

# حركة الصمت

د . ليلي محمد

## المقدمة:

في البدء كانت الحركة-كما تقول الأساطير السومرية - اذ ان في الحركة حياة ، ولو قلنا ماذا كان قبل الحركة؟ انه السكون او العمى فلولا السكون ما ادركنا الحركة. ان فن المسرح يلتقط من الحياة ما هو غير منظور فيسلط عليه الضوء ليصبح كبيرا موجودا ومؤثرا ، فالسكوت قد يكون غير مرغوبا في الحياة لذا يستبدل السكوت في المسرح بالصمت ليأخذ بعدا فلسفيا-كما في اللامعقول – او موقفا دراميا اغترابيا - كما في المونودراما- والسؤال هو: كيف يكون الصمت في الأداء؟ ولماذا ومتى يستخدم؟ وما هي آليته؟ ان هذا البحث يتمحور حول ادائية الصمت بأعتبره احدى المرتكزات المهمة المرافقة لعملية الاداء ، ومحاولة تحليله وتأويله والتعرف على آليته من خلال بعض النماذج الأدائية المسرحية بهدف تفعيل استثماره واستخدامه بشكل امثل في الاداء المسرحي.

## Abstract:

Sumerian method said: at the beginning was the movement –what if we say: what have been before that? Its silence or silent or death as the Sumerian said. that means the silence caused the movement if there have been no silence we couldn't have known the movement. theater catches from the life what is unseen and focus the light on what is found influenced. the life might not like silence. for that its switched to silence on stage and it takes philosophic dimension or situation as in Postmodernism. How, why, and when the silence in performance will be that's the question.

## تعريف المصطلحات:

أولاً- الحركة (movement): تعرف الحركة بأنها: الانتقال من مكان الى اخر، والحركة ضد السكون او عدم الحركة، وهي تشغل في المكان ، وتتميز الحركة بأن لها قوة واتجاه ودافع.

اما (اوغست سناوب) فيعرف الحركة بأنها اهم وسيلة من وسائل اتصال الانسان بالآخرين، وهي انتقال جسم من حال الى حال زمانيا ومكانيا<sup>(1)</sup> ، وتعرف الحركة المسرحية بأنها صورة المسرح في حالة الفعل<sup>(2)</sup>.

تنقسم الحركة على المسرح الى حركات يومية (نفعية) واخرى جمالية تلك التي تنتمي الى فلسفة العرض وجمالياته ، وتقوم الحركة في الذاكرة لفترة اطول من الكلام المنطوق ، وقد تحدث الحركة في الفضاء المسرحي مثل حركة (القفز) او (الدوران مع القفز).

ثانيا- الصمت (silent) وهو عدم الكلام او السكوت لبرهة قصيرة وعادة ما يكون بين الجملة او لأخذ شهيق اثناء الكلام. اما الصمت (silence) والذي نستهدفه في بحثنا هذا فهو ذلك التوقف عن الكلام لفترة اطول من (SILENT) والذي يكون محملا ومشحونا بالتعبير الدرامي كما يشكل مرتكزا اساسيا في الاداء المسرحي.

لقد تمخضت العقود الاولى من القرن الماضي عن مدارس واتجاهات فنية متنوعة وثرية وذلك بتأثير الحروب والانكسارات اضافة الى التطور التقني الذي اجرت تغييرا مباغتيا في المجتمعات الصناعية، حيث ظهرت اساليب ومدارس متنوعة في اول ثورة على الكلاسيكية الجديدة والطبيعية فجاءت الواقعية لتعبر عن الانسان وواقعه الجديد الذي اصبح مغلفا بالخوف والشك والانكسار باحثه عن طريقة للتعايش مع ذلك الواقع الذي صار يخطو بخطوات متلاحقة نحو الدمار والقتل والاستقرار ، ذلك ما جعل العديد من المحدثين المسرحيين يطرحون رؤى واساليب تتواكب مع روح العصر من امثال (ستانسلافسكي ، مايرهولد ، ايبا ، كريغ ، ارتو، كوبو ، برخت ، كروتوفسكي) واخرين ، بحيث تعرض الى انقلاب في الشكل والمضمون اضافة الى العناصر المسرحية الاخرى ، فقد اصر(ارتو) على تغيير الواقع المسرحي وذلك عن طريق " ابدال اللغة المنطوقة بلغة اخرى....ت ، عادل امكاناتها التعبيرية امكانات لغة الالفاظ "(3)، ولقد كان من قبله (ستانسلافسكي) قد طالب الممثل بالاصغاء وكد على اهميته ، فالاصغاء المسرحي هو نوع من الصمت الذي يتخذه ممثل ساكت عن الكلام بهدف شد انتباه المتلقي الى الممثل المتكلم ،حيث ان الحوار له وظائف عديدة في النص المسرحي والطريقة الاساسية في المنطوق هي (TURN-TAKING) اي ان تتحدث احدي الشخصيات وتستمع الاخرى لها ثم تتكلم وربما تتكلم المجموعة كما في الجوقة (4) ، والاصغاء اذا اردنا تفكيك آليته هو عملية سكوت عن الكلام مع تركيز الاهتمام بالجسم والنظر الى الممثل المتكلم بحيث يصبح الاصغاء عملية حيادية مغلفة بالاهتمام لما يقال ،وتلك الحيادية تستوجب (اللاتعبير) والذي يكون سمة اساسية لعملية الاصغاء بالنسبة للممثل الصامت عن الكلام ، حيث ان الاصغاء يهدف الى توجيه انتباه المتلقي الى من يقوم بالفعل الكلامي/ الحوار من المؤدين على الخشبة، وذلك يتطلب من الممثل الاخر (غير المتكلم) ان لا يقوم بأية تعبيرات مبالغ بها كي لا يثير اهتمام المتلقي او يجذبه الى الممثل الصامت ، فذلك يخلق حالة من الفوضى والتشتيت ، الا في حالات خاصة تقتضيها ضرورات درامية معينة تستوجب سحب انتباه المتلقي الى هدف ما .

ان الحراك الذي تمخضت عنه الثورة على الرومانسية والطبيعية انتج واقعية مسرحية تدور حول الانسان وقضاياها ، بحيث اخذ النص المسرحي ينحو بعيدا في حواره عن الاستطراد الشعري ، وخير دليل لنا في ذلك مسرحيات (تشيخوف) حيث نلاحظ "ما في الحديث الفعلي من تفكك واستطراد ومن انغماس الشخصية في الحديث عن نفسها" (5) ، فالملفوظ عند (تشيخوف) يبدأ في الاتجاه نحو دواخل الشخصيات وباتجاه تصوير الامور العائلية والنفسية وذلك بطبيعة الحال يفرد حيزا محددًا وباننا للصمت بأعتبره حالة من التأمل الداخلي للشخصية ، سواء كتب الصمت في النص المسرحي ام لم يكتب، حيث ان الغور في الدواخل النفسية للشخصية المسرحية يهيأ مناخا جيدا للصمت في الاداء المسرحي .

ان الصمت في اللغة هو كلام بلا حروف او اصوات ،لكن الصمت في الاداء المسرحي يختلف اختلافا كبيرا حيث يكون صمنا دراميا معبرا عن حالة او موقف او رؤية فلسفية ما، وحتى اذا ما ذكر في النص لكنه لا يتحدد او يتهيكل الا من خلال الاداء ، بحيث يتمظهر كفعل ادائي محدد بزمن وطاقة وتعبير .ان "الحوار الدرامي ليس محصورا في الكلمة التي تقال .ومالا يقال هو بأهمية ما يقال نفسه بل كثيرا ما يكون اكثر اهمية، والوقفة المليئة بالمعنى والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت له قوة درامية كبيرة" (1) .

اذن مالذي يحدث حينما نصمت؟ ربما يكون الصمت عملية تجادلية مع الذات / الانا / الاخر ، فالصمت لا يكون سكوتا عن المقول بل يصبح توكيدا للانفعالات الداخلية ، فالتعبير عن الصمت في الاداء المسرحي لا يترجم بالسكوت عن الكلام بل بالوعي بذلك الصمت ، لماذا انا اصمت الان؟ لانني استشيط غيظا ولا اجد الكلام الملائم ، او ربما اصمت افضل لانني لو تكلمت سينفجر الموقف بيننا ، او لانني اصمت كي افكر في طريقة ارويها لزميلي المؤدي الاخر، فالصمت الادائي هو ان نعي الحالة التي ستأتي بعده ، وحينها لن يكون الصمت سكوتا بل كلاما معبرا بلا حروف .

يقول (مايرهولد): "شكلان من اشكال الحوار احدهما يتألف من الكلمات المصاحبة والمفسرة للفعل الدرامي والاخر داخلي يجب ان لا يدركه المتلقي في الكلمات بل في فواصل الكلام لا في الصرخات بل في الصمت"<sup>(٧)</sup>، وتعد الممثلة الألمانية (هيلينا فايغل)<sup>(\*)</sup> أفضل من استبدال الصراخ بالصمت في مسرحية (الأم شجاعة) فحين اخبرت بموت ولدها لم تصرخ او تولول بل فغرت فاهها مع تعبير الصراخ بدون صوت ، وذلك ما اعتبر سابقة أدائية في المسرح .

إن الصمت في الأداء قد يشير الى (دهشة ، انكسار ، مباغطة ، لا جدوى ، خوف ، صدمة ، خجل ، ذهول) والعديد من الحالات التي يكون الصمت فيها اكبر تأثيرا وتعبيرا من الكلام ، حيث "يمكن للسكوت ان يكون فاعلا اكثر منه سلبيًا ، خصوصا على المسرح عندما تتحدث شخصية ساكثة لغات الجسد والفراغ . السكوت هنا اكثر من مجرد غياب للصوت ، وإنما هو بالأحرى خطاب في ذاته وشكل من أشكال التواصل"<sup>(٨)</sup> ، وحيث ان العرض المسرحي عملية تواصلية ما بين المؤدي والمتلقي، فإن الصمت يضيف على الاداء نوعا من السرية والغموض بحيث يبدو مغلفا الى حد ما وغير معلن او منكشف للاخر ، ذلك ما يسمح للمتلقي بالذهاب الى تأويله الخاص به وحده كفرد وليس كمجموعة من المتلقين والذي حتميا سيختلف من متلق الى اخر، حينها تصبح المشاهدة عملية سرية مغلفة باللذة والمتعة نظرا لاحتوائها على الغموض وعدم الافتضاح ، ذلك ما يصعد المتعة وينوع مخالفة افق التوقع لدى المتلقين . ان اداء الصمت لا يعني عدم التعبير- كما الاصغاء- بل ان المؤدي للصمت يجب ان يظهر من التعبير ما لا يريد قوله بالكلمات ، ذلك يعني بأن اداء الصمت ينطوي على طاقة عالية جدا وشحنات تعبيرية ربما تفوق البكاء او النحيب ، فالمؤدي للصمت يتكلم من الداخل بلا حروف، وذلك ما يجعل من الصمت وفي محطات معينة عملية جدلية توليدية في كل عرض، حيث ان زمن الصمت يختلف من يوم الى اخر بحسب مزاج المؤدي وظروف العرض ، بمعنى ان اداء الصمت غير قابل للاستقرار او التحدد ، فهو اثيري يختلف من مؤد الى اخر- وان كان للدور ذاته- ذلك ما يجعل من اداء الصمت السهل الممتنع ذات الحضور الاثيري على المؤدي والمتلقي ايضا .

في مسرحية (فجر يوم ثامن)<sup>(\*\*)</sup> ، يبدأ العرض بشخصية (الزوجة) وهي جالسة في بقعة ضوئية على كرسي لوحدها بانتظار ما سيقوله الطبيب بشأن حالة زوجها المريض بمرض خطير، فالمشهد هو انتظار وترقب لشي لا يعرفه المتلقي منذ بداية العرض، ذلك ما جعل المؤدية تجلس حوالي ربع دقيقة بلا حراك تماما ، ثم تبدأ بأصدار صوت بأظافرها لبرهة من الزمن ، بعدها تقوم بهز احدى القدمين بحركة تتم عن القلق ، ثم تتبعها بهز القدمين بسرعة اكبر لزمن معين، بعد ذلك تنتبه الى جهة يسار المسرح ملتفة مع ايقاف الحركات الموضعية ، تصغي وكأنها سمعت صوتا ، ثم تلف رأسها الى الامام خائبة لتعود الى وضع السكون ، بعد فترة تبدأ بأصدار صوت بتحريك اسورتها وشيئا فشيئا تتوقف الحركة لتسرح المؤدية بنظرها باتجاه المتلقي لتذهب في تداعياتها، تتساقط الدموع من عينيها ، بعدها تمسح دموعها وتنهض من مكانها، تمشي عدة خطوات ذهابا وايابا ، فجأة تنتبه الى جهة يسار المسرح في التفاتة حادة وسريعة ليدخل الطبيب .

ان المشهد الافتتاحي الذي تجاوز الدقيقتين قد كان بلا حوار ولا اصوات ولا حتى مؤثرات صوتية ، لكننا في هذا الصمت الادائي نلاحظ ايقاعات متنوعة منها:

- ١- إيقاع الصمت في صالة العرض .
- ٢- إيقاع التعبير الوجهي للمؤدية وتغييره بعد البكاء او الالتفات .
- ٣- إيقاع الايماء الحركية (حركة الاظافر، حركة الاسورة) .
- ٤- إيقاع التنفس للمؤدية .

٥- إيقاع الحركة ذهابا وإيابا في المكان . ومن المؤكد هناك إيقاعات أخرى مثل إيقاع الملابس اثناء المشي، او إيقاع صرير الكرسي وإيقاع صوت الخطوات ، والعديد من الإيقاعات التي لولا الصمت لما تمكنا من رصدها والاحساس بها .

ان ذلك التنوع في إيقاعات الصمت الادائي على المسرح هو ما يجعله مؤثرا على المتلقي واثيرا على المؤدي ايضا ، فالاداء بلا كلمات يدعو المؤدي الى تفعيل التعبير الوجهي والايماي بعامة ، حيث ان حالة السكوت عن الملفوظ تستوجب مضاعفة المعنى المطلوب ايصاله للمتلقي وذلك من خلال التعبير والانفعال بعامة ، اضافة الى استخدام الايماء الصوتية والحركية . ان الايماء وبالاخص الحركية تزدهر وتتفتح في الصمت الحركي، ذلك ما يجعلها مؤثرة الى حد كبير ، حيث ان السكوت عن المقال يعمل على تفعيل نظر المتلقي بتجاه المؤدي من اجل الوصول الى المعنى بحيث تصبح الايماء الحركية مقصدا من مقاصد المتلقي وحاجة ملحة لدى المؤدي . وتتوقف مهارة المؤدي على ترجمة هذا السكوت الكلامي الى صمت مؤول اي كلام غير منطوق شفاها لكنه مرئي عيانا ، وهنا يأتي دور المتلقي ليفك شفرة هذا الصامت عن الكلام ، المعبر عن الموقف او الحالة بلا حروف مما يجعل عملية التأويل والتحليل اكثر حيوية ، بحيث يشعر كل متلق في الصالة بأنه الوحيد الذي توصل الى المعنى المطلوب ، حيث ان عدم افتضاح الملفوظ / الحوار يسمح بإطلاق شهية المتلقي باتجاه تحليل لحظات الصمت او تأويل الايماء الحركية وذلك ما يصعد من لذة العرض لدى المتلقين جميعا .

ان التنوع الإيقاعي للمشاهد الصامت يجعل من الاداء عملية بنائية وهدمية دائمة الانشاء والتفكيك ، فكلما يظهر إيقاع يصعد من عملية الاداء ، ثم يظهر إيقاع اخر واخر وهكذا تتوالد الإيقاعات لتسهم في بناء الإيقاع العام للمشاهد، وحيث ان الاداء يتكون من (صوت وحركة) فالصمت الحركي يصبح مسارا ثالثا مخصصا بواسطة المسارين السابقين (الصوت والحركة) ليصبح الصمت الحركي (لا صوت ولاحركة) = (انفعال+ تعبير)

او ليكون (لا صوت + حركة) = (صمت حركي) .

ان الإيقاع في الصمت الحركي مؤشرا وسمة ظاهرة لتمييز الصمت المسرحي عن الصمت اليومي، فهو صمت مشحون يشعر به المؤدي والمتلقي على حد سواء ، فالإيقاع الداخلي للمؤدي يتمظهر من خلال التنفس وحركة العينين والتعرق واحمرار او شحوب الوجه، وقد يصل الى القدم او اليد ، فلا ساكن على المسرح حتى الميت، "وكأن الصمت في الكتابات المحدثه اشبه بالصمت الذي تكتبه الموسيقى" <sup>(٩)</sup> ، وحيث ان الصمت في الموسيقى له زمن محدد ويكتب كما تكتب الاصوات المسموعة في البارالموسيقى، ففي الموسيقى يعزف الصمت بلا صوت ، كذلك في الاداء المسرحي يؤدي الصمت بلا صوت ولكنه يتميز بطاقة كامنة تتوهج لتنعكس على وجه وجسد المؤدي ، والصمت من حيث كونه نقيض الكلام فكلاهما يكشف الآخر ، وبما ان الحوار المنطوق هو الذي يهيمن في النص المسرحي ، فالصمت يشتغل على ابراز واطهار الجملة الكلامية، اي يضعها بين مزدوجين . ان "لحظات التوقف لحظات دينامية ملغومة ، مكتنزة صاخبة وفي كثير من الاحيان تشكل هذه اللحظات حالة من حالات تتويج المشهد عندما يحتدم ويتوتر ويتصاعد، فالصمت حالة من الوجود والغياب ، والظهور والاختفاء والسرية والعلانية في آن واحد" <sup>(١٠)</sup> .

ان للصمت الحركي قيمة ايجابية فهو كما ينطوي على الغموض والتكتم ، قد يكون ضرورة درامية ، فعلى سبيل المثال لا الحصر يفرض الصمت الحركي وجوده بعد مشهد متصاعد دراميا ومنفعل عاطفيا كمشهد(مقتل زدمونة) في مسرحية (عطيل) فمن ناحية يكون المتلقي بحاجة الى الصمت الكلامي حيث ارق بسبب فعل القتل ووصل الى ذروة الانفعال العاطفي ، وربما يكون متعاطفا مع احدهما ، والصمت

يصبح حالة من الراحة ومن ثم لجعل المتلقي يفكر في سبب القتل ، وهل (دزدمونة) تستحق الموت ، ام ان (ياغو) هو القاتل الحقيقي بفعل ما اوحى (لعطيل) ، فالصمت يصبح حاجة ملحة لإيقاف التفكير العاطفي واشغال التفكير العقلاني للمتلقي، ومن اجل ذلك لا بد من وجود منطقة عازلة ما بين الوجداني والعقلاني والتي ستكون الصمت الحركي ، اما بالنسبة للمؤدي فالصمت بداية يجعله يستعيد قواه بعد لحظات من الراحة الادائية والجسدية ليستمر في تأدية مشاهد العرض الاخرى .

ومما سبق نتوصل الى ان الصمت الحركي يعمل على تصفير الزمن الانفعالي للمتلقي والمؤدي ايضا ، وربما يطرح السؤال الاتي : لماذا لا نستخدم الموسيقى كبديل للصمت الحركي؟ والجواب هو ان الموسيقى تمتلك شحنات عاطفية ما يجعلها غير قابلة لقطع الانفعال العاطفي او العمل في التفكير العقلاني، وقد يكون البديل هو الاصوات غير اللغوية والتي غالبا ما تتداخل مع الاصوات الكلامية مثل (اف ، اه ، ام ، ها) والعديد من الاصوات التي تعمل كمعبر عن الحالة التي تعيشها الشخصية (عطيل) فهي تشتغل كأيماء صوتية وغالبا ما يكون انسب مكان لاشتغالها مع الصمت الحركي، فأن هذه الاصوات غير اللغوية قد "تتفوق في نقوة تعبيرها واثرها الدرامي عن اللغة المتكلمة نفسها" (١١) .

ان الاشكال المسرحية الحداثوية مثل (اللامعقول ، الواقعة ، المونودراما ، الكوريغرافيا ، الفقير) وغيرها تتخذ من مفهوم الاداء الجسدي وسيطا اساسيا تعبيريا لتجسيد العرض المسرحي، فقد مارس (ارتو) قسوته على اللغة / الحوار ، وذلك من خلال تعرية الالفاظ من المعنى بحيث تتحول الكلمات الى مقاطع موسيقية بمعنى رجوعه الى الحالة الحسية للحروف ذاتها بهدف التعبير عن الحالة الانسانية المكبوتة (١٢) .

ان الايقاع الادائي الحديث يتشكل ما بين الساكن والمتحرك من جهة، والساكن والمتكلم من جهة اخرى، بأعتبار ان الاداء يتكون من الصوت والجسد.



ان الصمت الحركي يتخصب من السكون والحركة ، والسكوت والكلام ليصبح مرتكزا مهما يتشكل منه ايقاع الفعل والكلام وبالتالي ايقاع الاداء بشكل عام ، ذلك ان الاداء الحديث يفترض تنظيما ايقاعيا معينا . ان "المسرحيات والعروض التي تشترك في اهتمامات حدائية، تسعى الى تشويش التنظيم المحاكي للكلام والايماء" (١٣) ، وعليه لا بد ان يكون الصمت الحركي احدى الاستراتيجيات الاساسية في ذلك التنظيم الذي تستدعيه العروض او المسرحيات الحداثوية ، فالتشويش يصبح برمجة جديدة يتعلق بايقاع الكلام وعلاقته بالايماء الحركية، بحيث يتمظهر الصمت الحركي في مساحة ادائية محددة ومفروزة الى حد ما .

ان الصمت يسمح للايماء الحركية بمرافقته ، فحين يكون الكلام محبوسا يبحث المؤدي عن بديل يعبر بواسطته عن افكاره ومشاعره ، وذلك ما يجيز للايماء الحركية ان تنطلق في افضل ظهور لها، حيث تكون بديلا للكلمات او الاصوات ، فالنظر يثير الاهتمام ويستأثر به، وعلى المؤدي للصمت الحركي ان يختار من

الايامات ما هو مناسب وغي مألوف ،كي تصبح الايامة مقولا مكثفا واختزالا للمعنى المراد اظهاره في المشهد او اللحظة الصامتة .

ومن خلال ما سبق نتوصل الى الاتي:

- ١- يمثل الصمت الادائي رؤية فلسفية وموقفا دراميا عاليا .
- ٢- يعتبر الصمت الادائي مفصلا اساسيا من مفاصل الاداء .
- ٣- يسمح الصمت الادائي للمتلقي بتفعيل التأويل الخاص به لما له من خاصية السرية والانغلاق نحو الداخل .
- ٤- يمهد الصمت الادائي لما بعده من معنى ويفرز مايليه من ملفوظ .
- ٥- يتميز الصمت الادائي بتنوع ايقاعي متعدد .
- ٦- يعتبر الصمت الادائي صفة من صفات ما بعد الحداثية في الاداء .
- ٧- يمثل الصمت الادائي مساحة تأويلية جيدة للمتلقي ، ومحطة استراحة ادائية للمؤدي .
- ٨- يفسح الصمت الادائي مجالا واسعا للايامة الحركية ويمكنهما من مصاحبته .

## المصادر:

- ١- سامي عبدالحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، (بغداد): المركز العلمي، ط١ (٢٠١١) ص٤.
- ٢- الكسندر دين، اسس الاخراج المسرحي، تر. سعدية غنيم، (القاهرة): الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٥، ص٢٧٢.
- ٣- ويليلمز رايموند، طرائق الحداثة وحركة ضد المتوائمين الجدد، تر. فاروق عبدالقادر، (الكويت): عالم المعرفة، ١٩٩٩، ص٨٠.
- ٤- ينظر: الين استون (و) جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر. محسن مصيلحي، مهرجان القاهرة التجريبي، ١٩٩٦، ص٨٠.
- ٥- فردب ميليت وجير الدين بنتلي، فن المسرحية، تر. صدقي خطاب، (بيروت): دارالثقافة، ١٩٦٦، ص٤٩٦.
- ٦- كريفش ستوارت، صناعة المسرحية، تر. عبدالله معتصم الدباغ، (بغداد): دارالمأمون، وزارة الثقافة والاعلام، س١٩٨٦، ص١٥٩.
- ٧- فسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، تر. شريف شاكرا، (بيروت): دار الفارابي، ١٩٧٩، ص١٢٤.
- (\*) هيلينا فايغل ممثلة المانية وزوجة (برخت) شاركت في غالبية اعماله المسرحية وبعد وفاته تسلمت ادارة مسرحه في المانيا
- ٨- جيلبرت هيلين (و) جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية-النظرية والممارسة، تر. سامح فكري، مهرجان القاهرة التجريبي (١٥) ص ٢٦٦-٢٦٧.
- (\*\*) مسرحية (فجر يوم ثامن) تأليف (مثال غازي) واخراج (سنان العزاوي) تمثيل (ليلى محمد) و(فيصل جواد) و(سامي عبد الحميد) ومن انتاج الفرقة الوطنية للتمثيل، عرضت في مهرجان الهواة (تونس - سوسة) للعام (٢٠٠٧) وحازت على جائزة افضل ممثلة، كما عرضت في مهرجان مسرح الهواة في (القاهرة).
- ٩- موسى حبيب، سيمياء المعمار الشعري، محاضرات الملتقى السيميائي الاول، (سيمياء النص الادبي) منشورات الجامعة، (نوفمبر)، س٢٠٠٠، ص٢١٣.
- ١٠- بول ريكور، من النص الى الفعل، تر. محمد برادة وحسان بورقية، ط١ س٢٠٠١، ص٨.
- ١١- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر. نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مسرح (٢١) س٢٠٠٠، ص٢٢٨.
- ١٢- ينظر: كولين كونسيل، علامات الاداء المسرحي - مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر. امين حسين الرباط، مهرجان القاهرة التجريبي، س١٩٩٧، ص٢٤٠.
- ١٣- الين ستون (و) جورج سافونا، المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص١٦٧.