

الخطاب غير المنطوق في المسرح

د.دين الهتاني أحمد

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة الجبيل - سيدي بلعباس

إنّ المسرح كما يقول إبراهيم حمادة «ليس هو التمثيل و لا النصّ، وليس هو المنظر و لا الرقص، و لكنّه يتكوّن من كلّ هذه العناصر التي تولّد هذه الأشياء من الفعل الذي يُعدّ روح التمثيل الصّميّة و الكلمات التي تُعدّ جسم المسرحيّة، و الخطّ و اللون، و هما خير ما في المنظر و الإيقاع الذي يُعدّ جوهر الرقص»¹. فالمؤلف و المخرج، و الممثل و مصمّموا الديكور والملابس و الإضاءة و الماكياج و الصوّت يخاطبون حاستين عند المتلقّي المشاهد و هما العين والأذن بلغة خاصّة تتناسب مع ما يقوم به من مسؤوليّات في العرض المسرحيّ و على الرّكح. إنّ طبيعة الخطاب المسرحيّ تتطلّب تنوعاً في قنوات التّخاطب مع المتلقّين حيث أنّ التّعبير البصريّ على الخشبة و حركة الممثل سوف تُعوض الكثير من الألفاظ التي كانت تصف الفعل قبل تجسيده، و كذلك بعض الحوارات يتمّ الاستغناء عنها بسبب اندماجها أو تحللها ضمن أشكال تعبيرية أخرى يتوفّر عليها فضاء العرض المسرحيّ، فإلى جانب اللّغة المنطوقة نجد الحركة، والصّمت، و الرقص، و الضّوء والموسيقى و غيرها من العلامات المسرحيّة التي تصبح حاملة للحوار المسرحيّ، فيفقد بذلك المكتوب دوره الدّلالي، و هذا ما أشار إليه رولان بارت بأنّ النصّ المسرحيّ «هو نظام لا ينتمي إلى النظام اللّسانيّ، و لكنّه على علاقة معه»². فالكاتب المسرحيّ يلجأ إلى استثمار أكثر من علامة من خلال المزج بينها لتكون جميعاً قنوات تواصل، فيركّز من جهة على اللّغة المسموعة، و يُراعي الدّواعي السيّاقية، فيعمد إلى توظيف

الحركات، أو الصّمت، و قد يعوّض الكلام بتجسيد علامات جسدية كالإيماء، و تعابير الوجه.

مع ظهور المسرح التجريبيّ في الغرب، و انتقاله إلى المسرح العربيّ، بدأت وظيفة الحوار اللّغوي المنطوق تتقهقر حيث فقد وظيفته التّبليغيّة لأنّه لا يعقد الصّلة بين المتحاورين و لا يبلغ المتلقّي بآية معلومة، بل يكون في الغالب كلاماً عبثاً.

لقد قلّل مسرح الصّورة* من دور الحوار، و جعله في المرتبة الثّانية، و أحيانا يخفي لتحلّ محلّه الإشارة و الإيماءة، و الحركة في أداءٍ دراميّ مدعّم بالموسيقى و المؤثرات الصّوتيّة مثل مسرحيّة «فعل بلا كلام» لصامويل بيكيت.

إذاً نستنتج أنّ اللّغة المسرحيّة تتألف من الملفوظ، و غير الملفوظ، أو من أحدهما، والهدف المنشود منهما الوصول إلى المتلقّي، و جذب انتباهه إلى القضايا المراد معالجتها سواء كانت اجتماعيّة، أو دينيّة، أو سياسيّة. لأنّ القدرة على التّجاوب مع المتلقّي هي التي تجعل الكاتب والمخرج يُخضع الحوار للتّظيم، و دمج الكليّ مع الأنساق البصريّة والسّمعية في معنى واحد وهي السّمة التي تُعطي للخطاب جاذبيّته و يُنقل عن طريقه كلّ الفكر الذي يراه صاحب الخطاب و يصبح «هذا الشّيء السّحريّ، الزّهرة المتفتّحة لكلّ ما في المسرحيّة من عناصر»³.

إنّ اللّغة غير المنطوقة أي المرئيّة و التي تُسمّى أيضاً باللّغة البصريّة صار لها دور رئيسيّ في الخطاب المسرحيّ الحديث، و هذا ما جعل علماء اللّغة يهتمّون بهذا الجانب، ويدمجونه ضمن الدّراسات السّيميائيّة مثل إيلام كير في كتابه سيميائ المسرح و الدّراما، وألين أستون وجورج ساچونا في كتابهما المسرح و العلامات، فهذه اللّغة البصريّة تظهر في أشكال مختلفة منها:

الحركة و الإيماء و الخطاب الصامت:

«تستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة، و تعابير الوجه بعيدا عن الكلام... وكلمة إيماء باللغة العربية تقابل كلمتين مستعملتين في اللغات الأجنبية هما Mime و Pantomime»⁴. وكم هي كثيرة تلك الإشارات و الحركات التي تتفق حولها الإنسانية، إلى جانب التعبير الفيزيولوجي الذي هو أيضاً يكاد يكون مُوحّد المعالم، أي معالم الوجه.

إذ يُعدّ وسيلة، ووسيطا بين المعنى و الحركة والحدث، وبين اللفظ والإحساس أو ما يطلق عليه فيزيولوجية الانفعال حيث تخضع للمزاوجة بين العاطفة و العضلات لرسم المشاعر والأحاسيس.

يتّضح لنا إذاً أنّ التعبير الفيزيولوجي بالإيماء و الحركة هو خطاب مُكَمَّل للتعبير الصوتي من «حيث الدلالة على الأوضاع الدّاخليّة، فحين يريد أحد الأفراد التعبير عن الاندهاش تتولّد لديه حركة منسجمة في علاقتهما بكامل أعضاء الجسم و ملامح الوجه، و كثيرة هي الملامح التي يُعبّر بها عن الصّفات في حالة التّأثر»⁵.

استخدمت هذه التّقنيّة في العروض المسرحيّة منذ القدم، «فأوّل من كتب نصّاً في هذا النّوع هو الشّاعر «إبيكاموس» الذي عاش بين 430-400 قبل الميلاد، فأعطى طابعا أدبيّاً لتلك العروض التّهريجيّة الفجّة والمرجلة»⁶، وبعد أن لقيت هذه العروض الاستحسان من الجمهور، أصبح الإيماء جزءاً لا يتجزّأ من الكوميديا اليونانيّة. و مع المسرح الأوروبي عرفت هذه المشاهد الإيمائيّة ازدهار حيث وُظّفت في الكوميديا دي لارتيه*،

والكوميديا الإليزابيثية، فقد أدخل شكسبير عرضاً إيمائياً على مسرحية هاملت. و في المسرح الحديث و بعد ظهور المدارس الإخراجية «بدأت هذه المدارس بإعداد الممثل و بإدخال الإيماء في مناهجها التدريسية، للتوصل إلى الدقة في الحركة والتحكم بالأداء و لتحقيق التواصل مع المتلقي عن طريق لغة الجسد»⁷، لأن المسرح الصامت معروف عنه اعتماده على التعبير الجسدي فقط من دون حوار، و هو مرتبط بالقصة التي تميل إلى الرمزية في فكرها ، أو شخصياتها.

نتيجة لهذا تنوعت التقنيات و الأساليب في فن الإيماء، كما ظهرت نظريات في هذا المجال منها تناول الإيماء كلغة لها قواعدها الخاصة تفكك الحركة إلى مكوناتها الأساسية، وتحليصه من طابعه القديم، و تقديمه كأسلوب تعبيرى جديد، و من هؤلاء المنظرين الممثل الإيمائي الفرنسي ديكر (1898). أما التعبير الصامت فهي «تسمية أطلقت بالأساس على بعض مسرحيات المؤلف البلجيكي مورييس ماترلنك (1863-1949) ثم صار مسرح الصمت توجهها مسرحياً تزامن مع ظهور الطليعة وارتبط بالرمزية»⁸. تتلخص مبادئ هذا النوع من المسرح في استخدام الصمت استخداماً دلاليّاً بحيث لا يكون المعنى للحوار الظاهري، و إنما في باطن النص، و ذلك بعدم إكمال الحوار، وترك الفرصة للمتلقى لاستكمال الفراغات التي يحدثها هذا الصمت، و قد يستعين الكاتب، و المخرج بالصّور أو اللقطات المصوّرة، أو الديكور القادر على التعبير عن المعنى درامياً.

يتضح ممّا سبق أنّ الإيماء، و الصمت، هما من التقنيات التي استعملت كخطاب إضافي للحوار اللغوي المنطوق. وهما وسيلتان مرتبطتان بالعروض الدرامية التي تأثرت بالمدارس الفنية الحديثة كالرمزية* و السريالية*.

إنّ استخدام الجسد في التواصل المسرحي هو طريقة مشفرة لتوليد المعنى، و تفسيرها تفسيراً دقيقاً يحتاج إلى الخبرة و التركيز، لأنها مهمة بالغة التعقيد و الصعوبة «فلا شيء أصعب من الإمساك بأقل إيماءة من إيماءات

الممثل»⁹، لأنّ المتفرّج في المسرح يُواجه بمهمّة قراءة الوجه أو الجسم في حالة مستمرّة من الفعل و التدفق.

و لكن رغم هذه الصّعوبة يحتاج المتلقّي إلى من يرشده لمعرفة دلالات هذا العمل الدّراميّ، فقراءة الجسد هي المهمّة التي يواجهها نقاد المسرح كونها محوريّة بالنّسبة لنظام العلامات وإدراك المعنى، لأنّ الإيماء هو «الوسيلة الأولى التي يتحدّد بها مظهر الجسد و اتّجاهاته المكانية»¹⁰. قد يمزج الممثل في خطابه بين النصّ المنطوق، و التّعبير بالجسد، فعندما نبدأ الحادثة تدخل تعبيرات الوجه، و الإيماءات باليد أو الوجه، و هكذا، فإنّ هذا المزج يساعد على تثبيت المعنى فكلمة نعم مصحوبة بهزّ الرأس تؤكد دلالة القبول.

خلاصةً لما سبق نلاحظ أنّ الإيماء تقنيّة كانت تستخدم داخل الحوار كوسيلة من وسائل جذب الانتباه إلى العالم الدّراميّ، و شخصيّاته، و فعله. و في العصر الحديث بدأت الحركات التّجريبية في المسرح تسعى إلى استبعاد الكلمة لصالح اللّغة الجسديّة، كما فعل بيكيت في فصل الخطابين اللّغوي والجسديّ من خلال عرض جمع بين ممثّل يتكلّم، و الآخر يستعمل حركات الجسد، أو غياب الحوار اللّغويّ تماماً، و تعويضه بالأداء الإيمائيّ في فصل واحد بعنوان «فصل بلا كلام» المهمّ أن يقدّم العرض خطاباً يحتوي قيماً، يتجاوب معها الجمهور المتلقّي، و يفهم «رموزها المندمجة بشكل تعاويّ بين الكلمات و الحركات»¹¹.

أمّا الحركة Le geste فهي تعني «وضعية الجسد، و حركة أطرافه، وهي كلمة مُحدثة ظهرت في القرن العشرين للدّلالة على نظام تعبيريّ يطلق على حركة جسد الممثل الواحد، و مجموعة من الممثلين على الخشبة، وهي عكس

الثبات»¹². تعتبر الحركة إحدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي، كما أنّها جزء من الخطاب المسرحي ترافق الكلام أو تكون بديلة عنه كما أنّها تلعب دوراً دلاليّاً هامّاً في التعبير عن الأفعال والعواطف، والانفعالات.

كما يمكن أن تكون محاكاة لما يحدث في الحياة، و لكنّها تخضع لقوانين ركيّة حيث أنّها مقصودة غير اعتباطيّة، و يتحكّم فيها الطّابع الاقتصاديّ، والرّمزيّ، فقد أشار كير إيلام إلى أنّ الحركة شكّلت موضوع جدل طويل، حيث تطلّع بعض المنظرين و المخرجين أمثال آرتو (1892-1984) إلى لغة مسرحيّة تسمح بخطاب حركيّ مدعوم، و مستقلّ يستند إلى ثروة نحويّة ودلاليّة لا يُستهان بها و جاء بمثال يثبت به صحّة ما جاء به وهو مسرح "كاتاكالي" * الرّاقص في الهند يستند إلى ثمانمائة وحدة نحويّة وأربع وستين حركة للأطراف و تسع حركات للرّأس، و أحد عشر نوعاً من حركات العينين.¹³

الواقع في المسرح الحديث أنّ تدريبات الحركة صارت جزءاً أساسيّاً من إعداد الممثل خاصّة بعد ظهور المدرستين المشهورتين في الإخراج: الاتجاه التّغريبيّ الذي أسّس قواعده بريخت، والاتّجاه التّقمّصيّ الذي أسّسه ستان سلافسكي الذي أكّد «على ضرورة أن تكون الحركة طبيعيّة وغير مصطنعة لتوحي بالحقيقة»¹⁴، كما أنّ بعض التّديربات صارت عروضاً في حدّ ذاتها، و قد صنّفت الحركات كنظام متكامل «في دراسة أجراها جاك دولاكروز (1863-1950)، بالإضافة إلى دراسة رودولف فون لابان (1879-1958) الذي سعى إلى تشكيل لغة كوريغرافيّة** عالميّة»¹⁵. يقدّم المرسل في الخطاب المسرحيّ نظام علامات من خلال استخدامه المتغيّر للمكوّنات المسرحيّة، و يبقى

بذلك الممثل مهيمناً ومسيطرًا في هذا التدرّج المتغيّر، فصورة الممثل و أدأؤه تبقى هي وحدة ديناميكيّة لمجموعة كاملة من العلامات إنّها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل، و صوته، و حركاته. باعتباره الموصل للخطاب، وقاعدة انطلاق نظم العلامات فشخصيّته وأدأؤه يساهمان في عمليّة نقل الدلالة إلى المتلقّي.

الإضاءة و الموسيقى:

هي أحد العناصر التّقنيّة في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السّميّة الأخرى و كانت وظيفتها الأساسيّة قديما إنارة المسرح، ولكن المسرح الحديث جعل منها علامة من العلامات المميّزة للرّكح و لها دلالتها التي تختلف باختلاف ألوانها و مكان وقوعها، فقد «تطوّرت الإضاءة تقنيّا بشكل سريع منذ بداية القرن التاسع عشر، و مع التطوّر صارت تستخدم بشكل أساسي لتشكيل البعد السينوغرافي* للمكان»¹⁶. فهي من العناصر التي يمكن أن تحدّد حيّز اللّعب المسرحي، و تُخلق متزامنة على الخشبة ومستويات مكانيّة مختلفة، كما تسمح بتحديد زمان الحدث (ليل-نهار، ربيع-شتاء، صيف-خريف...) كما تساعد على جوّ خاصّ بالأحاسيس (كالرّعب و الهدوء، القلق...). كذلك يبرز تعابير وجه الممثل والحركة على الخشبة، من هذا المنطلق أصبح الكتاب، و المخرجون يهتمّون بدور الإضاءة و«صار ضبطها أحد هموم المخرج الكبري، لأنّها تساعد الجمهور على الإحساس بالنّص و بالجوّ المعنوي المعروض أمامه على الرّكح»¹⁷.

إنّ الإنارة شأنها شأن كلّ العناصر المكملّة للعرض المسرحيّ يمكن لها أن تحقّق أعظم النّتايج بأبسط الوسائل. التي لا تحاول أن تجعل من نفسها غاية في حدّ ذاتها، و بالتّالي لا تفرض نفسها على الموقف و إنّما الموقف هو الذي يفرض على المتخصّص في الإضاءة ما يتوجّب فعله من درجاتها، و ألوان ملائمة

للموقف. فهي تهدف أساساً لخلق الجوّ العامّ للعرض المسرحي، وإضافة دلالات و معاني تُجسّد عناصر العرض الأخرى، و«الهدف في التصميم الضوئيّ ليس في روعته بوصفه قيمة جماليّة، و إنّما في اللّغة التي تحملها الألوان، فهي تقول ما لا يستطيع النصّ قوله»¹⁸.

فالعلامة في المسرح قد تكون بصرية أو صوتيّة، فالألوان والأشكال، والديكورات، والأزياء والأصوات، كلّها علامات لا يصل معناها كاملاً للمتلقّي، إلا بواسطة الضّوء، كما أنّ الحدث المسرحيّ يسمح بالانتقال من موقف إلى آخر، و كلّ موقف يحمل لغة بصرية عامّة، كالحركة والإيماءة، لكن هذه اللّغة البصريّة لا يكتمل مدلولها، فتأتي الإضاءة، بوصفها علامة مكتملة لما قام به الممثل على الخشبة و ذلك بالتركيز على مكان معيّن واختيار اللون المناسب لهذا الموقف. و بذلك يلتئم العنصران معاً لإيصال الرّسالة إلى المتلقّي بصورة دقيقة، فالإضاءة تقنيّة لها القدرة «على تضخيم أو تعديل قيمة الحركة، الديكور، وهذا معناه إمكانيّة إضافة قيمة سيميولوجيّة جديدة، إذ أنّ وجه الممثل أو جسمه، أو أثاثاً أو قطعة إكسسوار لا يأخذ شكلاً إلا من خلال الإضاءة، و كذلك الحال بالنسبة للون الذي يشعّه، والذي تبرزه الإضاءة فهو أيضاً يلعب دوراً سيميولوجياً و بذلك تبين لنا أنّ ألوان الإضاءة تعتبر من أهمّ الأنساق التي تشكّل الفضاء المسرحي، نتيجة التّرابط الكبير ما بين الفكر، و الفضاء و مفهوم اللون في الجوّ و الدلالات التي تنتج عنه»¹⁹.

إنّ أوّل شيء يجب أن يقوم به مصمّم الإضاءة قبل إنجاز عمله الفنيّ هو أن يحدّد الطّابع الدّراميّ الذي يميّز الموضوع المعالج في المسرحيّة، إن كان يعبر عن الحزن أو البهجة، وهل طابعه جدّي أو هزليّ؟. «فعلى اللون أن

يتطابق مع الفعل الذي تؤديه الشخصية»²⁰، إن هذه الأسئلة تفرض على المصمم أن يختار الألوان التي تتناسب و العرض المقدم، والمعايير والدلالات المراد تبليغها لأن أي خطأ في اللون سيؤدي إلى خلل في المعنى. فواجب المصمم هو إحداث التناسق بين اللغة المسرحية بشقيها، و نوعية الضوء، وحسن توزيعه على الخشبة، وبذلك تكون الألوان السائدة في العمل المسرحي مؤثرة و معبرة تتجاوب و سيكولوجية المتلقي.

خلاصة القول نستطيع الجزم بأن الإضاءة تؤدي دوراً مهماً في العرض المسرحي، و لا يتحقق هذا الدور إلا بامتزاجها مع الأشكال الخطائية الأخرى، وهكذا فإن كل شخصية مضاءة بطرائق مختلفة، و من زوايا متعددة يمكن أن تعبر عن عواطف، و انفعالات مختلفة، فجو احتفالي حيوي يأتي بإضاءة عذبة قوية، و تلوين تعبيرية، أما الجو المأسوي الكئيب تصاحبه ألوان باهتة، وإضاءة خفيفة، وهكذا تأخذ بعض العناصر أشكالاً مختلفة، ودلالات جديدة، و ذلك عند اتصالها ببعضها البعض على خشبة المسرح، و هذا ما يؤدي حتماً إلى تعدد قنوات الاتصال بالمتلقي المتفرج، و يجعل العرض ثرياً من حيث تعدد أشكال الخطاب، و بالتالي يكون هادفاً و تُكتب له الديمومة. أما الموسيقى فإنها تدخل ضمن المؤثرات السمعية، و هي تقنياً المعادل السمعي للإضاءة التي تعتبر مؤثراً بصرياً، و قد لازمت الموسيقى المسرح قديماً وحديثاً، و تطورت دلالاتها عبر الأزمنة التاريخية للمسرح، «ويمكن أن تُسند الموسيقى التي تصاحب المشهد إلى مؤلف موسيقي أو أن تؤخذ من أعمال معروفة، كما يمكن أن تُعزف أثناء العرض على أن ترتبط بروح المسرحية و لحظة العمل المسرحي»²¹.

قد اختلف النقاد و المسرحيون في الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض المسرحي، فتارةً تعتبر عنصراً عضوياً يعطي العرض إيقاعه، ففي المسرح اليوناني و الروماني كانت الموسيقى جزءاً أساسياً من العروض

المسرحية التي كانت غنائية ترتبط بالشعر و ترفق بعزف على الناي أو آلة العيثار «كذلك كان النص المسرحي يقوم على التناوب بين مقاطع الجوقة المغناة وبين المقاطع الحوارية الموزونة»²²، و تارة تعتبر الموسيقى عنصراً مرافقاً له وظيفة جمالية، و تكون في مقدمة العرض أو نهايته و تسمى بالموسيقى التمهيدية والختامية، و يختارها المخرج ضمن الأعمال الموسيقية العالمية حيث اختار الألماني غوته مقاطع من موسيقى بتهوفن في إنتاج عرض مسرحية «انغموندا» في أواسط القرن الثامن عشر.

و تارة تعدّ عنصراً درامياً تلعب دوراً في تشكيل المعنى. فقد بدأ المسرحيون في العصر الحديث الالتفات إلى الأشكال الخطابية غير المنطوقة، للتقليل من هيمنة النص المنطوق، وأهمّ من مثل هذا الاتجاه الكاتب الفرنسي أنطوان آرتو* الذي دعا إلى استبدال الكلام بوسائل تعبيرية أخرى تعيد للمسرح طابعه القديم، و من هذه الوسائل استخدام الموسيقى والقرع على الطبول، وهذا ما أدّى إلى ظهور نوع جديد أطلق عليه اسم المسرح الموسيقي.

إنّ استخدام الموسيقى كشكل من أشكال الخطاب المسرحي بدأ مع المخرج المسرحي الفرنسي جان كوكتو (1889-1963) الذي استعان بموسيقى (إريك ساي) و مزجها بمضمون مسرحيته، و جعلها وسيلة تبليغية في إبراز حالات تعيشها الشخصيات و في «بعض الأحيان تؤكد على الجو الذي يهيمن على المسرحية»²³، و عليه نستطيع أن نؤكد على الدور التواصلي الذي تلعبه الموسيقى في عمليتي الإرسال و التلقي في الخطاب المسرحي.

المصادر و المراجع:

- 1- إبراهيم حمادة، طبيعة الدّراما، دار المعارف، بيروت، لبنان، د، ط/ د ت، ص 07.
- 2- رولان بارت، نظرية النص، ترجمة: منذر عياشي، مجلة العرب و الفكر العالمي، بيروت عدد 15، 1995، ص 93.
- * مسرح الصورة: هو مسرح صامت يعتمد فيه المخرج على الصّور المعبرة، و يُقدّم عادة للصّمّ البكم، و أوّل من اعتمد عليه المسرحيّ الأمريكيّ روبرت ويلسون 1944 الذي قدّم عرضه الأوّل نظرة الأصمّ لهذه الفئة من المعاقين سنة 1948.
- 3- دريني خشبة، فنّ الكتابة المسرحيّة، مطبعة فحضة مصر، القاهرة، ط1 1989، ص 96.
- 4- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحيّ، ص 87.
- 5- عبد الكريم جدرين الفنّ المسرحيّ، دار الفنك للنشر دار الطّبع 1993، ص 25.
- 6- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحيّ، ص 88.
- * كوميديا دي لارتيه أي كوميديا الفنّ.
- 7- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحيّ، ص 91.
- 8- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحيّ، ص 440.
- * الرّمزيّة: تسمية ابتدعتها مجموعة من الشعراء و كان شعارهم الفنّ للفنّ، و استخدموا الرّمز للابتعاد عن المحاكاة و عن الواقعيّة
- * السريالية: هي مدرسة تأثّرت بنظريات سيغموند فرويد الذي فسّر الفنّ بانعكاسات المكبوتات على اللاشعور، فكان فيهم رمزيّاً يتّجه إلى كشف الجانب الغرائزيّ لدى الإنسان.
- 9- ألين أستون و جورج ساچونا، المسرح و العلامات، ص 163.
- 10- إيلا م كير، سيمياء المسرح و الدّراما، ص 72.
- 11- عبد الواحد محمّد، ترجمة النصوص الدّراميّة إلى اللّغة العربيّة، مجلّة الآداب الأجنبيّة، اتّحاد كُتّاب العرب 2005 العدد 124، ص 15.
- 12- ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحيّ ص 168-169.
- * كاتا كالي: كلمة هندية تعني الحكاية الممثّلة و هو نوع من المسرح الرّاقص، تُجمع فيه عناصر العرض الشّامل: الرّقص، والغناء، والإيماء، و الحوار، يرويها المنشدون بواسطة الآلات التّقليديّة، و يؤدّيها الرّاقصون بالحرّكات.

-13

أنظر إيلام كير، سيمياء المسرح و الدراما، ص 40.

-14

ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 170.

* الكوريفاريا: هي فنّ تصميم الرقصات.

-15

ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 171.

* السينوغرافيا: هي فنّ تشكيل فضاء العرض و الصورة المشهدية، و هي نشاط إبداعيّ فني يفترض معرفة بالرّسم والعمارة و الصّور و الألوان و الأشكال، و بالتقنيّات المستخدمة في المسرح (الإضاءة و هندسة الصّوت).

-16

ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي ص 40.

-17

فليب فان تيغم، تقنيّة المسرح، ترجمه: بهيج شعبان منشورات عويدات، بيروت ط3

1985 ص 110.

-18

نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان، الناشر، الشركة المصرية العالمية

لونجتمان، القاهرة ط1 1996 ص 207.

-19

جلال جهيل محمّد، مفهوم الضّوء و الظّلام في العرض المسرحي مطابع الهيئة

المصرية العامة، مصر، ط1 2005، ص 209.

-20

إيريك بنتلي، نظريّة المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار

الشؤون الشّاميّة العامة، بغداد، ط2 1986، ص 29.

-21

فليب فان تيغم، تقنيّة المسرح، ص 103.

-22

ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 491

* أنطوان آرتو: كاتب فرنسيّ من مؤلّفاته Le théâtre et son double.

-23

ماري إلياس و حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 492.