ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author:
Dr. Hatem Mahdi Mohammed
General Directorate of Education in Baghdad
Email: hatemmahdy456@gmail.com

Keywords: Techniques, Performance, Space, Alternative, Theater.

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 21 Feb2025
Accepted 21 Mar2025
Available online 1Apr2025

Techniques of Acting Performance and Their Function in Alternative Spaces to the Theatrical Performance

ABSTRACT

The techniques of acting performance are visual and auditory means that enhance the goal and purpose of achieving excitement in the presentation, creating meaning, and conveying it to the audience's mind. Therefore, the researcher aimed to study performance techniques and divided the study into four chapters. In the first chapter, the researcher defined the research problem, which was formulated as the following question: "What are the techniques of acting performance and how do they function in alternative spaces to the theatrical performance?" The chapter also discusses the significance of the research, its limitations, and its objective (to understand the techniques of acting performance and how they function in alternative spaces to the theatrical performance), as well as defining the terms mentioned in the title of the research. In the second chapter, the theoretical framework, the researcher divided it into two sections: the first section addresses "acting performance techniques," and the second section discusses "the functioning of acting techniques in global theater." The chapter concludes with the indicators that emerged from the theoretical framework. In the third chapter, the research procedures are outlined, where the researcher discusses the research sample, which was the play "Gate Number 7," as well as the research methodology, tools, and sample analysis. In the fourth chapter, after analyzing the sample, the researcher presents the results, conclusions, recommendations, and proposals.

© 225 LARK, College of Art, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/lark.4183

تقنيات الاداء التمثيلي واشتغالها في الفضاءات المغايرة للعرض المسرحي

م. د. حاتم مهدي محمد/ المديرية العامة لتربية الكرخ الاولى

الملخص:

تعد تقنيات الاداء التمثيلي من الوسائل البصرية والسمعية التي تعزز الهدف والغاية لأجل تحقيق الاثارة في العرض وايجاد المعنى وارساله لذهن المتلقي لذا عمد الباحث الى دراسة التقنيات الادائية وقسمها الى اربعة فصول اذ تناول في الفصل الاول مشكلة البحث التي حددها في السؤال التالي (ما تقنيات الاداء التمثيلي واشتغالها في الفضاءات المغايرة للعرض المسرحي) واهميه البحث وحدوده وهدف البحث (تعرف تقنيات الاداء التمثيلي واشتغالها في الفضاءات المغايرة للعرض المسرحي.) فضلا عن تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث , وفي الفصل الثاني الاطار النظري اذ قسمه الباحث الى مبحثين وتناول في المبحث الاول (تقنيات الاداء التمثيلي) والمبحث الثاني (اشتغال التقنية الادائية للممثل في المسرح العالمي) واختتم الفصل بما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

وفي الفصل الثالث اجراءات البحث اذ تناول الباحث عينه بحثه وهي عرض مسرحية بوابة رقم 7 فضلا عن منهجية البحث وادواته وتحليل العينة . وفي الفصل الرابع وبعد تحليل العينة توصل الباحث الى النتائج والاستنتاجات فضلا عن التوصيات والمقرحات .

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

الكلمات المفتاحية: تقنيات، الأداء، الفضاء، المغاير، المسرح.

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

يتحدد العرض بوحدة فنية متكاملة تتكون من عناصر مختلفة, تتفاعل وتتشابك هذه العناصر في علاقة ترابطية قائمة على الاتزان, وبالتالي تشكل الصورة النهائية التي تعطي المعنى الجمالي والوظيفي للعرض المسرحي, إذ تتبادل تلك العناصر التأثير والتفاعل فيما بينها, وعندما تتغير أو تتبدل أو تتحول مسار توظيف وتنظيم تلك العناصر ويؤدي كل عنصر من العناصر المسرحية دوراً في العرض, ومن تلك العناصر مكان العرض المسرحي, حيث مرت بمنعطفات عدة منذ نشؤ المسرح وإلى الوقت الحاضر, إذ تغيرت أشكال وأحجام وأبعاد تلك الأماكن, فمنها التي تتصف بالفخامة, ومنها التي تعرض في الساحات العامة أو الشوارع أو الملاعب الرياضية , ومنها التي تعرض داخل الأبنية المغلقة, أو داخل دور العبادة أو داخل المصانع.

الفضاء المسرحي أو خشبة المسرح هو الذي يضم مفردات العرض المسرحي, بالإضافة إلى أنه المركز الحيوي والاســـاس لتنظيم عناصـــر ومكونات العرض المســـرحي, ولأن الممثل جزء من تلك العناصـــر والمكونات داخل مكان العرض, أذاً لابد أن يتفاعل الممثل مع طبيعة الفضـــاء وحجم وحداته وتوزيع الكتل والأشكال الهندسية, وبالتالي يمتلك المكان خصوصية وسلطة ومتطلبات خاصة تفرض مستويات التشكيل السمعية والبصرية على الممثل والمتلقي, وفي مقابل تلك التحولات في أماكن العروض المسرحي قد اثرت على تقنيات الممثل الصوتية والجسدية, ليشكل علاقة توافقية شكلاً ومضموناً مع عناصر العرض المسرحي, ومن ضـمنها مكان المسـرحي, إذ يفرض المكان المسـرحي شـكل المنظومة الصـورية والحسـية للعرض المسرحي, بالإضافة إلى أنه يفرض على الممثل طبيعة أدائه للدور, أي في إبراز سمات الشخصية المعرفية والوجدانية والاجتماعية, إذ يمتلك الممثل قدرة ومهارة عالية في تطوير أدواته الفنية الداخلية كالمخيلة والعقل والعاطفة, وأدواته الخارجية الجسدية المتمثلة بالحركات والإيمائيات والإشارات, والصوتية المتمثلة بالألقاء مع ما يتوافق ويتناســـب ومحيطه المادي الجغرافي, وبالتالي يخلق كل تلك العناصـــر والمكونات المادية والمرئية وغير المادية وغير المرئية فضاء العرض المسرحي .

وقد تتأثر العلاقة التفاعلية القائمة على التواصـــل المتبادل بين الممثل والمتلقي عن طريق بعض العقبات التي قد تواجه الممثل عند الانتقال من الفضاء التقليدي المغلق الى الفضاء المفتوح, اذ تتيح له القدرة على رسم الحالة التخيلية والمزاجية والنفســـية والشـــعورية عبر تقنيات الاداء التمثيلي ولكون هذا الموضـــوع مهم في تطوير القدرة الأدائية للممثل لذا صـــاغ الباحث مشـــكلة بحثه في الســـؤال الآتي: (ما تقنيات الاداء التمثيلي واشتغالها في الفضاءات المغايرة للعرض المسرحي؟) .

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث الحالي في دراســة (تقنيات الاداء التمثيلي واشــتغالها في الفضــاءات المغايرة للعرض المســـرحي) وما يحمله هذا الموضـــوع من قيم إبداعية وجمالية عند المشـــاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة خطاب العرض المسرحي .

اما الحاجة اليه : من انها دراسة تهتم بـــ(تقنيات الاداء التمثيلي واشتغالها في الفضاءات المغايرة للعرض المسرحي) وكذلك يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المؤسسات الفنية والمختصين في المسرح عبر زيادة معرفتهم بـــــ(تقنيات الاداء التمثيلي واشـتغالها في الفضـاءات المغايرة للعرض المسـرحي) ، وما تحققه من رصيد معرفي وجمالي باختصاص التمثيل المسرحي .

هدف البحث :

تعرف تقنيات الاداء التمثيلي واشتغالها في الفضاءات المغايرة للعرض المسرحي.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

حدود البحث :

الحد الزمني :2018

الحد المكاني : بغداد / على خشبة المسرح الوطني

الحد الموضوعي: دراسة تقنيات الاداء التمثيلي واشتغالها في الفضاءات المغايرة للعرض المسرحي .

اولا/ تقنية Technical:

لغة: ورد في لسان العرب "تقنيات، تَقِنْ، أتْقَنَ الشيء أحْكَمَهُ وإتْقانهُ إحكامُه، والإتقانْ الإحكام للأشياء وفي التَّنزيل العزيز، (الله الذي أتْقَنَ كُل شيء. النَمل **88**)، ورجلٌ تِقْن مُتْقِنْ الأشياء" (الأنصاري، (ب, ت) , ص231)

و عرفها (مصطفى) بأنها "اشتق من الفعل اتقن بمعنى احكمه" (ابراهيم، 2019, ص13)

وعرفها (العامري) بأنها "تطبيق المهارات والمعرفة لتجهيز وانتاج البضائع والسلع، او تقديم الخدمات المختلفة، حيث تشمل كافة الالات، والادوات، والطرق، أو الاساليب التي يتم استعمالها لتحويل الموارد الى عناصر يحتاجها الناس، ولذلك تعد التقنية واحدة من اقوى عوامل التغيير في المجتمع" (العامري، 2017, ص12).

اصطلاحا:

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

عرفها(صليبا) هي "جملة المبادئ، أو الوسائل التي تُعينْ على إنجاز شيء، أو تحقيق غاية.. وتَختلفُ عن العِلْمِ من إذ إنَّ غايتها العمل والتطبيق في حين أنَّ العِلْم يرمي إلى مجرد الفهم الخالي من الغرض العملي" (صليبا، 1971,ص53)

وهي أيضا تعد " دراسة المعدات والوسائل المفيدة لإنجاز الأشياء بصورة علمية وكيفية توصل الانسان الى اختراع الأجهزة والمعدات لتحقيق غاياته ومقاصده" (جريو، 2006, ص5)

وعرفها (لان) هي " أسلوب العمل المحدد الذي يستعمل عمليات خاصة ومحددة بأدوات معينة تسهم في تحقيق النتيجة المطلوبة" (لان، 2002,ص6)

التعريف الإجرائي :

يعرف الباحث (التقنية) إجرائيا على أنها: ((عملية تنظيم الجهد المبذول عبر الاقتصاد بالحركة والتعبير، للوصول الى الأهداف بأقل جهد وبدقة عالية وإتقان محكم)).

ثانيا/ فضاء- Space

اصطلاحا :

عرفه (ماري ألياس) و(حنان القصـــاب) " هو تعبير يُســـتخدم للدلالة على أي موضِـــع يُقدَّم فيه عرض مسرحي (صالة المسرح أو الساحة أو الشارع) " (حسن، 1997, ص338) .

والفضـــاء space هو " المكان أو الامكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضـــة" (برنس، 2003, ص182.)

التعريف الاجرائي :

الفضـاء الذي يحتوي مجمل العناصـر الأسـاسـية للعرض المسـرحي من المكان والحدث والممثل والمتلقي ويكون خارج المسارح المغلقة اي يغادر المسرح المعتاد(مسرح العلبة).

ثالثا/ الاداء- Act

لغة : الأداء : " أداء الكلام . إخراج الحروف من مخارجها أثناء الكلام .

والأداء أيضاً طريقة القيام بدور تمثيلي" (مجدي وهبة، 1984, ص16.)

اصطلاحاً :

أما **الأداء** بمفهومه المســرحي فهو "عمل الممثل على الخشــبة ويشــمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل" (حسن م.، 1997, ص14.)

التعريف الاجرائي :

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

هو القدرة على التحول في الأسـلوب التقني للممثل سـواء كان داخلياً أو خارجياً مسـتعيناً بأدواته الصـوتية والجسدية لتحقيق التفاعل مع الفضاء ومكوناته وعناصره للوصول إلى ابتكار الشكل النهائي للأداء .

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول : تقنيات الاداء التمثيلي

يمتلك الممثل ادوات ثلاثة يمكن من خلالها تحقيق التقنية عبر فن التمثيل والعمل على تحقيق متطلبات الدور اذ عبر تلك التقنيات لم يعد التمثيل مهنه حرفية يمكن إتقانها بوساطة الممارسة او الإلهام او الثقة العالية بالنفس، بل إن فن التمثيل علم يمكن تعلمه ودراسـته عن طريق إدراك أجزاء عملية. فليس انفعال الممثل قدرة او وحي او إيماءة او مزاج يأتي عن طريق أجواء العمل ,إنما يتحدد على الممثل ضـمن دوره المرور بالكثير من التمارين والتجارب والوعي. كما ان قدرته على السـيطرة في درجات الانفعال وتحويلها ضـمن ميكانيكية معينة، أصبحت ضرورة ملحة من ضرورات العصر.

يتكون الشكل الفسيولوجي للممثل من (الجسد) وما يؤديه من حركات دالة فضلاً عن الطاقة الممثل والصوت المعبر مع حركة الجسـم لتحقيق التأثير النفسـي والذهني على المتلقي. فالممثل لا يكتفي بإلقاء الحوار من اجل إيضاح معالم الشخصية للمتلقي بل يجسد الحوار بتفاعل صادق فضلاً عن التطابق الذي ينسجم مع الحركة او

الايماءة "فالممثل عليه أن لا يؤدي الإيماءة لمجرد أنها رشـــيقة بل يجب ان تعكس الإيماءة التجربة الداخلية والصادقة للممثل" (مور، 2012, ص54)

وعن طريق عملية التحول التي يقوم بها الممثل من ذاته الى ذات الشـــخصـــية كونه يقدم ذوات غير ذاته، فلكل شخصيه ذاتها الخاصة بها، ولكل ممثل ذاته الخاصة به، لذا لا بد أن يأخذ الممثل على عاتقه البحث عن الذات الأخرى لكي يستطيع إقناع المشاهد انه ليس هو الذي يظهر بل الشخصية الثانية المؤدية لان "التمثيل رحله لاكتشاف الذوات" (كريستي، 2002, ص94)

اي إن الممثل حينما يقوم بتمثيل دور معين على خشـــبة المســـرح عليه أن يتقمص ذلك الدور، على رأي معظم الدارسين، اي يجعل صفاته الجسمانية والمشاعر والأحاسيس والعواطف مطابقة لصفات الدور او الشـــخصـــية او قريب منها قدر الإمكان، إذا هو يمر بحالة تحول من ذاته الى ذات الشـــخصـــية، وحدوث هذا التحول متروك للهوية ومكوناتها الداخلية والخارجية وعالمه الجسماني والاجتماعي والنفسي الخاص، وتلبس ذات الشـــخصـــية المؤداة معتمدا على الخبرة والتجارب التي شـــاهدها وجعلها خزين له على وفق الظروف المعطاة .

فالإيماءة والحركة تعد ضـــرورة أســـاســـية في فن التمثيل. لا نها تحتاج الى إمكانات جســـدية ومرونة، وخفه، وقدرة على التحكم حتى تتحول الى نظام دال يحل محل الكلمة المنطوقة، ويوصل المعنى بالقدرة نفسها الى المتلقي. فاستعمال الإيماءة ليس أفضل الطرق بل الأفضل ان نضيف للإيماءة شيئا ملموسا الى النص ولا تكون مجرد عملية تكرار له. إذ تنبعث الإيماءة من تفكير الشـــخصـــية بدلاً من أن تكون عملية آلية ميكانيكية للشـــرح والتوضـــيح فقط. فالإيماءة تتســـم بكونها متغيرة الدلالة وفقا للثقافات الخاصـــة بها (هلتون، 2000,ص200) لان "المجتمعات تمتلك عادات وتقاليد وقيما بمســـتويات مختلفة عن الآخر وإن هذه القيم تستند في طبيعتها للعامل الاجتماعي والبيئي المهيمن وتخضع لدراسات تاريخية وفلسفية ودينية ومثيولوجية وادبية وغيرها; فهي تتشكل في اعمال المبدع بوصفه الصورة العاكسة لثقافته" (الاسدي، 2024، الصفحات 390-391).

أطلق (رايموند بيردوسل) على دراسة الإيماءة الجسدية ودلالاتها لدى الشعب اسم (علم الحركة) الذي يضم بدراسة الحركة للجسم وصلتها بالجوانب غير اللفظية للاتصال الشخصي الضمني. وأوضح (بيردوسل) مبادئ الإيماءة وكما يأتي :

"1- لا حركة ينفذها الإنسان لذاتها بل جزء من نظام عام.

2- ليس هناك نشاط حركي للإنسان من دون معنى

3-تعد الانظمة الحركية اجتماعية قابلة للتعلم

4-لا يأتي معنى الحركة من وجودها منفردة بل من وجودها ضمن سياق" (الحميد، 1982, ص41)

في حين صنف (عبد الحميد) الإيماءة الجسدية الى أربعة أصناف وفقاً لوظيفتها وهي:

1-التمثيلية ولمحاكاتيه : للدلالة على شيء معين كان يستعمل الممثل يديه لتمثيل حجم مادة معينه .

2-التدليلية والاشـــارية: للدلالة على مكان معين، فالممثل يســتعمل يديه للإشـــارة الى ذلك المكان، او الى تلك المادة.

3-التاكدية: للتأكيد على أمر معين كان يكون صيغة الآمر او السكوت.

4-التفكيرية: وسيلة اتصال مع النفس لغرض حثها على التفكير.

إذا ينبغي أن يكون لكل فعل يقوم به الممثل مبررات ومقاصـــد فضـــلا عن ان الفعل نوعان احدهما داخلي ويتمثل بالدافع والحافز والاخر خارجي ويتم التعبير عنه عن طريق الحركه والايماءه، او الصوت، او الكلام. فالممثل عندما يتدرب على دوره عليه أن يسال نفسه باستمرار لماذا أقوم بهذه الحركة او تلك؟. فلابد ان تكون الحركة مدفوعة بباعث داخلي يكون سبباً رئيساً، ويتدخل الباعث حتى في إيقاع الحركة. كون الإيقاع الحركي يختلف من شخص الى اخر, لأنه يعتمد على طبيعة جسم الشخص والبيئة التي يعيشها والظروف التي يمر بها على الممثل أن يحاكي في حركته, الإيقاع الحركي للشخصية وعاداتها اليومية في الحياة اليومية يقوم الإنسان بحركات مختلفة. مشي، جلوس، قيام، أشاره (الحميد، 1982, ص42)

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

فالممثل على خشبة المسرح يحاكي الحركات التي تكون مختلفة عن حركاته بنسبة او بأخرى. فهناك ثلاثة أنواع من الحركات التي ينفذها الممثل على خشبة المسرح .

أولها-الحركة الإلزامية :حركة يوجهها المخرج لتسلسل إحداث المسرحية واستمرارية الفعل الدرامي.

ثانيها –الحركة الدافعية: وهي التي يوجهها الدافع النفسي للشخصية .

ثالثها-الحركة التقنية: يضعها الممثل او المخرج والتي لا تكون الزاميه، ولا دافعيه ،بل تكسب المشهد الملامح الحياتية ويدخل (المشهد المسرحي) ضمن هذا النوع. (hameed, 2010 ,p22)

المبحث الثاني : اشتغال التقنية الادائية للممثل في المسرح العالمي

فسفولود مايرهولد (1874-1940)

يقتصـر الأداء التقني في مسـرح ما يرهولد على وجهة نظر مايرهولد بأن الممثل هو العنصـر الرئيسـي على خشـبة المسـرح وكل شـيء خارجه لا يقل أهمية عن اللازم بالنسـبة له ، لذلك يركز على التمثيل المسـرحي كحركة خارجية للممثل وهنا شدد على التحرك لأخذ جسد الممثل كخطوة مهمة, كسر تقليد الممثل بقطع ثابتة وقصـات على خشـبة المسـرح عندما جعل الممثل جسـده محط تركيز. في هذه الحالة ، يجب أن يعرف الممثل كيفية التحكم في جسده وتنظيمه واستخدامه على خشبة المسرح (شاكر، 1981,ص105)

وفقا لما سبق يجد الباحث الأداء في مسرح ما يرهولد خاضعا لسلطة المخرج وأوعز للممثل بالامتثال للتعليمات الصادرة له، على الرغم من منحه تلك الحرية ، لكن الممثل مجبر على استخدام جسده وفقا لقانون(البايوميكانيكا) الحيوية ، والكلمات المتغيرة للسرعة ، وتحقيق تركيز معين. القدرة على التحول والفرز بين القطع الزخرفية لتحقيق أقصى استفادة منها. ربما كانت حقيقة أن آخرين أكدوا أن سلوك مايرهولد الخارجي مع الممثل كان قائما على التناقضات التي توصل إليها (ستانسلافسكي) عكس الفعل من الداخل الى الخارج اما (مايرهولد) فعكس الفعل لدى الممثل من الخارج الى الداخل .

انطوان ارتو (1896 – 1948)

منذ البداية الأولى لأرتو في المسارح الفرنسية ، كان يتطلع إلى بناء مسرح كانت فيه النصوص والعروض التقديمية متوازنة لان "الاتجاه البنائي (...) يرى بان الثقافة هي نتاج اجتماعي وهي غير محددة زمكانياً، بل هي وليدة الظروف السوسيوثقافية" (الاسدي،ر2024، ص398) ، وتأسست فكرته في مسرح (روجر فيتراك ألفريد) ، حيث عمل في المسارح الفرنسية كممثل ومصمم ديكور وموسيقى للعديد من العروض (السريالية) فتوسعت افكاره بعد المشاركة في حركة (أريسم). وتطلع لتحقيق أحلامه في (مسرح القسوة) اعطى(ارتو) اهمية قصوى لجسم الممثل وعده المحور المركزي لتوليد الاستجابات الانفعالية، فدعى للعودة الى الاساطير والطقوس الدينية البدائية والسحر الاسود والحلم والرقي والتعزيم لتكون مادة العرض وبذلك فالجسم لديه هو مصدر الايماءة والاشارة كما في السيرك ومسرح المنوعات من رقص وغناء والعاب بهلوانية فلجا الى جملة وسائل اهمها تحرير المسرح من كل العوائق التي لصقت به على مر العصور فيرى "ان الممثل في المسرح يجب ان يكون في وضع لا يحق له القيام باية مبادرة منه مهما كانت" (اسلن، 2001 ,ص174)

وذلك لاستعمال الرموز للكثير من صيغ التعبير للغة المسرح اللامنطوقة، فتصبح كل حركة وايماءة ونبرة معنى دقيق، محدد وثابت، مشابه للصور الهيروغليفية المصرية التي ترمز الى الكلمات، (فارتو) لم يرق له المسرح في عصره فراح يبحث عن كيفية نقل تجربته الحياتية الى المسرح بعد ان شاهد احد العروض الراقصة في جزيرة (بالي) ووجد به ضالته لما فيه من مؤثرات روحية لها معان محددة تصيب المتفرج بالإغماء، كما وجد بهذا العرض القدرة على اقحام الحياة الحقيقية التي غلفتها الثقافة المكتسبة من عادات وتقاليد واعراف عن طريق العودة الى الحياة بغرائزها. فيرى ان البشر لا يزالون مفطورين على الهمجية كما كانوا دائما. فضلاً عن انه لابد من ازالة الثقافات المكتسبة وعليه فمن واجب الفنان ان يصنع الرغبات الفطرية، كالغضب والكراهية، والشهوات الجنسية موضع الاعتبار، فالثقافة لا تنسجم مع العواطف الانسانية البدائية، لهذا اخذت "الدراسات الحديثة في البحث عن المرجعيات الثقافية التي عن طريقها تشكل العمل الفني

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

وخصوصاً في النتاجات الادبية والفنية في الوقت المعاصر بوصفها وثيقة ملموسة ومعالجة مسبقاً لعدد من المرجعيات الثقافية" (الاسدي، 2024، ص 390).

من وجهة النظر هذه ، حاول(أرتو) إيجاد وسائل حديثة لتحقيق هذا الهدف ، بما في ذلك البحث عن لغة تصويرية خاصة غير منهجية ، لذلك استخدم بعض الإيماءات والرموز والحركات المشابهة لصور الهيروغليفية المصرية ، كما استخدم الطقوس الدينية ، والطقوس السحرية ، ودراما الرقص البالية ، وعودته إلى السحر والأقنعة والأزياء الرمزية. حاولت اعتماد الاستخدام. على الرغم من دعوته للعودة إلى المسرح الكلاسيكي ، فإن هذا الإيقاع المستخدم لا علاقة له بالدراما اليونانية (صالح، 2001, ص147)

على ما يبدو ان(ارتو) قد حقق سعيه هذا في (عرض السنسي) الذي اعطى انطباعاً لمجتمع غريب الاطوار وعمد الى استخدام تعابير الوجه المؤسلبة فضلاً عن تركيزه على الاحلام والمستويات البدائية في النفس البشرية بوصفها قيدين (يكبلان الانسان المؤدي ويطرح عنهما بديل التلقائية اللاعقلانية و الهذيان كبديلين بامكانهما تحرير الميول المكبوتة في عملية تطهير عاطفي كالتي نجدها في التراجيديا الكلاسيكية) , "وهو بهذا يقترب من الحسية بدل التلقائية العقلية على وفقً فلسفة (نيتشه) وان تحديد ارتو للصلة بين ما هو جسدي وما هو روحي، يستند الى كل ما هو(سحري وشاماني وباليزي) " (ارتو، 1973,ص53)

ويرى الباحث ان الممثل عند ارتو يستند الى حالات انفعالية جسدية كما يرى فعله الداخلي المشحون بالأفعال اللاارادية هو المبغى للاداء المسرحي ، ما يشعرنا بأنه يفرض اسلوبية واضحة السمات فعمداً على اسلوب الاستبطان في انتاج الفعل السلوكي ، ويعمد بعد ذلك لتلقينها لكل ممثليه لغرض التقديم الآلي ويبدو ذلك اسلوباً في نقل الخبرة الآلية في الاداء ، وتشير الدراسات ايضاً على ان ارتو كان يدرب ممثليه على همهمات مبهمة ولغة تعازيم سحرية مع كل علاماتها المشفرة كما مر ذكره ويمكن القول ان ارتو صنع ممثلاً او مؤدياً خاضعاً لدكتاتورية المخرج بفرض اسلوبية جديدة على ادائه (شايكن، 2005,ص13)

ويرى الباحث بالنسبة للحركات فهي تشبه رقصات الدمى ، كما تتخللها فترات توقف وصراخ وإيماءات ، ويستخدم الممثل حركات وإيماءات وإشارات ضعيفة لتلبية الانعكاس النفسي للفعل ، كلغة تهدف إلى الزخارف لفهم العواطف والحالات والأفكار الميتافيزيقية.

لذلك فإن مسرحه لا يكرر الحركة مرتين ، وتحت راية الأحلام يرى الجريمة والأفكار الجشعة ووحشيته وإحساسه الوهمي بالحياة ، لذلك فهو مريض ، ومريض الطاعون يناشد الصرخات والشكاوى والرؤى والتعاويذ والسحر الموسيقي ، وهذا هو السبب في أنه يتعمد إلغاء المسرح والقاعة لإعادة وضعها مباشرة بين الممثل والجمهور ليستخدم الممثل طاقته العاطفية عبر المصارع وعضلاته ، ويجب على الممثل أن يدرك أن

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

العالم العاطفي يقدم لنا صـــورة عاطفية تؤدي إلى معنى مادي ، وبالتالي ، عندما يمثل ذلك يجعلنا نشـــعر بوجودها (مهدي، 1988, ص231)

ويـرى الباحـث ان المسرح الحديث وما يدعو اليه (ارتو) هو اداء جديد تقني (لغة الجسد) صنعها بقالب يستند علـــى ادوات الممثل (الصوت والجسد والمخيلة) فـــي ادائه والرقص ليس هو الاكتشاف عند باربا فالراقصون العنزيون هم اقدم من تطلعات باربا.

ما أسفر عنه الإطار النظري

1. يتحدد الفضـاء بصـورة عامة بمسـتويين هما الفراغ والمكان يربط بينهما الانسـان (الممثل) في علاقة قصـدية فنية جمالية درامية يتأسس على أثرها تقنيا الأداء التمثيلي في العرض .
2. الفضـــاء المغاير احياناً تتواجد فيه مكونات طبيعية او اخرى صـــناعية ينشـــئها الانســـان لكي تكتمل لديه استخدامات هذا الفضاء بما يتناسب مع متطلباته الحسية.
3. يفرض الفضـاء المغاير اشـتراطاته المكانية وابعاده الفلسـفية على اداء الممثل فجغرافية المكان هي التي تحدد علاقة الممثل بالجمهور وعلاقته مع الممثلين الاخرين
4. امتداد الفضاء المغاير يتطلب مرونة عالية للصوت والجسد والتكيف مع انشاء المكان وبيئته
5. تعددت ابتكارات واشـتغالات اداء الممثل في الفضـاء المغاير مما اتاح الفرصـة امام الممثل للمعايشـة في ذلك الفضاء وفهم حتمية الاتصال والتلقي بشكل عفوي تلقائي.
6. تأكيد عروض الفضـــاء المغاير على العلاقة بين الممثل والمتلقي وهدفها الاســـاس القضـــاء على الحركات الميكانيكية (الالية) مستفيدين من تقنيات الممثل وانطلاقها في الفضاء المفتوح والمغاير.
7. يقدم أداء لغة الجسد أحيانا هوية وسلوك جديد بشكل إيديولوجي - انثر وبولوجي – سيكولوجييتفق مع الغاية المفترضة في ذهن المتلقي .
8. لا يتأثر الأداء بالفضاء المفتوح او المغلق كون تقنياته تحدد المدى الجمالي لصناعة المعنى في ذهن المتلقي .

الفصل الثالث /اجراءات البحث

عينة البحث :

قام الباحث باختيار عينة بحثة بصورة قصدية كونها قدمت في الفضاءات المغايرة هي مسرحية :

العرض	المؤلف	المخرج	زمن العرض
بوابة رقم 7	عواطف نعيم	سنان العزاوي	2018

منهجية البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لاتساقه مع اهداف البحث وغاياته

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ادوات البحث :

1.ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

2.الخبرة الذاتية للباحث كونه متخصص بالفن المسرحي – التمثيل

3.الملاحظة المباشرة للعروض عن طريق اقراص الفيديو CD

تحليل العينة :

ركز المخرج (العزاوي) في مبدأ نظرية اللعب عبر اشتغال الممثل ادائيا , اذ انه أسس تصور لمشاهد مشحونه بالعنف وقوية عبر تجاوز الكلمات تجاه الصور والحركات الجسدية, على وفق ذلك جسد ممثليه على المعاني اللفظية والصورية , ليتمكن الممثل من التلاعب باستجابات المتلقي وخلق اتصالا مباشرآ كما في مشهد اعتراف الشخصيات عبر كاميرات المراقبة التي شكلت رقيب بصري ليس فقط على فضاء العرض بل على المتلقي أيضا.

فالممثلون استخدام اسلوب الاسلبة كنظام ادائي عام افرغ عبره الممثلين من شحناتهم العاطفية ومارسوا نظام ادائي تقني وصل حد التكرار بصيغة الماريونيت ولاسيما في مشهد السورية وهي تلقي على مسامع الاخرين مأساتها.

وفي مثال اخر: في مشهد المحطة صور الممثلين عبر ادائهم الفوضوي وهم في عجلة مقطورة قطار يبوحون من خلف الزجاج المغلق باعترافات تدينهم , في زمن ماضي , وفي اللحظة الزمنية الانية وجدوا انفسهم يشاهدون ذواتهم في الشاشة وينكرون هذه الاعترافات عبر محاكاة ساخرة اعتمدوها كألية ادائية في بناء نظام الأداء.

وفي مثال ثالث: في المشهد الأول من العرض يصل الممثلون حد التماهي مع الحدث عبر خبر وجود إرهابي بينهم يحمل حزام ناسف وفي ذروة المشهد يتوقف الجميع لعدم قناعتهم في طريقة الاستجابة الحسية فيعيدوا الأداء بالية مغايرة , هنا عمد الممثل ان يحول النظام من الفوضوي الى منتظم أي الأداء في الاطار الخارجي للشخصية لتصبح انا الممثل اعلى من ذات الشخصية وتراقب حواسها ومشاعرها وحدسها العقلي.

ان الممثلين في عرض (بوابة 7) كانوا في خدمة الحدث , لم يكن هنالك ممثل بطل او شخصية بطلة بل الحدث هو البطل, ففي بداية كل مشهد يرن الهاتف العمومي في المحطة فتجيب احد الشخصيات بعد تردد وكان هنالك أوامر تصدر بالتوجه صوب الشخصية الفلانية وما ان يتم محور الحدث مع احدى الشخصيات حتى ينتهي بصورة الشخصية على الشاشة الرقمية مع التقاط صورة ثلاثة من ثلاث زوايا وختم (مطلوب).

ان خاصية إعادة انتاج الحدث بدت ملامحها واضحة عبر الممثل بتقانة الشفرة المزدوجة , اذ تم استبدال الدال الايقوني لكل شخصية بدال تعددي , فدلالة الشخصية خرجت من مرجعياتها لترسل دوال متعددة تؤسس

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

المعنى , فالمعنى تأسس في العرض نسبة للملفوظ فالكلمة الواحدة تحمل اكثر من معنى عبر نظام الأداء وهذا ما يعني ان النص الناتج عن المختبر هو نص عرض متعدد الابعاد على وفق ذلك فان تعدد الاداء فيه أتاح لتأسيس جملة معاني عنقودية منها وجد مدلوله عبر الصورة ومنه من ظل معلق يتأسس وفق الأثر بعد العرض.

ركز الممثلين عبر ادائهم التمثيلي على نظام التقنية الادائية في الصوت والحركة في محاولة منه لتطوير اليات الحدث , فقد قصد التعرض للاتجاه العقلي لا النفسي لذات الشخصية وأعاد انتاجها , هنا عملية إعادة الإنتاج تكمن على وفق إحالة اشكال سابقة الى جديدة والى حيز وزمان جديد, بمعنى تتم إعادة انتاج الدال المتفق عليه مجتمعيا لكل شخصية وفق نقل الرموز المجتمعية وكبت أصولها واحالتها الى الواقع المفترض لخلق نوع من المزاوجة بين عناصر تختلف في زمانها ومكانها كما في مشهد التونسي والمصري عبر سردهما لتجربتيهما في الثورات في بلديهما ونع الهتاف والسلوك , استحضرها المخرج من زمنها الأصل وأعاد انتاجها عبر زمن اني فأختلفت دلالاتها بأختلاف المكان وفي كبت الأصول .

اعتمد الاداء التمثيلي تارة على الإيقاع الحركي المهتاج المتوتر(الفوضوي) , فالحركة في عرض (بوابة7) مهدت لخلق بيئة موتوره مستخدما جسد الممثل وحركته في الفضاء كإيقاع عام لعرضه وبدا ذلك واضحا في الاحد عشر مشهد والتي أسس عبرها واقع الكلمة فجاء كتحصيل حاصل للفعل الحركي ولاسيما في المشهد الأول الجماعي , والمشهد الثالث بضرب الفرنسية قدميها بشكل مستمر ومتواتر وتصاعدي , والمشهد الرابع في اغتصاب السورية وترديد العراقي الثاني كلمة (ريحة) تصاعدياً , والمشهد العاشر عبر ملاحقة الشخصيات للمغربي وصعودهم خلفه على السلالم بشكل عمودي محولا المخرج عبر هذا المشهد فضاء التشكل البصري من افقي الى عمودي في الرؤية .

اما إيقاع الحوار فجاء في المرتبة الثانية لا يترجم فعل الحركة , فالخطاب اللفظي مبعثر فعبر تقانة تفكيك الحدث التي عمد المخرج توظيفها نجد ان العرض قد فكك المعاني اللفظية, اما في عملية التشكل البصري فقد أسس فضاءه المركب عبر شاشة عملاقة في العمق تظهر فيها تسع كاميرات تراقب الفضاء وخارجه وسبع كراسي وسكك باتجاهات مختلفة افقيا وعموديا أولها نتجه حنو الصالة واخرها صعودا على الجدار الخلفي مستعينا بالبنى المجاورة المتمثلة بالرقمية التفاعلية , فعبر زمن العرض ال100 دقيقة يضع المخرج علاقة المتلقي بالمادة المعروضة موضوع تساؤل وتشكيك , كما تثير التساؤلات الى مدى تورط العرض في عمليات التشيء والانتهاك التي يدينها عبر مراقبة امنية بوساطة عشر كاميرات مراقبة لانعرف مصدرها تراقب الممثلين والمتلقين سوية في حركة مستمرة طوال زمن العرض الفيزيائي.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

اما عن المعنى , فالمعنى في (بوابة 7) يتغير مع كل تفعيل جديد لملف احدى الشخصيات عبر السلطة التي تراقب المكان بالكاميرات فتغير الدلالات المكانية بإحالة لماضي الشخصية بالسرد يغير كل مدرك ذهني للمتلقي بتغيير وتجدد ملف شخصية أخرى وبالتالي يصبح المتلقي اكثر ادراكآ في تأسيس معاني متعددة فضلا عن انغماسه في تجربة تحرك الفكر لان تلاشي المسافة الجمالية في العرض قلب الاتجاه المألوف لإرسال ولاسيما في المشهد الحادي عشر والأخير الذي تتوجه فيه الكاميرات الخفية صوب الصالة لتبحث في وجوه المتلقين عن المشتبه به حامل الحزام الناسف بعد ان فشلت السلطات من ايجاده عبر السبع شخصيات ,على وفق هذا الاجراء صار المتلقي مشاركا فاعلا في تأسيس المعنى.

الفصل الرابع/ النتائج

1. لا تتقيد تقنيات الأداء التمثيلي بنوع الفضاء سواء كان علبة (مسرح تقليدي) ام مفتوح (ساحة –شارع) , لان الممثل طاقة يمكن التحكم بأدواته فيعطي فائض في الأداء او الاختزال .
2. يصور الممثل عبر لغة جسده الناتجة عن ادواته الثلاثة (الصوت – الجسد – المخيلة) معالم الحدث والصورة للمتلقي وفتح افاقه .
3. لقد تميز الأداء التمثيلي في شخصيات العروض المسرحية الى خلق صورة مسرحية منبثقة من أداء الممثل وهي (الحركات والاشـــارات والايماءات) , مما ولد وقدرات فيزيائية تعتمد في عملها على طريقة الهدم والبناء حتى نهاية العرض المسرحي .
4. اعتمد الممثل اعتمادا كليا على جسده المطوع الذي يؤمن له صيغة جمالية في تكوين اللعب في أداءه وصيغة تكاد ان تكون اســتهلالية أن يغير من حالة الى حالة اخرى في مبدأ عمل الممثل الواحد أو في عمل الممثلين جميعا في بناء العرض المسرحي.
5. تطوير تقنيات اداء الممثل ضرورة لتمكنه من تمثيل ادوار مختلفة الاشكال والمضامين وينصب تطوير تقنياته على مرونة الصوت والجسد وتوسيع المخيلة واستعمال الملاحظة المباشرة والقدرة على الارتجال .
6. يتفاعل الممثل مع الفضاء المغاير بوصفه المكان المفترض والواقعي للشخصية التي من خلالها يبرز الممثل تقنيات أدائه ليشكل صورة المعنى .
7. يبتعد الممثل عن التصنع والاصطناع عبر استخدام تقنيات الأداء التمثيلي لتأسيس صورة تمتلك الاقناع والتشويق بتفاعلها عبر الحدث .

الاستنتاجات : أستنتج الباحث التالي :

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

1. ان تقنيات الممثل الثلاثة (الصوت- الجسد – المخيلة) يمكن صقل قدراتها عبر الدربة والتعلم لتقديم فاعلية في الأداء التمثيلي على الرغم من نوع ومساحة المكان .
2. يشكل الفضاء المغاير مساحة أوسع وعلى الممثل التكثيف في الأداء ليصل الى ابعد نقطة للمتلقي .
3. ان المكان التقليدي (داخل المســـرح) مكان متناهي ممكن يقدم الممثل أداء مختزل , اما المكان الغير متناهي يمكن من خلاله الممثل يقدم فائض في الأداء ليؤسس صورة جمالية للموضوع .
4. تحدد المســـاحة المكانية للحدث الاختزال والفائض في الأداء لأنها تبرز في تعزيز البســـاطة والوضـــوح لفهم المعنى .
5. يشكل المكان المغاير فاعلية لمنح الممثل الحرية في الأداء وابراز قدراته الجسدية والصوتية .

التوصيات :يوصي الباحث بالاتي :

- اهتمام المؤسسات الفنية والمسرحية على مستوى التمثيل والاخراج بدراسة جغرافيا المسارح وانواعها وحتى المفتوح .
- تخصيص وحدة تعليمية في المعاهد والكليات لأقسام المسرح لتدريس مادة (جغرافيا المسرح) لجميع الفروع .

المقترحات :يقترح الباحث الدراسات التالية :

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

- جماليات اداء الممثل المسرحي في عروض المسرح المفتوح .
- فاعلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي الرقمي .

المصادر والمراجع

. usa: orighon .*wood craft play production-movment* .(p22, 2010) .sami abdul hameed

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصـــاري. ((ب, ت) , ص231). *لســـان العرب*. القاهرة: لدار المصـــرية للتأليف والترجمة.

انطوان ارتو. (1973,ص53). *المسرح وقرينه*. (سامية احمد، المترجمون) القاهرة: دار النهضة، مؤسسة فرانكلين للطباعة.

توبي كول واخرون. (1997,ص89). *الممثلون والتمثيل*. (ممدوح عدوان، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافه-المعهد العالي للفنون المسرحيه.

ج.ف. كريستي. (2002, ص94). *تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكس*. الدوحة: دار الكتاب الجديد المتحدة.

جميل صليبا. (1971,ص53). *المعجم الفلسفي ج/1*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

جوزيف شـــايكن. (2005,ص13). *حضـــور الممثل*. (ســـامي صـــلاح، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

جوليان هلتون. (2000,ص200). *نظرية العرض المسرحي*. (نهاد صليحة، المترجمون) القاهرة: هلا للنشر والتوزيع.

جون لان. (2002,ص6). *التقنية والعلم – بحث في الإشكاليات* . (محمود عباس، المترجمون) المغرب – الدار البيضاء: دار كازبلانكا للنشر والتوزيع.

جيرالد برنس. (2003, ص182.). *قاموس السرديات*. (السيد إمام، المترجمون) القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.

داخل حسن جريو. (2006, ص5). *: تطور التقانة عبر العصور*. بغداد: منشورات المجمع العلمي العراقي، دار الكتب والوثائق العراقية.

سالم محمود العامري. (2017, ص12). *تقنيات الاداء بين الممارسة والتنظير*. منشورات مدينة العلم الجامعة.

سامي عبد الحميد. (1982, ص41). *مدخل الى فن التمثيل* . بغداد: وزارة التعليم العالي / جامعة بغداد / مطبعة الجامعة .

سامي عبد الحميد. (1982, ص42).

سعد صالح. (2001, ص147). *الانا والاخر ازدواجية الاداء التمثيلي*. الكويت : المطابع السياسة .

سونيا مور. (2012, ص54). *تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي*. (سامي عبد الحميد، المترجمون) بغداد: مكتبة المصادر للطباعة.

شريف شاكر. (1981,ص105). *ستاتسلافسكي بين النظرية والتطبيق*. دمشق: اتحاد الكتاب العربي.

عقيل مهدي. (1988, ص231). *نظرات في فن التمثيل*. الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.

كامل المهندس مجدي وهبة. (1984, ص16.). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (المجلد 2). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

مارتن اسلن. (2001 ,ص174). *انطونين ارتو الرجل واعماله*. (سعيد احمد الحكيم، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

ماري الياس و حنان قصاب حسن. (1997, ص338). *المعجم المسرحي*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

ماري الياس وحنان قصاب حسن. (1997, ص14.).

مصطفى، ابراهيم. (2019, ص13). *التقنية بين العلم والتطبيق*. القاهرة: مكتبة العلم نور للطباعة والنشر والتوزيع.

محمد علي ابراهيم الاسدي م. (2024). المرجعيات الثقافية ومعالجاتها الدرامية في النص المسرحي العراقي - مسرحية الصرير أنموذجاً. لارك, 16(3 /https://doi.org/10.31185/l. 414-390. (Pt1),

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

Sources and References

Sami Abdul Hameed. (2010, p22). Wood craft play production-movment. USA: Oregon.

Ibn Manzur, Jamal al-Din Muhammad bin Makram al-Ansari. ((B, T), p231). Lisan al-Arab. Cairo: Egyptian House for Authorship and Translation.

Antoine Artaud. (1973, p53). Theater and its counterpart. (Samia Ahmed, translators) Cairo: Dar al-Nahda, Franklin Printing Foundation.

Toby Cole and others. (1997, p89). Actors and acting. (Mamdouh Adwan, translators) Damascus: Publications of the Ministry of Culture - Higher Institute of Dramatic Arts.

J.F. Christie. (2002, p94). Actor education in the Stanislavski School. Doha: Dar al-Kitab al-Jadeed United.

Jamil Saliba. (1971, p53). Philosophical Dictionary, Vol. 1. Beirut: Dar al-Kitab al-Lubnani.

Joseph Shaiken. (2005, p. 13). The presence of the actor. (Sami Salah, translators) Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater.

Julian Hilton. (2000, p. 200). Theory of theatrical performance. (Nihad Saliha, translators) Cairo: Hala for Publishing and Distribution.

John Lane. (2002, p. 6). Technology and science - a study of the problems. (Mahmoud Abbas, translators) Morocco - Casablanca: Casablanca House for Publishing and Distribution.

Gerald Prince. (2003, p. 182). Dictionary of narratives. (Sayyid Imam, translators) Cairo: Merit for Publishing and Information.

Dakhel Hassan Jeryou. (2006, p. 5). : The development of technology through the ages. Baghdad: Publications of the Iraqi Scientific Academy, the Iraqi Library and Documents House.

Salem Mahmoud Al-Amiri. (2017, p. 12). Performance techniques between practice and theory. Publications of the City of Science University.

Sami Abdul Hamid. (1982, p. 41). Introduction to the Art of Acting. Baghdad: Ministry of Higher Education / University of Baghdad / University Press.

Sami Abdul Hamid. (1982, p. 42).

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

Saad Saleh. (2001, p. 147). The Self and the Other: The Duality of Acting Performance. Kuwait: Political Presses.

Sonia Moore. (2012, p. 54). Training the Actor in the Stanislavsky Method. (Sami Abdul Hamid, Translators) Baghdad: Sources Library for Printing.

Sherif Shaker. (1981, p. 105). Stanislavsky between Theory and Practice. Damascus: Arab Writers Union.

Aqeel Mahdi. (1988, p. 231). Views on the Art of Acting. Mosul: Directorate of Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.

Kamel Al-Muhandis Majdi Wahba. (1984, p. 16). Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature (Volume 2). Beirut: Lebanon Publishers Library.

Martin Eslin. (2001, p. 174). Antonin Artaud, the man and his works. (Saeed Ahmed Al-Hakim, translators) Baghdad: General Cultural Affairs House.

Mary Elias and Hanan Qassab Hassan. (1997, p. 338). Theatrical Dictionary. Beirut: Lebanon Publishers Library.

Mary Elias and Hanan Qassab Hassan. (1997, p. 14).

Mustafa, Ibrahim. (2019, p. 13). Technology between science and application. Cairo: Al-Ilm Noor Library for Printing, Publishing and Distribution.

Muhammad Ali Ibrahim Al-Asadi M. (2024). Cultural references and their dramatic treatments in the Iraqi theatrical text - The play Al-Sarih as a model. Lark, 16(3 /Pt1), 414-390. https://doi.org/10.31185/lark.3532

Mohammed Ali Ibrahim Al-asadi, D. . (2024). Cultural References and their dramatic treatments in the Iraqi theatrical text - the play Al-Sarir as an example. *Lark*, *16*(3 /Pt1), 414-390. https://doi.org/10.31185/lark.3532

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية