد، انطلاقاً من الذات لمعرفة الموضوع لهذا يتم "التحرر الوجداني والهروب من الواقع والتخلص من

الاصول التقليدية للادب"(هلال،١٩٧٣، ص٣٧)، ووضع منطلقات جديدة عن طريق سلطة الخيال الفردي لفهم وتغيير نمطية الشيء المفكر به، وزعزعة الثابت الكلاسيكي حين عدت المحاكاة عملية خلق يساهم الخيال بتثبيت حلقاتها الزمنية وقد استكملت الرومانتيكية ثورتها على العقل، وعلى الاصل الكلاسيكي الثابت، للتخلص من توريث الادب، وجمودية المحاكاة، والتحرر من عبودية العقل وواقعيته والدخول في منطقة الخيالي والحلمي الصوري، فالذاتي العاطفي قادر على خلخلة جمودية القديم وتحريك العمليات الارجائية والتأسيسية لبناء افكار ومبادئ تتضمن حضور المطلق واللامحدود، وقد استطاعت الماركسية ان تجعل من العقل والذات والتأريخ نتاج البنى الاقتصادية، حيث قامت بتنقية الانظمة المرادفة، وتحصين العملية الجدلية مابين الظاهرة والجوهر، فالظاهرة كثيرا ماتمارس خفاءها الايديولوجي والسياسي والفلسفي، وبعملية زحزحة غلاف الظاهرة لرؤية جوهرها، وايجاد الشروط الاساسية للاطراف المتناقضة، تتم عملية الاستيعاب الجديد، وبأن الديالكتيك شيئا قابلاً للفهم يتم فيه "انتقال من تجسيد المادة الى تحريك للمادة في اتجاه هدف غائب وناقص دائما، والسعي وراء حركة الغياب المستمر، هو الإمساك بهدف مراوغ ومتقلب دائماً"(كلي، ٢٠٠٣، ص١٥٣) ان عدم الاكتمال هو انحياز بانتظار التجريبي نحو إدراك المعنى المرجأ في الأشياء، والتي تمثل اللحظة المؤجلة للغياب بوصفها استدعاءاً جدلياً للحقيقة المتعددة للشيء، وقد أعاد (فرويد) وضع اللاشعور كمادة حية أمام العقل والتاريخ والمجتمع، فقد أزاح الذات عن مركزها، تلك التي كانت تمثل المقدس الحداثوي، وقد خالف الجهاز ألمفاهيمي للتحليل النفسي السائد، واوجد حركة تحليل نفسي التي قامت على ركيزتين هما نظرية الكبت في اللاوعي، ونظرية الحياة الجنسية، فالاختلاف احدث انقلابا في تنامي فعالية التأمل الفكري واسهم في زج المعنى المرجأ للذكريات المكبوتة بواسطة تداعي الافكار الحرة.

ان النقد الذي وجهه (نيتشة) للميتافيزيقية القائمة على رؤية العالم على الحس المشترك والفهم الشائع والتي وجد ان اساسها اللاهوتي قد اجبر العالم بدخولها المتشعب في مختلف الميادين عن طريق صدارة الاشياء المحسوسة والواقعية وما يفارقها هو العالم المتوهم، فقد تصدى لجميع التطمينات في عقلنة الواقع، ففي العالم العدمي الذي يتجاوز الدال مدلوله اصبح الانسان- الدال –فضاءاً جديداً للمركز والمعنى، فعن طريق موت الاله تم نقد التمركز، فلا وجود لاي مصدر ينصب نفسه كحقيقة مطلقة ومتعالية فهو لايسعى "من وراء تدميره للميتافيزية الى تحرير تعدد المعنى وانما يهدف الى اعادة المعنى الى مصدره الذاتي الصحيح" (نورس، ١٩٨٩، ص١٥٣) للبحث عن الحقائق الكامنة والغاطسة، والحصول عن المركون والمستتر، واستبعاد جميع اشكال الهيمنة المعرفية، والكشف عن القوى الكامنة خلف الظواهر، تم نقد التمركزات المثبتة كحقائق محاولاً دحض عقلانية العالم، كما يسعى مفهوم الحضور الذاتي عند (هايدغر) الى مواجهة المعرفة عن طريق حرية الذات المؤولة، مما شجع، على عدم الاكتفاء وبمحدودية المعنى، وانما يدعو لخلاص الذات الانسانية من اغترابها هي العودة الى عملية الاختيار ورفض حالة التشيء التي تسيطر عليها شعور العزلة (ينظر: جوليفية، ١٩٦٦، ص٨٥) ان ذلك يعطي مجالاً واسعاً للتحرر من اقنعة الفكر من خلال الاستدارة نحو الشيء بذاته واستبدال الذات والموضوع بمفهوم الانية أي التواجد- هناك، فهي الحضورية الكائنة والمعبرة، والصانعة ذاتها بذاتها، والمنفتحة على العالم، ومخترقة حدود المعنى والواقع.

المبحث الثاني: الاختلاف المرجأ والبناء التركيبي الصوري

ان البنـاء التركيبـي للصـورة المشـهدية تتـوافر علـى شـبكة هائلـة مـن الاحـالات والدلالات، كما ان التشكيل القائم على اعادة ابنية النماذج الصورية، يحيلنا الى انفتاح في مجالات الرؤية القائمة على انشاء التعارضات والثنائيات بعدها تحفيزاً تكرارياً للصور المتتابعة غير المترابطة، مما يزيد التكهن بالاحالات المتعددة والمتنوعة فهي الغياب الذي يمد الدال المراوغ بفرصة الافلات وعدم الاذعان لزمنية غير محددة وغير واضحة للمتصور المشهدي الذي يزود الصورة بسيل من الاحتمالات. ويؤدي الى مواجهة المعنى الغائب المدفوع والمتسارع نحو خلق التعددية الصورية وبنائها الطقسي، من اجل الافلات من قبضة المعنى الذي يضع الصورة والموضوع جنبا الى جنب ولا يخلط بينهما ابداً "(دي لـويس، ١٩٨٢، ص٦٤)، اذ لا يحـدث الارجـاء بوصـفه مفهومـاً زمانيـاً الا بوجـود الاختلاف وهو " مفهوم مكاني تنبثق فيه العلاقة من نسق الاختلافات التي تتوزع داخل النسق" (سلون، ١٩٩٨، ص١٣٦) لهذا فالصورة كما يقول (بوريس ايخنباوم) " لاتعمل من اجل ان يسهل علينا فهم معناها بل تعمل على خلق ادراك متميز للشيء" (مسلم، ٢٠١٢، ص١٠١)، وعن طريق المغايرة الصورية يقوم الاختلاف بالسماح لحركة الدوال بالتناثر والابتعاد والتنوع، حيث ترتبط الصورة بوحدة منتظمة تمثل حضوراً مؤولاً ومفتوحاً، لهذا تبدأ طاقة التأويل "سلسلة من الاحالات التي تنطلق من الصورة ذاتها، أي من خصائصها المرئية، لان حركة الصورة ليست النشاط والتغيير والقابلية على الانتقال، انما هي ما يظهر للرائي مما يتصف بالتبدل" (مسلم،٢٠١٢، ص١٠١) فالصورة هدفها ليس تقريب فهمنا للشيء، وانما الدخول في مجالاتها اللانهائية للمعنى المبعد الذي يفرض نشاطاً دلالياً لا يتوقف، اذ " يمكن تمييز عنصرين في المعنى هما المدلول او المشار اليه وهو الشيء الواقعي في ذاته، والدلالة او الاشارة وهي العلاقة الشخصية بالشيء او الظاهرة العقلية التي يفهم بها هذا الشيء" (ينظر: فضل، ١٩٨٧، ص٣٧٧) لهذا يسعى الارجاء الى انشاء اطاراً لا نهائياً للتباين والتعدد وعدم الركون والوقوف امام معنى واحد، كما يسعى الى تحطيم أي ارتباط في سيرورة العلاقات وهدم الثنائيات عن طريق قطع الطريق امام نسقية التأثير التواصلي، فالصورة لا تخفي اطرافها المتناقضة، وان أي ظهور علنى لتناقضاتها الداخلية والخارجية سيؤدي الى الدخول في طابعها الطقسي بافعال تراتبية مكررة ومقننة ذات رمزية مكثفة من الدلالات، فهي تزيح كل ما يعلق بها لتتجاوز الاجتماعي والسياسي والايدولوجي، وابعاد كل بوظيفة لها في الخارج لان "التجلي الحقيقي لكل ماهو مرئي على خشبة المسرح يكون بافقاده وظيفته العملية التي له في الحياة لصالح وظيفته الرمزية والدلالية في المسرح" (الكاشف،١٩٩٨، ص٤١) كما تمتلك الصورة في عملية البناء اشكالها المرئية واللامرئية التي تسعى الى تحفيز قدرتها الانتقالية والحركية التي تجعلها في عملية تناصية ارجائية نافذة مع صور اخرى بدينامية تحولية تمثل حافزاً للبحث عن سريتها المراوغة والمتغيرة، وصولاً الى تفاعلها الحي حيث يتعاقب فيها الحضور والغياب بوصفهما فعلا تواصليا وشبكة معقدة من الاثار التي تتأسس باحتمالية المحو والشطب، فالاثر " يشير في نفس الوقت الى احماء الشيء وبقائه محفوظاً في علاماته" (دريدا، ٢٠١٣، ص٧)، فهو يؤكد شبحية حضورها في تكرارية متوالية من التقنين والاقتضاب والاختصار مما يؤدي الى جعلها تظهر وجهاً واحداً من وجوه الواقع بتناقضاته الرمزية والدوران في فراغية تكرارية تستيعد فيها الوجوه الاخرى بسبب ان

الاختلاف " لايعود ببساطة الى التأريخ ولا الى البنية فهو فعالية حرة غير معقدة" (علوش،١٩٨٦، ص٨٦) لهذا فان الصورة البنائية للعرض ليست ايقونة يتشابه فيها الدال ومدلوله بل هي عملية انتاج هائل للمعنى المفتوح الذي يقترح "علاقة متبادلة بين وحدة تعبير ووحدة محتوى، وكل وحدة للمعنى يمكن ان ترتبط بوحدات اخرى للمعنى عن طريق سلسلة لا نهاية لها من التأويلات" (ريديكير، ١٩٧٧، ص١٨) .

المبحث الثالث: الاتجاهات الاخراجية ومشهدية الصورة الارجائية

ان احالة الفكر الى قوانينه الصورية المرئية باساليبها المختلفة، وكشف القواعد التي تتحكم بحقولها النموذجية الثابتة التي تتلاعب بالعوالم الصغيرة والكبيرة، وتنقل مواضع الصراع وثنائياته الى منطقة الكشف والوضوح والعلن، مما يؤدي الى الضغط على النظام ونموذجه العقلاني الثابت للانتقال الى ترسيمة بنائية متحركة، باحثة عن اصل الاشياء في مجال نشاطها المتوالد فالعرض المسرحي سيرورة من التحول والتغير والتنوع الاسلوبي مما يعطيه استعدادا دائميا لاخفاء تمثلاته الصلبة واعطائها حرية الافلات من نظام ثابت الى نظام متوتر له القدرة على العزل والابعاد الدلالي واحالة الواقع المعقد الى صورة بمجالها الاشتغالي المفتوح ومضاعفة المعنى وتدويره ضمن قواعد اللعبة العلامية، حيث لايمكن اقفال المعنى والوصول الى جذر الاشياء واصلها الذي يحيلنا مرة اخرى الى انتاج جديد للمعنى .

ان الاتجاه الواقعي يضع منظومة العرض في ركودها التقني المؤقت فهو يعيد تنظيم الازمان عن طريق الاسترجاع التاريخي ودقته في الازياء واللون والضوء والحوار وبناء الشخصيات والتي تشتمل حتمياتها التاريخية والاجتماعية على علاقاتها التي تفرض ايقاعاتها العلامية شبكة من التصورات المادية الابتكارية وتستبعد مضامين الثابت التاريخي "فالافكار الفلسفية المطروحة عبر الصور المرئية تزيد النزعة الابتكارية المحدودة والتي تنتج عنها حركات تجريبية ابداعية ترفض الاساليب الموروثة" (عبد العزيز،٢٠٠١، ص٥٧)، لهذا فالدال الواقعي لا يتواجد في أي لحظة، اذ تخفيه وترجأه دوال اخرى تجاوره، لان انتاج الواقع يتيح للاشكال الجديدة امتلاك حضورها المضموني، ليزداد انجذاب الصورة لمكانية موهومة وغير محددة انتجتها ثنائية القديم/ الجديد ليتم تحوير الموضوع، وينشأ التداخل مع دال يستند وجوده الى الاختلاف مع غيره ثنائية قبل / بعد وبذلك تجتاز زمنية الصورة ثباتها المرجعي والايقوني لتدخل في لعبة الدوال المفتوحة، وفي الخطاب الرومانسي الذي يبرهن على تواجد الصورة في كل مكان بواسطة انتشار علاماته، اذ تقدم ثنائية الذات / الموضوع كمرجعية نفسية انفعالية ذات اصول غامضة تمتد الى المطلق واللامحدود المتحرر من قيود العقل، والمبالغة في صناعة الشخصية، وعزلة الاضاءة والتحليق في رحاب الصور الحلمية، فالصورة تتلاعب بقواها اللونية والضوئية وخطوطها التشكيلية لاستخراج الشكل اللامرئي والمخفي من اجل ان نرى "الشكل مكتملاً، نراه من كل زواياه، يتم تشييد بنائيته بين الفراغ والمادة، وفي توازن الكتل وفي اختلافات الضوء وفي الدرجة اللونية، وفي الملمس وفي البقعة المعمارية"(كورفان، ٢٠٠٠، ص٣٨)، فالبناء الصوري لا يكف عن انتاج دلالاته والتي تمثل حالة الاحتدام مابين ثنائية المادي والروحي،اذ يقوم الاختلاف على تفكيك عملية الربط التواصلي والتوالدي بمختلف التشكيلات الصورية المعزولة والتي تفرض الارباك والتشويش على المرجعيات الانفعالية والدوافع النفسية،فاختلافات المعنى المشحون بنشاط المعنى يلجأ الى عملية الاستبدال والتحرير من الموضوع الى صورة الموضوع عن طريق بقاء الاثر الذي لا يتبع أي اصل نموذجي في تأسيس الرؤية المرجعية للعوالم الصورية، بهذا تتلاشى زمانية ومكانية

الصورة في لعبة تبادلية ايقاعية لانهايه لها، وفي المتصور الرمزي الذي يتجاوز كل العوائق للانتقال من الفردي الى الجماعي، يشارك في تشكيل صورة الغائب المرجأ لكي يتجاوز غايته المحدودة عن طريق "تداعي الحواس والضغط على النبرات والنغمات التي تعبر عن القوة التعبيرية للمتصور السيكولوجي على نحو تجسيدي مادي يوسع دائرة المعاني، ويعطي قيمة مباشرة للصورة" (اينسز، ١٩٨٩، ص٤٢)،لهذا يقوم العرض بتهيأة الرمز المصنوع الذي يعد مخططاً بنائياً للصورة، ليقضي على جهوزية الرمز الازلي، والمتوارث المصنوع ضمن ظواهر الثقافة والاعراف عن طريق قدرة الخيال على تصوير الاشكال، وتأهيل النموذج الصوري للادراك الجديد، ومن ثم الدخول في لعبة الحضور والغياب، الضياء والانطفاء،فالرمز يتسلق فوق حواملة المعرفية ليوسع فعل المخيلة، اذ تستدعي محفزاته الداخلية صوراً لتمثلات خاطفة، لا تستقر في العقل، بل تتحول بشكل متسارع الى اشكال تواصلية ملتبسة، توسع دائرة التأويل وترجئ مداخل المعنى باستمرار لانتاج علاقات صورية واشكال مرئية ايمائية تزيح حجاب العالم المحسوس والانتقال الى رمزية متعالية تتصارع فيها المتواليات الصورية في العرض، اذ تعتمد صورة الرمز على "قدرتها التلخيصية لمرئيات العرض، وتجريد الموضوعات وحالتها الى المركب التكويني للاشكال بعلاقات ايقاعية مركبة لكي تعطي ايحاءاً للمعنى" (مليكة، ١٩٦٦، ص١٨٢) كما تقوم بتشييد غرائبية تجريدية منفصلة عن اصلها التقليدي والدخول في اللاتقليدي من اجل امحاء وشطب سلطة التماثل الصوري المهيمن ومن ثم عرقلة وضوح المعنى،

وفي اللامعقول تفقد المضامين التأريخية مماثلاتها، فالمكان غير محدد الملامح والزمان غير واضح المعالم، اذ لا توجد اسباب منطقية للشخصيات،انقطاع وتأكل في تسلسل الاحداث، والاكتمال الديكوري عبارة عن بؤرة غائرة لها قوة الايحاء،واستبعاد كل صلة للخط المستقيم الذي يصل خيوط الفعل الدرامي، فالصورة تتركز على قوة الانغلاق لتشكيل وعياً موهوماً بالاكتمال، لهذا يقوم البناء الصوري للعرض بتحريك المعنى بمختلف الاتجاهات ليجعل من حضور الصورة غياباً على شكل حدوس وذكريات، لهذا تسعى الصورة الى ابراز حيوية القوى النفسية التي يتداخل فيها الانقطاع عن الواقع بحركات مكررة تعيد انتاج نفسها، لتتحول انشائية العرض الى ركام من الصور المبعثرة التي تترك اثارها في فوضى التشظي متجاوزة حدود العقل ليتم "التعويض بمشهد داخلي عن العالم الخارجي، وغياب أي تفريق واضح بين الوهم والحقيقة، وموقف طليق تجاه الزمن،يبرز اوضاعاً في هيئة استعارات واشكال متباينة" (موسوعة المصطلح النقدي، ١٩٨٠،ص٥٣٤) من اجل الحصول على بنائية صورة تمثل واقعا مركباً جديداً سرعان مايزول ليفرض من جديد واقعا اخرأمغايراً،يبدأ من نقطة للمعنى ولا ينتهي اليها.

وفي البناء الصوري والمشهدي الملحمي تشكل ثنائية التناقض مركزية بؤرية تتراكم عليها انظمة مغلقة، من التاريخي والايديولوجين فالصورة تمتلك القدرة على فرض قصد التواصل، حيث تسمح بدخول التعارضات الى مجالها فهي لا تستجيب للممارسة الارجائية الا بوضع الثابت التاريخي في اعادة تركيب الاصل المعرفي لحل التعارضات، فالتغريب هو المرجع والمختبر الذي يستعيد المعنى الجديد للصورة، والجست الذي يعطي الاتجاه الايهامي لا ينحصر مجاله التأويلي في المعنى المحدد،وانما يظل خاضعاً للمرونة والانقلاب والتكيف، اما التأرخة فهي تعديل في البنية العقلية للواقع، واعادة بناء الذات التأريخي مرة ثانية واعطائها معنى جديداً، فهو ارجاء للمعنى القديم وهذه لاتتم الا بأثارة "الوعي وثنائياته المتناقضة مابين الواقع الاجتماعي المغرب وبين الرغبة في تغييره باستخدام التغريب،

وتناقضاته اللذان يتطلبان تكيفات مونتاجية مختلفة في العرض المسرحي" (برشت،١٩٨٧،ص١٢) فالنموذج الصوري غير قابل للاستبدال، بيد ان المركب الملحمي يمثل انقطاعاً تأويلياً للحضور،بوصفه محاولة لربط التاريخ الفكري المتصلب والمتكلس الذي يتمتع بسلطة الهيمنة والرقابة المضمونية، وحين تتصدى استراتيجية الارجاء، فلا يصبح هدف التأويل غير ترحيل الحقيقة عن طريق حركتها التي تجد ارتحالاً ونسفاً لسلطتها، فالمرجع التاريخي الموثوق فيه يبقى بمواجهة تمركز قلق غير قابل للتشبث، فالمتغيرات الرؤيوية في انتاج الصورة الملحمية كالراوي واستخدام الشاشات والاداء التقديمي والديكور الاشاري وبنية الحدث التي لا تعتمد على اطوال الزمن، والتداخل المكاني، تجد نفسها بمواجهة تسكين تعارضاتها الثنائية والنظر الى تناقضاتها بوصفها عقلاً تاريخياً متأرجحاً تستبعد نقطة الاصل التي يتم زعزعتها بانتاج دلالي مختلف واستبدالها بمرجع حركي أخر.

ما اسفر عنه الاطار النظري

١- ان البناء الصوري والمشهدي يعيد جوهرياً تكرار وثبات المرجع المركزي، الذي يعاني من التقويض والغياب والتهميش بواسطة حركية الصورة واستمرار لعبة الدوال التي ينتج عنها غياب المركز وتهميشه والحصول على لانهاية المعنى.

٢- ان ديالكتيك الارجاء في العرض يعمل على مغادرة الثابت الحركي والزمني، ويمهد لوضع سماة جديدة للطوبوغرافية المكانية والفضائية والحركية الادائية،الجسدية والصوتية التي تتصارع فيما بينها مما يؤدي الى تحرير البناء الصوري المشهدي وتلاشي خصوصية المرجع الثابت.

٣- يصنع ارجاء المعنى في بناء الصورة دال بنائي مراوغ يعتمد على الشك في حركته، فهو يراوح مابين دال حاضر ومدلول غائب عن طريق الهدم والبناء، واعادة تكرارية لاصل التغير للوصول الى محو وشطب الاثار والغاء الحدود الفاصلة مابين الاساليب، حيث لايمكن الامساك بدلالة بعينها.

٤- يساهم ارجاء المعنى بتحريك متسارع للدوال في مختلف الاتجاهات فهو يقوم بتحويل مسار البناء الصوري من واقعيته والدخول في منطقة الطقس التغريبي واحالة الصورة الى منطقة التشويش والاضطراب وارجاع الاشكال الى بدائيتها واصولها وخلخلة معالمها مما يؤدي الى ابعاد المعنى وحفظه خارج حدوده المنطقية.

٥- ان اختلاف الاساليب في انتاج الصورة المشهدية يؤدي الى زيادة حركية اثارها الاصلية التي تخلق حالة الارباك والتوتر، ليولد حيرة ذهنية في عملية الاستيعاب لهروب المعنى وعدم استقراره، ليخلق انحلالاً في القوى الداخلية لسكونية الثابت الحسي والادراكي في انتاج الصورة، وانشطار المعنى وتعدده، مما يتوجب تهيئة اشكال صورية متفاوتة ومتنوعة ومتحولة لعرقلة عملية الفهم.

إجراءات البحث:

منهج البحث: المنهج الوصفي في التحليل

عينة البحث: عينة قصدية تمثلت في مسرحية (سي لافي شكسبير)

تاريخ العرض: ٢٠١٧

المخرج: راسل كاظم عودة

تحليل العينة:

ان المقدمات النظرية للعرض-عينة البحث-هي عودة واستدارة تأريخية لاخضاع الثابت اليقيني في المتن الشكسبيري الى اللعبة الايهامية والابهارية الباحثة عن التفاصيل الدقيقة لثنائياتها، وتفكيك استدعاتها عبر شبكة معقدة من الافعال والاحداث بعدها المادة التي تفتح مساراتها الرحبة لدفع نماذجها الكبرى وصراعاتها الداخلية والتي تشكل قيمة تواصلية تستحوذ نقاطها وخطوطها ودوائرها المشهدية على استمرارية حضورها الزمني، وانتاج فضائية صورية تتماهى مع الذات العالمي في تقريب تعبيري لتشييد عالم يحاكي شمولية الانسان بمختلف اعرافه وثقافاته بعيداً عن اقنعة التظاهر المباشر، لتتداخل مجموعة منتخبة من الشخصيات الشكسبيرية وميولها المضطربة في انتاج سلسلة طويلة من التقاطعات النموذجية وتحريك برهانها المنطقي، لبناء صورة ذات امتدادات شبحية مخالفة للتوقعات بواسطة تسريبات الضوئي واللوني والحركي الادائي، والحد من سكونية المعمار الجامد وتحويله الى قيمة صراعية متفاعلة عن طريق خضوع الاختلافات وثنائياتها الى التوتر والانهيار الذي يجعل هروب المعنى وتخفيه هدفاً لوصول الاشكال الى الابهار والدهشة.

الحكاية تقوم على استحضار عدة شخصيات مع كاتبها شكسبير، وهذه الشخصيات تعترض على المصير الذي وضعت فيه، وان اعتراضها سيؤدي الى عملية صراعية تناقضية، من خلال نشر الثنائيات وتحطيمها بوصفها المنطلق التأسيسي لتشتيت المعنى وانتشاره.

تبدأ معمارية الصورة في بناء متقبلاتها بانفتاح الاشكال المرئية على تعييناتها المتخيلة لتقسيم المساحة الفراغية للعرض عبر خطوطها التعبيرية المستقيمة منها والدائرية، ستة خطوط زرقاء في نهاية المسرح يتوسطها لوحة كبيرة ذات سطوع لوني، مملوءة بالبقع والخطوط السوداء، وفي داخلها رجلين يرتديان زياً إيهاميا، حيث يلتصقان باللوحة بنفس الالوان، حيث يتعذر كشفهما، وثمة اياد سوداء بكفوف بيضاء على جانبي المسرح، تتحرك بمشاعر الفزع، تغمرهما الاضاءة البنفسجية، فالاظلام يملئ المكان الا من هذه الاشكال، ولا نرى سوى حركة الاصابع المرتعشة، بوصفها تكثيفاً احتجاجياً لبناء النموذج الصوري الذي يتحرك ضمن وسائطه اللونية والموسيقية لينشئ الجسد الغائب، حضوراً مضمونياً ودلالياً في الحركة المتسارعة والمشوشة، فالتكرار الحركي يوسع دائرة الدلالة ويمنح المعنى تحجباً وتستراً، كما تعطي مكانية العرض صورة ذهنية تتلاعب بقوانين التشكيل، فالمعمارية المشهدية اقتضت حضور ثنائية المتناهي/ اللامتناهي، اذ صنعت فراغاتها الهندسية بواسطة هيمنة المتغير الضوئي المسلط، الذي احال خطوطها والوانها الى دفع تصوراتها لمعايشة نماذجها الادائية، وحققت ملائمة صورية بينهما.

- ليس الحكمة ان اكون ملكاً، بل الحكمة ان اكون امناً.

وبتكرار هذه العبارة يخرج الرجلين من داخل اللوحة، كما يدخل رجلين الاول برداء اسود وسروال اصفر، والثاني برداء اصفر وسروال اسود، هذه التقاطعات التشكيلية تعطي

للانساق الدلالية اغتراباً ايهامياً وتساعد على تثبيت بؤرية الصورة، ثم تبدأ الخصوصية الحركية التي تختزل المنظومة الديكورية بحركات ايقاعية ذات سيطرة ضوئية محكمة، تخفي اجساد الممثلين وتبقى على سطوحها "البنفسجية" بالظهور شيئا فشيئا، ثم تتجه السيوف الطائرة في الهواء الى ايدي الرجلين، اذ تخلق الاجواء التعبيرية تكثيفاً دلالياً لانشاء ثنائية الحضور والغياب التي سرعان ماتواجه صراعاتها الانطوائية فصلا مؤقتاً للتخلص من هيمنة مضامينها ليتم عزل الاشكال بواسطة حركية الاضاءة اللونية التي تمنح فضائها الرمزي والوحشي قيمة ادائية جسدية انفعالية مشحونة بتقليص الجسدية البلاستيكية التي يقوم بها الممثلون، لتبدأ مسارات جديدة باستقطاب تناقضات العالمين الواقعي والخيالي وانتاج التباساً في المنظومة المشهدية والفضائية وزعزعة مواضع الانتقالات المتسارعة بحركات مستمرة ومتناوبة تسمح بدخول العوالم الطقسية والبدائية. لترفع السيوف على اصوات الموسيقى المتضاربة وتنهال على الايدي التي لا يظهر منها في الفضاء سوى الكفوف الساقطة، لتعطي الصورة المشهدية ايحائية عالية لمفهوم الحياة / الموت والتي تعكس دلالاتها التشفيرية ارجاءاً يفصل بين منظورين فضائين، لهذا تتحول شبكة العرض الى عملية هدم الاشكال ثم القيام بترميمها وبنائها، ليرسم العرض ممراته الاتصالية التي تحوي طاقتها الانفعالية سماة تواجدها المتناهي الزمني والمكاني .تتحرك السيوف لوحدها في الظلام، لترفع الكفوف البيضاء وترميها خارجاً، ثم يقوم كل ممثل بحمل الممثل الاخر، والرجل المحمول يتحول الى دمية صامتة، حيث يعمل الايهام البصري على تشويش الرؤية، واعطائها ابعاداً هندسية وحركية مغايرة لوجودها في الواقع.

ان التوظيف الاسلوبي والحركي واللوني في المسرح الاسود، يرسم معمارية صورية ومشهدية ضوئية لعملية الاظلام الانشائي الذي يساهم في عملية تحويل الوسط المادي الى صورة حلمية رمزية، اذ تمتاز خطوطها الاشعاعية وطاقتها التعبيرية باخفاء فراغاتها المساحية لتعطي للعرض ايقاعية متنوعة وصورة سريالية متناغمة لعناصر المادة الملمسية، فالاشكال تستدعي طاقتها الانفعالية باطارها الايمائي والحركي لخلق مسار باطني ومسار ظاهري، مما يؤدي الى بروز رمزية عالية تمت صناعتها من بنية العرض، كي تتحول الانساق الدلالية وحقولها الى عملية توليدية لانتاج المعنى وهدمه.

يتوسط المسرح سلم خشبي رمادي اللون، يظهر الممثل "شكسبير" بردائه الاسود الموشح باللون البرتقالي، يعتمر قبعة سوداء بخطوطها البرتقالية، وبجانبه رجلين يمثلان السلطة والهيمنة على شخصياته المصنوعة، وعلى يسار المسرح ويمين المسرح قطعة ديكورية سوداء تحجب الممثل الواقف خلفها،تسقط الاضاءة على السلم،في هذه المعمارية الايقاعية اللونية والضوئية التي تغمرها الموسيقى الهادئة، يتم تحضير النماذج لحدث يمتلك تسارعاً في خصائصه الحركية، بسبب ارتباطه المباشر بالمضمون الذي يمثل الاصل الثابت،مما يؤدي الى عملية الاحتدام والصراع ومواصلة مساحات الاشتغال الصورية والحركية بتفاصيلها الاندفاعية التقنية مما يزيد الانتقال من الثبات الى الحركة التي تكشف عن انساقها المتخيلة لابراز قيمة عدم التكافؤ مابين اشكالها بصرياً ودلالياً مما يعطي للشخصيات واقعاً اغترابياً وملحمياً يفسح المجال لبروز الدلالات المتسارعة، لهذا تقوم الشخصيات بتعنيف ذاتها، ثم تواجه ثنائياتها الجديدة التكافؤ / وعدم التكافؤ، الانسجام/ اللانسجام،التحرر/ الانكفاء، والتي تمثل واقعها الجديد امام هذه المشهدية الصورية والمعمارية البنائية تختفي اللوحة وينهار اطارها الاحتمائي لتخرج من خلفها الممثلة "دزدمونة" ويقابلها خروج عطيل، ليتقابلا سوية برقصة ثنائية ذات حركات ايقاعية، من اجل خلق توازنات بؤرية قلقة ومفاجئة لبنائية الصورة والحصول على دلالية رمزية

مغايرة، والدخول في منطقة التنظيم الحركي والايقاعي الذي يبعد الاحداث عن وجهتها المعنفة، وبتسريب الدلالة المعاكسة للحدث الاصلي،تتهيأ الشخصيات الى رسم خطوطها البنائية الجديدة، لتعود بحركة ارتدادية زمنية، لتتم عملية قتل "دزدمونة" اثناء الرقصة، ثم يتجه الممثل مع الممثلة المقتولة، من اجل الاعتراض على نهاياتهم المحزنة، فهم يتهموه بصناعة مأزقهم التراجيدي، للانقضاض على مادته، ليتم تجسيد قيمة الاعتراض بتوازنات مضمونية وشكلية قادرة على انشاء بيئة باطارها الهارموني الحركي لتفرض حركية الصورة مغايرة لمقصدية مضمونها، مما يزيد من انقلاب المعنى، ومغايرته علامياً،حيث تهيئ الحركات الهجومية لوحة تشكيلية تحول تقنية الاداء الجسدي الى قيمة تواصلية لانتاج المعنى المنفلت الذي لايوفر فرصة القبض عليه، كذلك تعد منطقة اللاتكافئ والتشتيت مابين المضامين واشكالها نقطة التحول الدلالي في تأطير ذهنية المتصور الجديد، والانقضاض على ثنائية الصورة الواقعية والحلمية وزجها في زمنية واحدة غير منفصلة وماجرى على عطيل –دزدمونة يجري على اوفيليا –هاملت وعلى ماكبث –الليدي ماكبث، وبعد ان يتم الهجوم المتسلسل لهذه الشخصيات على شكسبير، يحاول الحرس منعهم ثم يرفع اياديهم وربطها ... وفي هذا السكون الفضائي نسمع الصرخة المكررة لشكسبير"ايها الداخلون الى هنا تخلو عن كل امل"

وبعد ان يتم نزع وثاقهم ورميهم في وسط المسرح،ليتم بناء مشهد يمتلك المباعدة والمغايرة، ليجسد حركية عبثية وسريالية، حين يقوم العرض بخلق شخصية تربط كل الشخصيات منها "ياغو" الذي يدخل بلباسه الاسود ماسكاً خنجره المضئ، ليقوم باغتيال الجميع بواسطة حركاته الالتوائية والدائرية وبمساعدة الموسيقى والاضاءة تبدأ الدلالات الرمزية بالانتشار في المكانية المشهدية التي تساهم في بناء المعنى وهدمه بزمنية متسارعة، وبعد الموت،يصطف الممثلون الواحد بجانب الاخر، ستة ممثلين مقتولين يلتحمون برقصة ذات مرونة مشهدية، تقوم على حركات غرائبية لا تنتمي الى جنس راقص محدد، لهذا ينشأ تناقضها، فهي تعبير عن عزلتهم واغترابهم في هذه الكثافة الدلالية من العلاقات الفضائية المتنوعة، والتي تبين اختلافاً صورياً في سعيها الحركي والمضموني، وفي هذا الاختلاف يتحول العقل الدلالي الحركي الى صورة تشكيلية تمتلك اشكالها المشهدية توتراً حيوياً من التعمية واللغزية في مساراتها واتجاهاتها والتي تبعث على الدهشة والانبهار. وفي هذا المشهد الاغترابي والسريالي الذي يرسمه العرض والذي يزود طاقة الفوضى بالدلالة التعبيرية وتشتيت الابعاد اللونية والضوئية في المساحة المشهدية عن طريق خلخلة المنظومة الجسدية واعطائها ابعاداً مختلفة عن ابعادها الاصلية بواسطة مجموعة الايادي والارجل والاجساد الصاعدة على السلم، مما يؤدي الى تأكيد صورة الفعل الارجائي، ويعطي توقعاً احتمالياً للمعنى،لتتحول حركة الاجساد الى زيادة في حجمها الكتلوي لتأكيد سيادتها، وتثبيتاً لعالمها المرئي غير المتكافئ الذي اوجد علاقات غير متطابقة مع حضورها التأريخي، لذلك يساهم العرض بصنع لوحة "بنفسجية" وسط الظلام الدامس،ليدع الايدي والارجل هي التي تنشئ صورة القتل الجماعي ل" شكسبير"،الصورة المرئية التي تتلاعب بالانساق الحركية والموضعية والايمائية، ليتم خلخلة العوالم التعبيرية، ورسم صورة لمساراتها الداخلية والخارجية في المتصور الحلمي الذي يشجع على تسريب هائل للمعنى المنفلت لثنائية النظام المرئي /اللامرئي.

نتائج البحث ومناقشتها:

١- ان ارجاء المعنى صورة لاختلافات وتناقضات لاحداث مؤقتة، سرعان ماتقوم ببناء وتشييد حركية انشائية متسارعة، واضافة صورة ثابتة مغايرة باستمرار كما في مشهد قتل (ياغو) للشخصيات.

٢- ان بناء الصورة في العرض عينة البحث، تمثل ارباكاً للمدرك البصري باستخدام عناصر العرض اللونية والضوئية، وانتقالاً حركياً بمختلف الاتجاهات مما يولد تشتيتاً وتشظياً للمعنى، كما في صورة السيوف الطائرة، وصورة الايدي والاقدام المفصولة عن اجسادها.

٣- ان الاختلاف المرجأ للمعنى الصوري في عينة البحث لا يعطي شكلاً نهائياً للفهم، بسبب عملية الفقد المتكامل لاستيعابه،مما ينتج منظومة متكاملة من التحريك المستمر للقوى الذهنية التي تقوم ببناء الاشكال المفقودة عن طريق تدويرها وتقليبها،كما في التصاق الممثلين في اللوحة التشكيلية،وطريقة انفصالها عنها.

٤- ان ارجاء المعنى في البناء الصوري هو استبعاد وتقويض هيمنة الثابت الفكري وزحزحة اليقين المتأصل، كما في مخالفة النص، والشخصيات، والصراع المفتعل الذي فرضته الرؤية الاخراجية، من اجل الدخول في لعبة الدوال، لتحريك واستبعاد المعنى.

٥- ان من اهم شروط استراتيجية الارجاء في عينة البحث هو تحضير ثنائيات العرض في منطقة التناقض لاستدراج المعنى للدخول في صيرورة النماذج المكانية والنماذج الانشائية المتعددة والمتنوعة والمتقابلة والتي تمثل وسائطاً روحية تعبيرية للانشاء البصري والبناء الصوري للعرض كما في ثنائيات الكتل الديكورية وثنائيات الشخصيات، والمتقابلات الاكسسوارية كالسيوف والقفازات وكذلك الثنائيات الضوئية واللونية.

٦- يعمل ارجاء المعنى في عينة البحث على تحطيم اصل الثنائية والبنائية الصورية عن طريق انتاج اشكال تتميز بالصور المتتابعة غير المرتبطة وخلق ازمان غير محددة وغير واضحة، ونشر رموز مكثفة، فافعال الشخصيات لا تنتمي لاصل النص، والموسيقى هجينة،والحوار مقتضب ومختصر .

٧- الاتجاهات الاخراجية تعمل على التثبيت، بينما يعمل ارجاء المعنى على التفتيت، حيث يخلق الاختلاف ماهية جوهرية جديدة للفهم تقوم على انقطاع العملية التواصلية مابين الثابت والمتحرك، وفي عينة البحث يتم الخلط بين الاساليب الاخراجية لانتاج تعددية انشائية جديدة ومتحولة للمعنى الذي يفلت من قبضة الحدود الصورية للاسلوب والاتجاه، وفي عينة البحث يعمد الموضوع والمضمون على الالتحام الزمني المؤقت في ثبات المعنى، ولكن الارجاء يجعل منها ثنائية تصارعية تؤدي الى عدم تماسكهما وتهشيم وحدتهما، من اجل عرقلة المعنى واستبعاده وتشتيت مضامينه.

Abstract

Delaying the meaning and building the theatrical image in the theatrical presentation Reference, mechanisms and work

By Jassim Kazem Abd

Undermining seeks to exclude the certainty constant, through the process of delaying the technical thought in order to know the limits of concepts and stable models in ideological, political and social certainty, in order to displace it, and to practice methods on its historical structure and fragmentation of its stillness, and to maintain the moving, multiple and diffuse meaning, where it becomes impossible to arrest Specific and fixed meaning. In the construction of the theatrical performance, the visual scene is subject to breaking the closed boundaries of methods and directions, subjecting the constructive process to dislocating the visual perceptor to escalate the difficulty of understanding, and not maintaining a specific meaning that meets with a spread and multiplicity in its movement and lack of control over its fixation and constipation, in the first topic, references to delay the meaning, the researcher dealt with The major movements that have affected the compensation strategy, and in the second topic, the reparative difference and the visual structure, the researcher addressed the differences and contradictions that the image is based on producing and then pouncing on it. As for the third topic, the external and external trends, the researcher dealt with some external methods, and the formal and temporary construction process. For the meaning, then the researcher established the criteria for the theoretical framework, and analyzed the research sample (Si Lavie Shakespeare) by the director Russell Kazem Odeh, using the descriptive method in analyzing the research sample, and the researcher came up with some results, the most important of which is that the construction of the image in the presentation represents a confusion for the visual perception using the elements of presentation. Chromaticity and light, and a dynamic transition in various directions, which generates a dispersion and fragmentation of the meaning as in the image of swords A circle, and a picture of the hands and feet separated from their bodies, then this research was concluded with a list of sources, and a summary in English.

قائمة المصادر والمراجع :

١- برتولد،برشت، الارغانون الصغير، تر، فاروق عبد الوهاب، منشورات مركز الشارقة.
٢- بول، كلي،، نظرية التشكيل، تر، عاد السبيوي، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣.
٣- جاك، دريدا، استراتيجية التفكيك، تر، عز الدين الخطابي الريفي، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٣.
٤- رامان، سلون، النظرية الادبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، القاهرة، قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
٥- ريجيس، جوليفية، المذاهب الوجودية من كير كجورد الى جان بول سارتر، تر، فؤاد كامل، الدائرة المصرية للتأليف والترجمة، دار مصر للطباعة، ١٩٦٦.

٦- سعيد، علوش، معجم المصلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
٧- سي، دي لويس، الصورة الشعرية، تر، احمد نصيف الجنابي واخرون، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢.
٨- صبري، عبد العزيز، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مصر، ٢٠٠١.
٩- صلاح، فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
١٠- طاهر، عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير التأويل النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، الاردن، ٢٠١٢.
١١- كريستوفر، رنوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، تر، صبري محمد حسن، الرياض، دار المريخ للنشر،١٩٨٩.
١٢- لويس، مليكة، الديكور المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦.
١٣- محمد، غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة، مصر،١٩٧٣.
١٤- ميثيل كورفان، فيليب مينيانا او الكلمة المرئية، تر، نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر، القاهرة، ٢٠١٠.
١٥- موسوعة المصطلح النقدي، تر، عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد.
١٦- مدحت،الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، اكاديمية الفنون، مصر.
١٧- وليد، عثماني، التفكيك الجينالوجي، المقولة والمصطلح، نقلا عن محمد شوقي الزين، جاك دريدا ما الان، ماذا عن، الحدث، التفكيك، الخطاب، بيروت:دار الفارابي، منشورات الاختلاف، ٢-١١.
١٨- هورست، ريديكير، الانعكاس والعقل، تر،فؤاد مرعي، ط١، بيروت، دار الفارابي،١٩٧٧.