Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 29, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.05/29.3

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The ritual artistic presence of the Marionette actor in the performance of the play (Tokoos alhatab)

Wissam khider musa [1] , Nashat Mubarak Sliwa [2],

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Mosul, Iraq*
[1] *ORCID : https://orcid.org/0009-0009-7135-132X*
[2] *ORCID : https://orcid.org/0000-0002-2048-6939*
E-mail addresses: wissambarbar81@gmail.com , nashat1978@uomosul.edu.iq
Received: 31 January 2024; Accepted: 25 February 2024; Published: 28 May 2024

Abstract

The research dealt with the ritual artistic presence of the marionette actor, relying on a series of formation principles in scenic construction, in addition to its reliance on the transformation of the actor's physical and psychological capabilities as a product of the philosophical awareness of the era. The actor acquires them and thus resembles the absent other and gives him a spirit that makes him an active presence, then transforms him into an object. (Marionette) with a mass that is organized and harmonious in its composition and formation. Therefore, the research was founded on four chapters. The first (methodological framework) contained the research problem, which was defined by the following question (What is the ritualistic artistic presence of the marionette actor in the firewood ritual show?), and the goal of the research is (to identify the ritualistic artistic presence of the marionette actor in light of technical harmony). The second (theoretical framework) included two sections, the first dealing with (presence in philosophical opinions), and the second (the ritual artistic presence of the marionette actor in theatrical experiences). The third chapter included the research procedures, and the fourth chapter included the results and conclusions that confirmed the effectiveness of the actor's ritual presence through technology. A performance revealed by the show's actor, in which the process of transformation between self and other went through several stages that formed a tangible and influential ritual reality.

Keywords: ***weather, attendance, marionette***

طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت في عرض مسرحية (طقوس الحطب)

وسام خضر موسى ١ ، نشأت مبارك صليوا ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، العراق

ملخص البحث

تناول بحث طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت، معتمداً على سلسلة من مبادئ التشكيل في البناء المشهدي، فضلاً عن اعتماده على تحول القدرات الجسدية الفيزيائية والنفسية للممثل باعتبارها نتاج الوعي الفلسفي للعصر، ليكتسبها الممثل فيُماثل بها الأخر الغائب ويمنحه روحاً تجعله حضوراً فاعلاً، ثم تحوله إلى كائن (مار يونيت) ذو كتلة تنتظم وتنسجم في تركيبها وتشكيلها. لذا تأسس البحث على أربعة فصول، أحتوى الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي تحددت بالتساؤل الاتي (ما طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت في عرض طقوس الحطب؟)،وهدف البحث في (التعرف على طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت في ظل التناغم التقني)،أما الثاني(الإطار النظري) وتضمن مبحثين تناول الأول(الحضور في الآراء الفلسفية)، والثاني(طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت في التجارب المسرحية)،أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث، والفصل الرابع النتائج التي أكدت على فاعلية الحضور الطقسي للممثل عبر تقنية أداء كشف عنها ممثل العرض، حيث مرت عملية التحول بين الذات والأخر بمراحل عدة شكلت واقعاً طقسياً محسوساً ومؤثراً.

الكلمات المفتاحية: الطقس ، الحضور, الماريونيت

This is an open-access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول / الإطار النظري

مشكلة البحث:

التحول هو ما سعى إليه أغلب منظرو ومخرجو القرن العشرين إذ يُعد حاجة مُشكلة في تنميط الإنسان وأدلجته، وهي من المشاكل التي واجهت البشرية جمعاء بعد ظهور الأيديولوجيات الفلسفية السياسية والتي حولته إلى ماريونيت فكرية عبر تشيئوه إلى أداة من أدوات الاستعمال لغرض تحقيق مبتغاهم الأيديولوجي الجدلي، وكان لهذا التأثير حضوره الجلي بين أروقة علوم الاقتصاد والسياسية والدين والفن وعلم الاجتماع، وخاصة ظهر تأثيرهُ في فنون المسرح ما بعد الكولونيالية حيث لم يكن بعيداً عن المسرح هذا التأثير وبالأخص فن الأداء التمثيلي عند المهتمين المسرحين المعاصرين , فمنذ فجر المسرح والى اليوم ضل الممثل هو المحرك الأساس لعملية الفرجة المسرحية،والمحور الرئيسي للعملية الفنية الإبداعية بجميع محاورها ابتداءً من النص ثم التأسيس للعرض تحقيقاً لمبدأ إنتاج وبث المعنى على منصة العرض، فبقى الممثل بحضوره الفني يقدم شخصياته بواقعية وينتقل من خلالها إلى مجموعة من الحالات الشعورية المتباينة بحسب الفعل الدرامي وانطلاقاً من معطيات المنهج التمثيلي في عملية التجسيد لشخصية الدور وخصائصها وصفاتها وكيانها الطبيعي والاجتماعي والنفسي, وما يُعبر عنهُ الدور ضمن خط الفعل المسرحي والتكوين الذاتي وموقعه في التشكيل العام الجماعي أي صورته ومكانته مع الشخصيات المشاركة معهُ، مما يتطلب بلاغة أدائية تمكنه من صنع التوازن في حضوره الفني عبر مستويات الأداء التشخيصي للدور والحدث، ومع كل هذا فأن الممثل لا يقدم حضورهُ الشخصي فقط بل يعتمد على غيابه التام وسكونه خلف رداء الشخصية أو القناع لإبراز الأخر,فكل ما يقدمه عبر منظومته الجسدية وتعبيراته الصوتية هو حضور بشخصه ولكنه يحتفظ بتوصيفه كأنا غائبة، فهو المقلد المحاكي وهو المتظاهر بأنه الأخر، هو الذي يقدم ذوات الآخرين ويخفي ذاته، فضلاً عن إن الممثل الماريونيت عبر كتلة جسده المطواع تتحقق لديه استجابات حية في إنتاجها وفي جاذبيتها، متقنة في حركتها، وتعتمد على ما يقترحه المخرج لبث فلسفته والتأكيد على تغير الذات (الأنا) عبر (الأخر) من خلال منح الذات – ذات أخرى تعتمد ممكنات التجسيد والحضور الفني لجسد الممثل الماريونيت، ومن هنا دعت الحاجة إلى صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الأتي**(ما طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض طقوس الحطب)؟**

أهمية البحث والحاجة إليه: تمثلت في تسليط الضوء على طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض مسرحية طقوس الحطب،داخل منظومة تشكيل الممثل المعاصر ,أما الحاجة إليه فتكمن في إمكانية أفائدة الباحثين في مجال الفنون المسرحية وخاصة فنون الأداء التمثيلي , ورفد الكتبة المتخصصة بجهد علمي يسهم في بلورة أفكار لدراسات أخرى مجاورة في حقل الاختصاص.

هدف البحث: يهدف البحث إلى:التعرّف على طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض طقوس الحطب في ظل التناغم التقني الذي شهدته تجربة الممثل بشكل عام.

حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:

١. حد المكان: نموذج مختار من العروض التي قدمت على مسارح محافظة والنجف في مهرجان ألطف المسرحي.
٢. حد الزمان: ٢٠٢٣
٣. حد الموضوع: تتمثل حدود البحث الموضوعية في دراسة طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض مسرحية طقوس الحطب.

تحديد المصطلحات:

الطقس :-تعرفه ماري الياس وحنان قصاب بأنه " فعل جماعي له طابع القدسية وله برنامج وسيرورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفالية (الدينية أو الاجتماعية) المتبعة في تجمع بشري ما ... والطقس كنوع من الاحتفال كان عند ظهوره نوعاً من التقليد الاجتماعي المباشر واقتصر على البعد الرمزي كما هو الحال في احتفالات الجمعة العظيمة وخميس الأسرار عند المسيحيين "(Elias, 2006, p. 296)والطقس هو " ممارسة فردية اجتماعية غايتها إيجاد حالة من التوازن بين المكونات والاستعدادات المؤهلة للإنسان فيزيولوجياً ونفسياً وعقلياً واجتماعياً، وفي كل هذه الحالات فأن واسطة تحقيق هذه الغاية هي الجسد الإنساني ضمن آلية محددة من التقنيات وهي مساحة جزئية أو كلية لحركة الجسد ، وضمن حدود زمنية محددة " (Al-Ashqar, 2003, p. 48).ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه : مجموعة من الإجراءات التي يؤديها بعض الأشخاص والتي تُقام أساساً لقيمتها الرمزية، وقد يحدد تلك الطقوس تاريخ أو تراث جماعة مشتركة بما في ذلك المجموعات الدينية أو الاجتماعية، كما ويشير الطقس إلى مجموعة من الأفعال الثابتة والمنتظمة .

الحضور لغةً: في معجم اللغة العربية المعاصرة هنالك عدة تعاريف للحضور ومنها "حُضور[مفرد]: مصدر حضَرّ عن (...) حُضور [جمع]: شخص حاضِر: أشخاص موجودون في مكان لحضور حدث مُعّين ولهدف مُعّين مدرك بالحدس" (Omar, 2008, p. 514).كما إن "المرء يتواجد في مكان معين، وبمعنى أخص أن يعي المرء إنه موجود هنا، أو أن يشعر إنه موجود". (Wahba, 1974, p. 87)

الحضور فلسفياً: عرف صليبا الحضور فلسفياً بأنه نوعين،حضور مادي وحضور معنوي "فالحضور المادي: هو وجود الشيء بالفعل في مكان معين، والحضور المعنوي: هو الحضور الذهني، وهو أن تكون صورة الشيء موجودة في الذهن تذكرها إدراكاً مباشراً أو إدراكاً نظريا ، أو أن يكون الذهن شاعراً بحضور الشيء . ومنه قولهم الشعور بالحضور"(Saliba, 1977, p. 478)

أما الحضور اصطلاحاً: فهو " القيام بتفعيل حضور الأشياء من خلال الخيال وخلق العلاقات ما بينها وربطها بتجربته غير المشروطة بوظائفية الأشياء في الحياة المعتادة. فهو من خلال لعبه الخيالي، يتجاوز معها الواقع المألوف ويعيش في واقع خيالي ومجازي، ولا يهتم بالوظائف المُناطة بها من الذهنية المشروطة، ويندمج معها كلياً "(Bayatli, 2016, p. 118). ويعرفه الباحثان إجرائيا بأنه: حالة موجهة ومختزلة ومكثفة في إدراك الطاقة الفكرية والروحية والجسدية عبر استحضارها، يستخدمها الإنسان في تناغم لإيقاع مستمر مع المحيط عبر توظيف الفعل توظيفاً يبدأ من الفراغ ويصل إلى حالة ذهنية مركزة ومُسيطرة ومتوازنة من خلال صيغة النمو داخل الحيز.

الماريونيت لغةً: -الماريونيت (الدمية). " لُعبة مُزينة على شكل إنسان أو حيوان يلعب بها الأطفال كأنَ تكون دُميةً بَينَ يَدَيهِ: كِنايةً عن لعبة يَفعلُ بِها ما يَشاءُ "(Meanings, 2023).

الماريونيت اصطلاحاً: يعرفه قاسم بياتلي على انه عبارة عن " مصطلح رمزي يشير إلى نوع من الممثل الذي يعي ويعرف كيف يقوم بتحريك كل عضو من أعضاء جسده بطريقة منظمة حسب نظم الإيقاع الموسيقي والشعري "(Bayatli, 2010, p. 234). وهو أيضا ذلك الممثل الذي يقوم بحساب وقياس كل حركة صغيرة وكل وضعية جسدية وكل كلمة من الجمل التي ينطقها في المشهد، وأيضاً ذلك الممثل الذي يمتلك مواده الفنية وأدواته التعبيرية ويعرف كيف يقوم بتوظيفها في مقاطع موزونة بعيداً عن الاعتباطية والصدفة في انجاز الحركة والفعل وبلوغ صورة من حركات الرقص وتحويل الكلام المنطوق إلى نوع من الغناء المبني على الإيقاع، والاستناد على لغة الجسد التعبيرية، والتحكم بالمبادئ الفنية والقيام بتحويل قسمات الوجه إلى نوع من القناع الفني (Bayatli, 2010, p. 235)ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه: النموذج المثالي في أداء الممثل، يتحقق عبر تكويناتهِ وتشكيلاتهِ الحركية، كما انه النموذج الذي يكسر أعراف الإيهام في قدرته الكبيرة على الاستجابة لما هو حدثي وحركي لكي يثير الاندهاش في سرعة التغيير ومرونة التصرف لما هو حسي وشعوري.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

ألمبحث الأول: الحضور في الآراء الفلسفية.

ديكارت (١٥٩٦ – ١٦٥٠): كما أن (ديكارت) قد شكل منطلقاً فلسفياً أخر في مفهوم الحضور والغياب إلا وهو الذات المتواجدة في صميم الوجود الإنساني من خلال مقولته الشهيرة في " الكوجيتو ما دمت أفكر فأذن أنا موجود" فتمحور الذات هو مركز الوجود ومحور كل حقيقة ومصدر كل معرفة من وجهة نظره، لأنه يبدأ من الشك طريقاً لبلوغ الحقيقة، عبر النظر للعالم من جديد والخطوة التي يقترحها، هي تعليق أرائنا عن الأشياء، ووقف أحكامنا عليها، وتبيان حقائقها عن طريق الفكر(Amin, 1967, p. 22). وهنا يقصد (ديكارت) في (الفكر)إذ يشكل مبدأ حضور الأشياء في داخل الذهن لأن (ديكارت) أسس على عودة الأشياء إلى الذات عن طريق الكوجيتو بفكرته أن الإنسان يفكر، وأنه موجود من حيث أنه الفكر الواعي، فالوعي بالأشياء والموجودات الأخرى، ترد إلى الذات بوصفها الأساس الثابت لكل يقين، وبوضع الذات في اتجاه الأخر الموضوع، تأسست تلك الثنائية الحادة بين الذات المفكرة التي تمتلك الثقة الكاملة بقدرتها، والموضوع المدروس والموجود الخاضع للمعرفة(Bou Mounir, 2010, pp. 26-27). والمعرفة هنا تتجه نحو الأنا المفكرة والمتفردة الذي لا نظير لها في الجوهر، الذي يجعل من الذات المفكرة في مرتبة أعلى من مفهوم الجسد فقد حاول (ديكارت) إثبات أن الكوجيتو ليس وجدانياً فقط وان الانفعال والأفعال ناتج عن تداخل، وهذا يعني إن هنالك تطابقاً داخل الكوجيتو بين وجود الأنا كذات وفعل التفكير الغائب ليتحول إلى حضور دائم من خلال اليقين المطلق المكرس، حيث انطلق من مُسلمة أنه لا يمكن إقامة معرفة دون يقين مطلق، ولذا كان بناؤه الفلسفي يتحول من مُسلمة إلى أخرى، واليقين المطلق حسب مفهوم (ديكارت) هو يقين مشترك بين مختلف الخطابات .ومن هنا فقد بدأ الخطاب الفلسفي الحداثوي يتشكل ابتداءً من فلسفة (ديكارت) التي تتمحور حول ذاتية الفرد، وتغيير المركز من الخارج إلى الداخل بالنسبة للإنسان بتفعيل مقولات الذات المفكرة

الحاضرة وانطلاقها من أسس صلبة تفيد باليقين الذاتي للإنسان من ذاته وحضورها الدائم وتنطلق من هنا موضوعة جديدة هي تمثل الوجود، وهي نتاج هذا اليقين، وتمثل الوجود يأتي من تمثل الذات، فتكون الحقيقة موجودة جراء ممارسة الذات لتمثلها من أجل الوصول إلى تلك الحقيقة النابعة من الفكري / العقلي(Harb, 2000, pp. 89-90)، كما أن فلسفة (ديكارت) جسدت التحولات الكبيرة التي فتحت أفاقاً نحو مفهوم الحداثة وجعل الذات الغائبة / المعدومة، مركزاً ومرجعاً للموجود بما هو كذلك لم يكن ممكناً إلا بشرط تحول معنى الوجود كلياً إذ " أصبح ينظر إلى الموجود في كليته على انه لا يوجد حقاً، ولا يكون موجوداً إلا إذا كان محط تمثل وإنتاج، وأصبح يبحث عن وجود الموجود ويعبر عنه في الوجود المتمثل للوجود "(Sabila, 2005, p. 23).

ايمانوئيل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤) : أكد في فلسفته لجدلية الحضور والغياب على أن الجمال الغائب في شعورنا هو جمال حاضر بوجود الطبيعة والحياة، وان الشعور بالجمال هو أحساس يكون متوافقاً مع ظروفنا ومشاعرنا، أي بتدخل البعد الفردي (الذات) الأنا الحاضرة فيه لأن لكل منها إحساسه الكامل بالجمال،كما أن المعرفة الفطرية عند (كانط) متواجدة في العقل، ويقول عنها إنها معرفة بسيطة لم تكتسب من التجربة شيئاً، لكنها تصبح بعد حين أرضية خصبة لكل معرفة مكتسبة ومن تلك المعرفة الفطرية قدرة العقل على المعرفة والتميز بين الأشياء الهامة وغيرها، كما إن كانط ادخل مفهوماً جديداً عل المعرفة الفطرية وأسماها بـ(القبلية), وعلى المعرفة الجديدة المكتسبة بـ(البعدية) وحسب رؤيته " أن هذه المعرفة الفطرية هي القاعدة الضرورية لكل ما يكتسبه الإنسان من خبرات واسعة معقدة في حياته "(Matar, 1984, p. 155) كما أكد على إن الجمال في الفن بمثابة تعبير حيوي عن الأفكار، ورأى أن الشعر يعبر عن الفكر مؤكداً على التقارب الديالكتيكي بين ألفن والمعرفة. (Balashov, 1968, p. 23) ولهذا كان من أهم المفكرين الذين أمنوا بموضوع " الملكات الرأسية: المعرفة والشعور، والإرادة، المعرفة والوجدان والنزوع " (Karam, 1955, p. 236). ولهذا تباينت الكثير من الآراء حول المضمون التعبيري لعمل فني ما، وهذا لا يكون فشلاً في العمل, بل يعني ثراء العمل وغناهُ بالمعنى الحقيقي والتعبير رغم أهميته إلا أنه ليس عنصراً من عناصر الفن ولا ينفصل عن العناصر الأخرى إلا نظرياً عند تحليل العمل الفني وليس الوحيد الذي يعطي القيمة للعمل الفني, بل القيمة الجمالية للعمل الفني حسب رأي (كانت) هي تلك القيمة التي تشع من كيان العمل الفني ككل من علاقات عناصره, وهذه العلاقة الجدلية التي لا ينفصل فيها عنصر عن أخر بل يؤثر فيه ويتأثر بالأخر مع مجمل وحدة العمل الفني. (Spengler, (B.T), p. 350) وهذه العلاقة تبين لنا بأن المعرفة البعدية لصانع الفن والتراكم المعرفي في الشعور والوجدان هس سبب في إكمال تناغمية العمل الفني وتركيب أجزائه في توليفة جمالية توافقية من الذات الحاضرة إلى الأخر الغير المعلن. ويتم تقسيم الاتجاهات الإدراكية العقلية عند (كانط) إلى اتجاهين متداخلين مسؤولان عن ترتيب وتنسيق المدركات الحسية وتحولها إلى ادراكات عقلية ومن ثم إلى نتاج فكري وهو ما أسماهُ ب (الحس السامي) يقيناً منهُ أنه أعلى درجات الحس المعرفية، وقد أكد عليه حين أعلن " إن الأحاسيس بواعث غير منتظمة، والإدراكات الحسية هي أحاسيس منظمة و المدركات العقلية هي مدركات حسية منتظمة "(Durant, 1982, p. 342).وتتم هذه العملية عبر تنسيق الأحاسيس القادمة من الخارج بحكم قيمة ومعرفة الإدراك الحسي المتكون في الزمان والمكان. ولهذا تميزت أهمية الزمكانية لدى (كانط) بقيم نسبية متعددة, فالمكان لديه هو شيء أو محتوى (أولاني) ونسبي وهو أيضاً مطلق على وجه ما, وحين يبدو كذلك فلا بد أن يكون متضمناً موضوعاً لتصوير إي فكرة عامة شبيهة بفكرة العلة أو فكرة الجوهر(Al-Khatib, 2002, pp. 59-60), ولهذا أكد (كانت) على فكرة الوحدة المتعالية للإدراك الباطني المباشر, وهذا ما أدى إلى سلسلة من المعالجات المفصلة للعمليات السيكولوجية للإدراك الباطني الواضح, ولهذا أكد على الفصل بين الجسد والنفس, وهذا الفصل خلق موضوع لجدلية علاقة جديدة في ثنائية (الجسد والعقل) للبحث عن حلول مقترحة بثنائية عن طريق مذهب (التفاعلية والتوازن), فالتفاعلية أكدت على التفاعل بين الجسد والعقل، أما التوازي فقد أكد على إن هناك توازياً بين الجسد والنفس. ولهذا فصل كانط بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية، ولم يتوقف اهتمامهُ عند هذا الحد فقط بل أهتم بالمشاعر والخيال، لذلك يرى إن طريق المعرفة الحقيقية هو الشعور المطلق.

هيغل (١٧٧٠- ١٨٣١): تطرق هيغل إلى جدلية الحضور تطرقاً مغايراً من خلال عدم الاتفاق مع الرأي الشائع في عصره والذي مفاده إن الجمال الذي يخلقه الفن هو دون مستوى الجمال الطبيعي، ولكن (هيغل) لهُ رأي أخر بخلاف ما تزعمهُ تلك النظرة الدارجة بأن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح وبهذا يرى الباحثان بأن الجمال الغائب داخل الروح الفنية يصبح حضوراً مرئياً من خلال العمل الفني، لأنه يؤكد إن الجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر من عمق الروح وبالنتيجة يصدر عن الحقيقة. ويعرف (هيغل) فكرة الجمالي الروحي الذي يعتبره حضوراً غير متكامل الرؤية إلا من خلال الجمال المرئي والحسي بأنه " الفكرة المتصورة كوحدة مباشرة بين المفهوم وواقعه ذلك بقدر ما تتجلى هذه الوحدة في تظاهرها الواقعي والحسي، وتصف الطبيعة بالجمال من حيث هي تمثيل حسي للمفهوم العيني وللفكرة "(Hegel, 1981, p. 39). لأنه يرى إن الحقائق

يجب أن تعيش صورتها الحقيقة أو تكون ضمن نظام علمي، وبذلك فأن هذه المسألة تستوجب تقريب الفلسفة من شكل العلم، فالصورة الحقيقية يستقيم طرحها بهذه العملية وهذا ما يشمل الظواهر الحاضرة أيضاً، فهو ينظر إلى التاريخ على أنه مكان لتجلي الأفكار والروح المفكرة وتجلي العقل. وبهذا تعد ما هو غياباً حضوراً وإشراق لحرية وعي الذات. هذه الذات التي قامت فكرة الحداثة وفقاً لكينونتها وتجليها كبديل فكري وعلمي للهيمنات السابقة(Marchot, 2000, p. 230). على فكرة الجمال , لان الجمال ليس في مرتبة واحدة وإنما يتدرج في درجته من عالم الجماد إلى عالم النبات وعالم الحيوان وفقاً لمدى تجلي فكرته أو المفهوم في كل عالم من هذه العوالم , فلهذا يسمو الجمال الطبيعي عند (هيغل) لأنه جمال لا متناه وحر . حيث إن النتاج الفني يستمد قيمته من مضمونه المضمر الغائب بقدر ما يصدر هذا المضمون عن الروح ليصبح جمالاً حاضراً مؤثراً . وأن الإنسان يظهر براعته ومهاراته في المنتجات المتدفقة من الروح أكثر مما يظهرها في محاكاته للطبيعة , إذ يرى (هيغل) " أنها تنطوي على معنى أعمق، ومهمة الباحث في علم الأساطير، أن يكشف عن المعنى الدفين في أعماق الأسطورة، وبالتالي(..) ينظر للأساطير بوصفها إبداعا رمزيا، بمعنى أن الأساطير من إبداع الروح، ولذا فهي تنطوي على مدلول عميق "(Ghanem, N,D, p. 20)، لأنها نتاج للخيال الإنساني الذي تعالى عن نظرته للواقع، لينظر إلى ما يكمن خلف الظواهر ولذلك. فالأساطير هي مجموعة الرموز الغائبة، التي خلقها الإنسان البدائي، لتبقى مخزونة في ذهنه لعصور مختلفة، يستحضرها في لحظة ما، بإعادة إنتاج الصور البدائية، برموز متشابهة، فهي كما وصفها (يونك) (بنية لغوية)(Authors, n,d, p. 216). ولهذا يشير التصور (الهيغلي) لفهم الذات إلى حياة الأخلاق التي تجمع بين الحرية والإتحاد بين الفردية الاجتماعية وبين التسامي و المحايثة . كما ترمي فلسفته إلى إدراك الروح العلمية في سعيها لاكتشاف الذات والكمال وأن يكون للإنسان الحاضر الفهم العميق للذات من أجل الوصول إلى الكمال وتحقق الذات(Droudi, 2006, pp. 21-23). وبهذا أستطاع (هيغل) أن يوضح هذه الجدلية المتراكبة جدلية الحضور والغياب، من حيث توج الجدل بالمثالية وأعطى للفكر والعقل والذات مكانة عليا، ولهذا حول العالم الخارجي / الحضور بكينونته ثانوياً، وأعطى للغياب المجرد الأولوية على الواقع (الروح) وللعام أولوية على الخاص، فيقترح أن مصدر الفن الخبرة الخاصة وماهية الفن مظهر حسي للحقيقة ومهمته رفع صورة التعبير البشري عن هذه الحقيقة، كما يرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي صورة محسوسة (لا بشكل حسي ولا بشكل عقلي) فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان ليدرك الفنان الحقيقة لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها في صورة، فالفن إدراك خاص للحقيقة(Shukri, 1986, p. 53). ولذا يرى هيغل أن الإنسان يشعر بالاغتراب إذا وقف نتاجه ضده ولم يحقق ذاته، ولم يبني فيه نفسه بل وجده غريباً، فأنه يتغرب ويتشيئ ويفقد ذاته، لأن الفن نتاج الحرية الذاتية حيث لا أرغام على إنتاجه،فهو صناعة إنسانية يضعها الإنسان على الإنسان لصالح الإنسان حتى يظهر فيه إنسانيته، والفن بهذا يكون قهراً للاغتراب وانتصاراً للإنسان على الأشياء(Mujahid, 1997, p. 37)، وهنا لا يتوافق (هيغل) مع هذه الجدلية لان الإنسان الذي يجعل من نفسه عبداً للأخر من خلال غيابه الذاتي وترحالها، أي إن الإنسان لا يُسلم نفسه بل هو بالأحرى يبيع نفسه من اجل بقاء حضوره على اقل تقدير، وهذا الحضور لا يكون مؤثراً إن لم يكن نابعاً من الذات الجمالية الحاضرة والمؤثرة للإنسان.

المبحث الثاني: طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في التجارب المسرحية.

جيرزي كروتوفسكي (طقوسية التجسيد لدى الممثل الماريونيت): لخص جروتوفسكي السر الكامن في طريقة الأداء التمثيلي في مسرحه الفقير بثلاث كلمات تمثل أدوات تقنية الممثل، وهي " محفزات، دوافع، ردود فعل "(Krotowski, N.D, p. 172). ومن هذا المنطلق التحفيزي بالتحديد فتح الطريق أمام الممثل لإدراك أهمية اكتشاف ومن ثم إعادة اكتشاف قابلياته ومهاراته الذاتية القبلية وصقلها في تبادل الخبرات مع زملائه الممثلين، والاستفادة من مختلف العلوم النظرية والتطبيقية ذات الصلة بالمسرح والمجالات المعرفية والجمالية التي تعتبر بنى مجاورة لمهنة التمثيل، سعياً إلى توسيع مساحاته الأدائية وتعزيز إمكاناته التعبيرية, ليس فقط الجسدية منها والصوتية، وإنما الروحية أيضاً، والأخيرة بوساطة الانصهار الوجداني في طقسية التمرين المسرحي الذي يؤكد بأنه " لا ينبغي أن يمتلك هدفاً، بل أن يهيئ للعرض المسرحي"(Al-Jaf, 2006, pp. 229-230). والذي يدعو إلى أن يبني تقنياً على" استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول"(Ardash, 1979, p. 310). ومن اجل أن يحقق ذلك تجاوز (جروتوفسكي) معمارية مسرح العلبة الايطالي السائد وحطم المنظور القائم على أساسه فخلخل زاوية نظر المتلقي للعرض ولجأ إلى إنشاء علاقة مكانية جديدة بين الممثل والمتلقي تصب في صالح التوصيل إلى مشاركة حميمية في طقسية العرض، إذ أن العرض لديه بمثابة " فعل انتهاكي يسمح بكسر الحواجز الذاتية وتخطي الحدود الضيقة ويملأ الفجوات ويحقق الذات فالممثل يستفز نفسه ويتحداها وجمهور النظارة معاً إن اختراق هذا التابو المقدس يثير صدمة ويكسر الأقنعة الملقاة على وجوهنا من قبل لأعمال كنا نشاهدها فيقوم بتعريتنا "(Ibrahim, 2003, p. 104). وقد رسم جروتوفسكي مَديات التمازج الوظيفي بين المكونات

النفسية والجسدية، الذاتية والموضوعية للممثل في المسرح الفقير عندما بيّن وجهة نظره وانتقاداته لواقع الأداء التمثيلي في المسرح، معيباً على الاستخدامات و التنظيرات السائدة لفن الممثل ومفرداته النظرية والتطبيقية كونها تعيق تحرر الممثل من الشوائب التقنية في الأداء بالقول " ومن أجل أن لا نكون مقيدين نلعب لعبة مزدوجة مركبة من العقل والفطرة, والفكر والعاطفة, ونحن نحاول أن نجزئ أنفسنا بشكل مصطنع بين الجسد والروح عندما نحاول أن نحرر أنفسنا من هذا كله نبدأ بالصراخ والرفس, ونشيع عدم الاستقرار على إيقاع الموسيقي وفي سعينا من أجل التحرر نصل إلى حالة من الفوضى البيولوجية ونعاني من فقدان الشمولية أكثر من معاناتنا من إي شيء أخر"(Grotowsk, 2009)مؤكداً بذلك الفكرة القائلة بان " الدراما ولدت من وعي شامل مشترك "(Al-Khayyat, 1982, p. 12). بين بني الإنسان. ويعزو (جروتوفسكي) سعيه لتعرية الممثل وتجريده إلا من قدراته الذاتية النفسية والجسدية ومنعه من الاتكال على أية إمكانات وداعمات خارجية في مسار تربيته لقابلياته وإصراره على أن يعتمد الممثل على تلك القابليات كأساس وحيد لتقنية التمثيل في المسرح الفقير وإلى التخلص من الشوائب الأدائية يعزو كل ذلك إلى أن إيقاع الحياة في الحضارة الحديثة تنطبع بالسرعة, والتوتر, والشعور بالإحباط, والرغبة في إخفاء دوافعنا الشخصية وقلقنا وافترض وجود مجموعة متنوعة من الأدوار والأقنعة في الحياة (عدد مختلف منها داخل أسرنا وفي العمل, وبين الأصدقاء أو في الحياة الاجتماعية، وترجع قناعة جروتوفسكي بأسبقية الهوية الإنسانية من خلال تأكيد أولوية كل من الممثل والمتلقي في منظومة العمل المسرحي الدلالية على الهويات الأخرى التي تنتمي إلى عالم المسرح من تقنيات متنوعة في جميع الفنون المكملة لإيمانه بمركزية الإنسان في محيطه الكوني كفرضية فلسفية تستمد أصحيتها من روح العصرنة الفكرية إذ أن" الضروب المسرحية تؤدي عملها من خلال رؤية مركزية للإنسان في العالم إنها موضوعية بقدر ما يرى البشر في صورة الإنسان نفسها مركزاً للعالم، فالتراجيديا والدراما والكوميديا تدل على علائق مدركة موضوعياً بقدر ما تتعلق الحوادث والحالات بالإنسان ذاته"(Coyet, 1989, p. 17).وفي المسرح الفقير فان المهمة الحضارية التي يراها جروتوفسكي من" الوجهة الملموسة الدنيوية كمكان للإثارة وتحدياً يتحدى به الممثل و به يتحدى الآخرين أيضاً بشكل غير مباشر"(Jerzy Krotowski, N.D, p. 202)هي مهمة علاجية لكنها لا تنجز من طرف الخشبة لوحدها بل بالتأقلم والتواصل مع الصالة، فعلى الرغم من أن الممثل هو الذي ينجز هذه المهمة " إلا أنه بإمكانه فعل ذلك فقط من خلال مواجهته المباشرة مع المتلقي في علاقتهما الوثيقة جداً والمكشوفة وغير المبينة على الاختباء وراء المصور أو مصمم الأزياء أو المنظر أو موظفة الماكياج"(Grotowsk، ٢٠٠٩), لأنهي قلص تدخل العناصر المسرحية الأخرى الخارجة عن وجودية الممثل الراهنة في العرض المسرحي، وحتى خلال التمارين إلى أقصى حد ممكن بحيث يكاد تدخلها معدوماً في غالب الأحيان، فالعرض يستطيع أن يكون مسرحياً من دون الاعتماد على أي متمم وظيفي سوى نتيجة المواجهة المركزة بين الممثل وشخصية دوره المسرحي تلك النتيجة التي ينقلها للمتلقي هي ليست طوابع الشخصية وإبعادها التقليدية وأن تلك المواجه الأولى التي تحسم في التمارين المسرحية ولا تصل سوى نتائجها إلى خشبة المسرح هي التي تمهد للمواجهة الحميمية بين ركني العرض المسرحي الأساسين (الممثل والمتلقي) إذ " إن الصياغة الواعية للتواصل ما بين المجموعتين الممثلين والمتلقين واصطدامها معاً وتشكيلهما أنموذجاً في موديل متوحد أي علاقتهما الجمعية اللاشعورية يجعل هاتين المجوعتين تعي كل منهما الأخرى وتعيان نموذجهما بفضل العلاقة الديالكتيكية التي تنشأ فيما بينها " (Ibrahim, 2003, p. 102)

بيتر شومان :- طقس مشاركة الخبز ما بين المتلقي و الممثل الماريونيت : قدم بيتر شومان في مسرح الخبز عروضاً في الفضاءات المفتوحة، وتركزت على تشغيل الدمى مع الممثل أو بدمجه مع عملها على غرار عروض الدمى اليابانية. ويعد مسرحه من المسارح الطليعية التي اعتمدت على توظيف القصص الفلكلورية والحكايات الرمزية التعليمية، ومن أهم ما يميز فرقة (شومان) بأنها تعتمد حاجة العرض من الأفراد والموجودات، فكانت الفرقة " تقوم بصنع أدواتها بنفسها من مواد تجدها، ملابس قديمة، صحف ومجلات وما إلى ذلك حسب المتوفر من دون البلوغ والإسراف في الأدوات والإكسسوارات المسرحية تصاحبها دمى ضخمة يبلغ طولها أثني عشر قدماً "(Muhammad, 1979, p. 18)، وقد اتسمت هذه العروض بالوضوح والمباشرة المختلطة بشعرية ذات طابع فرض حضور المؤدي ووجوده عبر دمجه مع الماريونيت ليقدم عبر هذه الشاعرية جسد الممثل منوط يشتغل عبر تركيبته الجسدية كالماريونيت التي تعمل وتنصهر عبر الأداء معهُ في الحالة المُقدمة. وتقوم عروضه أيضاً بتشغيل الممثلون مع الدمى في إطار وجودي حيث يتم دمج الذات الإنسانية في جسد الدمية، وتكون هذه الأدوار عبارة عن إصدار أصوات رمزية دالة في حوار سيميائي تواصلي مع الدمى المجاورة، والهدف من هذا التواصل هو كسر حاجز الإبهام وخلق علاقة حميمية مع المتلقي في التجربة الفنية وهذا الحضور الفني المزدوج بين المتلقي وجهة العرض الأخرى الممثل والماريونيت التي تنصهر ويمتزج معها عبر الأداء ما هي إلا محاولة إشراكه فـ(شومان) يعتبر بأن" المسرح كالخبز, أنه أقرب ما يكون إلى الضرورة , المسرح شكل من أشكال الدين, أنه طرافة "(Evans, 2000, p. 135)، كما إن مبدأ المشاركة في مسرح الخبز والدمى هو انطلاقة نحو المتلقي لإشراكه في عملية الحضور التقني والنفسي والوجداني والجسدي

داخل منظومة العرض، والنص عند (شومان) هو الحاضر الغائب لان المجموعة التي تعتلي المسرح أو تحضر مكان العرض فقط ترتجل أفكار النص وليس النص نفسه ولهذا يكون لحضور الممثل مطلق الحرية في استخدام الماريونيت أو الدمية التي يحركها حسب التشكيل أو الحركة المراد بها التعبير، كما أن الموسيقى والإضاءة والإكسسوارات والماكياج لا يعتبرها عناصر بديلة عن أداء الممثل أو الماريونيت وإنما عناصر تساعده في عمله, لذلك يعتمد الأداء التمثيلي عند الممثل على عنصر الارتجال متأثراً بمسرح القسوة والكوميديا ديللارتي. كما أن أعضاء الفرقة دائماً يبحثون عن أماكن بديلة لعروضهم لتأسيس طقس مسرحي يعطى للصورة البصرية قيمة عليا داخل العرض من خلال توظيف الدمى وخلق انسجام مع حركة الممثل وفق منظور جمالي معبر، إذ يتحرك الممثلون باتجاه الصالة في حركة دائمية ومستمرة لتقدم للمشاهد صوراً جمالية عبر مشاركته في طقس العرض المسرح، وهذه الفكرة جاءت متأثرة بجماليات (السوبر ماريونيت) حيث اغلب العروض التي قدمتها فرقة (الخبز والدمى) كانت عروض جماهيرية ينسجم فيها المتلقي مع المؤدين في تلاحم نفسي وجسدي حول محور الأحداث.أن مسرح (شومان) يهدف إلى" الحصول على إيماءات أوسع وأعمق من إيماءات العنصر البشري"(Abdel Hamid, 1992, p. 84), وذلك لتأثيرها بفكرة السوبر ماريونيت لاحتياجها إلى مساحات تعبيرية صورية فهو يستمد دلالاته من بيئة العرض نفسها، من الساحات العامة أو الشوارع أو الكراجات، ومع اختلاف الفضاءات تنتج لنا صورة جديدة بدلالات المعايشة الحميمية التي تشبه طقس القداس الكنسي باقتسامهم الخبز فيما بينهم، وهذا الارتباط مابين الممثلين مرتبط بالشعور والروح الداخلية لكلا من الطرفين، فالحضور الأول يُكمل الحضور الثاني عبر المشاركة الفعالة، وتعتمد هذه المشاركة على " الأصوات لا الكلمات، ويرى شومان أن الصوت كالكلمة يذكي شرارة الفعل، والصوت يمكن أن يكون وصفياً تماماً " ,Muhammad) (1979, p. 19لهذا أثبتت تجربة مسرح (الخبز والدمى) رؤية جديدة ومغايرة من خلال إثبات الذات المزدوجة والممزوجة لكل طرفي العرض مع الماريونيت الحاضرة داخل منظومة العرض، وأن الذوات مهما كان وجودها غائباً فهي حاضرة من خلال المشاركة، فأن الدمى المستخدمة هي غائبة ذاتياً ولكن توظيفها مع الممثل عبر العرض تصبح كتلة فعالة لها دلالاتها التعبيرية المؤثرة من خلال سير أحداث العرض، فالحضور الفني والتقني للماريونيت أصبح حاضراً ومشاركاً فعالاً في صناعة الحدث المسرحي.

أريان مينوشكين :- كرنفالية جسد الممثل و وتقنيات الممثل الماريونيت : ارتبط أسم (مينوشكين) بمسرح الشمس، هذا المسرح الفكري الذي يحمل طابعاً سياسياً يعمل على إيقاظ وعي الجمهور بحقيقة وجوده، تقول مينوشكين" أننا لا نجي هنا أشكالاً مسرحية قديمة، الكوميديا ديللارتي، أو حتى المسرح الصيني التقليدي، أن ما نبتغيه هو إعادة صياغة قواعد اللعبة، تلك اللعبة التي يصور من خلالها الواقع اليومي، وأن نكشف عما تنطوي عليه من قدرة على الإدهاش والتحول لما تنطوي عليه من اعتيادية وثبات"(Innes, 1996, p. 403)، وقد اعتمدت على التجارب والافتراضات الجديدة، وتجارب حداثوية وما بعد الحداثة وأكدت على التجديد في الخطاب البصري والفكري والتقني في عروضها المسرحية، ولهذا منحت ديمومة متجددة لكل عرضها، كما سعت إلى إحداث التعديلات في بنية الأداء التمثيلي، في محاولة منها لتعديل نظرية المسرح الحديث بشكل عام، فكانت " أنظمة الحركة ودلالاتها مختلفة من عمل إلى أخر بحسب الضرورات التي تمليها فرضية العرض المسرحي، ودائماً ما تؤكد مينوشكين على النص, الفضاء, الأجساد، فضلاً عن الممثلين الذين هم بؤرة الاهتمام في أي مسرح وفضلاً عن تأكيدها على أهمية الموسيقى والضوء بعدهما عاملان مهمان مجاوران في عمل الممثل (Williams, 1999, p. 254)، ولا ترضى بالممثلين الذين لا يعتمدون على تطوير مهارتهم الأدائية، كما تطالبهم بالخروج من تقنيات اليومي وإدخال أجسادهم بالإطار الفني، وتؤكد في هذا الصدد " أن الممثل الذي يهدف إلى تقليد الطبيعة عن طريق ما هو مصطنع، عليه أن يدرب نفسهُ على استخدام حركة وإيماءات محسوبة، منتقاة وموقعة "(Dior, E.D, p. 505). عالجت مينوشكين العرض المسرحي عبر أجساد الممثلين مع الدمى المستخدمة معالجة كرنفالية من خلال قرأتها للتاريخ، وأكدت على تغيير القوانين الاجتماعية والثقافية، ففي مشهد سقوط (سجن الباستيل) لمسرحية (١٧٨٩) كان بمثابة تأويل ومراجعة للتاريخ الخاص بثورة الطلبة، وهذا ما أكسب المحور العام لأحداث الماضي طابعاً كرنفالياً(Williams, 1999, p. 401)ويشكل هذا العرض نقطة التمركز حول مفهوم الاحتفال وذو قدرة رمزية لإنتاج معان متعددة في اضطرابات الثورة أو نجاحها، بالإضافة لقدرة العرض على استثماره للتابوات الاجتماعية والسياسية من خلال التنكيل والتعريض بالشخصيات التاريخية المعروفة وإعادة قراءتها بصورة مغايرة، فيقوم الممثلين بتهشيم دمية كبيرة تمثل لويس السادس عشر وتبدو الدمية مكونة من أقمشة وورق ,Abdel Hamid, 1999) (p. 271, وهذا ما يحيلنا إلى المظاهرات الحديثة من حرق لدمى تمثل رؤساء الدول, ومع نهاية العرض المسرحي يظهر رجل من بين الجمهور يحمل بين ذراعيه فتاة في حالة إغماء, ويسأل المشاهدين ما إذا كانوا يستطيعون علاجها(Williams, 1999, p. 24)أن هذا الحضور الذي حققتهُ مينوشكين تباين بالأحاسيس المتدفقة للممثل والماريونيت التي أستخدمها كرمز للزمن المسرحي هو هدف إلى عدم التغاضي في تفسير للحالة النفسية من خلال التكبير الدائم لتفاصيل الحدث والصراع المسرحي، وقد طلبت من ممثليها في

مسرح الشمس أن يتخلص من الكثير من الزوائد الحركية التي تسيء إلى عملية التمثيل كالإيماءات غير اللازمة داخل العمل،والنغمة الصوتية غير الدقيقة، والفن الشعبي, والحالة النفسية .(Ibrahim, 2003, p. 95)وطالبت الممثل أن يضع كل هذه السمات أمامه وأن يمتلكها بتواجد واتحاد زمني والوقت نفسهُ وهي (القناع, الجسم, السكتات , الحالات, التتابعات) وركزت على القناع كونها العنصران الذي يمكن أن يتم تشكيل كل ممثل . كما اعتمدت أيضاً على تقنيات مستوى الأمكنة البديلة للمسرح التقليدي وذلك تحقيقاً لمبدأ المشاركة من بين طرفي العرض. وطالبت (مينوشكين) الممثل في (مسرح الشمس) بعنصرين مهمين وهما (الحركة والجسد) إذ أن الحركة هي من أهم الأسس التي من الممكن أن يقف عليها الممثل في تشكيلاته الجسدية ورسم فضاءات العرض، ولهذا تُعد الحركة " نتاج جمعي مبتكر على أساس البحث ولكن يبقى تحدد شكله النهائي والتوقيع على صلاحيته بيد المخرج "(Shaoul, 1985, p. 109). فأن الحركة هي مفهوم فيزيائي لجسد الممثل عبر التشكيل والتحول في صناعة المعنى. أما الجسد فتعتبرهُ من " أهم المفردات في تصورات المخرج، ويُعد من أهم الوسائل التي يعبر بها عن مشاعرهُ من خلال الحركة بأفعال تلقائية، والفعل في (مسرح الشمس) متأثراً بفن التمثيل في الشرق فضلا عن تراثه الغربي إذ مزج بينهما ليستخلص تقنيات جديدة يخلق بها ومن خلالها اتصالاً إنسانياً بين العرض والمتلقي ليصل بالمتلقي في النهاية إلى حالة من النشوة ينسى فيها نفسهُ " .Shaoul, 1985, p) (109ويرى الباحثان أن مينوشكين قد خلقت تزاوجاً ملموساً وحضوراً فنياً وتقنياً مابين حضور الممثل بجسده وبتقنياته الأدائية، وما بين التقنيات المستخدمة بإطار فني منها الدمى الكبيرة التي وظفتها داخل العرض والقناع وأنظمة التقنيات المضافة، منها الارتجال الحركي وتغيير الحالات والموسيقى والرقص، وقد استطاعت بتوظيف كل هذه العناصر أن تجعل من مسرح الشمس مسرحاً يواكب كل التطورات الفكرية والفلسفية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على المجتمعات المواكبة لمفهوم ما بعد الحداثة.

المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري

١. يعد جسد الممثل أيقونة منسجمة بكل أشكالها وتفاصيلها لتجسيدها للأخر عبر موائمة بين جميع عناصر الجسد ويكون عنصر الانسجام هو المنظم الرئيسي لكل تعبير دلالي وفق توافقات الحركة المطلوبة .
٢. تكمن أهمية القيمة الجمالية في وحدة شكلية متناسقة متزنة تحقق الغاية المطلوبة داخل العرض المسرحي إلى التفاعل معهُ.
٣. يوصل ممثل الماريونيت عبر حضوره الجسدي ومرونة أجزاءه التكاملية في أي حركة آلية وأي تحول يقوم به الرسالة المطلوبة عبر أدائية جسده الذي يعطي من خلاله المرونة للسيطرة على المهارة عند تأدية الحركات المرسومة لتشكيل الفضاء وتفعيل وحداته البصرية داخل الشكل .
٤. تشكيل تكوينات إلى جانب عناصر مختلفة من المعلقات ومن المتدليات والخلفيات المجسمة عبر الممثل وحضوره الأدائي بوصفه رؤية بلاستيكية – تشكيلية.
٥. يبحث الحضور في النسق الثقافي عن الأنساق الظاهرة باعتبارها مرحلة تحويلية للبحث عن المضمر.
٦. حضور الممثل بين التاريخ والمستقبل يظهر في لغة جسد الممثل الفاصل الآني المتجسد ما بين خلفياته وتطلعاته الفكرية والثقافية التي أكتسبها في الماضي المنعكسة في الأداء الآني الحاضر.

الفصل الثالث(إجراءات البحث)

- **عينة البحث:** قام الباحثان باختيار عرض مسرحية (طقوس الحطب) كنموذج للتحليل لكونه يقترب من هدف البحث .
- **أداة البحث:**اعتمد الباحثان على مؤشرات الإطار النظري التي توغل الباحث في دراستها من خلال إطاره النظري، فضلاً عن الرجوع إلى الأدبيات السابقة واستقراء تجاربها.
- **منهج البحث:**أعتمد الباحثان على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليله لعينة البحث وذلك لملائمتها هدف البحث.

تحليل العينة: مسرحية (طقوس الحطب) تأليف: إبراهيم كولان، إخراج: نشأت مبارك

ملخص العرض: يحاكي العرض موضوع الحرب بأشكالها كافة (حروب القتل والحروب النفسية والاجتماعية والسياسية) وينقل ما تعانيه المجتمعات من ويلات أثر تلك الحروب، وتدور الأحداث حول رجل حرب، قائد عسكري متقاعد، خيمت على حياته الأطر العسكرية, اعتقاداً منه انه لا يمكن لأحد أن يحب وطنه إلا عندما يقدم نفسه فداءً للوطن،فيدفع بابنه إلى ماكنة الحرب التي تحرق الأوطان والإنسان, لكنه يجد من يعارضه وهو صديق أبنه برفضه التام لمفهوم الحرب القائمة لأجل أناس يريدون أن يبنوا مجدهم على إحراق الآخرين, فيقوم بمحاكمته على جرائم الحرب التي قادها وقاد الشعب فيها إلى محرقة الموت التي زادت فيها الأرامل واليتامى والشهداء، كما ويحيلنا العرض إلى الأجواء الدينية في الطقس السرياني مضافاً إليه الطقس الشعبي العراقي كونه محاولة تجريبية جادة لخلق التداخل بين معطيات المسرح والطقوس الدينية كالألحان والتراتيل والاحتفالات الطقسية، ليتحول بعدها إلى محاكاة الترابط بين الطقوس الدينية لدى مكونات البلاد عبر مشاهد طقوس العماذ والوضوء والصلاة والتبرك بالماء موضحاً كيف تقوم كل مجموعة أو أثنية بأداء طقوسها المقدسة ومدى مقاربتها شكلاً ومضموناً في المعنى الديني، إلا أن المحاولات في إعادة الأمور إلى نصابها لا تنجح لتنتهي المسرحية بالرجوع إلى المربع الأول ويعيد الأب (القائد العسكري) الممثلين جميعاً إلى (ماريونيت) دمى يتحكم بها مرة ليبدأ حرباً أخرى جديدة.

تحليل العرض: يفتح الستار على مجموعة من الممثلين يظهر اثنان منهم وكأنهم دمى معلقة بخيوط من أعلى سقف المسرح، والثالث جالس في أسفل يسار المسرح يحمل بيده عصاه التي يتعكز عليها، وفي يده الأخرى جهاز إرسال عسكري، تظهر على ملامحه بأنه رجل حرب خطير ممتلئ من الغضب تجاه الشخصيات الأخرى، وهذا ما أحال المتلقي إلى مفهوم حضور رجل الحرب وغياب إنسانية الدمى المعلقة خلفه، حيث الممثلين الدمى يتم توجيههم على خطى وأوامر هذا الرجل من خلال غيابهم اللاواعي وحضورهم الآلي على مستوى التعبير الفني والصوري، ومعبدء الموسيقى الطقسية في بداية العرض والمتمثلة بالأذان (الله أكبر) وبداية القداس الكنسي (شلومو لخلخون - سلاماً لكم) ارتكز النسق المجتمعي بصورة الأنا الظاهرة في المجتمع العراقي وفق مفهومها وطبيعتها المتداولة، فيتحوّل الحدث إلى خطاب سمعي بصري آلي بتنقلات إيقاعية وبتصاعد درامي حتى يخرج (الأب) الرجل العسكري عن صمته بحوار:**المارشال :- أووه الم تنهضا بعد ؟ انهضا لا نامت أعين النائمين.**ومع الحوار تبدأ الماريونيت المتمثلة بالممثلين الذي يتوسطون المسرح بتحقيق التواصل مع الحدث عبر لغة فيها من الاحتجاج لطرح المسكوت عنه في نص المؤلف وإبرازه في بيئته الواقعية كخطاب بصري يحاول مجاراة المعنى للدخول ضمن مسار الفعل والحبكة الدرامية وصولاً للتشابك الدرامي الطقسي الدال، كما إن المشهد تضمن خروج الممثل الماريونيت من الطريقة التقليدية في الأداء إلى طريقة حققت نسق الخطاب الحضاري و احتوت بجزء معين على نظرة حداثوية تنوعت فيها الرؤى وآليات إحضار الذات لتتلاقح الأفكار المتجددة للوعي الجمعي ضد مفهوم الحرب، فحاول الممثلين الماريونيت عبر منظومة أجسادهم إلى التخلص من فكرة كونهم دمى تستمع وتنفذ فقط، إلا أنهم اصطدموا بشخصية امتلكت كل مقومات السيطرة على سلوكهم ومصيرهم و حتى تحركاتهم.إن سلوك الممثلين الدمى لم يرتكز على تحقيق الهدف الرئيسي من التمثيل فقط, بل حول دافع نفسي ارتكز في الرغبة الجامحة لتحقيق الذات (الأنا) (الحضور) بقوة، لأن رغبة الممثلين الهائجة كانت احتجاجاً ضد (البطرياركية المتغطرسة) فكان الحضور الجسدي حضوراً لنظام منتج للمعنى ودالاً على الحدث المعاش، وهذا النظام تحول في الجزء الثاني من العرض إلى أداء راقص طقسي مع الممثل الثاني ومع مجموعة الرقص المتمثلة بالأمهات العراقيات حيث تم توظيف الرقصة في إطار طقسي كنسي يرافقها ترتيلة تُتلى على الأموات إثناء مراسيم الدفن ولمديات الانسجام الجسدي الذي أحدثته المجموعة الراقصة بتداخلها أدائياً مع الحدث فقد ارتقت بمستويات الممثل في حضوره عبر الحركة الفيزيائية للجسد، هذه الحركة التي هي مفهوم لعب بها الممثل لعبة مزدوجة ومركبة من العقل والفطرة والفكر والعاطفة، وحاول أن يجزئ نفسه بشكل مصطنع بين الجسد والروح في سعيه من أجل التحرر والوصول إلى حالة من الفوضى التي لم تظهر بمعنى التشتت أو اختلال أو فقدان التوازن, بل هي فوضى تأرجحت بين إحضار الأنا الغائبة والتشتت الذي يعانيه الإنسان من تغييب أناه وتنميطه وأدلجته. وهذا ما جسده الأب المارشال العسكري المتغطرس ذو السلطوية العقائدية بدعوة أبنائه للذهاب إلى محرقة الحرب، وهذه المحرقة التي رسمها المخرج عبر سجادات أثثت فضاء العرض وحملت تواريخ القهر والموت والحروب التي عاشتها البلاد. وقد استند الأداء التمثيلي في إبراز هذا الحدث صورياً على مبادئ التشكيل البصري في إنتاج صور مركبة للبناء الجسدي والمادي بحيث أحالت المتلقي إلى عوالم الواقع والخيال في نفس الوقت، وكذلك ركز الأداء على تحولات الممثل بين الأزمنة المختلفة وطبيعة حضوره فنياً وتقنياً داخل فضاء العرض وهذه الأزمنة أحالت الممثلين وخاصة في المشهد الأول وهو مشهد الاحتجاج إلى رموز ودلالات حيث وظف فيها الممثلون الدمى أجسادهم في إنتاجها عبر رمزيتها

واستقرارها في أداء كنسي طقسي تم توظيفه بأسلوب مرمز وباستخدامات ليتورجية كنسية مكملة لشكل الحدث كالبخور وأصوات الأجراس والتراتيل و الأفعال التي يؤديها الكاهن في القداس الكنسي المسيحي, لينتهي الجزء الأول بتحول الممثلين الدمى إلى تماثيل فقدت إنسانيتها بفعل السيطرة عليها, فالأول تحول إلى تمثال حامي للثقافة الوطنية العراقية, والثاني إلى قاضي محكمة، والثالث إلى متهم، وهنا نظّم الممثل الماريونيت الشكل بطريقة انتظمت فيها عناصر المضمون وتفاعلت لتنتج البنية الشكلية بمعناها الحقيقي, كذلك تحول الممثل الماريونيت بشقيه الفيزيائي والكيميائي إلى شكل حيوي يعبر عن الأحاسيس والعواطف من خلال الترابط الفني الدال في الحدث الدرامي .وفي الجزء الثاني من العرض تتحول الأجواء إلى محكمة صممت بثلاثية جدلية تركيبية احتوت شخصيات (القاضي الماريونيت الثانية، الشاهد الماريونيت الأول، المحكوم عليه الأب الجنرال)فتحول جميع الممثلين إلى دمى ناطقة تحاكم بعضها البعض عبر أداء جسدي موضعي إلى حين انتهاء المحاكمة لينطلق الممثل الماريونيت الشاهد عبر رقصة شعبية عراقية تسمى (اللطمية) هذه الرقصة المستوحاة من الزمن الرافديني التي كان يتراقصها البابليون في طقوس عبادة الإله مردوخ أله بابل، فتم توظيفها جمالياً عبر مجموعة من الحركات الجسدية التي تعبر عن حال الأمهات حين كانت ترقصن أمام توابيت أبنائهن عندما كانوا يأتون بهم شهداء في الحرب، وفي هذه الرقصة وظف المخرج ترتيلة (حاملاً الصليب على كتفيه) فأنطلق الممثل الماريونيت الأول بوشاحه الفلكلوري (الهبرية)والتي انسجمت مع حركة الأكتاف والأيادي والخصر والساقين،فعبر الممثل بحركاته الجسدية عن تلك الأيقونة بدلالاتها المأساوية وبكل أشكالها وتفاصيلها ليقدم صورة للأم المعذبة التي عانت ما عانته من ألم الفقدان، كما حاول الممثل موائمة شكل الحركة مع التعبير الفني الدال حرفياً عن الموقف والحالة المطلوبة من خلال الرقصة التي أنشأت مكاناً افتراضياً لزمن الرقص ومناسبته، وباعتبار أن هذا الزمن هو زمن مركزي في أداء الممثل الماريونيت لكنه عبّر من خلال شكلها عن الفكرة والدلالة المطلوب طرحها، وهذا التحول ما هو إلا انسجام في هارمونية تكوينية عبرت عن عوالم العقل والروح والنفس, لتعطي خاصية مزدوجة تجمع بين الإنسان والآلة.

لقد أظهر الممثلون في مسرحية طقوس الحطب القدرة الأدائية على طول العرض ودقة التكنيك الجسدي اللازم لضمان التواصل مع المتلقي، فضلاً عن جعل الأداء التمثيلي مركزاً لمواصلة الشد مع المتلقي لمنع الإفلات منه, فحاول الممثل الماريونيت في هذا العرض أن يظهر الوعي بالذات (الأنا) و استحضارها عبر التعبيرات الجسدية التي جاءت بشكل محادثة ظهرت جلياً في نهاية مشهد الرقص (اللطمية) وتحديداً في صيحات للأمهات اللاتي فقدن أبنائهن في الحروب عندما انفجر الممثل بكلمة **(يا ويلتاااااااااه)**ليسقط الطاغية أرضاً وكأنه أي الممثل يمارس سلطة جميع الأمهات في الانتقام لأبنائهن، وفي الجزء الثالث من العرض يتحول العرض بمجمله إلى حالة ترقب عبر سماع دقات عقارب الساعة وكأنه يحول المتلقي إلى حالة جديدة من المصير المرتقب, وهنا يبدأ عصر جديد من القتل والدمار وهو ما مر به الوطن من مصائب وويلات عبر حلقة الطائفية المقيتة ليتحرك الممثلون الماريونيت عبر حركة آلية ديناميكية توجههم إلى أماكنهم وخاصة الممثل الماريونيت الجندي الذي يحضر بيده الماء ليحوله إلى رمز للعذاب والتعذيب عبر حركات جسدية صامتة من الألم،فحقق عبر حضوره الجسدي ومرونته وتكاملية حضوره الفني في مشهد التعذيب حركة آلية وديناميكية حيوية, تحوّل يقوم به لإيصال الرسالة المطلوبة عبر أدائية جسدية تساهم في تشكيل الفضاء وتفعّل وحداته البصرية داخل الشكل, فقام المخرج في هذا المشهد إلى تقسيم المسرح إلى قسمين، وفي كل قسم وضح حدثاً مساوياً للأخر، الأول مشهد التعذيب، وفي القسم الثاني في مشهد الأب المارشال والممثل الماريونيت الذي يتردد بالسؤال عن موعد عودة الجندي وبقلق مفتعل, وهذان الحدثان اظهرا تضاد تقني بين الأداء التمثيلي من الجندي وهي علاقة رمزية دلالية خاصة من بين مفردات الفضاء (حوض الماء, الجريدة, البخور) التي وظفت في هذا المشهد, مما أتيح تحويلها من قبل الممثلين من أيقونة إلى رمز, وعزز منحاها الخاص في العرض واستمرت هذه القطع الإكسسوارية بالاحتفاظ بأيقونتها, وذلك بفعل توظيفها في مساحة أدائية انتظمت فيها عناصر الشكل والمضمون بأداء تمثيلي انسجمت تفاصيله لتصور الحضور المادي والدلالي لها, لقد أنشأ هذا المشهد قدرة تحويلية أدائية أُختتمت برقصة أشبه برقصة الحرب التي كان يرقصها الشعب الأشوري قبل وبعد نهاية كل معركة وتسمى رقصة (العكامي) هذه الرقصة التي تجسد الألم والفرح الذي تتركه في نفوس الشعوب بعد بداية ونهاية الحروب، إذا التقى الممثلان وجهاً لوجه مع بعضهما على أنغام آلة (الزرنة والطبل) وهي رقصة تراثية لا زالت الشعوب الأصيلة في بلاد وادي الرافدين تعتمدها ابتهاجاً في أفراحها, , وهذا ما حدث بالفعل فأن رقصة (العكامي) أظهرت للمتلقي حضوراً جسدياً منفرداً في تركيبته وحركته إلى حين انتهاء الرقصة ومن ثم عودة الممثلان الدمى إلى حركتهم الآلية وسقوطهم على الأرض بحركات تشكيلية تدل على الصلاة والخشوع والسجود, ليبدأ مشهد جديد بدخول المارشال الأب بعربة تحمل معها أرقام مهمة مكتوبة عليها للدلالة على رقم الحرب القادمة بحركة آلية عسكرية ليتحولوا من جديد إلى دمى خالية من المشاعر والأحاسيس والذكريات التي أعادتهم إلى ذكريات الحبيبة, فيبدأ

حدث جديد بعد استذكار سنوات الحروب التي مر بها الوطن عبر السجادات المعلقة في فضاء المسرح التي أحالت فكرة جميع الحروب إلى نسق الصراع الأيديولوجي الديني، فيبدأ الأب وهو في مركز التحكم بالضرب على الدف وكأنه يعلن مرحلة إعلان حرب جديدة,لتبدأ الرقصة (المولوية) عند الجندي الأول, مع مجموعة من النساء الأمهات العراقيات بتدلي شعرهن ليبدأ البكاء والنواح على أبنائهن, وقد تعامل الممثل الماريونيت الأول الجندي, وكأنه قد تم تخديرهُ عبر الأيديولوجيات التي توصل الإنسان إلى حالة من النشوة الغير المدركة وكأن ما يفعله خارج إرادته، فنرى هنا بأن الممثل الماريونيت الثاني كلما وصل إلى إحدى الحروب يقوم الأب بترديد كلمة **(حي، حي، حي)** إلى حين انتهاء المشهد ليعود الممثلان إلى رشدهم مرة أخرى لتبدأ طقوس العماذ والوضوء في الديانات تصاحبها ترتيلة طقسية سريانية **(بولس شليحو _ بولس الرسول)** وهذه العملية هي محاولة للعودة إلى الجذور الأولى التي أدرك الإنسان فيها أن عملية التطهير هي عملية مركبة ليس للجسد فقط بل هي عملية تطهير للروح أيضاً، وترافق هذه العملية الطقسية مجموعة من الحركات التي يعتمدها المتعبد المؤمن في رسم علامة الصليب ووضوء اليدين والقدمين في الديانة الأيزيدية والصابئية،وأيضاً غسل الوجه والأذان وباقي أجزاء جسم الإنسان، وفي حدث جديد يبدأ بحوار الممثل الماريونيت الأول – الذي يأخذ مكان الراوي ليحكي قصة حرب جديدة ويسرد الأحداث التي مرت على وطنناً والتي أحرقت به كل شيء، فيبدأ مشهد المزاد الذي يعتلي فيه الممثلان الماريونيت مكعبات وكأنها منصات لإلقاء خطاب مباشر على الجمهور وهم أشبه بدمى تتكلم وهي مجردة من الإحساس، فظهر هذا التنوع في الأداء من خلال ما لجأ إليه الممثل في فاعلية أدائه الجسدي مساهماً في تأسيس معالجات أنية في استحضار الأخر وجعله حضوراً مع غياب (أناهُ) وتحوله إلى ممثل ماريونيت هدفها شد الانتباه إلى الفكرة من دون التأثير على وحدة الشكل،ولأن مجموعة الأمهات هي أيضا كانت مشاركاً فعالاً في تركيب الشكل فقد تحولوا إلى سبايا في سوق النخاسة لتحيل قارئ العرض إلى أن الإنسان المجرد من حضور الأنا هو مجرد سلعة للبيع, علماً أن الأب المارشال الممثل في السلطة لم يغب عن خشبة المسرح بل ظل مراقباً للحدث إلى أن تأتي اللحظة المناسبة ليعود مرة أخرى عبر صولجانه ليعيد تدمير الأنوات عند الممثلين وإعادتهم إلى دمى يفعل بها ما يشاء ليحولهم عبر مشيئته وأيديولوجيته إلى كائنات آلية من خلال بث أفكاره في عقولهم مؤكداً بأن الأمجاد لا تعود إلا بالحروب وإراقة الدماء، فيعود الممثلان إلى مكانهم الأول ليتحولوا إلى دمى تنفذ ما يريده منهم، ففي حواره الأخير يصرح علناً:

الأب:- استعدوا للقتال

الممثلان:- بصوت ألي :- أمرك يا مولاي, أمرك يا مولاي لتتحول حواراتهم بعد ذلك إلى أصوات مبهمة، ومن ثم تتحول إلى نباح في فرضية تمجيد السلطة، ويبقى الحال على ما هو عليه بأن الإنسان لن يتحرر ما دام لا يحمل فكراً تنويرياً, بل سيبقى منقاداً إلى إيديولوجية الأخر عبر تغيب أناهُ وسيبقى بنية شكلية بمعناها الحقيقي والافتراضي، فيعود الأب إلى مكانه الأول لتبدأ الأحداث من جديد ومن نفس النقطة التي بدأ فيها العرض من خلال استخدام جهاز الإرسال العسكري والبدء بتوجيه الجنود عبر ساحات الحرب بمرافقة مؤثر صوتي (صوت جهاز الإرسال),

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

١. أنطلق عرض (طقوس الحطب) في بناء أحداثه من مرجعيات تاريخية اتصلت بتفصيلات الحروب وأحداثها عبر فعل استعادة الذاكرة الجمعية، فأظهرت كيفية تشيؤ الإنسان وتحويله إلى آلة قتل للأخر، فمنذ المشهد الأول تشكل مبدأ الحضور الطقسي في ذهن المتلقي بأن الممثلين في عمق المسرح هم دمى تحكمها أوامر وقرارات شخصية (رجل الحرب) الذي يحاول جاهداً أن يقدمهم قرباناً بشرياً لمجمل الإيديولوجيات والعقائد التي تؤمن بها .

٢. ظهرت فاعلية آلية الحضور الطقسي للممثل بقصدية واعية برزت عبر تقنية أداء كشف عنها الممثل مبيناً ما ألت إليه شخصيته الإنسانية، فمرت عملية التحول الطقسي بين الذات والأخر بمراحل عدة شكلت واقعاً تاريخياً طقسياً محسوساً ومؤثراً.

٣. استند أداء الممثل في عرض (طقوس الحطب) على المبادئ الشكلية للطقس في أنتاج صور متتابعة للبناء الجسدي والمادي، فعمل على ربط الواقع المادي والافتراضي عبر فعل قصدي يشكل الصورة التعبيرية فيصور ذلك الحضور الطقسي الذي تتشكل به الشخصية بتاريخها وحاضرها وانتمائها، وهذا التحول أحال المتلقي إلى عوالم مختلفة بدلالاتها ورمزيتها وحركتها، فظهرت عناصر العرض متداخلة مع حضور الممثل الطقسي، فالموسيقى والبخور وأصوات أجراس الكنائس أنتجت فعلاً اتصالياً وشكلاً صورياً أسهم في تأكيد حضور الممثل فنياً داخل مساحة العرض المسرحي.

٤. شكل حضور الممثل فنياً بؤرة أساسية لتحديد أسلوب الأداء التمثيلي، إذ منح الممثل حضوراً دلالياً متنامياً لجسده عن طريق الشخصية التي عكست بحوارها صور ذهنية للمرجعيات الدينية والتاريخية والعلاقات الراهنة فضلاً عن خضوعها إلى تطبيق أسلوب يؤكد ضرورة تفعيل حالة التواصل بين خطاب العرض والمتلقي وهذا ما جعل عملية الحضور حاجة ملحة لارتباطها بطبيعة الخطاب وسياقات التشكيل الجسدي على منصة العرض .

٥. انفتح الأداء التمثيلي على مبدأ الحضور والغياب مستنداً على الاضطرابات النفسية التي تعانيها الشخصيات على خشبة المسرح، وهذا النظام في التحول تحقق بمجموعة من الأداءات الراقصة التي وظفت بإطار طقسي ينتمي إلى الطقس الكنسي المسيحي، حيث رافق الأداء تراتيل كنسية انسجمت مع متطلبات الحدث وأسست لحالة انكشفت من خلالها مساحات الأداء وإنتاج المعنى، فارتقى الممثل في حضوره الطقسي إلى مستوى الماريونيت عبر لعبة مزدوجة ومركبة خلقت نوعاً من الفوضى والتشتت وفقدان التوازن، وهي فوضى بين إحضار الأنا الغائبة وبين تغييب الإنسان وتنميطه و ادلجته.

REFERENCES

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

Aldaghlawy, H. J. (2023). *Iraqi theater and Hussein's revolution.* University of Basrah. doi:http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10445445

Al-Khatib, A. (2002). *Man in Philosophy.* Baghdad: Ministry of Culture - House of General Cultural Affairs.

Amin, O. (1967). *Pioneers of Idealism in Western Philosophy.* Alexandria: Dar Al-Maaref.

Authors, A. G. (n,d). *Dictionary of Psychology and Psychoanalysis.* Beirut: Dar Al-Nahda for Printing and Publishing.

*Avant-garde Theatre*1996CairoSupreme Council of Antiquities Press

Balashov. (1968). *Beauty in the Philosophy of Kant (within) Beauty in Marxist Thinking.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture, Tourism and National Guidance.

Bayatli, Q. (2010). *Theatrical Concepts and Terminology.* Dohuk: University of Dohuk.

Bayatli, Q. (2016). *The Language of Movement, the Body, and the Art of Acting.* Sharjah: Arab Theater Authority.

Bou Mounir, K. (2010). *The Critical Theory of the Frankfurt School.* Algeria: Difference Publications / Arab House of Science Publishers.

*Dance is the Language of the Body*2003BeirutDar Al-Furat

*director in contemporary theatre, World of Knowledge series, no. 19*1979KuwaitNational Council for Culture, Arts and Literature

*Dramatic Principles in Arabic Poetry*1982BaghdadAl-Hurriya Printing House

Droudi, S. (2006). *The Secrets of Postmodernism.* (M. Al-Halul, Trans.) Lattakia: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Durant, W. (1982). *The Story of Philosophy.* Beirut: Al-Ma'arif Library.

Elias, M. (2006). *Theatrical Dictionary, Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts* (Vol. 2nd edition). Beirut: Library of Lebanon Publishers.

*Employing the actor's body in the Iraqi theatrical performance - an anthropological study, unpublished doctoral thesis*2003BaghdadCollege of Fine Arts - University of Baghdad

*Employing the actor's body in the Iraqi theatrical performance - an anthropological study, unpublished doctoral thesis*2003Baghdad30- Ricardos Yusuf Ibrahim. Employing the actor's body in the Iraqi theatricCollege of Fine Arts - University of Baghdad

*Employing the actor's body in the Iraqi theatrical performance - an anthropological study, unpublished doctoral thesis*200330- Ricardos Yusuf Ibrahim. Employing the actor's body in

the Iraqi theatrical performance - an anthropolBaghdadCollege of Fine Arts - University of Baghdad

*Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook*2000EgyptDar Hala Publishing and Distribution

Experimental Theater in the United States*Al-Aqlam Magazine*19

Ghanem, R. (N,D). *The Aesthetics of Arts and the Philosophy of Art History according to Hegel.* N,c: Ramadan Bastawis Muhammad Ghanem, The Aesthetics of Arts and the University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.

Harb, A. (2000). *Criticism of Truth* (Vol. 3rd). Dar Al-Bayda: Arab Cultural Center.

Hegel. (1981). *The Idea of Beauty.* (t. G. Tarabishi, Ed.) Beauty: Dar Al-Tali'ah.

*Innovations of Dramatists in the Twentieth Century - A History and Brief Description of the Most Prominent Works of Authors, Directors, and Designers*1999BaghdadUniversity of Baghdad

Karam, Y. (1955). *The History of Modern Philosophy.* Cairo: Authorship, Translation and Publishing Committee Press.

Marchot, G. (2000). *The Ideology of Modernity.* Damascus: Al-Ahali Printing, Publishing and Distribution.

Matar, A. (1984). *The Philosophy of Beauty: Its Origins and Development.* (b. M.): Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.

Meanings, D. o. (2023, 4 1). *www.almaany.com./ on 4/1/2023 at three in the afternoon*. Retrieved from almaany: www.almaany.com./ on 4/1/2023 at three in the afternoon

Mujahid, M. (1997). *, Dimensions of Alienation, The Philosophy of Fine Art, Complete Works 12.* Cairo: Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.

New Technologies in Theater*Al-Aqlam Magazine*84

Omar, A. (2008). *Dictionary of the Contemporary Arabic Language.* Cairo: World of Books Press.

Paul Shaoul, The Effects of the Sun Theater on Arab Theate*Asfar Magazine*109

*Physics of the Body, Meyerhold. The Theater of Movement and Rhythm*2006SharjahDepartment of Culture and Information

*Poor Theater*N.DBaghdadHouse of General Cultural Affairs - Arab Horizons

Sabila, M. (2005). *Modernity and Postmodernism.* Baghdad: Ministry of Culture, Religious Revival Center.

Saliba, J. (1977). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: General Authority for Princely Printing Affairs.

Shukri, A. (1986). *The Past in the Theory of Literature.* Lebanon - Beirut: Dar Al-Hurriya for Printing, Publishing and Distribution.

Spengler, O. ((B.T)). *The Decline of Civilization, ed. Ahmed Al-Shaibani.* Beirut: Al-Hayat Library Publishing House.

Statement of Principles, translation: Maja Buszewicz and Judy Barba

*The Art of Acting - Horizons and Depths*E.DEgyptSupreme Council of Antiquities

The Effects of the Sun Theater on Arab Theater*Asfar Magazine*109

*Theater and Existence*1989BaghdadArts Press

Theater in the United States

*Theater of the Sun*1999CairoInternational Festival for Experimental Theater

*Theater of the Sun*1999Cairo Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater

*Theater of the Sun*1999CairoMinistry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater

*Towards a Poor Theate*N.DBaghdadHouse of General Cultural Affairs - Arab Horizons

Wahba, M. (1974). *Dictionary of Literary Terms.* Beirut: Lebanon Library.