Journal Of the Iraqia University (75-8) May (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

تحولات اداء الممثل في عروض المسرح الوثائقي

م.م فراس جبير مطر

أ.د. محمد عباس حنتوش

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / قسم المسرح.

M.M. Firas Jubair Matar
Prof. Dr. Muhammad Abbas Hantoush
firasfiras385@gmail.com
fine.mohammed.abbas@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث :

يلخص البحث تحولات أداء الممثل في عروض المسرح الوثائقي، بصفته أحد أبرز الاتجاهات المسرحية المعاصرة التي تعتمد على توثيق الوقائع والشهادات والمواد الأرشيفية وتحويلها إلى مادة عرض حية. وينطلق البحث من فرضية مفادها أن طبيعة المسرح الوثائقي، القائمة على المفارقة بين الواقعي والتمثيلي، بين النص المسرحي والمادة الموثقة، تفرض على الممثل تحولات أدائية متعددة على مستوى أدواته التمثيلية (الجسد، الصوت، الانفعال، الحضور)قسم الباحث بحثه إلى أربعة فصول:الفصل الأول : قسم الى مشكلة البحث واهمية البحث وحدود البحث وتحديد المصطلحات اما الفصل الثاني الاطار النظظري المبحث الأول: المسرح الوثائقي مفاهيمياً المبحث الثاني: الأداء التمثيلي في المسرح الوثائقي ومؤشرات الإطار النظري هي مجموعة من النقاط التي يستخلصها الباحث بعد قراءة الإطار النظري والدراسات السابقة، وتكون بمثابة أدوات تحليلية يعتمد عليها في قراءة عينة البحث. ·الفصل الثالث (إجراءات البحث): تضمن مجتمع البحث المتمثل في العروض التي قُدمت في العاصمة بغداد للمدة من ٢٠١٣ إلى ٢٠٢٣، وعينة البحث التي شملت عرض هو: (مسرحية الميدان). كما تناول أداة البحث التي اعتمد فيها الباحث على مؤشرات الإطار النظري ومشاهدة العرض المسرحي عبر منصة يوتيوب، ومنهج البحث التحليلي إذ تبنى الباحث المنهج الوصفي ·.الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات): تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.وفي الختام، تضمن البحث المصادر والمراجع والملاحق والملخص باللغة الإنجليزية

Research Summary:

The research summarizes the transformations in the actor's performance in documentary theater performances, as one of the most prominent contemporary theatrical trends that relies on documenting facts, testimonies, and archival materials and transforming them into live performance material. The research begins with the premise that the nature of documentary theatre, based on the paradox between reality and representation, between the theatrical text and documented material, imposes multiple performance transformations on the actor at the level of their acting tools (body, voice, emotion, presence). The researcher divided the research into four chapters: Chapter One: Divided into the research problem, the importance of the research, the scope of the research, and the definition of terms.Chapter Two: Theoretical Framework. Section One: Documentary Theatre Conceptually. Section Two: Acting Performance in Documentary Theatre.Indicators of the Theoretical Framework: These are a set of points that the researcher extracts after reading the theoretical framework and previous studies, and they serve as analytical tools upon which he relies in reading the research sample.Chapter Three (Research Procedures): This chapter includes the research population, which consists of the performances presented in Baghdad, the capital, between 2013 and 2023, and the research sample, which included the play: (The Square). It also discusses the research tool, in which the researcher relied on the indicators of the theoretical framework and viewing the theatrical performance via YouTube, and the analytical research methodology, which adopted The researcher used a descriptive methodology •.Chapter Four (Results and Conclusions): This chapter includes the results, conclusions, recommendations, and suggestions.Finally, the research includes the sources, references, appendices, and an English abstract.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

احتلت عروض المسرح الوثائقي مكانا خاصا في عالم الفنون المسرحية، كونها تتيح للممثل فرصة لتقديم أداء فني يعتمد بشكل كبير على البحث والتفاعل مع المواضيع الحقيقية. فالمسرح الوثائقي شكل مسرحي قائم على تقديم حدث تاريخي او سياسي او اجتماعي، فهو يستند بالاساس او يعتمد الوثيقة التاريخية في هذا السياق، فالمسرح التسجيلي او الوثائقي تسمية لاسلوب مسرحي ظهر بعد تفاقم الازمات الانسانية والاجتماعية والاقتصادية، ولهذا عمد المسرح التسجيلي على طرح الصور المؤلمة والمأساوية نتيجة الوضع المنهار والتي مرت به بعض الشعوب فالنصوص التسجيلية تضمنت احداث مسرحية تقارير ماخوذة من وقائع حقيقية والمسرح الوثائقي يعتمد على الموقف النقدي الساخر الكاريكاتيري، بالاضافة الى الاناشيد والتمثيل الصامت والاقنعة واستخدامه للمؤثرات الصوتية، وقد تخطى المسرح الوثائقي حدود الصالة المسرحية المغلقة باتجاه اماكن اخرى، كالاماكن المفتوحة، مما اعطى الممثل الحرية في الحركة والتلاعب بامكانته الصوتية والجسدية فيمكن رؤية تحولات في أداء الممثل في عروض المسرح الوثائقي على عدة مستويات، الممثل في العروض الوثائقية يحتاج إلى الالتزام بالبحث المكثف حول الموضوع الذي يتعامل معه العرض. ما يفرض على الممثل فهم التاريخ والسياق الثقافي للموضوع، والتعرف على الشخصيات والأحداث ذات الصلة. لهذا يحتاج الممثل إلى مهارات في تحليل هذه الوثائق وفهمها بشكل عميق ليتمكن من تقديم أداء مقنع ومهارات تواصل قوية للتفاعل مع الجمهور ونقل الرسالة بشكل فعال. ومن خلال ما تقدم طرح الباحث تساؤل مهم ماهي التقنيات والمهارات التي استخدمها الممثل في المسرح الوثائقي والتي مكنته ان يتحول ادائيا حسب الحالة والظرف؟ وصاغ الباحث عنوان بحثه كالتالي: **(تحولات اداء الممثل في عروض المسرح الوثائقي)**.

اهمية البحث:

تكمن اهمية البحث من كونه يفيد الدارسين والباحثين في مجال الفنون المسرحية، كما يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

هدف البحث:

يهدف البحث الى التعرف التقنيات والمهارات التي يستخدمها الممثل في تحولاته الادائية اثناء العرض.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: العروض المسرحية في العراق للمدة من ٢٠١٠ الى ٢٠٢٠. وذلك بسبب غزارة العروض المقدمة التي تخص المسرح الوثائقي في هذه الفترة.

الحدود المكانية: العروض المسرحية المقدمة على مسارح العاصمة بغداد.

الحدود الموضوعية: اداء الممثل في عروض المسرح الوثائقي.

تحديد المصطلحات:

اولا : التحولات:

لغةً: اشتق من الفعل (حول) إذ يعرف (مختار الصحاح) الحول: "الحيلة وهو أيضا القوة.. وحالت القوس و(استحالت) أي انقلبت عن حالها واعوجت.. و(حال) عن العهد يحول، حؤلا، انقلب. و(حال) لونه تغير واسود..، و(التحول) التنقل من موضع إلى موضع.. والاسم (الحول)"[١] اصطلاحا: عرف (أرسطو) (التحول) بوصفه " تغيراً في الكيف، أي تغيير صورة الشيء شيئاً أخر."[٢] وفي السياق نفسه يرى(هيجل) بأن (التحول) يقترن بفلسفته المثالية على انه "عملية الانتقال من المحسوس إلى المجرد بوساطة الحدس"[٣]. وفي مجال (علم النفس) (التحول) هو" لب العلاج النفسي لنظرية (فرويد) إذ يشير إلى العملية التي يحول بها الشخص المحلل المشاعر والاتجاهات التي ترجع إلى معاناة سابقة ويصبها على المحلل (المعالج) على نحو يغدو فيه المعالج مجال أخر للصراع الأصلي"[٤]. تعريف التحولات اجرائيا: تعني التغيرات التي يخضع لها الممثل أثناء أداءه. ويمكن أن تكون تغيرات في مشاعر الممثل، أو في أسلوب تعبيره الجسدي، أو في استخدامه للصوت. ويعتبر تحقيق التحولات المناسبة جزءا مهما من عمل الممثل، اذ يساعد على تجسيد الشخصية بشكل مؤثر ومقنع.

ثانيا : الاداء:

اصطلاحا: يعرف مارفن كارلسون الأداء أنه " الأداء المسرحي هو بالضرورة مفهوم قابل للمناقشة والجدل. اما عن الأداء الاجتماعي فهو يقول كل شخص يعي في وقت أو اخر أنه يلعب دوراً اجتماعياً ما، وادراكنا أن حياتنا حسب أنماط مكررة من السلوك التي يفرضها المجتمع تثير احتمال أن كل الأنشطة الانسانية من الممكن اعتبارها أداء أو على الاقل الأنشطة التي تتم بوعي، فنحن قد نفعل اشياء من دون تفكير، ولكننا

حينما نفكر فيها ونعي ما نفعله، فأن هذا الوعي يعطيها صفة الأداء، وعلى هذا فهناك مفهومان مختلفان عن الأداء: احدهما يشتمل على استعراض مهارات، والاخر يشتمل على الاستعراض ايضاً، لكنه استعراض لأنماط معروفة ومقننة من السلوك اكثر منه استعراضاً لمهارات معينة، مثل فن أداء الممثل، أداء الطفل في المدرسة"[٥].وقد عرف عالم الاجناس واللغات (ريتشارد بومان) الأداء فقال: " كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له، أو نموذج اصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل، مثل جمهور المسرح، أو مدرس الفصل، أو العالم، ولكن الركيزة الاساسية في هذه العملية ليست هي المراقب الخارجي بل هي ثنائية الوعي"[٦]تعريف الاداء (اجرائيا): هو العرض الفني الذي يقدمه الممثل للجمهور ويتضمن عناصر متعددة مثل التعبير الجسدي، والتعبير الصوتي، والتفاعل مع الممثلين الآخرين، وتجسيد الشخصية بمصداقية.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: المسرح الوثائقي مفاهيميا

تمتد جذور المسرح الوثائقي إلى مجموعة من التأثيرات الفنية والاجتماعية، ويمكن تتبع هذه الجذور ففي بداية القرن العشرين ظهرت في اوربا وخاصة في المانيا تيارات فكرية وتوجهات سياسية واقتصادية ادت الى تغييرات في البنى الاجتماعية ومن ثم انعكست فنيا على الواقع بصيغة مدارس ومذاهب وتيارات مسرحية حديثة. فلقد غزت المانيا افكار الطبيعيين والتعبيريين والدادائيين وكان لظروف الحربين العالميتين الاثر الواضح في تجدد التوجهات ونضوج بعض التيارات المسرحية. فقد عانت اغلب الشعوب في مرحلة ماقبل الستينيات ظروف قاسية مليئة بالتناقضات والوعود الكاذبة من حكوماتهم من خلال الشعارات الرنانة وكانت الغاية منها، استقطاب اكبر عدد من المؤيدين لسياساتهم المجحفة بحق شعوبهم، ما يعني انتشار الظلم على الشعوب، وزاد ضغط الحكام عن طريق الرقابة المشددة على المفكرين من الادباء والفنانين والطبقة المثقفة من ابناء شعوبهم وملاحقتهم مما اضطرت الى اتخاذ الاقامات الجبرية بحق بعضهم، ما ادى الى اضطرار القسم الكبير منهم للهجرة الى اوطان اخرى. ولهذا اقتضت المرحلة الظرفية لرفد الساحة الفنية، ولا سيما في المسرح الى نصوص ذات مضامين جوهرية تناهض الظلم والاستعباد لحياة الانسان، وتنادي بالعدالة والمساوات والتغيير الجذري للانظمة الراسمالية والمحتكرة لجهود العمال والفلاحين، ذات مضامين تعبوية وفكرية من خلال مامكتوب في صحف ادبية وثقافية وسياسية، والاستعانة بالارشيف واقتباس الاحداث والشواهد التاريخية وكانت هذه العروض تدعو للتغيير "فوظيفة المسرح الثوري هي ان يتناول الواقع كنقطة بداية لكي يوضح التناقضات الاجتماعية ويتخذ منها عناصر اتهام للمجتمع وعناصر دعوة للثورة وعناصر يقوم عليها النظام الجديد"[٧]فقد اريد لهذا المسرح ان يكون معبرا عن طموح الجماهير باسلوب الدعاية السياسية والاجتماعية وهو مسرح مبني على اساس استثمار التقدم العلمي والتقني من حيث استخدام الاضاءة الحديثة والمصاعد والسايكات المتحركة وتوظيف السينما بحيث يبدو وكان العرض اقرب لقراءة الصحيفة الا انها صحيفة حية ومتحركة، لذا فقد برز عدد من المخرجين الذين قدموا كل ابداعاتهم وكان اشهرهم (بسكاتور وبريخت وراينهارت وكتاب امثال لينو بو وبيتر فايس). وفي خضم هذه الاحداث برز تيار المسرح السياسي ثم ما لبث ان توج باسماء عديدة، فقد سمي بالمسرح الوثائقي او التحريضي والبروليتاري. ويعتبر مصطلح المسرح الوثائقي من اشهر التسميات فهو يعتمد الوثيقة. ويستخدمها كمادة يمكن من خلالها طرح موضوعاته، بحيث تصبح الوثيقة هي بمثابة الشخصية الرئيسية في العمل المسرحي. قد يرجع البعض بدايات المسرح الوثائقى إلى تاريخ بدايات المسرح نفسه "فالبروفيسور "التيلو فافورينى" أستاذ علوم المسرح فى جامعة بيتسبرج يرجع أول مسرحية وثائقية فى التاريخ إلى الكاتب المسرحى اليونانى "ايسخيلوس" و ذلك من خلال درامته الشهيرة "الفرس" عام (٤٧٢ ق.م) والتى أعتمدت على توثيق الحروب الفارسية اليونانية"[٨] وهذا ما قد أثر على شكل المسرح فيما بعد سواء كان تراجيديات شكسبير التى أعتمدت على بعض الأحداث التاريخية أو فى الدراما الفرنسية الثورية ذات الطابع السياسى، وصولا إلى المسرح الوثائقى فى شكله المعتاد على يد رواده "إرفين بيسكاتور" و"بيتر فايس" و"برتولد بريخت" وغيرهم ولان هذا النوع من المسرح يحتاج الى جراءة في الكتابة والمعالجة الاخراجية. ما يعني ان الكتابة في هذا النوع من المسرح بحاجة الى التمحيص والتحقيق في المادة المراد الشروع في كتابتها فهو يعتمد على كل مادة موثقة كما يقول بيتر فايس "المسرح الوثائقي، مسرح تقريري فالسجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الاحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية الحكومية والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة والصور والافلام والشواهد الاخرى هي التي تكون اساس العرض"[٩]. فالمسرح الوثائقي يستوعب اكتشاف كل مادة موثقة ثم يعكسها مرة ثانية على المسرح. وهذا لايعني ان المؤلف في المسرح الوثائقي مجرد مؤرخ، يعرض المادة التاريخية فقط، بل ان ابداعه يكمن في ترتيب الاحداث واختيار الشخصيات ويمكن له ان يغير او يضيف حسب رؤيته مع عدم المساس بهذه الوثائق فالمؤلف المسرحي حسب هاينر له "حريته في الانتقاء والتنسيق والصياغة وتكثيف المادة.... بل من الضروري عمل بعض الاضافات"[١٠]وعلى غرار

التجارب المسرحية الغربية بني المسرح الوثائقي على جدلية الهدم والبناء، فلقد هدم ثوابت المسرح الارسطي لغرض بناء عناصر جديدة في العملية المسرحية ومن اهمها المكان المسرحي، فقد ابتعد عن الامكنة التقليدية اذ " يجب على المسرح التسجيلي ان يجد مكانه في المصانع والمدارس والساحات الرياضية وقاعات الاجتماعات العامة فتخلصه من المقاييس الجمالية التقليدية للمسرح"[١١]. لقد اراد رواد المسرح الوثائقي تغيير اماكن العرض التقليدية والبحث عن اماكن اخرى للعرض باعتبار ان المكان هو الذي يفرض سلبية المشاهد وايجابيته، فالمسرح الوثائقي ترك العلبة الايطالية وتوجه الى اماكن اخرى فمسرحية (ماراصاد) لبيتر فايس عرضت في مستشفى للامراض العقلية. ويعتبر بيتر فايس من اهم كتاب ومنظري المسرح الوثائقي وقد الف كتابا مهما تناول فيه المسرح الوثائقي، اذ اعتمد بيتر فايس في جميع اعماله على جمع المعلومات الدقيقة واستخدامها لتوثيق الاحداث كما يعكس مسرحه تفاعله مع القضايا الاجتماعية والسياسية. اذ كان يسعى بيتر فايس لدفع الوعي وتحفيز التفكير حول المسائل المهمة وهو يشدد في اعماله على تقديم الحقائق والوقائع بشكل صادق وصريح وحتى ان كان ذلك يتسبب في اظهار جوانب مؤلمة فهو" مسرح تقريري. فالسجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الاحصائية ونشرات البورصات فالمسرح التسجيلي يستوعب اكتشاف كل مادة موثوق بها"[١٢]وفي العراق وجد المسرح الوثائقي اقبالا من قبل المهتمين بالمسرح سواء كتاب او مخرجين ولان هذا المسرح يعتبر جزءا هاما من التعبير الثقافي في الوطن العربي والعراقي اذ يمكن أن يلقي الضوء على التحولات الاجتماعية والثقافية في المنطقة ويساهم في توثيق التاريخ ونقل التجارب الإنسانية، فقد برز كتاب ومخرجين امثال يوسف العاني الذي كتب مسرحية (الخرابة والخان) ونور الدين فارس الذي كتب مسرحية (الغريب) ومخرجين امثال سامي عبد الحميد وقاسم محمد وعوني كرومي. وتعتبر مسرحية الخرابة التي كتبها يوسف العاني واخرجها سامي عبد الحميد وانتجتها فرقة المسرح الفني الحديث والتي تعرضت لنضال الشعوب والاحتلال الاجنبي والتسلط من اقدم العصور ولهذا العصر. ويتحدث الفنان سامي عبد الحميد عن هذا العرض اذ يقول " قدمت المسرحية في قاعة الخلد وفي ايام عرض المسرحية غطينا جدران صالة العرض بالصور الوثائقية التي تصور اثار الحروب من دمار البشر والممتلكات واستخدم المصمم شاشة سينمائية متوسطة الحجم علقها على الجدار الخلفي للمسرح وكنا نعكس عليها اشرطة تعكس الوقائع ذات العلاقة مع الموضوع الرئيسي"[١٣]وقد ادخل المسرح الوثائقي السايكات والسينما ووسائل اخرى اصبحت فيما بعد جزء لايتجزا من المسرح الوثائقي. اذ استخدمت هذه الوسائل في متن العرض، وجاء لتثبيت دعائم الموقف التاريخي والقصصي من الحدث او بيان الوثيقة التاريخية وعرضها للتعليق عليها تارة او لمشاركة المتلقي في الحدث لاتخاذ موقف معين منه تارة اخرى " فالمسرح الوثائقي يقوم على التعليمية المعززة بالوثيقة التاريخية والمسندة بالتقنية المعاصرة لتحقيق الاحتجاج عند المتفرج"[١٤]. ويمكن ان يكون دخول الفلم التسجيلي اوالوثائقي في العرض كان سببا في هذه التسمية، فالتعليم يمنح المتلقي فرصة لتعلم المادة المطروحة وقد وكان واضحاً أيضاً أن المسرح الوثائقي المعروف باسم (دوكيو دراما) الذي يعتمد في أفضل حالاته على الحقائق وإثارة التفكير، ، هادفاً إلى خلق جذب لمشاعر المتلقين مبدئيا، وإذا كان لمسرحية ما أن تكون تعليمية، فإن ثمة أشياء أخرى قد يتعين التضحية بها أيضا، فالشخصية قد لا تكون شخصية تقليدية، وقد تكون حتى مسجلة على شريط استريو على حساب الخصوصية الواقعية. " وقد يصبح الحوار الموجه المفرض إلى درجة كبيرة – بسيطاً وأقل عامية وأكثر تجريدا، وإذا كانت ثمة فكاهة فربما تكون بذيئة. والكوميديا قد تميل إلى التهريج والخشونة إن الدراما الوثائقية. حيث الدعاية محدودة بالأهداف الضيقة للضجة التي تحدثها – قللت من رقة المسرح وخياله لحاجتها إلى التعامل مع الحقائق"[١٥]. ما يعني ان مسرح بسكاتور الوثائقي هو مسرح بصري يولي اهتماما اكبر للجوانب البصرية على الجوانب اللفظية.

المبحث الثاني:الاداء التمثيلي في المسرح الوثائقي

تعتبر المسرحية واحدة من أبرز وسائل التعبير الفني، حيث يجتمع فيها النص والممثل والمخرج ليخلقوا تجربة فنية مميزة، من بين تلك الفروع المسرحية، يبرز المسرح الوثائقي كتوجه فني يقدم رؤية فريدة ومبتكرة لتقديم القصص والتفاعل مع الواقع والتاريخ. فالمسرح الوثائقي لا يقتصر فقط على إحضار الحقائق والأحداث الواقعية إلى الخشبة، بل يتجاوز ذلك إلى تحليلها وتفسيرها بشكل فني. اذ يمزج المسرح الوثائقي بين الأدب والتاريخ والأداء ليعرض للمتلقي تجربة غنية وممتعة. وكان رائد هذا المسرح هو المخرج (اروين بيسكاتور) والذي بدا حياته ممثلا ثم بعدها شارك في الحرب العالمية الاولى كجندي. اذ سرعان ما تركت صور الموت والقتل اثارا سيئة في نفسه وربما يكون هذا السبب في تبنيه للافكار السياسية، وكان يرى انه لايمكن وضع حلول عن طريق المسرح السياسي وكان يعتقد "بان المسرح السياسي لايكتفي بعرض الاحداث الفردية، بل يتخطى ذلك الى انعكاساتها الاقتصادية والاجتماعية"[١٦]. ولان المسرح البروليتاري كان يدعو لنشر الافكار الماركسية فكان لابد له من اختيار فئة جديدة من الممثلين غير المحترفين لذلك كان يرى " ان مسرح الطبقة العاملة او المسرح البروليتاري سيسير بدون الحاجة الى الممثلين المحترفين، لان نشر المبادى الماركسية لايمكن ان تتم عن طريق اصحاب مهنة واحدة بل عن طريق الجهد الجماعي لجميع المهن "[١٧]. وفي مرحلة ثانية توجه

بسكاتور باتجاه الحرفة الدرامية عن طريق الوقائع التاريخية التي تتصل بها فقد عمد الى اعطاء العرض الطابع القصصي واللجوء الى عدد من الوسائل الايضاحية كاليافطات والبيانات والشرائح الزجاجية والافلام التسجيلية رابطا الحدث بالمعاصرة وكذلك ربط الحياة الداخلية للفرد بالتاريخ، والظاهر ان هذا المزيج هو خليط بين الفن الشعبي وخصائص التعبير، فاستخدام السينما والسلايدات لتدعيم الموقف التاريخي والقصصي في العرض من خلال عرض الوثيقة للتعليق عليها وكذلك لمنح المتلقي المشاركة في العرض واتخاذ موقف من الحدث. ويمكن ان يكون دخول الفيلم التسجيلي او الوثائقي هو السبب في تلك التسمية، كون التعليم يساهم في فهم العرض المسرحي، والذي يسعى لتوضيح مجموعة الافكار التي يطرحها العرض من خلال الممثل، والسينما داخل العرض الوثائقي تساعد المتلقي في فهم وادراك معاني العرض فوظيفة السينما داخل العرض هي للتعليم والتفسير، لقد ربط بيسكاتور الواقع التاريخي بالفعل الادائي لغرض المزاوجة بين الدراما والتعليم وذلك لغرض الوضوح وتنبيه المتفرج لاتخاذ القرار اذ كانت عروضه اشبه ما تكون بالتحقيق الصحفي حيث احتاج بيسكاتور " لتجسيد هذا النوع من المسرح نوعا جديدا من التمثيل يجعل المتفرج ياخذ اتجاها متسائلا وناقدا وهذا يعني ان بيسكاتور رفض الممثل التقليدي.. لقد اراد من ممثليه ان يصفوا الحدث في كل مشهد. ان يرو الشخصيات التي يصورونها في الخارج. وان ينسوا الغريزة والحافز وان يضعوا مبررا للحركات والايماءات والاقوال وكذلك وجه ممثليه الى معرفة المتلقين وتركيز انتباههم "[١٨]. حيث ان استخدام الاليات الحديثة يسهم في عملية التركيز على الاداء التمثيلي لان الصورة تكون في اغلب الاحيان ابلغ واقصر في المدة الزمنية لتبليغ الرسالة، ان تغيير التركيز باتجاه الاداء بواسطة الاليات الحديثة ومنها السينما لم يات من فراغ وانما لما تمتلكه السينما من عالم ساحر ومواطن تلذذ تسقط المتلقي في الفتها " فالمتلقي لايستطيع ان يتوحد مع نفسه كموضوع، لانه يتوحد فقط مع الموضوعات التي توجد هناك على الشاشة"[١٩]ان التوحد هو اعطاء استراحة للانا بحيث يتحول فيها المتلقي الى شخص اخر يتقبل مع ما يتوحد معه بيسر سواء اكانت شاشات العرض السينمائية او الاداء التمثيلي لان بيسكاتور كان يستخدمها في ان واحد، بحيث كان احدهما يكمل اداء الاخر، حيث ان بيسكاتور كان ياخذ الصور السينمائية ويجعلها تماشي وتعزز الاداء التمثيلي بصورة مباشرة وقد حدث ذلك في مسرحية راسبوتين عندما " استخدم شاشة بيضاء تعكس الصور الفلمية التي اخذها من الارشيف وهي تمثل صور القياصرة المتلاحق... وعندما يصل الفيلم الى صورة قيصر الحاكم الحالي يتقدم ممثل الدور ليظهر على المسرح ويبدا الفعل"[٢٠] لقد سعى بيسكاتور الى كسر الصورة النمطية للفضاء المسرحي عبر كسر الجمود بين الصالة والخشبة اي بين الممثل والمتلقي وسعى الى فعل تواصلي بينهما اذ عد المتلقين جزء من العرض المسرحي وهم مشاركين وليسوا متفرجين. لقد ساعد فضاء العرض في المسرح الوثائقي الممثل في التفاعل مع الفضاء بطريقة تجعل الجمهور يشعر وكأنه يشاهد أحداثا حقيقية، فتصميم الفضاء يمكن أن يلعب دورا في توجيه الانتباه نحو تفاصيل مهمة وفي توفير جو يسهم في نقل الواقعية، كذلك يشجع التفاعل بين الممثل والمتلقي. وقد يتضمن ذلك توجيه الجمهور إلى مواقع مختلفة في الفضاء لمشاهدة مشاهد مختلفة أو للمشاركة في تفاعلات معينة، مما يعزز شعورهم بالمشاركة في الأحداث، يمكن أن يكون تصميم الفضاء عاملا يؤثر في أداء الممثل من حيث الجسم والحركة. فيتعين على الممثلين التفاعل مع الفضاء بطرق تعكس الحالة النفسية للشخصيات التي يجسدونهاولان المشتغلين في المسرح الوثائقي ومنهم بيسكاتور قد تاثروا بالاحداث والوقائع التاريخية التي عاصروها والظروف الاجتماعية. لهذا السبب قاموا باختصار تقنيات المسرح التقليدي ومنها النص والحوار فلم يتفق كثيرا مع المؤلف المسرحي فكان يتعامل مع النص وفق رؤيته الاخراجية واشتهر" بتغيير نصوص المسرحيات التي يخرجها لتلائم نظرياته الخاصة"[٢١]. اذ انه بقي مقتصرا على الفكرة والغاية من العرض واختصار الحوار بتقنيات الية كالشاشات والسلايدات ووثائق تعرض على الشاشة لغرض التاكيد على الاحداث والوقائع والتي حدثت في زمن مضى سواء اكانت هذه الوثائق صحف او مجلات، وان هذا الاسلوب في العمل المسرحي سيؤثر بالتاكيد على اداء الممثل او مجموعة الممثلين من خلال التعليق على الحدث دون استخدام العاطفة في حالة التعليق على الفعل، ما يعني ان اداء الممثل في المسرح الوثائقي يستلزم بناء علاقة ما بين الممثل والصورة او التواريخ الموجودة على الشاشة في العرض، فاداء الممثل في المسرح الوثائقي هو التعليق على الاحداث الحية للانسان الثوري. ويرى الباحث ان الممثل يستثمر مهاراته الحركية في التحول حسب الحالة والوثيقة المعروضة وان لاينسجم تماما مع الشخصية، لهذا يقول بيسكاتور " نحن لانريد للممثل ان يرتجل عواطفه، لكننا نريد منه ان يعطينا تعليقات على هذه العواطف فلا يمثل النتيجة وحدها بل الفكرة التي سببت النتيجة ولكي يفعل ذلك يحتاج الممثل الحديث الى درجة تحكم عالية بحيث لاتتغلب عليه عواطفه"[٢٢]. وعليه فالاداء في المسرح الوثائقي يحتاج الى اخذ الحيطة والحذر كون الممثل يتعامل مع تقنيات حديثة تساعده في طرح فكرة المسرح التسجيلي. فالممثل يحتاج الى مهارة عالية في التعامل مع هكذا معدات تقنية لكي يبقى مركزا على ايصال الفكرة وهذا يساعد المتلقي على المتابعة ومن خلال هذه الصور الميكانيكية مع نوعية ما متوفر في جغرافية الموقع المعروض عليه العمل ليعوض بهذه الحركة الحوار المختصر.وهذا ما جرت عليه مدرسة بريخت عندما اعتمد على التغريب ومخاطبة عقل المتلقي والابتعاد عن مخاطبته عاطفيا، لانه يعتقد

ان العاطفة تقتل العقل ولاتدع مجالا للمتلقي ان يفكر بعقله وما اراد العرض ان يوصل له من فكرة. فأسلوب التمثيل في المسرح الوثائقي والملحمي استند على تعددية الأفعال مع تنوع المشاهد والممثل لا يتقمص الشخصية بل يقدمها ويستند التغريب والجست في فعله ولا يهدف إلى إيهام المتلقي بل إيقاظه ودعوته للنقاش الفكري ويزيل الجدار الرابع بينهما اذ ان المكان المسرحي خلفية للأحداث ويحمل دلالات مختصرة للمكان " والمتفرج يعلم من خلال الدقة في الايهام انما هو نموذج عن موقف معين ازاء العالم وهو موقف السلبية. وليست العلاقات الموضوعية هي التي تحاكى هنا، بل نوع معين من التمثيل لهذه العلاقات والموقف الذي يترتب عنها"[٢٣]. ويتقارب أسلوب التمثيل التسجيلي مع الملحمي من خلال تعامل الممثل مع المشاهد المتعددة وبمهارات ادائية مختلفة، أي أن مشاهد العرض لا تسير حسب النسق الأرسطي، كما أن الحدث غير مطابق لزمنه المعاش بل لزمن تاريخي، والممثل احيانا يستخدم اللغة المحلية بدل اللغة الشعرية، في حين تكون الأنشودة وسيلة الممثل التعبيرية عن الفعل المقصود. كما يمكن ان يجسد الممثل شخصيات تحمل صفات إنسانية عامة تمثل نواحي اجتماعية تتحدد مكانتها وأفعالها وفقا للجوانب الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تحكمها، ولا يأخذ الممثل التسجيلي صفة البطولة.ان اهم ما تميز به المسرح الوثائقي هو تقليص المناظر المسرحية (الديكور المسرحي) بحيث لا يصبح عبا ثقيلا على العاملين من تغيير ورفعه ونقله، ما يعني الاختصار في تصميم المناظر والاشارة الى مواقع الاحداث من خلال المناظر، ولهذا يمكن اختصار الديكور وبشكل فيه من الدلالات الرمزية لمواقع الاحداث، ومع استخدامات الاضاءة البسيطة، وفي بعض الاحيان يعتمد على الفولايت (بروجكتور المتابعة) او على ضربات ضوئية بسيطة (سبوت لايت). وقد اعتمد بيسكاتور اعتمادا كبيرا على " الرسام جورج جروس في تصميم المناظر لاغلب اعماله المسرحية. ففي مسرحية السفينة التائهة استعمل الاضاءة والفانوس السحري لعرض الصور ولتحديد خشبة المسرح، ثم عرض مقطعا من شريط سينمائي لعكس الظروف السياسية والبيئية"[٢٤] ان استخدام بعض الرقع الاعلانية ورسوم كاريكاتيرية على المسرح لتجسيد مضمون مايعرض والتي تساعد على تفعيل عملية الاداء من قبل الممثل مع المواد الوثائقية مثل الصور والفيديو والشهادات، بهدف تحليل وفهم تلك الوثائق بشكل عميق لتجسيد الشخصيات بشكل أفضل. وعمل محاورة مابين الممثل والمتلقي واشراكه باللعبة المسرحية عن طريق اثارته من خلال محاول النقاش المنطقي والعقلي، ونادرا ما يتم استخدامات شحذ العاطفة في هذا المسرح، وعلى قدر ماتتطلبه ظروف العرض المسرحي، ان السمة الطاغية على عروض المسرح التسجيلي، هي المحاورة المنطقية، وتوعية الجماهير توعية سياسية، والمساهمة على التحريض والتغيير وعن طريق التعبئة الفكرية والمستمدة من قصاصات الصحف المحلية والعالمية، وذلك من خلال " التنقل بين شخصيات متعددة أو حتى تجسيد الشخصيات وفقا لتطور الأحداث. اذ يمتلك الممثل القدرة على التباين بين مختلف الأدوار بشكل فعال"[٢٥] عن طريق الاساليب السمعية والمرئية ان اقتضت حاجة تجسيد واقع مايطرح لدعم المضمون.على مر الزمن، أصبح المسرح الوثائقي وسيلة فنية قوية لاستكشاف القضايا الاجتماعية والسياسية، والتفاعل مع التحولات الثقافية. وتميزت تلك الأعمال بتحولات في الأداء التمثيلي، وكيف يمكن للممثلين تجسيد الحقائق بشكل ملموس ومؤثر. وللممثل في المسرح الوثائقي دورفي توعية المتلقي وتحفيز التفكير النقدي حيال القضايا الهامة.ولقد شهدت مسارح العالم تحولات جذرية في مفهوم وأسلوب التمثيل، اذ اختلفت طريقة تقديم الممثل في المسرح الوثائقي عن سابقاتها ومن بين هذه التحولات، برز المسرح الوثائقي كتيار فني يلقي الضوء على الحقائق الواقعية والأحداث التاريخية. اذ عبر التحول الأدائي للممثل في المسرح الوثائقي عن اتجاهات متطورة في فهم الفنان للتمثيل وطريقة تقديم القصص على خشبة المسرح. كما عكس التحول الأدائي في المسرح الوثائقي التفاعل المتنامي مع القضايا الاجتماعية والتحولات في العالم. اذ يتخذ الممثلون من شخصيات حقيقية وأحداث ووقائع حقيقية ليروجوا للوعي ويثيروا الحوار حول قضايا مثل حقوق الإنسان والعدالة الاجتماعية.

مؤشرات الاطار النظري:

١. يقوم المسرح الوثائقي ايدولوجياعلى فكرة مناهضة الظلم والاستعباد ونشر فكر التغيير الثوري عن طريق المسرح. كما يعبر هذا المسرح عن طموح الجماهير باسلوب الدعاية السياسية.

٢. يستثمر المسرح الوثائقي التقدم العلمي والتقني من حيث استخدام الاضاءة والمصاعد والسايكات المتحركه وتوظيف السينما.

٣. استخدم المسرح الوثائقي الوثيقة كمادة رئيسية يمكن من خلالها استخدام موضوعاته بحيث تصبح الوثيقة بمثابة الشخصية الرئيسية في العمل. كما ان للشاشات السينمائية في المسرح الوثائقي دور بارز من كونها تعزز الاداء التمثيلي.

٤. للمؤلف الحرية في اختيار موضوعاته التاريخية والاجتماعية بشرط لا يغير من المادة الاصلية.

٥. يجعل المسرح الوثائقي المتلقي في مواجهة الحدث ليشكل رؤيته وموقفه ازاء ما مطروح من فكرة للعرض.

٦. عمد العاملين في المسرح الوثائقي الى اسلوب التقطيع لابراز التفاصيل الدقيقة وذلك باختصار العنصر الحواري وجعل الصور المتقطعة هي صاحبة التاثير الاكبر في عرض المسرحي.

٧. اللغه المستخدمة في المسرح الوثائقي بسيطة اذا انها تستخدم اللغة المحلية بدل الشعرية واحيانا تستخدم الانشودة مع ادخال الكوميديا كونها اكثر الوسائل تعبيرية فالحوار يهدف لايصال الفكرة ولان الكوميديا اسهل استقبالا من قبل المتلقي.

٨. يعتبر تصميم الفضاء في المسرح الوثائقي عاملا مهما يؤثر على اداء الممثل من حيث الجسد والحركة وتعكس الحالة النفسية للشخصيات التي يجسدونها.

٩. الممثل في المسرح الوثائقي يعكس خصائص المرحله التاريخية ويطرح فهمه لتلك الخصائص من خلال تعبيرات جسده للتاثير على المتلقي.

١٠. يتساوى الممثل المحترف مع الممثل الهاوي في المسرح الوثائقي لان الهدف هو التاثير على عقل المشاهد لا قلبه.

١١. يستخدم الممثل في المسرح الوثائقي الايماءات والتي تشير الى طائفة او طبقة، بل واستخدم شفرات ثقافية معينة لايصال الفكرة.

الدراسات السابقة:

بعد تقصي واطلاع الباحث على أطاريح الدكتوراه و رسائل الماجستير من خلال البحث والاستقصاء في مكتبات كليات الفنون الجميلة في العراق، لم يجد الباحث دراسة مقاربة او مشابهة لموضوع بحثه.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

مجتمع البحث: قام الباحث باحصاء مجتمع البحث والذي يتكون من مجموعة من العروض المسرحية في العاصمة بغداد كما مبين في حدود البحث.

عينة البحث: قام الباحث باختيار عينات البحث بشكل قصدي بما يحقق هدف الباحث.

اداة البحث:اعتمد الباحث الملاحظة كاداة في تحليل عيناته مع مؤشرات الاطار النظري.

منهج البحث:اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عيناته

تحليل العينة:

العينة (١)

مسرحية الميدان

تاليف واخراج: د. عقيل مهدي

تمثيل: خالد احمد. جبار خماط. عمر ضياء الدين. ياسمين سعدي

مكان العرض: قسم الفنون المسرحية في الكسرة

سنة العرض: ٢٠١٠

حكاية المسرحية:

تدور احداث المسرحية بين مجندة في قوات الاحتلال الامريكي العراق بعد ٢٠٠٣ وهي من اصول عراقية وبين احد السياسيين العراقيين العائدين من خارج العراق ممن شكلوا المعارضة السياسية ايام حزب البعث ويتبين من خلال حوار المسرحية ان هذا السياسي هوالدكتور (احمد الجلبي) زعيم حزب المؤتمر الوطني العراقي وتبدا المسرحية من خلال اقتحام المجندة منزل السياسي (احمد) بحجة التفتيش عن جماعة مطلوبين للامريكان وهم يختبئون في منزل الجلبي. اذ تتحدث المجندة عن معلومات تشير الى تورط السياسي (احمد) في عمليات تخالف القانون ونلاحظ من خلال حوار انه يرد كل الاتهامات وانها مكيدة من الحاكم الامريكي للاطاحة به كونه سياسي سابق، وانه حذر بريمر الحاكم المدني السابق للعراق من الانتهاكات التي حدثت ابان فترة حكمه وانه قام اي بريمر بسرقة ممتلكات البلد وكذلك هرب الاثار لمصالحة الشخصية وبعد حوار ومساجلة تكشف المجندة عن مهمتها في قتل السياسي احمد عن طريق دس السم له لانه الشخصية التي تثير الجدل لدى الحاكم وهي شخصيا غير متاكدة من خيانته لوطنه الا انها لابد ان تنفذ الاوامر من قبل الجهات العليا ورغم ذلك الافصاح عن الغاية المبيتة لهذه المجندة، نرى ان السياسي لم يتنازل عن قيمه وقوانينه وبقى متمسكا بهويته العراقية والوطنية ومؤمنا بقضيته والمعتقد الذين نشا عليه وغير منكر لتعاليم دينه وان ابتعد عنها بعض الشيء الا انه يشير الى التوبة والمغفرة وان الله غافر الذنوب وهو يقبل التوبة من عباده وان كان الانسان على فراش الموت. الا ان هذه العراقية المجندة لم تترك له سبيلا لكي يوصلها الى غايتها في تنفيذ امر الحاكم فتخبره انه مقتول لا محاله لانها استطاعت ان تدس له السم الذي

سوف يسبب له الموت البطيء ودون ان يشعر به احد، شامتة به ما يظهر بغض الامريكان للعراق الا انه بكل شجاعه يواجه الموت ويؤمن ان تشرق الشمس على بلاده الجديد.

تحليل العرض المسرحي:

شكل عرض الميدان انفرادا في تناول الوثيقة الاجتماعية والتاريخية فقد حاول المخرج في هذا العرض ان يستلهم الموروث الاجتماعي من خلال الترميز للشخصيات والتي شكلت بتجاربها الفكرية والفنية ثقافة البلد فقد تناول العرض احد مناطق بغداد والتي ارتبط اسمها بتاريخ وجداني في ذاكرة العراقيين والثقافة العراقية فكانت مكان للمثقفين العراقيين وهذه المنطقة توازي بمكانتها الميدان الثقافي في القاهرة وهي اشبه بالثكنات الثقافية في باريس اذا اعتمد العرض البساطة في سينوغرافيا العرض فالمكان شكلته اطر فوتوغرافية تدلت من على سقف المسرح ورمزت لتاريخ بغداد ومنطقة الميدان تحديدا وتشكل العرض من مفردات ديكورية بسيطة استطاعت تشكيل مكان العرض وفي الجانب الايمن من المسرح ركز في تشكيله على منضدة بسيطة واستعمل العارضة كرمز للوقوف والثبوت للمجندة التي تمثل الاحتلال.لقد اعتمد المخرج على الحركة المتقطعة وذلك باختصار العنصر الحواري وجعل الصور متقطعهة بالتناوب مع حركه المجندة فكانت الحركه تعبيرا ايمائيا معبرا بديلا عن الحوار في الرقص المتداخل بين الغربي والشرقي والموسيقة الغربية الصاخبة والتي كانت تظهر على الشاشه الخلفيه اذ ساعدت هذه الشاشات في تعزيز الاداء التمثيلي بانسيابية عالية فاظهر موقف الشخصية ضمن احداث العرب وبين تاثير السلطة والاحتلال من خلال موقف المجندة فهي اشبه بالرقص على جراح العراقيين وظهر هذا واضحا من خلال حوارها

المجندة: بيتك من الزجاج.

السياسي: اختصري فليس عندي وقت اقضيه في سجالات عقيمة.

في هذا المشهد تصعد المجندة على احد الكراسي داخل الغرفة وتصوب السلاح نحو السياسي ما يعني صراع القوة الغير متكافئة اتضحت من خلال حركة هذه الشخصيات في هذا المشهد. لقد اعتمد العرض على سينوغرافيا مهمشة بسيطة للترميز وكتابات جمالية مبسطة وذلك لتسهيل فكرة العرض ولايصال الفكرة للمتلقي، وتركز اداء الممثلين بشكل نموذجي للعروض هو الاداء المباشر والاداء الشكلاني كما تجسد في شخصيتي الموسيقى والشاعر وبلغة محلية وباداء كوميدي مع بعض الفواصل الغنائية ولان البساطة في التعبير ابلغ وسيلة لايصال الفكرة الى المتلقي واكثر سهولة.

الشاعر: تبا لك ولقنينتك المخلوطة بمساحيق الغسيل.

الموسيقي: اش اش مالذي تظنه ونحن في السجن.

الشاعر: نحن الان في السجن ينبغي لك ان تفصح عن حنجرتك النحاسية.

ثم يبدا الموسيقي بغناء موال المطرب رياض احمد مع حركات راقصة تركت هذه الحيوية في الاداء اثر كبير لدى المتلقي في العرض ولقد عكس الاداء التمثيلي من خلال هذه الحركة المتقطعة الجانب النفسي للشخصيات. لقد عمد المطرب الى اجراء تحولات في العرض من خلال ايقاعه المتفاوت والمتناغم مع شخصيته، فقد سار المشهد بوتيرة انفعالية، اما الشاعر فقد استطاع ان يلفت انتباه المتلقي من خلال التحول الادائي فهو تارة يعزف وتاره يغني. لقد عكس الاداء للشخصيتان مايمران به من وضع فهما بحالة غير متوازنة نتيجة احتساءهم للخمر. وما زاد الموقف كوميدية هو عدم اكتراثهم بما يحدث حولهم.ولان مادة مسرحية الميدان هي احداث حقيقية من واقع العراق السياسي ما بعد ٢٠٠٣ فلقد وظفها الكاتب ليكون منجز ادبي تم معالجته باسلوب جمالي شيق وبحرفية عالية اختصر فيه الكاتب الكثير دون ان يؤثر على بنية النص فلقد عالج الكاتب شخصية سياسية مهمة اثرت كثيرا في الواقع العراقي ما بعد التغيير وهي شخصية الدكتور(احمد الجلبي) وبالتالي بدد الكاتب الكثير من اللغط والتساؤل الذي كان يدور حول هذه الشخصية السياسية وذلك من خلال محاورة ما بين السياسي والمجندة وترك المتلقي للاستنتاج بعد البحث والتقصي في مجريات الامور فالمتلقي جزء من هذا الواقع اذ ترك الكاتب للمتلقي الوصول الى الحقائق المنطقية بعيدا عن التضليل الاعلامي الذي يمارس من قبل الامريكان واحدى هذه الشبهات التي تدور حول السياسي هو تحريض الامريكان لاحتلال العراق وهذا ما ظهر من خلال الحوار.

احمد: هل انت عراقية.

المجندة: بقدر امريكيتك.

فهذه الشبهة كثيرا ما روجت لها وسائل الاعلام المغرضة من كون الدكتور الجلبي هو شخص عميل للامريكان. في هذا الحوار تبدو حركة المجندة اكثر انسجاما كونها استطاعت ان تحدد مسار الفعل الادائي من خلال دخولها المتوجس الى منزل الدكتور الجلبي والدال على اقتحام المنزل تحول الى صيغة الاتهام الموجهة للسياسي احمد وبهذا خلقت نوع من التوتر في المشهد فهي اثناء حركتها ورقصتها تدل على مرونة جسدية وخفة في الحركة وارتباطها بالمشهد كونها لا تنتمي لهذه البيئة. في حين نجد ان الاداء للسياسي احمد اتسم بالهدوء في مثل هكذا مواقف حرجة فقد تناوب اداءه بين السرعة والبطء وعكست حركاته الحالة النفسية ما بين الاستقرار وعدم الاستقرار فقد تركت حركاته انطباعا عن ثقافته وطبقته فهومن عائلة ارستقراطية. يورد الكاتب والمخرج عقيل مهدي فكرة الانتماء للوطن والمجتمع العراقي كقيمة راسخة في شخصية البطل

السياسي: لماذا هذا الجنون وفي بيتي.

المجندة: البيت الشيعي تقصد.

السياسي: بيوتنا كلها العراق عشائرنا واحدة انتمائنا واحد.

افرز هذا الحوار واكد على الشعور الوطني بالانتماء للعراق وليس للطائفة ما يجعل المتلقي يصل لحقيقة هذا الانتماء عن طريق الاستنتاج العقلي فمسرحية الميدان موقف سياسي تجاه ما يحدث من ظروف في العراق فمن خلال الحوار بين المجندة والسياسي اظهر موقف كلا الطرفين وباداء جمالي اظهرته التقنيات الصوتية لكل الشخصيتين فكان الثبات بالموقف مع اداء صوتي رخيم يدل على الثبات والتفاعل مع المشاهد ما خلق نوعا من الحميمية ما بين الممثل والمشاهد فقد تدفق الايقاع الجسماني المنسجم مع الايقاع الصوتي في هذا المشهد. وفي المشهد اللاحق اراد الكاتب والمخرج عقيل مهدي الاشارة الى موضوع مهم وهو فقدان المجندة لهويتها العراقية بعد ان اندمجت بالثقافة الغربية وانصهرت بها وما تحمله من جوانب سلبية في انتزاع الهوية منها وفقدانها لعفتها وحيائها والالتزام الاخلاقي من خلال حوارها.**المجندة: كن جنتلمان ودعنا نقيم وليمة فاخرة عامرة باللذة واصنافها فانا امراة عصرية واقعية لا تحب وضع النقاب لا تحتجب رغائبي خلف براقع الزيف.**في هذه الحوار يتجلى فقدان المجندة لهويتها تحت مسمى التطور والتاقلم مع الواقع وما يحمله من تناقض مع واقع المراة العراقية التي تتسم بالترفع عن طلب الشهوات. وبرز هذا واضحا من خلال حركات الممثلة المثيرة وتنغيم صوتها. اذ تشير الى بيئة حضارية مختلفة عن واقعنا العراقي وبشفرات محظورة مجتمعيا. لقد اجادت الممثلة في نقل فكرة العرض الى المتلقي رغم انها لم تكن ممثلة محترفة وقد انيطت بها بطولة المسرحية فالمسرح الوثائقي يهتم باثارة الجانب العقلي للمتلقي لا الجانب العاطفي والذي يحتاج الى ممثل محترف.ان كل الوحدات الفكرية والسلوكية والاخلاقية في هذا العرض اقترحت لنفسها شبكة خاصة من العلاقات بين دوال الشخصيات ومدلولاتها الروحية والجمالية والاجرامية المتمثلة بمكائد السلطة والسياسة وتربصات بعضهم بالبعض الاخر. مما زاد من وتيرة الاداء في هذا العرض. ان مسرحية الميدان قد خلقت تحفيزات فنية مبتكرة وحديثة ابتعدت عن الخط التقليدي قبل الخوض في متابعة العرض المسرحي والتورط في دهاليزيه ومنعطفاته والية تلقيه وكيفية بناؤه بالتعاطف والتفاعل مع منجز الممثل والمخرج والذي نقل الناس من منطقة الكتابة الى منطقة التنفس الادائي والمتخذة مفرداته قصدية وبدراية واضحة من قبل رؤية المخرج وكيفية اشتغالات الاداء سواء كان فرديا او جماعيا حيث يتداخل الجميع في فضاء ادائي واحد. لكن تبقى حصة السياسي(جبار خماط) هي الاكثر تجليا في قيادة مراكز الاداء في العرض. وكان هو الموزع والقيادي لسمفونية الاحداث والافكار والشخصيات والجو العام فهو طرف اساسي في الصراع وتقابله بشكل مباشر (المجندة) وبشكل غير مباشر(الموسيقي) و(الشاعر).

العينة (٢)

مسرحية عربانة

تاليف: حامد المالكي.

اخراج: عماد محمد.

مكان العرض: المسرح الوطني.

سنة العرض:٢٠١٣.

تمثيل/عزيزخيون. لمياء بدن. يحيى ابراهيم. بهاء مطشر. ضرغام البياتي. احمد هاشم.

حكاية المسرحية:

تتمحور احداث مسرحية (عربانة) حول شخصية (حنون) والحاصل على شهادة جامعية، والذي يجول ازقة بغداد بواسطة عربانة يبيع من خلالها الخضار وهي مصدر رزقه الوحيد والشخصية المحورية الثانية هي زوجته (فضيلة) لمياء بدن. اذ تتحدث المسرحية حول المعاناة التي يمر بها

حنون في الحصول على قوت يومه وما يزيد معاناته حينما يرجع للبيت، ومحاولة نسيان يومه وما يعيشه من واقع مرير من خلال لجوءه لشرب الخمر، وبعد موت حنون وذهابه للعالم الاخر وسؤال منكر ونكير له وعرض صحيفهة اعماله، من هنا تبدا الاحداث بالتصاعد وتستعرض المأسي التي مر بها حنون وهي نفسها معاناة الشعب العراقي اثناء الحصار الاقتصادي وما تلاها من تغيير للنظام، ان هذا العرض هو استعراض لواقع شعب كامل مر بالعديد من المأسي والمحن. لم تكتف المسرحية بمس الجراح التي خلفها الزمن، بل نثرت الملح على تلك الجروح الغائرة التي أبت أن تلتئم، إذ تناول العرض (الربيع العربي) بقراءة جديدة وتأثيرها في الإنسان العراقي والعربي على حد سواء، فالأوضاع في تونس ومصر وليبيا ليست أفضل حالا من العراق الذي تجرع الألم ولايزال يتجرع الموت يومياً. منتهياً بمواقفه تجاه ما حدث من الربيع العربي وقصة البو عزيزي.

تحليل العرض المسرحي:

ينتمي هذا العرض إلى المسرح السياسي والذي يعتمد الوثيقة. وهو لايهدف للامتاع الحسي بل يطرح اسئلة تستفز المتلقي للخوض في واقعه الحياتي بالتغيير والتنوير، والدعوة للبحث عن واقع اجمل. ويمثل بطل المسرحية عزيز خيون (حنون) مثال المواطن الكادح الذي ذاق انواع الالم في حياته فمنذ ايام دراسته وقبلها طفولته ودخوله العسكرية واخرها مرحلة تغيير النظام ودخول مرحلة جديدة تمثلت ببروز وجوه جديدة للعملية السياسية وكيف استطاع هولاء شراء المواطنين ومن ثم التخلي عنهم بعد وصولهم للحكم. أراد المخرج عماد محمد، والمؤلف حامد المالكي، تقديم الربيع العربي وتأثيره في الشعب العراقي، والأسباب التي آلت إلى هذه المتغيرات من خلال استعراض تلك الأحداث، معتمدين على الكوميديا السوداء واللعب المسرحي، فكانت السينوغرافيا العربة، في دلالة واضحة على الفقر، وكأن البائع صاحب العربة بات فقيرا كونه ينام في العربة، وفي إسقاطه على مشهد البوعزيزي مفجر الثورة التونسية. كما استخدم المخرج الشاشات الخلفية التي تعرض بعض المشاهد كعامل ايضاح اضافة لكونها تساعد في دفع عجلة الاداء.افتتح المشهد الاول للمسرحية بحوار بين حنون وزوجته فضيلة اذ يكشف لنا الضوء عن نومهما داخل العربة وبانفعال صوتي اذ يكشف المشهد عن المستوى المعيشي الذي تعيش فيه الشخصيتان وهو نومهما داخل العربة. ما يعني حالة من الفقر والتقشف مع ملابس توحي بهذا المستوى. فقد ابرزت الانفعالات الصوتية والجسدية حالة من الايقاع الصوتي المتنامي من خلال الحوار.

حنون: عوفيني. عوفيني

فضيلة: ولك حنون شمالك تسودنت.

حنون: عوفيني ترة هسه اطلكج.

شكل الممثل عزيز خيون (حنون) نوعا من الالتحام مع المفردات السينوغرافية وبمهارة صوتية عالية مستثمرا خامة صوته الرخيم بالتلوين وتغيير النبرة حسب الحالة وبحركات جسدية اثارت انتباه المتلقي فاللغة العامية المستخدمة هي اقرب لعقل المتلقي وباسلوب كوميدي، تقابله الممثلة لمياء بدن (فضيلة) بنفس المستوى الادائي اذ بدا المشهد وكانه سمفونية ادائية شهدنا من خلاله انواع من التحولات الادائية صوتيا وجسديا. اذ تحقق الهدف من العرض الا وهو اثارة عقل المتلقي فكانت ردة فعله هو الضحك المتواصل.استطاع المخرج ان يحول انظار الجمهور الى قضية مهمة وهي وسائل الاعلام وتاثيرها في نقل الحقائق وبنفس الوقت دورها في تغيير وجهات النظر اذ كانت الشاشة ضمن مفردات العرض بل هي جزء مهم فقد عرضت الشاشة نشرة اخبار الجزيرة تحديدا لان هذه المحطة ارتبطت بنقل وتزييف الاخبار وما لعبته من دور اساسي في احداث الوطن العربي والعراقي السياسية فالشاشة والوثائق هي من اساسيات المسرح التسجيلي والوثائقي. لقد انشا المخرج علاقة بين الشاشة وبين حنون كونه متابع للاخبار فنرى مدى التناغم بين حنون وزوجته من جانب وبين شاشة العرض اذ بدا التاثير واضحا على (فضيلة) وعكست الحالة النفسية والمزاجية مما انعكس على اداءها الصوتي والحركي.

فضيلة: يمه ولك هاي حصن، حصن سود.

لقد اثبتت الممثلة مهارة عالية في التحول الادائي بقدرة صوتية وحركية عالية فهي ارادت ان يتساوق اداءها مع حركة الاحصنة في الشاشة. اذ عززت الشاشة الاداء العالي للمثلة (فضيلة) فقد استطاعت ان توصل الرسالة الى المتلقي، فالحركة ربما تدل على اننا تحركنا وسائل الاتصال ولها القابيلة على التاثير فينا وهذا احد اهداف العرض الذي اراد المؤلف والمخرج ايصاله للمتلقي.وفي مشهد اخر تتطرق المسرحية لموضوع حساس اراد صانعوا العمل ايصاله للمتلقي وهو الفقر والقهر وكيف ان الفارق الطبقي بين السياسيين وعامة الناس قد خلق نوع من الفجوة بينهما ففي هذا الحوار يمنح المخرج فرصة لمناقشة قضية مهمة.

حنون: يدفع زوجته ويسكب النفط فوق راسه.

فضيلة: يا. خايبين الزلمة تسودن

حنون: عوفيني خايبة الفقر كتلنا. خلي احرك روحي.

فضيلة: ولك سودنتك الاخبار ابو العرك.

حنون: (يهدا) ولج حتى ابو العرك منعوه. الي يبوك يصير مهم، يطلع بالتلفزيون. والي يكوم يكتل يلبس قاط والكامرات تطك له صور. خايبه اكلج عوفيني أحرك روحي جا بو عزيزة مدري شسمه أحسن مني.تكمن اهمية العرض من كونه يستخدم اسلوب تحريضي وجراة في طلرح القضايا التي تمس هموم الجماهير فنموذج حنون هو واحد من الالاف الناس المسحوقة والتي عانت بائسة وكان ضحية مجتمعية لم ينال استحقاقه كمواطن فلجا الى نسيان الواقع عن طريق شرب الخمر الذي يحاول ان ينسيه معاناته. لقد تمكن الممثل عزيز خيون من التاثير على المتلقي واستنهاض فكرة التغيير الثوري. اذ اضحت الايماءة والاشارة والبناء الصوتي والحركي تحرك الجو العام للعرض. ان التحول الادائي للممثل الذي استطاع من خلاله الممثل ان يترك تاثيره على المتلقي فقد استرجع ذكريات الفقر والعوز. كما انه اراد ان يكشف عورات السياسين من قتلة وسراق وكيف انهم سوف يكافئون بعد سرقاتهم. كما اراد ان يعيد فينا قضية بو عزيزي وكيف كانت بداية للربيع العربي. قدمها بطريقة الكوميديا السوداء. اذ كانت الاسقاطات السياسية واضحة منها الربيع العربي والاوضاع السياسية والامنية غير المستقرة. من حروب وحصار اثقل كاهل المواطنين. ومن المفارقات ان حنون صاحب الشهادة الجامعية الذي اجتهد في الحصول عليها يقوم بتعليقها في المرحاض. كونها لم تعد ذات نفع.جعل المخرج للتقنيات في العرض دورا رئيسيا وفاعلا مستخدما اياها لخدمة اغراض العرض ولدفع عجلة الاداء فهي عوامل تبرز قدرة الممثل وتسعى لانتاج صورة مسرحية يكون فيها الجزء الاكبر على عاتق الممثل بمساعدة التقنيات بحيث تصل الى ادراك المتلقي في تذوق العمل الفني. ففي المشهد الثاني نسمع صوت مؤثر موسيقي يرافق ظهور السماء على الشاشة بالتناوب مع حركة اقدام الممثل تتوازى صوتيا مع دقات القلب. بعدها بلحظات يختفي الصوت وهذا مؤشر على موت حنون. هنا نسمع صرخات (فضيلة) وهي تبكي بحرقة وشجن و(حنون) ينظر اليها وكانه يحاول اخبارها انه قريب منها ولكن لاجدوى فهو الموت.

حنون: ماذا بك يامجنونة.. انا هنا بقربك.

بعدها يستمر المشهد (وفضيلة) تبكي وتنحب عن طريق اللطم في هذا المشهد استطاع الممثل(عزيز خيون) حنون ان يؤثر في الاحاسيس والافكار للمتلقي وهي التي منحت العرض بعدا تواصليا، فالمتلقي يتاثر انفعاليا بحركات وايماءات كل ممثل خاصة اذا كان ذا مهارة جسدية وصوتية. لقد تجلى الابداع الادائي في مشهد ظهور الملكين (منكر ونكير) بلباس ابيض وتسليم حنون ملف اعماله في الحياة الدنيان ويتقدم الثلاثة نحو مقدمة المسرح، فالايقاع البطيء الذي اتسمت به الشخصيتان واللباس الابيض عززتهما ظهور صورة السماء في الخلفية ثم ظهور ملف رقم واحد على الشاشة، اذ ساعدت المتلقي في التعرف على هذه الشخصيتين. لقد عوض التقطيع الصوري الذي استخدمه المخرج في هذا العمل عن العنصر الحواري فقد كانت الحركات البطيئة المترافقة مع الصور المعروضة في الداتا شو ذات تاثير كبير على احاسيس المتلقي.

حنون: عن ماذا تسالاني يا منكر. عن ماذا تحاسباني يانكير.

لقد كان للصورة البصرية تاثيرها الواضح فقد تداخلت حركة الممثلين مع الديكور والاضاءة والملحقات الاخرى بنسق يعمق المعنى مكونا منظومة بصرية تركت اثرها في نفس المتلقي اذ كان الممثل مفردة بصرية ذات تعبير واضح، حيث ساعدت المنظومة البصرية في تعزيز الاداء اذ برزت تحولات الاداء لشخصية (حنون) واضحة من حيث الهبوط والصعود ايقاعيا حسب الحوار، ففي انتقاله فلاش باك يعود المشهد الى ايام الطفولة حينما كان(حنون) طالب في الابتدائية، مع سماع صوت الجرس وتسارع في المشهد الحواري بين (حنون) وبين شخصية (المعلم) يحيى ابراهيم، وهنا اربد التاكيد ان وجود ممثلين مقتدرين من ادواتهم الادائية قد منح العرض بعدا جماليا يضاف الى الابعاد الجمالية الاخرى ضمن منظومة العرض، فالمرونة الجسدية لكلا الممثلين لاسيما حركات اليدين والاشارات والتي عمقت المعنى، فكان المشهد هارمونية منسجمة مابين الاداء الصوتي والجسماني مع مكملات العرض التقنية، ليتشكل جسر من التواصل مابين المؤدين والمتلقين، فاستخدام حوارات وحركات تشير الى بيئة وطبقة المتلقين، قد وحدت العرض وساعدت في عملية الاندماج بين الخشبة والصالة كما ان تاثير البيئة الافتراضية بدا بشكل واضح على مهارة الممثلين الصوتية والحركية فقد تناسق النسق اللغوي مع هذه البيئة فاستخدام الكلمات والجمل المنتمية لتلك البيئة قد اثر بشكل كبير على المتلقي والتاثير به، كما ان للايقاع الحركي المتناوب بين السرعة والبطء للممثلين قد عزز من عملية التواصل مع المتلقي، وقد كان للمؤثرات الصوتية الاثر الكبير في دفع عجلة الاداء الى الامام ففي لحظة ذهاب (حنون) الى الحرب نسمع صوت اغنية (احنا مشينا للحرب) والتي حفزت ادوات الممثل (عزيز خيون) الصوتية والحركية حينما استنفرت خيال الممثل لتظهر تعابير الخوف والارباك والجهد لدى حنون في ساحة المعركة، واثار مخيلة المتلقي كذلك عائدا بالذاكرة الى ايام الحرب وويلاتها اذ عزز هذا المشهد التواصل بين الخشبة والصالة.

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

نتائج التحليل:

١. استندت العروض الثلاث الى فكرة حب الوطن ورفض الظلم والاضطهاد ونشر قضية التغيير.

٢. كان للتقنيات المسرحية التي وظفت في العينات الثلاث دورا مهما في التاثير بالمتلقي ولتحقيق فكرة العروض السياسية. مثل السايكات وشاشات السينما والتي كان يعرض عليها الوثائق التي تخص فكرة العرض.

٣. كان للكوميديا دورها الواضح والكبير في اثارة الجمهور والتاثير به وظهر هذا في مسرحية (الميدان) ومسرحية (عربانة).

٤. ان استخدام اللهجة الدارجة في العينات الثلاث كان ذا وقع اكبر على المشاهد الذي تفاعل معها كونها اسهل في الفهم واكثر تاثيرا.

٥. كان للبيئة والمرحلة التاريخية التي عاشها الممثلون انعكاس واضح في تاديتهم للشخصيات باعتبار انها نفس البيئة والتاريخ المعاش لكلاهما وهذا ساعد على تلقي العرض من قبل المتلقي وفي العينات الثلاث.

٦. منح فضاء العرض المبسط في جميع العينات الثلاث الممثل من اعطاء الحرية المطلقة لعفوية الاداء التمثيلي.

٧. حركة الممثلين والايماءات عكست طبيعة الاحداث التي يعيشها المجتمع العراقي مما يدل على انعكاس ثقافة المجتمع والظروف السياسية والاقتصادية على الاداء التمثيلي.

الاستنتاجات.

١. اغلب العروض العراقية جاءت لتلبي حاجة المجتمع لتغيير الواقع وتجسيد المعاناة الانسانية واعتبار المسرح في قمة هرم التغيير.

٢. امتياز الاداء التمثيلي العراقي في المسرح بالوضوح حين يوظف بشكل دقيق مع التقنيات من شاشات السينما والاضاءة والصوت الحديثة كونها وسائل ايضاح.

٣. تؤدي الكوميديا الدور الاكبر في اثارة المتلقي والتاثير به على حساب التراجيديا.

٤. اقترب الممثلين في العرض المسرحي الوثائقي من طريقة الاداء التقديمي.

٥. سعى اغلب مخرجين المسرح السياسي والوثائقي في العراق الى استثارة النقاش لدى المتلقي بدلا من اثارة الابهار والاعجاب.

ثالثا: التوصيات:

يوصي الباحث بما يلي:

١. يوصي الباحث بضرورة دراسة التحولات الادائية للممثل في عروض المسرح الوثائقي.

٢. مناقشة ملامح التحولات الادائية للممثل في العروض المسرحية.

رابعا: المقترحات:

يقترح الباحث إجراء دراسة ما يلي:

١. التحولات الادائية للممثل في المسرح.

٢. التحولات وتمثلاتها للممثل في العرض المسرحي.

المصادر والمراجع

١. ابوديمة. محمود. تحولات المشهد المسرحي(الممثل والمخرج)، القاهرة. مكتبة الاسرة. ٢٠٠٩.

٢. اديث كيروزيل، عصر البنيوية، تر، جابرعصفور، بغداد: دار أفاق عربية، ١٩٨٥.

٣. ان. اوبرسفيلد. قراءة المسرح. تر: سمية الدباش. عمان. دار الحامدللنشر والتوزيع. ٢٠١٥.

٤. انتوني. فروست. الاتجال في الدراما. تر: مركزاللغات والترجمة –اكاديمية الفنون. القاهرة. وزارة الثقافة. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. ١٩٩٤.

٥. برتولد. بريشت. دراما التغيير. تر: قيس الزبيدي. دمشق. دار كنعان للنشر. ٢٠٢٠م.

٦. بيتر. فايس. انشودة انجولا. تر: يسرى خميس. مراجعة: محمد عبد الهادي. سلسلة روائع المسرحيات العالمية. عدد(١٤) نوفمبر. وزارة ارشاد البناء. الكويت، ١٩٧٠.

٧. ج. ل. ستيبان. الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق.
٨. جلال الشرقاوي. الاسس في فن التمثيل والاخراج. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٢م.
٩. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار العلم للنشر، بيروت: د ت
١٠. جودمان، اليزابيث، وجين دي مان، المرشد في السياسة والأداء، ترجمة: د. محمد لطفي نوفل، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠١
١١. جون. وايد. المسرح السياسي الالماني في الستينات. تر: سباعي السيد. مجلة المسرح المصرية. العدد(٥٤)، ماي، ١٩٩٣.
١٢. حمادة. ابراهيم. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة. دار المعارف. ١٩٨٥.
١٣. الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت: ط١، ١٩٦٧
١٤. ريمز. اوسكار. الفكرة الاخراجية والتشكيل الحركي. تر: نديم معلا. دمشق، المعهد العالي للفنون المسرحية. ١٩٨٦م.
١٥. سامي عبد الحميد. مقارات ومقارنات لمشاهير المخرجين. بغداد. دار الطباعة للنشر. ٢٠١٦.
١٦. سعد اردش. المخرج في المسرح المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون. ١٩٧٩.
١٧. سعد اردش. المخرج في المسرح المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون. ١٩٧٩.
١٨. عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)المجلس الاعلى للثقافة والفنون والاداب. الكويت. ٢٠٠١.
١٩. فاطمة موسى محمود. قاموس المسرح. ج٣. القاهرة. الهيئة العامة المصرية للكتاب. ٢٠٠٨.
٢٠. فالتر هينك. الدراما الالمانية المعاصرة. تر: عبده عبود. مجلة الحياة المسرحية. العدد(٤٠).
٢١. كارلسون، مارفن، فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة: د. منى سلام، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٩.
٢٢. ماري الياس. جسد الممثل في المسرح الشرقي والغربي. مجلة الحياة المسرحية. العدد(٤٣)
٢٣. هيجل، المدخل إلى علم الجمال، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت: ط٢، ١٩٩٨
٢٤. يرتولد. بريشت ، الاورغانون الصغير. نظرية بريخت في المسرح الملحمي. تر: فاروق عبد الوهاب ، الشارقة ، دار هلا للنشر والتوزيع. ٢٠٠٢.

هوامش البحث

(١) الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت: ط١، ١٩٦٧، ص١٦٣.

(٢) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار العلم للنشر، بيروت: د ت، ص٦٥.

(٣) ينظر: هيجل، المدخل إلى علم الجمال، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت: ط٢، ١٩٩٨، ص٦٥.

(٤) اديث كيروزيل، عصر البنيوية، تر، جابرعصفور، بغداد: دار أفاق عربية، ١٩٨٥، ص٢٩٢.

(٥) كارلسون، مارفن، فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة: د. منى سلام، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٩، ص٥-١١.

(٦) جودمان، اليزابيث، وجين دي مان، المرشد في السياسة والأداء، ترجمة: د. محمد لطفي نوفل، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٥١.

(٧) سعد اردش. المخرج في المسرح المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون. ١٩٧٩. ص٢٠١.

(٨) ابوديمة. محمود. تحولات المشهد المسرحي(الممثل والمخرج)، القاهرة. مكتبة الاسرة. ٢٠٠٩. ص١٠٩.

(٩) حمادة. ابراهيم. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة. دار المعارف. ١٩٨٥. ص ٢١٩.

(١٠) جون. وايد. المسرح السياسي الالماني في الستينات. تر: سباعي السيد. مجلة المسرح المصرية. العدد(٥٤)، ماي، ١٩٩٣. ص١٠٧.

(١١) بيتر. فايس. انشودة انجولا. تر: يسرى خميس. مراجعة: محمد عبد الهادي. سلسلة روائع المسرحيات العالمية. عدد(١٤) نوفمبر. وزارة ارشاد البناء. الكويت، ١٩٧٠. ص٢٨.

(١٢) ج. ل. ستيبان. الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق. ص٩٩

(١٣) سامي عبد الحميد. مقارات ومقارنات لمشاهير المخرجين. بغداد. دار الطباعة للنشر. ٢٠١٦. ص٥٦.

(١٤) برتولد. بريشت. دراما التغيير. تر: قيس الزبيدي. دمشق. دار كنعان للنشر. ٢٠٢٠م. ص ١٧٨.

(١٥) ريمز. اوسكار. الفكرة الاخراجية والتشكيل الحركي. تر: نديم معلا. دمشق، المعهد العالي للفنون المسرحية. ١٩٨٦م. ص ٨٩.

(١٦) يرتولد. بريشت ، الاورغانون الصغير. نظرية بريخت في المسرح الملحمي. تر: فاروق عبد الوهاب ، الشارقة ، دار هلا للنشر والتوزيع. ٢٠٠٢. ص٧

(١٧) سعد اردش. المخرج في المسرح المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون. ١٩٧٩. ص١٩٦

(١٨) جلال الشرقاوي. الاسس في فن التمثيل والاخراج. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٢م. ص٢١٣.

(١٩) عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)المجلس الاعلى للثقافة والفنون والاداب. الكويت. ٢٠٠١. ص٣٨٥.

(٢٠) انتوني. فروست. الاتجال في الدراما. تر: مركزاللغات والترجمة –اكاديمية الفنون. القاهرة. وزارة الثقافة. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. ١٩٩٤. ص ٥٨.

(٢١) فاطمة موسى محمود. قاموس المسرح. ج٣. القاهرة. الهيئة العامة المصرية للكتاب. ٢٠٠٨. ص٣١٥

(٢٢) جلال الشرقاوي. المصدر السابق. ص٢١٣

(٢٣) ان. اوبرسفيلد. قراءة المسرح. تر: سمية الدباش. عمان. دار الحامدللنشر والتوزيع. ٢٠١٥. ص٦٢-٦٣.

(٢٤) فالتر هينك. الدراما الالمانية المعاصرة. تر: عبده عبود. مجلة الحياة المسرحية. العدد(٤٠). ص٩٢

(٢٥) ماري الياس. جسد الممثل في المسرح الشرقي والغربي. مجلة الحياة المسرحية. العدد(٤٣) ص. ١٢٢