Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 1

The Ontology and the Multiplicity of the Actor's Performative References in the Theatrical Performance "A Case Study of the Narrative"

Ashraf Salim Mohammed Aziz [1,*], **Akeel Majid Hamid** [2]

1 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: ashraf.24fap1@student.uomosul.edu.iq

Received: 05 October 2025 Accepted: 13 November 2025 Published: 31 March 2026

Abstract:

The theatrical actor's performance constitutes a significant medium through which ontology, as the philosophy of being, expresses its existential inquiries into the nature of the self within theatrical performance. The relationship between ontology and acting emerges through a philosophical and aesthetic convergence reflected in the actor's diverse cultural, social, and political references. These references shape the actor's behavior, storytelling techniques, and live stage performance, contributing to the construction of the narrative.

This study is structured into four chapters. The first chapter, the methodological framework, formulates the research problem through the following question: How does ontology manifest through the multiplicity of the actor's performative references in theatrical performance, with the story as a model? It also highlights the significance of the study in revealing the relationship between ontology and acting, as well as the role of multiple references in renewing the narrative and enriching theatrical experience. The study further demonstrates its relevance for artists and researchers in theatrical arts, particularly in acting and directing, and defines its objectives, scope, and key terms.

The second chapter presents the theoretical framework through two sections: Ontology and Narrative: Concepts and Approaches, and The Multiplicity of the Actor's Performative References in Theatrical Performance. The third chapter outlines the research methodology, including the research population, sample, instruments, and analysis. The fourth chapter discusses the findings, conclusions, and recommendations, emphasizing their academic and practical implications. The study concludes with a list of references.

Keywords: Ontology, Performance, Narrative.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Fnon Al-Rafidayn Journal – Vol. 3 - Issue 1 -ISSN(Online) 2960-1703/ ISSN(Print) 2960-169X

الأنطولوجيا وتعددية مرجعيات الممثل الأدائية في العرض المسرحي "الحكاية أنموذجاً"

أشرف سالم محمد عزيز[١]، عقيل ماجد حامد[٢]

الملخص:

يعد أداء الممثل المسرحي من الوسائل التي تطرح الأنطولوجيا وتساؤلاتها عن الذات في العرض المسرحي، إذ أن التقارب الفلسفي والجمالي الذي ربط الأنطولوجيا كعلم للوجود وبين الأداء التمثيلي للممثل في العرض المسرحي والذي يبرز من خلال التأثيرات لتعدد المرجعيات الممثل الثقافية والاجتماعية والسياسية والتي تظهر في سلوكياتهِ وطريقة الحكي والأداء الحي على خشبة المسرح في تصوير الحكاية، وعلى وفق ما تقدم فقد قسم الباحث موضوع بحثه الى أربعة فصول، يمثل الفصل الأول (ألأطار المنهجي) الذي يحتوي على مشكلة البحث المتمحورة في التساؤل الآتي (كيف تتجلى الأنطولوجيا عبر تعددية مرجعيات الممثل الأدائية في العرض المسرحي الحكاية انموذجا مع التركيز على فهم الطرق والأساليب التي يعتمدها لتحويل الحكاية إلى أداء حي يعكس عمقها الفني والمعنوي؟)ومن ثم أهمية البحث التي تتجلى في إبراز العلاقة بين الأنطولوجيا وأداء الممثل في العرض المسرحي، والكشف عن دور تعددية مرجعياته في تجديد الحكاية وإثراء التجربة المسرحية اما الحاجة اليه فتبرز من خلال امكانية الاستفادة منه من قبل الفنانين والباحثين في مجال الفنون المسرحية اخراجا وتمثيلا ، أما هدف البحث فأنه يهدف الى تعرف على الأنطولوجيا وتعددية مرجعيات الممثل الأدائية في العرض المسرحي "الحكاية انموذجا"، وينتهي الفصل الأول بحدود البحث وتعريف المصطلحات. وفي الفصل الثاني قام الباحث بتأسيس إطاره النظري من مبحثين حمل المبحث الأول: عنوان (الأنطولوجيا والحكاية.. مفاهيم ومقاربات) أما المبحث الثاني: فقد جاء بعنوان (تعددية مرجعيات الممثل في العرض المسرحي)، بعد ذلك جاءت المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، اما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث واحتوى على مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ومنهجية البحث ثم تحليل العينة. ليأتي بعدها الفصل الرابع الذي تضمن النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات التي قدمها الباحث من أجل الاستفادة منها في المجال العلمي والمعرفي والتطبيقي. واختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : الانطولوجيا، الاداء، الحكاية.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث

يعد الفن المسرحي هو أحد الفنون الدرامية ويعود أصل المسرح إلى الحضارات القديمة حيث ارتبطت بداياته بالطقوس الدينية والشعائر والاحتفالات ومنذ نشأته شهد تطورا ملحوظا في جميع مجالاته مما جعله وسيلة غنية بالتعبير الإنساني ، ويعتبر علم الوجود (الأنطولوجيا) أحد العلوم الفلسفية التي تتجلى في طرح الأسئلة الأنطولوجية حول طبيعة الوجود والمعنى وبهذه الأهمية تلعب الأنطولوجيا دورًا حيويًا في بناء النص المسرحي، وهذا الدور يستخدم لتجسيد الأفكار المجردة في النص المسرحي وهذه النصوص تمثل الأساس الذي يبني عليه العرض المسرحي في التعبير عن موضوعاته وإبراز جماليته ، وتعد الحكاية جزءًا أساسيًا من البنية السردية في الفنون الأدائية وخصوصا المسرحية، حيث تشارك في تشكيل مضمون النص المسرحي وفي إيجاد صياغة للعلاقات ما بين الأحداث والشخصيات. وعندما تنتقل الحكاية من كونها نصًا مكتوبًا إلى حيز التمثيل الحي على خشبة المسرح فتصبح للحكاية أبعاد فلسفية وجودية وجمالية، فعبر تعدد المرجعيات لدى الممثل يصبح الممثل كياناً أنطولوجيا تعدُ المنطلق

[١]كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل - العراق

[٢] أستاذ مساعد/ كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل - العراق

لهُ وتساهم في تشكيل سلوكياته وأدواره في المجتمع فيعتبر الممثل فرداً حيويا فاعلا يقع ضمن السياق الاجتماعي ويوظف هذه السلوكيات المتأثرة بالمنظومات التي تخص القيم والطبقية المنضم اليها فتفرض هذه المرجعيات الحضور المباشر وغير المباشر على تمثيل الواقع والكيفية التي تبنى فيها المواقف وطريقة صياغة الخطاب والأداء،وبناءا على ما تقدم فأن الباحث يحدد مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي:

كيف تتجلى الأنطولوجيا عبر تعددية مرجعيات الممثل الأدائية في العرض المسرحي الحكاية انموذجا مع التركيز على فهم الطرق والأساليب التي يعتمدها لتحويل الحكاية إلى أداء حي يعكس عمقها الفني والمعنوي؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث في دراسة الأنطولوجيا وتعددية مرجعيات الممثل الأدائية في العرض المسرحي من خلال الحكاية ومدى تأثير مرجعيات الممثل الثقافية والسياسية والاجتماعية على تشكيل وحكي وسلوك الممثل/الراوي على منصة العرض، أما الحاجة إلى البحث فأنها تبرز عبر أمكانية الاستفادة منه من قبل الدارسين والفنانين والباحثين في مجال الفنون المسرحية إخراجاٍ وتمثيلا.

هدف البحث:

١. تعرف على الأنطولوجيا وتعددية مرجعيات الممثل الأدائية في العرض المسرحي "الحكاية انموذجا"

حدود البحث:

١. الحد الزماني: سنة ٢٠٢٥

٢. الحد المكاني: العراق

٣. الحد الموضوعي: دراسة الأنطولوجيا وتعددية مرجعيات الممثل الأدائية في العرض المسرحي "الحكاية انموذجاً"

تحديد المصطلحات:

الأنطولوجيا لغة" ذات جذر لاتيني حديث مكونة من مقطعين باتحادهما يكون معناها: علم الوجود، فأما المقطع الأول فهو Onto ويعني: وجود، كائن حي وأما المقطع الثاني فهو Logy ويعني: تعبير شفاهي أو كتابي... مذهب، نظرية، علم " (Al-Waisi, 2019, p. 10).

اصطلاحا: الأنطولوجيا " مبحث وجود، دراسة الكائن في ذاته، مستقلاً عن الظواهر" (Aloush, 1985, p. 41) ويعرف الأنطولوجيا بانه " لفظ يستخدم أحيانا بمعنى مرادف للميتافيزيقا، ولكنه يدل في صورة أدق على ذلك الفرع من الميتافيزيقا الذي يدرس الوجود في أكثر صوره تجريدا. فما طبيعة الوجود بما هو وجود؟ وما معنى أن يكون الشيء موجودا؟ " (Heide, 1962, p. 431).

ويعرف الباحث الأنطولوجيا إجرائياً بانه علم دراسة الوجود يختص في دراسة وجود الشيء والبحث عن تكوينه وكينونتهِ وعناصر وأسباب تكوينهِ.

الأداء لغة: " وأدى دينه تأدية أي قضاه، والاسم الأداء ... وتقول للرجل: ما أدري كيف اتأدى اليك من حق ما اوليتني ويقال: أدى فلان ما عليه أداء وتأدية" (Manzur, Lisan al-'Arab, n.d., p. 41)

اصطلاحاً: الأداء هو " كل نشاط للفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وأنه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين" (Carlson, 1998, p. 63) و وقد أشير إلى مفهوم الأداء بانه " القدرة على التنظيم الإداري للعمل أو المشروع في الواقع، وعلى المسرح، فالأداء المسرحي يعني فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانيا" (Jordan, 2000, p. 21).

ويعرف الباحث الأداء إجرائيا بانها عملية تجسيد واعتبار الهوية طريقة للقيام باستنساخ موقف أو حالة تاريخية.

الحكاية لغة: " ما يحكى ويقص، وقع أو تخيل. والحكاية اللهجة: وتقول العرب: هذه حكايتنا أي لغتنا " (Academy, 2004, p. 190)

اصطلاحا: تعرف الحكاية بانها " سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل والتعبير بالإنكليزية مستمد من كلمة إنكليزية قديمة تعني الكلام، وهو ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط " (Fathi, 1986, pp. 140-141)،

وتعرف بأنها " سرد كتابي أو شفوي ، يدور حول تيم معين و (الحكاية) تقليد قديم ، يتوخى البساطة والعبرة، عبر أشواط ريقية " (Aloush, 1985, p. 72).

ويعرف الباحث الحكاية إجرائيا بانها أسلوب أو طريقة تعبير سردي يقوم الممثل/الراوي بسرد الأحداث التاريخية والثقافية والسياسية.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الأنطولوجيا والحكاية.. مفاهيم ومقاربات

قدم مفهوم الأنطولوجيا الجدل عبر أبواب الفلسفة والحوارات التفكير لدى المنظرين والفلاسفة وشغل هذا المفهوم التضادات لباقي المفاهيم الفلسفية إذ إن الأنطولوجيا قد اعتبر بأنه " لفظ يستخدم أحياناً بمعنى مرادف للميتافيزيقيا ولكنه يدل في صوره أدق على ذلك الفرع من الميتافيزيقيا الذي يدرس الوجود في أكثر صورة تجريدا فما طبيعة الوجود بما هو موجود وما معنى أن يكون الشيء موجودا " (Mead, 1975, p. 431) فالإشارة إلى الأنطولوجيا من حيث تركيزها في دراسة الوجود والبحث في طبيعة الوجود بشكل تجريدي ويؤدي ذلك إلى السعي لفهم المكونات وكيفية ارتباطها والتعرف إلى تصنيفاتها مما يعني تجاوز الفردية لهذه المكونات ، التي ساهمت عن طريق استخدامها للتعبير "عن تمثيل شكّلي للمعرفة عبر تحديد جملة من المفاهيم المختلفة والمتعلقة بمجال معين وعلاقتها مع المفاهيم الأخرى " (Al-Sudani, 2023, p. 5) التي جاءت مترابطة أو منفصلة عن طريق مختلف المفاهيم ذات العلاقة مع الأنطولوجيا ، فهي أشارة أو دلالة توضيحية ذات أهمية نحو مبدأ المعرفة التعالقية، لقد اخذ الاهتمام نحو ذلك المفهوم الذي بدأ يحقق غايته في الوجود فهي في " الوقت نفسه تناولاً تقليدياً للقضايا المتوارثة لمسألة الكينونة، والذي ازدهر فوق أرضية الفلسفة اليونانية الكلاسيكية لكن حتى ولو كانت الأنطولوجيا التقليدية تدعي تعاملها مع تحديدات عامة للكينونة، فإن لها في الحقيقة مجالاً مخصوصاً من الكينونة " (Heidegger, 2015, p. 26)ولهذا أصبحت مجالا لدراسة الكينونة إضافة إلى دراسة الوجود المرتبطة تقليديا بالفلسفة اليونانية فقد استخدمت الأنطولوجيا " والمقصود بالوجود هنا بوجه عام - رغم ما بين الوجوديين من اختلاف حول هذا المفهوم - ليس الوجود العام الذي كان يتحدث عنه الفلاسفة المثاليون، بل الوجود الإنساني المشخص، الوجود الفعلي للفرد الإنساني، والمشكلات الفعلية للإنسان، وعلاقته بغيره من أفراد الناس والمجتمع الذي يعيش فيه، وحرية الإنسان ومصيره ومعاناته، والمواقف الشخصية التي يتعرض لها، وتجاربه الحية التي يمر بها إلى آخر تلك المشكلات التي تدور حول الإنسان الفعلي المشخص " (Madin, 2004, p. 84) فيصبح التركيز الوجودي الفعلي للإنسان المناط على حريته ومعاناته والمسؤولية فضلاً عن تجاربه الشخصية التي تمثل جوهر وجوده الحياتي والفلسفي ، وهذا ما جعل هذه الفلسفة تختلف عن الفلسفة المثالية التي دعت إلى الاهتمام بالوجود العام للإنسان، لقد تداخلت وظيفة الفن بشكله العام عبر تقاربه مع المفاهيم الفلسفية وما تحمله من طروحات متعددة ، حيث اصبح الفن وسيلة وأداة لفهم الأنسان ومكانته في المجتمع ، والذي عكس القيمة والثقافة والهوية الجمعية والفردية للإنسان ، وهذا ما ذهب اليه (أفلاطون) بتوجهه الذي " يهدف إلى إعادة تنظيم الحياة الإنسانية " (Aristo, 2009, p. 21) و رؤيته وفق العقل والحكمة و اهتمامه بالطبقات المجتمعية وإعطاء الدور للعمل لكل فرد ولمكانته الاجتماعية وقدراته والاعتماد على القيم الأخلاقية والفلسفية لأنشاء نظام سياسي ومجتمعي متناغم ومنسجم . ولقد شكل (أرسطو) قاعدة فلسفية للفكر الغربي، منطلقاً من مختلف العلوم والمعرفة والفلسفة، وقد انعكست ذلك حتى على الفكر الشرقي عبر تنظيراته وآرائه وتصوراته المتعددة، ومنها النص المسرحي، حيث لامس (أرسطو) المفهوم الأنطولوجي مُنطلقاً من تعريفه لفلسفته الأولى " باعتبارها العلم الذي يحاول اكتشاف العلل الأولى أو الأسس الأولى لطبيعة الأشياء في عموميتها " (Taylor, 1992, p. 53) ،لقد أشار (أرسطو) إلى فهم المبادئ الأساسية التي تشكل الوجود من حيث طبيعتها التي تؤدي إلى البحث عن العلل و تفسير العوالم و النشوء وأسباب وجودها وفي فهم الخصائص الجوهرية الأنطولوجيا لهذه الأشياء والقوانين العامة التي تنظمها في حين أسهمت تصورات و رؤى العلماء والفلاسفة في العصر الحديث من تغيير المسار الفكري والعلمي والفلسفي والأدبي في بناء أسس معرفية وإضافات متعددة، ولقد برزت فلسفة (ديكارت) العقلانية حول المعرفة

الحقيقية حيث " انغمس في تجربة ذهنية عجيبة ليصل إلى هذا اليقين بأنه لا يحلم، انطلق (ديكارت) من أن كل شيء حوله هو وَهَّم وخداع. قد لا يكون هناك بحر أو سماء.. قد لا يكون هناك بشر آخرون.. هذا كله قد يكون مجرد حلم محتمل أيضًا أن شيطانا مخادعا دس هذه الصور والمشاهد على ذهنه. وفي عنفوان الشك، تنبه (ديكارت) إلى أنه هو ذاته قد لا يكون موجودا " (Abu Al-Hasan, 2022, p. 47) فان عملية التفكير والتأمل الذي قصده (ديكارت) لغرض الوصول إلى المعرفة الوجودية متجاوزا كل ما مصنف بانه غير مؤكد أو قد يكون وهمي أو غير حقيقي ومجرد خيالات معتبراً إياها افتراضات سابقة قد أوهم من خلال تركيب صوراً وأفكاراً خيالية يعتقد فيها الأنسان إنها حقيقية، فيُقدم الإدراك والوعي كمصادر لاكتشاف تلك الأفكار، ومن جانب أخر تناول(سارتر) القضايا الحرية والاختيار والوجود الإنساني ودوره في المسؤولية الفردية في تشكيل الهوية ، إذ أكد على أن الفرد يتمتع بحرية أساسية في قراره واختياره لأفعاله إلا أن هذه الحرية تصحبها المسؤولية الكاملة حول ما يؤول اليه من نتائج ولذلك قسم الأفراد إلى فئتين ممن يتخذ قراره بعقلانية ووعي وممن يعيشون حالة من الخداع لذاته ويبتعدون عن تحمل المسؤولية (فسارتر) قد اعتبر " الحرية هي جوهر الوجود لذاته تتمثل في ما يسميه (المشروع الوجودي) الذي يقوم على ثلاث صيغ للوجود هي : التملك والفعل والكينونة " (Sartre, 1993, p. 320) فالتعبير السارتري حول الوجود يتجلى بان الحرية جوهر الوجود البشري وأن الأنسان يُسبق ماهيته في الوجود وبالتالي فالفرد حُر في كيفيته الخاصة أي المسؤول بالذات عن اختياره في معرفة نفسهِ وتحديد وظيفته وموقعه من العالم ، فالفرد يَملكُ بِنفسهِ للقيم والمبادئ التي يختارها، و للحكاية أساساً جوهرياً وركيزة في بناء التجربة الإنسانية عبر تاريخيه، حيث أفرزت الحكاية بوصفها سرداً للأحداث والمواقف والوقائع وحتى الخيال ، وتنطلق من بيئة اجتماعية وثقافية على الرغم من تنوع تلك الحكايات ، فهناك حكايات للكبار وهناك حكايات للصغار وتحمل في طياتها رموزاً ومعانٍ وعادات وتقاليد وقيم معرفية، وقد اختلفت الحكاية بحسب اختلاف ثقافة الشعوب والشخصيات وفقاً لتعدد المرجعيات ، وقد اندمجت الحكاية مع مختلف الفنون ومنها الفنون المسرحية عبر تداخلها مع الحبكة والشخصية والزمان والمكان وحتى الصراع ، بوصفها ركيزة في المتن النصي ، لذلك فقد عُرفت الحكاية بأنها " عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمني " (Forster, 1992, p. 41) فالحكاية بنيه سردية تتضمن علاقات بين عناصرها بسردها المحكي لتُعبر عن وجهة نظره ، يقوم السارد بسرد الأحداث والوقائع وفوق ترتيب زمني لهذه الأحداث و يقدمه الكاتب الحكائي لهذه الأحداث تنم عن تجارب إنسانية أو أفكار خيالية فتحمل الحكاية أفكار ومعاني ورموز تؤثر على فهمنا للواقعة الإنسانية، ويعزز الممثل/الراوي في الحكاية المسرحية تركيب وتشكيل الوعي المجتمعي بواسطة ترسيخ الهوية الفردية وأثبات الذات لتحقيق دوره الفني في عالم متسم بالمتغيرات المستمرة والتداخلات الثقافية المتسارعة، أن الحكاية تبدأ " بذات قلقة راغبة في موضوع ما، وهناك عامل يدفعها لتلك الرغبة (وهو المرسل أو سبب الرغبة) ، وهناك نتيجة من تحقق الرغبة، وهي المرسل إليه، وعلاقة الرغبة تتحقق من اتصال الذات بالموضوع إذا كانت تسعى إلى ذلك، أو الانفصال عنه إذا كان ذلك ما ترغب فيه (علاقة الرغبة) " (Al-Kurdi M. A.-R., 2005, p. 31) أن النموذج البنيوي يركز على العناصر التي تحدد طريقة تفسير تشكيل السرد تبدأ بحالة داخلية لذات تظهر فيها علامات الحاجة أو الرغبة فتعيش حالة من التوتر والقلق وتتوجه نحو موضوع أو هدف ما من خلال أسبابا داخلية أو خارجية تكون عاملاً محفزاً تحرك الأحداث وتقوم بتحديد مسار الحكي وهذا المسار يتوجه إلى المستقبل ليحدث تفاعلا بين المحكي والمتلقي تطرأ ضمنه سعي الذات إلى الحدث فتحدد طبيعة الذات للمحكي والموضوع وفقاً لرغبة المحكي(الشخصية) في السعي إلى التفاعل والاتصال لتحقيق الهدف وقد تكون هذه الرغبة الانفصال عن الموضوع والتخلي عنه لفهم التطور السردي وبنائه الذي يعبر عن الدوافع والحالة النفسية والتفاعل الذي يسعى إلى تشكيل مجريات الأحداث في الحكاية .لقد حقق (بروك) من خلال تجاربه المسرحية من خلال خلق مسرح يتأثر فيه جسد الممثل/ الراوي بالفضاء الزمكاني وجمهور يراقب هذه التركيبة الشاملة بل ينصهر معها أيضاً ، ولقد استطاع أسلوب (بروك) في إدخال الحكاية في مسرحياته من " خلال تقديم نصوص روائية على الخشبة مع المحافظة على الطابع السردي بحيث يدخل الدرامي في قالب السرد " (Hassan, 1996, p. 251) حيث تم استخدام الراوي كأداة للتجريد وعرض الحكاية بطريقة سردية حية وكان الراوي يمثل جزءاً من التوليف المسرحي لسرد ومحاكاة الأساطير والتعريف عن الهوية وأثبات الوجود ، فيرى الباحث أن الحكاية لدى (بروك) تُمثل أداة لتجسيد التجارب الإنسانية عبر لجوءهِ إلى النصوص الروائية والأسطورية التي كانت تُعرض

أحداثهاً عبر علامات جسدية وصوتية ، فأصبحت وسيلة تكشفُ التنوع الثقافي وتُعرف عن الهوية الإنسانية ، فلقد اعتبر جسد الممثل طاقة أنطولوجية تُعبر عن حالة وجودية و وسيلة ناقلة للمعنى تتمثل عبر أداءٍ فعال يؤسس لوجودهِ . وقد ظهر أسلوب (الحكيم) في توظيف الراوي في نص مسرحية (عودة الروح) التي عن طريقها عبر في أبراز " الجوانب الخارجية للشخصيات، وتختفى الأعماق الداخلية لها، ولا يبرح الراوي مستوى الأوصاف الحسية والحركات الظاهرية، إذ يشغل الرواية كلها بالهيئات والأفعال والأوصاف، حتى بدت الرواية وكأنها مسرحية هزلية مسرودة، وقد جعل ذلك النهج أسلوب الرواية حوارياً هزلياً، وجعل الأشياء المسرودة منظورة من خارجها فقط، فالأماكن والأشخاص والأفكار والأقوال لا ينظر إليها بوصفها صوراً منطبعة على أذهان الشخصيات أو الراوي ، بل ينظر إليها في وجودها الموضوعي الحسي " (Al-Kurdi, 2006, p. 128) إذ أن المقلداتي يدخل في العوالم الداخلية للشخصية عبر تجاوزه لمشاعرها وأفكارها وصراعها الداخلي مما يبدو في ذلك غياب العمق النفسي ويُفعل الوصف الخارجي عن طريق التركيز على الإيماءات والمظاهر و الحركات والتوجه إلى الطابع المسرحي في منح الأداء إيقاعاً سريعاً وحساً كوميدياً ، و أن الراوي يصف الأحداث مباشرةً دون إسقاطٍ ذاتي تؤثر على المتلقي عبر تعزيز الطابع التهكمي فتصبح المسرحية ذات طابعٍ كوميدي ، ولقد وصف (إدريس) أسلوب الراوي (الفرفور) بالحضور المباشر في فضاء مسرحي يتداخل فيها الجمهور ويشارك في أحداثها إذ أن الراوي هنا " لا يستتر وراء ستار بل يجلس على المسرح بشخصهِ يدير كل حوار ويصف كل وصف ويحلل كل تحليل بضمير المتكلم، ولا يفتأ يذكرك بأنه موجود، وبأن كل ما تراه وتسمعه صحيح على مسؤوليته " (Abdel-Mo'ty, 1994, pp. 36–37) فيظهر الراوي بأداء مرئي ومسموع على خشبة المسرح يعبر عن وجوده بضمير المتكلم ليؤكد حضوره ويروي ما يرتبط بوجوده الشخصي ويأتي هذا الحضور لتذكير المشاهد بأنه شاهد على الحقيقة عبر مسؤوليته للروي ، فالأسلوب المتبع يضع الراوي كعنصر فاعل في اللعبة المسرحية ذلك إن الغاية منها كسر الحاجز التقليدي بين الأحداث والسرد وكسر الأيهام وخلق علاقة تواصلية بين الراوي و المشاهد ،ويرى الباحث أن (صلاح عبد الصبور) بوصفه أحد رواد المسرح الحديث الذي اتسم أسلوبه في التعبير عن الذات الإنسانية والصراع الوجودي في استخدام الرمزية الواضحة كوسيلة في الأداء التمثيلي، إذ إن التقارب الحاصل لدى (عبد الصبور) مع الأنطولوجيا عبرَّ تجسيد الذات عن طريق النصوص والسعي إلى فهم الهوية من خلال الحكي، إذ أن الوسيلة الأساسية لفهم الكينونة تَكمنُ في تحول اللغة، لذلك فقد مارس (عبدالصبور) نوعاً من الوجود التأويلي في المسرح يجعل فيها الشخصية تشارك في الكشف عن المعنى الوجودي للذات.

المبحث الثاني: تعددية مرجعيات الممثل في العرض المسرحي

أن تعدد المرجعيات لدى الممثل تعدُ المنطلق لهُ وتساهم في تشكيل سلوكياته وأدواره في المجتمع فيعتبر الممثل فرداً حيويا فاعلا يقع ضمن السياق الاجتماعي ويوظف هذه السلوكيات المتأثرة بالمنظومات التي تخص القيم والطبقية المنضم اليها فتفرض هذه المرجعيات الحضور المباشر وغير المباشر على تمثيل الواقع والكيفية التي تبنى فيها المواقف وطريقة صياغة الخطاب والأداء إذ " أن كل أداء يعتمد على نموذج ما سابق الوجود أو نص مكتوب أو نمط من الأفعال " (Carlson, 1998, p. 22) لا يؤدي من فراغ ولكن يرتكز على أنماطٍ و مرجعية تتجذر من خلال بنية اجتماعية وثقافية ، ويعتمد الممثل في اتباع الأنماط السلوكية المألوفة والمتوارثة أو من خلال نصوص دينية وثقافية تظهر فيها انعكاسات لأداء اجتماعي ، في ضمنه جوهر لتراكم رمزي ومعرفي سابق ويحمل في طياته التأثير للماضي والهوية الثقافية المنتمي اليها ، فتصور لنا المرجعيات الفعل والسلوك وتحدد النطاق المحدد الممكن له، وإن الممثل ضمن سياق عمله التمثيلي يتعامل مع دوره وفق التجارب الثقافية والذاتية التي تندرج على ضوء الذاكرة الحية المليئة بالأحداث الدرامية لتعكس الاستحضارات التي تفيد الممثل في تجسيد الشخصيات والواقع الدرامي وبيئة الشخصية في العرض المسرحي، و يكمن العمل الفني للممثل في توظيف المرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية باعتبارها مرآة تعكس الإرث الثقافي والتاريخي والاجتماعي للشعوب فتبرز في تجاوزها لحدود الأداء التمثيلي لتكون مصدراً فاعلاً للمعرفة ، وتعزيز التفاعل ثقافي ومن خلال " تطور الإثنوغرافيا، زاد تركيزها على الجوانب غير المادية للثقافة محل الدراسة، مثل الأعراف والتقاليد والقيم وصورة العالم " (Ahmed, 2010, p. 12) فلقد عكس هذا التطور في فهم الثقافات المتنوعة بطريقة شاملة ومتعمقة ذلك إن الاهتمام لم يعد مقتصراً على الظواهر المادية والخارجية ، بل امتد في شمول الجواهر غير المادية للثقافة التي

تشـمل القيم والمعتقدات والأفكار التي تسـاهم في تشـكيل الهوية المجتمعية ، وتؤثر في سـلوك الأفراد فكان الهدف من ذلك إبراز الطريقة التفاعلية بين أفراد المجتمع الواحد وتفاعلهم مع المجتمعات الأخرى في تبيان بيئتهم و سـلوكياتهم المتوافقة مع المبادئ الثقافية ، وذلك لتقديم رؤية واضحة عن حياة المجتمعات وتفسير الظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية بطريقة متكاملة ، إذ أن " الذاكرة الحية النابضـة بالأحداث الدرامية والحركة الجدلية والتي لها علاقة متينة بالحاضـر [...]يمكن اسـتعارتها وتشـخيصـها مرة أخرى بناءاً على موقف الذات من الأخر فالاسـتقراء التاريخي ينبني على قناعات أيديولوجية مرحلية " (Saad, 2001, p. 94) وعلى ضـوء ذلك يعتمد الممثل على فهم الأحداث التاريخية والثقافية عبر اعتماده على تصـورات أيديولوجية متسلسلة المراحل مرتبطة بالتغيرات السياسية والاجتماعية التي جرت في الحاضر فيعكس تغير المرجعيات لدى الممثل وفق الزمن وتكون مرهونة وفق المواقف والأحداث للتطورات الراهنة لذلك عد الممثل بانه أداة فاعلة في إعادة تمثيل التاريخ مسـتنداً على الوعي التاريخي والثقافي المتأثر بما حدث في محيطه ومن رؤية أخرى يرى الباحث أن الممثل يمثل الجوهر الأسـاسـي لالتقاء الذاكرة الذاتية و الثقافية والمراجع التاريخية وتتحقق ذلك من خلال اسـتعادته وتشـخيصـه للواقع عبر ذاتيته وايديولوجيته التي تعكس تعدد المرجعيات بكافة أنواعها في محاكاة الأحداث وتشـكيل الأداء، ولطالما ارتبط الأداء بالمكان ، بوصـفهِ البيئة الجامعة والمُنبثقة منها الأحداث ، حيث تتفاعل وتنتقل الشخصيات وتنشأ من البيئة المكانية ، وتتولد تدريجياً ضمن المحيط الاجتماعي والأسري لها ، فيمنح المكان السياق العميق للبيئة المكانية وللحاكي كما يعكس المشاعر ويؤسس الأجواء في ظل تشكيلات الشخصيات وتطورها الاجتماعي والثقافي ، ولذلك فان المكان بمفهومه يُعدّ " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصه التفاعل بين الأنسان ومجتمعه ولذا فشـأنه شـأن اي نتاج اجتماعي أخر، يحمل جزءا من أخلاقية و أفكار ووعي سـاكنيه [...] كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الأنسـان عليه ثقافته وفكره وفنونه ، مخاوفه وأماله وأسـراره وكل ما يتصـل به وما وصـل اليه من ماضـيه ليورثه إلى المستقبل " (Al-Nasir, 1986, pp. 16-17) ولذلك فقد اعتبر المكان بانه الوجود الحقيقي للنشأة البشرية والكونية حيث تأسـسـت وتشـكلت العلاقات الإنسـانية والاجتماعية والثقافية وفقا للطبيعة البشـرية والتي احتضـنها المكان وبذلك فقد كان الأنسـان قدّ نَظّم حياته وعلاقاته مع الأنسـان الآخر أو مع الماديات الموجودة والتي تحيط به ، إن التجديد والابتكار يأتي نتيجة لتداخل وتعدد الثقافات التي ساعدت (بريخت) على تكوين مفهوم خاص للمسرح رافضاً المسرح الأرسطي التقليدي وخاصة فيما يخص العلاقة التي يعرضـها مع جمهور المتلقين ومفهومه للتطهير فالمسـرح الملحمي هو مسـرح اجتماعي يؤثر في المتلقي ويهدف إلى هدم مبدأ الأيهام والمحاولة في تحقيق التواصلية عندها " يستطيع المسرح أن يقترب إلى اقصى حد من الوضعية التي يصبح فيها مركزاً للإشـعاع وجهازاً للإعلان [...] ويقدم المسـرح صـورة الحياة من خلال اللعب، وهذه الصـور يراد منها التأثير على المجتمع " (Abdul-Hamid, 2022, p. 196) إن وظيفة المسـرح الملحمي تذهب لتحقيق مفهوم العدالة الاجتماعية ، وذلك عبر ما طرحتهُ أيدولوجيات (بريخت) وتوظيفهُ لشخصية (الراوي) بوصـفهِ (الحاكي) السارد للقصـة أو الحكاية ، وذلك لخلق حالة من التفاعل والتواصـل مع المتفرج لإحداث تغيير في المنظومة الاجتماعية وتثويرهِ على النظام السـائد ، وإن التأثير الواضـح من الثقافات القديمة ولا سيما الإغريقية واستخدامهم للجوقة في السرد على الأحداث يظهر لدى (بريخت) في إيجاد وظيفة مشابهة تماماً وهي التعليق على الحدث الجاري على المسـرح وهي دعوة للجمهور أن يفكر ويتخذ موقفا، ويظهر دور الممثل/الراوي في حمل دلالات عميقة عن الشخصية الموصوفة " فالراوي هو من وصف فعل الابتسام (بالقسوة)، وهذا يحيلنا على تصور ما للشخصية ، فهي شخصية مضغوطة مضطرة للابتسام، وهي شخصية عنيفة تداري عنفها، وهي شخصية مرائية " (Al-Kurdi M. A.-R., 2005, p. 52) فالتعبيرات التي يقدمها تظهر شعوراً تُعبر عن السعادة و تخفي وراءها مشاعر قاسية وعنيفة داخلياً أو خارجياً فهي شخصية مكبوتة تخلق تصوراً معبراً عن التوتر والاحتقان لأسباب سياسية أو اجتماعية ، فتبرز الشخصية بطبيعتها المضطهدة والقسرية متقنة للتمويه تعكس العمق الداخلي للصراع الذي تعيشه، إن الأداء التمثيلي لا يقتصر على استحضار النص أو تعبير الممثل الواعي عن مشاعره ولكن من جانب آخر يتعدى إلى استعمال الجسد كوسيلة تعبيرية تحمل دلالات نفسية وثقافية ففي لحظات التوترات الدرامية تترجم الانفعالات عما يصدر من جسد الممثل من علامات مضيفة إلى اللغة المنطوقة والحركات الإرادية صدق التجربة الإنسـانية فالإشـارة إلى (العلامات اللاقصـدية) " وهي نوع من العلامات الطبيعية أو الأيقونة التي تعبر عن فعل لا إرادي

كارتعاش الأنســان خوفا أو احمرار وجهه دون أرادته هذه العلامات ذات أهمية كبيرة للممثل الذي يحتاج اليها في مواقف درامية مشــابهة " (Ghaleb, 2006, p. 242) إذ أن هذه العلامات تكمن قيمتها في قدرتها على منح أداء الممثل الصــدق والعفوية كطابع تســتدعى لتحاكي الحالات الشــعورية التي يعجز التعبير عنها بالكلام فتخضــع لوعي الممثل والمتلقي مســتندا إلى مرجعيات الممثل الجسدية والثقافية والنفسية فيمثل هذه النوع من الأداء ترجمة رمزية للمشاعر المجتمعية عبر جسد الممثل ويلامس وعي المتلقي وذاكرته الجمالية .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

تُمثل التجارب الإنسانية والحياتية والفلسفية جوهر الوجود الإنساني، فأفعال الأنسان هي التي تحدد وجوده وتكونه ولهذا يقاس الأنسان بأفعاله لتحقيق وجوده، وعنها تنشا أفعاله ووفقا لها يحكم عليه وبها يحدد، وهذا ما يضع العاتق على الحرية الشخصية والمسؤولية عن تشكيل الذات.

يعتبر الأداء التمثيلي وســيلة لفهم الأنســان ومكانته في المجتمع والذي يعكس القيم الاجتماعية والثقافية والســياســية والهوية الجمعية والفردية للإنســان وتُحمل الفلســفة الوجودية الممثل مســؤولية أخلاقية بوصــفه مقياس للأشــياء داخل العمل الفني ولذلك يتجلى وجود الممثل فيما يفعله على خشبة المسرح باعتبار أن الأفعال هي التي تصوغ هويته وتحدد كينونته فتتشكل هوية الأداء عبر المرجعيات الثقافية والاجتماعية.

يصبح المكان فضاءا مسرحيا بفعل جسد الممثل ويتحول الفضاء من مادي إلى دلالي عبر الأداء الذي يمثل الفضاء الحكائي فيه وسيلة لخلق مشاركة ذهنية مع الجمهور ويتشارك في إنتاج المعنى وتعزز العفوية ويخلق الجمهور حالة أنطولوجية مشتركة.

يتحدد تفسير تشكيل السرد والتي تبدأ بحالة داخلية للذات وتظهر فيها علامات الحاجة أو الرغبة فتعيش حالة من التوتر والقلق وتتوجه نحو موضــوع أو هدف ما، من خلال أســبابا داخلية أو خارجية تكون عاملاً محفزاً تحرك الأحداث وتقوم بتحديد مســار الحكي وهذا المســار يتوجه إلى المســتقبل ليحدث تفاعلا بين المحكي والمتلقي لتطرأ ضــمنه ســعي الذات إلى الحدث فتحدد طبيعة الذات للمحكي والموضوع وفقاً لرغبة المحكي(الشخصية) في السعي إلى التفاعل والاتصال .

تظهر التعبيرات التي يقدمها الراوي شــعوراً لتُعبر عن الســعادة وتخفي وراءها مشــاعر قاســية وعنيفة داخلياً أو خارجياً فهي شخصية مكبوتة تخلق تصوراً معبراً عن التوتر والاحتقان لأسباب سياسية أو اجتماعية، فتبرز الشخصية بطبيعتها المضطهدة والقسرية متقنة للتمويه تعكس العمق الداخلي للصراع الذي تعيشه.

تعمل الشــخصــية الحكواتية على خلق تفاعل بين النص (الحكائي) وســرد الأحداث مع المتلقي وذلك عبر تجربة أدائية قائمة على تنوع الأداء الصــوتي وبث العلامات الجسـدية المُسـتندة على مرجعيات ثقافية وتاريخية وذلك للوصـول إلى الفهم الواضح لوظيفة الموجود في الوجود، عبر تجسيده للأفكار مما تُشكل (الشخصية الحكواتية) في الأنطولوجيا وسيطاً لتحويل المجرد إلى محسوس .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: عينة البحث: تم اختيار مسرحية (حكاية درندش) كعينه تطبيقية وفقا للمسوغات الأتية:

١. اقترابها من هدف البحث.

٢. أجراء المقابلات الشخصية من قبل الباحث.

ثانيا: أداة البحث:

١. الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري والتي اعتمدها الباحث كأداة لتحليل عينة البحث.

٢. مشاهدة العرض من قبل الباحث.

ثالثا: منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث

رابعا: تحليل العينة:

مسرحية (حكاية درندش) تأليف وإخراج وتمثيل /ماجد درندش

قصة العرض:

تتجلى فكرة العرض في (حكاية درندش) عبر استحضار السيرة الذاتية لدرندش وشهادته عن الفترة التي قضاها ، يحكي (درندش) حكاية شبابه وبدايته الفنية على رغم من الصعوبات والمعوقات التي كان يعانيها في ظل القمع السياسي وما خلفته من خوف وتوتر واغتراب فيكشف العرض تجربة (درندش) في المنفى وانتقاله بين البلدان ساعياً للبحث عن مكانٍ آمن يحتويه وعند عودته إلى العراق، ليتفاجئ بتشوه المجتمع الذي يقصي أبناءه ويسلب حقهم ليعطيها لجلاديهم فيكمن فكرة العرض في البحث عن الوجود والانتماء و الحرية التي تكمن في حفظ الذاكرة والهوية .

التحليل:

يبدأ العرض المسرحي بتجلي الظلام المخيم على فضاء العرض الذي يتخافت تدريجيا مصاحباً بشجن غنائي يحمل في طياتهِ أهات الوجع والحزن ومعبرة عن تراكم المأسي والويلات الناتجة عن الحروب التي أثقلت البلد ، فمعا امتزاج هذا الظلام والأغنية يدخل (درندش) بخطوات هادئة، يجلس على كرسي بسيط، ويبدأ بالكلام مع الجمهور كأنه يحكي قصة شخصية على مدرج في اعلى وسط المسرح يتحول فيه الفضاء المكاني إلى دلالة و وسيلة لخلق مشاركة ذهنية للجمهور الجالس الذي يمثل جزءاً من العرض الحكائي فضلاً عن تمثيل هذا الفضاء لحالة أنطولوجية متمثلة في بدأ (درندش) الحديث بنبرة أدائية هادئة، فيها حنين، يكثر فيها التوقفات القصيرة وتسألهُ : حول ماذا حدث وماذا الذي يجري ؟ بتعابير وجه و حركة اليدين باتجاه القلب و رفع الرأس للذاكرة المعبرة عن حالة من الافتقار الداخلي للشخصية فيحدد هذا الافتقار طريقة تفسير تشكيل السرد والتي تبدأ بحالة داخلية لذات (درندش) تظهر فيها علامات الحاجة أو الرغبة، فيعيش حالة من التوتر والقلق وتتوجه الشخصية نحو موضوع أو هدف ما من خلال أسبابا داخلية و خارجية متمثلة بالأسئلة الأنطولوجية التي طرحتها الشخصية لتكون عاملاً محفزاً لتحرك الأحداث وتقوم بتحديد مسار الحكي ، تطرأ ضمنه سعي الذات إلى الحدث فتحدد طبيعة الذات للمحكي والموضوع وفقاً لرغبة المحكي(الشخصية) في السعي إلى التفاعل والاتصال ، وفي هذه اللحظة تبنى (درندش) شخصية الروائي أو الحكواتي الذي بدوره وعبر الحكاية يعالج قضايا إنسانية ونقل الموروثات الشعبية والتقاليد والعادات والثقافات استجابة لوعي الجموع وحاجات الأنسان والجماعات وموقفه من حركة الوجود والأشياء والقيم من حوله تتلخص قيمة الوظيفة في كونها تتركز على حالة (افتقار) أو فقدان أو نأي لابد وان ينتهي بحل حالة الافتقار الأولي ، فيعتمد المتن الحكائي على أسلوب تنظيم الأحداث و صياغتها لتفعيل التوتر الدرامي ويجعل المتلقي في حالة من الترقب والانتظار ، إذ أن الصراع الذي يدفع الأحداث إلى الاستمرار يكّمنُ في وصفهِ داخلياً (ذاتي) وخارجياً (اجتماعي) ، فيتم تسليط بقعة ضوء على شخصية (درندش) يعرض فيها موضوع احتلال العراق للكويت الذي كلف البلد خسائر بشرية و مادية ونتج عن ذلك زيادة الأرامل والأيتام فيتحدث (درندش) عن شبابه في تلك الآونة يبدأ بصيغة الراوي عن نفسه (الآنا) يطرح سؤال عن الذاكرة والهوية ، عندما كان طالباً في الجامعة و عاملاً في احد المحال التجارية مع زميله (صادق عباس) ويسرد (درندش) طريقة البيع واقفاً التي عبرها استخدموا وسائل كوميدية وبهلوانية وذلك باستعارة شخصيات مصرية وسودانية فيستخدم لغتهم بطريقة مضحكة مستعيناً بحركات وتعبيرات جسدية معبرة عن هذه الشخصيات المستمدة من طبيعة حركات هذه الفئات من المجتمع ، نتيجة لذلك يستخدم(درندش) طريقة حكي وأسلوب وحركات ثقافات متعددة تبرز فيها جانب الأداء الانطلوجي ليصبح الحكي مزيج بين "كنتُ" و"هكذا فعلنا والأداء يظهر بأكثر حيوية ، الصوت أعلى ، الحركة على الخشبة أوسع فيروي أحداث عاشها في تلك الآونة في بيته الذي احتوى أربعة عوائل ومدى المسؤولية التي كان يحملها وهو طالباً وعاملاً في ذات الوقت والذي كان يطمح إلى دراسة الماجستير والدكتوراه ألا أن تلك الحقبة تطلبت منهُ أن يكون جندياً أو يلتحق في احدى الوظائف الطبية أو على الأقل سائق إسعاف ، فيطرح (درندش) بطريقة استهزائيه في لو كان سائق إسعاف باستخدام نبرات صوتية مضحكة عبر أطلاقه لأصوات صوت صافرة الإسعاف جعلت من الجمهور الجالس يضحك بطريقة هستيرية ، فيظهر الأداء الكوميدي الذي يخفي حالة من الكبت الداخلي المعبر عن الافتقار الذاتي للوجود، ثم يتحدث (درندش) عن شخصية (سعيد) المصري الذي كان يعمل معه في سوق (الشورجة) الذي طلب منه استعارة هويته ليذهب إلى سوق (مريدي) لكي يقوم بتغير الصورة ويضع صورته في محل صورة (سعيد) في الهوية ، فتتحول شخصية (درندش) إلى شخصية (سعيد) ويقوم بتغير طريقة كلامهِ إلى اللهجة المصرية المصاحبة لحركات المصريين في أثناء حديثهم ، فيستعرض طريقة البيع في السوق بشخصية

(سـعيد) وهو يتمايل مع حركات اليدين ، فيعتمد أسـلوب (درندش) في تحقيق التفاعل عن طريق سـرده للأحداث والتعريف بباقي الشخصيات ليكون نقطة الانطلاق نحو الفهم العميق لوظيفة الموجود في العالم فترتبط تجربة المتفرج بالأداء الصوتي والعلامات الجسدية للممثل لتجسيد الأفكار الوجودية ، فيستحضر الخلفية الثقافية للشخصية ويُفعل الذاكرة المتصلة بالأدب الشعبي والتاريخي باعتبارهما مصـادر شـعورية أدائية ، التي تطلب من الممثل/الراوي أن يشـغل وعيه داخل المشـهد ويفعل المرجعيات النقدية والمعرفية الذاتية ليعطي أداء متوازن بين التجسيد والتأمل يجعله مفكراً أدائيا يخرج من مرجعياته الذاتية وسائل تقديم وفهم تعطي للمشهد روحيته وفعاليته وتعبيرات مرتبطة بالتراث وهذا يتطلب من (درندش) العودة إلى مرجعيات أدائية تقليدية .

الجو يثقل فجأة الإضاءة تخفت، الصوت ينخفض ، يروي درندش تجربة القمع، الخوف من النظام، مشاهد الاعتقالات والقتل والدفن الجماعي يسرد (درندش) أحداث ثورة الواحد والتسعين والتي انتفض فيها الشعب على النظام والتي قضى فيها (درندش) أربعة أيام في العمارة التي خلت من سـيطرة النظام آنذاك ثم انتقل (درندش) في حكايته إلى بغداد هروباً من العمارة ليجد له مكاناً يأمن فيه حياته فيجد نفسه مع كثير من الأهالي واقعاً أمام قوات النظام في ذلك الحين، قام بأتلاف هوية سعيد المصري ليتحول (درندش) من شخصية (سعيد) إلى شخصيته الرئيسية ، أن هذا التحول للراوي يكمن في إبراز كينونة الشخصية الرئيسية (درندش) والتي تعبر عن الوجود الذاتي في أحداث المسـرحية الذي يتجلى في قدرته الأدائية على التحول من شـخصـية إلى أخرى فيعبر (درندش) عن اللحظة التي وقع فيها بين يدي قوات النظام ، يصـبح جسـده أكثر توتراً، يضـغط على الكلمات، يسـتخدم الصمت ليخلق رهبة و يضم يديه، ينحني للأمام، و أحياناً يضرب الأرض بقدمه و يلوّح بذراعه ، فيسرد طريقة الحديث مع هذه القوات باسـتخدامه لتعابير الخوف والتوتر والخوف عبر اسـتخدامهِ لقسـمات وجهِ وطريقة الكلام المتلعثم ، يتحول من السـرد الذاتي (لدرندش) إلى السـرد الجمعي ، وكون درندش لا يحمل وثائق رسـمية تثبت هويتهُ تم عزلهُ مع ثُلة من الأخرين مقسـمين على شـكل مجموعات ودخول بعض الملثمين إلى هذه المجموعات إذ يقوم الملثمين بالإشـارة إلى أشـخاص محددين تقوم شـخصـية (درندش) بتمثيل وتقليدهم في اختيار عبر رفع اليد والإشـارة إلى هؤلاء الأشـخاص المحددين ليطلق (درندش) صـوت اطلاق النار المعبرة عن الموقف الذي يتم اطلاق النار عليهم ، ثم يسـرد (درندش) طريقة نقل هذه المجموعة في مواكب سـيارات إلى سـجن (الرضوانية) في قاعة رقم واحد يتحدث فيها عن عزل المسجونين ومن ضمنهم (درندش) ويعبر عن الموقف الذي حصل لهم عندما تم ضربهم بالسياط ، فيستخدم (درندش) حركات الضرب واطلاق الصراخات عبر رجوعه إلى اعلى وسط المسرح مستعين بحركات اليدين وبتعابير صوتيه ، ثم تدخل اليهم مجموعة ثانية ملثمين يقومون باختيار بعض المسجونين فيتم قتلهم ، فيعبر عن الموقف الذي كان فيه والذي كان يقوم بحول عينيه خوفاً من رؤية القتل وما الذي يجري ثم يكرر الحالة بتكرار دخول الملثمين وقتل بعض الموقوفين يقوم حينها (درندش) بزيادة رفع الصوت المعبرة عن التوتر الحاصل عن الموقف ، إذ تواجه الشخصية الوجود بلا معنى وهذه الشخصية تعبر عن الإحساس بعدم القدرة على إيجاد هدف معين و الاغتراب الإنساني ، مما يتمثل ذلك في فلسفة الوجود هناك مع الكائنات الأخرى ، فيوضع (درندش) في مواجهة المجهول ، ويكون الأداء محكوم بالإحساس الوجودي نحو المكان والزمان ، ولا تبدو شخصية (درندش) بسماتٍ واضحة ويغلبها الصمت في أشارة إلى حضور القلق وضياع الهوية (الكينونة المجهولة) فيظهر التفاعل مع باقي العناصـر وكأنها بدون معنى لكن تثير التسـاؤلات مما يعزز عبثية الوجود ، فالحالة الأنطولوجية تكمن في السـؤال عن الوجود ؟ ما معنى أن تكون حيّاً إذا كان الموت يحيط بك في كل مكان؟ فالحرية الكاملة التي يمتلكها الفرد في اختيار وجوده تعتبر بمثابة وثيقة موت كونه يواجه قلقاً إزاء المصـير الوجودي وعدم اليقين الناتج عن حُريتهِ ومتصـل بمعرفته بموته المحتوم والذي يمثل جزءاً من الجوهر الإنساني للوجود.

ويسرد (درندش) اليوم التالي الذي نادى فيها الملثمين اسم (احمد جبار) وهو الاسم الذي ابلغهم به عن نفسه فيعرض لهم الحالة التي كان عليها المعبرة عن الخوف وتظهر في تعابير وتلون وجههِ وتلعثمه بالكلام فيتم تسـليط ضـوء احمر على فضـاء العرض يسـتذكر فيها أمه ومسـؤولية عائلته ، ثم يبلغه الملثمين بتنظيف الحمامات فينتقل (درندش) من حالة الخوف والتوتر والمصـير المحتوم بالموت إلى حالة من الفكاهة والفرح الناتجة عن عدم قتله ، ثم يتحول لون الفضـاء إلى الأبيض، فيعبر هذا الفضـاء عن حالة من الفرح و الوجود الذاتي للشخصية، وينتقل درندش إلى اليوم الرابع وانتقاله من السجن إلى احد المعسكرات في العمارة ،

ثم يروي (درندش) دخوله إلى المعسكر والتقائه بشخصية (حسين) ويصفه بأنه من منطقته فيعبر عن الراحة والسكينة التي امتلكها فضلاً عن إعطائه لنموذج إجازة لسبعة أيام مع مبلغ خمس وعشرون الف دينار ، ويحذرهُ من دخول إلى مدينة العمارة فيقوم (درندش) بوصفة الحالة المتصفة بالتنبيه والتوتر والتحذير بطريقة تعبيرية رافعا يدهُ ومحذراً تحذيراً شديداً ، ثم يسرد حالة التنقل من المعسكر إلى بغداد و ركوبه من سيارة إلى أخرى والتي مضت تسع ساعات ليصل بعدها إلى البيت ويلتقي بعائلتهِ ، ويعبر عن رغبة عائلتهِ بلقائهِ وفرحهم نتيجة كونهُ المعين لهم ، ثم يعرض شدة اشتداد الوضع سوءاً فيذهب إلى سوق مريدي ليزور هويتهُ إلى هوية أسير (رزاق الأسير) جاء من ايران ، فيطرح حالة الأسرى العراقيين ووضعيتهم عند رجوعهم من الأسر عبر توصيف لحالة نفسية المتسمة بالتلعثم والهلوسة فيقوم بأداء تلك الشخصية عبر تلعثمه في الكلام و أداء حركات اليدين والاعوجاج للجسم وهو يمارس العمل في سوق الشورجة ، في هذه الأثناء يضحك احد الجماهير ضحكة عفوية فيتدخل (درندش) ليقول له : اضحك حتى لو بالفصحة، ويضحك معه بطريقة ساخرة ، فهذه الضحكة تحمل بعض من الاسى والألم لما حدث ، فتعزز فكرة الحالة التفاعلية القائمة على بناء علاقة تواصلية بين الممثل والمتفرج تكون تجربة مشتركة لتجعل الأداء التمثيلي اكثر فاعلية وقوة وتأثير ، وهذا ما يصب في تمثُل واقع اعمق للحياة الإنسانية والوصول إلى الحقيقة من ثم الإسهام إلى المفاهيم الاسمى والمثالية.

ثم يتحدث عن الدفاع الوطني الذي يوصي الشعب بحرق التايرات لتكوين دخان تشتت الطائرة الحربية التي كانت تقصف بغداد فيعرض (درندش) الحالة بأسلوب يخافت صوته المعبرة عن استخفاف النظام بعقول المواطنين والذي الزمهم باستخدام القطن والفحم ووضعها على الأنف لتجنب روائح الكيمياوي ، فيصف جلوسه مع عائلته وانتظراهم للكيمياوي بسخرية يكرر فيها الحديث ويعطي حالة من الخوف والترقب باستخدام جسده المتوتر وفتح اليدين المعبرة عن كمية الخوف الذي أصابهم ، فالتعبيرات التي يقدمها (درندش) تظهر شعوراً تُعبر عن السعادة و تخفي وراءها مشاعر قاسية وعنيفة داخلياً أو خارجياً فهي شخصية مكبوتة تخلق تصوراً معبراً عن التوتر والاحتقان لأسباب سياسية أو اجتماعية ، فتبرز الشخصية بطبيعتها المضطهدة والقسرية متقنة للتمويه تعكس العمق الداخلي للصراع الذي تعيشه ، إذ أن العلامات اللاقصدية في أداء (درندش) تكمن قيمتها في قدرتها على منح أداء الممثل الصدق والعفوية كطابع تستدعى لتحاكي الحالات الشعورية التي يعجز التعبير عنها بالكلام فتخضع لوعي الممثل والمتلقي مستندا إلى مرجعيات الممثل المتعددة المتمثلة بعلامات خارجية يتأثر فيها الجسد ثقافياً ونفسياً فيمثل هذه النوع من الأداء ترجمة رمزية للمشاعر المجتمعية عبر جسد الممثل ويلامس وعي المتلقي وذاكرته الجمالية .

إذ يروي حالة الخوف التي إصابة الأطفال فيجلس درندش على دكة في يمين اسفل المسرح ليحكي قصة الدجاجة والثعلب ويجمع الأطفال من حوله فينتقل إلى شخصية راوي لحكايات الأطفال وما يزال التوتر والخوف يهيمن على حالته النفسية ، وعندما يذكر أن الثعلب ينقض على الدجاجة يقوم (درندش) بأطلاق صوت الدجاجة : قاق قاق ، فيأخذ الثعلب الدجاجة ويستيقظ الديك فيرى أن الدجاجة قد أخذها الثعلب فيجمع الديك الحيوانات ليذهبوا إلى الثعلب لينقضوا عليه يقوم (درندش) بأطلاق صوت الانفجار الذي أصاب المنزل الذي يسكن فيها فيقوم بالسعال نتيجة الدخان ويحرك يديه لأبعاد الدخان عن أمامه فيتم تسليط بقعة ضوء عليه ويقف فيصف الطائرات التي تجوب أجواء بغداد وسقوط الجسور وقطع الاتصالات وكمية الرعب الحاصل في المدينة ، فيعتمد الأداء عبر مزج الأحداث بخيال المتلقي للوصول إلى أبعاد فلسفية وجودية تطرح مشكلة الوجود الإنساني والمعنى الأنطولوجي ، عبر أعطاء قيمة للحظات التي يقضيها (درندش) والتي لا يدرك قيمتها ألا عند فقدانها ، فيظهر البُعد الأنطولوجي في ادراك الكينونة والزمن عبر الكشف عن قيمة التفاصيل الحياتية ، فالشخصية الساردة (درندش) تقدم الأحداث بطريقة تقنع المتلقي وتبني العالم الحكائي وتظهر كشخصية رئيسية ناطقة للحكي لها قدرتها الإقناعية في التأثير على المتلقي فيظهر دور السارد أو الراوي في حمل دلالات عميقة عن الشخصية الموصوفة .

ثم ينتقل إلى اجتماعه في أحد بيوت أصدقائه في بيت (أم فلاح) التي تصفه ب(الملج) كونه كان مطرب في حفلات الأعراس فيقوم بأغنية غير مفهومه يتفاعل معها الناس، ليتفاجؤوا بدخول الثورة إلى بغداد فيعبر عن حالة الأمهات وأطلاقهن للهلاهيل وخوفهن على أبنائهن من النظام السائد في استذكار للحظات التي يجد فيها الراوي وجودهُ وأثبات للهوية الجمعية للأصدقاء، ثم يقوم

الراوي (درندش) بدعوة الجمهور إلى الوقوف لقراءة سورة الفاتحة على أرواح الأمهات يضع الجمهور في نقطة اتصال ومشاركة للعرض المسرحي فيقف الجمهور ويقرأ السورة.

يروي (درندش) هروبه من العراق، وتنقله بين الأردن واليمن والهند وصولاً إلى كندا ،فيعبر عن ذاته ووعيه بالوجود في زمان ومكان محدد إذ تؤثر التجربة التاريخية والأحداث في طريقة فهمه لنفسه وللعلاقة التي تربطه بمحيطه وبذلك يكون واقعا تحت تأثير الإطار الزمني والمكاني من تفاعلات بين الماضي والحاضر والبحث عن القادم من مستقبل مما يضع روابط عميقه بين الأنسان والثقافات الموروثة ، إذ يتحكم (درندش) في الإيقاع الزمني ليولد تشويقا وبعدا جماليا للعرض عبر الاسترجاع والاستباق والقفزات، فالسارد الحكائي (درندش) يتعامل مع الزمن تعاملاً فنياً جمالياً لا يمكنه أن يقدم كل مجريات الأحداث مرة واحدة في نص حكائي قصير خاصة وأنه يقدم أحداثاً على مساحة واسعة من الزمن لهذا فهو يعمد إلى إسقاط الكثير من المساحات الزمنية وكذلك القفز إلى الأمام زمنياً لإيصال الحدث المعني بإيصاله تاركاً ما لا يفيد النص من أحداث .

يبدأ بالحديث عن فتح الدولة السفر للمواطنين إلى الدول الأخرى لينتقل إلى الأردن، في استعارة للبحث عن الوجود وإبراز الهوية، ليعمل مع زملاءه في المسرح كممثلين يقدمون عروض أطفال ، يمشي على الخشبة ذهاباً وإياباً كأنه يسافر ، يتحدث عن موقف له مع زميله (كريم جمعة) عندما كانا يسيران فيسمعان صوت اطلاق نار لاغتيال احد العراقيين المغتربين في الأردن وهو برفسور في الطاقة الذرية ، يقوم (درندش) بوصف حالة زوجة المقتول وهوي تنوي على زوجها ويسرد طريقة كلامها بلهجة بصرية ، ثم ينتقل (درندش) إلى اليمن خوفاً مما حدث في الأردن ، يحمل حقيبة وهمية، يمد يده كأنه يطلب مأوى، يغيّر نبرة صوته بحسب البلد ، يقرر فتح مطعم مع أصدقائه وتسير الأمور على ما يرام ثم تتدخل السفارة العراقية في اليمن ليأمروهم بالعودة إلى العراق وبيع المطعم لاحد الأشخاص فيقرر (درندش) السفر إلى قطر والعمل في احد مرافق الدولة القطرية كمدير للنشاطات الثقافية ثم يذكرانه انتقل إلى الهند فيسأل احد الجمهور (درندش) عن كيفية ذاهبه إلى الهند وهو يحمل جواز سفر منتهي الصلاحية فيشارك الجمهور في جزئية من العرض.

يتحدث (درندش) عن احد الأيام الذي يتم فيه سماح الزيارات لذوي السجناء ، يرجع (درندش) إلى المدرج الذي كان جالس عليه ثم تسلط عليه بقعة ضوء ، يتحول إلى المونولوج الداخلي (كأنه يخاطب نفسه) يعرض فيها تخيله بزيارة امه إلى السجن وجلوسها معه يقوم (درندش) بأداء يستخدم فيه الحلم والخيال كأسلوب للأداء التمثيلي ، ثم تختفي امه لتظهر عليه ملامح الحزن ويصمت لينصت على موال يعبر عن الحزن ، ثم يروي قصة عرضه على المحكمة وكونه يعرف انه سوف يرحل إلى العراق قام باختلاق اقتتال مع احد الهنود بضربه مما استدعى حكمه على هذه المشاجرة شهر ونصف وكرر ذلك بعد انقضاء هذه المدة حتى جاءته امرآة تمثل احدى المنظمات الإنسانية في المحكمة تعرض على القاضي مدى خطورة عودته إلى العراق ، عبر فيها (درندش) طريقة كلامها باللغة الإنكليزية وقلد حركاتها وتعبيراتها كقاضية ، ثم عبر عن لحظة اعتناقه لهذه الموظفة وذلك عبر احتضانه لنفسه والتي حينها أرادت أن تفكر اعتناقه له ، من ثم تم أعادته إلى السجن فيروي كيف كان يدخل إلى السجن وهو يستذكر احدى الأغاني الهندية فيقوم بحركات راقصة بفتح يديه اليمنى تارة واليسرى تارة أخرى ، وبعد مرور فترة من الزمن خرج من السجن ، فالتقى بإحدى الهنود يعرض عليه العمل كمشعوذ ويصف طريقة كلام الهنود باللغة العربية كيف يتكلم ، فيرتجل (درندش) الأسلوب الحكائي للشخصية المشعوذة و تتجلى ذلك في إعادة خلق النص و المواقف الآنية ، فتستند على قدرتهِ و مرونتهِ في توظيف أدواته التعبيرية ، إذ ينتقل الراوي من كونه ناقلاً للنص إلى فاعل حكائي درامي يجعلهُ مشاركاً في صياغة التجربة والأحداث ، ويستند الراوي في خطابه بالحركة و الفعل و ذلك لاستحضار شخصيات أخرى و مواقف متعددة وتمنح السرد إيقاعه البصري .فيجلس (درندش) ويأتي أحد الزبائن (خليجي) يتحدث مع (درندش) بلغة الهنود عندما يتحدثون العربية يقوم عبرها بلفظ عبارات واستعارات هندية مستعيناً بحركات يديه وكأنه يمسك مسبحة، أن الخطاب الذي يُلقيهِ (درندش) المستعار من خطاب الهنود للغة العربية يتعامل معه من خلال استعادة وإعادة بناء الماضي من خلال التخييل، فالتخييل هنا أصبح وسيلة وأداة في بناء الماضي وفهمه إذ تبرز أهميه المُحكي في تقديم الماضي وتقديم الحلول لمعالجه مشكلات الواقع الماضي من خلال امتلاك المُحكي مرجعا للخطاب التاريخي.

وبعد عمله لفترة جاء قبول فيزته إلى كندا ويروي مدى جمال هذه المدينة وكيف أسس فرقة وقام بتقديم عروض مسرحية، وفي ٢٠١٣ تم استدعاءه إلى مهرجان بغداد ، فيتضمن النص الحكائي قضايا وجودية التي أراد (درندش) معالجتها والتي تمثلت عبر الصراع بين الخير والشر والبحث عن الهوية ، إذ تكتسب شخصية (درندش) كينونة خاصة داخل الحكاية ، يأخذ السارد الشخصية ويضعها في وضع معارض للمجتمع، ثم يسمح للشخصية، نتيجة للصراع بينها وبين المجتمع، أن تتغلب عليه ، أو هو يتغلب عليها، فقد قام بكل ما توقع منه ، لذلك يصف (درندش) عودته مع نصوص كان يظن انه سوف يعرضها ألا أن حالة الشارع العراقي لا تناسب مع ما يعرض ، في حينها يداعب احد الجمهور من أصدقاءه في عرض احدى المواقف المضحكة معه ألا انه توقف كون لا يريد تشهير هذا الموقف ، ثم يتلو وضع الشارع العراقي وحقوق الثوار في عام ١٩٩١ الذين تم سلب حقوقهم في هذا الوقت ولم يتم إعطائهم راتب تقاعدي ويتحدث بصفة الجمعية عن موقفهم ودفاعهم عن البلد ، بنبرة صوتية غاضبة، حادة، متقطعة ، يرفع اليدين احتجاجاً، مشي غاضب في أرجاء الخشبة فيرجع الدرج الذي كان جالساً يصبح الروي مباشر للجمهور (أنتم تعرفون!) فيترك الخطاب شخصياً ويجعله جمعياً ويقف ليعرض ما هو الحل لاسترداد الحقوق فيسلط بقعة ضوء عليه ويضع يده بجانب رأسه وكأنه حاملاً لمسدس ليقوم بالانتحار ثم يتردد بذلك ليقول للجمهور انه يحب الحياة على الرغم الصعوبات والحياة السيئة ولكن يقرر الحل الوحيد هو أن يرحل إلى الاتجاه المعاكس ليقوم بخلع قميصه في رحلة إلى الموت ليصبح الأداء صمت طويل، ثم كلمة قصيرة، يترك المجال للتأمل.

إذ أن تضمين توقيت الحركات وفق أزمنة محددة في أداء (درندش) يقوم على مزج الزمن والوجود و أسلوب يتمثل عن وجود الممثل/الراوي بطريقة غير لفظية ، يعبر الممثل عن وجوده كجسد زماني ومكاني وتنكشف عن طريقه كينونتهُ ، فتحمل دلالات داخلية كونها حركات بطيئة محسوبة ، وأداء طقسي ضمن فراغٍ ضوئي مشبع بالظلال والخطوط والألوان ، مما يحيل الممثل إلى الوعي العميق بهذه الأجواء ، فيثير التأمل والقلق لتأكيد حضوره الذاتي ، فالزمن والمكان يؤثران على الفهم الذاتي والعلاقات الإنسانية ويتداخل هنا مفهوم العلة مع الوجود كون أن الوجود لا يعل بأشياء خارجية بل من خلال كينونته ويبرز البحث عن العلة أي معنى الوجود ذاته وهي حالة استكشافية تظهر في الزمن القلق والموت ، لتنتهي الحكاية بخروج (درندش) مع موال حزين يعبر عن حالة من الفقدان نتيجة التماسهِ بوجود مشكلة تتعلق بالمجتمع.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

نتائج البحث:

في مشهد الافتتاح في مسرحية (حكاية درندش) يتجلى البعد الوجودي الإنساني عبر طرح (درندش) للأسئلة الوجودية والتي من خلالها يعكس الأداء المتمثل بحركة الجسد والصوت مفهوم البحث عن الذات ومواجهة حالة الافتقار والفقد والاغتراب الإنساني.

تتوحد التجربة الذاتية في شخصية (درندش) مع الذاكرة الجمعية في صدق الأداء في مشهد الاعتقال والسجن في مسرحية (حكاية درندش) المتمثلة بنبرات الصوت المرتجفة والصمت العميق ليجسد معاناة المعتقلين أمام الظلم القمع، ليمنح الأداء بعداً فلسفياً وجودياً يتجاوز التمثيل.

يتحول السرد إلى فعل ليكشف عن وعي الأنسان بالزمان والمكان عبر الحكاية التي يرويها شخصية الحكواتي في (حكاية درندش) والتي اعتبرت وسيطا بين التجربة الفردية والوعي الجمعي في مشهد الحديث عن الغربة وانتقاله إلى بلدان مختلفة.

يتحقق جوهر الفلسفة الأنطولوجية في كسر الحاجز بين الذات والأخر، عبر دعوة (درندش) في (حكاية درندش) الجمهور إلى قراءة سورة الفاتحة لتتحول علاقة (درندش) بالجمهور إلى مشاركة وجودية يندمج عبرها وعي الطرفين في تجربة واحدة، في لحظة تتجاوز الفعل الفردي إلى فعل جماعي.

تتعدد مرجعيات الممثل الثقافية والاجتماعية والسياسية في أداء الممثل عبر استخدمهِ لحكي ثقافات مختلفة وطريقة وأسلوب وحركات هذه الثقافات في مشهد (درندش) وهو يقلد حكي شخصيات مصرية وسودانية في مسرحية (حكاية درندش).

تتحول التعبيرات الجسـدية في مشـهد دعوة (درندش) الجمهور إلى الوقوف وقراءة سـورة الفاتحة إلى لغة جسـدية متجاوز اللغة المنطوقة لتعبر عن حكاية من خلال تجسيد أحداث الموت عبر تشكيلها الجسدي من خلال الوقوف والتشكيل الجسدي المتمثل بالحركات والإيماءات وتعبيرات الوجه لتحكي أحداث الحكاية.

الاستنتاجات:

تجسـدت الأنطولوجيا كفعلٍ أدائيٍّ يسـعى إلى إدراك معنى الوجود الإنسـاني عبر التجربة المسـرحية، حيث تحوّل الجسـد إلى أداة تفكير ومساءلة فلسفية.

إن البنية الحكائية لم تعدّ تُعنى بالمحاكاة الواقعية بقدر ما تشـتغل على الوعي والكينونة، عبر اسـتثمار الأداء لتفكيك مفاهيم الموت، المنفى، الهوية، والذاكرة الجمعية.

أن علاقة بين الممثل والجمهور تحوّلت من اسـتقبالٍ أحادي إلى تفاعلٍ وجودي، يشـترك فيه الطرفان في خلق المعنى وتجربة الوعي، لتصبح الخشبة فضاءً للبحث عن الحقيقة وليس لعرضها فقط.

إن الوعي الجمالي للممثل/الراوي انبثق من وعيه الفلسـفي بوجوده، مما جعل الأداء المسـرحي وسـيلة لتجسـيد الفكر وتحويل الأسئلة الوجودية إلى حركات وصور حية تعبّر عن عمق التجربة الإنسانية.

يصبح الممثل صانعًا للمعرفة ووسيطًا بين الفن والفكر والواقع، نتيجة لتعدد مرجعياته الثقافية والاجتماعية والسياسية مؤكدًا أن المسرح هو فعل وجود بقدر ما هو فعل إبداع.

التوصيات:

١. يوصـي الباحث بدمج مفهوم الأنطولوجيا في المسـرح لفهم أعمق للوجود والبحث عن الذات وأثبات الهوية التي تتجلى في أداء الممثل

٢. إقامة ورش تدريب متخصصة في المعاهد والكليات المسرحية والتي تعنى بممارسة طرق التمثيل لمختلف الثقافات.

المقترحات:

قراءة أنطولوجيا حول تعدد الثقافات وتجلياتها في أداء الممثل للحكاية في المسرح

References:

Abdel-Mo'ty, F. Y. (1994). Between the Short Story and Literary Creativity. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.

Abdul-Hamid, S. (2022). Innovations of Playwrights in the Twentieth Century. Basra: Dar Al-Funun wal-Adab.

Abu Al-Hasan, J. (2022). 300,000 Years of Fear. Beirut: The Egyptian-Lebanese House.

Abu Duma, M. (2009). Transformations of the Theatrical Scene: The Actor and the Director. Cairo: The Egyptian General Book Organization.

Academy, A. L. (2004). Al-Waseet Dictionary (Vol. 4). Cairo: Shorouk International Library.

Ahmed, H. T. (2010). Cultural Bodies: Ethnography and Theory. (O. Al-Ghazouli, Trans.) Cairo: National Center for Translation.

Al-Kurdi, A. (2006). The Narrator and the Short Story Text. Cairo: Maktabat Al-Adab.

Al-Kurdi, M. A.-R. (2005). The Imagination of the Tale in Exploring the Story and Producing Meaning. Ramallah: Abdul Mohsen Al-Qattan Foundation.

Al-Nasir, Y. (1986). The Novel and Place. Baghdad: Dar Al-Shu'oon Al-Thaqafiya Al-'Amma.

Aloush, S. (1985). Dictionary of Contemporary Literary Terms. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnan.

Al-Sudani, H. (2023). The Origins of Semantic Thinking among the Arabs. Riyadh: King Abdullah Center for Planning.

Al-Waisi, Y. H. (2019). Ontology in Terminology, Concept, and Philosophical Usage. Beirut: Islamic Center for Strategic Studies.

Aristo. (2009). Poetics. (I. Hamada, Trans.) Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop.

Bentley, E. (1986). The Theory of Modern Drama, trans. (Y. A.-M. Tharwat, Trans.) Baghdad: Dar Al-Sho'un Al-Thaqafiya Al-Aamma.

Carlson, M. (1998). The Performing Arts. (M. Salam, Trans.) Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.

Fathi, I. (1986). Dictionary of Literary Terms. Sfax: Cooperative Workers for Printing and Publishing.

Forster, R. e. (1992). Methods of Analyzing Literary Narrative. (A.-H. S. Al-Safa, Trans.) Rabat: Union of Morocco Publications.

Ghaleb, R. (2006). The Actor and the Theatrical Role. Qalyub: Al-Ahram Commercial Press.

Hasn, M. E. (1996). Theatrical Dictionary. Beirut: Librairie du Liban Publishers.

Heide, H. (1962). Philosophy: Its Types and Problems. (F. Zakaria, Trans.) Cairo: Dar Nahdat Misr for Printing and Publishing.

Heidegger, M. (2015). Ontology: Hermeneutics of Factuality. (A. Al-Nasser, Trans.) Beirut: Al-Jamal Publications.

Jordan, H. (2000). Acting and Theatrical Performance. (M. Said, Trans.) Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

Kojev, K. (2021). The Art of the Actor. Basra: Inana Center for Research, Studies and Translation.

Madin, M. M. (2004). Introduction to Contemporary Philosophy. Cairo: Quba Publishing, Printing and Distribution House.

Manzur, I. (n.d.). Lisan al-'Arab. Cairo: Dar Al-Ma'arif.

Mead, H. (1975). Philosophy: Its Types and Problems (Vol. 2). (F. Zakaria, Trans.) Cairo: Dar Nahdat Misr.

Saad, S. T.–O. (2001). The Duality of Acting Art, World of Knowledge. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.

Sartre, J.-P. (1993). The Words. (K. Sabat, Trans.) Cairo: Sharqiyat Publishing and Distribution Hous.

Stanislavski, K. (1997). The Actor's Preparation in Creative Suffering. (S. Shaker, Trans.) Cairo: The Egyptian Arab Organization.

Taylor, A. E. (1992). Aristotle. (Ezzat Al-Qarni) Beirut: Dar Al-Tali'a for Printing and Publishing.