جماليات الأداء التمثيلي في المسرح البيئي

الأستاذ المساعد الدكتور / علي عبد الحسين رحمة الحمداني

جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

خلاصة

مثلت الطبيعة علاقة تواصلية فاعلة مع الانسان ، منذ ان وجد نفسه بين احضانها . وقد دفعه ذلك التفاعل الى ايجاد حلول ومسارات تؤدج تلك العلاقة بما يحقق الحياة الممكنة في مختلف مناخها الانسانية فضلا عن تشعباتها الفنية والجمالية . وقد كان الفنان / الانسان ، اكثر الاجناس الحيوانية التي تعاطت مع الطبيعة ، بوصفه يمتلك العقل الذي ميزه به الخالق سبحانه وتعالى ، في التعامل والتفاعل مع الموجودات من حوله . ومن هنا كانت الانطلاقة الرئيسية في السلوك الذي اتخذه الفنان بوجه عام ، والفنان المسرحي بوجه خاص ، في التعامل مع المكونات الطبيعية ، بوصفها مهادا حاويا لنتائج الفني الذي يطور بالقيم الجمالية . وعلى وفق هذا التصور جاء البحث الحالي الموسوم (جماليات الاداء التمثيلي في المسرح البيئي) ليتناول جهود الممثل ومعطياتها الفنية والجمالية في هذا النمط من المسرح ، وذلك من خلال هدف البحث المتمثل في : تعرف المعطيات الجمالية لأداء الممثل المسرحي في عروض المسرح البيئي العراقي . وقد استعرض الباحث اطاره النظري من خلال مبحثين جاء الاول تحت عنوان : المنطلقات الفكرية للمسرح البيئي . فيما وضع المبحث الثاني تحت عنوان : التجارب العالمية في المسرح البيئي . وخلص الى مجموعة من النتائج من اهمها :

١. تحولت الرقعة المكانية المغايرة الى حاضنة لفعل ادائي ، استوعب ممثلي العرض والمتلقين الذين شاركوا في العرض بفعل ادائي ذا ابعاد فنية وجمالية ..
 ٢. استحضرت ممثلو العرض ادواتهم الادائية ، في الاداء الصوتي والجسدي ، على وفق ضرورات ادائية فرضتها مساحة الفعل الادائي ، والفضاء المفتوح ، الخالي من المؤثرات الصوتية ، او الاضاءة ، او الديكور المسرحي .
 ٣. هيمنت اسلوبية العمل الجماعي بين مؤدي العرض ، ما افرز نمطا ادائيا تعاونيا ينم عن مران عال وتقنية واعية للسيطرة على توزيع المجموعة ضمن مساحة رقعة العرض المسرحي .
- ثم اختتم البحث بقائمة لاهم مصادر ومراجع البحث .
- الكلمات المفتاحية :

جماليات الأداء التمثيلي ، المسرح البيئي

Abstract

Nature has been a communicative relationship with human since he found himself among its laps. This interaction has led him to look for solutions and paths that creates a possible human life full of art and beauty.

The artist / man was the creature that dealt with nature, as he owns that special thing called mind. From this point the start begin by the artist; the theatrical one in particular by dealing with the natural components which are the basic unit for the artist.

According to these conceptions, the current research (The aesthetics of performance in Environment theater) dealing with the efforts of actors and the artistic and aesthetic data in this type of theater represented by the aim of the current research to check the aesthetic data of the theatrical actor in the Iraqi environment theater.

The researcher clarified his theoretical framework through two sections: the first is "The beginning thoughts of the environment theater". While the second section is titled: global experiences in the environment theatre.

The researcher concludes that:

1- the different spatial space is turned to a container of performance consists of the actor/s and receivers who participated in the artistic and aesthetics show.

2- Actors presented their performance tools; the acoustic and physical performance according to the acting necessities and the open space of the show that does not include any sound effects, lighting or theatrical decoration.

3-Teamwork dominates the show which produced a cooperative performance pattern as a result of high flexibility and awareness to control the group distribution on the different spots of the theatrical show. The research has concluded with a list of the most important research resources and references .

Key words

- The aesthetics of performance
- The environment theater

الفصل الاول

الاطار المنهجي

اولا : مشكلة البحث والحاجة اليه

انطلاقا من مبدأ إقامة العلاقة التواصلية الفاعلة مع المتلقي ، من قبل منتجي العرض المسرحي ، والسعي الحثيث للخروج من اطر العلبة الايطالية ، بل والمذاهب والاتجاهات المسرحية . فضلا عن سيادة وظغيان المنجزات التكنولوجية على المنظومة الجمالية للعرض المسرحي ، فقد سعى المخرجون والمنظرون في الفن المسرحي ، للبحث عن فضاءات بديلة ، لتقديم العروض المسرحية والاشتغال على وفق منظومة بث للرسالة المسرحية ، عبر وسائل وتقنيات مغايرة للسائد على الساحة العالمية . وكان من ابرز تلك التجارب المعاصرة هي تجربة المسرح البيئي . تعد البدايات التأسيسية للمسرح البيئي على يد المخرج المسرحي (ريتشارد ششندر) عام ١٩٧٠ ، وهو تاريخ المنطلق الثوري الذي حفز كثير من المخرجين المسرحيين على اتخاذ هذا الأسلوب المسرحي ، وان لم تكن نغفل الإرهاصات الأولية التي مارسها مخرجون عالميون قبل هذا التاريخ . يعتمد المسرح البيئي على وفق أسلوب (ششندر) على إقامة علاقة تفاعلية مباشرة بين الممثل والجمهور ، خارج إطار خشبة المسرح التقليدية ، واعتماد بنية الحدث الدرامي الحاضرة جزءا مكملا لواقعة العرض المسرحي لان المسرح البيئي ببساطة مكان -أي مكان- يقوم فيه الحدث الدرامي .. ملائم للواقعات والألعاب المسرحية والأحداث الارتجالية وشبه الارتجالية ، وتتشابه جميع المسارح البيئية في العلاقة بين العرض والجمهور . ولغرض الوقوف على المعطيات الفكرية والجمالية لفن الأداء التمثيلي في المسرح البيئي ، واشكالية اشتغال هذا النمط المسرحي في عروض المسرح العراقي ، فقد برزت الحاجة لدراسة هذا الموضوع وتلمس ملامح الاداء التمثيلي الفنية والجمالية في المسرح العراقي ، من خلال بعض النماذج المختارة .

ثانيا : اهمية البحث

تتجلى اهمية البحث في كونه يتناول نمطا ادائيا يعد من الفنون المعاصرة في المسرح العراقي فضلا عن كونه يفيد الدارسين والمشتغلين في المسرح العراقي .

ثالثا : هدف البحث

يهدف البحث الى تعرف المعطيات الجمالية لأداء الممثل المسرحي في عروض المسرح البيئي العراقي .

رابعا : تحديد المصطلحات

التعريف الاجرائي للأداء التمثيلي في المسرح البيئي : هو الاداء الذي يقوم به مجموعة من الممثلين الهواة ام المحترفين ، ويقدمونه في فضاءات جديدة خارج حدود اطار مسرح العلبة الايطالية المعروفة ، متخذين فيه طرق ادائية مغايرة تتسق مع الفضاء المفتوح ، ومغايرة النسق الادائي للملحقات المسرحية من ديكورات واكسسوارات واضاءة مسرحية ، فضلا عن المساحة المتاحة لحركة الخطة الازراجية .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول // المنطلقات الفكرية للمسرح البيئي

ابتكر الانسان ، منذ وجوده على ارض الخليفة ، وسائل ابداعية ، تتسق مع الحياة التي يعيشها اذ تبادل الانسان ، مظاهر ذلك الابداع ، في ديمومة تبادلية مع الطبيعة ، التي احسن الخالق جلت قدرته صنعها ، والهم الانسان ان يبادل ذلك الابداع ، بأدواته المتوافرة لديه . ومن ابرز تلك الادوات التعبيرية ، يقف الفن على رأس القائمة ، بوصفه تعبيراً ادائياً يَمُور بالقيم الجمالية . ومن ثم تنشأ علاقة جدلية ، بين ابداع الانسان / الفنان ، وبين الآخر المتلقي لذلك الابداع ، لتتم تواصلية الفعل الابداعي . والفن المسرحي ، بوصفه احد وسائل التعبير الفنية والجمالية لدى الانسان ، تطور بخطوات متسارعة ، باتجاه انتاج اشكال عديدة من التعبير ، تميزت بخصائص ، وعلامات فارقة ، وسمت كل شكل مسرحي عن غيره بسمات وخصائص متفردة . ومن تلك الاشكال والاتجاهات المسرحية ، ما اطلق عليه مصطلح (المسرح البيئي) . ان نزوع الانسان / الفنان ، للخروج الى البيئة ، والعودة ثانية بين احضانها ، والتعامل معها فنيا وجماليا ، ليست عودة متأخرة ، بل لها جذورها التاريخية . اي بمعنى ان لها منطلقاتها التي تأسست بفعل وجود البيئة كمكان ومأوى للإنسان ، منذ فجر الخليفة . فالإنسان " هو ابن البيئة التي ربتة ورعتة . لقد تخللت البيئة عظامه ولحمه وعقله وروحه ، كما وجهت افكاره ، وغيرت من الوانه واشكاله ونشاطاته ، او بمعنى اخر ان البيئة هي كل شيء في حياة الانسان " (٥ ، ١٠) . تنطلق علاقة الانسان / الفنان ، بالبيئة ، من خلال حاجته الى الانتماء لبني جنسه البشري ، بالتفاعل والتعامل ، لتطويع معطيات البيئة الطبيعية ، واستثمارها في البيئة الاجتماعية ، المتكونة من الذوات الانسانية ، في تواصلها مع بعضها ، لتكون التجمعات الاسرية والعائلية ، باتجاه تحقيق الفهم المشترك بين بني الجنس الواحد ، في اطار اجتماعي وثقافي مشترك (٦١٧، ٦) . تتحدد القيمة الفكرية والجمالية للبيئة ، من خلال التصور بكونها الوسط الاجتماعي والطبيعي الذي يحيا فيه الانسان / الفنان ، ويتعامل معه ، على وفق مفترضات قيمية مشتركة ، تُبلور في النهاية شخصية ذلك الفنان وتوجهه الابداعي ، ومديات التعامل الجمالي ، مع المحيط الخارجي المتمثل بالبيئة الطبيعية ، اذ ان البيئة ليست مجرد موارد يتجه اليها الانسان ، ليستمد منها مقومات حياته ، وانما تشمل علاقة الانسان بالإنسان ، التي تنظمها المؤسسات الاجتماعية والعادات والاخلاق والقيم والاديان . ومن خلال ذلك ، يتضح المعنى التفاعلي ، الذي يتوافر في المعنى الفكري للبيئة ، اذ يقتضي التواصل بين الانسان واخيه الانسان ، على وفق ديناميكية تفاعلية ، من خلال المعطيات الانثروبولوجية والعلاقات الاجتماعية والثقافية ، فضلا عن اواصر الدين والقيم والعادات والتقاليد . وفي ضوء ما تقدم ، تبرز الحاجة الى المسرح البيئي ، بوصفه مكانا تشاركيا لعرض فني مفترض من ضرورات سيكولوجية ، في بحثها عن ايجاد اواصر تواصلية ، تبتعد عن اشكاليات العلاقة التراتبية المحددة ، كما هو الحال في مسرح العلبة

الايطالية ، حيث الخشبة ومكان جلوس المتفرجين التقليدي ، نزوعا نحو ايجاد مشتركات في الفعل الدرامي ، في فضاء مفتوح يحوي المرسل والمتلقي في فضاء درامي مشترك ، والتوجه نحو اقامة علاقة اجتماعية مشتركة ، اذ " يعتقد كثير من الناس ... بان الذهاب الى المسرح غايته مشاهدة العرض . واستطيع بالطبع ان اتفهم وجهة نظرهم ، الا انني على يقين ، من ان الحدث المسرحي ، يكمن في التجمع قبل كل شيء ، خاصة واني قد اكدت كثيرا على الجانب الاجتماعي " (٣ ، ٩١) . ان تولد الرغبة في الخروج من مسرح العلبة الايطالية ، الى فضاءات مفتوحة للعروض المسرحية نتيجة لمتطلبات فنية وجمالية ، تنطلق من مبدأ التجريب ، فضلا عن حاجة مرسلي الخطاب المسرحي ، الى تجربة حية ، تحقق التلاقح المباشر مع المتلقي وشاركه في العرض المسرحي . ذلك لان فلسفة المسرح البيئي تقوم على مبادئ مهمة ، من بينها ان العرض المسرحي بعامة والاداء التمثيلي منه بخاصة ، سيقدم في فضاء مفتوح ، بعيدا عن المؤثرات الصوتية ، والاضاءة ، والمنظر المسرحي . وان ذلك الفضاء معرض لاحتمالات تغير الطقس والتعرض الى الرياح او الامطار . فضلا عن ذلك ، فان العلاقة التواصلية مع المتلقي تفرض نوعا آخر من الاداء التمثيلي ، يعتمد على قرب تلك العلاقة ، وتماس الممثل مع المتلقي ، مع افتراضات ردود الفعل غير المتوقعة من قبل بعض المتلقين ، وضرورات التعامل معها . ان تلك المنطلقات تتفق الى حد بعيد مع المنطلقات الفلسفية للمسرح الطليعي ، كونه يحمل توجهها فلسفيا وفكرا ادائيا و ينحو باتجاه اعادة صياغة عملية لطبيعة العرض المسرحي التقليدي ، وذلك بالخروج من الاطر التقليدية والبحث عن بدائل وفضاءات جديدة ، ذات معامل تأثير اكثر ايجابية وتفاعلية بين المرسل والمتلقي . غالبا ما يتخلى العرض في المسرح البيئي ، عن النص الدرامي المكتوب ، او المعد مسبقا ، اذ يعتمد على فكرة محورية قد تتسع من خلال العرض التشاركي مع الجمهور ، او قد يحذف منها بعض الاحداث والحوارات ، على وفق مقتضيات سير العمل التفاعلي مع الجمهور . اذ يعد الجمهور مشاركا فاعلا في فضاء المسرح البيئي ، من خلال تواجده في لحظة زمانية ومكانية في المشهد المسرحي . فضلا عن تدخله احيانا في الفعل الدرامي ، ومشاركته في سير الاحداث الدرامية ، بفعل حركي ، او فعل لفظي ، او حوار متبادل مع ممثلي العرض . ان " المسرح هو علاقة معينة ، موجودة في سياق منتخب . اولا بين اناس اجتمعوا معا ، كي يخلقوا شيئا ما ، وبعد ذلك يحقق هذا الشيء الذي صنعه المجموعة علاقة بينهم وبين الجمهور . ان ما يميز مسرح الجماعة ، هي الديناميكية الداخلية . وعملية النشاط المسرحي هي التي تحدد مكان المجموعة في اي مجتمع وتأثيرها عليه . وبهذا فهي التي تعطي الاساس لبناء استراتيجيات المجموعة والاخلاق المهنية والجمالية . لذلك فهو يعتبر المسرح حياة وليس مهنة " (٢٠٨٢) . تلك العلاقة الاجتماعية ، تتم في فضاء مفتوح يحمل قيما جمالية مضافة للفعل التمثيلي الذي قدمه منتجو العرض ، من خلال اتساق الفعل الدرامي ، مع الفضاء الخارجي المحيط ، والذي قد يتألف من عناصر متنوعة ، كالجبال أو الأشجار أو الانهار أو البنايات الشاهقة ، ودخولها ضمن عناصر الرؤية البصرية للعرض المسرحي .

المبحث الثاني // التجارب العالمية في المسرح البيئي

بدأ المسرح فنا إنسانيا متفردا يبحث له عن مصاديق تطبيقية تعالج هموم الانسان في كل زمان ومكان وبإطلالة سريعة على مسيرة فن المسرح بصورته الادائية ، نجد انه قد ولد من رحم الاحتفالات المهرجانية التي كانت تتخذها سمته الدينية في احيان كثيرة ، فضلا عن سماتها الانسانية في احيان اخرى . وقد انعكست تلك الرؤى المرجعية في الفكر المسرحي ، على طرق الاداء والتنفيذ في صيرورة الفعل المسرحي الاخيرة ، اذ تعددت الاماكن والازمنة ، فضلا عن الثيم الفكرية التي من خلالها عولجت مشاكل وهوم الانسان وعلاقاته التفاعلية مع اخيه الانسان ، ام مع الاخر المتمثل بالقدر ، والالهة ، والطبيعة ، وما الى ذلك من مهيمنات تمثل اساس الصراع في كونه اهم عناصر الدراما كما اتفق عليه الكثير من مؤرخي ومؤدجي الفن المسرحي . وقد ظهر فن المسرح البيئي بوصفه احد انواع العروض المسرحية التي تنتمي الى المسرح الطليعي ، ليؤشر مرحلة مهمة من تاريخ الفن المسرحي انمازت بروى فنية وجمالية ، اسهمت كثيرا في رقعة انتشارها عالميا . ولغرض الوقوف على ملامح المسرح البيئي فقد وجد الباحث ضرورة استعراض بعض التجارب العالمية التي عنت بهذا المسرح ، وصولا لاستخلاص مؤشرات مهمة منها ومن ثم العمل على تلمسها في مضان المسرح العراقي المعاصر .

* المسرح الحي :

بدأت البوادر التأسيسية لفرقة المسرح الحي على يد (جوليان بيك) و(جوديث مالين) في عام ١٩٤٧ ، من خلال إيمانها المشترك بان المسرح أفضل الطرق التواصلية التي يمكن من خلالها تجاوز الحواجز النفسية والمكانية ، والغور بعيدا في أعماق اللاوعي الانساني من اجل إيجاد أواصر تواصل تعتمد الشيفرة الكلامية ، والإيماءة الحركية ، والإرث الثقافي ، لإقامة حفل درامي مشترك ، يتم فيه تبادل الخبرات والأفكار بروية إبداعية . ان ما يهدف إليه المسرح الحي ، من إقامة علاقة مباشرة مع المتلقي ، يكون وسيطها الفاعل هو الممثل ، بوصفه الناقل أو المرسل لخطاب العرض الفكري والجمالي وذلك بالضرورة يقتضي من الممثل ان يكون على درجة كبيرة من السيطرة على أدواته الأدائية الصوتية والجسدية ، فضلا عن تمتعه بثقافة عامة ، تمكنه من التعامل اللحظوي مع الحالات المستجدة خلال العرض المسرحي . وقد تنوعت عروض المسرح الحي ، في إقامة تلك العلاقة ما بين الممثل والجمهور بتنوع وتعدد منطلقات تلك العروض ، حيث يتطلب بعض تلك العروض خلع الملابس والتعري أمام الجمهور ، كما في عرض مسرحية (الجنة الآن) (١ ، ٢٠٣) . ان المسرح الحي في سعيه للتخلي عن مكملات العرض المسرحي كالديكور والأزياء والماكياج ، فانه بذلك يركز على الطاقة الإبداعية المكتنزة في ذات الممثل المسرحي ، والتي يمكن استنفارها ، بل واستفزاز كوامنها الفنية ، من خلال التدريب الجسدي القاسي المعتمد على نظرية (ارتو) في مسرح القسوة ، وتمارين الجسد التعبيري الدقيقة كما هي في المسرح الياباني والشرقي عموما ، التي تعتمد على الاداء الحركي والتشفير الجسدي لكل إيماءة صغيرة ، وتداخلها مع النسق العام للعرض المسرحي . من عروض " المسرح الحي تبرز أعمال (أسرار وقطع أخرى صغيرة) و(فرانكشتاين) التي أكدت وبشكل لا يقبل

الشك ان العمل المسرحي هو فعل تشاركي متبادل بين الممثل المتعدد المواهب والإمكانات ، وبين المتفرج الواعي الذي يقدم له العرض، وبالتالي لابد من ان تكون قدرة الممثل هي القائد والموجه لذلك المتلقي ، خلال سير الأحداث الدرامية للمسرحية المعروضة" (٧ ، ١٢٨) .

* بيتر بروك (١٩٢٥ - ١٩٩٩)

من المخرجين الذين بحثوا في العلاقة التواصلية مع المتلقي ، فضلا عن البحث عن البدائل الأخرى لإيجاد فضاء مسرحي آخر ، بخلاف مسرح العلبة الإيطالية . لذا يعد بروك من رواد المسرح البيئي ، الذين اوجدوا معادلات أدائية جديدة ، وطرق إخراجية مغايرة ، في التعامل مع المكوّن الأساس للعرض المسرحي ، ونقصد به النص المسرحي ، من خلال الإفادة من القدرة الذاتية والمساعدة من كتاب آخرين في الإعداد الدرامي لنصوص أدبية وملاحم أو قصص عالمية ، أخذت أهميتها من خلال ترسبها في اللاوعي الجمعي ، سواء للمتلقي أم للممثل المرسل للخطاب المسرحي . وقد سعى بروك الى بلورة مفهومه للمسرح البيئي من خلال تقديمه لأعمال مسرحية تغتني من الذاكرة الجمعية للأمم والشعوب ، كما هو الحال في مسرحية (المهابهارتا) المستقاة من الملحمة الهندية المعروفة ، والتي تتطلب من الممثل ان يكون على معرفة وافية بأحداث القصة الأصلية ، وبالتالي لابد له ان يعود الى الملحمة في نصها الأصلي ، ما يعني ان على الممثل لدى بروك ان يتكلم أكثر من لغة ، وينهل من أكثر من ثقافة بعينها وهذا يفسر لنا السبب الذي يدفع بروك الى تأليف فرقته من ممثلين من جنسيات مختلفة الأعراق والثقافات ، بل والذهاب مع فرقته الى أصقاع مجهولة من العالم لدراسة واقعها الثقافي وارتثها الانثروبولوجي ، من اجل اغناء الوعي الذاتي للممثل ، الذي عليه ان يتصدى لتجسيد تلك الرؤى والأفكار بوسائله التعبيرية . وقد اتضح ذلك التنوع الثقافي في مسرحية (أورجاست) التي عرضت على جبال إيران حيث كانت العودة الى استفزاز اللاوعي الجمعي للمتلقين وإشراكهم في ديمومة الفعل الدرامي الذي جسده مجموعة من الممثلين المنتمين الى جنسيات متنوعة (٤ ، ٣٧) . وفي عروض أخرى ، يعتمد بروك على التحول بمكانية العرض الى فضاءات جديدة كأماكن مجهولة في غابات أفريقيا ، أم عروض أمام الأطفال الصم ، وأحيانا أمام نزلاء مستشفى الأمراض العقلية ، أم في الأسواق ، أم في الشوارع ومراكز تجمع الناس وفي الحدائق العامة ، وأماكن أخرى عدت من ابرز تجارب المسرح البيئي . لقد اهتم بروك في عمله المسرحي بالممثل ، وبحث في السبل الفعالة التي يمكن من خلالها إزالة عوائق التواصل التي تقف بين المرسل والمتلقي للعرض المسرحي ، فكان تركيزه على الإيماءات والإشارات والحركات ذات الدلالات المشتركة التي يمكنها ان تغني عن اللغة اللفظية المنطوقة ، لكونها عانقا أمام التفاهم البشري . لذا كان الممثل في إنتاجه لتلك الدلالات الحركية ، ينحو باتجاه تكثيف اللغة الدرامية الصوتية والاستعاضة عنها بالحركات والإيماءات الدالة ، لكي يمكن لأكبر عدد من المشاهدين المتابعين للعرض المسرحي ان يفهمها ويتفاعل معها (٨ ، ٢٦٦) .

* ابوجينيو باربا

اعتمد (باربا) في نظريته الفلسفية للعرض المسرحي ، على الممثل وقدرته الجسدية وتفجير طاقاته الكامنة في التعبير عن الهموم الإنسانية المشتركة عبر الغور في الأساطير ودراسة الانثروبولوجيا الاجتماعية ، ومن ثم التركيز على العوامل والسمات الإنسانية المشتركة . كانت اللغة الجسدية ، هي المحور الدلالي الفعال الذي ركز عليه باربا في بحثه الدؤوب عن وسائل أداء جديدة ، فضلا عن الرقص التعبيري ، والارتقاء بطاقات الجسد القصوى إيماناً منه بان جسد الممثل هو موطنه الذي يرتحل معه أينما كان ، وبالتالي فمن خلال الجسد يمكن التعبير والتواصل مع الآخر المتوجه له بالخطاب المسرحي . ومن اجل ترجمة أفكاره التنظيرية ، فقد أسس باربا مسرح الاودن عام ١٩٦٤ ، وهو يعتمد منهجا تدريبيا للارتقاء بطاقة الممثل الأدائية ، وينهل من طروحات أستاذه كروتوفسكي الكثير من التمارين ، والتي أتقنها باربا عندما كان تلميذا في مدرسة كروتوفسكي المعروفة بالمسرح الفقير . تقوم الرؤية الإبداعية لدى الممثل في منهج باربا على مبدأ الارتجال ، وهو المصدر الرئيس لمعظم عروضه المسرحية ، حيث كانت العلاقة الآنية المتفاعلة مع المتلقي تحكم أو تتحكم بمسار الأحداث الدرامية . ويتوجب على الممثل ان يكون على قدرة عالية ودرية ممتازة في التفاعل اللحظي مع كل المتغيرات الأدائية التي تفرضها تلك اللحظة ، ما يعني توافر قدرات سابقة في الإعداد والتدريب الصوتي والجسدي ، فضلا عن الإعداد الثقافي للارتقاء بالمستوى الذهني للممثل . ان سعي باربا الى إيجاد سبل ووسائل أدائية تقرب ما بين الممثل والمتلقي ، دفعه الى تأسيس (المدرسة الدولية للانثروبولوجيا المسرحية) التي تعنى " بالدراسة الاجتماعية والحضارية ، والسيكولوجية ، لسلوك الإنسان في موقف أدائي . ويعرفها باربا كذلك : بأنها دراسة مبادئ الاستعمال غير العادي للجسد . وهذه الدراسة تشتمل على العديد من المفاهيم الثقافية ، فهي ليست عملية لهضم تكنيك أداء العمل ، بل هي تعلم التعلم Learning To Learning ، وتعلم كيفية الفهم Learning To Understand وفهم المبادئ التي تحدث في النسيج الحيوي ، او تجعله حيا في الموقف المسرحي " (٢ ، ١٥٠) . وهذا يعني ان على الممثل ان يبحث عن طرق أدائية تهدف الى اكتشاف لغة عالمية مشتركة يمكنها التواصل مع المتلقي على اختلاف مرجعياته الثقافية والحضارية . وتلك مهمة ليست يسيرة بالنسبة للممثل ، لأنها تتطلب منه ان يكون على مستوى ثقافي عال ، وبالتالي التكلم بأكثر من لغة واحدة ، والعودة الى الدراسات الحضارية لفهم الشعوب وعاداتها وتقاليدها ، والخروج بأداء تمثيلي يمكن من خلاله إيصال الفكرة الدرامية للمتلقي . وهذا لا يأتي إلا بعد الدخول في مختبر فني يعد فيه الممثل بتدريبات صارمة ولفترات زمنية طويلة . تعتمد قدرة الممثل في التفاعل لاجابي مع تلك التمارين والارتقاء بطاقته التعبيرية وخاصة الجسدية ، للوصول الى تكنيك أدائي جديد ، مغاير لما اعتاده جسده في حياته اليومية ، ومن ثم إنتاج أداء تمثيلي يتواءم مع مساحات الفضاء المسرحي ، وموازنتها الدقيقة مع كمية الطاقة المطلوب تصريفها ، باتجاه تحقيق تقارب فكري وجمالي مع ذائقة المتلقي المشارك في العرض المسرحي . ان ذلك السعي من قبل الممثل يخضع الى مبدئين أساسيين هما :

- المبدأ الأول: تغيير التوازن المتحرك في جسد الإنسان . وهي قدرة الممثل في استحضار طاقة الجسد القصى ، لتحرير نفسه من الحركات العرضية أو المفاجئة ، أو العوائق التشريحية التي تعرقل مهمة الجسد التواصلية .

- المبدأ الثاني: قانون التعارض بين وزن الجسد والجاذبية . ويتم هذا القانون من خلال سعي الممثل التواصل عبر التدريب العلمي القاسي ، الى تبلور الطاقة الجسدية والفكرية في بؤرة واحدة قبل الشروع بالفعل الأدائي .

ويطلق باربا على تلك اللحظة بـ(ساتس) التي يشبهها بالقوس المشدود الى الخلف لأقصى درجة . فتركيز الرامي وشده القوس ، وتركيزه الذهني نحو الهدف ، يشبه الى حد ما التحفيز الذاتي الكامن في طاقة الممثل قبل الفعل الأدائي ، وبالتالي فان ذلك يتطلب من الممثل التخلص من قانون الجاذبية ، بل من كل القوانين ، التي تتحكم في تصرفه في اللحظة الآنية ، إلا ما يمكنه من الانطلاق نحو ذروة الفعل الدرامي ، في محاولة أشبه بأداء القفز الى الأعلى ، تسبقها حركة نحو الأسفل لتحقيق أعلى قدر من القفز (١٢٠، ٩) . يخضع الممثل في مسرح باربا الى فترات تدريب متواصلة تمتد الى سنتين أحياناً ، حيث يقوم باربا بالإشراف العام على سير التمارين ، في حين يقوم ممثلون قداماء في الفرقة ممن اكتسبوا الخبرة والمران والقدرة على إدارة التمارين وتدريب الممثلين الجدد ، على وفق نظام تدريبي يسعى للارتقاء بالقدرات التقنية للممثل ، وتأهيله للوصول الى قدرات تمكنه من تأدية جميع متطلبات الدور المسرحي . كما ان تلك التدريبات تهيئ الممثل الى أسلوب آخر من أساليب الأداء التمثيلي في مسرح الاودن وهو أسلوب (المقايسة) التي تتم بعد ان يعيش الممثل أو مجموعة العمل مدة زمنية يدرسون فيها الظروف الاجتماعية والثقافية والمعرفية للجمهور المفترض مشاركته ، ومن ثم وضع خطوط أولية لمشاهدة مفترضة تهم ذلك الجمهور ، والتعامل مع المستجدات الآنية في لحظة العرض المشترك (١٠ ، ٣٤٣) . ويتطلب أسلوب المقايسة من الممثل ان يكون على معرفة جيدة باللغات الحية ، فضلا عن دراسة معمقة للتجارب والثقافات الإنسانية المشتركة ، لكي يتمكن من التعامل مع المستجدات التي يتعرض لها أثناء المشاركة في عروض المقايسة ، التي تجري في الساحات العمومية ، أو الحدائق العامة ، أو الشوارع ، وهذه من ابرز سمات وخصائص المسرح البيئي .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. يعتمد العرض في المسرح البيئي على النص الدرامي المفتوح ، الذي يخضع لمتغيرات العرض بالإضافة او الحذف ، وعلى وفق اللحظة الانية لمجريات الحدث الدرامي التفاعلي بين الممثل والمتلقي .
٢. تمثل البيئة مكانا افتراضيا لمحتوى العرض المسرحي . واختيار اماكن مفتوحة بعيدا عن محددات العلبة الايطالية التقليدية ، فضلا عن مميزات المكان المسرحي ، بوصفه يضم الممثل والمتلقي في مساحة حيوية واحدة يتبادل الطرفان الادوار فيها .

٣. يتميز الممثل في المسرح البيئي ، بقدرات ادائية عالية ، في تقنيات الاداء الجسدي ذات المرونة العالية ، فضلا عن قدرة ادائية صوتية تمكنه من الانتقال بسهولة في عدد من السلالم الموسيقية الادائية . كما يتميز الممثل بخيال اجتماعي غني بمعرفة أنثروبولوجيا الشعوب ، وثقافة موسوعية تمكنه من التواصل الفاعل مع المتلقي .
٤. يعد المتلقي في عروض المسرح البيئي احد منتجي العرض ، من خلال اسهامه في التبادل الادائي مع ممثلي العرض المسرحي .
٥. يعتمد الاداء التمثيلي في المسرح البيئي ، على قدرة الممثل الذهنية ، في استحضار مكوناته الادائية ، وملء الفجوات النصية ، عبر ثقافة تعتمد التوظيف الفني والجمالي للمخزون المعرفي ، فعلا عن التجربة العملية .
٦. يبحث (بروك) في عروض المسرح البيئي و عن بدائل ادائية للممثل ، تمثلت بإيماءات ، ونبرات صوتية ، وحركات جسدية ، تمثل ارثا انسانيا عاما يمكن فهمه من قبل شعوب انسانية عامة .
٧. يدرّب (باربا) ممثله لفترات زمنية طويلة ، من اجل استنفار طاقاته الكامنة ، للتعبير عن حالات انسانية مشتركة لكل البشر ، من برزها الرقص والغناء ، والحركات الجسدية ذات الطاقة العالية ، وفق وعي جمالي وفني يرتكز على بنية دراسية لحياة الشعوب والثقافات الانسانية .
٨. يعتمد الاداء التمثيلي في المسرح البيئي ، على قدرة الممثل على الارتجال والتفاعل المباشر مع الاحداث الدرامية المستجدة خلال العرض ، فرض عن العمل الجماعي المتمم بتبادل الادوار وتقانتها الادائية .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اداة البحث :

اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري ، بوصفها معيارا تحليليا .

منهج البحث :

اعتمد الباحث في بناء اطاره النظري على المنهج الوصفي . وفي تحليل عينة بحثه ، على طريقة تحليل

الحالة (Case study) .

تحليل عينة البحث :

مسرحية : مفتاح الفرج

تأليف : عمار نعمه جابر

اخراج : ياسر البراك

سنة العرض : ٢٠١٧

تحليل العرض :

على ضفة شط الناصرية ، وفي مساء شتائي حميم . قدمت جماعة الناصرية للتمثيل مسرحية (مفتاح الفرج) تأليف عمار نعمه جابر. اخراج الدكتور ياسر البراك . تمثيل نخبة من فناني جماعة الناصرية ومجموعة من الفنانين الشباب الموهوبين . المسرحية تأتي كتجربة ثانية من نتاجات الورشة المسرحية التي اقامها الدكتور ياسر البراك تحت مسمى (مسرح المقهورين) وهو اسلوب واتجاه عالمي ، من ملامح مسرح ما بعد الحداثة في الفنون الادائية ، فضلا عن كونه اهم ملامح (ما بعد الكولونيالية) وسم عنوانه بالمخرج المسرحي (اوغستو بوال) واطلق عليه مسرح المقهورين ، فضلا عن مسميات اخرى من بينها (المسرح التفاعلي) او (مسرح المهمشين) . وهو نمط مسرحي من انماط المسرح البيئي الذي ينحو باتجاه التخلص من ريقة الحدود الضيقة لخشبة المسرح الايطالية المعروفة . وتنطلق فلسفة مسرح المقهورين من مبدأ تشاركي يجمع بين منتجي الخطاب المسرحي والمتلقين الفاعلين الذين يكملون الدورة التواصلية للفعل الدرامي ، حين يغدون مشاركين في انتاج الصورة النهائية للحكاية . اذ يقول بوال : " من أهم فوائد الفن هي أن نرفع من حساسية الإنسان بالاداءات اليومية التي ، يعد فيها الممثلون متفرجون ، وفيها يتوافق المكان مع خشبة المسرح . كلنا فنانون مبدعون ومن إبداعنا المسرحي نتعلم أن نشاهد كل ما هو واضح وجلي ، لكننا وبكل صراحة لا نتمكن من الرؤية لأننا وببساطة لم نعتاد على مشاهدته. ما تعودنا عليه عادة لا نراه وإبداع المسرح يعني عملية تنوير مسرح حياتنا اليومية روحيا وثقافيا . وعندما ننظر فوق الظواهر فإننا نرى قاهرين ومقهورين في كل المجتمعات والجماعات العرقية والطبقات الاجتماعية نرى عالما فظيحا وظالما. علينا أن نبدع عالما آخر لأننا نعلم أن ذلك من الممكن. ولكن لنا خيار أن نبني ذلك بأيدينا بالأداء على خشبة المسرح. وفي حياتنا الخاصة. أحضر العرض الذي سيبدأ وعندما تعود بإدراجك إلى المنزل مع أصدقائك مثل مسرحيتك الخاصة وأنظر إلى ما لم تستطع النظر إليه: والواضح والجلي المسرح ليس مجرد قصة وحدث فهو أسلوب للحياة. جميعنا ممثلون. لأن تكون مواطنا ، ليس معناه أن تتماهى مع المجتمع عليك تغييره " (١١ ، ١) . تتأسس بنية النص لمسرحية مفتاح الفرج ، على وفق ثيمة فكرية تغترف من الواقع اليومي الراهن منطلقا لها ، وهي احدى تقنيات بناء العرض في مسرح المقهورين ، اذ تكون الحكاية من الواقع اليومي الذي يهم حياة المواطن . وتطرح بشكل مباشر دونما ترميزات او احياءات تبعدها عن هدفها المباشر . وعلى وفق ذلك فقد اختار المؤلف ، قضية المظاهرات اليومية السائدة في المشهد العراقي ، والمطالبة بالإصلاح . ومن الواضح ان مؤلف النص ومخرج العرض قد تداولوا كثيرا قبل انتاج الصيغة النهائية للعرض المقترح ، وهي احدى اهم السمات التفاعلية لبناء عروض مسرح المقهورين ، في ان تكون التشاركية الواعية مصدرا من مصادر اعداد وانتاج العرض المسرحي . وقد تنوعت وتداخلت الاطراف الشعبية المشاركة بتلك المظاهرات ، من حيث الانتماءات الاثنية والثقافية والسياسية ، بما يشي بتنوع الطيف المشارك ، وبالتالي اتفاق او اختلاف هذه العناصر بطرح مطالب الإصلاح ، سواء بالتغيير السلمي ، ام بقوة السلاح ، واحيانا بعدم الرضى بالإصلاح وحده ، وانما بإسقاط النظام بعمومه . وهذه المظاهرات تتم في احدى الساحات

العامة التي يحاول عمال البلدية فيها اكمال عملهم دونما جدوى لتواجد المتظاهرين . ما يعني ان المؤلف يطرح لنا نموذجا اخر لمجاميع من الشعب ، تشترك بتصعيد الفعل الحكائي . ومن منطلق تعميم الفكرة ومحاولة اسقاطها على مساحة اكبر في الهم الفكري ، يدخل المؤلف شخصيتي المهرجين اللذين يديران حركة الجماهير المتظاهرة بجهاز (الريمونت) وهي احالة فكرية موفقة لتوسيع دائرة الفعل الدرامي من اطارها المحلي الى هم انساني اكبر . ويمضي النص في تطبيق تقنيات النص المسرحي لمسرح المقهورين ، في انه لا يضع حلولا معينة ، بل انه يطرح اسئلة اشكالوية ، ليقوم المتلقي فيما بعد باكمال حلقتها واقتراح الممكنات الضرورية للاكمال ، او لمحاولة اكمال النص بما يراه ، منطلقا من وعيه وثقافته واحساسه بالمشكلة المطروحة امامه ، بوصفه العنصر الاساسي المستهدف بالعرض . ومن هذا المنطلق فقد كتب النص باللهجة العراقية الدارجة والموثاة بأمثال شعبية قارة في ذهن المتلقي الذي سيشارك بفعله الادائي ضمن منظومة العرض . على وفق هذه البنية النصية ، تشكلت رؤية الاخراج للدكتور (ياسر البراك) الذي يعد - من وجهة نظري الشخصية - ظاهرة صحية في عموم المشهد المسرحي العراقي ، لأنه لم يرتكن الى السائد والمتداول في عرفنا المسرحي ، وانما - مذ عرفته في منتصف الثمانينيات - دائم البحث عما هو جديد ومثير في العمل . فقدم اعمالا مسرحية تبحث عن المغايرة للسائد وكسر المؤلف ، واجتياز حدود الممكن ، الى الطموح المشروع ، انطلاقا من هم حقيقي وايمان صادق بقدرة المسرح على التغيير ، لذلك كان توجهه لمسرح المقهورين تتويجا لوعي ثقافي متقدم لجعل المسرح اداة للتغيير وليس وسيلة للتخدير . تم اختيار مكانية العرض على ضفة الشط ، وفي وقت مازال فيه ضوء الشمس ساطعا ، وهو اختيار ، يهدم احد عناصر العرض المسرحي ، وهي الاضاءة المسرحية ، حيث تنتفي اهمية وجودها هنا بالفعل المشرعن وجوبا لوجود الشمس وضوئها الطبيعي . فضلا عن عنصر الاضاءة فقد ساهمت مكانية العرض المجترحة ، على وفق منطلقات المسرح البيئي ، بإلغاء عنصر الديكور والاستغناء عنه بمشهدية المكان الطبيعي ، وهو فعل قصدي لإشراك المتلقي / الانسان ، مع فعل مكاني / طبيعي ، في مشهدية قصدية درامية تحيل الى تشاركية وجدانية بين الجميع دونما عوائق مادية . يجلس المؤدون على مقاعد المتلقين ذاتها ، ثم ينهضون وهم يرددون كلمات (منلوجست) عراقي قديم ، يتحدث عن هموم المواطن ذاتها ، وينزلون الى ساحة العرض ، لتتم جولات الفعل المسرح وانتقالاته على وفق حركة امتازت في اغلب مفاصلها بالبساطة وعدم التعقيد ، والتركيز على حركة الكتلة المشكلة لمجموعة المتظاهرين في مقابل حركة مجموعة المنظفين وتبادلها امكنة يمين ويسار مكان العرض ، فيما اتسمت حركة المهرجين الذين يمسكان بمفتاح اللعبة المسرحية (الريمونت) ليوقفاها متى شاءوا او يحركان الفعل مرة اخرى .. تلك الرؤية الاخراجية انطلقت من مفتتح حوارى بدأه (جوكر) العرض - وهو المخرج البراك نفسه - اذ امسك بخيوط اللعبة موجها ، وموضحا ، وشارحا لمفاصل العرض منذ البدء ، اذ يقترح لعبة بسيطة هدفها التعارف بين المتلقين لكسر حاجز الاغتراب الزماني والمكاني الذي وجدوا انفسهم فيه ، ومن ثم الدخول الى حيثيات الفعل المسرحي من خلال طرح (الجوكر) لمجموعة من الامثال وطلبه من المتلقين ان يكملوها ، وينسحب جانبا لتدور احداث العرض ، الذي يوقفه الجوكر

بكلمة (stop) ليعلن المرحلة الاهم من العرض ، وهي عملية اعادة تشكيل بعض مشاهد العرض ومفاصله ، من قبل متلقي العرض ، عبر مقترحاتهم لما شاهدوه من طرح منتجي العرض انفسهم ، لا بوصفهم متبنين لما طرحوا ، وانما فقط لتصوير حالة يومية معاشة ، والاهم فيها ان يبدي المتلقي / المواطن ، رايه فيها او في بعض مفاصلها . وفعلا ينهض بعض المتلقين ويشاركون مؤدي العرض بالنقاش ، او اقتراح حل معين ، فيما يشير البراك بوصفه جوكر العرض على احد المتلقين ان يعطي اوامر وتوجيهات للمؤدين بما يراه من تغيير الحركة او الحوار ، للوصول الى حل لمشكلة وقد ظهر الاهتمام الجلي للمتلقين بالمشاركة وطرح رؤاهم وافكاهم التي وجدوا انها تتعلق دراميا مع المشهد المعروض ، وتفاوتت درجة العمق في الرؤية بناء على ثقافة ومرجعيات المتلقي المشارك . وفي كل ذلك الفعل كان الجوكر موجها ومرشدا بإحكام فني وجمالي عال بخيوط اللعبة حتى نهايتها . ومن الجدير بالإشارة ان هذا النمط من المسرح ، لا يركز بصورة فردية على الاداء التمثيلي للمشاركين ، بوصفه عرضا تقديميا تنتفي فيه حدود الاندماج والايهام التقليدية ، ما يعزز فكرة المشاركة الجماعية لتقديم فكرة ورؤية محددة ، وبذلك تميزت المجموعة بحسن الانضباط الادائي والانتقال في مكانية العرض المتاحة ، مع تميز الفنان عمار نعمه جابر بوسم شخصيته المسرحية بلازمة ادائية تفرد بها عن بقية اقرانه المؤدين ، فيما حاولت الفتاة التي ادت دور المرأة الوحيدة في العمل ، جاهدة الى تأكيد فعلها الدرامي رغم تواضع امكاناتها الصوتية للارتقاء بشخصيتها ، ما يعني ان هذا النمط من المسرح البيئي ، يحتاج الى مؤدين يمتلكون طاقات صوتية وجسدية مدربة ليعوضوا بها انتفاء وجود العناصر الساندة ، فضلا عن المكان المفتوح للعرض ما يجعل مهمة القائمين على هذا المسرح بذل المزيد من الجهود لإقامة ورش التدريب العلمي الممنهج لتدريب الممثلين .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

اولا : النتائج :

١. تحولت الرقعة المكانية المغايرة الى حاضنة لفعل ادائي ، استوعب ممثلي العرض والمتلقين الذين شاركوا في العرض بفعل ادائي ذا ابعاد فنية وجمالية ..
٢. استحضر ممثلو العرض ادواتهم الادائية ، في الاداء الصوتي والجسدي ، على وفق ضرورات ادائية فرضتها مساحة الفعل الادائي ، والفضاء المفتوح ، الخالي من المؤثرات الصوتية ، او الاضاءة ، او الديكور المسرحي .
٣. هيمنت اسلوبية العمل الجماعي بين مؤدي العرض ، ما افرز نمطا ادائيا تعاونيا ينم عن مران عال وتقنية واعية للسيطرة على توزيع المجموعة ضمن مساحة رقعة العرض المسرحي .
٤. تم الاستغناء عن المفردات الديكورية المعتادة في المسرح التقليدي ، ما حفز على اشتغال الادوات الاكسسوارية بفاعلية منتجة ، وتحول درامي اغنى الفعل الادائي للممثل .

٥. اتسم فعل مجموعة الممثلين الادائية ، بقدرة ادائية ارتجالية طيبة ، عكست المهيمنات الثقافية والفكرية للممثلين ، من خلال تعاملهم مع الاشتراك الفعلي للمتقين بفواصل العرض المسرحي ، ما اكد تشاركية الفعل الادائي كسمة مهمة من سمات المسرح البني .

ثانيا : الاستنتاجات :

١. ان الرقعة المكانية المغايرة في المسرح البني ، تفرض مشاركة ادائية بين مرسل العرض / الممثل ، ومتلقي العرض ، في مشاركة ادائية مكانية وزمانية حاضرة .
٢. احساس الممثل بالمشاركة المباشرة مع المتلقي في فعل ادائي ، يدفعه الى تدريب مقدرته الصوتية والجسدية ، فضلا عن مخيلته الخلاقة ، من تفاعل ايجابي مع مجريات العرض المسرحي .
٣. يفرض اسلوب الاداء في المسرح البني ، فعلا جماعيا تشاركيا ، ينطلق من مثابة فكرية مشتركة تعني الممثل والمتلقي في ان واحد .
٤. ان مكانية العرض في المسرح البني تفرض الاستغناء عن الطع الديكورية ، واعتماد الفضاء المفتوح كخلفية مهيمنة في العرض ، فضلا عن الاكتفاء بالقطع الاكسوساورية ، وتعدد اشتغالاتها الادائية ، وفق الحدث الدرامي المتنامي .

مصادر البحث

- ١- ان اوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، ترجمة حمادة ابراهيم (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ١٩٩٩) .
- ٢- ايان واطسون : نحو مسرح ثالث ، ترجمة ، نهاد صليحة (القاهرة : الهيئة العربية للكتاب ، ١٩٩٩) .
- ٣- بيير سونريل : معماري المسرح والمدينة ، ابحاث في الفضاء المسرحي ، ترجمة : نورا امين (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، ١٩٩٣) ص ٩١ .
- ٤- جلال حافظ : ملاحظات عن التجريب في المسرح ، مجلة فصول ، العدد ١٤ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) .
- ٥- زين العابدين عبدالمقصود : البيئة والانسان ، علاقات ومشكلات (الاسكندرية : منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٨٨) ص ١٠ .
- ٦- زين العابدين علي صفر ، التحليل الجغرافي لمستوى كفاءة خدمات التعليم الابتدائي لمدينة كركوك ، مجلة دراسات : العلوم الانسانية والاجتماعية ، المجلد ٤٦ ، العدد ٢ ، ص ٦١٧ ، ٢٠١٩ .
- ٧- عبود المهنا ، علي الحمداي ، نشأت مبارك : اساليب التمثيل عبر العصور (الاردن : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦) .
- ٨- كونسيل كولين : علامات الاداء المسرحي ، ترجمة حسن الرباط (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ١٩٩٨) .
- ٩- مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للممثل ، دراسات ومراجع المسرح ٤٤ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) .
- ١٠- نايف محمود الشبول : نقاط التحول في شخصية البطل الكلاسيكي (اوديب الملك نموذجا) مجلة دراسات : العلوم الانسانية والاجتماعية ، المجلد ٤٦ ، العدد ٢ ، ٢٠١٩ .
- ١١- اوغستو بوال : كلمة يوم المسرح العالمي ، ٢٠٠٩ .

References :

- 1-Anne uber sefield : spectator school , tr : Hamada Ibrahim (Cairo: supreme council of antiquities,1999) .
- 2-Ian Watson , Towards a third theatre , tr: Nihad saliha (Cairo , Arab book organization , 1999) .
- 3-Pierre Sonreel :theatre and city Architect Research in theatrical space : tr: nova Ameen (Cairo : Cairo festival for experimental theatre .
- 4-Jalal Hafez: Notes on experimentation in theatre , Journal of fosool < no: 14 (Cairo : Egyptian general book authority ,1995) .
- 5-Zenalabden Abed almaqsood : Environment and human , Relationships and problems (Alexandria : facility Knowledge in Alexandria .
- 6-Zenalabden ali sufur : Geographical Analysis of the Lovel of Efficiency of Primary Education Services in Kirkuk city : Dirasat: Human And Social Sciences , Vol 46 , No 2 , 2019 .
- 7-Abboud Almuhanna ,Ali Alhamdani , Nashaat Mubarak ,Methods of representation through the ages (Jordan :Method dialogical Publishing House ,2016) .
- 8-Colleen Counsel : Sign of theatrical Performance , tr: Amin Hussein Rabat (Cairo : Supreme council of Antiquities , 1998) .
- 9-Medhat Alkashif : body language of actor , theater studies and references 44 (Cairo ; Egyptian general book authority , 2008) .
- 10-Nayef al shboul : The Turning in the Protagonist Characterization in the Classical Theatrical Work : Oedipus the Rex as a model : : Dirasat: Human And Social Sciences , Vol 46 , No 2 , 2019
- 11-Augusto Boal , speech of the world theatre day , 2009 .