



تقنيات الاداء في المسرح الاحتجاجي

د. سلمان مزهر ديوان

وزارة التربية - مديرية تربية الرصافة الاولى

Slmanmzhr22@gmail.com



Performance techniques in protest theater

Dr. Salman Mazhar Dewan

Ministry of Education – First Rusafa Education Directorate



المستخلص

تعزز تقنيات الأداء التمثيلي في المسرح الاحتجاجي الهدف لأجل تحقيق الأثر في العرض المسرحي، ومن ثم إيجاد المعنى وارساله لذهن المتلقي، لذا عمد الباحث إلى دراسة التقنيات الادائية ومعرفة طبيعة اشتغالها في الفضاءات المغايرة للعرض المسرحي. كما تم تعزيز مفهوم الاحتجاج عبر العرض المسرحي والفعل الأدائي للممثل وما يمتلكه من تقنيات أدائية توجه مسار الفعل المسرحي وتنظم فاعليته في منظومة العرض المسرحي، فكلما كانت التقنيات تتمتع بمرونة عالية في الإفصاح عن الفعل الباحث كلما كانت أكثر تأثيراً في إنتاج المعنى. تكون البحث من مقدمة أكد فيها الباحث على أن المسرح الاحتجاجي يعتمد على تقنية الأداء في أغلب التجارب المسرحية ومنها العراقية، وذلك لما يمر به العراق من تحولات سياسية واجتماعية نتجت عنها مشكلات عديدة، بالتالي تمت معالجتها عبر الخطاب المسرحي الذي يعد مؤشراً يحدد جانباً مهماً من اشكال الأداء وباختلاف اشكال الفضاء المسرحي. كما تضمنت الدراسة إشكالية، خرج منها الباحث بالسؤال الرئيسي لمشكلة البحث: كيف يمكن توظيف تقنيات الاداء في العروض العراقية للمسرح الاحتجاجي؟ وفي الاطار النظري اعتمد الباحث في المبحث الأول عنوان: (مفهوم تقنيات الأداء عند الممثل) وفي المبحث الثاني عنوان: (تشكلات الاداء في العرض المسرحي الاحتجاجي). بعدها قام الباحث بتثبيت مؤشرات الاطار النظري، وايضا اجراءات البحث الذي تضمنت مسرحية (ثمان شهود من بلادي) تأليف واخراج ماجد درندش. ليخرج الباحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات وايضا التوصيات والمقترحات، وأخيراً تثبتت مصادر البحث.

الكلمات المفتاحية: (تقنيات – الأداء – المسرح الاحتجاجي).

Abstract

Performance techniques in protest theater enhance the objective of creating excitement in the theatrical performance, thereby establishing and conveying meaning to the audience. Therefore, the researcher studied performance techniques and their application in spaces other than those of theatrical performance. The concept of protest was further reinforced through the theatrical performance and the actor's performance actions, including the performance techniques that guide the course of the theatrical action and organize its effectiveness within the theatrical framework. The greater the flexibility of the techniques in expressing the intended action, the more effective they are in producing meaning.

The research began with an introduction in which the researcher emphasized that protest theater relies on performance techniques in most theatrical experiences, including Iraqi ones. This is due to the political and social transformations Iraq has undergone, resulting in numerous problems that have been addressed through theatrical discourse. This discourse serves as an indicator that defines an important aspect of performance forms, varying across different theatrical spaces. The study also included a problem statement, from which the researcher derived the main research question: How can performance techniques be employed in Iraqi protest theater productions? In the theoretical framework, the researcher adopted the title "The Concept of Performance Techniques in Actorship" in the first section and "Performance Formations in Protest Theater" in the second section. The researcher then established the indicators of the theoretical framework and the research procedures, which included the play "Eight Witnesses from My Country," written and directed by Majed Darandash. The researcher concluded with a set of results, conclusions, recommendations, and suggestions, and finally, listed the research sources.

Keywords: (Techniques – Performance – Protest Theater)

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

يعد الاحتجاج من اهم ادوات الممثل الادائية والتي تتبلور كتقنية عبر مرجعياته الادائية الصوت - الحركة الجسدية التي يعبر عنها بوساطة الأداء التمثيلي الذي يشكل أهم الاساليب التي يبتدعها الممثل الماهر كصنعة وحرفية. وايضا من أجل إيصال روح التفاعل الإنساني ومن ثم تحريك الساكن في وعي وتفكير الجمهور، ويستهدف المسرح الاحتجاجي جميع الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية لكون البعد الاحتجاجي يأخذ منحى سيكولوجي يستفز من قبل فرد او جماعة. وذلك نتيجة الظروف الاجتماعية او الاقتصادية او السياسية التي يعاني منها الفرد بسبب القهر والظلم والاقصاء والتهميش. ويعتمد الاحتجاج على تقنية الأداء في أغلب التجارب المسرحية ومنها العراقية، وذلك لما يمر به العراق من تحولات سياسية واجتماعية نتجت عنها مشكلات عديدة، بالتالي تمت معالجتها عبر الخطاب المسرحي الذي يعد مؤشراً يحدد جانباً مهماً من اشكال الأداء وباختلاف اشكال الفضاء المسرحي، وايضا بوساطة تقنيات الممثل منها الخارجية التي تضم (الصوت، الحركة، الايماءة) والداخلية التي تضم (انفعالات، مشاعر، صوت، حركة). لذا ضرورة التعرف على فاعلية تقنيات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي الاحتجاجي العراقي، وايضا معرفة المعنى الذي نتج عبر التحولات الدلالية التي قام بها الممثلين على مسار العرض.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

اولا - مشكلة البحث:

هدف المسارح وبتعدد انواعها بث الرسائل المختلفة إلى الجمهور وذلك عبر وسائل متنوعة، من هذه الوسائل وأهمها الممثل كونه يشكل جسراً بين العرض المسرحي والجمهور، فالممثل يعمل عبر الأداء على تجسيد الشخصيات المختلفة لغرض الترفيه والتعليم والتأثير في المشاهدين. فهو يساعد على استكشاف ثقافات وعوالم جديدة،

وإعادة تمثيل التاريخ وتبسيطه، وتقديم رؤى جديدة لقضايا مجتمعية، مما يساهم في تشكيل الهوية المجتمعية وتعزيز الإبداع.

لهذا شهد المسرح تحولات متعددة مع ظهور أنواع جديدة كلها تسعى إلى البحث عن أشكال الاتصال والتواصل بين المرسل والمتلقي، أو بين الممثل والجمهور، لذلك اجتهد المنظرون باختيار وانتقاء أو ابتكار أساليب وتقنيات تتماشى مع الحاجة الزمانية أو الفكرية أو السياسية أو الثقافية أو أي حاجة أخرى. كما عملت هذه التحولات على إعطاء شكل مغاير أو متطور لكل مرحلة عن سابقتها، والآن ظهر المسرح الاحتجاجي نتيجة الحراك الفكري والثقافي الذي ساد في المجتمعات في كل العالم ومنها العربية، إذ أثر هذا المسرح على مساحات حياتية مختلفة شملت الساحة العربية عموماً والعراقية على وجه الخصوص، كما أن تراجع فاعلية رسالة المسرح التقليدي أعطى دافع على الاهتمام بهذا المسرح لتتم معالجة الفجوة الحاصلة بين المسرح وجمهوره نتيجة السرد التقليدي والتكرار الممل، لذا المسرح اليوم أكثر شمولية، وأكثر حرية في انشاء الرؤى المعاصرة وبناء الشكل المسرحي الجديد عبر توظيف المظهر والجوهر بشكل مغاير للتخلص من التقليدية والقيود.

يعتمد المسرح الاحتجاجي عملية المشاركة بين الممثل والمتلقي والتي تستند إلى فهم الجمهور لمبدأ المشاركة الفاعلة قبل البدء بها، كما يعتمد على أفعال تلقائية دون تدريب مسبق، الجمهور في هذا المسرح يتداخل مع العرض في علاقة تبادلية يمكن أن تؤثر في مسار العرض ونجاحه. كما يعتمد الاحتجاج على مهارات الاداء والتي يمكن لها أن تتسجم مع الشكل المتوافق مع موضوعة العرض المسرحي، وهذا قد يتطلب انساقاً ادائية تتعدى المؤلف منها.

ورغم أهمية هذا النمط من العروض في العراق، رأى الباحث عبر تطبيقه العملي لهذه التجربة، أن الاداء التمثيلي للطرف الاول من الرسالة، لا زال يتجه نحو الرؤى التقليدية في الأداء، ويشعر بالتوجس والحذر بأن يطلق طاقاته الادائية لتؤدي فعلها في هذه التجربة المهمة، فكانت المحاولات فردية لا تتسم بالشمول والوضوح في تقنياتها، لذلك اتجه الباحث إلى دراستها، والبحث عن الاطر التنظيرية لهذه التجربة، لكي تكسب الصدق والوضوح على اعتبار أن المعرفة بهذا الشكل المسرحي تعد ضرورة اساسية ومهمة، بعد أن حقق هذا المسرح نجاحاً كبيراً في انحاء عديدة من العالم والوطن العربي والمحلي.

وعبر الاطلاع والبحث من قبل الباحث، تبين بأن ليس هناك من تصدى لهذه المشكلة، التي هي بحاجة إلى المعالجة. لذلك وجد ضرورة التصدي لها في بحث علمي يسعى بوساطته إلى توظيف التقنيات الادائية العلمية والعملية في المسرح الاحتجاجي، وعد أن المشكلة تتحدد في السؤال التالي: كيف يمكن توظيف تقنيات الاداء في العروض العراقية للمسرح الاحتجاجي؟

ثانياً - أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في تقييم تجربة المسرح الاحتجاجي في عروض المسرح العراقي، وذلك عبر تقنيات الاداء الحديثة، حتى يتم الانفتاح على اشكالية المجتمع العراقي بشكل فاعل، فضلاً عن أنه يؤسس لعلاقه مباشره مع الجمهور ويطور من مهارته. وعليه، يمكن أن يفيد جهات محددة منها:

١ - المؤسسات الفنية المعنية بفن المسرح، ايضاً المعاهد وكلليات الفنون، وذلك عبر تأسيس طرائق تدريس تربوية احتجاجية تساهم في بناء المجتمع ومعالجة ازماته بطرق تشاركية.

٢ - الممثلون والمخرجون العاملون في المؤسسات الفنية العراقية، وايضا الكليات ومعاهد الفنون الجميلة، للاستفادة والتعرف على انساق الاداء الجمالي في المسرح الاحتجاجي.

٣ - منظمات المجتمع المدني الخاصة بتطوير مهارة الشباب، وذلك عبر استخدام تقنيات المسرح الاحتجاجي في اداء الممثل كونه علامة كبرى في المسرح.

ثالثا - أهداف البحث

يهدف البحث إلى التّعرف على تقنيات أداء الممثل في عروض المسرح الاحتجاجي؟

رابعا - حدود البحث

يتحدد الباحث بالحدود الآتية:

١ - الحدود المكانية: تجارب المسرح الاحتجاجي التي قدمت على المسارح العراقية.
٢ - الحدود الزمانية: حدد الباحث العروض من (٢٠٠٥ - ٢٠٢٤)، وذلك لكونها تمثل الفترة التي نشطت فيها تجارب المسرح الاحتجاجي في العراق.

٣ - الحدود الموضوعية: العروض المسرحية العراقية التي تنتمي الى المسرح الاحتجاجي

خامسا - تحديد المصطلحات

١ - التقنية:

لغة: عن (جان ماري اوزباس) أنها كلمة انكليزية مشتقة أصلاً من الكلمة اليونانية، والتي تعني الشيء المصنوع أو الفن^(١).

اصطلاحاً: يعرفها (إبراهيم حمادة) على أنها تطبيق محدد لمنهج عام أو أسلوب اصطلاحى على أي وجه من وجوه العملية المسرحية، ويمكن استخدام كلمة (التقنية) المعربة حديثاً بدلاً من الحرفة أو الصنعة^(٢).

التعريف الإجرائي:

التقنية مهارة تستخدم في تطوير القدرات الذاتية للممثل، على وفق الأسس الفنية والاعراض المعنية بالتقنية، لأجل اكمال أدوات الممثل وتوحيد الاتصال بالجمهور والتأثير بهم.

٢ - الأداء:

لغة: في اللغة الانكليزية فإن كلمة (Perform) تعني (يؤدي) وتعني ايضاً (يعرض) والممثل على خشبة المسرح عندما يؤدي دوراً فإنما يعرضه للمتفرجين، وتستخدم هذه الترجمة أو تلك للكلمة بحسب السياق، فمرة تقصد بها (الأداء) وأخرى يقصد بها (العرض). وفي لغتنا العربية فإن كلمة (أداء) مأخوذة من الفعل (أدى) حيث يقال "أدى الشيء: أوصله، قضاها". كما جاء في (المنجد في اللغة) (٣).

اصطلاحاً: الأداء التمثيلي هو ما يتعلق بالتعبير الجسدي، وايضا التعبير عن عناصر الانفعال والحركة والصوت، بما يضمن التوازن في استخدامه بشكل يتوازي وأستهدافات العرض، بدلا من المبادرات الذاتية للممثل، كما أن ضبط الأداء التمثيلي والعمل مع الممثل هو المهمة المحورية للمخرج (٤).

التعريف الإجرائي:

الأداء المسرحي هو استخدام الممثل لقدراته الصوتية والجسدية من أجل تقديم تجربة حية أمام الجمهور. ويشمل ذلك استثمار قدرات الممثل التعبيرية في الوجه والإيماءة، فضلاً عن التحكم في جسده وصوته ومخيلته لخلق تأثير درامي، من ثم هو عمل فني تعاوني يتضمن حركات منظمة لتجسيد شخصية أو حدث أمام الجمهور في مكان وزمان محددين

٣ - المسرح الاحتجاجي:

المسرح الاحتجاجي هو فن يعكس الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية الهامة ويساهم في التغيير الاجتماعي من خلال استخدام عناصر مثل السخرية والعمل المباشر والمشاركة المجتمعية. يهدف هذا النوع من المسرح إلى إثارة النقاش حول الظلم والتهميش، وغالباً ما يستلهم مادته من قصص حقيقية وصيحات المهمشين في المجتمع^(٥).

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الأول / مفهوم تقنيات الاداء عند الممثل

يعد الأداء التمثيلي واحداً من أكثر الفنون تعقيداً في بنائه وتكوينه، إذ يجمع بين الوعي الجسدي والوجداني والفكري للممثل، في إطار منظومة جمالية تهدف إلى نقل الفعل الدرامي من النص إلى الحياة فوق خشبة المسرح، فالممثل لا يؤدي مجرد حركات أو كلمات مكتوبة، بل يمارس فعلاً إبداعياً متكاملًا يربط بين الخبرة الإنسانية والتقنية الحرفية، عبر ما يعرف بـ "تقنيات الأداء"، والتي هي مجموعة الوسائل والأساليب التي يستخدمها الممثل لتجسيد الشخصية المسرحية على نحو مقنع ومؤثر، لا ينحصر مفهوم تقنيات الأداء في الجانب المهاري فقط، بل يشمل الوعي الجمالي والمعرفي والنفسي الذي يمتلكه الممثل تجاه (الشخصية، الحدث، الفضاء المسرحي، والمتلقي)، وبهذا فإن دراسة تقنيات الأداء ليست بحثاً في المهارة فحسب، بل هي بحث في جوهر الفن المسرحي ذاته، على اعتبار أن الممثل هو العنصر الحي الذي يمنح العرض وجوده وطاقته الفاعلة.

شهد مفهوم الأداء عند الممثل تطوراً كبيراً عبر التاريخ المسرحي، بدءاً من الطقوس الدينية والاحتفالات الجماعية، مروراً بالمسرح الإغريقي والروماني، وصولاً إلى

النظريات الحديثة التي وضعها مخرجون ومنظرون كبار اسهموا في صياغة رؤية مختلفة للأداء ولتدريب الممثل، وفق منهجية تعكس تصوره الخاص عن العلاقة بين الممثل والجسد وبين الممثل والنص وايضا بين الممثل والجمهور، أذ يعد الأداء التمثيلي عملية مركبة تنشأ من تفاعل مجموعة من العناصر النفسية والجسدية والذهنية، التي تعمل لتحقيق هدف واحد هو التجسيد المقنع للشخصية المسرحية، "الممثل في هذا الإطار ليس مجرد ناقل للنص أو منفذ لتوجيهات المخرج، بل هو خالق ثانٍ للعمل الفني، يعيد صياغة المعنى عبر جسده وصوته وحضوره على خشبة"^(٦)، لأن الأداء يقوم على فكرة التمثيل بوصفه فعلاً تواصلياً، يؤدي بوساطته الممثل دوره من أجل التأثير في المتلقي، وقد لا يتحقق هذا التأثير إلا عبر التحكم الواعي في أدوات الممثل الداخلية والخارجية، وايضا تقنياته التي هي بمثابة البنية التحتية التي يستند إليها في عمله اليومي أثناء التدريب أو العرض، فكل تقنية من تقنيات الأداء تمثل وسيلة للوصول إلى الصدق الفني، وإلى تحقيق الإبداع الذي يجعل الممثل جزءاً أساسياً داخل الفضاء المسرحي لا مجرد ناقل للنص.

تتضمن تقنيات الأداء مجموعة من الأسس أبرزها التحليل النفسي للشخصية، وذلك عبر فهم دوافع الشخصية وصراعاتها وأهدافها، وكذلك التحكم الجسدي فيها، وايضا قدرة الممثل على التعبير الحركي الواعي والمتوازن، مع استخدام الصوت والنغمة والإيقاع كأدوات لنقل الانفعال والمعنى، والتخيل والذاكرة الانفعالية لاستحضار المشاعر الحقيقية من تجارب الممثل الذاتية، وايضاً الإيقاع الداخلي للشخصية، أي انسجام الانفعال مع الإيقاع العام للمشهد، وبواسطة هذه الأسس تتشكل هوية الأداء التمثيلي التي تميز ممثلاً عن آخر، فكل ممثل يمتلك أسلوبه الخاص في استخدام التقنية، إلا "أن جوهر الأداء يبقى مرتبطاً بالقدرة على الصدق الفني، أي تطابق

الإحساس الداخلي مع التعبير الخارجي" ^(٧)، كما عرف المسرح منذ نشأته تغيرات كبيرة في مفهوم الأداء تبعاً لتطور الوعي الجمالي والفلسفي لدى الإنسان، ففي المسرح الإغريقي القديم كان الأداء يعتمد على المبالغة في الحركات والإيماءات بسبب ضخامة المسارح وبعد المسافة بين الممثل والجمهور، أما في المسرح الروماني، فقد بدأ الاهتمام بإظهار البعد الترفيهي، حيث أصبحت تقنيات الأداء أقرب إلى الاستعراض الجسدي والإيمائي.

أنحاز الفن المسرحي في العصور الوسطى لصالح الأداء الطقوسي والديني، ثم عاد في عصر النهضة ليشهد تحولاً مهماً بظهور الممثل المحترف الذي بدأ يطور أدواته على نحو واعٍ، ومع ظهور (ستانسلافسكي) في مطلع القرن العشرين، أسس نظام ما يمكن تسميته بـ "علم الممثل عبر وضع قواعد دقيقة لتدريب الممثل على التحليل، التخيل، الذاكرة الانفعالية، والعمل الجماعي، مما جعل التقنية عنصراً جوهرياً في بناء الأداء لا مجرد وسيلة خارجية" ^(٨)، وبعده جاء (بريخت) الذي أدخل البعد الجدلي والسياسي إلى الأداء، داعياً إلى كسر الإيهام المسرحي وجعل الممثل واعياً بدوره كناقل للفكر لا مجرد مقلد للشخصية، أما في النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت تجارب بعض المنظرين اللذين ركزوا على مفاهيم متعددة في الأداء المسرحي مثل "الممثل القديس" و "الممثل الكلي"، إذ تحولت تقنية الأداء إلى طقس بدني وروحي يسعى إلى تطهير الذات عبر الأداء، وهكذا أصبحت تقنيات الأداء أكثر عمق، عبر الدمج بين الجسد والروح والعقل في وحدة واحدة تهدف إلى تحقيق التجربة الإنسانية الكاملة.

الجسد هو الأداة الأولى للممثل كما أنه الوسيط الذي يتحول فيه المعنى إلى صورة حسية يلتقطها المتفرج، لذلك يعد الوعي الجسدي من أهم ركائز تقنيات الأداء، إذ لا

يمكن للممثل أن يعبر عن الانفعال دون أن يمر عبر جسده، وهنا تبدأ تقنية الجسد بالسيطرة على الحركة والإيماءة، وعلى الممثل أن يدرك العلاقة بين الحركة والمعنى، لأن كل إيماءة تحمل دلالة نفسية وجمالية، فالحركة ليست مجرد انتقال في الفضاء، بل هي نظام دلالي يعكس بنية الشخصية وموقعها في الحدث، ولهذا يخضع الممثل لتدريبات جسدية مكثفة تشمل (التوازن، المرونة، التنفس، والإيقاع الحركي) وتتوزع مدارس الأداء في التعامل مع الجسد، كما في مدرسة ستانسلافسكي التي ترى أن الجسد يجب أن يتحرر من كل العادات اليومية ليصبح أداة طيعة قادرة على التعبير الصادق، وقد ركز بريخت على ما يعرف بالبيوميكانيك أي الاستخدام الميكانيكي المدروس للجسد لإنتاج التأثير المطلوب بدقة^(٩)، وهناك مدارس شاملة للممثل تسعى إلى دمج الجسد مع الانفعال والصوت في منظومة واحدة متناسقة.

إن تقنية الجسد تمكن الممثل من خلق الصورة المسرحية الحية، فهي تعطي الإيقاع للحركة وتحول الكلمة إلى فعل بصري، وبذلك تصبح لغة الجسد موازية للغة الحوار، بل تتفوق عليها في بعض الأحيان بواسطة التأثير، فالصوت هو الواجهة السمعية للأداء وهو وسيلة الممثل في نقل الانفعال والفكر إلى المتلقي، عبر (النطق، النغمة، الإيقاع، الوقفات، والهمس) كلها أدوات صوتية تعبر عن حالات مختلفة للشخصية، كما أن التحكم في الجهاز الصوتي لا يقل أهمية عن التحكم الجسدي، إذ يتطلب الأداء الصوتي تدريباً خاصاً يشمل التنفس السليم والإلقاء وتدرج النغمات ومخارج الحروف^(١٠)، الصوت ليس مجرد أداة تواصل، بل هو كيان تعبيرى قادر على خلق الجو النفسي للمشاهد، فعندما يتصاعد الصوت أو ينخفض يتحرك إحساس المتلقي معه دون وعي، كما يعتمد الصوت على الإيقاع الداخلي للجملة، أي على الطريقة التي ينطق بها النص بما يتناسب مع الحالة الانفعالية للشخصية، ويفقد الإلقاء

الميكانيكي صدق الأداء، بينما الإلقاء الواعي المتناغم مع الإحساس الداخلي يمنحه الحيوية، وكذلك يعد الصمت جزء من تقنية الصوت، غياب الصوت أحياناً يؤثر درامياً أقوى من الكلام، ويعرف الممثل المحترف كيف يستخدم صوته وصمته معاً لخلق التوازن التعبيري المطلوب.

من أهم تقنيات الأداء لدى الممثل هي قدرة الممثل على التواصل مع الجمهور، فالعرض المسرحي لا يكتمل دون حضور المتفرج، والعلاقة بين الممثل والجمهور علاقة تفاعلية تتبادل فيها الطاقة، فكل أداء ناجح يقوم على إدراك الممثل لوجود الجمهور وتوجيه طاقته نحوه دون أن يخرق الإيهام المسرحي، يختلف هذا التفاعل باختلاف المدرسة المسرحية، في المسرح الواقعي يسعى الممثل إلى خلق الإيهام الكامل بحيث يشعر الجمهور أنه يشاهد واقعاً حياً، بينما في المسرح الملحمي عند بريخت يفترض بالممثل أن يكسر الإيهام ليذكر الجمهور بأنه يشاهد مسرحاً يحمل فكرة اجتماعية أو سياسية، ومن الناحية التقنية "يستخدم الممثل مجموعة من الوسائل لخلق هذا التفاعل، منها نظرة العين وتوزيع الحركة في الفضاء والتوقيات الزمنية والالتفات نحو الجمهور" ^(١١)، فكل هذه التفاصيل تؤسس لحوار غير لفظي بين الممثل والمتلقي، والتقنية هنا لا تقوم على المصادفة، بل على الوعي الكامل لدى الجمهور ودوره في تلقي الرسالة المسرحية، والممثل المتمكن هو من يوازن بين حضوره الذاتي وبين وعيه بالمتلقي، فيحافظ على وحدة الأداء دون أن يفقد التواصل المباشر مع المشاهدين.

ومن أبرز التقنيات الأخرى هي الطاقة والوجود المسرحي، فالطاقة هي الجوهر الخفي للأداء وهي العنصر الذي لا يرى ولكنه يحس، كما إنها مجموع القوى النفسية والجسدية والذهنية التي يوظفها الممثل أثناء وجوده على خشبة، وكل ممثل يمتلك طاقة خاصة

تميزه، وتتعكس في حضوره المسرحي وقدرته على شد الانتباه حتى في لحظات الصمت، أما الوجود المسرحي فهو تجلي هذه الطاقة في الفضاء، أي قدرة الممثل على ملء الخشبة بحضوره، "قد يقف الممثل دون حركة ومع ذلك يشعر الجمهور بقوته وتأثيره، لأن طاقته الداخلية تصل إليهم عبر الإيماءة والنظرة والتنفس" (١٢)، كما يطالب الممثل بأن يحافظ على مستوى طاقته طوال العرض، مع القدرة على تصعيدها أو تهدئتها بحسب تطور الحدث، وفي هذا السياق، تؤدي التمارين البدنية والتنفسية والتأملية دوراً في شحن الطاقة وتوجيهها، فالممثل لا يمكنه تحقيق الحضور دون أن يوازن بين جسده ونفسه وانفعاله، وعبر هذا التوازن يتحقق ما يعرف بـ (الكاريزما المسرحية) التي تعد من أعلى مستويات تقنيات الأداء.

في المفهوم الحديث للأداء، لم يعد الممثل مجرد منفذ لتوجيهات المخرج أو ناقل للنص، بل أصبح شريكاً في عملية الخلق الفني، فهو يشارك في بناء الرؤية البصرية والجمالية للعرض عبر اقتراحاته وتجاربه الخاصة أثناء البروفات، وأن جوهر التقنية هنا يكمن في القدرة على الابتكار داخل حدود الشخصية، إذ لا يتحول الأداء إلى تقليد آلي بل إلى فعل إبداعي، كما أن الممثل يعيد صياغة النص درامياً وجمالياً عبر ذاته، وهو بذلك ينتقل من دور المؤدي إلى دور الخالق، تظهر أهمية هذه الرؤية في المسرح التجريبي، "أذ يمنح الممثل حرية واسعة لاستكشاف إمكاناته الجسدية والصوتية خارج القوالب التقليدية" (١٣)، وقد يجعل هذا التحول من الممثل فنان شامل يبتكر أشكال الأداء ويشارك في خلق المعنى، وهذه التقنية لم تعد وسيلة للتنفيذ فقط بل أصبحت أداة للتعبير الذاتي، تعكس رؤية الممثل الفكرية والجمالية، وتجعل من أدائه تجربة فنية فريدة لا يمكن تكرارها بنفس الشكل مرتين.

تعد فترة البروفات (التدريبات) مرحلة حاسمة في تكوين الأداء المسرحي، فهي ليست مجرد إعداد تقني بل مختبر فني يكتشف فيه الممثل ذاته وأدواته، خلال البروفات يجرب الممثل الأفعال والحركات والانفعالات، ويكتشف ما يلائم الشخصية وما لا يناسبها، وتقوم التقنية في هذه المرحلة على التجريب والاستكشاف، إذ لا يوجد أداء ثابت بل محاولات مستمرة للوصول إلى الحالة الفنية الأكثر صدقا، في كل تمرين يضيف من خلاله الممثل عنصراً جديداً إلى أدائه، يعمل على تعميق العلاقة بين النص والشخصيات الأخرى، كما تمثل البروفات مساحة للحوار بين الممثل والمخرج، إذ تترجم الرؤية الإخراجية إلى لغة جسدية وصوتية حية، يتعامل معها الممثل بعقلية الباحث لا بعقلية المنفذ، لأنه يحاول أن يطور الكثير من تقنياته ويصل إلى أداء غني بالتفاصيل، تخلق العملية نوعاً من الانضباط الإبداعي، وتتحول التقنية إلى تجربة فنية جديدة، وليست مجرد مهارة مكتسبة تستخدم عند الحاجة فقط.

تتجاوز تقنيات الأداء الجانب المهاري إلى مستوى الروح الفنية، لأن الأداء المسرحي لا يقوم على التمرين فقط بل على الوعي الداخلي العميق الذي يمتلكه الممثل تجاه ما يقدمه، والممثل المتمكن لا يكتفي بإتقان حركاته وصوته، بل يسعى إلى إضفاء روح الحياة في الشخصية التي يؤديها لتبدو وكأنها وجدت فعلاً أمام الجمهور، كما إن التوازن بين التقنية والروح هو ما يصنع الممثل الحقيقي، والإفراط في التقنية يؤدي إلى الجمود، بينما غيابها يؤدي إلى العشوائية، الروح الفنية تنبع من التجربة الشخصية للممثل ومن فهمه للقيمة الإنسانية في النص المسرحي، حين يؤدي الممثل دوره بإحساس نابع من داخله، تتحول التقنية إلى جسد نابض بالحياة، يعكس صدق الإبداع ومصادقية التجربة الجمالية، وتبرز لنا في هذا الإطار علاقة نوعية بين التقنية والإبداع، والإبداع في الأداء "هو قدرة الممثل على تحويل التقنية إلى تجربة متفردة لا

تتكرر، والتقنية تكسب الممثل أدوات السيطرة أما الإبداع فيمنحه الحرية داخل هذه السيطرة^(١٤)، فبين الضبط والانطلاق تنشأ لحظة الأداء الحقيقية التي تدهش الجمهور، ويعد التدريب اليومي على التقنية شرطاً رئيسياً للإبداع لأن الممثل لا يمكنه أن يبتكر دون أن يتقن الأساسيات، ويجب أن تتحول التقنية إلى رؤية فنية غير مرئية، أي أن الجمهور لا يرى الجهد أو الصنعة، بل يعيش الإحساس الناتج عنها، والإبداع لا يعني الخروج عن النظام بل هو "اكتشاف إمكانيات جديدة داخل النظام ذاته، فالتقنية عند الممثل تعمل على إعادة اكتشاف أدواته في كل عرض، ويحول الأداء إلى حالة متجددة من التفاعل والخلق تتجدد بتجدد المتلقي والزمن والمكان"^(١٥)، وبهذا المعنى، تصبح التقنية اطاراً مفتوحاً يتيح للممثل أن يبدع دون أن يفقد توازنه أو انسجامه مع البنية العامة للعرض.

في ضوء التحولات الفكرية التي شهدتها المسرح، بات الممثل ينظر إليه بوصفه وسيطاً ثقافياً ينقل الأفكار والقيم من النص إلى المتلقي، فالأداء لم يعد مجرد تمثيل لشخصية بل أصبح خطاباً فكرياً وجمالياً يشارك في تشكيل الوعي الجمعي، فالتقنية هنا تستخدم لإيصال المعنى الثقافي، حيث يوظف الممثل أدواته لخدمة الفكرة، فكل حركة أو نغمة أو صمت يمكن أن يحمل دلالة رمزية أو اجتماعية، عبر هذا التفاعل، ويصبح الممثل عنصراً فعالاً في بناء الخطاب الثقافي للمسرح، كما أن وعي الممثل بالبيئة الاجتماعية والسياسية التي يعمل فيها يمنحه بعداً اضافي في الأداء، لأنه يصبح قادراً على ربط تجربته الفنية بالواقع المعاش، وبهذا تتجاوز التقنية الجانب الجمالي لتصبح وسيلة للتعبير عن الموقف الإنساني، وعن فهم الفنان لدوره في المجتمع.

يمكن القول إن تقنيات الأداء عند الممثل تمثل جوهر العملية المسرحية وركيزة وجودها الإبداعي وخاصة في المسرح الاحتجاجي، فهي ليست أدوات مادية فحسب، بل

منظومة فكرية وجمالية تجمع بين الجسد والعقل والوجدان، وتترجم حضور الممثل إلى فعل حي على الخشبة، كما تطور مفهوم التقنية من "مهارة شكلية إلى وعي شامل بالذات والآخر، يدمج بين التدريب والانفعال وبين التحليل والتخيل وبين الجسد والفكر"^(١٦)، ولم يعد الممثل المعاصر منفذاً لأساليب جاهزة، بل باحثاً في ذاته وفي أدواته لاكتشاف أشكال جديدة من التعبير، وأن تقنيات الأداء لا يمكن فصلها عن التجربة الإنسانية للممثل، فهي انعكاس لمستوى وعيه وثقافته وانتمائه الفني، فإن تطوير هذه التقنيات يعني تطوير الفن المسرحي نفسه، والممثل في المسرح الاحتجاجي هو المحرك الأساسي للعرض ووسيطه الحيوي. كما يمكن القول إن التقنية الحقيقية ليست في الأداء المتقن فحسب، بل في القدرة على تحويل التقنية إلى صدق وإحساس وفكرة، إذ يصبح الممثل في كل عرض كائناً متجدداً يعيد خلق العالم أمام أعين الجمهور من جديد.

المبحث الثاني / تشكلات الأداء في العرض المسرحي الاحتجاجي،

العرض المسرحي الاحتجاجي أحد أكثر أشكال المسرح قدرة على توظيف الأداء للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية، فهو لا يقتصر على الترفيه أو السرد الدرامي فحسب، بل يسعى إلى إحداث تأثير مباشر في وعي الجمهور، عبر تقديم تجربة مسرحية تحمل رسالة نقدية أو دعوة إلى التغيير، كما أن تشكلات الأداء في هذا النوع من العروض لا تقتصر على الأداء الفردي للممثل فقط، بل تمتد لتشمل (الفضاء، الإيقاع، الجسد، الصوت، التفاعل الجماعي، الرمزية البصرية) كل هذه العناصر تعمل لتشكيل لغة مسرحية فريدة تعكس طبيعة الاحتجاج، وتطرح تساؤلاً حول قضية معينة، كما يمتلك العرض المسرحي الاحتجاجي أشكال عديدة للأداء

وخصائص تعمل على خلق حالة مسرحية متكاملة تعكس روح الاحتجاج والرفض الاجتماعي.

يقوم المسرح الاحتجاجي على فكرة أن المسرح أداة للتغيير الاجتماعي والسياسي وليس مجرد مساحة للعرض الفني، فالأداء في هذا السياق يكتسب طابع تفاعلي توعوي، عبر مشاركة الممثل للجمهور في اللحظة المسرحية، ومن ثم يستفز تفكيرهم ويثير أسئلة حول الواقع الذي يعيشونه، وعليه، يعد الأداء الاحتجاجي شكلاً حيويًا من التفاعل المسرحي، فهو يدمج بين التقنية التقليدية للممثل وبين ابتكار وسائل تعبيرية تشمل استخدام الموسيقى والصوت للتأثير النفسي، والحركة والإيماء الرمزية لتوصيل الرسالة، وكسر الإيهام المسرحي كما في مسرح بريخت، لزيادة الوعي النقدي لدى الجمهور، ومن أبرز سمات المسرح الاحتجاجي أنه "يعتمد على الرمز والتجريد أكثر من السرد الواقعي، ويستفيد من التكرار والمفارقة والتضاد لخلق صدمة ذهنية تدفع الجمهور للتفاعل الذهني والعاطفي مع الموضوع" (١٧).

يشكل الممثل مرتكزاً رئيسياً في العروض الاحتجاجية، فهو ليس مجرد ناقل للنص بل فاعل اجتماعي وفكري يشارك في توجيه رسالة العرض، ويتطلب هذا النوع من الأداء لدى الممثل الوعي الكامل بالفكرة، لأن الأداء الاحتجاجي قائم على التفاعل الواعي مع محتوى العرض، كما يتطلب المرونة في استخدام الجسد والصوت، ويحتاج الممثل أيضاً إلى التعبير عن المعنى عبر كل أدواته الفنية، وليس النص وحده، وكذلك القدرة على التواصل مع الجمهور بنحو مباشر، وبما يشمل الكسر المتعمد للحاجز التقليدي بين الممثل والمتلقي، كما تتشكل لدى الممثل مهارات متعددة تجمع بين الأداء الدرامي التقليدي والابتكار التعبيري، "ليتمكن من تقديم شخصية أو موقف يعبر عن رفض أو نقد أو دعوة للتغيير الاجتماعي" (١٨)، كما تعد الحركة والإيماء الرمزية أحد أهم أدوات

الأداء في العروض الاحتجاجية، فهي تساعد على نقل الرسالة بشكل سريع ومؤثر دون الاعتماد على الحوار فقط، فالرموز الحركية مثل التكرار أو التضاد بين الحركة والوقفات، تعمل على إيصال المعنى بشكل بصري مكثف، وتزيد من قدرة الجمهور على التفاعل الذهني والعاطفي مع العرض.

يعتمد الأداء الاحتجاجي على المبالغة المقصودة في الحركة لشد انتباه الجمهور، مع الحفاظ على الانسجام بين جميع عناصر العرض، وهنا يظهر دور المخرج في توحيد الرؤية الإبداعية بين الممثلين لضمان وصول الرسالة بشكل واضح ومؤثر، وتساهم هذه التقنية كذلك في خلق هوية مسرحية مميزة، بحيث يصبح الأداء ليس مجرد فعل تمثيلي، بل لغة بصرية وحسية تحمل مضموناً نقدياً أو احتجاجياً، ويكتسب الصوت والإيقاع أهمية خاصة في العروض الاحتجاجية، إذ يستخدم الممثل صوته ليس فقط لنقل النص، بل لتوليد الطاقة المسرحية وإحداث تأثير نفسي لدى الجمهور، ويشمل ذلك التحكم في الجهارة والنغمة والإيقاع الصوتي والتوقفات، ويخلق صوت الممثل حالة من الترقب والتفاعل النفسي، "يتربط الصوت مع الإيقاع العام للعرض، بما يشمل الحركة الجماعية والتفاعلات الزمنية للممثلين"^(١٩)، ليتمكن الجمهور من فهم الإيقاع الاحتجاجي الذي يميز العرض المعاصر عن المسرح التقليدي، وبهذا الشكل يصبح الصوت جزءاً من الرسالة الاحتجاجية نفسها، وليس مجرد وسيلة للتعبير عن الحوار النصي، مما يساهم في تعزيز فعالية الأداء وإيصال الهدف الاجتماعي والسياسي للعرض.

يتميز المسرح الاحتجاجي بأهمية الأداء الجماعي، لا يقتصر تأثير العرض على الممثل الفرد، بل يمتد إلى تفاعل كل عناصر العرض المسرحي، وعليه، يصبح الأداء تجربة متكاملة تتفاعل فيها الجسدانية والصوت والإيقاع والرمزية البصرية لتشكيل لغة

مسرحية موحدة، كما يعد التفاعل الجماعي أداة تقنية أساسية، إذ يعتمد على مزامنة الحركات والانفعالات بين الممثلين، مما يضفي على العرض طاقة ديناميكية تزيد من حدة التأثير الاحتجاجي على الجمهور.

أحد أهم عناصر الأداء الاحتجاجي هو كسر الإيهام المسرحي التقليدي، وهو مفهوم مستوحى من أعمال بريخت، إذ يهدف هذا الكسر إلى تنكير الجمهور بأنه يشاهد عرضاً مسرحياً يحمل رسالة نقدية، بدلاً من أن يغرق في الإيهام الواقعي للشخصية، كما يعمل كسر الإيهام على "خلق مسافة نقدية بين المشاهد والحدث المسرحي، مما يسمح بتفكير واعٍ وتحليل منطقي لقضايا العرض"^(٢٠)، بدلاً من الاكتفاء بالتجربة الانفعالية وحدها، وتشمل التقنيات المستخدمة:

- ١- مخاطبة الجمهور مباشرة، أو التفاعل معه أثناء العرض.
 - ٢- استخدام الإشارات الرمزية أو التعليقات الساخرة داخل المشهد.
 - ٣- التلاعب بالزمن والمكان على الخشبة لإبراز الرسالة الاجتماعية أو السياسية.
- تعد التقنيات التجريبية أحد السمات الجوهرية للمسرح الاحتجاجي، إذ يسعى الأداء إلى تجاوز الأساليب التقليدية في التعبير عن الواقع، ويشمل ذلك استخدام الحركة البدنية التجريبية التي تتجاوز السرد النصي، واستخدام الصوت الجماعي لخلق تأثيرات سمعية جديدة، وايضاً الموسيقى والإضاءة والرمزية البصرية كعناصر متكاملة لزيادة التأثير الدرامي، ويتيح هذا النهج للممثل حرية الابتكار، فهو قادر على استكشاف إمكانياته التعبيرية الكاملة، ويخلق عروضاً فنية تتسم بالحدثة والصدمة الفكرية، بما يتناسب مع روح الاحتجاج والرفض الاجتماعي.

في العروض الاحتجاجية يصبح الفضاء المسرحي نفسه عنصراً تقنياً في الأداء، إذ يسهم في توجيه طاقة المشهد وتحديد علاقة الممثل بالجمهور، يتضمن ذلك استغلال

المنصة والمسرح المفتوح لتقريب الممثل من الجمهور، ومن ثم استخدام المساحات لتقسيم المشهد إلى مناطق تعكس صراع الشخصية أو المجتمع، وكذلك التنقل بين الفضاءات المختلفة لتعزيز الإيقاع الدرامي وإيصال الرسالة الاحتجاجية بشكل أكثر وضوحاً، وايضاً يصبح الفضاء المسرحي أداة تعبيرية حية، إذ يتفاعل الممثل معه ويستخدمه لتضخيم تأثيره الرمزي والجمالي على المشاهدين، مما يجعل الأداء أكثر ديناميكية وفعالية، كما تلعب الرموز والمواد الحسية دوراً هاماً في الأداء الاحتجاجي، إذ "يمكن للملابس والديكور والألوان والأشياء المستخدمة على الخشبة أن تنقل رسائل مباشرة وقوية" (٢١)، فالرمز المسرحي في هذا السياق لا يقتصر على عنصر جمالي، بل هو أداة تقنية للتعبير عن النقد الاجتماعي والسياسي، وتوظف المواد الحسية لإشراك حواس الجمهور، مثل الأصوات المفاجئة أو الضوء الموجه أو الأشياء التي يتحرك بها الممثلون، بحيث تصبح الخبرة المسرحية تجربة شاملة تتجاوز الكلمات، وتترك أثراً نفسياً وبصرياً في المتلقي.

بالرغم من أهمية الأداء الجماعي في العروض الاحتجاجية، يظل الأداء الفردي للممثل محورياً أساسياً لتوصيل الرسالة، فكل ممثل مسؤول عن خلق شخصية أو موقف يعكس روح الاحتجاج، ويتميز الممثل في الأداء الفردي والذي يعتمد على:

- ١- الوعي التام بالدور والرسالة المحتوى: لا يكفي إتقان الدور شكلياً، بل يجب أن يفهم الممثل أهداف العرض الاجتماعية والسياسية.
- ٢- القدرة على توظيف التقنيات التعبيرية: الصوت، الجسد، الإيقاع، والرموز كلها أدوات يجب أن تتناغم لتخدم الهدف الاحتجاجي.
- ٣- المرونة والتجاوب اللحظي: إذ يمكن للممثل تعديل أدائه أثناء العرض بحسب تفاعل الجمهور.

وبهذا الشكل يصبح الممثل وسيطاً بين النص والجمهور، وقادراً على خلق حالة من الوعي النقدي لدى المشاهد، ومن ثم تفعيل تجربة الاحتجاج المسرحي بأكملها، فضلاً عن الإيقاع والزمن المسرحي اللذان يلعبان دوراً مركزياً في الأداء الاحتجاجي، فهما يحددان درجة التوتر والتأثير النفسي للمشاهد، فضلاً عن التوقفات المكانية والزمانية لخلق لحظات من الترقب، والتكرار والإيقاعات المتغيرة لإبراز الفكرة أو التعزيز الرمزي، وتغيير سرعة الحركة أو الحوار حسب تطور الموقف على خشبة، أيضاً الزمن في المسرح الاحتجاجي ليس مجرد تسلسل أحداث، بل هو أداة رمزية يمكن استخدامها للتأكيد على الصراع أو لتجسيد الضغوط الاجتماعية التي يواجهها المجتمع، كما يأخذ صوت الممثل أهمية عالية في العروض الاحتجاجية "يتجاوز كونه وسيلة للتعبير عن النص، ليصبح أداة لتوليد الطاقة الجماعية، ويتم استخدام التصوير الجماعي لخلق شعور بالوحدة أو المقاومة" (٢٢)، وكذلك للدعاء المباشر للجمهور لتفعيل التفاعل اللحظي، وهكذا يتحول الصوت إلى عنصر فاعل في التفاعل المسرحي، يعزز من تأثير الرسالة ويخلق تجربة حسية ونفسية متكاملة لدى الجمهور.

تعتمد العروض الاحتجاجية بشكل كبير على التجريد والرمزية، إذ يستخدم الجسم والحركة والألوان والإضاءة والديكور لنقل الرسائل بطريقة غير مباشرة لكنها مؤثرة، كما يسمح التجريد للعرض بأن يتجاوز الحدود الواقعية للنص، ويخلق مساحة تأملية وتفاعلية للمشاهد، إذ يمكن لكل فرد تفسير الرموز وفق تجربته الشخصية وفهمه الاجتماعي، وتساعد الرمزية على تركيز الانتباه على القضايا الجوهرية دون تشتيت الجمهور بتفاصيل ثانوية، وإثارة التساؤل النقدي لدى المتلقي حول واقع المجتمع والقيم السائدة، فضلاً عن تعزيز التواصل البصري والحسي بين الممثل والجمهور، ليصبح العرض تجربة شاملة، لتشكل العلاقة بين الممثل والجمهور حجر الزاوية في الأداء

الاحتجاجي، "إذ يتحقق التأثير الفعلي للعرض من خلال هذا التفاعل المباشر، والممثل في هذا النوع من المسرح ليس مجرد منفذ للنص بل محفز للتفكير النقدي وغالباً ما يخرق الحدود التقليدية بين الخشبة والمشاهد" (٢٣)، عبر مخاطبة الجمهور مباشرة أو إدماجه في المشهد، كما إن هذا التفاعل يخلق مساحة حية لتجربة الاحتجاج المسرحي، حيث يصبح الجمهور جزءاً من الحدث المسرحي، وليس مجرد متلقي سلبي.

في العروض الاحتجاجية، لا يمكن فصل الأداء الفردي عن الجماعي بل يتشكل الانسجام بين الاثنين ليخلق فعالية العرض، فالممثل الفردي يبرز شخصيته أو موقفه الاحتجاجي، بينما يندمج في الإيقاع الجماعي والتنسيق الحركي مع بقية الفرقة، هذا التكامل يتيح خلق نسيج مسرحي حي، إذ تتفاعل الطاقة الفردية مع الجماعية لتوصيل الرسالة بشكل أقوى وأكثر تأثيراً، كما أن الممثل في هذا السياق مطالب بوعي مستمر بالفضاء المسرحي والجمهور، ليتحرك بطريقة تضمن وصول المعنى والرمز إلى الجميع، ويحول العرض إلى تجربة مشتركة بين الخشبة والمتلقي، ومن أهم أهداف الأداء الاحتجاجي هو كسر الحواجز التقليدية بين الممثل والجمهور، ليصبح التفاعل مباشراً وحيوياً، ويشمل ذلك مخاطبة الجمهور بالاسم أو الإشارة، واستخدام الفضاء المفتوح للتقريب بين الممثل والمتلقي، مع إدخال عناصر مفاجئة تعزز التأثير النفسي والذهني، وهذا يدفع الجمهور إلى التفكير والتحليل بدلاً من الاكتفاء بالمشاهدة السلبية، ويخلق حالة من المشاركة الوجدانية والفكرية في اللحظة المسرحية.

توظف العروض الاحتجاجية الرموز والمواد الحسية كأدوات تقنية أساسية، فمن خلال هذه الأدوات يتحول الأداء إلى لغة متعددة المستويات، إذ يحمل كل عنصر معنى يضاف إلى المعنى العام للعرض، ويصبح الجمهور قادراً على فهم الرسالة بوساطة

التجربة الحسية وليس النص وحده، مما يزيد من تأثير الأداء على الصعيد النفسي والاجتماعي، ويتضمن ذلك:

١- الرموز المرئية: الألوان، الملابس، الإضاءة، والحركة لتوصيل فكرة أو موقف احتجاجي.

٢- المواد الحسية: الأصوات والأدوات المستخدمة على خشبة، والروائح لإشراك كل الحواس في العرض

تقوم تشكيلات الأداء في العرض المسرحي الاحتجاجي على التوازن بين الأداء الفردي والجماعي، وبين التقنية والابتكار، وبين الصوت والحركة والرمزية البصرية، كما إن الممثل في هذا النوع من المسرح لا يقتصر دوره على التمثيل، بل يصبح فاعلاً اجتماعياً وفكرياً قادراً على توجيه الرسالة الاحتجاجية للجمهور وإثارة التفكير النقدي، ويعتمد الأداء الاحتجاجي على المرونة والإبداع الفني في التعامل مع النص والفضاء والجمهور، وكذلك استخدام الرمزية والتجريد لتوصيل الرسائل الاجتماعية والسياسية بشكل مكثف، ويمكن القول إن العروض المسرحية الاحتجاجية تقدم نموذجاً متطوراً للأداء المسرحي، إذ تتحول التقنية إلى أداة للتأثير الاجتماعي والفكري، وتصبح المسرح تجربة حية للتفاعل بين الفنان والمجتمع تعكس القضايا الراهنة وتساهم في تشكيل الوعي الجمعي.

مؤشرات الاطار النظري:

١- يركز التحليل النفسي والجسدي للشخصية أهمية عالية، ويساعد الممثل على فهم دوافع الشخصية.

٢- تبرز التقنية كأداة للإبداع والابتكار الفني عبر تناول العلاقة بين المهارة الفنية والحرية الإبداعية.

٣- يمكن للتقنيات المختلفة (الصوت، الحركة، الإيقاع) أن تتحول إلى لغة فنية لشخصية الممثل.

٤- يؤثر الأداء الفردي والجماعي على الجانب الاجتماعي، لأنه يركز على توازن الأداء في نقل رسالة احتجاجية، ومن ثم إشراك الجمهور في العرض المسرحي.
٥- تعمل الرمزية والتجريد على كسر الإيهام المسرحي، وذلك عبر توظيف الأفعال البصرية لنقل القضايا الاجتماعية والسياسية بطريقة مؤثرة.

الفصل الثالث / إجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً: إجراءات البحث

١ - مجتمع البحث:

تناولت الدراسة تقنيات الأداء في العرض المسرحي الاحتجاجي العراقي، وذلك لما يمتاز به الممثل من تنوع في الأداء على خشبة لمسرح، وقد تم حصر مجتمع البحث طبقاً لمحددات موضوعة البحث وحدوده.

٢ - منهجية البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي في تناول أطاره النظري وإجراءات بحثه وذلك بما يتوافق مع مسار البحث وغاياته.

٣ - أداة البحث:

لغرض تحقيق غايات البحث اعتمد الباحث أداة من أجل الوصول الى مبتغاه وكما يلي:

أ - الملاحظة المباشرة لعينات البحث لغرض تحليلها .

ب - المقابلات الشخصية التي اجراها الباحث مع العاملين في المسرح الاحتجاجي داخل العراق من ممثلين ومدربين وخريجين.

ج - الخبرة الذاتية للباحث في مجال المسرح الاحتجاجي.

٤ - أداة التحليل:

اعتمد الباحث على ما تم إفرازه من مؤشرات الإطار النظري في تنظيمها وتصنيفها كأداة للبحث ومعيار لقياس وتنفيذ عملية تحليل نماذج العينة والتي تشمل عروض المسرح الاحتجاجي.

ثانياً: تحليل عينة البحث:

اسم المسرحية: ثمان شهود من بلادي

تأليف وإخراج: الفنان ماجد درندش

تمثيل: (عواطف نعيم - سنان العزاوي - باسل شبيب - يحيى ابراهيم - نظير جواد

- طه المشهداني - سعد عزيز عبد الصاحب - ذو الفقار خضر - صادق الوالي)

تنفيذ الموسيقى: محمد جاسم الرسام

سينوغرافيا: سنان العزاوي

الاضاءة: ناظم حسن شجر, ليث هادي مهدي, ومحمد فؤاد عثمان

المؤثرات الصوتية: قاسم داود الساعدي

داتا شو: أحمد منير شير

مكان العرض: عرض على خشبة المسرح الوطني في بغداد

تاريخ العرض: ٢١ تشرين الأول ٢٠١٦

جهة الانتاج: الفرقة الوطنية للتمثيل / دائرة السينما والمسرح

فكرة العرض:

تتحدث فكرة العرض المسرحي الاحتجاجي (ثمان شهود من بلادي) عن بطولات رموز من أبطال العراق، الذين ضحوا بأرواحهم من اجل الدفاع عن الوطن، وادى شخوص العرض الشهداء فنانون عراقيون وهم: الشهيذة الشيخة أمية جبارة تجسيد ضيفة الشرف

د. عواطف نعيم، الشهيد السباح حمد اسماعيل الجبوري تجسيد الفنان سنان العزاوي، الشهيد مصطفى العذاري تجسيد الفنان باسل شبيب، الشهيد العقيد علي الندايي تجسيد الفنان يحيى ابراهيم، الشهيد اللواء الركن نجم عبدالله السوداني تجسيد الفنان نظير جواد، الشهيد اللواء الطيار ماجد عبدالسلام التميمي تجسيد الفنان طه المشهداني، الشهيد الجندي سمير مراد تجسيد الفنان سعد عزيز عبد الصاحب، الشهيد الشاب علي عيد الجميلي تجسيد الفنان ذو الفقار خضر، الشهيد اللواء الركن فيصل الزاملتي تجسيد الفنان صادق الوالي.

عبر الشهداء عن مراحل التحرير للمدن التي اغتصبتها عصابات داعش الارهابية، وكانت مدينة الموصل حاضرة بقوة بين ثنايا العرض، فجاءت كلمات الاستهلال بمشاهدة العرض (تعالوا لنحتفل بالنصر على داعش القتللة وتحرير الموصل الحبيبة، تعالوا لنحتفل ببطولات أفراد القوات العراقية وبجميع أصنافها حتى المدنية منها، تعالوا لنشاهدهم أحياء على خشبة المسرح ونحن نحيطهم بالمحبة والفخر والاعتزاز. تعالوا ولا تنسوا أن تدعوا عوائل الشهداء جميعاً وخاصة المعنيين في المسرحية، تعالوا لتشاهدوا بطولات رموز الوطن في الشجاعة والوطنية والانتماء للأرض. وقد انتقى مؤلف النص بشكل ذكي شخصيات الشهداء المجسدة في العرض لتشمل مكونات الشعب العراقي كافة ليمنح العرض مفهوماً وطنياً شاملاً.

تحليل العينة:

جسد العرض المسرحي الاحتجاجي عبر تقنية الأداء ثماني صور للاستشهاد، كل صورة كانت تشكل نوعاً استثنائياً من التضحية، كل شهيد كان يقول ما في قلبه للتعبير عبر الأداء عن حبه لشعبه وبلده وما كان يرى في الشهادة، الا قدراً بسيطاً من الوفاء للناس والوطن وهما اللذان عانياً كثيراً من الارهاب طيلة السنوات الماضية من عمر

العراق، وكل واحد من هؤلاء الشهداء كان يقدم درساً بليغاً في التضحية، كانت الالوان تتداخل على خشبة المسرح كأن ارواح هؤلاء الشهداء ترفرف فيما كان الدم يشرح حقائق ما حدث، ركز المخرج على الجوانب النفسية والجسدية للشخصية لما لهما من أهمية ساعدت الممثل على فهم دوافع الشخصية، الممثلون كانوا هم الشهود الذي يحكون قصصاً من تاريخ الشهادة وهم يتصدون للهمجية التي تحاول أن تستبيح البلاد والعباد، كانت الايادي تمتد عاليات لتقول كلماتها المعبرة عن النصر والتحرير، فيما كان الممثلون يتسامون في تجسيد الشخصيات بشكل ملفت، وكانت النتيجة تلك الدموع التي اغرورقت بها عيون الجمهور وقد استطاع الفنانون جعل خشبة المسرح مواقع حقيقية للأحداث التي جرى خلالها استشهاد هؤلاء المقاتلون. يهدف الاداء إلى إحداث تأثير سيكولوجي يستفز المتلقي، ويُمكنه من التفاعل مع القضايا المطروحة بشكل أعمق. ويؤثر الأداء على الجانب الاجتماعي، لأنه يركز على نقل رسالة احتجاجية عبر العرض المسرحي يشرك فيها الجمهور .

قدم الممثلون عبر التحولات الأدائية شخصيات مختلفة من العراق، تبرز هذه الشخصيات عبر الرؤى التقنية كأداة للإبداع والابتكار الفني من خلال تناول العلاقة بين المهارة الفنية والحرية الإبداعية. إذ كانت كل شخصية شاهد على هؤلاء الثمانية بالكلمة المعبرة والحركة، افتتح العرض المسرحي بأرواح الشهداء وهي تتعالى في فضاءات المسرح في مشهد جنائزي، قبل أن ينهض الشهيد علي النداوي ويقف بمواجهة الجمهور معبراً عن احتجاجه بصمت قبل أن يهز جسده صارخاً على الظلم ومحتجاً على الارهاب قبل ان يملأ الشهداء الآخرون مساحة الخشبة للتعريف بهم وبالمواقف الوطنية والإنسانية لكل واحد منهم عبر حوارات مؤثرة، يمكن للتقنيات المختلفة (الصوت، الحركة، الإيقاع) أن تتحول إلى لغة فنية لشخصية الممثل. تشمل تقنية

الأداء واستخدامات مبتكرة للفضاء العام لخلق أشكال جديدة من الاحتجاج، وقد يبتعد عن الأساليب التقليدية مثل التقمص المباشر، ليعتمد على أساليب أخرى كالإيماء والتمثيل الرمزي. في بعض أشكال مسرح الاحتجاج، قد يتحول الأداء إلى شكل من أشكال "المكاشفة" و"الوثيقة"، ويخرج عن الإطار التقليدي للشخصية والتمثيل وذلك كما في مسرحية (ثمان شهود من بلادي) التي كسر فيها الإيهام المسرحي عبر الرمزية، وعبر توظيف الأفعال البصرية لنقل القضايا الاجتماعية والسياسية بطريقة مؤثرة.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

اولا - النتائج:

- ١ - اشراك الجمهور في بعض المشاهد ومنها عندما أدى الممثلون دور الشهود الذين يحكون قصصاً من تاريخ الشهادة وهم يتصدون للهمجية التي تحاول أن تستبيح البلاد والعباد. وهذا بهدف جذب الجمهور على التفاعل المطلوب.
- ٢ - توظيف التقنيات والاساليب غير التقليدية كوسائل من اجل توصيل الافكار. كما قدمته كل شخصية من أداء كدليل على أنها شاهد على هؤلاء الثمانية بالكلمة المعبرة والحركة.
- ٣ - تداخل الاساليب الادائية في فن التمثيل والتي تمتد جذورها الى بيسكاتور وبريخت، إذ عمد المخرج إلى كسر الإيهام المسرحي عبر الرمزية، وتوظيف الأفعال البصرية لنقل القضايا الاجتماعية والسياسية بطريقة مؤثرة.
- ٤ - محاكاة الواقع الاجتماعي والسياسي المؤثر في المجتمع، عبر تقديم كل شخصية من الشهداء درساً بليغاً في التضحية، وذلك من خلال تداخل الالوان على خشبة المسرح من أجل إعطاء صورة لأرواح الشهداء وهي ترفرف لتكشف حقيقة ما حدث.

ثانيا - الاستنتاجات:

- ١ - تطابق الأفعال الاحتجاجية في العرض المسرحي مع الواقع الذي عاشت فيه الشخصيات، وما مر عليها من ضغط نفسي واجتماعي.
- ٢ - لا يمكن أن يحقق العرض المسرحي الاحتجاجي مبتغاه إلا عبر تقنية الأداء وحضور الجمهور الفاعل والمؤثر.
- ٣ - ضرورة اعداد الممثلين وكادر العمل الفني على طبيعة عروض الاحتجاج في المسرح.
- ٤ - توظيف فضاءات بديلة وتحولات ادائية معاصرة من أجل الابتعاد عن الصور والمشاهد التقليدية.

ثالثا - التوصيات:

- ١ - الاهتمام بالاحتجاج كمفهوم والتقنيات لتقديم أداء متقدم، وذلك عبر دراسة التاريخ العراقي وابعاده الاجتماعية والثقافية.
- ٢ - التركيز على الحوار الجسدي واشتغالاته الاحتجاجية عبر الرقص والايقاع والتخيل الدرامي الحديث.

رابعا - المقترحات:

يقترح الباحث العناوين التالية:

- ١ - تمظهرات التقنية الحديثة بين التواصلية والاحتجاج في العرض المسرحي.
- ٢ - جماليات الصورة الرقمية في العرض المسرحي الاحتجاجي.

الخاتمة:

يتضح لنا أن المسرح الاحتجاجي لم يكن مجرد شكل فني أو تيار عابر، بل مثل ممارسة جمالية وفكرية ذات بعد اجتماعي وسياسي عميق، سعت إلى مساءلة الواقع وكشف تناقضاته وتحفيز وعي المتلقي تجاه قضايا القهر والظلم والتهميش، وقد شكلت تقنيات الأداء فيه العمود الفقري لهذا النوع المسرحي، إذ أسهمت في تحويل النص من خطاب لغوي إلى فعل احتجاجي حي يتجسد على خشبة المسرح، كما أظهرت الدراسة أن أداء الممثل في المسرح الاحتجاجي يقوم على كسر الأشكال التقليدية للتمثيل، من خلال توظيف الجسد بوصفه أداة تعبير أساسية والاعتماد على الحركة والإيماء والصوت بوصفها وسائل دلالية مكثفة تحمل شحنات رمزية وسياسية واضحة، كما برزت أهمية التغريب، الارتجال، ومخاطبة الجمهور مباشرة، بوصفها تقنيات أدائية تهدف إلى إشراك المتلقي فكرياً لا عاطفياً فقط، ودفعه إلى اتخاذ موقف نقدي من القضايا المطروحة بدلاً من الاكتفاء بالمشاهدة السلبية.

وضح بحثنا أن تقنيات الأداء في المسرح الاحتجاجي تتسم بالمرونة والقدرة على التكيف مع السياقات الاجتماعية والسياسية المختلفة، الأمر الذي يجعلها قابلة للتجدد والاستمرار، فالممثل هنا لا يؤدي دوراً درامياً فحسب بل يتحول إلى فاعل اجتماعي وناقل لخطاب احتجاجي، يتقاطع فيه الفن مع الوعي الجمعي، وتذوب فيه الحدود بين المسرح والواقع، وعليه يمكن القول إن تقنيات الأداء في المسرح الاحتجاجي تمثل ركيزة أساسية في بناء هذا المسرح ووظيفته، إذ أسهمت في ترسيخ دوره كأداة للتغيير والتعبير الحر، وكفضاء نقدي قادر على مساءلة السلطة والواقع الاجتماعي.

الهوامش:

- ١- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٧٢، ص ١٠٠.
- ٢- أحمد أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي (الممثل والمخرج)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ٢٠٠٩، ص ١٢٩.
- ٣- ثيودور شانك، المسرح الأمريكي البديل، ترجمة: سامي خشبة، ج ١، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة: ٢٠٠٨، ص ٣٩.
- ٤- جان ماري اوزباس، الفلسفة والتقنيات، ترجمة: عادل العوا، عويدات للطباعة والنشر، بيروت: ١٩٨٣، ص ١١٣.
- ٥- جورج فيغاريلو، تاريخ الجمال: الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوربية إلى ايامنا، ترجمة: جمال شهيد، المنظمة العربية للترجمة والنشر، بيروت: ٢٠١١، ص ٣٢٧.
- ٦- جيمس روز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: انعام نجم جابر، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد: ٢٠٠٧، ص ١٧٣.
- ٧- جيمس روز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: انعام نجم جابر، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد: ٢٠٠٧، ص ١٧٥.
- ٨- د. ياسر عبد الصاحب البراك، المسرح الاحتجاجي في ثورة تشرين، مؤسسة نخيل عراقي، ٢٠٢١ - ٩ - ١٠. نقلاً عن: <https://iraqpalm.com>
- ٩- الزين المسكيني، تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة، ط ١، منشورات الاختلاف للطبع والنشر، الجزائر: ٢٠١٤، ص ٢٤٣.
- ١٠- سامي عبد الحميد، العلاقة بين الأداء والعرض المسرحي، الحوار المتمدن، محور: الأدب والفن، الحوار المتمدن، العدد (٧٠١١)، ٦ - ٩ - ٢٠٢١. نقلاً عن: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp>
- ١١- ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي - محمود احمد مرسى، ج ٢، دار النهضة - مصر للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٧٣، ص ٣٥.
- ١٢- صالح سعد، الأنا الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، د . ت، ص ٢٠٤.

- ١٣- عباس رهنك حسن - عبود حسن المهنا، تشكلات الاداء في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية - جامعة بابل، العدد (٣٩)، العراق: ٢٠١٨، ص ١٢٢٩.
- ١٤- عباس رهنك حسن، عبود حسن المهنا، تشكلات الاداء في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية - جامعة بابل، العدد (٣٩)، العراق: ٢٠١٨، ص ١٢٣١.
- ١٥- عدي عبد الجبار عبد المجيد، عمل الممثل العراقي في تجسيد الشخصيات التاريخية، رسالة ماجستير غير منشورة - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، بغداد: ٢٠٠٤، ص ٢٣.
- ١٦- فاطمة رفعت حسين، مرجعيات اداء الممثل في المسرح العراقي فاطمة الربيعي نموذجاً، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد (٢٤)، العدد (٤)، العراق: ٢٠١٦، ص ٢٥٣١.
- ١٧- فاطمة رفعت حسين، مرجعيات اداء الممثل في المسرح العراقي فاطمة الربيعي نموذجاً، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد (٢٤)، العدد (٤)، العراق: ٢٠١٦، ص ٢٥٢٨.
- ١٨- قحطان عدنان، بنية السرد بين عمل الممثل واليات العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، بغداد: ٢٠٠٥، ص ٦٢.
- ١٩- كولين كونل، علامات الأداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: أمين حسن الرباط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٩٩، ص ٤٣.
- ٢٠- كولين كونل، علامات الأداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: أمين حسن الرباط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٩٩، ص ٤٤.
- ٢١- لشته أريكا فشر، جماليات الأداء - نظرية في علم جمال العرض، ترجمة: مروة مهدي، ط١، المشروع القومي للترجمة، القاهرة: ٢٠١٢، ص ٥٤.
- ٢٢- لشته أريكا فشر، جماليات الأداء - نظرية في علم جمال العرض، ترجمة: مروة مهدي، ط١، المشروع القومي للترجمة، القاهرة: ٢٠١٢، ص ٦٢.
- ٢٣- مارفن كارلسون، في الأداء مقدمة نقدية، ترجمة: د. منى سلام، مركز اللغات والترجمة، اكااديمية الفنون - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة: ١٩٩٩، ص ٥٠.

المصادر:

- ١- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر وللصحافة والطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٧٢.
- ٢- أحمد أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي (الممثل والمخرج)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ٢٠٠٩.
- ٣- ثيودور شانك، المسرح الأمريكي البديل، ترجمة: سامي خشبة، ج١، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة: ٢٠٠٨.
- ٤- جان ماري اوزياس، الفلسفة والتقنيات، ترجمة: عادل العوا، عوידات للطباعة والنشر، بيروت: ١٩٨٣.
- ٥- جورج فيغاريلو، تاريخ الجمال: الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوربية إلى ايامنا، ترجمة: جمال شهيد، المنظمة العربية للترجمة والنشر، بيروت: ٢٠١١.
- ٦- جيمس روز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: انعام نجم جابر، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد: ٢٠٠٧.
- ٧- جيمس روز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: انعام نجم جابر، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد: ٢٠٠٧.
- ٨- د. ياسر عبد الصاحب البراك، المسرح الاحتجاجي في ثورة تشرين، مؤسسة نخيل عراقي، ١٠ - ٩ - ٢٠٢١. نقلاً عن: <https://iraqpalm.com>
- ٩- الزين المسكيني، تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة، ط١، منشورات الاختلاف للطبع والنشر، الجزائر: ٢٠١٤.
- ١٠- سامي عبد الحميد، العلاقة بين الأداء والعرض المسرحي، الحوار المتمدن، محور: الأدب والفن، الحوار المتمدن، العدد (٧٠١١)، ٦ - ٩ - ٢٠٢١. نقلاً عن: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp>
- ١١- ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي - محمود احمد مرسى، ج٢، دار النهضة - مصر للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٧٣.
- ١٢- صالح سعد، الأنا الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، د . ت.

- ١٣- عباس رهك حسن - عبود حسن المهنا، تشكلات الاداء في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية - جامعة بابل، العدد (٣٩)، العراق: ٢٠١٨.
- ١٤- عباس رهك حسن، عبود حسن المهنا، تشكلات الاداء في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية - جامعة بابل، العدد (٣٩)، العراق: ٢٠١٨.
- ١٥- عدي عبد الجبار عبد المجيد، عمل الممثل العراقي في تجسيد الشخصيات التاريخية، رسالة ماجستير غير منشورة - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، بغداد: ٢٠٠٤.
- ١٦- فاطمة رفعت حسين، مرجعيات اداء الممثل في المسرح العراقي فاطمة الربيعي نموذجاً، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد (٢٤)، العدد (٤)، العراق: ٢٠١٦.
- ١٧- فاطمة رفعت حسين، مرجعيات اداء الممثل في المسرح العراقي فاطمة الربيعي نموذجاً، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد (٢٤)، العدد (٤)، العراق: ٢٠١٦.
- ١٨- قحطان عدنان، بنية السرد بين عمل الممثل واليات العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، بغداد: ٢٠٠٥.
- ١٩- كولين كونل، علامات الأداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: أمين حسن الرباط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٩٩.
- ٢٠- كولين كونل، علامات الأداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: أمين حسن الرباط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٩٩.
- ٢١- لشته أريكا فشر، جماليات الأداء - نظرية في علم جمال العرض، ترجمة: مروة مهدي، ط١، المشروع القومي للترجمة، القاهرة: ٢٠١٢.
- ٢٢- لشته أريكا فشر، جماليات الأداء - نظرية في علم جمال العرض، ترجمة: مروة مهدي، ط١، المشروع القومي للترجمة، القاهرة: ٢٠١٢.
- ٢٣- مارفن كارلسون، في الأداء مقدمة نقدية، ترجمة: د. منى سلام، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة: ١٩٩٩.

Sources:

- 1- Ibrahim Hamada, Dictionary of Theatrical Dramatic Terms, Dar Al-Shaab Foundation for Press, Printing and Publishing, Cairo: 1972.
- 2- Ahmed Abu Douma, Transformations of the Theatrical Scene (Actor and Director), Egyptian General Book Organization, Cairo: 2009.
- 3- Theodore Shank, American Alternative Theatre, translated by Sami Khashaba, Vol. 1, Cairo International Festival for Experimental Theatre, Cairo: 2008.
- 4- Jean-Marie Ausbes, Philosophy and Techniques, translated by Adel Al-Awa, Oweidat Printing and Publishing, Beirut: 1983.
- 5- Georges Vigarello, A History of Beauty: The Body and the Art of Decoration from the European Renaissance to the Present Day, translated by Jamal Shahid, Arab Organization for Translation and Publishing, Beirut: 2011
- 6- James Rose Evans, Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook, translated by Inam Najm Jaber, Dar Al-Ma'mun for Printing and Publishing, Baghdad: 2007.
- 7- James Rose Evans, Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook, translated by Inam Najm Jaber, Dar Al-Ma'mun for Printing and Publishing, Baghdad: 2007.
- 8- Dr. Yasser Abdul Sahib Al-Barrak, Protest Theater in the October Revolution, Iraqi Palm Foundation, September 10, 2021. Retrieved from: <https://iraqpalm.com>
- 9- Al-Zain Al-Maskini, Liberating the Sensible: Touches in Contemporary Aesthetics, 1st ed., Al-Ikhtilaf Publications for Printing and Publishing, Algeria: 2014.
- 10- Sami Abdul Hamid, The Relationship Between Performance and Theatrical Presentation, Al-Hiwar Al-Mutamaddin (Civil Dialogue), Section: Literature and Art, Issue (7011), September 6, 2021. Retrieved from: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp>
- 11- Stanislavski, Actor Preparation, translated by: Muhammad Zaki - Mahmoud Ahmed Morsi, Vol. 2, Dar Al-Nahda - Egypt for Printing and Publishing, Cairo: 1973.
- 12- Saleh Saad, The Other Self: The Duality of Acting Art, Alam Al-Ma'rifah Series - National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, n.d.
- 12- Abbas Rahak Hassan and Aboud Hassan Al-Muhanna,

"Performance Formations in Contemporary Iraqi Theatrical Performance," Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences, University of Babylon, Issue (39), Iraq: 2018.

13- Abbas Rahak Hassan and Aboud Hassan Al-Muhanna, "Performance Formations in Contemporary Iraqi Theatrical Performance," Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences, University of Babylon, Issue (39), Iraq: 2018.

14- Uday Abdul-Jabbar Abdul-Majid, "The Iraqi Actor's Role in Portraying Historical Figures," Unpublished Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Baghdad: 2004.

15- Fatima Rifaat Hussein, "References for Actor Performance in Iraqi Theater: Fatima Al-Rubaie as a Model," University of Babylon Journal of Human Sciences, Volume (24), Issue (4), Iraq: 2016.

16- Fatima Rifaat Hussein, "References for Actor Performance in Iraqi Theater: Fatima Al-Rubaie as a Model," University of Babylon Journal of Human Sciences, Volume (24), Issue (4), Iraq: 2016.

17- Qahtan Adnan, The Structure of Narrative Between the Actor's Work and the Mechanisms of Theatrical Performance, Unpublished Master's Thesis - University of Baghdad - College of Fine Arts, Baghdad: 2005.

18- Colin Connell, Signs of Theatrical Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre, translated by Amin Hassan Al-Rabat, Egyptian General Book Organization, Cairo: 1999.

19- Colin Connell, Signs of Theatrical Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre, translated by Amin Hassan Al-Rabat, Egyptian General Book Organization, Cairo: 1999.

20- Liszt Erika Fischer, The Aesthetics of Performance - A Theory in Performance Aesthetics, translated by Marwa Mahdi, 1st edition, National Translation Project, Cairo: 2012.

21- Liszt Erika Fischer, The Aesthetics of Performance - A Theory in Performance Aesthetics, translated by Marwa Mahdi, 1st edition, National Translation Project, Cairo: 2012.

22- Marvin Carlson, On Performance: A Critical Introduction, translated by Dr. Mona Salam, Center for Languages and Translation, Academy of Arts - Cairo International Festival for Experimental Theatre, Cairo: 1999.