

# Employing popular heritage in the Iraqi theatrical actor's performance of the play "The Thread and the Bird" as an example

Waad Abdul Amir Khalaf

College of Fine Arts, University of Diyala, Iraq  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2783-4748>

E-mail addresses: [dr.waad9@uodiyala.edu.iq](mailto:dr.waad9@uodiyala.edu.iq),

Received: 12 June 2024; Accepted: 23 July 2024; Published: 28 August 2024

## Abstract

In the history of Iraqi theater, popular heritage has always been a rich and abundant source of inspiration for artists. Heritage is considered an integral part of the cultural and social identity of the Iraqi people, as it carries within it values, traditions, and stories that constitute a large part of the collective consciousness. In this research, we will discuss how to employ popular heritage in the Iraqi theatrical actor's performance of the play "The Thread and the Bird" as a model, as the actor aims to revive the heritage and present it in a way that is consistent with modern times, which helps to enhance cultural identity and connection to the roots, as popular heritage was used in the play The thread and the bird are touched in many ways, such as language, fashion, music, and dances. And motor performance. Through the above, the researcher will attempt to study this research in four chapters. The first chapter represents the methodological framework of the research problem around the following question: Was the Iraqi actor able to employ the popular heritage according to his motor and vocal tools in presenting the play The Thread and the Bird? Then the importance of the research and its goal through revealing and identifying the most important skills. The performance techniques that are compatible with the characters carrying the popular heritage in presenting the play The Thread and the Sparrow 0, then the limits of the research and definition of terminology. The second chapter, the theoretical framework, includes two sections: the first: the popular heritage (a historical view). The second section: the popular heritage and the performance of the theatrical actor, then what resulted from the theoretical framework. Of indicators, the third chapter includes procedures that include the research community, its sample, the research site, and sample analysis, then the fourth chapter includes results, conclusions, recommendations, and proposals, and the research concludes with sources Keywords: employment, popular heritage, actor's performance.

Keywords: *Employing, performance, theatrical, Iraq*

## توظيف الموروث الشعبي في أداء الممثل المسرحي العراقي مسرحية الخيط والعصفور انموذجا

وعد عبد الأمير خلف

كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالى، العراق

### ملخص البحث

في تاريخ المسرح العراقي لطلما كان الموروث الشعبي مصدر إلهام غزير وغني للفنانين، إذ يحمل في طياته قيماً، وتقاليده وحكايات تشكل جزءاً كبيراً من الوعي الجماعي. في هذا البحث، سنتناول كيفية توظيفه في أداء الممثل المسرحي العراقي، حيث يهدف الممثل إلى إحياء التراث وتقديمه بشكل يتماشى مع الزمن الحديث، مما يساعد على تعزيز الهوية الثقافية والارتباط بالجدور، إذ تم استخدام الموروث الشعبي في مسرحية الخيط والعصفور بطرق متعددة مثل اللغة، الأزياء، الموسيقى، والرقصات. والأداء الحركي وغير ما تقدم سيحاول الباحث دراسة هذا البحث بأربعة فصول تمثل الفصل الأول الإطار المنهجي مشكلة البحث حول التساؤل الآتي: هل استطاع الممثل العراقي أن يوظف الموروث الشعبي وفق ادواته الحركية والصوتية في عرض مسرحية الخيط والعصفور، ثم أهمية البحث وهدفه عبر الكشف والتعرف على أهم المهارات والتقنيات الادائية التي تتلاءم مع الشخصيات الحاملة للموروث الشعبي في عرض مسرحية الخيط والعصفور. ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات أما الفصل الثاني الإطار النظري فتضمن مبحثين الأول: الموروث الشعبي (نظرة تاريخية) أما المبحث الثاني الموروث الشعبي وأداء الممثل المسرحي، ثم وما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات، أما الفصل الثالث إجراءات تضمن مجتمع البحث وعينته واداة البحث وتحليل العينة ثم الفصل الرابع نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات وختم البحث بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: توظيف، الموروث الشعبي، أداء، الممثل، العراق،

## الفصل الأول

### مشكلة البحث:

يعد الموروث الشعبي مصدراً غنياً للإلهام، حيث يستخدمه الممثلون لإثراء شخصياتهم وتقديم أداء يعكس التجارب اليومية والقيم الاجتماعية. حيث يستلهم الممثلون من القصص الشعبية لبناء شخصيات معقدة وملبئة بالحياة، أو يستخدمون الأغاني الشعبية لتعزيز اللحظات الدرامية في العرض. كما تتيح الأمثال والحكم الشعبية للممثلين تقديم حوارات ذات مغزى عميق وفهم اجتماعي راسخ. وهو الأمر الذي اعتمده المسرح الاغريقي منذ بدايته الاولى حيث تم توظيف الموروث الشعبي في العرض بشكل يتناسب مع طبيعة الشعب اليوناني، عبر استلهم الكتاب المسرحيين في نصوصهم الموروث الشعبي لتقديمه الى المتلقي بواسطة الاداء التمثيلي الذي يعتمد على الحركات الراقصة والإيماءات المتعارف عليه لتمجيد الاله ديونيسيوس، فكان لهذه الرقصات اثرها المعرفي المتداول والمعبر عن طبيعة الشعب ومعارفه وعاداته، ومن هنا كان لتوظيف موضوعات الموروث الشعبي دور كبير في تقديم العرض المسرحي الاغريقي.

لقد استمر توظيف الموروث الشعبي في جميع العصور والمساح حيث اعتمد المسرح الصيني والياباني والهندي على المورث الشعبي في تقديم عروضهم من خلال نقل الموروثات الشفاهية والحركي عن طريق الرقصات التي يقدموها مع ما يتناسب بالطابع الطقسي للعرض مستعملين الحركات والإيماءات والإشارات التي يدركها ويعرف معانيها ودلالاتها متلقين العرض .

اما المسرح العربي فقد كان له دور كبير في توظيف المورث الشعبي في العرض المسرحي وخصوصا المسرح العراقي حيث كان لتوظيف الموروث الشعبي دورا في أداء الممثل ليعبر عن الهوية الثقافية العميقة والمتجذرة في المجتمع العراقي. يعتمد هذا التوظيف على عناصر متعددة من الموروث الشعبي مثل الحكايات، الأغاني، الرقصات، الأمثال، والطقوس التقليدية. يساهم توظيف هذه العناصر في إضفاء طابع محلي وأصيل على العروض المسرحية، وهنا يتضح ان الموروث الشعبي أحد الركائز الأساسية التي يعتمد عليها الممثلون لإثراء عروضهم وتحقيق تواصل فعال مع الجمهور. حيث يُعتبر توظيف الموروث الشعبي في المسرح العراقي وسيلة فعالة للحفاظ على التراث الثقافي ونقله للأجيال القادمة، بالإضافة إلى كونه أداة فنية تعزز من جودة الأداء وتعمق من تأثيره الدرامي. ومن خلال ما تقدم فان الباحث سيحاول اثاره السؤال الاتي : هل استطاع الممثل العراقي ان يوظف الموروث الشعبي وفق ادواته الحركية والصوتية في عرض مسرحية الخيط والعصفور ؟ .

أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث من خلال الاتي :

تسليط الضوء على كيفية توظيف الموروث الشعبي في أداء الممثل على خشبة المسرح بواسطة ادواته الحركية والصوتية في عرض مسرحية الخيط والعصفور

يفيد الدارسين والمهتمين في مجال التمثيل والخراج المسرحي ، كذلك طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية هدف البحث :- يهدف البحث الحالي إلى الكشف والتعرف على اهم المهارات والتقنيات الادائية التي تتلاءم مع الشخصيات الحاملة للموروث الشعبي في عرض مسرحية الخيط والعصفور

حدود البحث:- يتحدد البحث الحالي بالاتي :-

أ- الحدود الزمانية / ١٩٨٣ .

ب- الحدود المكانية / مسرح المنصور في بغداد .

ج- الحدود البشرية / الممثل المسرحي .

د- الحدود الموضوعية / يتحدد البحث موضوعيا في دراسة توظيف الموروث الشعبي في أداء الممثل العراقي الخيط والعصفور انموذجا .

تحديد المصطلحات :-

وظيفة :-

عَرَّف ابن منظور الوظيفة من خلال الزام الشيء ووضعه في مكانه. فيقول " وَظَّف فلاناً وظفاً اذ تبعه مأخوذاً من الوظيفة ويقال أستوظف ، أستوعب ذلك كله (Manzur, 1968, p. 358)

وجاء في تعريف مجمع اللغة العربي الاصطلاحي للوظيفة على انها "عمل خاص مميز لعضو في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة .وهناك وظائف فسيولوجية، وسيكولوجية، واجتماعية وهي وسائل لغايات معينة (authors, 1983, p. 215) "

كما يعرفه الشكلانيون الوظيفة على انها " دلالة كل شيء هي وظيفته، وإنّ الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف عدّة (Todorov, 1987, p. 21) ويرى فلاديمير بروب الوظيفة على انها " فعل تقوم به الشخصية ويتوقف تعريفه على دلالاته لمجرى الاحداث (Anani, 1975, p. 35)

ومن خلال ما تقدم فان الباحث يعرف التوظيف اجرائي بأنه: (كل ما يستخدمه الممثل من عناصر مرثياً او سمعياً لتحقيق الموروث الشعبي في العرض المسرحي) .

## ٢- الموروث الشعبي :

جاء في معجم الصحاح كلمة موروث على انها " اسم مفعول من الفعل الثلاثي (ورث ) اي اورثه فلان : جعله من ورثته صار اليه ماله بعد موته او ورث اباه ومجده ورثه عنه (Ibrahim, 1990, p. 201)

أما ماك جريجور فهو يعرف الموروث بأنه " الخصائص البشرية العميقة الجذور التي تتناقل من جيل الى آخر (Al-Antil, 1965, p. 16)0

كما عرفه لطيف الموروث الشعبي على انه "مجموعة التعابير الفنية والجمالية والمعتقدات والتصورات والقيم والمعايير والتقنيات المتوازنة والاعراف والتقاليد والانماط السلوكية التي تتوارثها الاجيال ، ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الاوضاع الجديدة مع المحافظة على جوهر تلك العادات الممزوجة عبر العصور (Al-Khoury, 1979, p. 14)

ومن خلال التعريفات السابقة فان الباحث يعرف الموروث الشعبي اجرائي (هو مجموعة الاعراف والتقاليد والحكم والامثلة الشعبية والانماط السلوكية التي ينتجها المجتمع فيما بينهم والتي تتوارثها الاجيال ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الاوضاع الجديدة ، واستمرار وظائفها القديمة او اسناد وظائف جديدة لها ذات رموز واشكال تعبيرية فنية ) .

## الفصل الثاني (الاطار النظري)

### المبحث الأول: الموروث الشعبي ( نظرة تاريخية ):-

الموروث الشعبي هو مجموع العادات والتقاليد والقصص والأساطير والأغاني والحكم والمعتقدات التي تنتقل من جيل إلى جيل داخل ثقافة معينة. يلعب هذا الموروث دوراً كبيراً في تشكيل الهوية الثقافية للأمم والشعوب، وهو يعكس تجاربهم وتصوراتهم عن العالم (Al-Gawhari, 1978, p. 19)

بدأت أولى أشكال الموروث الشعبي في المجتمعات البشرية منذ العصور القديمة. كانت الحكايات الشعبية والأساطير تُروى شفهيًا، وتعد القصص الملحمية مثل "جلجامش" و"الإلياذة" والأوديسة" من أقدم الأمثلة على الموروث الشعبي المكتوب. ثم ازدهرت الأساطير والحكايات الشعبية في دول العالم. مثال على ذلك حكايات " ألف ليلة وليلة" في الشرق الأوسط، التي تحتوي على مزيج من القصص الفلكلورية والأساطير القديمة، في أوروبا، كانت القصص الشعبية تُروى في المجتمعات الريفية وكانت تُعتبر وسيلة لنقل المعرفة والقيم الأخلاقية، ومع اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر، بدأت القصص الشعبية والأساطير تُجمع وتُكتب وتُطبع، مما ساهم في حفظها ونشرها على نطاق أوسع. ومن الأمثلة البارزة على ذلك مجموعة "قصص الأطفال والحكايات المنزلية" التي جمعها الأخوان جريم في ألمانيا في القرن التاسع عشر، كذلك شهد القرن العشرون اهتمامًا متزايدًا بدراسة الموروث الشعبي كجزء من الأنثروبولوجيا والفلكلور. بدأت الجامعات والمؤسسات البحثية في جمع وتوثيق الموروث الشعبي لدراسته وحفظه (Ahmed, 2006, p. 53)

لقد لعب الموروث الشعبي دوراً أساسياً في تعزيز الهوية الثقافية للأمم والشعوب، فهو يعكس تاريخهم وتجاربههم وتصوراتهم للعالم عبر ماتحتويه الحكايات الشعبية من دروس أخلاقية وقيم تربوية تساعد في تعليم الأجيال الجديدة وتوجيههم. اضيف الى ذلك ان القصص والأغاني الشعبية كانت وسيلة مهمة للتسلية والترفيه في المجتمعات القديمة. اي إن الموروث الشعبي ليس مجرد بقايا من الماضي، بل هو جزء حي ومتجدد من الثقافة الإنسانية، يعكس تطورها وابتكاراتها عبر العصور. وبما ان المسرح اعتمد في نشأته على الحكايات والأساطير والخرافات التي كانت جزء من تكوينه لإن "الأصل في المسرح هو أنه فن شفاهي في جوهره ، أي أنه فن شعبي ، ينتمي إلى عالم الفولكلور أكثر من انتمائه إلى عالم الأدب ، وهذه الانتماءات جاءت وفق مرجعيات وعادات أستمدتها الإنسان من الذين سبقوه فكانت موروثاً له، فضلاً عن محاكاة العالم المتخيل الذي وضعه بنفسه فالمسرح " في جوهره فن اجتماعي مبدؤه الفني قائم على التجسيد المباشر للموضوع المسرحي ، والمسرح في الأساس رؤية عرض ترمي في المقام الأول تعميم فكرة المحتوى الدرامي

لموضوع العرض في إطار من الحياة الواقعية سواء كانت حياة العرض نتاج واقع متخيل ام واقع حقيقي ، لأنّ العرض يقوم دائماً على نشاط إنساني محسوس (Tabor, 2007, p. 163)

وبما ان المسرح ولد من رحم العادات التي فرضها وصنعها الإنسان من أجل بلورة الأنساق الدلالية والوحدات التواصلية المستعارة من تعدد وتنوع الثقافة التي انشأها الإنسان ، وعن طريق طبيعة المحاكاة الشفاهية وطرحها بأسلوب سردي تروي أفعال الناس التي تميز بين الأفعال والأقوال ، كما في " الملاحم اليونانية القديمة التي أمتازت بالمزج المستمر بين الخوارق والمستوى البشري ، فأبطال الإلياذة والاولديسة ينحدرون من آلهة وأنصاف آلهة وهم في الوقت نفسه أسلاف عائلات تاريخية ملكية ونبيلة ، وتستطيع الملحمة اليونانية تجسيم الصراعات البشرية وإعطاءها أبعاداً كونية ورمزية معبرة في ذات الوقت عن معتقدات وطقوس دينية (Ahmed, 2006, p. 55)

تعدد أنواع الموروث الشعبي المستوحى من المادة التراثية التي خلفتها الظواهر الاجتماعية ضمن عاداتها وتقاليدها السالفة وهي تختلف من مكان إلى آخر بحسب طبيعة نشأة التقاليد ، وما تحمله من دلالات ومعاني لان في " الواقع إن الصور المختلفة للممارسة ترتبط بالحوادث الاجتماعية ، منظور إليها في كلتها ، كما ترتبط بالبنى الاجتماعية ، كعناصر مقومة (Dovento, 1976, p. 61) ، وفي تنوع الموروث الشعبي المتمثل بالأدب الشفاهي عن طريق ( القصة ، الحكاية .. الخ ) والأدب الحركي عن طريق ( الرقص ، التمثيل ) ضمن العادة الشعبية التي يمارسها الإنسان بشكل مستمر استجابة لمتطلبات الفرد او الجماعة ، وبما أنّ العادة الشعبية " سلوك جمعي ، عام ، متكرر ، يمارسه مجتمع ما ، في منطقة ما او أكثر ، جماعات او أفراداً ، لحاجة ما او أمنية ، او صحية او تربوية او ترفيهية في بيئة ما ، بتأثير أفكار معرفية ، او اعتقادية غالباً ، وربما بتأثير الأفكار المعرفية والاعتقادية معاً في كثير من العادات (Al-Bakr, 2009, p. 135) استطاعت البدايات الأولية من حياة الإنسان أن تؤسس نمطاً ومنطلقاً لوظيفة الدراما والمسرح في عصور متقدمة ، فضلا عن استعمالها في تحديد معالم ومرجعيات كل زمن ومكان ، وان أول من استفاد ووظف هذه الأساسيات الأولية هم الإغريق والرومان عن طريق الرقصات في الأعياد والاحتفالات وتقديم القرابين للآلهة المستمدة أصلاً من رقص الإنسان البدائي أثناء عملية الصيد ، إذ " كانت الأعياد في القرن الخامس العظيم تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية ، وحفلات موسيقية ، وألعاب رياضية ، ومباريات في الشعر وأناشيد فرق الكورس وحفلات تمثيلية تعرض فيها المآسي والملاهي (Sheldon, p. 54) استمدت هذه الحفلات والمهرجانات مرجعياتها عن طريق ما أفرزته الطبيعة الاجتماعية لعصر الإغريق من عادات دينية وطقسية التي كانت تقام في أيام الاحتفالات ، وهي أساسا المنطلق الأول لنشأة وتطور الدراما المسرحية مثلما كان الإنسان " البدائي يرقص بدافع المسرة ، ولكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ، ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم (Thomson, 1975, p. 11)

وعن طريق الرقص يعطي الإنسان ما لديه من طاعة ومقربة إلى الآلهة لكي تحميه من المجهول الذي لا يعرفه وتقربه إلى الخير ، فكان الفكر الأول لطبيعة الموروث الشعبي بشكله هو نتاج عملي موروث للأدب الحركي الذي استمدته الشعب الإغريقي من الذين سبقوه فضلاً عن ذلك فإن الرقص نوع من التقديس والمبايعة للآلهة وهي أيضا عملية موروثية استمرت أبان فترة حياة الإنسان وهو ما يشكل بقاء الموروث الشعبي الذي أنتجه الإنسان على مر الزمن مع المحافظة على جوهر المادة الموروثية من الطقس الديني الذي بدأ يتحول تدريجياً إلى نوع من العرض المسرحي بعد اكتمال أصول العرض المسرحي من المكان والمسرحيات والممثلين وغيرها ، إذ أخذ منحاً آخر في الجوانب الدنيوية ، بعد تحرره كلياً من تأثير الدين وأشكاله ، و" يتسم العرض الدنيوي ، بصورة عامة ، بأنّ الممثلين والجمهور يعون أنّ العمل الدرامي وهم مسرحي ، وابتكار لحبكة لا تنطوي على التطابق بين الممثل والشخص ، ويدرك الجمهور أن التمثيل محاكاة لحدث قدسي وليس إعادة له (Pandolf, 1979, p. 9) أما في الفترة المتقدمة ولاسيما في مسرح القرون الوسطى ومع ظهور الديانة المسيحية التي كان لها الأثر الكبير في تلكا عجلة الدراما لسنوات طويلة ومن ثم الرجوع مرة أخرى إليه لإدراكهم أهمية الجانب الفني المسرحي في دعم الدعوة للديانة المسيحية وعن طريق الأفاذة والاقبتاس من الكتاب المقدس وما يحمله من مفاهيم متعددة ، و بعد أن أستعمل أحد القساوسة الأناشيد الدينية داخل فضاء الكنيسة التي تم توظيفها عن طريق تصويرها للجماهير بأسلوب مباشر عن طريق تشخيصها بوساطة أشخاص ليقصوا عليهم قصص الإنجيل إذ " انتشرت هذه العادة التي لم تستخدم وسيلة مثلها من وسائل الفهم في الكنيسة قبل ذلك جيلا بعد جيل وسرعان ما انقسم القداوس وهو نفسه تصوير رمزي مسرحي للعشاء الأخير في أوسع الآراء إلى الأجزاء التي تقرأ والأجزاء التي تنشد أو تغنى والأجزاء التي تمثل ، ثم اخذوا يدخلون في بعض المناسبات حادثة ممثلة برمتها ، عمدت الدراما الكنسية إلى إظهار القيم الدينية الطقسية والشعائرية عن طريق الرجوع إلى عادات وتقاليد الديانة المسيحية نفسها وعن طريق الكتاب المقدس بوصفه منبعاً هاماً وكثراً لأخبار الأمم الماضية وما تحمله من مواضع صيغت

بشكل ديني ، فقد وظفت الكنيسة كفضاء درامي لمجرى الأحداث التي يقوم عليها ، وأصبح مكان المذبح مكان عرض لتلك المسرحيات الدينية (Cheney, pp. 206-207).

وفي أواخر " القرن الخامس عشر ومطلع القرن السادس عشر انتشرت في فلورنسا عادة تقديم تمثيلات رمزية وأخلاقية غنية بملامح واقعية وهزلية ذات خلفية قروية ، وهي مسرحية الحرب بين الكرنفال والصوم التي يبدو تأثرها بالمسرحية المقدسة الوسيطة ذات الموضوع الديني، (Pandolf, 1979, p. 375) والتي أطلق على أغلب العروض المسرحية التي تقدم في تلك الفترة بالمسرحيات الشعبية ويمتاز هذا النوع من العروض بما وصفه " إدوارد أولورث بأنه أساساً تمثيل انتقادي مضحك ومرتعج ويتكون من مجموعة بسيطة وموقف إجمالي وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية يقدمها ممثلون محترفون يستعملون الكلام والإيماء وحركات الوجه في حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور ويندرج تحت تعريف مسرح الدمى والقراقوز والحكواتي وراوي السير ومسرح السامر، (Samir, 1989, p. 26) ، وأن العروض المسرحية المتمثلة بالجوانب الشعبية للناس جاءت وفق منطلقاتهم للمورث الشعبي مستمدتها من مرجعيات شتى مارسوها دينية كانت أم دنيوية التي مارسوها، لإثباتها أساساً نابعة من نبض الشارع الشعبي المستمد مواضعه من أركانه وعاداته وتقاليده ، لإثبات الرموز التعبيرية والمواقف التي تمر بها الشخصية والحركة المؤداة يدرك الجمهور قيمتها ودلالاتها ويستعملون مواقفهم اليومية التي يعيشها الناس ، وهذا أيضاً ما يدركه متلقي العروض في المسرح الشرقي المليء بالرموز والدلالات ، والتي يدرك ويعرف مصادر ومرجعيات المسرحيات التي استعملت موروثها من داخل المجتمع كباقي العروض الأخرى (authors A. n., 1973, p. 27)

أما المسرح الشرقي فقد اعتمد على تقديم مسرحيات مرجعياته أسطورية وطقسية نابعة من تاريخها وثقافتها البدائية التي نشأت عليها كثير من العادات والتقاليد من المجتمعات القديمة التي أخذت من أسلافها كافة الرموز والإشارات التي قامت عليها ، ولأن مجمل المسرح الشرقي قائم على الرمز في التعبير والأداء والذي يعتمد على طقوس دينية ورقص مسرحي متوارث شعبي (Sheldon, p. 12) وهكذا فإن المسرح في الشرق النابع من الأساطير والحكايات الخرافية والطقوس الدينية التي اعتمدت على الجوانب الروحية في التعامل الواقعة ضمن فلسفتها الحياتية المعتمدة لدى عامة الناس ، وظهرت في المسرح الشرقي نماذج عدة متمثلة ومتمقاربة للمفاهيم البدائية ، فقد جاء المسرح الصيني والهندي والياباني (مسرح النو ، الكاتاكال ، الكابوكي) بمفاهيم طقسية انثروبولوجية مستعملاً وموظفاً الجوانب الروحية الموروثة لدى الشعب ضمن عاداتهم وتقاليدهم المتعارف عليها لذا فإن " عمل المسرح في الشرق يركز لروح هذه المعرفة لصلبة المسرح الجذرية بالطقوس الدينية التي تتعد بها الآلهة وتتشعب وبمقتضى مبدئه الميتافيزيقي فحيوية الروح وتلقائيتها هي وسيلة المسرح للتعبير، (Muhannad, 2007, p. 36) اضم ان المسرح الشرقي أشتغل على المواضيع الروحية ضمن الجوانب الطقسية في عباداتهم العامة ، والإيمان بالقوى الغيبية التي تتحكم بمصير الناس ، وجاءت الاحتفالات الدينية والشعائرية موظفة الجوانب ودراسة المرجعيات الاجتماعية التي توحد جميع سكان المنطقة ، فضلاً عن طبيعة جغرافية المكان التي ساعدت على نشوء وإظهار القدسية من (أنهار ، جبال ، صحراء ، أراضي زراعية) الخ ، لأن عوامل الطبيعة تؤدي دوراً هاماً في بلورة وتطور وتوظيف الموروثات الشعبية ضمن المنطقة الواحدة ، وهذه العادات والرسوم تختلف في الأساس من مكان لآخر .

أما المسرح العربي ظهرت فيه اهتمامات عدة لاستلهاام الموروث الشعبي وتوظيفه في العمل المسرحي انطلاقاً من النص ومن ثم العرض ، إذ ظهرت محاولات عدة في مختلف الدول العربية لإظهار خصوصية المسرح العربي عبر نهضته الأولى مع رواده القباني والنقاش وصنوع الذين قدموا عرف اعتمدت على المورث الشعبي الذي تختلف تجربة قومية وشعبية إلى أخرى (AbuHaif, 2002, p. 152)

حيث تم توظيف الموروث الشعبي في معظم أعمالها المسرحية التي قدمته المغرب ، فكان لطبيعة البيئة التي تعيش فيها ضمن المنطقة البربرية كما يطلق عليها أثراً واضحاً في اغناء الجانب المسرحي بهذه المواضيع و عن طريق ما أنتجته العادات والتقاليد والرسوم في البلاد ومن تكوينات اجتماعية ومن أغاني ورقصات وحكايات و احتفالات دينية شعائرية نابعة من وعيها الجمعي في بلورة القيم والأفكار والمعاني السامية التي تحملها ، فظهرت الحلقة بين الأوساط الشعبية للمجتمع ، و لقد كانت طبيعة الحلقة قبل أن يتم توظيفها على خشبة المسرح من قبل بعض المخرجين المغاربة أمثال (الطيب الصديقي) و(أحمد الطيب) الذي وظف موضوعات الحرب بصيغ شعبية ، أما (عبد الكريم برشيد) الذي أسس مسرح خاص أطلق عليه المسرح الاحتفالي إذ " يحاول برشيد أن يوظف التراث توظيفاً جديراً يعتمد على اتخاذ الشخصيات التراثية مجرد ألقنة ، تخفي خلفها مجموعة من القضايا وبذلك نستطيع أن نجد شخصيات مثل عطيل وقراقوش وشهريار وزرقاء اليمامة وسواها من الشخصيات. (AbuHaif, 2002, p. 17) عمل (برشيد) على استلهاام الموروث الشعبي في كثير من كتاباته المسرحية التي كان لها الصدى الواسع في أغلب الأقطار العربية، وحتى الأوروبية و البحث

عن خصوصية للمسرح العربي واستخراج أنماط ولاسيما به لتمييزه عن المسارح العالمية الأخرى ، عن طريق توظيفه للتراث والموروث الذي يحمله . كذلك اعتمد المسرح السوري في بداياته على تقدم فن القراقوز في المقاهي مع شيء من رقص السماح (Ali Al-Rai, 1979, p. 172), ومثل هذه الفنون المتنوعة والموروثة التي أخذت على عاتقها أهمية وأثر الفنون الشعبية الموروثة في البنية الاجتماعية التي ورثها الثقافة في بلاد الشام عبر الأجيال ، كما أفرزت البيئة الاجتماعية ضمن عاداتها وتقاليدها التي انتقلت من شخص إلى آخر مجموعة من الصور الحياتية المقتبسة من الحكايات الشعبية والأسطورية والملحمة مثل ملحمة (الزير سالم) التي تناقلها الناس من جيل إلى آخر بأسلوب السرد الشفاهي لتعبر عن مرجعيات الموروث الذي تكزته بلاد الشام من قصص وأساطير والحكاية الشعبية. لقد ظهر مجموعة من الكتاب في بلاد الشام في سوريا (مارون النقاش وسعد الله ونوس ، علي عقلة عرسان) وغيرهم ، في الوقوف على المرجعات الثقافية الموروثة في التراث العربي وتوظيفه في اغلب نصوصهم المسرحية كما في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) (لسعد الله ونوس) ، على الرغم من أن مسرح (ونوس) مسرح سياسي إلا أن في هذه المسرحية مرجعيات ثقافية شعبية نابغة من أدب الشعب عن طريق تصويره للبيئة في داخل العرض ، إذ وظف المكان على هيئة مقهى شعبي والحكايات يروي حكاية جابر (Esmat, 2022, pp. 133-134)

اضف ايضا ان مصر قد استلهم ووظفت الموروث الشعبي في النصوص المسرحية والحكايات الشعبية والأمثال والأقوال والحكم ، وقد برز مجموعة من الكتاب والأدباء المهتمين بتوثيق موروثاتهم وشخصياتهم التاريخية والأسطورية بأساليب مختلفة كما فعل (صلاح عبد الصبور) إذ وظف شخصية الحلاج في مأساته (مأساة الحلاج) التي أستقى الشخصية من التراث العربي والتاريخي لهذه الشخصية ،، فمحاولة أسقاط الماضي التاريخي لسير الشخصيات كانت إحدى الأسباب الهامة في إبقاء واغناء الموروث للمجتمع والذي بحث فيه الكتاب المسرحيين عن تاريخهم وإدخاله في المسرحيات الأنية بعد مضي سنوات عدة وهذا ما يؤكد إن الموروث والظواهر الذي برزت لها القدرة على بلورة قيم جمالية وفكرية جديدة في الجانب المسرحي (Esmat, 2022, p. 173) كما برز (الفريد فرج) في عدة مسرحيات إذ قدم "مسرحيته حلاق بغداد و علي جناح الدين التبريزي وتابعه قفه ، مستغلاً في كليهما حكايات ألف ليلة في الأساس إلى جور بعض الكتب التراثية مثل المحاسن والأضداد للجاحظ ، كما قدم الفريد فرج في اللون نفسه مسرحية الزير سالم (Ali Al-Rai, 1979, p. 172) ، وقد ربط (الفريد فرج) الرؤى الأدبية عن طريق كتاباته المستمدة من الماضي ودمجها بالحاضر مستغلاً مشكلات العصر وقضاياها المتعددة وأهمها البحث عن الذات عن طريق الأصالة للمجتمع والبحث عن الجذور التي تربط المجتمع فيما بينهم ضمن سلسلة علاقاتهم وتفاعل الزمان والمكان في سير الأحداث من أجل تحقيق للهوية العربية ومسرحه . وفي ظل استمرار الموروثات الشعبية على صعيد نطاق المسرح خاصة محاولة لتوثيق المسرح العربي فقد وظف (يوسف إدريس) بعض من مسرحياته وخاصة الكوميديا والبحث عن شخصيات تتحدث بلغة الموروث الشعبي إذ كان خلقه لشخصية الفرفور في المسرحية ، فقد استعار رداءه من رداء المهلوانات والأراجوزات ومهرجي السيرك ، وجعل خفه اللسان وخفه الحركة ميزة كبرى من مميزاته (Ali Al-Rai, 1979, p. 105) وأيضاً عمل (يوسف إدريس) في مسرحياته على الكوميديا الشعبية في خلق الشخصيات وصراعاتها داخل المجتمع وما تحمله من مواقف ذاتية كانت أم خارجية وهذا المواقف سواء المكتسبة منها أو الموروثة داخل بيئة المجتمع وتفاعلاتها دائرة العلاقات فيما بينها لذا نرى بأن اغلب الموضوعات في مسرحياته "كيف ينبغي أن يحكم الناس أنفسهم وكيف تكون العلاقات بين الأفراد والجماعات والدول (Ali Al-Rai, 1979, p. 106) وظهر كاتب آخر وظف بيئة أخرى من بيئة مصر وهي مناطق الريف وما تحويه من بنية علاقات مختلفة عن البيئة المدنية ، فلها خصائص في العيش واللهجة وأسلوب في العلاقات ففي مسرحية (ليالي الحصاد) التي كتبها (محمود دياب) الذي "استعمل لونين من ألوان المسرح الشعبي هما : مسرح السامر والمسرح المرتجل ليعرض قصة درامية لامرأة فاتنة سحرت أهل القرية جميعاً فكان قتل وإحراق زرع وغيره وتحاسد صور المؤلف هذا كله وأضاف إليه انفاً من فكاها الريف وعادات أهله (Ali Al-Rai, 1979, p. 114) وفي سياق متصل ضمن سلسلة كتاب الدراما الشعبية بلهجاتها وعاداتها وتقاليدها إذ "استغل شوقي عبد الحكيم حكاية فلكلورية اسمها (شفيقة ومتولي) ليعرض المفهوم الشعبي للقدر أو المقسوم ويعبر تعبيراً درامياً أخذاً عن بعض معتقدات الشعب ، مثل القتل دفاعاً عن الشرف ، وتقبل القتل تكفيراً عن الخطيئة (Ali Al-Rai, 1979, p. 119) وفي فترة متأخرة أخذ الشباب على عاتقهم تأسيس فرقة تحمل أسم (جماعة مسرح السراقد) والتي يرأسها المخرج صالح سعد إذ قدمت مجموعة "أعمال تجريبية استمدت مضامينها وأشكالها من الأشكال الاحتفالية والعادات والتقاليد الشعبية المتوارثة عبر الأجيال ، ثم أعادت صياغتها وفق وجهة نظر معاصرة بهدف التواصل مع الجذور وربط الحاضر بالماضي ، والاقتراب من الذوق الشعبي للمتفرج العربي (Kazem, 2010, p. 103) وهكذا استطاعت مصر من توظيف الموروث الشعبي في المسرح عن طريق المسرحيات المختلفة التي كتبها وعالجها اغلب المسرحيين على اختلاف مدارسهم وانتماءاتهم الأدبية والفكرية .

اما المسرح العراقي فقد قدم ألواناً مختلفة من الموروثات الشعبية نظراً لما يتمتع به من تعددية في الطبقات الاجتماعية والبيئية ، فكل طبقة من طبقات الشعب تمتاز بلون خاص بها يميزها عن الأخرى ، فعادات وتقاليد المنطقة الجنوبية تختلف عن عادات المناطق الشمالية منه ، وهذا ما يجعل العراق غني بموروثات الشعبية من لهجات عدّه وتوظيفات لأساليب الحكايات والقصص الشعبية ، النابعة من أرث الشعب ، وأهتم أهل العراق بشكل عام بالحكاية الشعبية وكان هناك من يقوم بسرد الحكاية الذي يطلقون عليه ( القصصون ) بوصفه القارئ الأول والهام للحكاية الشعبية التي كان يلقيها في المقاهي البغدادية القديمة في الليل موظفاً مهاراته الصوتية المتنوعة بطبقاتها لكي يعطي أكبر عدد ممكن من الشخصيات داخل الحكاية فضلاً عن حركات الجسد التي يؤديها أثناء سرد الحكاية إنّ الحكواتي في المقهى الذي يقرأ سيرة الملك الظاهر بيبرس ، وهو جالس على كرسيه يستطيع أن يجذب انتباه جمهوره عن طريق لغة النص الشعبية ، وحركات التبر في الإلقاء ، والتعبير بلامح الوجه ، وهكذا يجعل الأحداث والشخصيات ماثلة في التصور (Qalaa , 2007, p. 115) كما تم تقديم اعمال مسرحية مستندة إلى الحكايات الشعبية مثل مسرحية "النخلة والجيران" التي كتبها غائب طعمة فرمان. والتي تعتمد على تفاصيل الحياة اليومية والتراث الشعبي العراقي. وعرف المسرح العراقي جانباً آخر من الموروث الشعبي الذي يشتمل على احتفال شعبي يقام كل عام وتجتمع فيه الآلاف من الناس في مناطق عدة من العراق والذي يعرف بمسرح التعزية (التشابه) وفيها سرد للقصص ولأخبار الماضي وعن مقتل سيدنا الامام الحسين (عليه السلام) في موقعة كربلاء. ونرى أن الموروثات الشعبية من أغاني وأهازيج وعادات وحكايات كانت وما تزال إحدى أهم خصائص الأدب الجديد. (Yassin, 1989, p. 230)

#### المبحث الثاني :- دور الموروث الشعبي في اداء الممثل المسرحي

يلعب الموروث الشعبي دوراً مهماً في أداء الممثل المسرحي عبر ثراء الأداء حيث يقدم الموروث الشعبي ثروة من القصص والأساطير والشخصيات التي يمكن أن يعتمد عليها الممثل لإضفاء عمق وأصالة على أدائه. اضف الى استخدام الممثل للموروث الشعبي يجعل العرض أكثر تفاعلية وجاذبية للجمهور، خاصة إذا كانت تلك الموروثات معروفة ومحبوبة من قبلهم ، وذلك كون الموروث الشعبي يعكس الهوية الثقافية والاجتماعية للمجتمع، ويمكن للمسرح أن يكون وسيلة فعالة للحفاظ على هذه الهوية ونقلها للأجيال الجديدة ، كما أن الموروث الشعبي يشكل قاعدة للإبداع والتجديد في الأداء المسرحي، حيث يمكن للممثلين أن يبتكروا أشكالاً جديدة من الأداء استناداً إلى عناصر واليات الموروثية ، وذلك يجعل الممثل يطور مهاراته في اداء الشخصيات المستمدة من الموروث الشعبي ، وهنا نرى من خلال دمج الموروث الشعبي في المسرح يمكن تحقيق تجربة فنية غنية ومعبرة تتواصل بعمق مع الجمهور وتعكس الثقافة والتقاليد بطرق مبتكرة. وهذا ما اكده المنظرين الذين تعاملوا مع الموروث الشعبي بأشكال مختلفة ومتنوعة وبحسب قدرتهم على استلهاهم العادات والتقاليد التي تمارس وجعلها في مقدمة المسرح لتكون على مقربة من المتلقي موظفاً تقنية الممثل الأدائية عن طريق الاستعارات المختلفة لهذه الموروثات الشعبية ، ليأخذ كل اتجاه طريقة عن طريق ما يحيطه من عوالم مختلفة ؛ والممثل أيضاً له أثر هام في العملية عن طريق دراسته لمرجعياته الذاتية وآلية استعمالها لأن " كل الصفات والخواص التي ينسبها الممثل للموضوع ، وكل المواقف المختلفة التي يدخل موضوعه فيها ذهنياً بمساعدة خياله تتوالد كلها في وعيه نتيجة لتأثير الواقع الموضوعي ، ولا نعني هنا الواقع الذي يتعامل معه في اللحظة من تواجده على خشبة المسرح بصفة ممثل ، بل نعني الواقع الذي اثر عليه سابقاً في الحياة العادية فهذه المواضيع التي تتكون في شخصية الممثل الذاتية أولاً والخارجية التي تتعامل مع معطيات المسرحية تؤسس لمرجعيات يستند عليها أثناء تأديته للدور ، إذ تكون تقنية له وباباً يلج به في عالم الشخصية وما توافره له من حركات وإيماءات متقاربة لمفهوم الشخصية ، وعلى الممثل أيضاً أن يخلق شيئاً يماثل الظروف والأحوال اليومية الحياتية ، إذ تكون الأفكار والانفعالات ولدت بلا وعي ، أو إحساس كاستجابة للمواقف ، لكي يمكن البداعة النفسية الفنية التكنيكية أن تصل إلى الحد المطلوب لتوليد السلوك والتصرف الذي يريده الممثل على خشبة المسرح في أدائه للدور (Abbas, 1977, pp. 164-165)

تنوعت الأساليب لدى مخرجي المسرح المعاصر وآلية تعاملهم مع أداء الممثل وحركاته وإيماءاته و إشارات جاعلين منها مفاتيح مختلفة ، فضلاً عن المتغيرات السياسية والاجتماعية الأيدولوجية والأقتصادية التي ساعدت المخرجين للبحث عن أساليب جديدة في المسرح المعاصر من اجل التقرب أكثر من المجتمع ومن المتلقي، وبشكل أكثر تلقائية وبساطة ؛ لأن " القرن الحالي هو أيضاً قرن الإنسان العادي المتوسط سواء أكان ذلك في دولة شمولية ، إن الجماهير عنصر بالغ الأهمية والنتيجة هي ثقافة جماهيرية ، ومقاييس جماهيرية لما هو أفضل (Abdelkarim Bershid, p. 23) إن العودة إلى المورث الشعبي الذي يحمل في طياته كثيراً من الأفكار

والتوجهات التي ساعدت كثيراً من المنظرين على أن يخرجوا بمنطلقات هامة ساعدت على بلورة الأسس الحاملة للكثير من الموروثات الشعبية.

لقد عمل بعض المنظرين على الاعتماد على معطيات الموروث الشعبي القائم على العادات والتقاليد التي يمارسها المجتمع سواء كان يستلهم موروته الشعبي الخاص ببلده أم من مجتمعات أخرى ليؤسس أسلوباً خاصاً به ، مستعملاً أداء الممثل بجسده وحركاته وإيماءاته للتقريب من طبيعة هذه الموروثات الشعبية .

وهذا ما اعتمده أرتو الذي اخذ على عاتقه دراسة المجتمعات البدائية عن طريق رجوعه إلى عاداتهم وتقاليدهم التي يمارسونها ، ونظر في كيفية توظيف الطقوس المتنوعة في المسرح ، إذ نظر إلى أساطيرهم وطقوسهم من وجهة نظر درامية مبنية على موضوع وفكرة وحدث وصراع قائم سواء مع الطبيعية أم مع البشر ذاته، والسبب يعود إلى تمرده على الواقع الذي يعيش فيه بعد أن امتلئ بالمتغيرات الزائدة عن الحاجة ، وأخذ المجتمع يبحث عن قضايا أخرى لا تهتم في الأساس ، فضلاً عن أن الجانب الطقسي في نظره هو اعلي مراتب الحياة وأهمها بشكل عام وإدراكه أيضاً معرفة طبائع تلك المجتمعات وكيف استطاعت ان تحافظ على ارثها الثقافي والمعرفي ، فنرى أنّ محاولات (أرتو) تكون عند خط الجانب الطقسي المتمثل بالشعائر المبنية في الأساس على الحركة الجسدية والتعبير بوساطة الإيماءة والإشارة مستعملاً أدوات مختلفة أولية كالتى أستعملها البدائيين في احتفالاتهم التي تختلف من حالة إلى أخرى بحسب طبيعة الأحتفال ، والتي تحتاج إلى عوامل ذاتية في التعامل ، كما وجد في الإشكال البدائية الاحتفالية للمسرح تلك القدرة الإيحائية للتعبير عن الدوافع الفطرية ، والميول الغريزية للإنسان ، عن طريق الأنماط السلوكية كوسيلة تفاعل واتصال بين البشر ، تعامل مع الشكل العام للطقس الاجتماعي والاحتفالي للمجتمعات، وما تنضوي تحتها كل الشعائر المستمرة من قيام أصحاب الاحتفال بالحركات المهلوانية، والأصوات والمهممات المعبرة عن الذوات الداخلية للفرد بوصفه مشاركاً بالعملية ككل- (Al-Mashhadani, 2002, p. 67) وهذا ما نراه حينما شاهد فرقة كمبودية راقصة في عام (١٩٢٢) حين قدموا عرضهم بباريس، فقد " بهرته مزايا هذا الطقس الشرقي الذي يدفع بالراقصين إلى حالة من الغيبوبة والجنون المؤقت ، كان هذا التواصل عن طريق الحركة والإيماءة أكثر من الكلمات لقد أدرك (أرتو) هذا التباين مع الدراما الواقعية الغربية الأساسية التي بدت له حرفية و أخلاقية بشكل خسيس ، كان يؤمن أنّ إعادة تقديم الصوفية الشرقية اللاشخصية في الأداء سيضمن التجديد المطلوب للمسرح الفرنسي (Ali, 2003, pp. 23-24)

عمل (أرتو) على إحداث منظور جديد بالنسبة للشعائر عن طريق طرحها بشكلها الواقعي المتمثل بأسلوبها الحياتي الذي أستمدته من المجتمعات البدائية ، فضلاً عن دراسته (الانثروبولوجيا) واهتمامه بها، فنراه يلجأ " إلى استعمال الأساطير الغامضة والشعيرة الطقسية البدائية واللغات الميتة والتعازي السحرية والرقص والهلوسة والاستعارات المكتسبة ، ولكونه رافضاً التعبير بالكلمات ، فقد لجأ للتعبير عن أفكاره بوسائل أخرى كالارتجال والطقس وإقصاء النص، وتدوين جديد للحركات والإيماءات والإشارات وتعبيرات الوجه والتنويعات الصوتية، (Artaud, 1973, p. 122) ومن الطبيعي أن يولي أهمية للحركة والإيماءة والتعبير والإشارات المختلفة مستبعداً النص ومقصياً إياه ؛ لأنّ ما يقدمه هو صور مختلفة تعبر عن عادات المجتمعات التي كانوا يمارسونها بوساطة الحركة وليس الكلمة ، وكلها أصوات غير مفهومة فقط للذي ينتهي المجتمعات، ويعرف القصد منها .

لقد بنى (أرتو) نظريته في مسرح القسوة على مفاهيم الطقسية والشعائر البدائية التي استمدتها من المورث الشعبي ، وأخذها منها الجوانب الحركية والإيمائية، فضلاً عن الجو العام الذي يحيط بالشعيرة و مزج (أرتو) أيضاً " بين الدراما والرقص والفولكلور، والانضباط، والنشوة، والوجد، والتذكر، والممارسة الدينية الذي نجده في الطقوس الدرامية جاعلاً منها أسس ومنطلقات لمسرحه للوصول إلى المتلقي وإرغامه على العيش في مسرح القسوة كما يعيش المريض مع مرض الطاعون بألم وتشنجات عضلية وعصبية، وخوف، وانتباه، وتحفيز الخيال ، والقوة في الصورة المطروحة ، أخذاً من البدائية شعائرها وعاداتها التي أستمرت لقرون طويلة ، موظفاً الجوانب الحركية والإيمائية كما أستلهمها (Salah, 2007, p. 76)

وعبر ماتقدم يتضح ان ارتو اعتمد على النظام المطلق الاسم بأسماء طقسية وتتحرك معها معطيات الرقص والسحر نحو فضاء مفتوح واعتمد خاصية الخيال في تنفيذ الحركات والإيماءات والاشارات المرتبطة بالجسد و اظهار قدراته الداخلية الجوهرية وتحرر الوضوح من سلطات الجسد والانطلاق في فضاء العرض. اضف الى انتقال معطيات الاداء من مساحة التوظيف الى مساحة الاتصال أي المشاركة في الطقس وتظهر وحدة التنبيء والتفاؤل في وحدة واحدة ، كما اعتمد على النمط الاسطوري اي الشخصيات التي تقدم الحركات واعتماد اللغة الصورية وفق علامات حيه هير وگلوبية (اللغة الثانية) في تكوين لغة الصورة التي تعوض عن لغة الحوار. كذلك استبدال الواقعية المسرحية والتقنية بالواقعية الاسطورية والغوص في اللاوعي الجمعي والانفتاح حول الاحلام

والهواجس وحتى الكوابيس من خلال الاندماج الروحي والطقسي في وحدة العرض بشرط أن يكون الممثل واعى ومدرك بما يفعل اي بمعنى يجعل من التوحد سمة مدركة دون الغيبوبة في الطقس، و أن مسرح (ارتو) يعمل على تنظيم النص واعادة كتابته وهو يعمل على تحويل النص الى مجموعه من الرموز لكي تقترب من الجو المراد في العرض وفق المورث الشعبي حيث يقسم الطقس لديه الى (البداية، القسوه (ميتا ممثل) فضاء مفتوح، منظر مسرحي افتراضي) وهنا يشكل فضاء العرض مكان افتراضي يظهر في داخل المخرج(عصر نمط. المدرك الموضوعي) يتحول الى مدركا حقيقيا تظهر فيه تقنيات مسرحه يشترط يكون هذا المكان بمحض الصدفة. كما استخدام مصطلح (شاعرية المكان الطقسية) والتي يعني بها شاعرية الحدث في المسرح السائد واهتم باللغة الفضاء التي لا تلغي النص الدرامي تماما والتي تحول قيمته الى مقومات الحلم، كما وظف الزي بكونه غاية شعائرية ويرجع الزي الى السمة التاريخية وفق المورث الشعبي .

اما (كروتوفسكي) فقد أمتاز مسرحه كونه مسرح الممثل، فقد أعطى اهتماماً كبيراً بالممثل وجعله في المقام الأول، لذا أطلق على مسرحه المسرح الفقير لكنه في الوقت نفسه غني بالممثل وبحركاته وتعبيراته وصوته المعبر، ويمكن إعطاء أي صورة بوساطة الممثل وجسده الحي، بدأ (كروتوفسكي) عمله مع الممثل عن طريق المختبر المسرحي الذي أنشأه لتدريبه على كافة التقنيات التي يتيحها له فكانت طريقة (كروتوفسكي) في العمل عبر البحث عن الماضي والأساطير والتقاليد والعادات، والطقوس والشعائر السابقة من أجل زجها في مختبره المسرحي، وعن طريقها يتم تدريب الممثل على طبيعة الأساطير والطقوس، عن طريق ما أفرزته من آليات في عبادات ورقصات مختلفة نابعة من أزمها الثقافي والمعرفي لبيئتهم، فعُدَّ الممثل في المختبر المسرحي كاهن أو شامان نظراً لما يجسده من طقوس تعبدية ذاتية ونفسية، فضلاً عن التمارين المسرحية التي وظفها (كروتوفسكي) في هذا الصدد (Ali, 2003, p. 36)

كان المسرح الفقير "يرمي إلى تحويل العناصر المادية إلى عنصر احتكاك مع البشر، لا يأخذ المسرح معناه الحقيقي إلا إذا جعلنا نسمو على تصورنا الرتيب المألوف، وعلى مشاعرنا، وعاداتنا التقليدية وعلى معاييرها في الحكم على الأمور، لا يوجد للعمل الشامل، إذا أهتم الممثل بسحره للجمهور وبنجاحه الشخصي، والتصفيق بالأجر الذي يتقاضاه أكثر مما يهتم بالإبداع بمفهومه السامي (Aqeel, 2000, p. 51) ويتحدد هدف (كروتوفسكي) لمسرحه أخذ يتطور عمله عن طريق جعله مسرحاً عالمياً شبيهاً بمسرح (أرتو) الذي بحث عن بدائل للمسرح التقليدي في الرجوع إلى المجتمعات البدائية، وما تطرحه من طقوس شعائرية خاصة بها، مستندة على حركات وتعابير حاملة معها الفكرة المطروحة مع الصراع المتداول إما مع القدر، او بين البشر والحيوان، او بين البشر ذاتهم

وتحدد طريقة (كروتوفسكي) في العمل فضلاً عن الهدف "هي أن يتخذ أسطورة أو موقفاً كرسه التقليد والتراث فجعله موضوعاً محرماً (تابو) ومن ثم يبدأ في مهاجمته، والكفر به، ومواجهته، من أجل أن يربطه بتجربته الخاصة في الحياة، التي هي بدورها محددة بالخبرة الجمعية لعصرنا (Wilson, 2000, p. 51)

أستمر (كروتوفسكي) بتدريب ممثليه في مختبره المسرحي على تقنية الحركة مستعملاً الحركات الرياضية والسيرك والجمباز وصولاً إلى اليوغا بوصفها أهم تقنية يمكن للممثل الاستفادة منها في تدريب جسده وتنقيته من الشوائب غير الضرورية، وهي تربية للروح أيضاً لتصل إلى الذروة مع الذات عن طريق حالة الوجد والتكشف في الجسد، وهذه إحدى طرق الديانات البوذية في التعبد، وتأخذ وضعية خاصة في الحركة والجلوس وتستمر لفترة طويلة حتى يستطيع المتعبد فصل الروح عن الجسد، لذا حينما نراه أكد على هذه التدريبات التي استقاها من الشرق، إذ يستمر تدريب الممثل لعدة شهور قبل أن يكتمل لديه عرض مسرحي، فالمسرح الفقير مسرح الممثل وتقنية تدريبه، بنى (كروتوفسكي) علاقته مع المتلقي عن طريق جسد الممثل وقدرته على التعبير بوساطة الحركات والإيماءات المعبرة عن الحالة بصدق، لان دوافعه مبنية على علاقة الجسد بالروح والنفس وشعرية الأداء، ولكي يؤسس مساحة للعرض بدأ البحث بالدراميات الشعبية من القرن الماضي، و أعمال مسرحية تخضع لمبدأ الجسد، والرموز والطقوس والعبادات المقدسة والأساطير، وعن طريق رجوعه إلى مبدأ الطقوس، والعبادات، والتقاليد، والعادات التي مورست من قبل تحقق لفضاء العرض المسرحي بالنسبة له إمكانية إلغاء كافة الملحقات الخارجية التي تؤثر على توافقية المادة الأصلية مع ما تعرض على خشبة، واعتماده على الممثل في تطبيق الدراميات الشعبية بمفهومها الواسع، الحاملة للمورث الشعبي المبني على توافقات المجتمع، إذ تصبح مهمة الممثل صعبة في توفيق ونقل الحالات والمورثات الشعبية كما هي بوساطة الجسد الحي (Ardash, 1979, p. 219) عمل كروتوفسكي على ان يختصر ويكثف العناصر الأساسية للمسرح والاعتماد على الممثل باعتباره الطاقة الايجابية التي لا يستطيع من خلالها التعبير عن روح الطقس والاحتفال، استمد مسرحه من المورث الشعبي عبر أستعادته أسلوب التدريب للممثل في المسرح

الشرقي خاصة تقنيات التدريب في المسرح الصيني تحديد في مسرح (في مسرح الاوبرا بكين)، (ومسرح التو الياباني)، (الككالي الهندي) حيث اهتم بنقطتين اساسيتين من رقص الككالي الهندي هي طريقة تدريب الراقص باستخدام العين وألتفاتت الوجه والعنق، وأن لغة الاشارة في المسرح الككالي لغة كاملة قواعدية برموز يديه توازن الكلام لذلك هي تختلف من الاشكال الاخرى والايماء الدرامية ، اما مسرح التو الياباني فقد ركز اهتمامه في هذا الاتجاه لتمييز المسرح النو بحركة الجسد وقوة العضلات والى تحرير الطاقة في منظمة العرض ، كذلك مسرح أوبرا بكين حيث اعتمد على سمة الوقوفات والاتجاهات بين الممثلين واخذ فكرة الفضاء المفتوح من هذا المسرح فن (اليوگا) لتنظيم متعلقات الإيهام حيث يتحقق من هذا التمرين إدراك كامل الجوهر الذات والهدف منه أن يوصل الممثل بصورة الاحساس والانطباع النقي والروحي والنفسي والغيبوب في الطقس ويستفيد من الاداء المصطنع وان لا يفقد السيطرة على الأداء على الادراك الحالة الشعورية وهو يستهويها غيبوبة الطقس او (النور الداخلي). وطريقة التدريب في (فن اليوگا)+(رقصات الككالي)يلهما(السايكوفيزيقية) اي توصل الدوافع النفسية المكتفية بطريقة الجسد الأدائية، كما تعامل (كروتوفسكي) مع ممثليه بطريقة نفسية ويعتبر تربية الممثل في مسرحه ليس قضية تعليمية بل هي محاولة للتخلص من القيود الجسدية والرغبات الانسانية عبر استخدام أسلوب البريومسي والذي يقسم الى (طريقة المايا) وهي اقرب الى مفهوم التصوت الذي ينشغل فيه الممثل لأدراكاته وهو المنطق الاول للوصول الى غايته نحو تحرير الطاقة الكامنة في الجسد من خلال فعل التوحيد مع الطقس وهو ما يسميها (بالنشوة الكونية التي استمدها من مفاهيم آرتو)، و (الغيبية) وهي اسلوب تلاحم قوى الممثل النفسية والبدنية والملائمة للطبيعة الإنسانية لشخصية الممثل ، و(البروكسيمياء) هي دراسة للغة الفضاء أو دراسة لتعامل الممثل مع الفضاء وإيجاد الطريقة المناسبة في التعبير(Khalaf, 2011, pp. 63-66)

اما (بيتر بروك) فقد عمل على البحث عن أشياء جديدة، أو أشياء قديمة ولكن بأسلوب جديد ، فنظر إلى الأسطورة والتقاليد، والخرافات، والأسلوب الطقسي ، فوجد فيه ضالته الفنية فضلاً عن أهتمامه المباشر بالممثل، فأخذ يدرب ممثله على أسلوب المحاكاة الطقسية وعده الوسيط الروحي بينه وبين المتلقي ، فضلاً عن أنه استعان بممثلين من مختلف البلدان الغربية والشرقية ، للخروج بأسلوب يميز الحضارات في ما بينهم فضلاً عن التلاحق الأفكار، والعادات والتقاليد التي تختلف من مكان إلى آخر ، فكان ينظر " بروك إلى جسد الممثل ، بوصفه وسيطاً تعبيرياً قادراً على توظيف الدلالة على نحو أشاري ، ومن ثم فإن لغة الجسد لغة قائمة بذاتها يمكن أن تحيا بعيداً عن اللغة المنطوقة ، بل إنه ذهب ابعده من ذلك وعده أن الكلمة في معناها البنائي والتاريخي تعد حركة ، فهي في اللغة لا تبدأ ككلمة ، وإنما كرمز ، يفرض الحاجة إلى التعبير عن سلوك معين ومحدد (Saad, 2001, p. 148)

أعطى (بروك) الاهتمام الأكبر للحركة والتشكيلات الجسدية وتوظيفها في فضاء العرض ، مستعملاً جسد الممثل كوسيلة من وسائل الاتصال مع المتلقيين عن طريق ما يطرحه من دلالات وتعبيرات ، فامتلاك الممثل لجسده وحركته أثر في بلورة الصيغ التعبيرية لبناء الصورة المشهدية أولاً ، وللعرض ككل وإبراز فكرة العمل ثانياً ، لذا لجأ (بروك) إلى إظهار الوسائل عن طريق التدريبات المطولة ، والمختلف الأماكن وفضاءاتها الواسعة والضيقة ، مما جعل (بروك) لا يهتم بطبيعة المكان ، فأبى مكان عنده يمكن أن يتحول إلى خشبة، ويكون هناك عرض مادام هناك من يرسل أفعال وهناك مستقبل للفعل ، ومن أجل تطوير العمل المسرحي أخذ (بروك) من الأساطير والمعتقدات ، والتقاليد، والعادات من مختلف أماكن العالم بعد زيارات عدّة قام بها مع فرقته المسرحية المتكونة من أجناس مختلفة والغاية من تنوع الثقافات كما يقول حينما تتجمع التقاليد المنفصلة ، في البداية تكون هناك حواجز ، وحين يتم إيجاد هدف مشترك عن طريق العمل المكثف ، تختفي الحواجز في اللحظة التي تختفي فيها الحواجز تصبح الإيماءات ونغمات الصوت للواحد وللآخر من نفس اللغة ، تُعبّر اللحظة عن حقيقة مشتركة يحتسب فيها المشاركون " ، فهذا النوع من التعددية في الثقافات يعطي فاعلية أكثر من أجل التعرف على نمط وأسلوب كل جنس ؛ لأن كل بلد له خصوصية في العادات والتقاليد تميزه عن الآخرين مما يعطي تعبيراً مغايراً في حالة كون الثقافة من جنس واحد ؛ لذا قامت الفرقة بزيارة إلى مناطق في إفريقيا وفي إيران بعد أن استلهم أساطير تركية ممثلة بمسرحية (الطيور) وقدمها في إيران بقلعة قديمة، والأمر الجوهر هو انه افرغ اللغة من مدلولها الغائي المباشر مستقبلاً للحن والنغمة والتمتمة و كأنه يريد خلق لغة جديدة ليست هي بالإنكليزية ، ولا بالفرنسية، ولا بالعربية ، وإنما هي لغة مبتكرة شاملة تعبر عن مكنون الإنسان في كل مكان وزمان معتمد المورث الشعبي في تقديمها (Youssef, 2000, pp. 154-155).

ومن الملاحظ أن الأصوات والمهممات التي تكون غير مفهومة لكنها في الأساس مأخوذة من أساطير قديمة وعادات احتفالية تمارس من قبل بعض المجتمعات البدائية في احتفالاتهم الخاصة والعامة، كالصيد، والزراعة، والعبادة، والتجارة، فهذه جميعها جزء من تركيبهم الاجتماعية التي ورثوها من أسلافهم ، فلاحظ أنّ (بروك) " قام بتدريب ممثليه على استعمال التراتيل الأفريقية واللاتينية ،

والترتيل التي تلقى بلغة الأوستا وهي لغة فارس القديمة والتي كانت تستخدم في السحر والرقي الزرادشتي وما يربط بين هذه اللغات أنها جميعها لغات (ميتة)، أو غير مفهومة، وترتبط بالمراسم الدينية، ومن ثم فقد أمكن استغلال السمات التعبيرية الخاصة بالنبرة، والطبقة الصوتية، والإيقاع، ودونما تدخل في المعنى الذهني المفهومي، وذلك في محاولة بروك إيجاد شكل من أشكال التواصل الكوني والسابق على أي منطوق (Tabor, 2007, p. 106)

وأظهرت النتائج التي أفرزها أسلوب (بروك) عن التنوعات الكبيرة في الثقافات، فضلاً عن " الرغبة في خلق لغة مسرحية عالية تتعالى على اللغات الإقليمية، وعلى الفروقات الحضارية القائمة بين الشعوب، وهذا ما جعله يُكون فريقاً مسرحياً من أجناس مختلفة، (Saad, 2001, p. 165) ويكون تدريب الممثلين على استلهام الثقافات المختلفة، وجعلها في المختبر المسرحي الخاص به، و إيجاد ثقافة واحدة لعرضها تناسب الواقع الجديد في المسرح عن طريق لغة الممثل الجسدية القائمة على التعبيرات والإشارات والإيماءات التوافقية مع مضمون العمل الواحد، وعمل (بروك) على " استيعاب النظم الأسبوعية المستعملة في الفنون اليابانية والرقصات التعبيرية الهندية، وفنون الحرب والكاراتيه، ومن ثم استكملت الفنون بالتكنيك الغربي مثل تكنيك (موش فادنكريبس) الحركي فوق خشبة المسرح فكانت الحركات والتعبيرات الإيمائية التي أستعملها (بروك) في تعامله مع الممثل وإستلهامها الموروثات الشعبية المختلفة من العالم تساعد الممثل على خلق تناسق في التشكيلات الدينامية، والسيطرة على حركات الجسد، فضلاً عن تعريه وتجريد الحركات والإيماءات من التعبيرات الغربية وجعلها حركات منتظمة يبرز فيها الطابع الطقسي والاحتفالي، (Cole, 1997, p. 187)

ومن خلال ماتقدم يتضح ان (بيتر لروك) اسس لغة عرض مسرحي تعتمد ثنائية (الصوت - الاشارة). في اداء الممثل، كما اهتمامه بطاقة الممثل الصوتية وتدرجات علوها وخاماتها المختلفة وتكوين لغة اتصالية مرئية وفق اشارات وتقنيات ارتكزت لمهام النمط النفسي والعلمي في تأسيس حركة راقصة وايماءات متعددة تتفق وقيم اللغة البصرية لعروضه المسرحية عبر تكوين مفهوم تقارب الحضارات وتداخلها ضمن قيم الحدث والعرض وفق صيغ التوحد الانساني ما بين بيئة العرض وبيئة المتفرج التي تختلفان جذريا وتتفقان انسانيا وفق الموروث الشعبي التي تكون لغة الاداء شمولية وتعتمد على نمط التكويني والتشكيلي ضمن وحده المجموعة . اما (ايوجينو باربا) فقد أخذ على عاتقه دراسة الاثروبولوجيا، وتطبيقها في المسرح عن طريق أهتمامه بالمجتمعات السابقة عبر موروثها الشعبي، وطريقة أدائها للعبادات والطقوس الدينية وغيرها، بيد أن (باربا) نظر إلى العادات بمنظار مغاير عن سبقوه من المهتمين بدراسة المجتمعات وعلم الإنسان، عمل (باربا) على توظيف الموروث الشرقي (النو والكابوكي والكاتاكالو والرقص المايزي والهندي) مستعملاً أسبلة الجسد بديلاً لسيكولوجية الممثل، استناداً لدراسة الصوت والتقنيات الارتجالية لبلدان مختلفة، فاهتمام المعهد بهذا التنوع في الاختصاصات جعلت دراسة المعهد أكثر قرباً من المجتمعات وطريقة بنائها الاجتماعي والأسري والعلاقات التي تقوم عليها، فضلاً عن القدرة على التعبير عن طريق تلك الممارسات البدائية، وقيام (باربا) بتأسيس فرقة (الودن) التي تمتلك خاصية المشاركات الثقافية للجنسيات المختلفة على وجه الخصوص، إلى جانب التدريبات والعروض التي تقوم بها الفرقة، فإنها بدأت بتقديم الرقصات بوصفها أنماطاً مشتركة للتعبير عن كل الثقافات، ومن ثم ما لبثت الرقصات أن تطورت لتأخذ شكل العروض الاحتفالية، والتي تم تجميعها بطريقة (الكولاج) من مناطق مختلفة، كالأشكال والرسوم والموت في جزيرة بالي، وتوجهوا لتقديم عروضهم في الشوارع (Ardash, 1979, p. 234)

فعن طريق تلك الجولات التي تقوم بها الفرقة اصطلاح (باربا) كلمة (المقايضة) التي تعني بحسب قوله: " إن المقايضات هي نقطة اتصال بين الثقافات، ففي خلال المقابلة تتلاقى الثقافة الصغرى لمجموعة ما، بالثقافة الصغرى المجموعة أخرى وهذا اللقاء يتم عن طريق تبادل العروض، أي تبادل منتجات ثقافية"، فهذه المقايضات المتبادلة التي تميز ثقافة عن أخرى، ومكان عن آخر، أتت عن طريق التجربة التي قام بها (باربا)، فهي في الأساس سلع ثقافية كما يعبر عنها (باربا) فعملية تلاقح وإفادة بعضها من بعض، كذلك معرفة طبيعة المجتمع، ومن الجدير بالذكر إن زيارات (باربا) قصدت مناطق التي تمتاز بثقافة مغايرة ومميزة وتمتلك موروثاً شعبياً تختلف طبائعه عن أي مكان فنرى، " أثناء تجول باربا في أورجواي تم تنظيم مقايضة بين ممثلي فرقة باربا، ومجتمع السود المحلي المكون من مغني كاندومب وطبالهم، وتقرر أثناء هذا اللقاء أن يقدم ممثلو اودون، وفنانو كاندومب، أداء مشتركاً بدلاً من تقديم أدائهم بالتبادل (Counsell, 2011) ويعمل (باربا) بشكل مغاير قياساً بمن سبقوه في دراسة المجتمعات والإفادة من موارثهم الشعبية، عن طريق المشاركة في الجانب الاحتفالي أو الطقسي، فالمنظرون الذين سبقوه كانوا يأخذون العادات والتقاليد كما هي، او يضعون متغيرات عليها لتخرج بأسلوب جديد من دون المساس بجوهرها لتبقى حاملة للطابع والأسلوب الخاص بها، ف (باربا) يستمد هذه العادات والتقاليد الاحتفالية والطقسية، ومن ثم يضع فرقته تشارك فيها، مما يعطي انسجاماً وتداخلاً روحياً وجسدياً

للممثل المشارك ، فضلاً عن الأفادة من الحركات والإيماءات في تدريب ممثليه على تلك الحركات مما تعطي الممثل القدرة على الزيادة في تحسين أدائه ، ويكون أشبه بالحفاظة التي تحتوي أكبر عدد ممكن من التعددية في السلع الثقافية ، وعن طريق المقايضات تكون الاستعدادات التي يقوم بها الأهالي المحليون غير رسمية بدرجة أكبر من الزائرين ، فالقرويون في جنوب إيطاليا إذ يرجع أصل مفهوم المقايضات لباربا . لم يعدوا رقصات و أغاني معينة من أجل أن يقاوضوا بها فرقة اودون ، بل كانت الأغاني والرقصات تمثل جزءاً من تراثهم ، وهم تدريبوا عليها منذ أن رأوها وسمعوها في طفولتهم . واستمروا يغنونها ، ويرقصونها في لقاءاتهم الاجتماعية وفي المناسبات الخاصة عبر السنين (Wilson, 2000, p. 209)

لقد وضع (باربا) مبادئ أساسية للعمل مع الممثل ، وكيفية جعله يمتلك طاقة على بحسب قوله ، ويستطيع الممثل عن طريق جسده أن يؤسس له دافعية للحركة والتعبير عن طريق رجوعه إلى (الانثروبولوجيا) وربطها وعلاقتها بالمرسح وهذه المبادئ : (التكنيك اليومي المعتاد والتكنيك خارج المعتاد - ما قبل التعبير - اللاترابط . الترابط أو اللاتماسك المتناسك (Saad, 2001, p. 187) عمل (باربا) على تقنية تجعل ممثليه أكثر قدرة في استيعاب وتحويل جسد الممثل مركزاً لظهور الطاقة الداخلية التي استقاها من ممثلي المسرح الشرقي الذين يمتلكون هذا النوع من التقنية التي تمايزهم عن الآخرين ، وبما يملكوه من ارث سيكولوجي وبدني ناتج من عاداتهم وتقاليدهم الطقسية والأسطورية التي جسدها في مسرحهم بشكل مستمر ، والتي تم توظيفها عن طريق الممثل وجسده ، وتعبيراته ، وتقنياته الحركية المختلفة (Tabor, 2007, p. 196)

وعبر ماتقدم يتضح ان (باربا) عمل على توظيف المعطيات البدائية والجذور الأولى للبشرية المورث الشعبي وتوليد قيم جمالية من تلك الحقائق الاسطورية والبدائية لسلوكيات الذات الانسانية اضعف ايضا الى اعتمده على مفهوم حوار الحضارات وتداخلها في صنع طقس مسرحي يعتمد البدائية والغرابية والتدخل الاسلوبي للممثلين من بينات وجنسيات مختلفة في وحده تعتمد القيم الانسانية اساسها دون اللغة او المعتقدات او طريقة واسلوب الحياة في بيئاتهم الاولى ، كما اعتمد مفهوم الأنثروبولوجيا المسرحية والتي هي دراسة لسلوك الانسان عند استخدامه لحضوره الجسدي والذهني في موقف عرضي منظم ، اضعف ايضا الى اعتماده على تحفيز قدرات الممثل الداخلية في تطوع الجسد و ابراز الفروقات ما بين الحرفية والحياة من خلال احتكاكه الى ثلاث عناصر اساسية شكلت حدثه المسرحي وهي ( التكنيك المعتاد وخارج المعتاد وهو يعتمد محورين فالتكنيك المعتاد هو الشكل والممارسة الاعتيادية الحياتية للإنسان لممارسات الشعوب والثقافات المتعددة وهي انموذج مميز لممارسات والسلوكيات والتكنيك خارج المعتاد وهو عبارة عن سلسلة من التكنيكيات التي تدخل ضمن حقل الممارسات الخاصة مثل تكنيك بعض الطقوس او السحر او الرقص او الخطاب والخطاب او التمثيل ،وما قبل التعبير وهو مستوى القوى في اظهار طاقة الممثل وخبراته وحضوره الذي يميل قيمة مهمة في شد الانتباه ، والمترابط الأترابط أو المتناسك ألاتماسك حيث ان ألاترابط هو تفعيل قدرة الجسد من الكم المبدول في التدريب للحصول الى نقطة الاداء ، والترابط هو انتاج اللحظة في الاداء من محصلة القدرة المتفاعلة في بناء قدرات الاداء وتوليد الطاقة من النموذج الاول ، اضعف الى تركيزه في تدريباته على (الصوت - الجسد) واعطاء التباين ما بين (الحركة- الصمت) وتوظيف عنصر الارتجال ومرحلة الاكتشاف في التمارين و ابراز تلقائية الممثل في نهاية حتى يحصله (المؤدي المشخص) في لحظات العرض بالاعتماد على الموروث الشعبي الذي ارد عبه مشاركة المتفرج الطقسية في وحده جماعية ذات طابع الالفة والانسجام الذي يؤدي اعتبارا لحركة مجاميع الفرقة بحركات مجامع التمثيل في وحدة تشاركية ضمن الطقس المسرحي.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

يرتبط الجانب المسرحي ارتباطاً وثيقاً بالموروث الشعبي عن طريق البنية الطقسية البدائية ، وعلاقة الإنسان بمحيطه والعوالم التي تشتغل على توظيف العادات والتقاليد عن طريق الجسد المتمثل بالحركة والإيماءة كعنصرين تعبيريين عن الدوافع والغرائز الإنسانية .

اعتماد الممثل على تحفيز قدراته الداخلية في تطوع الجسد و ابراز الفروقات ما بين الحرفية والحياة وفق المورثات الشعبية تحكّم الموروث الشعبي بالاداء التمثيلي عبر إظهار الفكرة والموضوع ، والتي تحدد طبيعة علاقة الفرد في المجتمع مع محيطه اختلف المنظرين المسرحيين في تمثّل الموروث الشعبي في المجتمع ووظفه في ترصين العرض المسرحي بحسب ما ترتبه ، وما يتناسب مع أيديولوجيتها وعن طريق أداء الممثل الذي بدوره يجسدها بوساطة ادواته الحركية والصوتية . شكلت الاداء التمثيلي أحد أهم أدوات الاتصال بين الشعوب ، وتتم مناقلتها عن طريق الموروث الشعبي ، والاحتفاظ بشكلها الذي يميزها عن غيرها من شعب الى آخر

تحول أداء الممثل وفق الموروث الشعبي من قيمتها الاجتماعية إلى العرض المسرحي بصيغ جمالية وفنية مختلفة لتأخذ الطابع الفني الذي يتميز به المسرح مع الحفاظ على جوهرها .  
يؤدي جسد الممثل بوصفه العنصر الأهم في المسرح وأثره في تكوين الأبعاد الاجتماعية وعلاقتها بالدراسات الانثروبولوجية التي درجت عليها أغلب المجتمعات البدائية عن طريق العمليات الطقسية التي تمارسها بواسطة الجسد المعبر عن دوافعها وغرائزها .  
تحول الموروث الشعبي من المكبوت إلى المعلن عن طريق توظيفه في الكثير من أساليب التمثيل العالمية والتي عن طريقها تبرز ثقافة المجتمعات المختلفة عبر ادوات الممثل التي يبررها الممثل عبر جسده وصوته .  
اعتماد الممثل على لغة الموروث الشعبي التي تكون لغة أداء شمولية تعتمد على نمط تكويني وتشكيلي ضمن وحده المجموعة .  
اهم الموروثات الشعبية هي الرقص التعبيري التي تعكس القصص والتقاليد الثقافية للشعوب من خلال حركات الجسد والتي تحمل مشاعر واحداث معينة ضمن الطقوس والاحتفالات الشعبية .

### الفصل الثالث ((إجراءات البحث))

لغرض تحقيق أهداف البحث قام الباحث بالإجراءات الآتية:

أولاً – مجتمع البحث وحدوده : أشتمل مجتمع البحث على عرض مسرحية الخيط والعصفور المقدمة على مسارح بغداد في عام ١٩٨٣ ، وتمكن الباحث من الحصول على العرض الذي أعتمده كمجتمع لبحثه، كما خصت الدراسة في تناولها توظيف الموروث الشعبي في أداء الممثل الخيط والعصفور انموذجاً .

ثانياً – منهجية البحث : أعتد الباحث على المنهج (الوصفي التحليلي) في وصفه الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض لكافة جوانبه ولاسيما مادة البحث في الكشف عن توظيف الموروث الشعبي في أداء الممثل وصولاً إلى النتائج التي يتوخاها البحث في عملية التحليل التي اتبعها الباحث في العرض المنتخب .

ثالثاً – عينة البحث : تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية ، لما تمثل فيها من مؤشرات الإطار النظري، والقرص الليزري وتوفر الصور الفوتوغرافية وقد تكونت العينة المختارة من عرض مسرحية الخيط والعصفور تأليف وإخراج مقداد مسلم رابعاً – أداة البحث :- أعتد الباحث على ( مؤشرات الإطار النظري . الوثائق: إذ أستعمل (كتب، مجلات، صحف، اطرايح، رسائل، قرص مدمج).

تحليل العينة :-مسرحية الخيط والعصفور ، تأليف وإخراج : مقداد مسلم ، مكان العرض : مسرح المنصور . سنة العرض : ١٩٨٣ تعد مسرحية الخيط والعصفور من اهم المسرحيات العراقية الكوميديا والتي قدمتها فرقة مسرح بغداد على خشبة مسرح المنصور في بغداد في ثمانينيات القرن الماضي وهي من أخرج الفنان العراقي مقداد مسلم وانتاج شركة بابل للإنتاج السينمائي والتلفزيوني وتعد من ازوع ما قدمه المسرح العراقي عبر التاريخ عبر تجميعها لعدد كبير من الفنانين العراقيين ، وقد تم عرضها لمدة سنه كامله وشاهدها جمهور غفير في ذلك الوقت.

الممثلون:- خليل الرفاعي / أمل طه / محمد حسين عبد الرحيم / زاهر الفهد \ أفرح عباس / عزيز كريم/ كاظم فارس / مطشر السوداني/ مصطفى طه \ سعدي صالح / قحطان زغير/ سعد هادي/ حسين علي هارف / ستار خضير \ هاشم سلمان .  
ملخص المسرحية:

تتناول المسرحية مجموعة كبيرة من الأمثال البغدادية العراقية الشعبية وتدور احداثها ايام حقبة الاحتلال العثماني للعراق ويتم عرض الاحداث بطريقة السرد القصصي لأثنين من الشباب قبل بداية المشهد يشرحون فيه المثل الشعبي الذي يدور حوله كل مشهد ، وتتناول احداثها في اربعة اجزاء ، حيث تبدأ المسرحية بجزارة وفيها النعي للميت ومن ثم يمر عرس في نفس المكان وتغني به الشابة "أفراح عباس" ويرقص عليه رجل "قحطان زغير" بصورة بهلوانية ويتساءل عنه أقارب العروس والعريس ويتبين فيما بعد أنه ابن عم الخياط الذي خيط فستان العروس.

في الجزء الثاني من المسرحية تدور حول شخصيتين رئيسيتين وهم ، عصفور "خليل الرفاعي" ، و جرادة "أمل طه" ، وتدفعه زوجته جرادة إلى العمل دجال ومشعوذ "فتاح فال" بسبب حبها للزلاية ، وتصل شهرته حتى تصل عند مسامع والي بغداد الذي يطلبه لكي يساعده بالكشف عن اللصوص الذين سرقوا قصره ومهدده بالقتل اذا لم يكشف السر وتقوده الصدفة المهم وتتخللها مجموعة كبيرة من المواقف الكوميديا التي تعرض للأمثال الشعبية البغدادية.

والجزء الثالث يتحدث عن شخصية ، ماضي أبو الدكايك "محمد حسين عبد الرحيم" ، وهو رجل ماهر و صاحب مقال ولا يسلم الناس من مكائده ، ويعمل عند احد الولاة الذي يستفاد كثيرا من أفكاره الخبيثة ، ويجمع ماضي ثروة جيدة بسبب ذلك ويعود لأهله وهو حاملا للبركات الذهبية التي قبضها من الوالي وفي طريقه يقوم بخداع الناس وعمل الدسائس والمكائد مع كل من يواجهه. وتتخلل المسرحية مشاهد اخرى منها شخصية العجوز المتصابي "عزيز كريم" ، و مشهد للصوص الذين يخدعون حارس الليل ، ومشهد المراهنة على المقهى البغدادي مع مجموعة كبيرة من المواقف والأمثال الشعبية العراقية وتتخلل المسرحية الرغبات البغدادية الغنائية. ومن خلال ما تقدم يتضح ان المسرحية تعتمد على الموروث الشعبي كمادة أساسية للبنية الدرامية للعرض والتي وضعها مؤلف ومخرج العمل كأساس في تكوين المسرحية .

تحليل العرض :

المشهد الأول: يبدأ العرض بدخول مجموعة من الممثلين إلى المسرح مكونين مجموعتين مجموعة متمثلة بجنائز وفيها النعي للميت والمجموعة الثانية تمثل عرس في نفس المكان ويدخل الراويان في وسط المسرح ويرى المجموعتين حيث يتحدث الراوي الاول عن اهمية الامثال وان هنالك مقولة كبيرة ومعروفة وهي ابو المثل مخلة شي ما جالة ويحدثه الراوي الثاني عن وجود المجموعتين العرس والعزاء ويقول له الراوي ان الامثال احكام ويضرب له مثل على الحادثة بمصاحبة حركاته التي يرمز به الى المجموعتين حيث يقول له افراح العرس لو دوم جان القيامة تقوم وهنا تأتي فكرة عمل مسرحية تعتمد على الامثال الشعبية فيطلبون من المجموعتين المشاركة ويقبلون، ثم تغني الممثلة "أفراح عباس" ويرقص عليه "قحطان زغير" بصورة بهلوانية ويتساءل عنه أقارب العروس والعريس ويتبين فيما بعد أنه ابن عم الخياط الذي خيط فستان العروس ، ثم تكون حركات الممثلين مأخوذة من التقاليد والتراث البغدادي القديم اذ عندما يقول الممثل قحطان زغير حواراه الذي هو عصفور كفل زرزور وأثنيتهم طيارة ويقول دك عيني دك تصاحب قوله حركات راقصة وبعده يسئل عن كونه اقارب العروس ام العريس فيقول مثل الذي هو انه ابن عم الخياط الذي خيط فستان العروس وهو يقوم بحركات رقصية معبرة عن السخرية ، ثم تقوم مجموعة العزاء بقول امثال مأثورة بمصاحبة ايماءات وحركات معبرة عن المثل ثم يقوم الفنان مصطفى طه بتمثيل صامت يريد من خلاله ان يقول مثل ويبدأ الجميع بمحاولة لمعرفة ماذا يقول وبعد عدد من الحركات الصامتة يقول الممثل صوم ميصوم سحور ما يسحر وبعد عدد من الامثال تقوم المجموعتين بالخروج لينتهي الجزء الثاني ويبدأ الجزء الثاني من المسرحية الذي يبدأ بظهور الممثل عزيز كريم الذي يجسد شخصية العجوز المتصابي الذي يقوم بمغزلة النساء وبعد حوار بينه وبين فتاة تقوم بشتمه ياتي الراوي ويتحاور مع عزيز حول حياته وينصحه من خلال طرح بعض الامثال التي قيلت في مثل هذه المواقف ولكن لا جدوى فعزيز لا يعرف غير مثل الحياة لهو ولعب ويقوم بكل مثل بحركات مضحكة وكنه يريد اثبات انه لا زال شاب وليس هو صاحب الـ ٧٧ سنة حيث يحتاج الراوي بمثال قيلت لراحة الانسان كاصرف مافي الجيب ياتيك ما في الغيب وغيرها من الامثال وبعد جدال يذهب كل من الراوي وعزيز الى خارج المسرح ليبدأ مشهد جديد تدور احداثه حول شخصيتين رئيسيتين وهم ، عصفور "خليل الرفاعي" ، و جرادة "أمل طه" ، يبدأ المشهد بحوار بين اخو جرادة وعصفور وجرادة من خال حث عصفور على العمل ولكن عصفور يهزء من اخو جرادة ويضرب به امثال مضحكة بمصاحبة ايماءات و اشارات ترمز الى السخرية من اخو جرادة حيث يقول له الاخو اخو مريته ايفوت ايخلي خيته وهو يشير الى اخو جرادة فتضحك جرادة عليه ثم يحكي له حكاية يهزئ بها عليه مما يجعله يخرج وهو مزعوج وبعد فترى من الحوار بين جرادة وعصفور حول نفاذ المال تدفعه جرادة عصفور إلى العمل دجال ومشعوذ "فتاح فال" بسبب حبها للزلاوية ، وتصل شهرته حتى تصل عند مسامع والي بغداد الذي يطلبه لكي يساعده بالكشف عن اللصوص الذين سرقوا قصره ويهدده بالقتل اذا لم يكشف السر وتقوده الصدفة اليهم وتتخللها مجموعة كبيرة من المواقف الكوميديا التي تعرض للأمثال الشعبية بمصاحبة الحركات والاشارات المعبرة عن هذه الامثال والمعززة لفهم المثل او لجعل المثل مضحك كما في مثل جرادة عند مخاطبة عصفور لتطمئنه حوالينا ولا علينا حيث تقوم بعمل حركات بيديها تفسر المثل بشكل يطمن عصفور ويجعله يكمل ما بده من عمل مريح وبعد انتهى المشهد يبدأ الجزء الثالث الذي يتحدث عن شخصية ، مالك أبو الدكايك الممثل "محمد حسين عبد الرحيم" ، وهو رجل ماهر و صاحب مقال ولا يسلم الناس من مكائده ، ويعمل عند احد الولاة ((القضاة)) الذي يستفاد كثيرا من أفكاره الخبيثة ، ويجمع ثروة جيدة بسبب مكره ويعود لأهله وهو حاملا للبركات الذهبية التي قبضها من الوالي وفي طريقه يقوم بخداع الناس وعمل الدسائس والمكائد مع كل من يواجهه ويقوم بحركات وايماءات معززة بأمثال يراد من خلالها النصب على الناس كما في محاورته مع الشحات الاعى الذي يقوم بالنصب عليه ويؤهمه انه اعى بقوله امجدي يطلب من امجدي الله يرحمك يا جدي وهنا يقوم مالك بعدة مقال يحاول من خلالها اثارة الضحك من خلال الحركات التي يتخللها الامثال الشعبية المصاحبة للحوارات المضحكة التي تعطي انطباع مفسر للحدث بكل مفاصله .

الجزء الرابع مشهد المقهى ، هذا المشهد يعود بنا الممثلين إلى أروقة المقهى ، يظهر عدد من الممثلين في الجهة اليسرى من المسرح في الوسط ، في حين يكون (الجايي) من الجهة اليمنى من المسرح ، أما الإضاءة فكانت خافتة لتعطي دلالة على طبيعة الجو الليلي ، والديكور أيضا تنوع في إضافة بعض (الكراسي ، الطاولات ، الطاولة) وهذه الأدوات تعطي الطبيعة العامة للمقهى الشعبي ، فضلاً عن شغل مضاف إلى الممثل، وتعمل على إضفاء المنظر العام للمقهى ، في حين تبلورت حركات الممثلين الجالسين بالموضعية والاعتماد على الإيماءة في التعبير عن الدوافع الداخلية والأفعال الموازية لجوانب الحديث الأخرى مع الممثلين ، أما الممثلون الذين لديهم حركات مستمرة وتنقلات تظهر في أداء الممثل بالخفة والإيقاع واللياقة والمرونة إذ تعتمد على الدوافع النفسية والعضلية في تعاملاته مع الآخرين ، معتمداً على إيضاح الأفعال من استعماله بشكل أكثر على يديه في التعبير عن تلك الأفعال الداخلية ، في حين تظهر شخصية الممثل (خليل الرفاعي ) بزي مختلف عن أزياء الممثلين الآخرين فهو يرتدي (الزي البغدادي ) ، الذي يقوم بأسخريه من المراهنين عند سؤاله لهم عن أسماء أخرى لأيام الأسبوع غير المتعارف عليها ولم يعرفوا فيضحك عليهم ويحل السؤال ويخرج وهو ساخر منهم ، وهنا تتضح الأفعال والحركات الجسدية في بنية المشهد عن طريق الدوافع النفسية في الشخصيات جراء ما تعانیه من ضغوط بسبب السخريه ، إذ جعل للممثلين حركاتهم شبه معدومة، وأعتمد على سرد وطرح النوازع النفسية لها عن طريق التعبيرات والإيماءات في ظاهر الفعل .

من خلال ماتقدم يتضح ان مسرحية الخيط والعصفور اعتمدت بشكل كبير على الموروث الشعبي في تطوير أداء الممثلين وتعزيز تفاعل الجمهور مع النص ، حيث استندت المسرحية إلى قصص وحكايات شعبية معروفة، مما يعطيها صدى لدى الجمهور الذي يعرف هذه القصص ويتفاعل معها ، كما تتضمن المسرحية شخصيات مألوفة من الفولكلور الشعبي ، مثل فتاح الفال وغيرها من الشخصيات الشعبية، التي ساعدت الممثلين على استحضار سمات هذه الشخصيات وإضفاء طابع تقليدي على أدائهم. اضافة ايضا الى استخدام الأزياء التقليدية والمكياج المرتبطة بالتراث الشعبي والذي عزز واقعية الشخصيات وساعد الجمهور على الاندماج في عالم المسرحية، اضافة ايضا الى توظيف اللهجات العامية والأصوات المميزة المستمدة من التراث الشعبي والتي اضافة واقعية وعمقاً على الشخصيات و عززت من الأصالة وعطت للممثلين أداة قوية للتواصل مع الجمهور بطريقة طبيعية ومألوفة ، اضافة الى استخدام الرقصات والحركات المستمدة من التراث الشعبي يساعد في إضفاء حيوية وديناميكية على الأداء المسرحي ، ان اعتماد الممثل على الموروث الشعبي يتضمن العديد من الحركات الجسدية المميزة، مثل الرقصات الشعبية والإيماءات التقليدية، التي يمكن أن يستخدمها الممثل لتقديم أداء يتسم بالأصالة والثقافة. اضافة الى استلهام الممثل للتعبيرات الجسدية المستمدة من القصص الشعبية، حيث يمكن للممثلين تقليد حركات الشخصيات الشعبية المشهورة أو استحضار مواقف معينة تمثلها تلك الشخصيات. ايضا استخدم الممثل الاكسوارات التي ساعدته على تجسيد الشخصيات الشعبية مثل العصا أو والحلي وغيرها من الادوات التي اضافة طابعاً حركياً فريداً يعزز من أداء الممثل. ايضا وظف الممثل في أداءه الأغاني والأهازيج التقليدية والتي عززت من الجو العام للمسرحية وخلق ارتباطاً عاطفياً مع الجمهور. كذلك استخدام الممثل الأساليب الصوتية الخاصة بالرواة الشعبيين أو الشخصيات التراثية ساعد في تقديم الأداء بشكل يتماشى مع السياق الثقافي. وايضا استخدام الإيقاعات الصوتية المستمدة من الموسيقى الشعبية يمكن أن يساعد في توجيه الإيقاع العام للأداء كما في مشهد الزفة، وهنا يتضح ان التناغم بين الحركات الجسدية والصوت كان له دور في مصداقية الأداء، حيث يتم توظيف الحركات لتعكس المعاني الصوتية من خلال هذه العناصر، تساهم مسرحية الخيط والعصفور في إحياء الموروث الشعبي وجعله جزءاً حيويًا من التجربة المسرحية، مما يعزز من تفاعل الجمهور وفهمه للثقافة والتراث .

## الفصل الرابع

- النتائج ومناقشتها :- وعن طريق التحليل العينة التي تناولها الباحث يمكن حصر أبرز النتائج التي توصل إليها بما يأتي :
١. وظف ممثلي ( الخيط والعصفور) سرد الحكايات والأقوال الشعبية والأمثال عن طريق شخصية الراوي الذي يعتمد على السرد والأداء في ذات الوقت كما اعتمد الممثلين في جعل مسرحيتهم تعتمد على أداء الشخصية في طرح مشاكلهم ومعوقاتهم بأنفسهم وتجسيد الأحداث من دون اللجوء إلى الراوي لشرح الأحداث عن طريق الحركات والأفعال الذاتية التي يمتلكونها.
  ٢. في مسرحية أخذت الحركة والإيماءة تؤدي أثرها الاجتماعي، وعاداتها المتجسدة عن طريق دوافع ذاتية مبنية على الموروث الشعبي الامثال الشعبية.
  ٣. اقترب الممثلون في من الموروث الشعبي والاجتماعي أبان كل فترة زمنية معتمدين على الحركة والإيماءة التي يمتلكها الممثل بوساطة جسده وإيماءاته المختلفة وبحسب ما يقتضيه الفعل من تداعيات .
  ٤. تبلورت القيم الجمالية والمعرفية في المسرحية عن طريق التشكيلات الجسدية والحركية لتؤسس فضاءاً من الواقع الاجتماعي الذي أدته جماعة الممثلين .
  ٥. اعتمد الممثل بشكل كبير على الموروث الشعبي في تطوير أداء الممثلين وتعزيز تفاعل الجمهور مع النص , حيث استندت المسرحية إلى قصص وحكايات شعبية معروفة ، مثل شخصية فتاح الفال وغيرها من الشخصيات الشعبية
  ٦. توظيف الأزياء التقليدية والمكياج المرتبطة بالتراث الشعبي والذي عزز واقعية الشخصيات وساعد الجمهور على الاندماج في عالم المسرحية،
  ٧. اعتمد الممثل على توظيف اللهجات العامية والأصوات المميزة المستمدة من التراث الشعبي والتي اضافة واقعية وعمقاً على الشخصيات و عززت من الأصالة وعطت للممثلين أداة قوية للتواصل مع الجمهور بطريقة طبيعية ومألوفة،
  ٨. استخدام الممثل الرقصات والحركات المستمدة من التراث الشعبي يساعد في إضفاء حيوية وديناميكية على الأداء المسرحي
  ٩. اعتماد الممثل على العديد من الحركات الجسدية المستمدة من الموروث الشعبي مثل الرقصات الشعبية والإيماءات التقليدية، التي يمكن أن يستخدمها الممثل لتقديم أداء يتسم بالأصالة والثقافة .
  ١٠. استلها الممثل من الموروث الشعبي التعبيرات الجسدية المستمدة من القصص الشعبية، حيث استحضار مواقف معينة تمثلها تلك الشخصيات .
  ١١. استخدم الممثل الاكسوارات التي ساعدته على تجسيد الشخصيات الشعبية مثل العصا أو والحلي وغيرها من الادوات التي اضافة طابعاً حركياً فريداً يعزز من أداء الممثل.
  ١٢. كما وظف الممثل في أداءه الأغاني والأهازيج التقليدية والتي عززت من الجو العام للمسرحية وخلقت ارتباطاً عاطفياً مع الجمهور . اضف لتوظيف الإيقاعات الصوتية المستمدة من الموسيقى الشعبية والتي كان لها دور في توجيه الإيقاع العام للأداء كما في مشهد الزفة .

- الاستنتاجات :- وعن طريق النتائج ومناقشتها مع أهداف البحث، ومؤشرات الإطار النظري أستنتج الباحث ما يلي :
١. عمل الممثل العراقي عن طريق الحركة والإيماءة المسرحية على تجسيد الواقع الذي ينتهي إليه، والعودة إلى المرجعيات المعرفية والاجتماعية ليشكل موروثه الشعبي الخاص به .
  ٢. توضحت العلاقة ما بين الموضوع والفكرة في الموروث الشعبي، وعلاقته بأداء الممثل .
  ٣. تنوعت أساليب الأداء في المسرح العراقي التي اعتمدت على تقريب البنية الاجتماعية عن طريق الشغل المسرحي الذي أنتجه الممثل بوساطة حركاته، وإيماءاته، وتعبيراته الجسدية، وحتى الصوتية منها .
  ٤. أمتازت أشكال الأداء ما بين الصامت كعنصر تعبير لدى الممثل العراقي ، والحواري المعتمد على النص المسرحي للمؤلف في تشخيصه للشخصية المسرحية ، موظفاً أدواته في خدمة طرق الاتصال مع الجمهور .
  ٥. أعطت الموروثات الشعبية في المجتمع الذي يعيش فيه الممثل قدرة على تقمص الشخصية بشكل بسيط ومؤثر نتيجة معاشته، و التصاقه بها على نحو مستمر .
  ٦. ان استخدام الممثل للأساليب الصوتية الخاصة بالرواة الشعبيين أو الشخصيات التراثية ساعد في تقديم الأداء بشكل يتماشى مع السياق الثقافي.
  ٧. كان لتوظيف الموروث الشعبي دوراً في التناغم بين الحركات الجسدية والصوت والتي كان له دور في مصداقية الأداء، حيث يتم توظيف الحركات لتعكس المعاني الصوتية
  ٨. ان اعتماد الممثل على ادواته الحركي والصوتية المستمدة من المورث الشعبي كان له دور في تعزيز تفاعل الجمهور وفهمه للثقافة والتراث التي وظفت في المسرحية.

## References

- A. D. (2006). *Criticism of mythological and symbolic thought and symbols in human thought*. Lebanon : Tripoli O Modern Book Foundation.
- Abbas, z. . (1977). *Once upon a time, glorification of action and solution* (Vol. 14). Al-Aqlam Magazine.
- Abdelkarim Bershid. (n.d.). *Moroccan theater in the seventies* (Vol. 1). 1982: Al-Aqlam Magazine.
- AbuHaif, A. (2002). *Contemporary Arab Theater Issues, Visions and Experiences*. Damascus: Publications of the Arab Writers Union.
- Al-Bakr, M. M. ( 2009). *Field research in popular heritage, Damascus*. Syrian : Ministry of Culture - Publications of the Syrian General Authority for Books.
- Aldaghlawy, H. J. (2013). *human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance*. Basrah, Iraq: University of Basrah. doi:http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7779863
- Aldaghlawy, H. J. (2024). The aesthetics of forming acting performance in children's theater performances. *Al-Academy*(112), 209-222. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts1262
- Aldaghlawy, H. J. (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
- Al-Gawhari, M. (1978). *Folklore, a study in cultural anthropology*, (Vol. 1). Cairo: Dar Al-Maaref.
- Ali Al-Rai. ( 1979). *Theater in the Arab World* (Vol. 25). Kuwait: World of Knowledge Series.

- Ali, H. A. (2003). *Performance art skills in acting and social discourse, doctoral thesis, unpublished*.  
Baghdad : University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of Dramatic Arts.
- Al-Mashhadani, D. (2002). *The director's options in formulating the theatrical performance*. doctoral.
- Aqeel, M. Y. ( 2000). *Foundations of Theories of the Art of Acting*. Lebanon : BeirutUnited New Book House.
- Artaud, A. ( 1973). *The Theater and its Companions, published by Samia Asaad*. Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
- Cole, T. ( 1997). *and Helen Tarshi Shenoy: Actors and Acting - History of Acting, by Mamdouh Adwan, Damascus*. Dramatic : Publications of the Ministry of Culture - Higher Institute of Dramatic Arts.
- Counsell, C. (2011). *Signs of Performance - Introduction to Twentieth Century Theater, by Amin Hussein Rabat, .*
- Dovento, J. (1976). *The sociology of theater. study on collective shadows,,*
- I. A. (1990). *Al-Mu'jam Al-Wasit*. Beirut: Dar Al-Awaj.
- Kazem, Z. (2010). *The Abbasid Heritage and Its Impact on Arab Theater*. Baghdad: Freedom Publishing House.
- Qalaa , A. R. (2007). *The Magic of Theater Footnotes on the Stage . Syrian : Damascus Publications of the Ministry of Culture - Syrian General Authority for Books*.
- Saad, S. (2001). *The Ego - the Other, the duality of representational art*. Kuwait: World of Knowledge Series (274).
- Samir, S. (1989). *Theater and Arab Heritage .* Baghdad : House of General Cultural Affairs.
- Sheldon, C. (n.d.). *The History of Theater in Three Thousand Years*. by Darni Khashaba.
- Tabor, M. ( 2007). *Weather and its effect on acting*. Baghdad : Al-Fath Printing Office.
- Wilson, J. ( 2000). *The Psychology of Performing Arts, by Shaker Abdel Hamid*. Kuwait: World of Knowledge Series (258).
- Y. A.-N. (1989). *Spot of Light - Spot of Shadow, articles on contemporary Iraqi theatre*. Baghdad : House of General Cultural Affairs.