

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الموصل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

تدريبات جسد الممثل في المسرح المعاصر

" تجربة قاسم بياتلي انموذجاً "

Actor's Body Training in Contemporary Theater

"Qasim Bayatli Experience as a Model"

بحث تقدم به الباحثان

م.م. صدام سالم حنا

م.د. عقيل ماجد حامد

SADDM SALIM HANNA

AQEEL MAJID HAMID

salim1982@yahoo.com

akeelmajed2008@gmail.com

٢٠٢٠ م

الموصل

١٤٤٢ هـ

Abstract

Research laboratories and theatrical workshops, through temporal transformations in the theater space, provided a set of concepts and laboratory mechanisms for the work of the theatrical actor in order to reach out followed systems and methods resulting from scientific data and acquired experiences that function to formulate a theatrical actor capable of working within the theatrical role assigned to him. Those experiences have emerged through directors and actors who formulated their training according to a laboratory field subject to a series of

practical procedures carried out on the actor and his body in particular. This series of experiences, especially in the contemporary theater, has passed through intellectual and practical changes seeking new areas in societies and convergence among them, to be a starting point to achieve those physical exercises enjoyed by the theatrical actor, so the experiences of directors and actors or (the actor director) on the preparation of his tools in general, and physical training in particular, require a set of procedures, methods and techniques to achieve the act of building the body, hence the two researchers addressed the training of the theatrical actor's body in contemporary theatre, particularly the experience of Qasim Bayatli as an actor and director, who experimented with European directors such as Eugenio Barba and took from Grotowski's experience in poor theater, besides his anthropological and cultural references as oriental ones on which he relied to train his body and his actors in the Corners Theatre, in which he was working.

According to the above mentioned, the two researchers divided the research into four chapters: the first one tackled the research problem, importance, goal, and limitations, concluded by determining the terms and defining them procedurally, the second chapter included the theoretical framework, having two sections: first, the actor's body education and its requirements, second, body training among contemporary directors. The research concluded with the indicators resulted from the theoretical framework and previous studies. As for the third chapter, it included the research procedures comprising the study of the research sample, which is the experience of the actor and director Qasim Bayatli, concluding with the results and their discussion. As for the fourth chapter, it included the most significant conclusions, recommendations, proposals, margins referrals and a list of sources and references

Keywords

Training, Body, Experience

ملخص البحث

قدمت المختبرات والورش المسرحية عبر التحولات الزمانية في فضاء المسرح مجموعة من التصورات والاليات المعملية لعمل الممثل المسرحي للوصول الى نظم وطرق متبعة نابعة من معطيات علمية وخبرات مكتسبة تعمل على صياغة ممثل مسرحي قادر على العمل ضمن الدور المسرحي المناط له ، وقد برزت تلك الخبرات عن طريق مخرجين وممثلين صاغوا تدريباتهم وفق حقل معلمي يخضع لسلسلة

من الاجراءات التطبيقية على الممثل وجسده بشكل خاص ، إذ مرت تلك السلسلة من التجارب وبخاصة في المسرح المعاصر بمتغيرات فكرية وعملية والبحث عن مناطق جديدة في المجتمعات والتلاقح فيما بينها لتكون منطلقاً لتحقيق تلك التدريبات الجسدية التي يتمتع بها الممثل المسرحي ، لذا فإن تجارب المخرجين والممثلين او (الممثل المخرج) على تهيئة أدواته بشكل عام والجسدية بشكل خاص تأخذ مجموعة من الاجراءات والطرق والاساليب لتحقيق فعل بناء الجسد ، ومن هنا تناول الباحثان تدريبات جسد الممثل في المسرح المعاصر وبخاصة تجربة قاسم بياتلي بوصفه ممثلاً ومخرجاً خاض تجارب مع مخرجين اوروبيين امثال (يوجينيو باربا) وأخذ من تجربة (غروتوفسكي) في المسرح الفقير فضلاً عن مرجعياته الانثروبولوجية والثقافية بوصفها شرقية اعتمد عليها في تدريب جسده وتدريب ممثليه في مسرح الاركان الذي يعمل فيه ، وقد قسم الباحثان على وفق ما تقدم البحث الى اربعة فصول جاء الاول مشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدود البحث فيما اختتم بتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً ، وشمل الفصل الثاني على الاطار النظري وفيه مبحثين الاول : تربية الممثل الجسدية ومتطلباته ، وفي حين جاء الثاني تدريبات الجسد لدى المخرجين المعاصرين أما المبحث الثالث جاء فيه مرجعيات قاسم بياتلي المعرفية ، واختتم البحث بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري والدراسات السابقة ، أما الفصل الثالث وفيه اجراءات البحث والمتضمن دراسة عينة البحث وهي تجربة الممثل والمخرج قاسم بياتلي ويختتم بالنتائج ومناقشتها ، أما الفصل الرابع ففيه ابرز الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات واحالات الهوامش وقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية

تدريب ، جسد ، تجربة

الفصل الاول - الاطار النظري

مشكلة البحث :

اشتغلت التجارب المسرحية عبر العصور على مجموعة من المفاهيم والرؤى والتحوليات في الفضاء المسرحي وما قبله ، وقدمت نظرياتها في ما يخص حركة المسرح التي انطلقت من وحي الزمان والمكان فكان لها الأثر الواضح في تحقيق تلك التجارب على المستويين العرضي والنصي ، فكان النص مركزاً نحو بناء الشخصية وحالاتها ، وشمل العرض على الأفعال والسلوكيات والتحوليات والتعبيرات في بنيه الحركة والجسد ، وقد صيغت مجموع التدريبات على جسد الممثل من قبل المشتغلين في الحقل المسرحي من

المُتَظَرِّين اللّذين سعوا الى وضع جدولة تدريبات تعمل على صياغة حركة الممثل وجسده في الفضاء المسرحي او عن طريق التمرينات المؤسسة للعرض المسرحي ، أو ما يقوم به الممثل المسرحي لتهيئة جسده بطريقة التدريب الخاص لنفسه ، أي : كما ذكر ستانسلافسكي اعداد الممثل لنفسه ، ليكون مستعداً لمتطلبات الدور ، وقد قدم مجموعة من المخرجين تجاربهم في بناء الممثل وجسده وزج أفكارهم وطروحاتهم المسرحية والمعرفية لتحقيق فاعلية جسد الممثل واثارة مدركاته الحسية والفكرية والجسدية عبر اليات وقوانين خاضعة لمفاهيم متعددة فيزيائية كانت او غيرها تعمل كتقانات يتحكم بها الممثل بنفسه تعطي له القدرة على التعبير والتكوين الفردي او ضمن التشكيلات للمجاميع.

ولما تنوعت تلك التجارب على جسد الممثل ضمن حقل التدريب انطلاقاً من أهمية جسد الممثل كما فعل كل من ستانسلافسكي في الأداء الواقعي باستخدام فكرة المعاشية و غروتوفسكي في الجسد المقدس والذات ويوجينيو باربا في مسرح الاودن، وبيننا باوش في الأداء الراقص وجاك ليكوك في شعرية الجسد وبيتر شومان ومسرحه الخبز والدمى، هؤلاء اللذين أعطوا أهمية لمفهوم التدريب للوصول الى الطاقة الفعلية لجسد الممثل وحركته في الفضاء المسرحي ، وامتداداً لهذه التجارب العالمية كانت تجربة الممثل والمخرج المسرحي العراقي (قاسم بياتلي)* في ذات الاتجاه من تلك التجارب ، التي أعطت لمفهوم تدريب الممثل وجسده أهمية ومفهوماً نابع من تجاربهم وخبراتهم المسرحية ، وعليه تبرز مشكلة البحث في ان تنوعات تدريبات جسد الممثل تخضع لتجارب متنوعة ومختلفة نابعة من مرجعيات معرفية وخبرات تراكمية وهنا تبرز مشكلة البحث في التساؤل الاتي : **كيف وظف الممثل والمخرج قاسم بياتلي التدريبات الجسدية في المسرح المعاصر ؟**

أهمية البحث والحاجة اليه: تبرز أهمية البحث في رصد تدريبات جسد الممثل عن طريق التجارب للمخرجين والممثلين فضلاً عن ذلك امتلاك البحث أهمية معرفية يفيد القائمين من مخرجين وممثلين في الحقل المسرحي.

هدف البحث: يهدف البحث التعرف على تجربة المخرج والممثل المسرحي قاسم بياتلي في تدريبه لجسد الممثل .

حدود البحث: يتحدد البحث عن طريق:

١- الحد الزمني : من ١٩٧٦-٢٠١٩.

٢- الحد المكاني: روما - إيطاليا

٣- الحد الموضوعي: دراسة التدريبات الخاصة بجسد الممثل في المسرح المعاصر " تجربة قاسم

بياتلي انموذجاً".

تحديد المصطلحات :

التدريب لغةً :

جاء معنى تدريب في مُعجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي على ان :

١- تدريب (اسم) ، الجمع : تدريبات ، مصدر دَرَبَ ، والتدريب في الحرب : الصبر في الحرب وقت الفرار وايضاً ، خَضَعَ لتدريبٍ قاسٍ قبل أن يُزاول مهنة الطيران : اعداداً وتمارين وممارسة ومُعَاوَدَة . والتدريبُ المهني : اعطاء مُجمل المعارف النظرية والعلمية لاكتساب ممارسة مهنة ما .(١) ، ويعرف معجم الرائد التدريب : تَدَرَّبَ تَدَرُّباً . (درب) على الشيء أو فيه أو به : وتعود ومرن عليه (٢)

تدريباً ، فهو مُدرب ، دربهُ على الشيء / عودهُ إياه ومرنهُ عليه"(١)

ويُعرّف التدريب اصطلاحاً بأنه " [بروفة] جلسة التدريب المسرحي، هي الإعداد المستمر اليومي للعرض، لكل العاملين يُعرّف لغةً بكونه " تدريب (اسم) ، الجمع(تدريبات) ، إعداد- وتمارين - وممارسة- ومعاودة ، دورة التدريب/ فترة زمنية محددة تخصص فيها دروس عملية لتدريب فئة ما، درب (فعل) درب يدرب في المؤسسة المسرحية، أن الممثل هو الذي يحتل أطول وقت في جلسة التدريب لكن هناك تدريبات خاصة للتقنية تجرى في البداية. منفصلة عن التدريب التمثيلي ثم تنظم إليها فيما بعد".(٢) ويُعرف التدريب بأنه " تزويد المتدربين بالأساليب والخبرات اللازمة لتعديل اتجاهاتهم وتنمية مهاراتهم، وزيادة معارفهم من خلال مجموعة الأدوار التي يؤديها القائمون بالعملية التدريبية بكفاءة واقتدار، مستهدفين بذلك تحقيق مخرجات التدريب والتنمية المحددة سلفاً".(٣)

ويعرف الباحثان التدريب اجرائياً : سلسلة من الخطوات والاجراءات المتبعة من قبل المُتدرب / الممثل للوصول الى اعلى درجات التواصل في الاداء وتحقيق فعل التجسيد الحركي والجسدي والافادة منه في عملية الدور المسرحي .

الجسد لغةً : جاء في القاموس المحيط هو " الجَسَدُ محرَكَةٌ : جسمُ الانسانِ والجِنَّ والملائكةِ والزعفرانُ كاجسادِ ككتَابِ وعَجَلُ بني اسرائيلِ والدم اليابس كالجَسَدِ والجاسِدِ . وجَسَدَ الدَّم به كفرِحَ : لَصِقَ . وثَوَّبَ مُجَسِّدٌ ومُجَسِّدٌ : مصبوغٌ بالزعفرانِ وكمبَرِدٍ : ثوبٌ يلي الجَسَدَ وكغُرَابٍ : وَجَعٌ في البطنِ .وصوتٌ مَجَسَّدٌ كمعْظَمٍ : مرفُومٌ على نغماتٍ ومحنَةٍ . وجَسَدَاءُ : ع ببطنِ جلدانِ وذو المَجاسِدِ عامرٌ بنُ جُشَمَ : أولُ من صبغَ ثيابهُ بالزعفرانِ وذكر الجَوْهريُّ الجَاسِدَ هنا غيرُ سديدٍ . رَجُلٌ جَصَدٌ :جَلَدٌ يُبدَلُونَ اللام ضاداً. (٤)

الجسد اصطلاحاً : عرف باتريس بافيس جَسَدَ مسرحياً على أنه " يقع جسد الممثل ، في نطاق اساليب الاداء ، بين العفوية والسيطرة المطلقة ، وبين جسد طبيعي او عفوي وجسد دمية مربوطة بكاملها برسنة ومحركة باليد من قبل صانعها أو مبدعها الروحي : المخرج . يترجع الاستخدام المسرحي بين المفهومين الآتيين : أ- إما ان يكون الجسد وسيلة وركناً كلياً للحس النفسي ، أو العقلي ، أو الاخلاقي ، وهو يمحي أمام الحقيقة الدرامية . ب - وإما أن يكون أداة ذاتية المرجع ، لا تعود إلا إلى ذاتها ، وليست تعبيراً عن فكرة ما أو عن علم النفس ، تحل أحادية الانتاج الجسدي مكان ثنائية الفكرة والتعبير (...) وترتكز تمارين الممثل على خلق انفعالات انطلاقاً من ضبط الجسد وتحريكه " (٥)

الجسد اجرائياً : يُعرف الباحثان الجسد اجرائياً على أنه "كتلة متحركة في الفضاء العام والخاص داخل منظومة العرض المسرحي ، تمتاز بقدرتها على الاستقبال والارسال لمجموعة من الحركات والايماءات وتعمل على الافادة من التدريبات الجسدية التي عن طريقها ترفع من القدرة الادائية وتُحسن من مهاراتها .

التجربة لغةً : ذكر مُعجم الرائد أن التجربة : من (ج ر ب) مصدر (جَرَّبَ) ، الاختبار ، جمعها تجارب (٦) .

اما اصطلاحاً : فقد وردت كلمة تجربة في المعجم الفلسفي : لهذا اللفظ عند الفلاسفة معنيان احدهما عام ، والاخر خاص . أ / المعنى العام : ١- التجربة هي الاختبار الذي يُوسع الفكر ويُغنيه ، والمجرب هو الذي جربته الامور واحكمته . فإن كسرت (الراء) وجعلته فاعلاً كان معناه : من عرف الامور وجربها . ب / التجربة ايضاً هي التغيرات النافعة التي تحصل لملاكاتنا ، والمكاسب التي تحصل لنفوسنا بتأثير التمرين أو هي التقدم العقلي الذي تُكسبنا إياه الحياة . والتجربة بهذا المعنى قسمان ، تجربة الفرج وتجربة النوع ، وهذه الخيرة هي التي تنتقل الينا بالتربية ، وباللغة او بالوراثة النفسية والفيزيولوجية . ولا يطلق لفظ التجربة إلا على التغيرات النافعة . أما التغيرات الاخرى كالنسيان وعدم المبالاة وفساد الاخلاق فلا تسمى تجارب .

ب / المعنى الخاص : هي أن يلاحظ العالم ظواهر الطبيعة ، في شروط معينة ، يهيئها بنفسه ، ويتصرف فيها بإرادته ففي كل تجربة ملاحظة ، إلا أن الفرق الوحيد بينهما هو أن الملاحظ يشاهد الظاهرة كما هي عليه في الطبيعة ، في حين أن المجرّب يشاهدها في ظروف يهيئها بنفسه " (٧)

ويُعرف الباحثان التجربة تعريفاً إجرائياً على انه : تراكم مجموعة من المعارف والعلوم والخبرات لدى شخص ما ، تجعله قادراً على تكوين طريقة خاصة به تعمل على تشكيل صورة متفردة في العمل .

الفصل الثاني - الاطار النظري

المبحث الاول : تربية الممثل الجسدية ومتطلباته .

ان سعي الممثل نحو بناء منظومته الحركية يتوقف على عدة عوامل منها قابليته على التواصل وادراك بنيته الجسمانية والتركيز على امكانياته ومعرفة اعضاء جسده ومقدرته على القيام بأفعال مختلفة ليستطيع تحريك هذه المنظومة الحركية بوصفها منظومة تكاملية ايقاعية تعمل بشكل واعي ومُدرك التي يبدئها من الحركة وما تحمله من معاني ودلالات كون أن الطبيعة " البدنية قد حددت حركة المادة المناسبة منطقياً والمحددة في مسافة ووقت هي طبيعة خاصة لمختلف التأثيرات الطبيعية بحركات الحقائق الحية في الحياة ، أن احدى أهم مظاهر الايقاع هو ترديد العناصر والرتابة الموزونة وعلى اساس هذه الرتابة تنتظم مختلف التناسبات الايقاعية " (٤) الذي يعمل بواسطتها الجسد عبر فضاء من الايقاع المنضبط ووحدة ايقاعية تتناسب مع حركته و أجزاءه الصغيرة التي تشكل جانباً مهماً من خلاله يواكب الممثل عمله في التدريب عليها مع مجموعة من المتطلبات التي تتواشج مع بعضها لخلق بيئة تركيبية تعمل على تربية الممثل الجسدية إذ " ينبغي ان تتضمن المتطلبات الجسمانية الحركية التنسيق والفصل والمرونة وقوة الاحتمال والسيطرة والتعود السهل على التأق ، ومرة اخرى محو الصفات السيئة تماماً والقوة والرشاقة والتوازن والايقاع والقدرة على اكتساب مهارات خاصة مثل الاكروبات والعراك والمبارزة بالسيف والالعاب البهلوانية والرقص بأنواعه العديدة والتقليد والعباب اخرى " (٥) ، إن هذه المتطلبات التي تجعل من الممثل له القدرة على التواصل وتربية منظومته الحركية والجسدية وتجعل منه قادرة على أداء متطلبات الدور ، بوصفها متطلبات شاملة فيها من الجانب الجسماني والعقلي الذي يشمل التركيز والتفكير والاسترخاء والادراك وآلية التعامل مع الفضاء (فضاء العرض ، فضاء الشخصية) والزمن (زمن الحركة ، زمن العرض) ، فضلاً عن تحقيق اعلى درجات التدريب الذي يتأتى من القدرة والمقدرة على التعامل مع تلك

المتطلبات ، فكلما كان جسد الممثل يتمتع بخاصية السيطرة والقوة والرشاقة استطاع ان يحافظ على التوازن والابقاع ، وبناء سلوكياته بوصفها " سلوكيات مختارة بتعقل ووعي وعن قصد وهي افعاله ، كما أن القلب والعقل والشعور والسلوك المتعمد يشكلون شراكه تعتمد على بعضها بشكل متبادل بالنسبة للممثل " (٦) المسرحي وطبيعة جسده وحركاته التي تأخذ حيزاً كبيراً في فضاء التدريب وبناء تربية الممثل ، بوصفهم جزءاً من المنظومة الحركية ، وكلما كان الممثل المسرحي يتمتع بميزات استطاع أن يحقق المتطلبات التي عليه للوصول الى بنية تكاملية في لغته الحركية والجسدية ، ومعرفة فضاءه الادائي.

وقد تنوعت تربية الممثل وجسده منطلقاً من المعطى الاجتماعي والثقافي والانثروبولوجي ، وبحسب المرجعيات التي ينتمي لها هذا الجسد ، ويبنى الجسد حركاته وسلوكياته وأفعاله من مرجعياته الذاتية ومن محيطه الاجتماعي والمعيشي ، لان الجسد " ليس حقيقة مادية فقط ، انه ل كذلك في كل زمان ومكان ، انما هو ايضاً حقيقة رمزية واجتماعية ، فماديته إذاً تُحمل دائماً بدلالات وظيفية وتكسب حضوراً قيمياً متفاوتاً - حسب الاشخاص واختلاف مستوياتهم الاجتماعية ، وهذا يعني انه يشكل فضاء رهانات اجتماعية " (٧) تتشكل ضمن محيطه الاجتماعي وما يشكله من تأثيرات على فضاء الجسد وتكويناته وسلوكياته ، كما ويبنى الجسد ويتشكل عن طريق التواصل والترابط المستمر مع المجتمع ويأخذ من البيئة المحيطة به ويتشكل ذهنياً وجسدياً عبر الممارسات للسلوكيات المجتمعية سواء في الطقوس الدينية بأشكالها المتعددة او عن طريق الممارسات الاجتماعية التي سجلها الوعي الثقافي للمجتمع ، التي بدورها تنتج سلوكاً تخضع لتربية الجسد وبنيته الحركية عبر ما يعرف بشمولية الفعل ورد الفعل بوصف الجسد وحركاته " منطقة توازنات اجتماعية من خلال مفاعيل سيطرة ضاغطة ممأسسة ومنطقة ترسبات لأفكار وقيم ومثل وتصورات متداخلة ومتجاورة ومتصارعة مع بعضها بعضا في الوقت نفسه " (٨) ويرى الباحثان إن هذه التوازنات هي من تؤسس لتربية جسد الممثل الاجتماعي والثقافي عبر الانصهار والتداخل الحتمي للحركة وفضاء الفعل لتكون بنيته نسقاً مُدركا ومطواعاً لأي تعبير او حركة تقدم او تمارس ، حيث يصبح الجسد خزانة من الافعال اليومية التي يحفظها دون وعي وتخرج بشكل تدريجي ومستمر في الفعل اليومي ، مثلماً يحدث عند ممارسة الفرد وبشكل مستمر فعالية الرقص عبر الزمان في الاحتفالات والاعياد والممارسات اليومية والطقسية ، كما تشكل حركات الرقص بأشكالها لبنة فاعلة في تحقيق تربية الجسد ومدى مطواعيته عن طريق تحريك اجزاء كبيرة منه بدءاً من الرقبة والاكثاف والارجل والايدي ، بشكل منفصل ومن ثم حركات متصلة لباقي اعضاء الجسد الذي يأخذ سمه التشكيل والبناء الكامل لسلسلة الافعال وبحسب طبيعة الرقصة او الحدث ،ويمكن " التفكير

في الرقص باعتباره امتداداً فنياً للتعبير الذاتي يتم من خلال الوضع الجسمي ، هذا على الرغم من أنه خلال ممارسة الرقص يتم الالتزام ببعض القواعد والاعراف الاجتماعية، ويتم التعبير عن الولاء لها " (٩) بحسب طبيعة وموضوعة الرقصة وما تشكله من أحداث سواء على الصعيد الديني او الاجتماعي ، ويمكن أن يتحدد ويتعلق جانب كبير " من جوانب التدريب على الرقص بارتقاء ليونة الجسد وباللياقة البدنية الكلية ، لكن لغة الوضع الجسمي والايماة هي لغة ينبغي اكتسابها ايضاً " (١٠) وهذا الجانب من جوانب التدريب الجسدي الذي يُبنى عن طريق الفضاء الحركي للرقص نابع من قدرة الجسد على التأقلم والطواعية للمادة او للفعل المناط به ، فكلما اعطى الفرد / الممثل للجسد مادة ما ضمن سلوكيات مستمرة وافعال مُدركة يتبنى الجسد بوصفه عنصراً مستجاباً لتلك الافعال التي يترجمها ويؤديها بطريقة تتناسب مع مرسلها ، فضلاً عن ارتباط عنصر الایماة بطبيعة حركات وافعال الجسد .

ويبلغ الجسد ذروته وطواعيته باستخدام التنافس الجماعي او المشاركة الجماعية بالفرد الذي يشارك في الرقص " مع الاخرين في ممارسة هذه اللغة . الجسدية . يحاول تجويد اللغة / الحركة ، انه يجدد في ذاته رمزاً ، هو خلق مجال قوة ، ومجال سيطرة على المكان ، والارتقاء بفعالية الجسد الى اسمى مرتبة لها ، حيث لا تعود سوى طاقة مُشعة تبرز حقيقة الجسد المادية وتجعلها متعالية " (١١) من حيث سمو الرقص وحركاته الطقسية وبنيته الذاتية ، فضلاً عن تفاعلية الجسد وقدرته على اظهار تجليات صورة الطقس الديني عبر تلك الحركات والافعال ، وعليه يستلزم بناء تدريب الممثل الجسدي بمختلف انواع الحركات والاتجاهات وتحقيق اعلى درجات الصدق في الفعل ورد الفعل التي تطوع حركته وتُشكل عنده صدق المشاعر والاحاسيس وتدفعه نحو شحن الفضاء عبر التمرين المستمر والقيام بسلسلة من الافعال الحركية والجسدية الذي يبدو أن الجسد " امراً مسلماً به ، لكن لاشي في النهاية لا يمكن إدراكه اكثر منه . انه ليس مطلقاً امراً معلوماً ، غير قابل للنقاش وانما هو نتيجة بناء اجتماعي وثقافي " (١٢) ويرى الباحثان وبحسب القراءات والتصورات المعاصرة التي تبنت فضاء وتدريب الجسد وآليات اشتغاله ومدى قدرته على التعبير والتواصل وفاعليته في الاستجابة لمجريات الاحداث واكساب المعارف بقصدية وغير قصدية جعلت من مطواعية الجسد أداة ناجعة في الاستثمار اللعبي داخل الفضاء المسرحي .

المبحث الثاني : تدريبات جسد الممثل في المسرح المعاصر .

ان موضوعة تدريب جسد الممثل أخذت بالتشكل منذ بدايات ظهور المسرح ، واختلفت تلك التدريبات على مدى تاريخ حركة التمثيل والممثل ، إذ أخذت نوعية واسلوب التدريب مختلف المهارات الحركية والافعال الجسدية فكان المسرح اليوناني الذي شكل النص المسرحي الاساس في بنية العرض وتصدرت المهارة اللفظية واللغوية للممثل بوصفها معياراً لنجاح الممثل وقدرته على التعبير ، في حين أخذت المهارة الجسدية في المسرح الروماني مرتكزاً فاعلاً ومؤثراً نظراً لطبيعة العروض المسرحية واستخدام اساليب القتال المختلفة في تحقيق مشاهد دموية بين العبيد والفرسان ، حيث طغت قسوة الفعل والسيوف والمبارزة وتقسيمات الجسد وحركاته في فضاء الاستعراض على سائر المجتمع الروماني ، في حين أخذت الكوميديا ديلارته شخصياتها الكوميديية الاعتماد على تدريب الممثل تدريباً شاقاً ليتمشى مع فضاء الارتجال والحركات البهلوانية الشبيهة بالسيرك^{١٣} ، اما في الشرق ومسرحة فقد اتجه نحو تطبيق فعل الطقس والممارسات الدينية والاحتفالات التي تقام ضمن الجانب الروحي الذي يعتمد على تطهير النفس من الخطايا عن طريق الرقص الطقسي الديني بتوظيف هيكله الجسد من أطراف ورقبة وصدر واقدام بشكل متوازن ويعمل على مبدأ الطاقة المخزونة في الجسد والسيطرة على مجريات الحركات والافعال وهذه التقنية واسلوب التدريب يأخذ زمنً للوصول الى أدق تفاصيل الحركة ومدى فاعليتها ومصداقيتها ، وكل حركة من يد او قدم او ايماءة تُشكل دلالة لها ارثها ومرجعياتها الاجتماعية والدينية ، ولطالما افاد مخرجو المسرح المعاصر من تقنية الممثل الشرقي في تدريب ممثليهم نظراً لما يحمله هذا التدريب من طاقة روحية وجسدية تساعد الممثل في السيطرة على حركاته وافعاله ، بيد أن الممثل الشرقي يعتمد على مبدأ التدريب من الطفولة حيث تساعده على صقل شخصيته من الداخل وتنقي روحه من الرذائل ويكون جاهزاً لتقديم طقسه فضلاً عن السيطرة الكاملة على مجساته وملكاته الجسدية .

لقد تنوعت اساليب التدريب في المسرح المعاصر وازاد الاهتمام به بخاصة بعد ظهور الدراسات الحديثة النظرية منها والعملية ومن هذه الدراسات دراسة (اميل جاك دالكروز) والفرنسي (فرانسوا ديلسارت) و(اتيين ديكر) والالمانى (رودولف لابان) وغيرهم اضافة الى الدراسات الانتروبولوجية حول دور الحركة في التعبير والتواصل ، وتطبيقات كل من (غروتوفسكي) و(يوجينيو باربا) و(انتونان ارتو) و(بينبا باوش) ضمن المسرح الراقص ، فضلاً عن ما يعرف بالورش المسرحية او المعمل المسرحي ، ولسوف يورد الباحث

جزءاً من تلك التطبيقات العملية التي اعطت لتدريب جسد الممثل دوراً في اظهار قدرة الممثل وجسده على التعبير والاتصال وتحقيق فعل الاداء وما قبله .

انتونان ارتو (١٨٩٥ - ١٩٤٨) : انطلق ارتو في مسرحه من منظور التجربة الانسانية والمشاكل النفسية للمجتمعات والافراد ، واعتبر ان الثقافة هي متحفاً للطبقة المثقفة والبرجوازية ، لابد للثقافة ان تصل الى الافراد والطبقات الاجتماعية الاخرى ، لذا فقد استعان بالمنطق النفسي في تحليل مفاهيمه وتنظيراته عن طريق اللاوعي ، لقد حاول (ارتو) أن يبشر " بلغة مسرحية جديدة تقوم على جماليات حركة الجسد الانساني وعلاقته بالفضاء المسرحي والضوء والموسيقى والغناء ، ومن خلال امتزاج هذه العناصر يمكن انتاج دلالة جديدة ، لا تتوسل بالكلمة المنطوقة ، ولكنها تقدم المعنى الكامن وراء اللغة ، اعتماداً الى المعنى الحركي للجسد الانساني " (١٤) وهذه المفاهيم والصور واللغة البصرية تجسدت في الفطرة والطقس والعودة الى اللغة الاولية للإنسان وتواصلته مع المحيط عبر تلك اللغة الرمزية والاصوات والاماكن الغير تقليدية ، وقد نظر الى جسد الممثل بوصفه حاملاً لتلك الصور والدلالات الطقسية واعتبر الجسد وحركاته أساس الفعل والعمل المسرحي ، لان لياقة الممثل الجسدية بحسب زعمه هي التي تؤثر في احساس المتفرج وتخلق حالة من النشوة او الوجد لدية بواسطة العدوى التي تصيبه من الممثل ، وبذلك وصف الممثل مثل الوسيط في الطقوس السحرية التي تُرحل الشخص الى مكان آخر (١٥) والذي يشكل الطقس حلقة الوصل في التعامل مع الاخرين وينقل لهم الحالات والافعال الجسدية العنيفة التي تتشكل عبر الحركة والايماة ، لقد اتجه ارتو نحو اعطاء الجسد وآلية تدريبه باتجاه الغوص في النفس البشرية واطهار عمق الحالات والدوافع فظهرت " تعليماته لعمل الممثل على جسده وتنفسه وصوته اذ انه يجب ان يعرف كيف يسيطر عليها ليخرج القرين الموجود في داخله ويبعث الحياة فيه بحث يؤثر على احساس المتفرج قبل فكره " (١٦) ويرى الباحثان ان آلية استخراج القرين تتم عن طريق تدريب جسد الممثل اولاً عبر سلسلة من الحالات والحركات العنيفة والصرخات والتشنجات العضلية والوقفات فضلا عن الایعازات العصبية لتحريك تلك الاستجابات الحركية - الفعل ورد الفعل - من قبل الممثل حيث يضع ارتو الممثل ضمن حلقة الافعال والمؤثرات الخارجية بحسب طبيعة المكان منها حضيرة او كراج او اماكن مظلمة لتكون تلك الاستجابات العضلية والنفسية داخل فضاء متجانس تعمل على بنية جسد الممثل وحركته .

لقد تحولت تلك الصور والحالات والافعال الى طريقة في تدريب الممثل وجسده حيث اكد " على اعتماد الممثل على جسده والعواطف النفسية التي تحرر المحفزات الداخلية فتظهر عبر الجسد بعد ان ترفع جميع القيود لكي يمكن الممثل ان يعطي نفسه بالكامل اثناء التمارين واثناء العرض " (١٧) ، ومن هنا تظهر ان للتدريب منطلقين الاول: فيما يخص الممثل وجسده عن طريق تلك المحفزات التي يستطيع منها الممثل اظهار طاقته المكبوتة وتفريغ احساسه والخلاص من العيوب للوصول الى حالة التطهير النفسي / الجسدي ومن ثم العمل على اعطاء فعل الحالة ومصداقيتها ، والمنطلق الثاني : هو تحرير المتلقي فكرياً ونفسياً عن طريق مشاركته في الفعل والحالات والتوترات النفسية والبصرية التي يشاهدها ومن ثم تصبح عملية التطهير ناتجة من تلك المعادلة ، ويتأتى ذلك من فعل التدريب الذي تلقاه الممثل بوعي جسدي تام ويعني " الوعي التسلط الجسماني ، والعضلات التي يمسها الوجدان ، اطلاق سراح ذلك الوجدان بالقوة ، ومنحه مدى خفياً عميقاً ، عنفه غير عادي مثلما في اللعب بالأنفاس تماماً . وهكذا يبدو ان أي ممثل ، واقل الممثلين موهبة ، يستطيع بهذه المعرفة الجسمانية - ان يزيد من كثافة احساسه الداخلية وحجمه ، وتلى هذا الامتلاك العضوي ترجمة غنية " بفعل سلسلة الحالات الجسمانية والرقصات والطقوس والحركات التي تم بناءها بفعل التدريب الجسدي .

جيرزي غروتوفسكي (١٩٣٣ - ١٩٩٩) : يُشكل غروتوفسكي مرحلة تاريخية مهمة في مسيرة المسرح وبخاصة بنظام التدريب ، لان مجمل تطبيقاته تنصب نحو بناء تربية جسدية وفعالاً نفسية خاصة بالممثل ، عبر مختبره المسرحي ، لقد نظر غروتوفسكي الى الممثل وجسده بأنه احد اعمدة الفضاء المسرحي ، اذ لا يمكن الاستغناء عنه مطلقاً ، بوصفه العنصر الحي والمباشر الذي يتصل بالمتلقي ويُنقل له مجمل الحالات والافعال والتشكيلات والحركات التي عن طريقها يتم بناء صورة العرض الكلية ، وعليه أخذ بتدريب جسد الممثل وادخاله في برنامج وتطبيقات جعلت منه ممثلاً قادراً على تجسيد الشخصيات وتقديم الالعب والحركات الاكروباتيكية ، واستعان بتطبيقات من مخرجين ومن طقوس دينية وتمرين في اليوغا ومن التمثيل الصامت ، " ان التدريب بالنسبة لـ غروتوفسكي يمثل المرتكز الاساسي في اكتشاف المعوقات الجسدية من أجل التغلب عليها ، فأعد مجموعة من التمرينات كوسيلة للتغلب على معوقات الممثل نفسه ، ومنها تمارين احماء ، ارخاء العضلات ، قفزات ، تمارين للقدم (المشي) ، تمارين البطن ، الفخذ ، اليدين ، والاصابع " (١٨) ، أخذ برنامجه بالتطبيق عبر تلك التقسيمات في بنية الجسد وبحسب كل حركة ومن ثم البدء بالعمل

على تحريك كامل اطراف الجسد ليكون الجسد مطواعاً لسلسلة الحالات والتحويلات في الشخصية ، يأخذ جدول التدريب في معمله على النحو الاتي " :

اولاً / تدريبات الاحماء : يبدأ بتمارين الاحماء لمدة تزيد عن اربع ساعات قبل البروفات ، وتتضمن هذه التدريبات على الاكروبات والتشكيلات الحركية والتمثيل الصامت الى جانب تدريبات الصوت وفق نظام صارم ومُحكَم يومياً ، حتى يصل الممثلون فيه الى التحكم التام في لياقة اجسادهم وبعد ذلك يتم البدء في تمارين البواعث اليوغا ، وتدريبات تداعي الافكار والمعاني التي تظهر مستقلة عن الحركة اثناء التدريب ، حيث يمر الممثل اثناء اعداده للدور المسرحي بثلاثة مراحل وهي : مرحلة البناء الاولى :وتكون بإعداد نص العرض على طريقة المونتاج وترتيب الاحداث ، المرحلة الثانية : مرحلة التوسع والتطوير : وفيها تدريب الممثل على مجموعة من التمرينات الصوتية والجسدية التي لها علاقة بالدور ، والمرحلة الثالثة : مرحلة البناء النهائي للدور : وفيها يتم تحويل الشخصية المسرحية الى عدد من الاشارات الصوتية والجسدية التي يمكنها من استدعاء العديد من الاستجابات الغريزية والتي تسفر في الخيال الجمعي .

ثانياً / التدريبات البدنية : والتي تسعى الى التحرر في علاقة الممثل بالفراغ ، والجازبية وهي : تدريبات احماء ، استرخاء العمود الفقري ، تدريبات الرأس على عقب ، تدريبات الطيران ، القفزات ، الشقلبات ، تدريبات القدم ، تدريبات التمثيل الصامت والتي تركز على حركة اليدين والساقين ، حيث صمم هذه التدريبات على اساس الضغط على قدرة الممثل على التوازن ، والمرونة ، والانسانية والتمدد .

ثالثاً / التدريبات التشكيلية : وتتمثل هذه التدريبات في السعي الى تحفيز طاقات الخيال والعاطفة للوصول بقدرات جسد الممثل التعبيرية الى غايتها القصوى ، وتشمل على تدريبات اولية ، تدريبات في التأليف ، تدريبات قناع الوجه . (١٩) ، ومن خلال هذه الاسس من التدريبات يضعنا غروتوفسكي امام سلسلة من البرامج التطبيقية في مجال عمل الممثل على تنمية مهاراته الجسدية من أجل تحقيق فعل التدريب نفسه والوصول الى معطى من الافعال الكامنة والعمل الشاق والرغبة في التدريب المستمر للسيطرة على الذات ، وقد يتحول " التدريب فيما بعد الى أشكال أكثر عمقاً ونضجاً حيث اتجه الى الاستناد على مبدأ التعرية لما بداخل الممثل بشكل أكثر انسانية ، ومن ثم اشتراك المشاهد في العرض المسرحي باعتباره فاعلاً هو الاخر ، وتأكيداً على السمات الروحية التي طالما سعى اليها - غروتوفسكي - ودعاها بتقنية - الغشية و الوجد . " (٢٠) إن استمرار فعل التدريب الجسدي للممثل بعد عمليات متزامنة من الحالات والسلوكيات والبحث عن جوهر الحركة ووظيفتها ، يجد الممثل نفسه داخل فضاء المسرح طريقة واسلوب لحياته ، خالي من مفاهيم

الازدواج والراحة النفسية أي : كقديس وجد نفسه في ملكوت الذات ، فنرى غروتوفسكي " يؤكد دائماً أهمية النظام والتدريب والتكنيك ، ان الممثل الذي يحقق فعل اختراقه لنفسه انما يبدأ رحلة تسجيل في عديد من انعكاسات الصوت والحركة ، وتشكل في كليتها دعوة للمشاهد والاحتراق الذاتي غير المنضبط ليس تحريراً " (٢١) ويرى الباحثان ان بناء الشخصية ومعطياتها الاولية في بناء حركة الممثل في فضاء العرض تخضع لنظام من التدريب والتكنيك ، يبدأ الممثل عبر جسده في دعم تلك الشخصيات المتحولة والمتجسدة في التدريب وبخاصة في تبادل الادوار التي في تركيبها وضمن البرنامج التدريبي الجسدي والهدف " النهائي هو السيطرة التامة على الجسد وتطوير القدرات التي تتجاوز قدرات المتفرجين بحيث تثير الدهشة لديهم " (٢٢) ، كما أكد على فعل اليوغا بوصفها التدريب النفسي / الجسدي للتححرر من الحوافز الداخلية وتعطي السيطرة الجسدية عبر قوانين التوازن والارتكاز ليستطيع الممثل البقاء في حالة سيطرة كاملة وواعية لمجريات التدريب المناط له ، وقد حذر غروتوفسكي من التدريبات الجاهزة في الجانبين الجسدي والصوتي كوسيلة لتربية الممثل " إذ أكد ان التمارين تخدم فقط لإعداد الموهبة الاصلية ، كما حذر من أن التدريبات الجسدية والتقنية ليست لها قيمة في حد ذاتها مؤكداً بانه قد يكون مغرياً للممثل ان يستخدم تمارين جاهزة كنمط للخلاص بدلاً من أن يمنح نفسه كاملاً في سياق الدور الذي يقوم بأدائه " (٢٣) ، لقد آمن غروتوفسكي بقدرة الممثل الجسدية وتحقيق أعلى درجات التدريبات عبر بناء منظومة متكاملة من التركيب في الحركات والحالات النفسية التي ترتبط بالدور المسرحي دون التدريبات العامة التي ترهق كاهله وتبعده عن الهدف الاسمي وهو فضاء العرض والاداء .

يوجينيو باربا (١٩٣٦ -) : من المخرجين الذين سعوا الى توحيد لغة العالم عن طريق المسرح ، فبدأ بجولاته الفنية والاستكشافية لبعض المناطق التي لها ارث ثقافي وبنية اجتماعية متماسكة حافظت على تلك الموروثات وظلت تقدم طقوسها بإسلوب غريزي وفطري في البداية " يرى باربا ان المسرح عبارة تظاهر ، ويقصد بالتظاهر قيام الممثل بفعل جسدي ما دون وساطة وبطريقة تخلو من الجدلية بينه وبين جسده من ناحية وبينه وبين لغات خشبة المسرح الاخرى من ناحية أخرى . وهو ما يسميه بالجسد المتحرر " (٢٤) حيث الفعل الجسدي يشكل نقطة نحو للتواصل الاجتماعي الثقافي عبر تلك الافعال والحركات والسلوكيات المنبثقة من وحي انتاج ثقافته ومدى تحرره من تلك الاستخدامات الجسدية وعليه فهو ينظر الى الجسد على أنه " الاستخدام الاجتماعي لجسدنا هو بالضرورة نتاج لثقافة معينة ، فهو نُفِّفَ واستُعمِرَ ، ولهذا يعرف فقط تلك

الاستخدامات والمنظورات التي رُبي من أجلها ، ولكي يجد شيئاً آخر يختلف عن ذلك ، ينبغي عليه أن يفصل عن نماذجه ، وعليه أن يتوجه بحتميه القدر^(٢٥) ويرى الباحثان أن المقصود هنا هو التوجه نحو بنية الثقافة الاجتماعية وتجديد حياة الممثل والبحث عن تلك الاستقلالية المطروحة في جسد الممثل الثقافي

لقد طرح . باريا . العلاقة ما بين الثقافة الاجتماعية وبين السلوك النفسي للممثل في الثقافات المختلفة ، مقسماً الأفعال الجسدية الى ثلاثة هي :

١- الفعل الجسدي المعتاد : ويتم ذلك الفعل بإيصال الدلالات للآخرين ، من خلال الاعراف الاجتماعية المتعارف عليها داخل الثقافة الواحدة .

٢- الفعل الجسدي الذي يتمتع بمهارات عالية : مثل الحركات الجسدية التي يقوم بها مُهرجو السيرك ، ولاعبو الاكروبات ، تلك الحركات التي تسعى الى تحويل الجسد من أجل اثاره الدهشة والاعجاب في الاخرين .

٣- الفعل الجسدي الخارج عن المعتاد : او ما فوق المعتاد وهو الفعل الذي يضع الجسد في شكل مقصود ، وفي مستوى معين من التحديد والتنظيم ، ويكسب الانسان / الممثل مزيداً من المعلومات بغية توليد مجموعة من الدلالات المقصودة والمحددة للمتلقي^{٢٦} ، إن هذه التقسيمات التي انطلق منها (باريا) نحو صياغة اسلوب باتجاه الفعل الجسدي وما يمكن أن يتحقق عبر تواصلية الثقافة المجتمعية بوصفها ارضاً خصبة يمكن الافادة منها في تطبيق تلك التقسيمات ، وهذا ما جعل ممثلو فرقة " الاودن " التي أنشأها (باريا) وهي فرقة تبحث عن تلك الثقافات الاجتماعية ومحاولة التواصل والاندماج والمقايضة في السلع الثقافية والسلوكيات والافعال والحركات والدوافع والايماءات وكل ما له بالثقافة المجتمعية من عادات وتقاليد ، ويتوجه ممثلو " الاودن" بتدريبات جسدية متمازجة للحصول على أجساد ما فوق العادة أي تدريبات على حركات منظمة فيها من البدائية والطقسية والعودة الى جسد أدائي الذي يتماشى مع الثقافة السائدة وينتمي الى لأدق السلوكيات ويهدف " التدريب في مسرح الاودن " الى توجيه الممثلين نحو اكتشافاتهم المستمرة في فن الممثل وحرفياته ، ليس من أجل مساعدتهم في بناء مجموعة من الاسس والتقنيات فحسب ، ولكن من أجل اكسابهم وعياً بالأساليب التي يطورون بها قدراتهم الادائية^{٢٧} " فهو توجه نحو افرار الطاقة الجسدية - العضوية - عن طريق (التريننك) كما يطلق عليه ، اذ باستنائة الممثل " اثناء التريننك ان يعطي شكلاً لطاقته ويفجرها او يسيطر عليها او يدعها تنطلق

ويلعب معها كأنها شيء متوقد ، ولكنه يعرف كيف يتحكم بها ببرود ودقة ، ومن خلال تمارين التريننك يضع الممثل قدراته على المحك من اجل بلوغ حضور بدني كامل ، وهي حالة سيجدها في لحظة الارتجال الخلاق واثناء العرض " (٢٨) .

وينطلق باربا نحو الكشف عن المسكوت عنه في فضاء التدريب اولاً وثانياً البحث عن القدرات البدنية والنفسية للممثل المسرحي لان " التمرين هو فعل يتم تعلمه بعد اختباره وتكراره وربطه بهدف محدد ودقيق " (٢٩) وتتم مزاولة التمارين بشكل يومي ولساعات مطولة ، اذ تساعد الممثل على تهيئة جسده وتطوير مهاراته وتقنياته ، ويترك باربا للممثل التقرير في تحديد القواعد والاساليب التي تساعده في اجاء التدريبات عن طريق البحث عن خفايا العنصر الحركي ودلالاته وابعاده وبشكل مستمر حتى يصل الممثل الى تلقائية في الاداء وكأنها اصبحت جزءاً من تكوينه المجتمعي ، ويمكن حصر مراحل التدريب في مسرح الاودن وبخاصة التدريبات الجسدية على النحو الاتي "

١- التدريب على الحركات الاكروبياتيكية - الامساك بالطاقة .

٢- التدريبات المتنوعة لرفع مستوى اللياقة الجسدية الملائمة لعمل الممثل . وفيها الاعتماد على اقتباسات بعض التدريبات من غروتوفسكي - تدريبات عضلات الوجه ، والقطعة ، تدريبات مايرهولد في الالية الحيوية .

٣- التدريبات ذات الطابع العسكري التي تنتمي للفنون القتالية مثل صراع العصي والتلامس الجسدي .

٤- البدء في تدريبات الارتجال: محاكاة الاشياء .

٥- التدريبات على التمثيل الصامت . " (٣٠) ، لقد اتجه باربا نحو قوانين الفيزياء والجاذبية والتوازن من اجل تغير السلوك اليومي المعتاد الذي يحاول العمل على تقليل الجهد المبذول للوصول الى الطاقة المطلوبة فضلاً عن مقاومة عنصر الجاذبية مما يشكل جزءاً من تدريب الجسد نحو فاعلية التقنية من حيث الزمان والمكان ، وهنا نجد ربطاً ما بين التدريب بوصفه سلسلة اجراءات وبين الاداء بوصفه نتيجة لتحقيق عنصر التواصل مع المتلقي .

جون لينلوود (١٩١٤ - ٢٠٠٢) : تطورت فرضية الورش المسرحية او المعمل المسرحي بشكل ملفت للنظر ، نظراً لما تحمله من قواعد مختبرية تخضع لها سلسلة من الاجراءات والتدريبات والعمل ضمن مفاهيم الفرد او الطاقم المسرحي ، وهنا اظهرت لينلوود اهمية تحقيق مبدأ التدريب الجسدي والادائي للممثل وبخاصة تقنية الارتجال التي ترى فيها طاقة الممثل في استخراج امكانية الممثل في ادراك الفعل والحدث المسرحي ، لقد اعتمد لينلوود " في الورش المسرحية على الطاقة الصادرة من النص المسرحي وعلاقاته بالممثل والفراغ ، ووجهت المعامل او الورش جل اهتمامها الى التعامل مع هذه العناصر بشكل يختلف عن الاشكال التقليدية المألوفة ، الت تعد قادرة بشكل كاف على تفسير التجربة الحياتية للإنسان المعاصر في ضوء المتغيرات الحادة التي شهدها انسان النصف الثاني من القرن العشرين " (٣١) وهذا ما جعلها تتجه نحو الوقوف بالصد من المسرح البرجوازي الذي يأخذ عنصر الابهام كمادة اساسية ، وتقدم اللاواقعية في عروضها و ورشها ، اذا فيها من التقنية الشعبية التي تساعد المجتمع في الوقوف بوجه تلك المتغيرات وبخاصة السياسية منها ، مما جعلها تتجه وتتحاز " لتقنيات بريخت رغم ان تلك التقنيات قد تغيرت في استخدامها وبمؤثرات اخرى ومنها صالة الموسيقى ، وكذلك اعتمدت كثيراً على طريقة ستانسلافسكي فقد راحت تطلب من كل ممثل في الورشة ان يقرر هدف شخصيته في كل مشهد من مشاهد المسرحية وفي المسرحية ككل ، وكانت تؤكد بشكل خاص على العمود الفقري للفعل " (٣٢) ، اخذت لينلوود الاعتماد والالتزام بالمعطيات السياسية والاجتماعية من اجل اظهار الطبقة الكادحة والعاملة في موقف لتثقيف الجمهور وجعله متواصلاً مع مجريات الاحداث .

وفي مجال عملها داخل الورشة ومع الممثل وتدريباته الجسدية فتقوم على " التجريب في استخدام فنون العرض المسرحي والاهتمام بتطوير الممثل من خلال تدريبات الارتجال بالإضافة الى الاعتماد على بعض عناصر منهج ستانسلافسكي وخاصة تلك التي ترتبط بالعالم الداخلي للممثل مثل الذاكرة الانفعالية والخيال وغيرها من العناصر التي تدفع الممثل الى منهجة الدور المسرحي " (٣٣) ومن هنا تبدء بتشكيل فرضية التدريب الجسدي والادائي عن طريق ترابط اساليب متعددة لتحقيق فكرتها وبخاصة الارتجال ، وتستخدم " الارتجال بطرق مختلفة في تدريب الممثل على دوره ، مثل طريقة الارتجال الموازي الذي يقوم على خلق حالة موازية للمشهد المسرحي ، ويقوم الممثلون بارتجال ادوارهم على هذا الموقف الموازي حتى يمكن الوصول الى الحالة الانفعالية

المطلوبة " (٣٤) مما اتاح للممثل العمل بحرية والتحرر من القيود السابقة في بنية الحركة والفعل فضلاً عن الفكر ، واعطاء عنصر الخيال بالظهور وتحريك الجسد نحو الهدف التقني .

المبحث الثالث : مرجعيات قاسم بياتلي المعرفية .

البدايات والمرجعيات الاجتماعية . يذكر (بياتلي) انه عاش في بيئة صوفية وهو شغوف بها لأنها جزء من ذاكرته الجمعية والفردية " فذاكرتي هي ليست مسجلة في الكتب والمعمار والذهن فقط بل هي محفورة في اخايد وجودي الكلي - هنا والان - ويظهر ذلك في صوتي - غنائي - رقصي - وايقاعي وصورتي في الفعل الذي امارسه واعيشه في الحياة وفي المسرح ، اضافة الى ذلك انني ارى في كل العناصر والوحدات المكونة لطقوس الصوفية ما يوازيها ويشبهها في بناء العرض المسرحي " لان هذه المكونات التي تتداخل في الصوفية بوصفها طقس ديني روحي تعمل على صياغة الفرد والبنية التكوينية الجسدية عبر الحركات والايماءات والاشارات والايقاع الذي يعد جوهر الفعل الطقسي ، وتأتي تلك التجربة والبدايات الاولية التي خاضها (بياتلي) في مجال الطقس الصوفي هي بمثابة تدريب جسدي ونفسي وعبر فعل الممارسة المستمرة ولفترات طويلة ، لان ما تقدمه الصوفية من افعال وحركات وايقاعات متناغمة منضبطة تعمل على صياغة الفعل الجسدي وتطهير الروح وصولاً الى حالة النشوة من الجانب الروحي ، ومن الجانب الجسدي فهي نقش في حفريات الجسد عبر الفضاء الحركي ، وعند استمرارية الاداء الصوفي يبقى الجسد في حالة من الاستعداد بعد مرور الزمن لأداء الحركات التي يطلبها الممثل او المؤدي الراقص ، وهنا تظهر فاعلية التدريب الجسدي من الناحية الطقسية ومدى الافادة من الحركة والتعبير .

بياتلي والتجربة الاوروبية :

بعد تخرج بياتلي من معهد الفنون الجميلة قسم المسرح والسينما عام (١٩٧٦) انطلق نحو ايطاليا وتم قبوله في قسم الفنون والموسيقى والعروض في كلية الآداب / جامعة بولونيا ، وتعرف على المخرج لويجي سكورسينا و الشاعر جوليانا سكايبا ، حيث أفاد كثيرا من تلك التجربتين في التعامل مع الانماط التقليدية والكلاسيكية والثانية في الاعتماد على نص كلاسيكي والعمل على دراسة نحو دراماتورجيا البروفة ومقترحاتها. (٣٥) ، اندمج بياتلي مع مجموعة من المخرجين والممثلين الايطاليين ، وعمل على تأسيس فرقة مسرح الاركان عام (١٩٨٤) وقدم مجموعة من الاعمال الاخراجية في الفرقة ، بيد أن عملية الاخراج هذه لم تقتصر على نقل وتطبيق تنظيرات

المخرجين او اساليبهم بقدر ما كانت بحث وتقصي وتتقيب عن اسرار عمل الممثل وأدواته وتربيته الفنية والجسدية ، وتحويل تلك التظيريات الى جانب مختبري عملي عن طريق مسرح الاركان ، وعمله في المرحلة الاولى مع المخرجين الايطاليين ، والمرحلة الثانية مع (بوجينيو باربا) في مسرح الاودن ، والمختبر المسرحي لـ (جيرزي غروتوفسكي) الذي ساعد (بياتلي) في فهم عمل الممثل وتعبيراته السابقة ومن ثم التدريب على تلك السلوكيات وتحويلها الى طاقة مستمرة في الاداء . وفي مجال المختبر المسرحي لـ (غروتوفسكي) يرى (بياتلي) الذي بحث في الطاقة العضوية الفردية والجماعية والتدريب المستمر الذي شارك هو بنفسه وخضع (بياتلي) الى المختبر المسرحي مع مجموعة (غروتوفسكي) في فهم ماهية الحركة ونماذجها التي تساعده في مطاوعة الجسد وهنا ظهر لديه ضرورة البحث عن ثلاثة مراكز للطاقة : الجسمانية والجسدية والبدنية ، وقد توصل الى وضع تمارين عملية لتفعيل الطاقة الجسدية أي : كيفية تفصل وتجسيد الافكار من خلال الحركة و الفعل ، ومن ثم كيفية تطبيق ذلك من خلال معايير اللغة الفنية التعبيرية الخاصة بالممثل لإظهار الصورة الفنية التي تتطبع في النفس - البدن ، من خلال الافعال البدنية التي عمل بموجبها غروتوفسكي والهدف من ذلك هو ان يستطيع الممثل ان يظهر طاقته الكامنة فيه ولايتظاهر في افعاله التي يقوم بإنجازها بشكل ملموس .

تدريبات جسدية : إن الوعي " والسيطرة على حركات الجسد والمعرفة بمميزات الحركة هي من الامور التي تشكل قاعدة اساسية لمموسة في التربية البدنية للممثل ، كما أن التدريبات البدنية باستطاعتها ان تنظم واقع الجسد وتمنحه امكانية تدبير اموره : اكتساب الايقاع المتمفصل ، خفة الحركة ، السيطرة في حركة كل جزء من الجسم " (٣٦) ، يلعب التدريب الجسدي في حياة (بياتلي) دوراً مهماً واسباباً ، حيث يشكل ضرورة ملحة ودائمة ، فهو في هذا المرحلة العمرية ما زال يخضع جسده الى تدريبات يومية لبقاء حالة الجسد في استعداد الى أي فعل يناط به ، واثناء زيارة الباحثان له في داره قدم لهم مجموعة من الحركات والرقصات ومن مختلف الاشكال منها في الرقص الصوفي والشرقي والطقسي التعبيري الذي يخضع لمطاوعة الجسد ، وذكر ان هذه الحركات هي تربية الممثل الماضية ، وبدء بتدريب جسده على (البدني تكنيك) في ايطاليا ، مستنداً الى مرجعياته التاريخية في الموروث الشعبي ، واستعان بكتاب مسيرة المعاكسين (حسب قوله) وأخذ بتحويل التدريبات لدى باربا الى جانب عملي جسدي ، عمل مع الراقصة (روبرتانا) التي هي مدربة وراقصة باليه ، واعتمد بياتلي على التربية الذاتية التي يعتمد الممثل على نفسه في تهيئة جسده وحركاته

وتعبيراته والافادة من طاقته الجسدية ، بعيده عن التربية المنهجية والاكاديمية التي يخضع لها المتدرب في المؤسسات التعليمية .

تشكلت تدريبات الجسد لدى (بياتلي) عن طريق الحركات التعبيرية التنظيمية في الرقص ، مستنداً الى خبرته وتعامله مع (باربا) وعمله التوازن والارتكاز وخلق العلاقات والمحيط معتمداً الى الانبساط والانغلاق والانقباض وانفتاح الجسد في وضعيات متنوعة ، وتقطيع حركة الجسد وتمفصلاته واستخراج الحركة التعبيرية منه ، وعلاقته بالفضاء ، وعمل الى ايجاد الفرق بين لغة الحركة ولغة الجسد ، من حيث وضعيات وتوتر واسترخاء وشكل وهذه تعد لغة الجسد الحي ، في حضوره من خلال اليد والارجل والرأس ، في حين تشتمل لغة الحركة الى الانتقال ، لذا عمد بياتلي الى تقسيم الحركة الى : (الحركة الموضعية والحركة المتقلبة) التي تشكل الاساس في التدريب لديه

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١- يمتلك الجسد منظومة حركية مطواعة تساعد الممثل على القيام بأفعال وسلوكيات وحالات مختلفة جعلته قادراً على خلق جسراً تواصلياً بينه وبين الآخرين سواء على المستوى الاجتماعي او الفني .

٢- يحمل جسد الممثل صفات وسمات مثل التوازن والتنسيق والايقاع والمرونة وقوة الاحتمال والرشاقة ، إذ تعمل هذه الصفات على تربيته وتضعه قادراً على أداء متطلبات الدور .

٣- تنوعت تربية جسد الممثل انطلاقاً من معطيات اجتماعية او ثقافية ، تعمل كمرجعيات سلوكية يأخذ على نهجها طريقه في الاندماج في المجتمع ويجعله يسير في نسق متوازن ومُدرك .

٤- وظف جسد الممثل في جميع التجارب والتنظيرات التي خاضها منظرو المسرح وبخاصة المسرح المعاصر ، وبخاصة الدراسات الحديثة في فن التعامل مع الجسد من حيث الشكل والحركة والايحاء والفضاء والطقس والرقص .

الفصل الثالث - اجراءات البحث

١- **مجتمع البحث** : تضمن مجتمع البحث الحالي على دراسة احد الممثلين والمخرجين في المسرح المعاصر وتجربته في تدريب جسده بوصفه ممثلاً وتدريب الممثلين الآخرين .

٢- **عينة البحث** : اعتمد الباحثان على دراسة تجربة الممثل والمخرج قاسم بياتلي في تدريب جسد الممثل بوصفها دراسة قصدية للبحث .

٣- **أداة البحث** : شملت أداة البحث على مؤشرات الاطار النظري والعروض الفيديوية المسجلة لمجموعة من التدريبات التي قدمها قاسم بياتلي مع نفسه وممثليه ، فضلا عن المقابلات الشخصية التي اجراها الباحثان مع عينة البحث .

٤- **منهج البحث** : اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي في تحليلهم لعينة البحث الحالي والمختارة بقصدية ضمن سنوات وحدود البحث .

تحليل العينة : يستمد (بياتلي) تدريباته الجسدية من منطلقين: الاول عن طريق مرجعياته البدائية التي عاشها داخل الفضاء الصوفي والتاريخي وحتى الانثروبولوجي، والثاني هي التجربة المستمدة من التصاقه وعمله مع التجارب الاوروبية ومعاملها المسرحية، فبدأ بدراسة الرقص الشرقي بوصفه اسلوبا شعبيا وتحويله الى طريقة تدريبيه للجسد عبر تقسيم الحركات والاوزاع والايدي والارجل والحوض ، ومنها تشكلت لديه قاعدة اساسية في التعامل مع أدواته الحركية وبيداغوجية الجسد مما ونتج عن ذلك (بحسب قوله) ظهور ثلاث مراكز للطاقة وهي الجسمانية والجسدانية والبدنية، فالطاقة الجسدانية والتي تعمل كيفية تمفصل وتجسيد الافكار من خلال الحركة والفعل ، ومن ثم كيفية تطبيق ذلك من خلال معايير اللغة الفنية التعبيرية الخاصة بالممثل لإظهار الصورة الفنية التي تتطبع في النفس - البدن ، من خلال الافعال البدنية التي عمل بموجبها غروتوفسكي . (٣٧) ويعد تأسيسه لمسرح الاركان والتي تعني الاعمدة التي تستند عليها في طريقة ما خضع بياتلي الى تدريب نفسه ممثليه لإعداد ارضية لتربية الممثل جسديا ونفسياً فمن الناحية الجسدية يقوم بياتلي - بتجزئة الحركات الكبيرة الى حركات صغيرة متقطعة تعتمد على مبدأ حركة - توقف/ ومبدأ التكرار في الحركة- وهذا يذكرنا بطريقة ستانسلافسكي في طريقته في الوحدات والاهداف وعمله على تقسيم الدور المسرحي الى قطع صغيرة من الافعال للوصول الى الدور الكامل والشخصية المتكاملة اثناء التدريب (البروفة) وفي الانتقال الى الفعل النفسي في تهيئة الممثل نفسياً قدم بياتلي طريقة في التعامل مع ممثليه منطلقاً من مختبر (غروتوفسكي) في تعامله مع ممثليه واعدادهم النفسي عن طريق البحث والعمل المختبري لفترات طويلة من العمل داخل مسرح الاركان . فعمل على تربية الجسد الذاتية (جسده) عن طريق التدريب على الحركة (السير، الففز، الانحناء، الالتواء) وبشكل مستمر لإخضاع جسده

لمطواعية مستمرة قادرة على الاستجابة لأي فعل حركي يقوم به، فضلاً عن تقسيم فعل الحركة ذاتها ، لإكساب الايقاع وتقلص العضلات واسترخاءه . ويذكر (بياتلي) اثناء تدريبيه مع ممثله (روبرت) هي إحدى ممثلات مسرح الاركان ، طلب منها البقاء داخل غطاء (بطانية) وتقوم بمجموعة من الحركات داخلها على أن نعي ونرى تلك الحركات بشكل واضح دون رؤية الجسد . ومن خلال هذا التدريب يظهر مفهوم لغة الحركة ولغة الجسد في التعبير عن الحالات الدلالية والراقصة فكانت تجربة في تحريك العضلات وتقسيمها وهذا يشكل مبدأ في التنوع والايقاع والانشداد والتضاد في الحركات بالاستناد الى فعل الزمن(٣٨) ، وفي تدريبيه على لغة الحركة هناك نوعان من الحركة (الحركة الموضوعية والحركة المُنتقلة) (٣٩) ، فلغة الحركة تحتاج الى انتقال، ولا بد من وجود النوعين من الحركة في آن ، فتشمل الحركة الموضوعية على تحريك أجزاء من الجسد دون البقية، مما يخلق نوع من الاتزان والتوافق والايقاع بين الاطراف ، وتركيب الاجزاء، فالغاية الاساسية للتدريب الجسدي بحسب (بياتلي) هو ازالة يباس وميكانيكية الجسد وتحويل امكانيته المفتوحة الى حقيقة جوهرية للأفعال الملموسة، أما تدريباته الصوتية اضافة الى الجانب الجسدي الذي يضيفه بياتلي الى تجربته فالنسبة له لغة الكلام لوجود لكلام من دون امتداد للغة الجسد الكلمة فيها جانبان الصوت جسد الكلمة (فيزيقي) وفيها المعنى وهي روح الكلمة ، وجسد الكلمة وهو الصوت، حيث يمتد الانسان علاقته مع المحيط عن طريق التعبير والبلاغ والارسال، وتأخذ الطاقة دورها في تحريك الصوت والجسد ، بوصفهم طبيعة تناسقية هارمونية لتدريب الممثل وجسده .

الفصل الرابع : نتائج البحث

١. استعان (بياتلي) من الجانب الطقسي الديني في الرقص الصوفي ، الكثير الحركات والافعال والسلوكيات التي شكّلت جزءاً من تاريخه المسرحي .
٢. أفاد الممثل (بياتلي) من التجارب المسرحية العالمية لكل من باربا و غروتوفسكي في تدريب جسده ونقلها الى أجساد ممثليه .
٣. امتك (بياتلي) جسداً مطواعاً قابلاً لتطبيق معظم الحركات والتعبيرات من حيث الرقص والتعامل مع الفضاء والحركة وتحفيز الطاقة الداخلية في التطوير وتنمية المهارات التي جعل من جسده يمتلك خزيناً معرفياً .

٤. عمل (بياتلي) على تربية جسده بطريقة ذاتية في التدريب المستمر لجسده مما جعله حامل لصفات التنسيق والايقاع والتوازن والرشاقة والاحتمال والقوة .

٥ - عملت التدريبات الجسدية للممثل على امتلاكه خاصية تطبيق الحالات والافعال والسعي نحو تحفيز طاقته الداخلية في التوسع والتطوير وتنمية مهاراته الحركية والفكرية

الاستنتاجات

١- عملت التدريبات الجسدية للممثل على اعطاء طاقة مستمرة وبفترات مختلفة ، جعلت من الجسد اداة تعبيرية فاعلة في العرض المسرحي المعاصر .

٢- تجلت المرجعيات الاجتماعية والدينية والثقافية بوصفها اساليب تدريبية لدى الممثل وجسده ، وسلوكيات معتمدة خاضعة لسلطة الموروث .

٣- اشتغلت التدريبات الجسدية على تقوية وصياغة جسد الممثل والخصوص في ابعاد الشخصية وحيثياته وتحريك افعاله وردود الافعال ومنحه سمات خاصة في بناء الاداء المسرحي .

٤- تفاعلت تدريبات جسد الممثل مع فرضيات الفضاء والزمان والمكان والحدث .

التوصيات والمقترحات :

١. يوصي الباحثان بضرورة تفعيل مادة اللياقة المسرحية على المراحل الدراسية في معاهد وكليات الفنون من المرحلة الاولى الى الرابعة .

يقترح الباحثان دراسة : تدريب جسد الممثل في عروض المسرح الصامت .

احالات البحث

/تدريب 1al many.com/ar/dict/ar-ar -

قاسم محمد حسن البياتي مواليد (١٩٥٢) ، مخرج وباحث مسرحي عراقي ، خريج معهد الفنون الجميلة - قسم المسرح والسينما عام (١٩٧٦) اكمل دراسته الجامعية عام (١٩٨٣) وحصل على شهادة الدكتوراه عام (١٩٩٠) في كلية الآداب والفلسفة - بولونيا الايطالية / قسم نظم الفنون والموسيقى والعروض ، عمل مدرساً في التمثيل والايقاع في جامعة طرابلس سنة (٢٠٠٨ / ٢٠١٠) عمل مدرساً لمادة التمثيل في قسم المسرح / جامعة دهوك ٢٠١١ / ٢٠١٦ ، صدر له مجموعة من الكتب باللغة العربية : الرقص في المجتمع الاسلامي ، حوارات المسرح ، دوائر المسرح وذاكرة الجسد ، غروتوفسكي والمسرح ، غروتوفسكي بين العضوية والطقوسية ، كوميديا ديلارته ، الاخراج وفن المسرح - الطليعية الاولى في الاخراج

- المسرحي في أوروبا ، ترجم العديد من الكتب والدراسات باللغة الإيطالية وبخاصة الكتب التي تناولت كل من غروتوفسكي وباربا ، أسس فرقة مسرح الأركان عام (١٩٨٤) ، أشرف وأقام العديد من الورش والحلقات التدريبية الخاصة بعمل الممثل في معظم المسارح والمهرجانات
- ٢- مسعود ، جبران : مُعجم الرائد - معجم لغوي عصري ، ط٧ (بيروت - لبنان : دار العلم للملايين ، ١٩٩٢) ، ص ١٩٤ .
- ١- أبادي ، محمد بن يعقوب الفيروز : قاموس المحيط ، مج ١ ، (بيروت : دار الفكر ، ١٩٨٣) ، ص ١٤٤ .
 - ٢- عبد الرحمن ، توفيق : التدريب ، الأصول والمبادئ ، (القاهرة : مركز الخبرات المهنية للإدارة ، ٢٠٠٢) ، ص ١٧٠ .
 - ٣- المقدادي ، فيصل إبراهيم : تطبيقات في تكنيك الممثل ، (كركوك : مطبعة اربخا ، ٢٠١٠) ، ص ٣٤ .
 - ٤- بافيس ، باتريس : مُعجم المسرح ، تر ميشال ف . خطار ، (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ٢٠١٥) ص ١٤٧ ، ١٤٨ .
 - ٥- جوردن ، هايز : التمثيل والاداء المسرحي ، تر محمد سيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى لأثار ، ١٩٩٢) ، ص ١٨ .
 - ٦- المصدر نفسه ، ص ١٠٩ .
 - ٧- محمود ، ابراهيم : انما أجسادنا ... الخ - ديالكتيك الجسد والجلد ، (دمشق : وزارة الثقافة - منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٧) ، ص ١١٧ .
 - ٨- المصدر السابق نفسه ، ص ١١٨ .
 - ٩- ويلسون ، جيلين : سيكولوجية فنون الاداء ، تر شاكر عبد الحميد ، (الكويت : سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) ، ٢٠٠٠) ، ص ٢٣٢ .
 - ١٠- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
 - ١١- محمود ، ابراهيم : مصدر سابق ، ص ١١٥ .
 - ١٢- لوبروتوف ، دافيد : انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، تر محمد عرب صاصيلا ، (بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٧) ، ص ١٢ .
 - ١٣- ينظر : الياس ، ماري وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض ، (بيروت - لبنان : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) ، ص ٤٨ ، ٤٩ .
 - ١٤- ابو دومة ، محمود : تحولات المشهد المسرحي - الممثل والمخرج ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٩) ، ص ٥١ .
 - ١٥- الياس ، ماري : المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٤٤٧ .
 - ١٦- المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها .
 - ١٧- عبد الحميد ، سامي : فن التمثيل - نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد ، (لبنان : دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١١) ، ص ٦٨ .
 - ١٨- غروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، تر كمال قاسم نادر ، (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢) ، ص ١٥٠- ١٥١ .
 - ١٩- ينظر : الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، (مصر : مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦) ، اكااديمية الفنون - سلسلة دراسات ومراجع المسرح (٤٤) ، ص ١٠٢ ، ١٠٥ .
 - ٢٠- المصدر نفسه ، ص ١٠٧ .
 - ٢١- ايفانز ، جيمس رونز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، تر فاروق عبد القادر ، (القاهرة : ١٩٧٩) ، ص ٨٣ .
 - ٢٢- بروكيت ، اوسكار : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، تر سامي عبد الحميد ، د ت ، ص ٣٠٢ .
 - ٢٣- القصص ، مجد : رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين - النظرية والتطبيق ، (عمان - الاردن : وزارة الثقافة - مطبعة السفير ، ٢٠٠٩) ، ص ١٤٣ .
 - ٢٤- الكاشف ، مدحت : مصدر سابق ، ص ١١٣ .
 - ٢٥- باربا ، يوجينيو : مسيرة المعاكسين ، تر قاسم بياتلي ، (بيروت - لبنان : دار الكنوز الادبية ، ١٩٩٥) ، ص ٦٢ .
 - ٢٦- ينظر : الكاشف ، مدحت : المصدر السابق نفسه ، ص ١١٨ .
 - ٢٧- الكاشف ، مدحت : المسرح والانسان - تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) ، ص ١٩٥ .

٢٨. الدليمي ، مروان ياسين : المخرج قاسم بياتلي يستعيد مع الزمان تجربته مع غروتوفسكي وباربا ، صحيفة الزمان الدولية ، السنة الخامسة عشرة - العدد ٤٢٣٧ ، الخميس ، ٢٨ حزيران / ٢٠١٢ .
٢٩. باربا ، يوجينيو : مسيرة المعاكسين ، مصدر سابق ، ص ٦٤ .
٣٠. المصدر نفسه ، ص ٦٤ .
٣١. ينظر : الكاشف ، مدحت : المسرح والانسان ، مصدر سابق ، ص ١٩٦ - ١٩٨ .
٣٢. ابو دومة ، محمود : تحولات المشهد المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٧٥ .
٣٣. ٢٧. عبد الحميد ، سامي : مقاربات ومقارنات لمشاهير المخرجين اجانب وعراقيين ، (بغداد : سلسلة تجمع فنانو العراق ، ٢٠١٦) ، ص ٧٢ .
٣٤. ابو دومة ، محمود : المصدر السابق نفسه ، ص ٧٧ .
٣٥. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
٣٦. مقابلة أجراها الباحثان مع قاسم بياتلي .
٣٧. ينظر : بياتلي ، قاسم : حوارات المسرح - معلمو المسرح في القرن العشرين ، (الشارقة : اصدارات دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٢٠) ، ص ٢٢ - ٢٣ .
٣٨. الدليمي ، مروان ياسين : المخرج قاسم بياتلي يستعيد مع الزمان تجربته مع غروتوفسكي ويوجينيو باربا ، صحيفة الزمان ، العدد ٤٢٣٧ ، (لندن ، الطبعة الدولية ، ٢٠١٢) .
٣٩. مقابلة أجراها الباحثان مع الممثل والمخرج قاسم بياتلي في داره .
- تم تصوير بعض مقاطع فيديو لمجموعة من التدريبات الجسدية التي قدمها بياتلي للباحثان .

ثبت المصادر

- ١- ويلسون ، جيلين : سيكولوجية فنون الاداء ، تر شاكرا عبد الحميد ، (الكويت : سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) ، ٢٠٠٠) .
- ١٠- الدليمي ، مروان ياسين : المخرج قاسم بياتلي يستعيد مع الزمان تجربته مع غروتوفسكي وباربا ، صحيفة الزمان الدولية ، السنة الخامسة عشرة - العدد ٤٢٣٧ ، الخميس ، ٢٨ حزيران / ٢٠١٢ .
- ١١- الكاشف ، مدحت : المسرح والانسان - تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) .
- ١٢- باربا ، يوجينيو : مسيرة المعاكسين ، تر قاسم بياتلي ، (بيروت - لبنان : دار الكنوز الادبية ، ١٩٩٥) .
- ١٣- القصص ، مجد : رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين - النظرية والتطبيق ، (عمان - الاردن : وزارة الثقافة - مطبعة السفير ، ٢٠٠٩) .
- ١٤- بروكيت ، اوسكار : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، تر سامي عبد الحميد ، دت .
- ١٥- ايفانز ، جيمس رونز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، تر فاروق عبد القادر ، (القاهرة : ١٩٧٩) .
- ١٦- عبد الرحمن ، توفيق : التدريب ، الاصول والمبادئ ، (القاهرة : مركز الخبرات المهنية للإدارة ، ٢٠٠٢) .
- ١٧- الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، (مصر : مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦) ، اكااديمية الفنون - سلسلة دراسات ومراجع المسرح (٤٤) .
١٨. غروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، تر كمال قاسم نادر ، (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢) .
- ١٩- عبد الحميد ، سامي : فن التمثيل - نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد ، (لبنان : دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١١) .

- ٢٠ - ابو دومة ، محمود : تحولات المشهد المسرحي - الممثل والمخرج ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٩) .
- ٢١- الياس ، ماري وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض ، (بيروت - لبنان : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) .
- ٢٢-لوبروتوف ، دافيد : انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، تر محمد عرب صاصيلا ، (بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٧) .
- ٢٣- آبادي ، محمد بن يعقوب الفيروز : قاموس المحيط ، مج ١ ، (بيروت : دار الفكر ، ١٩٨٣)
- ٢٤- مسعود ، جبران : مُعجم الرائد - معجم لغوي عصري ، ط٧ (بيروت - لبنان : دار العلم للملايين ، ١٩٩٢) .
- ٦- ينظر : بياتلي ، قاسم : حوارات المسرح - معلمو المسرح في القرن العشرين ، (الشارقة : اصدارات دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٢٠) ، ص ٢٢ - ٢٣
- ٧- مقابلة أجراها الباحثان مع قاسم بياتلي .
- ٨- عبد الحميد ، سامي : مقاربات ومقارنات لمشاهير المخرجين أجنب وعراقيين ، (بغداد : سلسلة تجمع فناني العراق ، ٢٠١٦) .
- ٩- المقدادي ، فيصل ابراهيم : تطبيقات في تكنيك الممثل ، (كركوك : مطبعة اربخا ، ٢٠١٠) .
- ٢- بافيس ، باتريس : مُعجم المسرح ، تر ميشال ف . خطار ، (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ٢٠١٥)
- ٣- جوردن ، هايز : التمثيل والاداء المسرحي ، تر محمد سيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى لأثار ، ١٩٩٢) .
- ٤- الدليمي ، مروان ياسين : المخرج قاسم بياتلي يستعيد مع الزمان تجربته مع غروتوفسكي ويوجينيو باربا ، صحيفة الزمان ، العدد ٤٢٣٧ ، (لندن ، الطبعة الدولية ، ٢٠١٢) .
- ٥- محمود ، ابراهيم : انما أجسادنا ... الخ - ديالكتيك الجسد والجليد ، (دمشق : وزارة الثقافة - منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٧) .