Volume 5 Number 2 (2024)
July-December 2024
Page: 49-66

E-ISSN: 2722-6794
P-ISSN: 2722-6786
DOI: 10.37680/aphorisme.v5i2.5294

APHORISME
Journal of Arabic Language, Literature, and Education
مجلة اللغة العربية أدبها وتعليمها

Balāgah al-Jasad al-Furjūwī baina al-Ta'bīr al-Ĥarakī wa al-Kalimah al-Manṭūqah Masraḥiyyah "Kharīf" Numūżajā

بلاغة الجسد الفرجوي بين التعبير الحركي والكلمة المنطوقة مسرحية "خريف" نموذجا

Yassine El Haouari
Abdelmalek Essaâdi University; Morocco
Correspondence e-mail; Yassineelhaouari15@gmail.com

Submitted: 12/12/2023 Revised: 14/05/2024 Accepted: 16/06/2024 Published: 03/07/2024

Abstract (English)

This research aims to analyze body rhetoric between motor expressions and spoken words in the play "Kharif" as a model for the work of director Asmaa Houri. This qualitative research has a case study type of research on literary appreciation in drama performances in Morocco. The research data is in body rhetoric played by several drama actors. Data collection techniques use in-depth observation and documentation. The data analysis uses data reduction, data presentation, and conclusion. The research results show that the body is important in constructing a drama performance. Rather, the motor elements contribute to the production of a diverse group of connotations. Several topics that shape the picture of contemporary drama in Maraco include women's movements and the duality of body and soul, men's and the duality of presence and absence, body language related to eye movements, and silence and the body in choreography.

Keywords (English) body, eloquence, movement, theater.

Abstract (Arabic)

يهدف هذا البحث إلى تحليل بلاغة الجسد بين التعبيرات الحركية والكلمات المنطوقة في مسرحية "خريف" كنموذج لعمل المخرجة أسماء حوري. يحتوي هذا البحث النوعي على نوع من دراسة الحالة حول التذوق الأدبي في العروض الدرامية في المغرب. أما بيانات البحث في خطاب الجسد الذي يلعبه العديد من ممثلي الدراما. تستخدم تقنيات جمع البيانات الملاحظة والتوثيق المتعمقين. يستخدم تحليل البيانات تقليل البيانات وعرض البيانات والاستنتاج. تظهر نتائج البحث أن الجسم مهم في بناء أداء درامي. بدلا من ذلك، تساهم العناصر الحركية في إنتاج مجموعة متنوعة من الدلالات. ومن بين الموضوعات التي تشكل صورة الدراما المعاصرة في ماراكو حركات المرأة وازدواجية الجسد والروح، وثنائية الرجل وازدواجية الحضور والغياب، ولغة الجسد المتعلقة بحركات العين، والصمت والجسد في تصميم الرقصات.

Keywords (Arabic) الجسد، البلاغة، الحركة، المسرحية.

© 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY NC) license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

المقدمة

شغلت الرمزية حيزاً مهما في الفكر الإنساني حيث استطاعت فرض آلياتها على كل الحقول المعرفية بما فيها جامع الفنون، كما هو معلوم أن مسرح الألفية الأخيرة عرف اهتماماً متزايداً بالحركة على حساب الكلمة، لتتراجع بذلك قيمة النص أمام لغة الجسد التي أضحت من الركائز الأساسية في ترجمة خوالج النفس البشرية وتجسيدها على الركح (Brimblecombe et al., 2024) فجاءت الحركة موحية محملة بالرمزية والدلالات التي من شأنها إيصال الفكرة للمشاهد بطريقة ابلغ وأدق من الكلمة، وإمتاع المشاهد لما تحمله من خفة وحيوية ونشاط على الخشبة (Naerland & Dahl, 2022). ومن المؤكد أن حضور الرمز في المسرح المغربي شكل على الدوام تيمة العمل الإبداعي للجسد الفرجوي، وقد حظي الجسد بمكانة متميزة في صناعة العمل المسرحي، وتأتي أهمية الرمز في منظومة العرض المسرحي من القيم التعبيرية التي من شأنها تسليط الضوء على مجموعة من القضايا (Verloo, 2018).

وقد راكم المسرح المغربي عبر سنين طويلة تاريخاً حافلاً، تميز بمجموعة من التحولات التي ساهمت في تطويره وانفتاحه على تيارات ومدارس، وتجارب عالمية (Zhang & Dai, 2021). كما أن رهاناته في زمن البداية تختلف عن رهاناته في زمن التوهج. ذلك أن المرأة المسرحية أصبحت أكثر من أي يوم مضى متشبعة بالقيم الفنية والجمالية ساعيتاً في تجربتها إلى الدفاع على القضية الإنسانية ليس في المغرب أو الوطن العربي بل على الصعيد العالمي (Ben-Naouar, 2021). من أجل ملء الثقوب والبياضات التي تركتها التجارب المسرحية السابقة. هذا ما دفع جل مخرجي العصر الراهن إلى التركيز على اللغة الجسدية والتعابير الجسمانية والإيماءات التي ترمز إلى عمق الحياة الإنسانية في قالب مسرحي فرجوي.

من نافلة القول إن احتشاد العرض المسرحي بالرمز يضفي عليه قيماً تعبيرية وجمالية مما يجعله منفتحاً على القراءات المتعددة ومن هنا تأتي أهمية الرمز في المسرح، فضلا عن كون الرمز علامة تساند العلامات الأخرى المبثوثة في بنية العرض المسرحي فتتشكل من جراء ذلك كتلة علاماتية هائلة تضفي على العرض المسرحي سمات الحيوية والشمول والتأمل (Mohammed et al., 2023). من هنا ندرك أن الرمز يمثل وسيطاً حاملاً لمجموعة من الأفكار والرؤى التي يعج بها كل عرض فرجوي.

هذا ما يؤكد حاجتنا الماسة إلى الرمزية في العروض المسرحية، وبالتالي الرمزية في الجسد تشكل نقطة الانطلاق الديناميكية المفعلة لباقي عناصر العرض الأخرى، مما يمنح الجسد الأولوية في البث الدلالي وممكنات الصياغة الجمالية والتحول الدلالي (Cooke, 2015)، فضلا عما يبثه الجسد من ارسالات مضمرة وفي هذا السياق نجد أستاذ الدرس المسرحي حسن المنيعي يتحدث عن الجسد في المسرح وإنتاج الرموز أو العلامات قائلا: "إذ كانت الطبيعة التعبيرية للحركة في المسرح هي التي تساعد الممثل على القيام بدوره، على أساس أنه لا يملك سوى جسده للقيام بدلك، فإن المسرح الحديث قد حاول أن يتجاوز الدور التواصلي لحركة الممثل ليجعل منها حركة منتجة للعلامات (Faulkner, 2021)"

إن الجسد الفرجوي هو الجسد الحي الحاضر على الركح، منذ القدم كان استخدام الجسد له قيمته الفنية في المسرح وحتى يومنا هذا من حيث استخدامه في تجسيد الرقصات والحركات البهلوانية والسيرك والحركات التعبيرية، فبلا شك أن مكانته اكتست قيمة جمالية وفي نفس الوقت جسر للتعبير على مجموعة من القضايا. وفي خضم هذا الكلام تطرق البروفيسور خالد أمين للموضوع بقوله: "من الممكن أن يتخلى المسرح عن مكونات أساسية كانت بالأمس القريب تعتبر العمود الفقري لتحقيق الفعل المسرحي، **عدا الجسد**...لأن هذا الجسد، من حيث هو احتكاك حسي بأبعادهِ الثلاث أو وجود داخل الزمان والمكان، هو الإنسان." وقد تجسد الرمز في العرض المسرحي خريف كالإضاءة والموسيقى والديكور وغيرها لتعطي دلالات وابعاد ذات شأن خاص حسب رؤية المخرجة، لكن تركيزنا هنا سوف يكون حول **الجسد** باعتباره رمز له دلالات متعددة تختلف من مشهد لأخر. لأن الأداء الجسدي يضفي على الرمز قيمة وحضور فعال حتى في ابسط صورة للأداء الجسدي حيث تقوم عملية إيصال الفكرة على الايماءة والاشارة والحركة التي تتكون من الدال والمدلول، ومن المؤكد أن عروض الرقص والتعبير الحركي تعتمد على الرمز كأساس للعمل الفني في تمرير أفكار مسكوت عنها، ونجد هذا الاستخدام في العرض المسرحي خريف (Taušan et al., 2017).

يمثل العرض الفرجوي خريف، النموذج الارقى للفنون الإنسانية المعبرة عن الوجدان الإنساني وفق إشكالية فلسفية مصاغة بحسب مقاربات فنية في إنتاج الصورة المسرحية كالموسيقى التي تمثل عنصر مهم كما قالت أسماء هوري: "الموسيقى في عرض خريف بمثابة جسد يجسد دوره فوق الركح".

إن الأهمية البالغة التي حضي بها الجسد الفرجوي في المسرح المعاصر تختلف حسب الرؤية الإخراجية لكون الجسد هو الحامل الفعلي لثقافات الشعوب والعامل على إظهار رمزية الحضارات. ونتيجة لمتابعة طويلة للفن المسرحي المغربي خاصة العروض التي تركز على جسد المؤدي باعتباره المحرك الأساسي للعروض الفرجوية (Lopez Vieyra, 2019)، هذا ما وضعني أمام إشكالية جوهرية تطرح نفسها وهي: كيف يقدم المسرح عرضاً يعبر من خلاله الجسد عن قضايا العصر؟ أو بالأحرى إلى أي حد استطاعت اللغة التعبيرية أن تسلط الضوء على قضايا الكائن البشري والتعبير عليها من خلال الرموز والرقصات والحركات؟ كيف صورت أسماء هوري الجسد الأنثوي المريض؟ وماهي وظيفته في بناء العرض المسرحي؟ وكيف تؤثر هذه اللغة الحركية (الجسد) في المتلقي (المتفرج)؟ وإلى أي حد نجحت المخرجة أسماء هوري في رصد معاناة المرأة المصابة بمرض السرطان في قالب فرجوي تطغى عليه اللغة الحركية؟ وللإجابة على هذه الإشكالات حاولنا في دراستنا هذه التركيز على الحركات المختلفة للجسد الأنثوي المصاب بالمرض من حيث خفته وثقله، كذلك في علاقته مع المجتمع ونظرته لمرضى السرطان، ثم في علاقته مع الجسد الذكوري المتخيل ومقاربته رمزياً.

منهج البحث

هذا البحث هو بحث نوعي مع نوع دراسة حالة. واستكشف الباحث البحث في صورة التذوق الأدبي وهي طلاقة الجسد البلاغي والتحيكي بين التعبيرات الحركية والكلمات المنطوقة، مسرحية أسماء حوري "الخريف". كبحث أدبي إبداعي، يتم تنفيذ تقنيات جمع البيانات مع الملاحظة والتوثيق المتعمق. لاحظ الباحث كل حركة جسدية وكلمات تم نطقها في الأداء الدرامي. بالإضافة إلى ذلك، عرض الباحث أيضا العديد من الوثائق والصور لأنشطة الدراما. يستخدم تحليل بيانات البحث تقليل البيانات وعرض البيانات وتحليلها. اختصرت الباحث في كل نشاط من مسرحيات الخريف لأسماء حوري، ثم قدمتها في صورة وصفية للتحليل النقدي.

نتائج البحث والمناقشة

في أحداث مسرحية خريف

نبدأ حديثنا هنا بقول البروفيسور"خالد أمين" عن عرض خريف: "ففي مسرحية خريف" (وهو العرض الفائز بجائزة الدكتور محمد القاسمي لسنة ٢٠١٦)، تعمل هوري على تسيير المسرح الراقص، وهو ما أدى إلى تقاطع حر بين الرقص، الكوريغرافيا، والأداء، والمسرح الجسدي، والتمثيل، والتركيب الفني... والمسرحية مستوحاة من نص "ثنايا ورم" للكاتبة فاطمة هوري وهو نص يخوض في دواخل امرأة وحيدة وسط نفق حالك السود تسيطر فيه العتمة بفعل صدمة الفاجعة والارتباك والتردد والدهشة بين حقيبة ودلب قذف بنائلة إلى الوجود فوق خشبة مسرح شبه فارغة باستثناء أشلاء متناثرة تسرب المرض إلى مكان ناتئ من جسد نائلة مكان كان بالأمس القريب يرمز إلى أنوثتها، فإذا به اليوم ينذر بدمار حياتها بالكامل"، لأن المخرجة "أسماء هوري" تعالج قضايا تمزج المكان والزمان في امتداده الإنساني، مفاهيم وأفكار ثابتة ومتجددة وحاضرة بتلوينات وأشكال مختلفة مثل الحرية والسلطة والحب والعزلة مع مكانة خاصة للمرأة كإحساس وسلوك ورؤية للعالم، تلك كانت أهم التجارب التي رسمت مسار المرأة المغربية داخل المسرح المغربي الذي عرف منذ البدايات بسيطرة العنصر الرجالي كما ذكرت سابقاً، وإزاحة المرأة من قالبه الفني، ليذكرها تارة في مسرحياته وتارة في ذكرياته وتارة أخرى في انتقاداته إذ إن ما يعنينا أكثر في موضوع المرأة، ليس بالدرجة الأولى حضورها أو عدمها في المشهد الإبداعي ككاتبة أو كمخرجة، وإنما صورتها كما تشكلت في المسرحيات كتعبير له دلالة عن فكرة مختلف وطبيعة نفسية ومزاجية من غير المتوقع أن تكون متطابقة مع صوت الرجل و طبيعته (Hu et al., 2024).

تقع مسرحية خريف للمخرجة أسماء هوري في الأنترنيت عبر نسختين مسجلتين(عرض مسجل بالصوت والصورة): الأول "الهيئة العربية للمسرح الدورة التاسعة، وهران – الجزائر ٢٠١٦"، والثاني "أيام الشارقة المسرحي ٢٧" العرض ممزوجاً بين (الفصحى) و(الدارجة المغربية)، اعتمدت في دراسة المسرحية على العرض المسجل في الهيئة العربية للمسرح الدورة التاسعة في حيز زمني يصل إلى "٥٥ دقيقة" بعدما تعذر علي

العثور على النص الأول الموسم بـ: "ثنايا ورم" مع العلم أن النص الأصلي كما جاء على لسان المخرجة مكتوب بلغة عربية فصحى ثم أدخلت عليه هوري بعض الإضافات وصار يحمل عنوان "خريف".

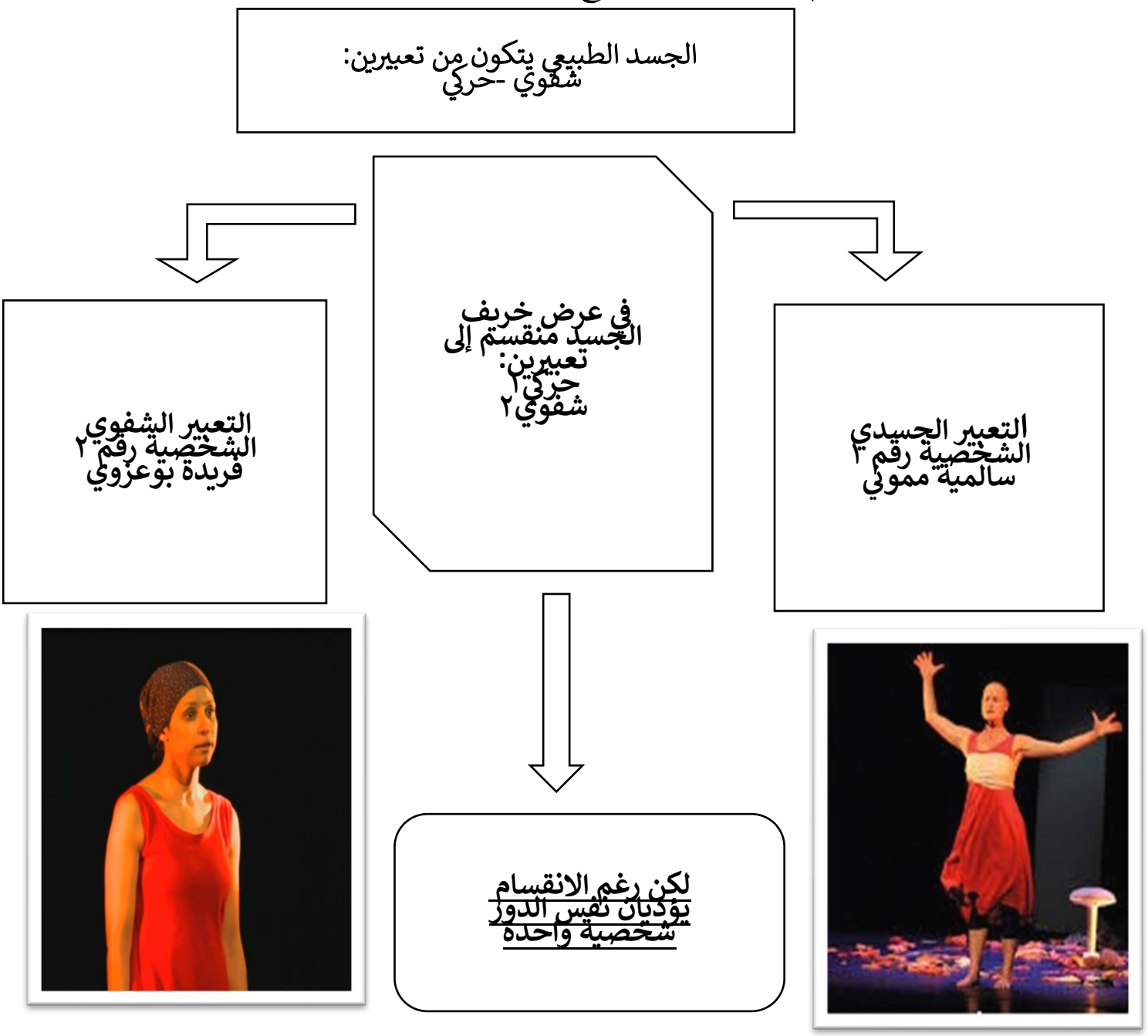
في البداية يمكن القول إن تجارب أسماء هوري هي بمثابة دراما الحياة ذلك على حد تعبير البروفيسور خالد أمين بقوله: "يمكن تصنيف تجارب أسماء هوري فيما أسماه جان بيير سازاك ب: "درما الحياة" بدل "الدراما في الحياة". ويتجلى هذا في مستويات عدة لعل من أهميها: مستوى الامتداد، إذ تصبح حياة الشخصية بماضيها وحاضرها جوهر الفعل المسرحي عوض التركيز على فترة محددة من حياتها (Németh et al., 2022)"

وقد جاء في كتاب "قراءات في المشهد المسرحي" حول مسرحية "خريف" على حد تعبير الدكتور محمد سيف: "يبدأ العرض على أنغام موسيقى تنبئ بالفجيعة ولكنها لا تعلن عنها ممثلة وحيدة تدور حول نفسها في فضاء مسرحي يكاد أن يكون بسيطاً وفارغاً، إلا من مقعد متحرك لا ظهر له ولا ذراعين، وخزانة ملابس مغلقة في عمق المسرح، وضوء يكشف عن أرضية تناثرت على سطحها قطع أقمشة ملونة زاهية، قطعتها الممثلة من أثوابها الجميلة، التي لم تعد في حاجة للتزيين بها.

تتحرك الممثلة على الخشبة بطريقة إيحائية لها علاقة في الموضوع الذي نحن بصدد اكتشافه، تحاول أن تقرأ أوراقا قد دونت فيها بعض أفكارها بنوع من التردد الذي ترجمته بحركات إيمائية راقصة، وهذا ما عزز قربنا من الحالة العاطفية لها. ثم تتجه نحو خزانة الملابس المغلقة، تفتحها بانفعال وإصرار لكي تلقي بثيابها على الأرض، وما إن تفرغ من عمل ذلك، تصطدم بنفسها، بقرينتها، بذاتها الأخرى، بصورة مرضها الماثلة أمامها، ينظران لبعضهما البعض بنوع من التحدي، ثم تخرج الصورة/الشخصية من المرآة التي صممت على هيئة نافذة زجاجية عاكسة، وهنا تبدأ لعبة التشظي التي اعتمدتها المخرجة في محاكاتها للشخصية وللمرض. وفجأة، يصبح الجسد لغة بحد ذاتها، مكتفياً بنفسه ويحل محل الكلمات (de’Liguoro et al., 2022).

لجأت المخرجة، إلى أسلوب مزاوجة الكلام بحركات الرقص النبيلة، الذي جسدته بإتقان عالٍ ومحكم الفنانة "سليمة مومني" "التعبير الجسدي"، مع الممثلة القديرة "فريدة بوعزوي" "التعبير الشفوي"، التي لم يقتصر دورها على التمثيل فقط ، وإنما الرقص أيضاً، لاسيما أن الاثنتين تؤديان نفس الشخصية، من خلال حالة التشظي التي أسستها المخرجة من بداية العرض حتى نهايته، بحيث كانتا بمثابة صدى لبعضهما البعض، يتجسد بطرق مختلفة ويأخذ أشكالاً أدائية متنوعة: صراع، تحدي، تردد، ضعف، وهن، استسلام، ضياع، مواساة، ثورة، واحتجاج...وهكذا ابتعدت المخرجة بالعرض عن الدلالة التفسيرية للدراما، بتقديم عرض يجري بأكثر من طريقة واحدة، بخروجها عن المسارات المتفق عليها، وجعل الرقص يهزم الدلائل النصية، ويتجنب الأشكال المنهجية المتوقعة في تركيبته.

الرسم البياني ١. خطاطة توضح لنا شخصية البطلة في عرض خريف



الجسد الفرجوي ورمزية الثقل والخفة

إن دلالة الرمز في الاعمال الأدبية ولاسيما المسرحية نابعة من تجارب شخصية عبر رمزية الأشياء.... كما هو معلوم تأسست فكرة العرض على فلسفة عميقة تفسر قدر الإنسان، ومصيره المحتوم؛ هذه الفلسفة تلخصها مجموعة من الثنائيات من قبيل (الحب، الكره، الحياة، الموت، الذهاب، البقاء، النور، الظلام، الخير، الشر) لكن سنركز على الثقل والخفة نظرا لارتباطها بالممثلة المصابة بالمرض (Stutz et al., 2020)

ننطلق هنا من فكرة أساسية وهي أن جسد الممثلة يشكل روح العرض المسرحي خريف. ومن المشاهد التي حبست الأنفاس داخل العرض المسرحي، بخصوص هذا المعطى نجد مثلا الصورة الشاعرية في مشهد حزين جدا تقول الممثلة: "علاياش ممكن نهدرو أنا وياك...ادا حاولنا غادي نكونو غير كنكذبو على راسنا...مبقى كيجمعني بك غير السكات... ما يمكنش تخيل درجة الألم ...كنت كنوصل لدرجة لا ألم...ألم من نوع خاص...ألم ما كيشبه لحتا ألم...ألم ما عندو سمية"

الجسد هنا ينطلق من مجموعة من الأشياء بمعنى يتكلم نتيجة الأفكار والمشاعر والمعتقدات، وعليه فالحزن والفرح والتوتر والقلق كلها رموز يظهرها الشخص حينما يحول ذلك الشعور الداخلي إلى لغة جسدية تارة بطيئة وتارة أخرى سريعة، وبالتالي الجسم يكشف لنا عن الأفكار العميقة التي يصعب على المرء البوح بها كلامياً، هناك انعكاس ظاهري لحالة الشخص العاطفية (Edixhoven et al., 2024) وبالتالي يحيلنا التواصل بالحركات والإشارات والإيماءات والرموز إلى لغة الجسد التي تجعلك تقرأ الآخر، وعليه فإن لغة الجسد تحدد العلاقات المتبادلة بين البشر، لغة تعتمد على مخزون من الخبرات والتصورات والتجارب مما يجعل هذا الجسد يتحول إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي واجتماعي. وفي هذا الإطار يقول شكسبير على لسان الدكتور خالد أمين: "كل العالم خشبة وكل الرجال والنساء هم بالكاد ممثلون لهم مداخلهم ومخارجهم، وثمة رجل واحد يؤدي في وقته أدوارا عدة."

في البداية اتسمت الحركة في الحالتين بالحدة والعنف في الأداء، فضلاً عن تحريك عضلات الجسد ومسايرة الحركات للإيقاع بطئا أو إسراعا (Fdhila et al., 2022)؛ حيث تبدأ الإيقاعات بطيئة ثم تأخذ في السرعة تدريجياً حتى النهاية، وعليه اتخذت الحركة الموضعية العديد من الحركات فيما بين حركات الأيدي والقدمين إلى الاستلقاء على خشبة المسرح ورفع القدمين إلى الأعلى بحركات سريعة بهلوانية أبدعت الممثلتين في أداء أدوارهم وتجسيد شخصياتهما بشكل جيد وهذا يتضح في المشهد الفرجوي التالي: "طالت مرحلة الانتظار....."

كما هو معلوم ذلك الفضاء الركحي كان فارغا، تملؤه من حين لآخر حركات الممثلتين تارة بسرعة وتارة أخرى ببطء ليتحول هذا الفارغ إلى فضاء متنوع كلما تكثف الفعل الحركي والتعبير الجسدي في المشاهد كلما استحوذت عليه اللغة الحركية، الأمر الذي جعل المتلقي يتعايش مع هذا الوضع بين الفينة والأخرى محاولا فك شفرات هذه الحركات ورمزية هذا الجسد، حيث رافق المشهد حركات بطيئة كأنها عقاريب الساعة حيث تتحرك الممثلتين من الأمام إلى الخلف (Cruz-Filipe & Montesi, 2020).

وعليه استطاعت الممثلتان أن تمرر الفكرة إلى ذهن المتلقي ورسم الصورة المراد إيصالها في خيالهم حيث نلاحظ تحقق العلاقة الجسدية مع المتلقي في العرض المسرحي، وهذا يدل على سيطرة الممثل على مجريات العرض، لذلك فالنسق الحركي بين الممثلة وذاتها في بداية الأمر بدأ بالحركة الإيقاعية البطيئة التي تناسب لحظة اللقاء الأول، وتوحي بالقلق، ثم يزداد إيقاع العرض في الصراع؛ ليرتفع نسق العرض بالقوة والرغبة، وعنف المشاعر بينهما؛ مما يولد جملا حركية متباينة، ومتنوعة، تعبر عن الأحاسيس، والعواطف المختلفة التي يحتويها

المشهد الفرجوي، وهذا ما توضحه الممثلة من خلال قول البطلة: "إلى أن قرر الطبيب المختص المرور إلى تشخيص أدق...حتى هذه اللحظة، لم أتصور أبدا أن الأمور قد تصل إلى حد مرض اسمه السرطان." وبالتالي هذه الحركة الخفيفة "خفة الجسد" تمنح الجسد طابع فرجوي؛ لأن الممثلة تؤدي الحركات في مكانها دون الحاجة إلى أن تغادر المكان (Delaunay et al., 2023)، وبذلك تقلل الحركة الجسمية إلى أبعد حد ممكن وهو الأمر الأكثر كفاءة، لأن هذا التقليل يجعل الأمور أكثر وضوحاً، كما أنه يعكس ثقة الممثلة بنفسها وبأدائها. بينما الحركة الثقيلة "ثقل الجسد" يتبين من خلال الحركة الانتقالية التي تنتقل عبرها الممثلة من مكان إلى آخر على خشبة المسرح "فالمسافة بين الشخصيتين وحركاتهما تجاه بعضهم البعض أو بعيداً عن بعضهم، وأوضاعهم النسبية على مستوى الرأس – أعلى أو أسفل– ووقفهم وجلوسهم وقيامهم... كل هذا له دلالة تعبيرية عالية وكذلك الزوايا التي فيها يواجهون بعضهم البعض ويواجهون بها المتفرج (المتلقي) وتمثلت بحركة سريعة تشتمل على بعض التنقلات القصيرة عند الانتقال على خشبة المسرح وبخطوات واسعة في بعض الأحيان، لذلك هذا التغير في مسار حركات الممثلة يتطلب عنصرين، إما بسرعة أو ببطءٍ لكنها رغم كل هذا وقفت صامدة في وجه الزوج الهارب عاطفياً والمجتمع الجريح قولاً في قالب حركي إيمائي راقص، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الممثلة داخل العرض المسرحي لها حضور خاص أي المؤدي بصفة عامة سواء أكان رجلا أم امرأة (Coto et al., 2021)، وعلى هذا الأساس يمكن القول : إن الممثل(ة) يشكل الحلقة المهمة في العرض المسرحي، ووفقا للدكتور مصطفى رمضاني: "يعتبر الممثل العنصر البشري الأساسي الذي لا يمكن الحديث عن عرض مسرحي في غيابه. فهو لسان حال الشخصيات، المتحكمة في تطور الأحداث والمساهم المباشر في تأجيج الصراع (Lambaria, 2023). وهو الرابط المحوري بين كل مكونات العرض المسرحي. فمنه تبدأ الأحداث وبه تنتهي، ومن خلاله تتفرع وتتصاعد. لهذا فحضوره فوق خشبة المسرح جوهري." لذلك يركز العرض على الثنائية في علاقتها بالآخر كل هذا يخص البطلة وأزمتها الأبدية في الصراع مع (الذات والزوج) مثلا في الحوار المشهدي مع الزوج وهي تتحرك بثقل: "كنت كان قول لي كيجمعني بيك أقوى من سرطانات هاد العالم كولو...ولكن تلك النظرة القاسية في عينيك وأنت تطالع تلك الورقة جعلتني أحس بأقصى درجات الوحدة والألم...أحسست أني أعبر بمفردي الى عالم آخر...تخليت عني في أقسى لحظة يمكن أن تعيشها امرأة مثلي...شنو مالكي كتشوفي فيا كنت مريضة وأنا كنت ديما حداك... سمعي عفاك... أنا ما عندي ما نزيد نعطيك أكثر... "

أما الخفة تجسدت في مجموعة من المشاهد مثلا عندما تخاطب الزوج في مشهد فرجوي يحبس الأنفاس، جعلت هذا الجسد في حركية وهي تقول: "كنت في حاجة...إلى أحضانك...أن تضمني إليك...آلاف المرات في اليوم...آلاف المرات في اليوم...آلاف المرات في اليوم أن تبعث السكينة في قلبي... كنت أتوق أن تقول لي إنك تحبني...كاتبغيني، كاتبغيني... لا يمكنك أن تتخيل ماذا ستفعله بي هذه الكلمة الصغيرة كانت ستمنحني قوة أكبر على المقاومة. لكنك...لكنك...لكنك...لم تفعل." ، بالتالي تحقق للبطلة وجودها، وما يتمخض عنه من سقوطٍ متكرر بدءا من اكتشاف المرض من طرف الطبيب مروراً بهجر الزوج وصولًا إلى معاناتها مع

المجتمع، وعليه فاكتشاف المرض بالنسبة للزوجة شكل صدمة (Babbitt et al., 2024)، وفي نفس الوقت قوة، أما الصدمة تجلت في قول البطلة: "واش ممكن تبان ليك حياتك كلها بحال شي نقطة مضلمة هاكاك، على غفلة وبلا مقدمات واش ممكن تفقد الإحساس براسك... وكاع داكشي لي داير بيك واش ممكن تولي فرمشة عين والو... والوا... والوا... والو.

في حين تجلى مشهد القوة بالنسبة للبطلة تجاه هذا المرض في قول الممثلة: "منعرف منين جاني هاد الجهد وهاد القوة كاملة...حست براسي لدرجة كان كيجيني راسي غريب علي...واجهتوا بهدوء. لدرجة حتى الطبيب براسو لا حضها فيا، شاف فيا مزيان وقال ليا... عليك أن تتركي بعض الحرية لأحاسيسك كي تطفو إلى السطح...زعما خصني نخرج خصني نسكستريوريزي خصني نهدر خصني نبوح خصني ندوي نعاود نضحك ننفعل نغوت نبكي نحييح نعبر نكول نهرس نشطح...."

وجدير بالملاحظة أن هناك ثنائية أخرى تبلورت وتجلت في الصراع بين: (الخير، الشر، الذهاب، البقاء) وغيرها، لذلك فهذه الحلقات المتتابعة من الثنائيات المتصارعة تتداخل وتتقاطع، وتتشابك، فترسم ملامح العرض في تطوره من حدث إلى آخر (Joseph Dube & İnce, 2019)؛ لأن كل مشهد يحمل صراعا دراميا لتظل قيمة الصراع هي الركيزة المسيطرة على الأحداث كلها من خلال ثلاث عناصر أساسية: السلطة (الزوج)، المقاومة (الزوجة)، الصراع (الزوج، المجتمع، القدر) (Lázaro & Martínez, 2017)، وحتى لا ننسى أيضا أن العرض اعتمد على ديكور بسيط، الذي يميل إلى الاختزال الشديد، والتبسيط في المناظر، ويعتمد على المساحات، وإظهار قيمة المظهر البسيط الذي تبدو عليه الأشياء؛ لذلك قُدم العرض فوق خشبة مسرح بسيطة، لكن تحمل بين طياتها دلالات، فضاء متسعا وخاليا من أي ديكور، ومن أي ارتفاعات، مما أضفى على العرض رونقا (Uzunöz & Demirhan, 2017)

من الملاحظ أيضا أن هناك حركة الأيادي والأصابع حيث لعبت دوراً جوهرياً في استدعاء هذه الصور والمعاني إلى ذهن المتلقي؛ الأمر الذي يكشف لنا عن مدى أهمية هذا الجزء من الجسد في عروض التعبير الحركي؛ إذ تأتي الأصابع في المقام الثاني بعد الوجه. بناء على هذه المعطيات وبالاستناد إلى العرض تبين لنا أن الممثلتين لم تكتفيا بهذه التعبيرات الحركية المكثفة فحسب، بل ينطلق كلاهما في اتجاه مخالف للآخر عبر حركات تشبه الحركات البهلوانية توحي باشتعال الرغبة بداخلهما، ثم يهرولان نحو بعضهما في شوق جامح وخطوات قافزة تتسم بالرشاقة والخفة، على أمل الشفاء من المرض والعودة مجددا إلى الحياة الطبيعة (Alfonso-Benlliure et al., 2021).

رمزية الرجل المتخيل وتأسيس جسد المرأة

تتأسس نظرة الرجل إلى جسد الأنثوي بناء على طبيعة المسافة القائمة بينهما، فالرجل ينظر إلى المرأة من موقع الأعلى نحو الأدنى (Bernstein et al., 2024)، وهذه النظرة الفوقية تضمن للرجل تفوقه، ومن ثم تمكن من تمرير قوته بوصفها سلطة أخلاقية واجتماعية انصهرت ضمن تمثلات ثقافية منجزة، وعليه يمكن طرح مجموعة

من التساؤلات: كيف ينظر الرجل إلى المرأة باعتبارها كيانا إنسانيا مريضا؟ هل وقف جنبا إلى جنب في محنتها مع المرض أم تركها لوحدها تعاني في صمت؟

بداية يمكن القول بأن الهيمنة الذكورية في عرض خريف ترتقي من مستوى التمثل إلى مستوى الأنانية والعنف، وعلى هذا النحو مارس الرجل سلطته الثقافية بوصفه ممتلكا السلطة على الجسد الأنثوي ومتحكما في أفعاله (Bololia et al., 2022)، ومن ثم سعى إلى جعل الأنثى تابعة له وخاضعة لتمثلاته الثقافية، وعليه فالزوج هنا ينظر إلى زوجته من منظور شهواني اجتماعي بدليل عندما علم بمرضها الخبيث تركها تتخبط مع المرض في عز الأزمة الصحية لوحدها، بحيث لا وجود لأي كائن بدون هوية، بما في ذلك الجسد الأنثوي، والذي منحته المخرجة "أسماء هوري" بعداً ثقافياً استطاعت من خلاله تجاوز ثقافة المحرمات، وثقل العادات والتقاليد المبثوثة على عاتقه (Hersh et al., 2023)، حيث برزت لنا الممثلة " البطلة" في العرض المسرحي بصورة الأنثى الثائرة والناقمة على (الزوج) من جهة و (المجتمع) من جهة أخرى تقول البطلة على حد قول المخرجة: "كانت بي رغبة أن أحدثك عن كل شيء... عن الخوف الذي شلني وانا أدخل قاعة العمليات...عن دموعي التي لم أستطع حبسها أثناء التخدير ... كنت أول مرة أتعرض فيها إلى التخدير...خفت خفت خفت ايه خفت... خفت الموت. خفت أن أموت دون أن أقول لك للمرة الأخيرة إنني أحبك كنت أود أن أصف لك حزني وأنا أتحسس مكان ثديي...دون أن أجدهما."

في هذا المشهد يتضح لنا شدة المعاناة التي تباشرها البطلة سواء مع المرض أو مع الرجل المتمرد" الزوج" الذي همش الجسد الأنثوي وتركه يتخبط في أزمة "جسدية" بعد اكتشاف مرض السرطان" محاولة تجاوز القمع الممارس عليها، والذي اعتبرته عنفاً ينفي هويتها، ويطمس وجودها، ويحطم كيانها، إذ يختزل المجتمع الجسد الأنثوي المريض في كلمة "مسكينة"، وهذا يزيد من حدة المعاناة النفسية التي تعاني منها الزوجة؛ لذلك أصبحنا نتحدث عن الجسد الأنثوي المغيب بفعل الهيمنة الذكورية، وكذلك بفعل المجتمع، طامحاً إلى البحث عن الحرية من جهة (Gray et al., 2023)، والشفاء من لعنة المرض من جهة أخرى. بعيداً على أي مؤثرات خارجية "المجتمع والعائلة "، تقول الممثلة: "كلشي كيبغي يتعاطف معايا...ولكن أنا مكنتش كنحمل داك الشوفة ديال الشفقة فعينهم، كنكره كلمة "مسكينة"، كنت كنكرها إلى درجة الرد والتصرف بعدوانية...الرد بعنف، هاد المرض كيخاصمك مع راسك... كيخاصمك مع عائلتك...كيخاصمك حتى مع الله."

إن البطلة من هذا المنطلق تهدف إلى تشكيل هوية الذات كما قلت سابقا بعيداً عن أي مؤسسة اجتماعية نظرا لكونها تتلقى كلمات تجرحها "مسكينة"، وبالتالي تحول الجسد الأنثوي إلى مجرد مفعول به، فاقداً بذلك رموزه وعلاماته التي يقرأ من خلالها، باحثاً عن صفات جديدة يجنس وفقها، رافضاً سلطة الذكر، طامحاً إلى محوها من الوجود وهذا ما نلاحظه في المشهد الفرجوي السابق (Orkibi, 2018)، لذلك ظل الجسد الأنثوي هنا هيكلاً (Currey et al., 2020)، غارقاً في جملة من المتاهات ضائعاً بين مجموعة من الخيارات: الهروب، البقاء، الحزن، لذا فالضياع النفسي الذي تعيشه "البطلة" جعلها تشعر بالاغتراب عن محيطها بل الأكثر من هذا زوجها

الذي اعتبرته الورم الحقيقي (Kim & Lee, 2023).

تبين لنا أن حالة الاغتراب التي تشعر بها البطلة تجاه الزوج هي حالة أفرزها المجتمع والذي جعلها تشعر أنها غريبة عن ذاتها وعن الناس الآخرين (Smriti et al., 2022)، لأن تهميش الزوج للزوجة مرتبط دائما بالمرض الذي غير حياتها، أدنى حركة تقوم بها تعني المعاناة والقلق في الهوية (Lhioui et al., 2017)، هذا القلق الذي لم يكن لنا أن نتحسسه لولا ولوج المرأة عالم الكتابة "فاطمة هوري " ولذلك برزت لنا "البطلة" بثوب الجسد الأنثوي الذي يعيش شعورا بالضياع والألم بعدما أصابه التمزق والتشظي الناتجين عن الإهمال الذي تعيشه الذات باحثة عن سؤال الهوية الأنثوية الضائعة والذي طمسها الآخر (van Oort & Noordegraaf, 2020).

إنها تعيش صراعا نفسياً، واغتراباً وجودياً جعلها تحس بفقدان الأمل معتبرة أن السرطان كمرض خبيث ليس هو السبب في ذلك الألم (Yasuda & Shiraishi, 2023)، بل الأنانية وإهمال الزوج هو السرطان والورم الحقيقي على حد تعبير البطلة قائلة: "علاش غادي نبكي ... علاش كيصلاح البكا ... انا ولا كيبان لي غ من الكماليات... فالاخر كنكول الألم لسبب لي المرض نسبي بالمقارنة بالألم لسببت لي فيه انت. السرطان مقنليش قتل الحب لي كيجمعني بك ...باقا قدامي فرصة أخرى للحياة، غادي نعيش بحال أي مرا ولكن بلا بك... السرطان مشا ومشيتي معاه حتى انت وشكون كال انت ماشي الورم ديالي...الورم ديالي هو أنت."

هذا المشهد المسرحي الفرجوي يوحي لنا بطبيعة الحال بسبب الأنوثة المفقودة للبطلة في مجتمع غارق في الشهوانيات، الأمر نفسه ينطبق على النسوة الآخرين المصابين بهذا المرض الخبيث، على أمل الشفاء الذي تتمناه البطلة بين الفينة والأخرى، مما جعلها تقاوم صراع المرضين أو كما قالت سرطانين: الزوج والمرض (Zerrouki & Balla, 2017). والملاحظ أن الزوجة لها نظرتها للزوج والتي ترى بأنه استغلالي أناني لا يحب إلا نفسه عندما يصل إلى مبتغاه منها يمارس عليها كل أشكال الإهانة، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا كيف لها أن تبقى امرأة بكامل كينونتها في ظل هذا الوضع(Katz-Buonincontro et al., 2020) .

هنا تبرز لنا النزعة التحررية التي تسمو إليها "البطلة"، بحيث لا يكون عنصرا متأثراً، وإنما مؤثر يمتلك مجموعة من المؤهلات التي تجعل الطرف الآخر يعجب بها، ويطمح إلى تقليدها، وبالتالي تهدف إلى تجاوز مرتبة التابع والهامشي إلى المركز والأصل (Yi et al., 2022). وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن توظيف المخرجة "أسماء هوري للجسد هنا، باعتباره بؤرة التوتر الدرامي، وبالتالي الجسد من هذا المنطلق قد اكتسب أهميته من داخله وليس بأشياء خارجة عنه، فحاولت المخرجة بلورة هذا الجسد الأنثوي، لكن من منظور آخر، خاصة وأن الهوية التي تريدها الذات "البطلة" مطاردة من طرف الزوج والمجتمع لكن رغم كل هذا فهي تطمح "البطلة" إلى صنع أمل يغير لها وضعها الحالي وهو الشفاء من المرض الخبيث (Uzunöz & Demirhan, 2017).

وهذا ما أكده الباحث كمال خلادي في مجلة دراسات الفرجة بقوله: "في مسرحية "خريف" كتابة تفاوضية، إذ يفاوض المسرح الرقص، والرقص الموسيقى بحثا عن مكان داخل البرنامج الكتابي. والممثل هنا مضطر للتواجد بين الأقانيم الثلاثة: المسرح، والرقص، والموسيقى محدداً إيقاع عمله وطريقته ومحافظا عليها: فمشية

الممثل منضبطة لا تتغير إلا بما تسمح به الرغبة في توقيع الكتابة، والصوت يشتغل كما لو كان صوت مغن يختار طبقة غنائه، فلا يعمد بعد ذلك إلا إلى تغير الإيقاعات والتلوينات، ومناطق الصمت (Alfonso-Benlliure et al., 2021). وهو ما تصفه أسماء هوري ب "التواتر الايقاعي لنغمات الأحرف المنطوقة. سريع بطيء، متسارع، خلق علامات ترقيم لنغمات رفيعة لحالات السكون والصمت."

إن المرأة بهذا المعنى هي الوحيدة التي تكشف لنا عن طبيعتها، وتعطي للحقائق قيمتها وبالتالي "الممثلة" في مسرحية خريف تشعر أنها دون قيمة بعد اكتشاف أنها مريضة بالسرطان (Lakoff & Bucholtz, 2004)، لذلك حاولت مرة وأخرى التشبث بالأمل لكن دون جدوى، فالذي من حولها (الزوج، العائلة، المجتمع) تحول من منظورها إلى جمادات وكائنات صماء بكماء لا تقوى على الحركة، الرجل بهذا المعنى بمثابة تمثال بدون إحساس (Baldin & Bille, 2023) (Cid-Vega & Brown, 2023)لذلك طلبته بالمغادرة واعتبرت حضوره لا يمثل أي مساعدة جاء ذلك انطلاقاً من رغبتها في التنقيب عن ذاتها تقول البطلة: "لم أكن أعتقد أنك هذا النوع من الرجال. لم أكن أعتقد أنك هذا النوع من الرجال...لم أكن أعتقد أنك هذا النوع من الرجال...كنت أفضل أن تغادر..."

وفي ذلك نتلمس التضارب الواضح للقيم والمبادئ في مجتمع يقول ما لا يفعل ويفعل ما لا يقول؛ إذ أصبح الهروب والتخلي عن المرأة شيمة من شيمه (Carey et al., 2020)، ومن الملاحظ أن رغبة هذا الجسد الأنثوي الجامحة الذي يسعى إلى خلق انتمائه النوعي، ويرفض أن يكون غير ذاته، متجاوزاً التماهي الدوني مع جسد آخر مغاير له، لأن ذلك طمس للهوية، ولهذا نجدها مصممة على تعميق شعورها الجسدي الفعلي الراغب في الحياة، ومعاناة الواقع الذكوري في المجتمع المغربي بمكوناته الاجتماعية والثقافية (Griffith, 2021). فـ"البطلة" من هذا المنظور تعيش ازدواجاً وجدانياً؛ إذ ترغب في الشيء ونقضيه في الآن نفسه، بحيث نجدها في قرارة نفسها ينتابها نوعين من المشاعر اتجاه الزوج: شعور بالكره، والحقد على هذا الرجل الذي رماها بعد ما أكد الطبيب بمرضه (Block et al., 2022)، ومن جهة أخرى هي تحتاج وده وحنانه، وحضنه الدافئ ليغمرها بعطفه في ليالي الشتاء الباردة، والمظلمة، فيتراوح الجسد الأنثوي بين مبدأ اللذة وتحقيقها، والذات المتعالية التي تؤججها مشاعر الكره المتولد من الحرمان والأنانية (Van Assche & Laermans, 2022). وهذا ما يؤكده المشهد الفرجوي في قول الممثلة: "كنت في حاجة... إلى أحضانك...أن تضمني إليك ...آلاف المرات في اليوم...أن تبعث بعض السكينة في قلبي...."

ولعل هذه القيود الممارسة على الجسد والذي وضع لضمان عفته انتابه نوع من أنواع الاحتقار الممارسة عليه، والذي سبب للمرأة حفرا عميقاً في الذاكرة لدرجة أصبحت تحس بتفاهة جسدها (O'Hara, 2021)، وهي بهذا ترفض أن تكون شيئاً جامدا، أو جسدا مبتذلا، وإنما تريد أن يكون لحضورها معنى، لأن في غيابها يحدث نقص، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن "الزوجة" تريد أن تثبت لنفسها، وللآخرين بأنها ليست مجرد شيء جامد، بل هي كائن فعال، ومؤثر (Castiglione et al., 2023)، قادر على صنع الفارق رغم المرض والمعاناة في صمت، وعليه فهي تعيش لحظة من التمنيات، إذ تعتريها رغبة وجدانية حالمة، بحيث تتمنى لو أن من حولها

يشعرون بوجودها، لتحس هي بأنها عضو فعال داخل المجتمع مع الزوج، بعيد عن حالة التهميش ونظرات الاستغراب التي تقابلها من طرف "الزوج" و "المجتمع" (Ivaldi et al., 2021) (Anderson, 2011)، على الرغم من أنها في الوقت نفسه ترفض أيضاً حالات الاستغلال الممارس عليها من طرف الشخص الأناني.

الخلاصة

في مسرحية "خريف" لأسماء حوري، يتم استخدام بلاغة الجسد والكلمات المنطوقة بشكل فعال لوصف مشاعر وعواطف الشخصيات. يمكن استخدام التوليف والتباين بين التعبيرات الحركية والكلمات المنطوقة لتحقيق تأثير أكثر دراماتيكية ووصف مشاعر وعواطف الشخصيات بشكل أفضل. تظهر نتائج البحث أن الجسم مهم في بناء أداء درامي. بدلا من ذلك ، تساهم العناصر الحركية في إنتاج مجموعة متنوعة من الدلالات. ومن بين الموضوعات التي تشكل صورة الدراما المعاصرة في ماراكو حركات المرأة وازدواجية الجسد والروح، وثنائية الرجل وازدواجية الحضور والغياب، ولغة الجسد المتعلقة بحركات العين، والصمت والجسد في تصميم الرقصات.

المراجع: REFERENCES (Arabic)

مسرحية "خريف"، تأليف الإعلامية فاطمة هوري، إخراج أسماء هوري، تجسد فرقة "مسرح أنفاس"، المملكة المغربية، المعروضة في مهرجان المسرح العربي، الدورة التاسعة، دورة عزالدين مجوبي -وهران - مستغانم -الجزائر" ٢٠١٦.

حسن المنيعي، الجسد في المسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط٢، طنجة – المغرب.

خالد أمين، المسرح والهويات الهاربة رقص على حد السيف، المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الأولى، ٢٠١٩، طنجة – المغرب.

عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والاشكاليات من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩

عماد الورداني، تمثيل الجسد في الرواية العربية، منشورات دار فاصلة، طنجة – المغرب، ط١، ٢٠٢٠.

سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني بيروت، وسوشبريس الدار البيضاء، المغرب، ط١

محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، سلسلة دفاتر فلسفية، ط٤، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٥

مازن مرسول محمد، حفريات في الجسد المقموع مقاربة سوسيولوجيا ثقافية، مكتبة مؤمن قريش، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٣٦هـ-٢٠١٥م

سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،

المغرب، ط٢٠٠٣

فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، ط٢، ٢٠١٠.

خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل (مساحات الصمت)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط٣، منقحة، طنجة – المغرب. ٢٠٢٢

محمد سيف، قراءات في المشهد المسرحي، منشورات المركز الدولي لدراسة، طنجة – المغرب، ط١، ٢٠١٩

الدكتور أحمد شرجي، متاهة العلامات في العرض المسرحي دراسة بيثقافية، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – طنجة المغرب.

رحال بوبريك، بركة النساء – الدين بصيغة المؤنث، منشورات أفريقيا الشرق، ٢٠١٠، الدار البيضاء – المغرب

مصطفى رمضاني، نقد النقد المسرحي المغربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط١، ٢٠١٤، طنجة – المغرب.

فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٣

دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، ترجمة الدكتور فريد الزاهي، منشورات المركز الثقافي للكتاب، ط١، ٢٠١٩، الدار البيضاء – المغرب

رسول محمد رسول، الجسد المتخيل في السرد الروائي، منشورات النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ٢٠١٤

مجلة دراسات الفرجة، ملف العدد الرابع عشر، أكتوبر ٢٠٢٣: الجسد الفرجوي، إعداد وتنسيق: خالد أمين، هشام بن الهاشمي

مجلة تي دي آر الصيغة العربية العدد الأول ٢٠٢٢، تحرير البروفيسور خالد أمين والدكتور محسن الزكري

أفكار مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية، دراسات، بلاغة الجسد في المسرح، العدد ٢٩٩ كانون الأول ٢٠١٣، ص ١٣-١٤

مقال عصام اليوسفي، التجربة الإبداعية للمخرجة المسرحية "أسماء هوري" مخرجون وتجارب في المسرح المغربي المعاصر الفوانيس المسرحية، ال عدد٣، ط١ ٢٠١٨

REFERENCES (English)

Alfonso-Benlliure, V., Motos Teruel, T., & Lee Fields, D. (2021). Is it True that Young Drama Practitioners are More Creative and Have a Higher Emotional Intelligence? *Thinking Skills and Creativity*, *39*, 100788. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tsc.2021.100788

Anderson, E. (2011). Democracy, Public Policy, and Lay Assessments of Scientific Testimony. *Episteme*, *8*(2), 144–164. https://doi.org/10.3366/epi.2011.0013

Babbitt, G. A., Rajendran, M., Lynch, M. L., Asare-Bediako, R., Mouli, L. T., Ryan, C. J., Srivastava, H., Rynkiewicz, P., Phadke, K., Reed, M. L., Moore, N., Ferran, M. C., & Fokoue, E. P. (2024). Atomdance: Kernel-Based Denoising and Choreographic Analysis for Protein Dynamic Comparison. *Biophysical Journal*. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.bpj.2024.03.024

Baldin, A., & Bille, T. (2023). The Avant-Garde Consumers: A New Perspective on Quality Evaluations of Performing Arts. *Poetics*, *97*, 101771. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.poetic.2023.101771

Ben-Naouar, Y. (2021). al-Ta'āysy al-Ṡaqāfī wa al-Ḥaḍārī bi al-Magrib. *Aphorisme: Journal of Arabic Language, Literature, and Education*, *3*(1), 1–12. https://doi.org/10.37680/aphorisme.v3i1.627

Bernstein, K. A., van Huisstede, L., Marley, S. C., Gao, Y. (Blanche), Pierce-Rivera, M., Ippolito, E., Restrepo, M. A., Millinger, J., Brantley, K., & Gantwerker, J. (2024). Gesture Like a Kitten and You Won't Forget Your Tale: Drama-Based, Embodied Story Time Supports Preschoolers' Narrative Skills. *Early Childhood Research Quarterly*, *66*, 178–190. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.ecresq.2023.10.004

Block, E. P., Wong, M. D., Kataoka, S. H., & Zimmerman, F. J. (2022). A Symphony Within: Frequent Participation in Performing Arts Predicts Higher Positive Mental Health in Young Adults. *Social Science & Medicine*, *292*, 114615. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2021.114615

Bololia, L., Williams, J., Macmahon, K., & Goodall, K. (2022). Dramatherapy for Children and Adolescents with Autism Spectrum Disorder: A Systematic Integrative Review. *The Arts in Psychotherapy*, *80*, 101918. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.aip.2022.101918

Brimblecombe, P., Mueller, G., & Querner, P. (2024). Public and Media Interest in Bed Bugs-Europe 2023. *Current Research in Insect Science*, *5*, 100079. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.cris.2024.100079

Carey, J., Pathak, A., & Johnson, S. C. (2020). Use, Perceptions, and Awareness of LibGuides among Undergraduate and Graduate Health Professions Students. *Evidence Based Library and Information Practice*, *15*(3), 157–172. https://doi.org/10.18438/eblip29653

Castiglione, C., Infante, D., & Zieba, M. (2023). Public Support For Performing Arts. Efficiency and Productivity Gains in Eleven European Countries. *Socio-Economic Planning Sciences*, *85*, 101444. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.seps.2022.101444

Cid-Vega, A., & Brown, A. D. (2023). Reimagining Communities of Care in the Performing Arts: A Call for a Community-Based Task-Sharing Approach to Address the Mental Health Needs of Performing Artists. *SSM - Mental Health*, *3*, 100222. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.ssmmh.2023.100222

Cooke, M. (2015). *Near Middle East/North Africa Studies: Culture* (J. D. B. T.-I. E. of the S. & B. S. (Second E. Wright (ed.); pp. 361–366). Elsevier. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.10145-X

Coto, A., Guanciale, R., & Tuosto, E. (2021). An Abstract Framework for Choreographic Testing. *Journal of Logical and Algebraic Methods in Programming*, *123*, 100712. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jlamp.2021.100712

Cruz-Filipe, L., & Montesi, F. (2020). A Core Model for Choreographic Programming. *Theoretical Computer Science*, *802*, 38–66. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tcs.2019.07.005

Currey, J., Sheng, D., Neph Speciale, A., Cinquini, C., Cuza, J., & Waite, B. L. (2020). Performing Arts Medicine. *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, *31*(4), 609–632. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.pmr.2020.08.001

de'Liguoro, U., Melgratti, H., & Tuosto, E. (2022). Towards Refinable Choreographies. *Journal of Logical and Algebraic Methods in Programming*, *127*, 100776.

https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jlamp.2022.100776

Delaunay, C., Gouveia, L., Santos, M. J. D. S., & Morais, R. (2023). (De)Bonding with Embryos: The Emotional Choreographies of Portuguese IVF Patients. *Social Science & Medicine*, *321*, 115770. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2023.115770

Edixhoven, L., Jongmans, S.-S., Proença, J., & Castellani, I. (2024). Branching pomsets: Design, Expressiveness and Applications to Choreographies. *Journal of Logical and Algebraic Methods in Programming*, *136*, 100919. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jlamp.2023.100919

Faulkner, E. (2021). Choreography-Specific Cross-Training and Conditioning Programs. *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, *32*(1), 103–115. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.pmr.2020.09.003

Fdhila, W., Knuplesch, D., Rinderle-Ma, S., & Reichert, M. (2022). Verifying Compliance in Process Choreographies: Foundations, Algorithms, and Implementation. *Information Systems*, *108*, 101983. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.is.2022.101983

Gray, C., Lambert, K., & Green, T. (2023). "Being Grateful for the Crumbs": Empathy, Stress and Vulnerability Experienced by Teaching-Mothers in the Performing Arts in Australian Schools. *Teaching and Teacher Education*, *134*, 104298. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tate.2023.104298

Griffith, A. (2021). Embodied Creativity in the Fine and Performing Arts. *Journal of Creativity*, *31*, 100010. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.yjoc.2021.100010

Hersh, D., Fereday, L., Palmer, F., Hall, D., Andrade, P. A., Cornelius, P., Nang, C., & White, J. (2023). Seeing Voices: A Dynamic, Interprofessional Approach to Teaching Performing Arts and Speech-Language Pathology Students About Vocal Anatomy and Physiology. *Journal of Voice*. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2023.07.029

Hu, M., Fan, D., Wan, L., Xu, W., & Wang, S. (2024). Keyframe Control for Customizable Choreography with Style Maintenance. *Computers and Electrical Engineering*, *117*, 109267. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.compeleceng.2024.109267

Ivaldi, A., Sanderson, A., Hall, G., & Forrester, M. (2021). Learning to Perform: A Conversation Analytic Systematic Review of Learning and Teaching Practices in Performing Arts Lesson Interactions. *Learning, Culture and Social Interaction*, *28*, 100459. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.lcsi.2020.100459

Joseph Dube, T., & İnce, G. (2019). A Novel Interface for Generating Choreography Based on Augmented Reality. *International Journal of Human-Computer Studies*, *132*, 12–24. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2019.07.005

Katz-Buonincontro, J., Anderson, R. C., & Manalang, V. (2020). Using Mixed Methods to Understand the Mechanism and Prevalence of Creative Engagement in Drama-Based Instruction. *Methods in Psychology*, *2*, 100013. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.metip.2019.100013

Kim, H., & Lee, H. (2023). Performing Arts Metaverse: The Effect of Perceived Distance and Subjective Experience. *Computers in Human Behavior*, *146*, 107827. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.chb.2023.107827

Lakoff, R. T., & Bucholtz, M. (2004). *Language and Woman's Place: Text and Commentaries*. Oxford University Press. https://books.google.co.id/books?id=7-NdKhaWQfUC

Lambaria, K. (2023). The Performing Arts in Institutional Repositories: An Analysis of Policies and Holdings. *The Journal of Academic Librarianship*, *49*(5), 102766. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.acalib.2023.102766

Lázaro, A. M. S., & Martínez, A. G. (2017). Intercultural Education. A Project of Attention to Diversity from the Performing Arts. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, *237*, 856–862. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2017.02.183

Lhioui, C., Zouaghi, A., & Zrigui, M. (2017). A Rule-based Semantic Frame Annotation of Arabic Speech Turns for Automatic Dialogue Analysis. *Procedia Computer Science*, *117*, 46–54. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.procs.2017.10.093

Lopez Vieyra, J. C. (2019). Five-Body Choreography on the Algebraic Lemniscate is a Potential Motion. *Physics Letters A*, *383*(15), 1711–1715. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.physleta.2019.03.004

Mohammed, A., Jiangbin, Z., & Murtadha, A. (2023). A Three-stage Neural Model for Arabic Dialect Identification. *Computer Speech & Language*, *80*, 101488. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.csl.2023.101488

Naerland, T. U., & Dahl, J. M. (2022). Beyond Representation: Public Service Media, Minority Audiences and the Promotion of Capabilities Through Entertainment. *Poetics*, *92*, 101687. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.poetic.2022.101687

Németh, B., Lelkó, A., Antal, Z., & Csaba, A. (2022). Collision-free Trajectory Design for Dance Choreography of Virtual Drones in Hierarchical Structure. *IFAC-PapersOnLine*, *55*(6), 502–507. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.ifacol.2022.07.178

O'Hara, K. (2021). Policy Question: How Can Quality Be Ensured in an Open System Like Wikipedia? *Four Internets*, 59–66. https://doi.org/10.1093/oso/9780197523681.003.0005

Orkibi, H. (2018). The User-Friendliness of Drama: Implications for Drama Therapy and Psychodrama Admission and Training. *The Arts in Psychotherapy*, *59*, 101–108. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.aip.2018.04.004

Smriti, D., Ambulkar, S., Meng, Q., Kaimal, G., Ramotar, K., Park, S. Y., & Huh-Yoo, J. (2022). Creative Arts Therapies for the Mental Health of Emerging Adults: A Systematic Review. *The Arts in Psychotherapy*, *77*, 101861. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.aip.2021.101861

Stutz, A., Fay, A., Barth, M., & Maurmaier, M. (2020). Orchestration vs. Choreography Functional Association for Future Automation Systems. *IFAC-PapersOnLine*, *53*(2), 8268–8275. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.ifacol.2020.12.1961

Taušan, N., Markkula, J., Kuvaja, P., & Oivo, M. (2017). Choreography in the Embedded Systems Domain: A Systematic Literature Review. *Information and Software Technology*, *91*, 82–101. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.infsof.2017.06.008

Uzunöz, F. S., & Demirhan, G. (2017). The Effect of Creative Drama on Critical Thinking in Preservice Physical Education Teachers. *Thinking Skills and Creativity*, *24*, 164–174. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tsc.2017.02.018

Van Assche, A., & Laermans, R. (2022). Living Up to A Bohemian Work Ethic. Balancing Autonomy and Risk in the Symbolic Economy of the Performing Arts. *Poetics*, *93*, 101683. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.poetic.2022.101683

van Oort, T., & Noordegraaf, J. (2020). Structured Data for Performing Arts History: An Introduction to a Special Issue of Data Papers. *Research Data Journal for the Humanities and Social Sciences*, *5*(2), 1–12. https://doi.org/https://doi.org/10.1163/24523666-bja10008

Verloo, N. (2018). Social-Spatial Narrative: A Framework to Analyze the Democratic Opportunity of Conflict. *Political Geography*, *62*, 137–148. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2017.11.001

Yasuda, N., & Shiraishi, H. (2023). Effects of Dynamic Japanese Drumming Performance on Autonomic Nervous System and Immune Function in Traditional Performing Arts group. *Journal of Science and Medicine in Sport*, *26*, S115–S116. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jsams.2023.08.148

Yi, J., Lee, Y., Suh, J., & Kim, S.-H. (2022). Psychological Determinants of Non-Attendees' Resistance Toward Performing Arts. *Journal of Business Research*, *149*, 690–699.

https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.05.043
Zerrouki, T., & Balla, A. (2017). Tashkeela: Novel Corpus of Arabic Vocalized Texts, Data for Auto-Diacritization Systems. *Data in Brief*, *11*, 147–151. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.dib.2017.01.011
Zhang, X., & Dai, J. (2021). Cultural and Creative Production in the Era of Globalization: Exploring the Trans-Border Mobility of Chinese Media and Entertainment Celebrities. *Geoforum*, *120*, 198–207. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2021.02.001