

الجهود النظرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، نماذج مختارة

فiras خالد حمدان الريموني، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن
الملخص

Received:
28/5/2024

Acceptance:
29/7/2024

Corresponding
Author:

alramounifiras@gmail.com
ail.com


Cited by:
Jordan J. Arts, 17(4)
(2024) 513-528

Doi:
<https://doi.org/10.47016/17.4.8>

تهدف الدراسة إلى التعرف على الجهود النظرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، ومدى الالتقاء والافتراق بين الجهود النظرية في إعداد الممثل في المسرح العربي وفي المسرح العالمي. واتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من خلال الاختيار القصدي لثلاثة من التجارب المسرحية هي: تجربة المسرح الاحتفالي في المغرب، وتجربة المسرح الأنثروبولوجي من خلال مختبر عبد الرحمن عرنوس، وتجربة المسرح الطقسي من خلال تجربة فرقة طقوس المسرحية في الأردن. وقد جاءت حدود الدراسة الزمانية بين عامي (1975-2015م)، أما الحدود المكانية فهي العروض المسرحية التي قدمت في المغرب، ومصر، والأردن. وتوصل الباحث إلى أن المسارح الاحتفالية والأنثروبولوجية والطقسية تجاوزت في تنظيراتها المسرح الدرامي الأرسطي مثل الأوبرا الصينية التي تمثل الشكل الأدائي الأساس من بين الأشكال ما قبل المسرحية من حيث كونه مسرحاً (يروي) الفعل الإنساني إلى المسرح التفاعلي الذي يعمل على إحياء فعل ما يخلق مظهراً آلياً، مظهراً تتم في حضور الجميع وبمشاركة الجميع. يرتكز المسرح الأنثروبولوجي والطقسي والاحتفالي على تراث الشعب العربي، حتى يجد صبغة جديدة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي، بعيداً عن الاستلاب والاعتراب الحضاري والثقافي والتبعية الفكرية للمغرب، مع تبني شكلاً مسرحياً مستمداً من أشكال الفرجة الشعبية التراثية، كالسامر وفنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية، وهنا يلتقي مع المسرح الشرقي في النو الكابوكي كما يلتقي مع تنظيرات غروتوفسكي وأرتو ويوجينو باربا في العودة إلى الأصول البدائية والأساطير الشعبية.

الكلمات المفتاحية: الجهود النظرية، إعداد الممثل، المسرح العربي

Theoretical efforts in preparing the actor in Arab theater: Selected models

Firas Khaled Humdan Alramouni , school of Art and Design, University of Jordan, Jordan

Abstract

The study aims to identify the theoretical efforts in preparing the actor in Arab theatre and the extent of convergence and divergence between the theoretical efforts in preparing the actor in the Arab theatre and in the world theatre. The researcher follows the descriptive analytical method, through the intentional selection of three theatrical experiences: the experience of ceremonial theater in Morocco, the experience of anthropological theater through the laboratory of Abdul Rahman Arnous, and the experience of ritual theater through the experience of the ritual theater group in Jordan. The temporal boundaries of the study came between the years (1975-2015 AD), while the spatial boundaries are the theatrical performances presented in Morocco, Egypt, and Jordan.

The researcher concludes that celebratory, anthropological, and ritual theaters, in their theorization, have surpassed Aristotelian dramatic theater. Like Chinese opera, which represents the basic performance form among pre-theatrical forms in terms of being a theater that (narrates) human action, they have moved to interactive theater that works to revive an action that creates a mechanical demonstration, a demonstration that takes place in the presence of everyone and with the participation of everyone. Anthropological, ritual, and celebratory theater is based on the heritage of the Arab people, in order to find a new character that interacts and engages with the Arab reality, far from alienation, cultural and civilizational estrangement, and intellectual dependence on the West. It adopts a theatrical form derived from traditional folk performance forms, such as the Samir, Aragoz arts, shadow fantasy, and folk rituals. Here it meets with Oriental theater in Noh and Kabuki, and also meets with the

© 2024 - جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

theories of Grotowski, Artaud, and Eugenio Barba in returning to origins, primitivism, and folk myths.

Keywords: theoretical efforts, actor preparation, Arab theatre

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

نشأ المسرح عند الفراعنة والإغريق القدماء وفي بلاد الرافدين كظاهرة دينية في أحضان المعابد، حيث كان الناس يؤدونها ضمن آليات خاصة، وتشير أغلب الدراسات التي تطرقت لفن التمثيل إلى أنه انحدر من نشاطات طقسية مارستها بعض الشعوب في الحضارات القديمة، وقد وظفت الحضارة الإغريقية الشعائر الطقسية المتمثلة بأعياد الإله (ديونيزيوس)، ونتيجة لذلك فقد تطورت ظاهرة الأداء التمثيلي لا سيما بعد التطور الذي طرأ على هذه الاحتفالات والطقوس الدينية نتيجة لتأثيرات الموروث الأسطوري الذي شكّل معينها لفن المسرحي.

ومنذ أن ظهر الممثل الإغريقي (ثيسبيس) كأول ممثل في التاريخ، كان يقدم عروضه متنقلاً بعربته في أثينا، ضمن نظام الممثل الواحد الذي يتحاور مع الجوقة، وكان يجمع بين التمثيل وكتابة المسرحية ويقوم بعرض أعماله على منصة في الشوارع والأسواق، موظفاً الألقعة المختلفة في أداء أدوار متعددة.

لكن الممثل المسرحي لم يبق على الشاكلة نفسها، بل تطور الأداء التمثيلي بسياقات متعددة طوال تاريخ فن التمثيل، وبات الممثل يتحرك ضمن عملية تحول واع وتطوعي، فرضتها مجموعة من المفاهيم عن الجسد بوصفه دالاً مركباً يمكن تدريبه لتوصيل الملامح المرغوبة، وذلك من خلال تعبيرات الوجه والإيماءة والوضع والحركة وغيرها. أما التحول البشري في الإنثروبولوجيا والطقس والاحتفال فيبدو أنه يعتمد على وعي أعمق بالجسد، بوصفه رمزاً وحاملاً لمجموعة من المعاني التي تحمل مضامين ومرتكزات عملية التجسيد الإبداعي في فن التمثيل.

وفي العصر الحديث، ظهرت العديد من الجهود التنظيرية بفن التمثيل وإعداد الممثل المسرحي في المسرح الغربي، وقد عبرت عن عدد من التصورات الفلسفية والدرامية، مثل نظرية الممثل الصادق الكاذب عند (دنيس ديرو)، ونظرية المعاشية عند (قستنطين ستانيسلافسكي)، ونظرية الممثل الدمية عند كل من (إدوارد جردون كريك وتاداوش كانتور)، ونظرية الممثل القديس عند (جيرزي كروتوفسكي)، ونظرية الممثل الآلة عند (فيسفولد مايرخولد)، ونظرية الممثل الاحتفالي في مسرح القسوة عند (أنطونان أرتو)، ونظرية الممثل الجسد عند (جاك ليكوك) وغيرها. أما فيما يخص الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، فقد كان للفنان المسرحي اجتهاداته في الاشتغال على الممثل المسرحي الذي يرسم منطقاً خاصاً به قابلاً للجدل والإدراك، من خلال لغة تحمل فور ولادتها سر حضورها من خلال الآنية التي تشكل أهم خاصية للمسرح. وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث بالسؤالين التاليين:

1. ما هي الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي: الاحتفالي، الأنثروبولوجي، والطقسي؟
2. ما مدى الالتقاء والافتراق بين الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، وفي المسرح العالمي؟

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، حيث تتناول الدراسة كيفية اشتغال ثلاثة اتجاهات في إعداد الممثل في المسرح العربي، هي: الاحتفالي، والأنثروبولوجي، والطقسي. ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

أهداف الدراسة:

1. الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي ضمن ثلاثة اتجاهات هي: الاحتفالي، والأنثروبولوجي، والطقسي.

2. مدى الالتقاء والافتراق بين الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، وفي المسرح العالمي منهج الدراسة:

اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في دراستهم، نظراً لملاءمته لطبيعة هذا البحث.

الإطار النظري: النزعة البدائية في المسرح

تنوعت اتجاهات المسرح المعاصر في صناعة العرض المسرحي، وتركزت الجهود التنظيرية لشعراء ومنظري المسرح حول مفاهيم الأصلي، والبدائي، والأسطوري، والمقدس، والنمطي، والمؤسس والرمزي. ولعل الإطار الذي جعل من المسرح الغربي مجالاً لتجسيد هذه الخصائص هو الاحتفال بوصفه الإطار الأنسب لتكرار الحدث البدائي والتعبير عن المقدس، وبلورة النماذج المؤسسة والأنماط الأصلية. لذا، فقد اقترنت مفاهيم الأصول لدى المسرحيين الغربيين بمفاهيم أخرى من قبيل: الطقوسي والإنثروبولوجي وغيرهما.

وكان طبيعياً أن يبرز الاهتمام ضمن الاتجاهات المعاصرة للمسرح بآليات التعامل مع الممثل بوصفه جوهر العملية المسرحية، "ولما تنوعت تلك التجارب على جسد الممثل ضمن حقل التدريب انطلاقاً من أهمية جسد الممثل كما فعل كل من (ستانسلافسكي) في الأداء الواقعي باستخدام فكرة المعيشة، و(غروتوفسكي) في الجسد المقدس والذات، و(يوجينيو باربا) في مسرح الأودن، و(بيننا باوش) في الأداء الراقص، و(جاك ليكوك) في شعرية الجسد، و(بيتر شومان) ومسرحه الخبز والدمى، هؤلاء الذين أعطوا أهمية لمفهوم التدريب للوصول إلى الطاقة الفعلية لجسد الممثل وحركته في الفضاء المسرحي" (Hamed, and Hanna, 2021. P 218-219).

وبما أن الأسس النظرية للفن المسرحي قد بدأت من خلال كتاب (فن الشعر) لمؤلفه (أرسطوطاليس)، فإن تلك الآراء قد مهدت الطريق لظهور تنظيرات واتجاهات مسرحية جديدة كان من أهمها ظهور نصوص الواقعية النفسية وانعكاسها في الصورة البصرية بالإخراج المسرحي عند المخرج والمنظر الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي)، الذي اهتم ببناء شخصياته طبقاً لأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية، وبما يتناسب مع قيمها وأخلاقيها التي جاءت عليها في النص، معمقاً مبدأ اندماج الممثل في دوره.

لقد وضع (ستانسلافسكي) الأسس الخاصة لإعداد الممثل القائمة على محاولة تحقيق التقمص للشخصية أثناء التمثيل، وقد اختار في عمله النصوص المسرحية المأخوذة بشخصياتها من الواقع، أما إعداد الممثل لديه فقد يمر من خلال عدد من المراحل، حيث تبدأ الشخصيات من الظروف المعطاة للمسرحية التي تعني "قصة التمثيلية، حقائقها وأحداثها وعصرها وزمان ومكان تمثيلها وظروف الحياة وتفسير المخرج وأوضاع وحركات الممثلين على المسرح" (Stanislavsky, 1973, P.79).

ولكي يبدأ الممثل عمله الحقيقي في بناء شخصيته المسرحية يؤكد (ستانسلافسكي) أهمية (لو) السحرية التي تعمل على تحريك المخيلة الجامدة، لأن "الطريق الوحيد أمام الممثل لكي يقدم تعبيراً من الداخل والخارج عن حدث مسرحي، هو أن يسأل نفسه ماذا كنت سأفعل لو أن ظروفاً معينة كانت صحيحة" (Magarchak, David, 1960, P.47)، بالتالي فإن الممثل يفتح الأفق لخياله في إدراك حقيقة الشخصية التي سيمثلها على المسرح، كما أنه يعمل على تركيز الانتباه في كل شيء من شأنه أن يساهم إيجابياً في إعداد الممثل لبناء الشخصية.

ومن أجل الوصول إلى الحالة المتقدمة في إعداد الممثل يؤكد ستانسلافسكي أيضاً على عدم التشنج عند الممثل أثناء التمثيل والإلقاء، بل عليه أن يهتم بتحقيق الاسترخاء في عضلاته، فالممثلون قد "يضغطون على أعصابهم في لحظات التهيج والاستثارة، لذلك كان ضرورياً في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاماً. ولا جرم أن ميل الممثل إلى الاسترخاء في اللحظات العالية من الدور يجب أن يكون أقرب إلى المعتاد من ميله إلى التوتر" (Stanislavsky, 1973, P.137). لا سيما بعد أن يعي كيفية تقسيم الدور إلى مجموعة من الوحدات

والأهداف التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بأسلوب الممثل في معالجة دوره بعد أن ينطلق في عمله من الإيمان الحقيقي بالدور الذي يؤديه على المسرح.

ولكي يتحقق التقمص الكامل للدور من قبل الممثل، لا بد من تأكيد أهمية الاتصال الوجداني بين الممثلين على المسرح لإدامة التواصل مع الجمهور، إذ تكمن الخطورة في انقطاع هذا الاتصال، فيجب أن يبذل الممثلون "قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر والأفكار والأفعال التي تجري بينهم. وينبغي أن تكون المادة النفسية لهذا التبادل مادة شيقة وهامة، بحيث تكفل للممثلين السيطرة على انتباه المتفرجين" (Stanislavsky,1973,P.261). لذلك يلزم (ستانسلافسكي) الممثل بالتركيز على إعداد التكنيك الداخلي والخارجي الخاص به، ويكمن دور التكنيك الداخلي "في خلق الظروف الداخلية (النفسية) المطلوبة للانبعاث العفوي والحيوي للفعل" (Zakhova,,1996,P.90) الذي يساعد الممثل على تقديم الشخصية المسرحية بأحاسيسها ومشاعرها الداخلية وعكسها على التكنيك الخارجي لأدائه، ومحاولة تقريب الممثل من الشخصية وواقعيتها.

إن إعداد الممثل عند ستانسلافسكي يتطلب منه الوعي بالانطباعات العقلية والعناصر التي من شأنها الإسهام في التجسيد الإبداعي للشخصية، وهذه الرؤية قد قامت على تعزيز القوانين السيكولوجية والفسولوجية الأولية لفن التمثيل وأداء الممثل، من خلال مبدأ تعايش الممثل مع دوره، وشعوره بالإحساس الذي تعيشه الشخصية التي يجسدها، وذلك من أجل الكشف عن حقيقة الحياة وواقعيتها.

من العلامات الفارقة في الجهود التنظيرية حول إعداد الممثل في المسرح المعاصر ما جاء به انتونان آرتو في كتابه (المسرح وقرينه) الذي ركز من خلاله على ضرورة البحث عن أنماط روحية جديدة، وقد "بنى آرتو تنظيراته على احتواء المتفرج بشكل تام في الفعل الدرامي، وتأسيس نوع من التواصل المباشر من خلال مستوى ما من الاستغراق الجسدي الذي يؤثر بشكل مباشر وعميق في حاسية المتلقي وذلك من خلال أعضاء الجسد ويخلق حالة من التلقي تتداخل فيها الحواس جميعاً" (Innes,1996,P.100). ولم تنفصل توجهاته عن الاهتمام بالعناصر الدينية الشرقية، وبالسحرة والاعتقاد الشديد بالخرافات الخاصة بالتنجيم، والبحث في ظاهرة (الباراسيكولوجيا) التي قامت على إدراك ما وراء الحسي.

لقد آمن (آرتو) بأن الخلاص لن يأتي إلا من خلال سبر غور أعماق النفس البشرية، واجتثاث المكونات الأولى مهما كانت ضراوتها، وصداميتها، ومن ثم قذفها في وجه الجمهور القابع في الصالة، الذي لا بد وأن يخرج حال انتهاء العرض ليغير العالم، إن آرتو أراد مثل كريج أن يستخدم المطلقات الجوهرية لوجود الإنسان، والعناصر النموذجية الكامنة في طقوسه وأساطيره لمادة المسرح، ومهما يكن من أمر فإن آرتو خلافاً لكريج اهتم بالانفعالات الإنسانية المحتدمة، تلك الأحاسيس الأولية بالعنف والقسوة التي كان آرتو يعتقد أنها كامنة في روح الإنسان البدائية (Zaki,1989,P243). وركز آرتو في تنظيراته على وسائل أخرى غير الكلمة مثل الموسيقى، والرقص، والرسم، وفنون الحركة، والأداء الصامت، والإيماءة، والغناء، والتعاويد والأشكال البدائية.

كما أعطى آرتو أهمية كبيرة للممثل محاولاً الربط بين الروح والجسد، لا بد من الإيمان بمادية الروح الذاتية في مهنة التمثيل، وأن نعرف أن العاطفة مادة، وأن نعرف أن للروح مخرجاً جسمانياً. إن تلك الصلة التي وضعها في المشابهة المجازية بين الجسدي والروحي تعد سمة أساسية في منحنى آرتو، "فالميتافيزيقيا تجد طريقها إلى الذهن من خلال الجلد، كذلك تم تجسيد ديناميات الوعي في إيقاعات مشهدية أيضاً، والهارمونييات الخطية للصورة التي تؤثر في العقل بشكل مباشر لأننا نستطيع أن نحول الروح فسيولوجياً إلى مجموعة من الذبذبات، ويمكن أن نرى شبح هذا، وقد تنسجم بالصرخات التي ينشرها، وتوافق النغم والتشكيل الغامض حين تأتي خبايا الروح المادية على المسرح، بأن يقوم بتطوير لغة طقسية من خلال إعادة اكتشاف العلاقات الجسدية الكونية أو ما يسميه آرتو بالعلاقات الهيروغليفية، وذلك حين تتم إعادة صياغة التعبير اللفظي في صورة تعزيم تمثل هذه بشكل موجز العناصر الأساسية التي

يقوم عليها مسرح القسوة مع إضافة قيمة أساسية اشتغل عليها آرتو وهي القلب بين الشر والخير (Artaud, 1973, P.170-171).

إن اهتمام آرتو بجسد الممثل وصوته، دفعه لضبط أدائه وتدريبه، وذلك للسيطرة الكاملة على العرض حيث كان آرتو يقوم بتمثيل الأدوار ثم يطلب من الممثلين التقييد بها، "إن آرتو لم يكن يشجع التعبير الحر فقد كان يقوم بأداء كل الأدوار بنفسه أمام ممثليه فيفرض عليهم صيغة أسلوبية معينة" (Innes, 1996, P.122)، وهو بذلك يستند لتأثير الأنماط الروحية الجديدة، وهي نزعة امتدت اليوم لتشمل الاهتمام بالعناصر الدينية الشرقية والاهتمام بالسريرة، والاعتقاد الشديد بالخرافات الخاصة بالتنجيم، والبحث في الباراسيكولوجيا، وظاهرة إدراك ما وراء الحسي.

كانت تهدف كل نظريات آرتو إلى السيطرة الكاملة على كل عناصر العرض بما في ذلك السكربت وفي هذا الإطار يجب أن نضع في الاعتبار أن استبعاد آرتو للنص الدرامي ليس إلا لتحل محله طريقة ما يتم بها تسجيل العرض بمجملته، ومن هنا كانت رغبته في إيجاد نظام لتدوين الإيماءات وتعبيرات الوجه والحركات والتنويعات، وإن كان ما أراده آرتو هو عرض مدون ومثبت في أدق تفاصيله حتى يعمل الممثل بدقة متناهية، كذلك أعطى أهمية للعناصر المسرحية الأخرى مثل الإضاءة، والديكور، والموسيقى، إذ أن "على كل عرض أن يشتمل على عنصر مادي موضوعي يحسه الجميع، ورؤى، وجمال الأزياء للساحر، وتلاؤ الأنوار وأصوات جميلة كالتعاويد، وسحر الموسيقى ولون الأشياء، أو إيقاع الحركات المادي" (Artaud, 1973, P.82). ومن الملاحظ أن آرتو قد أراد من العرض المسرحي أن يكون تجربة طقسية يتورط فيها المتفرج بشكل كامل في الفعل الدرامي ويطمح في أن يحيط جمهوره بالفعل والتجربة المسرحية بحيث يصبح غير قادر على التمييز بين الواقع والوهم، حيث تبدو هذه الطريقة من وجهة نظره هي الطريقة الوحيدة التي يحقق المسرح من خلالها أثره التطهيري المطلوب.

وتحت تأثير الدراما والأديان الشرقية اليابانية والصينية، ظهرت تجربة المسرح الملحمي من خلال الفنان الألماني (برتولد بريخت)، حيث اهتم في مسرحه بأن يكون للبطل خصم مهمته "إبقاء المتفرج في حالة عقلية نقدية تمنعه من رؤية الصراع كلية من وجهة نظر الشخصيات، ومن تقبل عواطفها، ودوافعها، على أنها محكومة بالطبيعة البشرية والمجتمع ولا يمكن تغييرها، يستطيع المسرح أن يجعل المتفرجين يرون التناقضات الموجودة داخل المجتمع وأن يجعلهم يسعون لتغييرها" (Al-Araj, 1989, 25-26) بعيداً عن مخاطبة العواطف، بل الاتجاه إلى مخاطبة العقل، من خلال شخصيات تنتمي إلى مجتمع طبقي يحكم سلوكها وتفاعلها وتصرفاتها الاجتماعية في ظل الواقع.

ومنذ أن صاغ (بريخت) مسرحه الملحمي، اتجه إلى تأليف مسرحيات تعبر عن نظرياته الإخراجية، وقد جاءت فلسفته في بناء الشخصية في العرض مكملة لبنائها في النص، وتماشياً مع ذلك فقد اختار (بريخت) الممثل المدرك لمسؤولياته تجاه المجتمع الذي ينتمي إليه رافضاً التعامل معه على أساس نجوميته، واهتم بتوزيع الأدوار على الممثلين بما يتوافق مع قدرة الممثل على معالجة الدور من وجهة نظر اجتماعية، فعمل "المخرج هنا لا يقدم للممثلين إرشادات للوصول إلى تأثير ما، وإنما يعطيهم نظريات يتخذون منها موقفاً" (Bingmann, 1974, P.9)، وهذا الموقف يتشكل انتقاداً تجاه القضية التي تعرضها المسرحية بتناقضاتها ضمن جو من اليقظة والترقب.

وذهب (رولان بارت) إلى "أن الجمهور لا يجب أن يغمس في العرض إلا جزئياً، بشكل يسمح له بأن يعرف ما يقدم بدل أن يخضع له، وأن الممثل يجب أن يولد هذا الوعي فاضحاً دوره لا مجسداً له، وأن المشاهد لا يجب أبداً أن يتماهى كلياً مع البطل، حتى يبقى حراً في الحكم على الأسباب، ثم في معالجة الآمه، وأن الفعل لا يجب أن يحاكى وإنما يجب أن يروى، وأن المسرح يجب أن يكف عن أن يكون سحرياً ليصبح نقدياً" (Bart, 1986, P.43).

بما أن العرض المسرحي الملحمي يقوم على رواية الأحداث بتناقضاتها، فإن (بريخت) قد أكد على

الطريقة الاستقرائية في اشتغال الممثل على الشخصية " حيث تقوم على أساس التحليل والتركيب لدراسة الشخصية واتخاذ الموقف الإنتقادي الواعي منها، وإزاء ذلك يحدد (بريخت) ثلاث مراحل لدراسة الشخصية، تبدأ من مرحلة التعرف من خلال القراءة والتمارين بالبحث عن جملة تنطقها الشخصية أو التركيز في حقيقة آرائها ومشاعرها ومواقفها، مروراً بمرحلة الاندماج والمعاشية التي تتضمن البحث عن حقيقة الشخصية بالمعنى الذاتي، وانتهاء بمرحلة النظر للشخصية نظرة نقدية من وجهة نظر العالم المحيط بالممثل (Al-Araji, 1989,73-68).

لقد سعى (بريخت) نحو إلغاء أسلوب تخدير المشاهدين، ودعا إلى تحرير المنصة والصالة من كل ما هو سحري بهدف تحقيق التغريب، إذ "إن جوهر التغريب لدى (بريخت) كشكل وكمضمون سواء نصاً يكتب أو إخراجاً أو تمثيلاً هو أن نجعل من الشيء المألوف العادي شيئاً غير مألوف" (Al-Jawkhadar, P.30)، فالتناقضات الموجودة في الشخصية تشكل مفتاح الممثل في عرضها دون أية مشاركة عاطفية، حيث تتحقق واقعتها من خلال الكشف عن تلك التناقضات التي هي نتيجة حتمية للوسط المحيط، وانعكاس للوضع الاجتماعي والاقتصادي اللذين تعيشهما الشخصية.

لقد ألغى المسرح الملحمي فكرة التطهير المتعارف عليها في المسرح الأرسطي، واهتم بخلق الدهشة لدى الجمهور من وضع البطل المتردد، وقد رفض (بريخت) الاندماج الكامل للممثل في دوره أثناء التمثيل، فدور الممثل هنا أشبه بدور المخبر، "ولا يجوز للممثل في أية لحظة من اللحظات أن يتقمص كلية الشخصية التي يقوم بدورها" (Brecht, 1975, P.138).

إن الممثل في المسرح الملحمي يمارس التمثيل بشكل يجعل من الممكن رؤية الخيار بين شيئين أكثر وضوحاً، وبشكل يجعل التمثيل يشير إلى الإمكانيات الأخرى، ويقدم وجهاً واحداً فقط من الأوجه الممكنة، أما صدق الأداء عند الشخصية، فيجب أن يعبر عنه بوسائل فنية خاصة، مع أهمية التوجه للحديث مع الجمهور توجهاً طبيعياً على ألا تنتفي صفة الخطابية عن ذلك بغية التعبير عن حقيقة الموقف الاجتماعي الانتقادي، كما أن الاسترخاء وعدم الانفعال سمة من سمات الأداء المغربي عند الشخصية، وينبغي أن يتضح من خلال أداء الممثل بصورة قاطعة بأنه يعرف النهاية منذ البداية وأثناء الأداء أيضاً، كما أن الشخصيات تسعى إلى التعبير من خلال الإيماءة الصوتية أو الجسدية عن حالة اجتماعية ما، وقد تتوافق مع أقوال الشخصية وأفعالها وقد تناقضها، وهذه الحركة أو الإيماءة هي ذات مغزى اجتماعي حيث تعني التعبير بعضلات الوجه وحركات اليدين عن العلاقات الاجتماعية القائمة بين الناس في عصر معين (Brecht, 1975, P.129-135). ومن الملاحظ أن أداء الممثل لا يخرج عن كونه أداءً مؤسلباً، فضلاً عن إمكانية تقديم عروض المسرح الملحمي في أية مساحة فارغة دون الحاجة إلى ديكورات معقدة.

بينما ذهب (غروتوفسكي) إلى البناء على رؤية أرتو لإعداد الممثل حينما نادى بتحرير الممثل الفرد روحياً من خلال الضغط الجسدي، فتنظيرات (كروتوفسكي) الأساسية تبني الممثل وطاقاته الجسدية والروحية معاً، حيث خلط بين اليوجا وطقوس وتكنيك المسرح الشرقي، فالممثل لديه لا يمثل شخصية ما وإنما نفسه بوصفه ممثلاً للجنس البشري في الظروف المعاصرة، وعليه فإن تدريب الممثل لا يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها أو نعطيها (حقيقية حيل)، وليست طريقتنا هي جمع المهارات، وإنما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الإنسان- أي عملية ليست بالمتعة الذاتية، وإنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كلياً. وهذا ما يطلق عليه أسلوب (الغيبوبة)، أسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء وأحاسيسه. إذا تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية، وإنما عملية انسجام ونظام لمحاولة التخلص من مقاومة العملية النفسية" (Krotovski, 1982, P.14). وهذا العطاء الذي يشبه الطقس الديني يجعلنا نرى مخلوقاً يهبنا وجوده كله، ويجعل من الجسد البشري وحده المسرح كله، لإظهار جماليات جسد الممثل الذي استعمله بطريقة بلاستيكية يتجلى الممثل فيه.

وعليه فإن (كروتوفسكي) يحرر جسد الممثل من كل العوائق التي تقلل من فعاليته، لذلك يظهر في ممارسته المسرحية. ويرى (أردش) أن العرض من الناحية التقنية عند كروتوفسكي يقوم على استغلال كافة الطاقات الفيزيائية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول، وإذا كانت التدريبات العملية تبدأ من مجموعة للممثلين، فإنها تستفز المتفرج رغم إرادتهم الإيماءة المشاركة بحيث تنتهي التدريبات، فالإيماءة هي شكل من أشكال العرض المسرحي الذي يشمل الممثل والمتفرج، ولهذا فإن كروتوفسكي يرفض العمل في مسرح على الطريقة الإيطالية، ويجري تدريباته وعروضه في صالة واسعة قد يقام في وسطها مركب مسرحي بسيط، كما أنه ليست هناك قاعدة مقدسة، ويترتب على هذا بطبيعة الحال إسقاط قدسية النص، واعتباره مجرد موح بالرمز أو الطقس أو الأسطورة، فالنص هنا هو مجرد عنصر من عناصر العرض، ومع ذلك فهو ليس أقل هذه العناصر أهمية، كما أنه لا قدسية لأية تقنيات فيما يتصل بأداء الممثل فهو يستطيع أن يلجأ إلى الإيماءة، أو أية وسيلة تعبير يشاء (Ardash,1997,P.122). لذلك لا يلتزم المخرج بنص المؤلف وأفكاره كما كان في المسرح التقليدي، وإنما يضعه كأحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض التي يؤسس من خلالها نحو تطوير أسلوب التمثيل المناسب، واستخدام التدريب الجسدي الذي يفضي نحو تحرير الحواس البدائية في الممثل حتى يتمكن من تجاوز ذاته تحت ضغط جسدي شديد، للاقترب إلى حالة من الكشف الذاتي التلقائي بهدف الوصول بشكل مباشر إلى فكرة التجلي.

وشكلت تجربة المخرج الإيطالي (أوجينو باربا) امتداداً لتجربة (جيرزي غروتوفسكي) في الاشتغال على إنثروبولوجيا المسرح، وقد تجاوزا كافة الحدود الفاصلة بحثاً عن عمومية التعبير في الكون، والتي تتخطى الزمان والمكان والأجناس والأنسال.

إن الإنثروبولوجيا المسرحية لها قواعد تحدد السلوك، وعلى الأخص الفسيولوجي والسوسيو-ثقافية للإنسان، ويرى (باربا) أن المسارح بدورها تتشابه من حيث المبادئ والأسس التي ترتكز عليها، وليس من حيث العروض التي تقدمها، وأن استخدام الجسد في الحياة العادية يختلف عن استخدامه في العرض المسرحي، وإذا كان هذا الاختلاف غير واضح المعالم في الغرب، فإنه شديد الوضوح في الشرق، ويبقى فن الرقص هو المعيار الأساسي لاشتغال الجسد في المسرح الإنثروبولوجي.

ويؤكد باربا على (رقصة الطاقة) التي هي ليست استعارة، بل هو يعني بذلك ممثلاً يؤلف إيقاعاً معيناً وينوع تدفق الطاقة في جسده وكأنه يرقص بواسطة مجموعة شفرات معينة، مفاصل جسد الممثل (الكوع، معصم اليد، الأصابع...) وهناك قطبان يرتبطان بـ(رقصة الطاقة) إن أنها تظهر الفجوة الموجودة بين الجنس والسلوك، بمعنى التمييز بين وجهين للقوة، إحداهما (قوي) وكله حيوية، والآخر (مرن) ناعم، وهذا ما يؤكد باربا من وجود طاقة ذكورية، وأخرى أنثوية، إذ إن الأنوثة عنصر مستتر لكل الرجال، وكذلك الذكورة لدى كل امرأة، ويرى باربا أنه بفضل التدريب يتمكن كل ممثل من أن يتحكم في كلا قطبي الطاقة (الذكورية والأنثوية)، ويؤكد أنهما لا ينتميان إلى السلوك العادي للرجل والمرأة في الحياة اليومية (Barba,1998,P. 3).

إن الممثلين يعملون على تطوير قوتهم العضلية والعصبية طبقاً لأنماط تغيير أنماط الحياة اليومية، وذلك من خلال رؤية خاصة، وفي كل لحظة من لحظات حياتنا سواء عن وعي منا أو بلا وعي، ولتحقيق ذلك أسس (يوجينيو باربا) مبدأ (الانعزال)، حيث أن إنثروبولوجيا المسرح تضع الحدود الأخلاقية التي تركز على مفهوم اجتماعي للمسرح ولمهنة الممثل، حتى يصبح المسرح والتمثيل بمثابة أسلوب حياة، وهكذا فإن "مبدأ الانعزال يفرض على الممثلين التحرر من العقبات أو الأطر الاجتماعية المفروضة عليهم، والتي تفصل بينهم وبين الآخرين أو حتى بينهم وبين الصورة التي أرادوها لأنفسهم" (Al-Kashef,2008,P.166-167)، حيث يعد هذا المبدأ أحد التقنيات التي يعتمد عليها أعضاء فرقة مسرح الأودن أثناء التدريبات.

إن الإثنوبولوجيا المسرحية تقوم على فرضية أساسية؛ هي أن مختلف المسارح الثقافية تشكل وسطاً ثقافياً واحداً ما قبل ثقافي وعبر ثقافي، وبالطريقة نفسها التي يعد فيها البراري الأمزونية والإفريقية وسطاً يمثل البرية عامة، وأن سكان هذا الوسط المسرحي هم الممثلون الذين يحتاجون إلى طاقة حيوية متقدمة للتعبير الجسدي. ويرى (باربا) أن هناك ثلاث مستويات لمعرفة الطاقة هي:

"الفيزيائية: تميل إلى أن طاقة الممثل في المقام الأول هي إحدى المعطيات الموضوعية.

الفسولوجية: تعنى بدراسة الديناميكية العضلية والعضوية بالمعنى العام والتي تدفع إلى **تبدّي** الطاقة. المستوى الثالث: يحتم دراسة العلاقة بين القوة العضلية والعصبية المرتبطة بالجهد الإضافي المبدول وبين الطاقة النفسية الموازية لها" (Barba,1998,P. 3). وبهذا تمحورت تنظيرات وتطبيقات الفعل المسرحي عند باربا حول الممثل، وعبر صيرورة المسرح التي تقوم على أنه لا وجود لجنس مسرحي بدون تصور لفن الممثل.

لقد ركز (باربا) في أبحاثه ودراساته لكل مناهج التمثيل، على الفرق بين الممثل في المجتمع الغربي والممثل في مسرح الشرق، وتوصل إلى أن الممثل الغربي يستند على اعتباطيته في الأداء الجسدي، والأداء غير المنتظم ولا يعتمد على قواعد وقوانين منظمة، أما مسرح الشرق فهو يستند على جسد عضوي، ونصائح مطلقة، مجدية جداً، أي على قواعد للفن شبيهة بالقوانين لنظام شفروي معين، فهو منظم في أسلوب من الأفعال المنغلق على نفسه، والذي ينبغي أن يتكيف معه كل الممثلين من ذلك النوع، وقد أراد باربا أن يصل بجسد الممثل إلى إيجاد لغة واحدة موحدة، وإيجاد قواعد مطلقة ترتبط بمبادئ وسمات عامة يشترك فيها كل البشر، والتي لها علاقة بالأمور البيولوجية، ومن هنا كان اهتمام إثنوبولوجيا المسرح مركزاً على هذه المبادئ المتشابهة بين الثقافات، ليس للوقوف على أسباب هذا التشابه، ولكن للبحث في إمكانية استعمالها للممثل الغربي والشرقي على حد سواء (Al-Kashef,2008,P. 167).

ويرى الباحث أن الجهود التنظيرية في المسرح العالمي ركزت على أهمية الممثل وما يحمله من طاقة كبرى للتعبير عن أبعاد اجتماعية عميقة وقواعد محكمة وفقاً لحركات الممثلين، وكما كان المسرح في العهد الأول مجالاً لاستحضار أرواح الآلهة للسيطرة على الطبيعة والأشياء، فإن المسرح المعاصر قد بات مجالاً لاستحضار قوى الممثل الخفية وملكاته الدفينة عبر إيجاد حركات جسد الممثل المستوحاة من مرحلة (ما قبل التعبير)، على حد تعبير (باربا)، أو إلى الفكرة التي أوجدها (فيسفولد مايرهولد) والتي سماها مرحلة (ما قبل الأداء).

أولاً: الجهود التنظيرية في إعداد الممثل عند جماعة المسرح الاحتفالي

يعتمد المسرح الاحتفالي في تنظيراته وبياناته المسرحية على استحضار واستثمار الموروث من الحكايات والأحاجي والألعاب الشعبية والأدب والشعر والسير، والخرافات وحكايا الجدات والأساطير، والأبطال الشعبيين وأليات استثمارها في العرض المسرحي بصورة عصرية، فالمسرح الاحتفالي ينطلق من نقطة أساسية: إن الإنسان كائن احتفالي بطبعه، قبل أن يكتشف الكلام فقد اكتشف الحفل، فالحفل ضرورة حتمية، والإنسان الاحتفالي الأقرب لتشخيص روح العصر.

ويقول عبد الكريم برشيد أحد مؤسسي هذا الاتجاه: "إن المسرح احتفالي قبل كل شيء، وإن الاحتفال هو الأساس لقاء، وإن اللقاء هو خروج الذات من عزلتها لتشكل الجماعة والمجتمع، وإن وجود الجماعة يفرض وجود حوار للتواصل والتفاهم" (Bershid,1993,P.34).

ونجد الجهود التنظيرية للمسرح الاحتفالي في بياناتهم وأبحاثهم تركز على الممثل كمشارك في العملية الإبداعية فالمشاركة والجماعية جوهر المسرح الاحتفالي، فالممثل الاحتفالي يحيا بحضور ومشاركة الآخرين، على قضية تهم الجميع فالمسرح موعد عام يجمع الناس في مكان واحد بتلقائية والعفوية كما يحدث في الحياة اليومية ويعتبر التحدي مبدأ من مبادئ الاحتفالي لصناعة الدهشة والشمولية، فهو فن

يتعدى حدود المكان الواحد والزمان الواحد، وصالح لعصره ولكل عصر بعد تعرية الواقع الاجتماعي. وتبنت تنظيرات المسرح الاحتفالي شكل مسرح الحلقة المستمد من أشكال السمر الشعبية المختلفة، وصناعة هندسة المسرح ومعمارته بما يتفق وطابع العمارة العربية، وطبيعة التجمعات العربية في ممارستها لبعض المظاهر المسرحية والاتجاه إلى تبسيط الديكور والأزياء والمهمات المسرحية والاعتماد على الجمع بين الرواية والتمثيل أو الملحمة والمسرح، واعتماد فنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية، وكسر الحواجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي، واعتبار التجديد لا ينصب على التأليف المسرحي وحده بل يشمل أيضاً أساليب التمثيل والإخراج، وبهذا يمكن الحديث عن المرتكزات النظرية والدلالية التي يستند إليها في توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قبل المسرحية، وتشغيل التراث وعصرته ونقده تناصاً وتفاعلاً، واستخدام المفارقة والفتازيا في تشغيل العناوين، والمزاوجة بين الأصالة والمعاصرة، وتداخل الأزمنة، والسخرية في وصف الواقع وتفسيره وتغييره، والحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك والتعبير الجماعي مع تعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه وإيجاد الحلول المناسبة له وهنا التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي.

وقد حصر أحد منظرين هذا الاتجاه الدكتور مصطفى رمضان في تنظيراته مبادئ الاحتفالية في المكونات والسّمات التالية: التحدي، والإدهاش والتجاوز، والشمولية، والتجريبية، والتراث، والشعبية، والإنسانية، والتلقائية، والمشاركة، والواقع والحقيقة، والنص الاحتفالي، واللغة الإنسانية (Ramadani,1993).

وهنا نجدهم عملوا استبدال العرض بالحفل المسرحي، والنص مجرد مشروع ينطلق منه العرض وعلى تقسيم المسرحية إلى لوحات وحركات احتفالية والتركيب بين اللوحات الاحتفالية المنفصلة وتكسير الجدار الرابع، مما شكل الثورة على القالب الأرسطي والخشبة الإيطالية، باستبدال الممثل بالمحتفل واستخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية، والاعتماد على قدرات الممثل، وتوظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي، وخيال الظل، والحلقة وغيرها، وتعدد الأمكنة، والأزمنة، والثورة على الكواليس، والدقات الثلاث التقليدية.

هذه الدعوة إلى الفضاء المفتوح والتحرر من العلبة الإيطالية المغلقة، مع عفوية الحوار وتلقائيتها، مما يؤدي إلى الاندماج المنفصل والتحرر من الخدع الدرامية والأقنعة الواهمة. وقد استخدموا في عروضهم المسرحية تقنيات سينوغرافية بسيطة وموحية ووظيفية سيميولوجياً وتواصلًا.

إن الاحتفال تمرد على القواعد التقليدية وزلزلة لفروع المسرح الأرسطي، ولا يتمثل تأثير هذه الخطوات في تكوين المسرحية كنص فقط، وإنما في الإخراج والتمثيل وفن الفرجة أيضاً من حيث التركيبية والمونتاجية والاعتماد على العقل والسببية (Ben Zidan,1978).

ومن يتابع أعمال المسرح الاحتفالي مثل مقامات الهمداني نجد أنهم يرفضون أن يصبح الممثل لعبة في يد الدور، فالممثل أثناء احتفاله لا ينقل الأحاسيس كما في المسرح الدرامي ولا ينقل الأفكار والأوامر كما في المسرح الملحمي، بل يحيا بحضور الآخرين ومشاركتهم تظاهرة شعبية، وذلك من أجل إعادة النظر إلى الواقع، وذلك بواسطة عيون جماعية وإحساس جماعي.

والممثل في تنظيرات المسرح الاحتفالي شريك المؤلف والمخرج في الإبداع، ولذلك فإن الفرصة متاحة له لفعل ما يراه قادراً على تحقيق التواصل الحي مع جمهوره، أما التمثيل طبقاً لـ(موديل) فإنه يحول الممثل إلى كينونة ثابتة بينما الواجب أن يكون كينونة متحركة، فالممثل في المسرح الاحتفالي هو الاحتفال نفسه، وهذا ما يظهر واضحاً في تجارب مخرج الفرقة الأولى (الطيب الصديقي) الذي شكل فهمه الخاص للعملية الإخراجية، فرؤيته تتأسس من خلال سير كافة عناصر العرض المسرحي بنسق واحد وزمن محدد ضمن بنى فنية متطورة لا تخضع للثبات، يقول: إن وجهة نظري تتعلق فيما يسمى بالتركيب أو المونتاج، أنا أؤمن بأن عناصر العمل المسرحي جميعاً، ينبغي أن تسير في اتساق مع بعضها في وقت واحد، ...، إنني لا أؤمن بالطريقة الكلاسيكية التي تعمل بها بعض المسارح: الممثلون يتمنون وحدهم من جهة،

والمناظر يجري إعدادها على حدة من جهة أخرى، وهكذا فإنهم لا يتمكنون من رؤية المناظر إلا ليلة العرض، أو قبل يومين منها، ولا يحصلون على ثيابهم إلا في وقت مماثل (Al-Bahra,1972,P.358). إن الصديقي يؤكد في مشروعه الاحتفالي على تقنيات الممثل الشامل، الذي يمتلك من المهارات ما يجعل الجمهور أكثر فاعلية وإيجابية، ويؤكد (برشيد) أن الممثل في المسرحيات التي أخرجها الصديقي قد أعلن القطيعة مع التمثيل الغربي سواء في شقة الكلاسيكي، أو في شقة الحديث، فهو قد ارتبط بتقنيات استوحاها من فن الحلقة والبساط، وفن الرواة الشعبيين والمداحين، وعيب الصديقي أنه وقف عند هذا الحد، أي أنه لم يعمل على خلق منظومة، نظرية متكاملة تربط التقنيات بخلفتها الاجتماعية والحضارية. لقد اكتفى بأن تسأل كيف نمثل؟ وذلك من دون أن يطرح الشق الثاني من التساؤل الذي هو لماذا نمثل بهذه الطريقة ولا نمثل بتلك؟ لماذا يكون الراوي أو المداح هو البديل (Bershid,1980,P.87)، لا سيما أن الممثل في المسرح الاحتفالي ملزم بالبحث عن التعابير والإيماءات والمفردات الشعبية الصوتية والحركية التي تحفل بها قواميس الحياة، وتقديمها ضمن رؤية تتوحد فيها روح الجماعة، فالمسرح الاحتفالي لا ينسخ الواقع الطبيعي ولكنه يركب واقعا مسرحيا جديدا، هذا الواقع الجديد هو بالأساس واقع مركب بشكل كيميائي دقيق، يعتمد هذا التركيب في كلياته وجزئياته على المزج بين الأجواء المختلفة؛ مزج الواقع بالحلم وإغراق الحقيقي في الأسطوري، وإدخال الوهمي في طلب اليومي، والخلط بين التمثيل واللاتمثيل، الشيء الذي يجعلنا نعيش كمساهمين في الحفل المسرحي داخل أجواء شفافة، نعرفها كعناصر أساسية، ولكننا نهملها كتركيبات لهذه العناصر الأولوية المنتزعة من الواقع الطبيعي. هذه الأجواء التي ليست طبيعية، لا بد أن تعرض في ديكور غير طبيعيين وذلك حتى يتم التوافق والتجانس بين الفضاء العام لهذا الواقع المسرحي والوحدات الأساسية التي تكونه وتشكله.

ثانياً: الجهود النظرية في إعداد الممثل والأنثروبولوجيا عند مختبر عرنوس المسرحي

تعنى الأنثروبولوجيا بدراسة الإنسان وأعماله ومنجزاته المادية والفكرية، وكل التطورات البنائية للبشرية ونمو الحضارات، واهتمامه بالجماعات والحضارات الإنسانية المعاصرة. والأنثروبولوجيا المسرحية هي دراسة التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان وهو في حالة العرض المسرحي، أي حين يستخدم حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ مختلفة عن تلك التي تتحكم بالحياة اليومية، ذلك لأن الممثل يستخدم جسده في الحياة اليومية المعتادة بنوع من التقنية المشروطة بثقافته ووضعه الاجتماعي وطبيعة مهنته، في حين يستخدمه في العرض المسرحي بطريقة أخرى، وتقنية مختلفة كلياً.

ومن هنا رجع مختبر عرنوس في تنظيراته إلى ابن سينا وبعض الرياضيات الشرقية حتى تمكن من وضع منهجه الخاص الذي يركز إلى إطلاق المشاعر عند الممثل لاكتشاف أدواته الداخلية (مفردات الوجدان) وكذا أدواته الخارجية من خلال ممارسة التجربة وتحليل النتائج عن طريق حلقات البحث الجماعية مع محاولة التركيز على تنمية الحس الإيقاعي لتلك الأدوات للتعرف على الإيقاع الظاهري (الأدوات الخارجية) والإيقاع الباطني (للأدوات الداخلية) للمشاركة في تنشيط الموهبة الخاملة عن طريق الإثارة للدخول في اللعبة.

ويعتمد هذا الاتجاه في تنظيراته وتطبيقاته على تفجير طاقات طالب التمثيل الجسدية والوجدانية والذهنية عن طريق الاستثارة والصدمة وكسر الخجل ليساعده على غزو عالمه المجهول في ذاته واكتشاف طاقاته المخزونة والعمل على تطوير إمكاناته بالتدريب والاطلاع على مناهج المبدعين في هذا المجال، والبحث والدراسة في مختلف المعارف الإنسانية التي تساعده في هذا المجال مثل (علم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا ومختلف فروع الفن)، ويقدم المختبر التدريب (الفزيو سيكولوجية) من خلال المناقشة التي تعقب كل تدريب لتحفز الممثل على البحث والاستقصاء ليحقق ذاته الفردية وسط الجماعة (Arnous,1986).

وجاء في تنظيرات المختبر ضرورة دراسة إنثروبولوجيا المجتمع والالتحام بالبيئة والطبيعة من خلال فكرة الجمع والالتقاط عن طريق تصوير ما يجذب انتباه المتدرب من شخصيات متنوعة أو حركة وسلوك حيوان أو طائر يروق للمتدرب، ويرتكز المختبر أيضا على الإحساس بالإيقاع الكوني المسموع والمرئي، الرياح، والبرق، والرعد وكذا الإيقاع المنتخب من الموسيقى لتنمية الحس الإيقاعي عند المتدرب في الجسد والوجدان كي يكتشف الإيقاع الظاهري والباطني للحوار.

وأكدت تنظيرات المختبر على تدريب الممثلين على أنغام الموسيقى وصولا إلى الاسترخاء النفسي والعضلي، من خلال التنوع الإيقاعي (مؤثرات سمعية) يتم ملاحقة الجسد للإيقاعات المتنوعة المتتابعة خلال مزج بعض المؤثرات، المختلفة لملاحقة تنوعها، وإثارة الخيال المتدفق، واستجابة الجسد بوساطة التعبير، وهذه المؤثرات مثل الأمواج، والعواصف، والرياح، ثم النسيم، وأصوات آلات دقيقة، ثم أصوات حيوانات مفترسة، ثم أصوات حيوانات أليفة، وهكذا، ويزداد الاسترخاء عندما تسترخي الجفون في هذا الجو حينما تخفق الإضاءة على الأجساد، وتلامس الموسيقى الأذان، فينطلق الوجدان في رحلة التأمل بأعماق الذات الفردية، أو خارجها حينما ينطلق الخيال فتنمو الذكريات، وتنساب الانفعالات، وقد يحدث التواصل أو التحام الذات مع الذات الأخرى ليحدث الانطلاق خارج الذات، أو الانكماش داخله، ومن الممكن أن نطلق عليه تدفق المشاعر، وانطلاق المكبوت، وترك الحرية من خلال ذلك الجو الذي أفرز تلك الحالة التي قد يطلق عليها الاستجابات العضلية للمؤثرات الداخلية، أو ما يمكن أن يسمى الرياضة الوجدانية.

وركزت تنظيرات مختبر عرنوس على الاستجابة العضوية للموروث الديني (اللحني والتراث الشعبي) تناسب من جملة متنوعة يتخللها فترات صمت لتراتيل دينية، وترانيم متدرجة الطبقات بين الصعود والهبوط، ثم أغاني الحرائث والدراسين، وأغاني الرعاة، تتنوع بين البطء والسرعة ومحاولة الاستجابة لتريدها لاكتشاف التدرج في الطبقات للاستجابة والتدفق الفردي والجماعي وتسجيل النتائج لاكتشاف النشاز والأخطاء من خلال حلقة الاستماع والنقاش وإعادة التجربة.

وهنا نجد استفادة المختبر في تنظيراته وتطبيقاته من إنثروبولوجيا المجتمع في تلك التمارين يوثق صلة الممثل بالموسم والعادات والتقاليد والأغاني من خلال العودة إلى إيقاعاتها وترانيمها وتراثيها، وبهذا يكون قد درب الممثلين للوصول إلى الصوفية التي أكدها في بعض عروضه وبالذات في مسرحية رحمة، العرض الذي يجذبك من البداية إلى النهاية بحيوية راقصة وبمتعة الاستماع إلى الموالم والتراثيل مع الإضاءة الساحرة مما يضيفي إلى حالة الوجود الصوتي قدر المهابة والانبهار، حرية استجابة الصوت للإحساس التشكيلي تزداد الإضاءة في قاعة التدريب ويعلق في أركان القاعة مجموعة من اللوحات متدرجة اللون من الغامق والفاتح كما تزود جدرانها بلوحات متناقضة الألوان، وكذا لوحات ذات ألوان متناقضة، ثم محاولة إثارة أعضاء التدريب لاستحضار طبقة الصوت الذي أحسه من خلال تركيزه في البقع اللونية التي تروقه ويختارها، ثم محاولة التدرج بالطبقة المستحضرة تبعا للتدرج اللوني في اللوحة التي يركز فيها.

وذهب المختبر في تنظيراته وتمارينه التي تساعد الممثلين للوصول إلى الحالة الجماعية التي ركزت عليها الطقوس الإنثروبولوجية فتذوب الفردية من أجل الجماعة وهذا ساعد المختبر في رسم التشكيلات الحركية في مسرحياتهم، وظهر ذلك في مسرحية (الطوفان) ومسرحية (وطار فوق عش المجانين)، حيث كانت المجاميع هي التي تخلق المشهد الطقسي وسط الجو السحري بالألوان والبخور والشموع.

والجدير بالذكر ان التنظيرات والتطبيقات للمختبر ركزت على التدريب في الأماكن الأثرية واستغلال عبقريّة المكان لتفجير طاقة الصوت واستجلاب الخيال، ولتطوير الأدوات التعبيرية والذهاب إلى الأماكن الأثرية للتدريب على شخصيات أسطورية لمحاولة التأمل واستحضار ملامح الصوت والحركة لمثل هذه الشخصيات، يستلهمها من عبقريّة المكان من خلال التركيز في دهاليز تلك الآثار كي تتولد الشخصيات التي ناقشها المختبر من خلال أبحاثه والزيارة الميدانية للآثار، ويتأمل كل منهم الشخصية، منهم من يختار

ردهة، ومنهم من يختار قبوا، ومنهم من يختار ممرا مظلما، ويجلس ليتأمل ويستجلب صوت الشخصية المتخيل من خلال استيلاء الإحساس ويبدأ في الاسترسال والتدفق .

تعزز الإثنوبولوجية عند الممثلين بعض التمارين من خلال الذهاب إلى الأماكن الدينية أو الأثرية وإجراء تمارين مسرحية، وتناول بعض الشخصيات الأسطورية التي تتناسب مع المكان وصولاً للنشوة، ومن ثم استثمار هذه التمارين في العروض؛ حيث قدم مسرحية (شاطئ الزيتون) أو (الطوفان) في آثار مدينة جرش الرومانية، وقدم أعمالاً عديدة في المقاهي القديمة والقصور والقلاع.

تركز تنظيرات المختبر على تحريك الطاقة داخل الممثل ليتفاعل مع المعطى له، مثل استحضار الأرواح والزار وبعض الطقوس الدينية، وقد ظهرت في عروض المختبر مثل مسرحية (وطار فوق عش المجانين) من خلال تأثير الإضاءة والأصوات والألوان لإثارة حواس الممثلين والجمهور معا للوصول إلى الطقس الإثنوبولوجي، وأكد المختبر في مسرحية (شاطئ الزيتون) في صناعة الاختلاف في الإيقاع الباطني الناتج عن الطاقة الانفعالية الداخلية التي سببتها رائحة البخور عن مثيلتها الناتجة عن الرائحة العطرة (حاسة الشم)، وكذلك يختلف الإيقاع الناتج عن الطاقة الانفعالية التي سببتها درجة الخشونة أو النعومة، كما يختلف الإيقاع الباطني الناتج عن الطاقة الانفعالية التي سببتها درجة الملوحة والحلاوة في حاسة التذوق. كما يمكن أن يحدث التناقض في الإيقاع في عدم اتساق ترجمة أدوات التعبير المرئية والمسموعة لأدوات الممثل الداخلية في عالم الوجدان.

وبهذا تكون الجهود النظرية لمختبر عرنوس قد وضعت للمختبر منهجا لتدريب الممثل يركز إلى دراسة سلوك الناس وعاداتهم وتقاليدهم وبيئاتهم ودياناتهم وطقوسهم وتراثهم المحكي والمكتوب والحركي ليساعد الممثل للوصول إلى حالة الصدق والإبداع في أدائه.

ثالثاً: الجهود النظرية في إعداد الممثل عند فرقة طقوس المسرحية

إن الجهود النظرية لفرقة طقوس وأبحاثها وتطبيقاتها التي ارتبطت بالعادات والتقاليد والأعراف والاحتفالات وفي كل سلوك للإنسان البدائي، ودراسة أساطير الشعوب وعاداتها في محاولة لاستجلاء بعض كوامن المورثات الثقافية، والممارسات الطقوسية للوصول إلى عمق الظواهر الاجتماعية شكلت اتجاهها جديد في المسرح العربي.

وأشارت تنظيرات الفرقة إلى استخدام الطقس كغطاء للتأويل، ومثال ذلك القناع الذي هو الوجه الآخر للممثل، أو هو بمثابة الصورة الاصطناعية للممثل حيث يساعده على أداء مجموعة من الأدوار التمثيلية في سياقات درامية مختلفة. وهو كذلك الغلاف الفني والجمالي الذي يحيط بالوجه الثابت للممثل المسرحي وجسده التشخيصي الديناميكي، وقد كان القناع عند الشعوب القديمة في الشرق وأفريقيا يحمل أبعاداً دينية، ويحوي دلالات روحانية، ويشمل علامات صوفية وطقوسية وشعائرية، قبل أن يتحول إلى أداة لتحقيق فرجة درامية جمالية وفنية ارتبطت أيما ارتباط بالمسرح. ومن هنا، نقول بأن القناع قد انتقل عبر مراحل التاريخ من مرحلة المقدس إلى مرحلة المدنس، أو تحول من مرحلة الروح إلى مرحلة الجسد.

وأكدت الجهود النظرية للفرقة على الممثل أن يتبنى الدور من خلال الشخصيات التي تضطرم بالمناقضات في أعماق الإنسان (الظلمة والنور، والكيان والفراغ، والحرمان والاستكفاء، والوجود واللاوجود، والحركة والسكون)، ولا مفر من استمرار هذا الصراع في حياته، فهكذا تكونت الشخصية المسرحية.

واهتمت الفرقة في جهودها النظرية على الظواهر الدينية التي تصنف إلى جانب الفعل (action)، وجانب الفكر؛ ويتمثل الجانب الأول في الطقوس، بينما الثاني في الاعتقاد الذي هو وجود فعلي يعبر عن ماهية الروح في سعيها المتكرر نحو الإله الحقيقي المطلق أو السعي لاستعطافها وكسبها لتحقيق أغراض حياتية أو اخروية. ويتكون الطقس من مجموعة أقوال وأفعال متعارف عليها، وتكون فعالية الطقوس بما يثير من مشاعر وسلوك يقويان أو أصر الارتباط الجمعي.

والبحث في تنظيرات الفرقة عن الطقس وممارساته تقودنا تلقائياً إلى أصول الظواهر الدينية الأولى، ثم الدين بعد ما تكونت أنساقه من مجموعة أفكار (معتقدات) ومجموعة (تطبيقات) ويمكن تعريف الدين تعريفاً عاماً بأنه: عبارة عن تجلٍ للمطلق في إطار الفكر التصويري، والفكر عادةً يستلزم وجود ميدان تطبيقي أي جانب فعلي والطقس يشمل جانب الفعل في الدين.

على أن معظم الطقوس الدينية تتم جماعياً، حيث يتحقق شعور الفرد بالانتماء للجماعة والتجانس معها مما يقوي تماسكها، وذلك بمحاولة الأفراد مجتمعين كسب رضا المعبود واستعطافه بالابتهاال والتضرع وتقديم القرابين وإقامة الصلوات وغيرها.

تؤكد تنظيرات الفرقة في بياناتها أن غريزة المحاكاة لدى الإنسان البدائي كما أوضحنا من خلال طقوسه الدينية والدينيوية، هي المصدر الأصلي لنشوء فن التمثيل بهدف التكيف مع المحيط الذي يضي عليها الطابع الجماعي، ومن هنا كانت المحاكاة فطرية بدائية تقوم على الإيماء والصوت. وبعد ذلك أخذت تتطور بتطور الزمن، ومع تطور ذهنية الإنسان أصبحت المحاكاة منظمة بإيقاع محسوس وأشكال مختلفة، وكان الرقص أقدم هذه الأشكال التي بواسطتها ينفس ويعبر الناس عن انفعالاتهم، وهي الخطوة الأولى نحو الفنون.

إن الجهود التنظيرية للفرقة تصف الممثل بأنه العنصر السينوغرافي الوحيد الذي يتشكل بوعيه ويعطي الحياة للمسرحية، لذا نهتم بإعداده للوصول إلى الممثل الطقسي وكان يعتبر الممثل الجيد هو الممثل الصادق والمؤمن بالحالة المسرحية الطقسية التي يقدمها؛ فكان يعمل على تحرير اللاوعي لدى الممثل للإفصاح عن المخزون المكبوح من الكبت والغرائز والتشنجات للوصول إلى الراحة النفسية والاسترخاء المطلوب. إن إيمان الممثل بشكل ومضمون العرض الطقسي، هو الشرط الأساسي لتبني الفكرة العليا للعرض المسرحي، لأنه الأداة الظاهرة التي تترجم الفعل الدرامي أمام الجمهور والعنصر البشري، والممثل هو العنصر الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه في فن المسرح، ولكي تصل بالممثل إلى أرقى درجات الجمال يجب أن يكون واعياً ومؤمناً بما يقوم به حتى يستطيع المخرج أن يستفز كل مكوناته ولا يكون هذا إلا إذا تبني الممثل أدق تفاصيل العرض وبالتالي أمن به.

فالتنظيرات لفرقة طقوس المسرحية تعتمد على المشهد البصري الذي يتبناه مجموعة من الممثلين في حالة درامية موحدة تربط هذه المجموعة لتبدو وكأنها تتحرك بدافع اللاشعور، تعتمد على جسد الممثل وإشارات وإيماءاته والإنشاد الجماعي، حيث يتم استثمار الممثل ككائن بشري بكل تفاصيله سواء كانت جسدية أو صوتية أو نفسية للوصول إلى الممثل الطقسي (الأداء الصادق، والرقص التعبيري، والغناء، وإصدار الأصوات، والعزف). كان المخرج يقيم ورشة عمل جماعية تفضي إلى طقس مسرحي، حيث كان يدرّب الممثل بشكل فردي وجماعي مستعينا بمدربي رقصات وضابط إيقاع أو موسيقى لشحن طاقات الممثلين الروحية في وقت مبكر قبل أيام العروض، فكانت التدريبات جسدية قاسية وروحية من خلال الموسيقى، وكانت هذه التدريبات منفصلة عن بروفات المسرحية التي تأخذ جانباً جسدياً روحياً آخر يتعلق بالعرض المسرحي فقط.

وجاءت الجهود التنظيرية مثلاً في تجربة مسرحية طقوس الحرب والسلام لتكشف عن آلية التعامل مع الممثل عبر أربعة مراحل متتالية:

المرحلة الأولى: التشكيل الحركي بعيداً عن الحوارات، وفي هذه المرحلة يخضع المجاميع والممثلون لنفس التمارين مما يخلق روح الجماعة عند الفريق.

المرحلة الثانية: تمارين الفضاء المفتوح، حيث يدفع الممثلون على التأقلم مع مكان العرض، مثلاً: "جبل القلعة المكان الأثري الذي اختاره المخرج للمسرحية، مما خلق ألفة بين الممثلين وحجارة المكان وإعادة اكتشافها بكتلها وزواياها وإعمارها الجمالي الجديد".

المرحلة الثالثة: وهي إعطاء الخصوصية للشخصيات بتدريب الممثلين على الوجدان والسلوك

الحركي لكل شخصية ثم استنطاقها بحوارات تعبر عن طبيعتها.

المرحلة الرابعة: الرسم النهائي للتكوين الحركي والرقصات والمجاميع، ويقول عياد: كان الانشغال في الأداء جماعياً وخصوصاً في حالات التقمص، والتي جاءت أغلبها حلولا، فبرع المؤدون والمجاميع في الأداء وفق المسارات التي صممها الإخراج.

إذا، هذه المراحل توصل الممثلين إلى الحلول في الشخصيات للوصول إلى الإيمان بالحالة النفسية المسرحية، وكأنها تقدم شعائر، فشخصية سمراء مثلاً في مسرحية طقوس الحرب والسلام استطاعت الممثلة إقناع الجمهور بألمها وحزنها، ولم يستطع المتلقي الفصل بينها وشخصية سمراء، وهنا يتماهى مع الشخصية الدرامية المقدمة، وذلك في إطار العناصر الطبيعية للعمل.

إن الممثل في هذه المسرحية يحتاج إلى مهارات خاصة للتعامل مع مفردات العرض فمثلاً شخصية العرافة كانت تحمل طائر البومة طيلة العرض فوق كتفها ورأسها وهذا يحتاج إلى تمارين خاصة مع هذا الكائن للسيطرة عليه، بالمقابل شخصية سمراء تتعامل مع طيور الحمام والرحى وهي أداة تراثية لحن الحبوب والقمح، وتحتاج إلى تمارين خاصة لاستخدامها والعمل عليها.

يقول نعمه مأسسة إنشائية الفضاء -فضاء العرض- على موسيقية التشكيل وشفافيته من خلال رسم الخطوط الحركية والتكوينات وجلال الكتلة ومشروعية الفراغ، أكسبتها معالجة الضوء والظل بهاء جليلاً منح الجميل في العرض ذائقته المطلوبة. وجاء الأداء الرفيع للممثلة في دور العرافة، وشفافية الأداء لدى الممثلة في دور الفتاة، ورسالة وحضور الممثل والمؤدين الآخرين، متفهما ومدركا وواعيا لقوانين اللعبة.

وعلى الجانب الآخر يتم تدريب الممثلين على الإلقاء المنغم والغناء، وهذا يتطلب تمارين صوتية وموسيقية، والحوارات مشبعة بالصورة الشعرية، وما زالت الرحي تدور والقمح يطعم الطيور مؤسسة لأوجه الصراع داخل العرض الطقسي في فضاء مسرحي مفتوح على كل الاحتمالات، وتتوسل سمراء أباهما الذي يصير على الرحيل بعد تدمير القرية وتحطيم معناها الساكن في الذاكرة أن يبقى، إلا أنه يحملها فوق عربته وتعبه ويمضيان إلى غير هدى، ويدخلان متاهة الزمان والمكان، ويلتقي الأعمى الذي أراد المخرج بصير روح، وحسد الموقف بالسمراء يطلب منها الصراخ اصرخي، اعبري حدود الحلم، جسدي جسر لك، دوسيه، يشتد عودي وبين غياب من سكن ومن رحل، مروراً بالحوار الحزين المضمخ بالأسى بين سمراء والأعمى الذي يصرخ أوقفوا الحروب من فضلكم.

أسفرت الدراسة عن النتائج الآتية:

يتجاوز المسرح الاحتفالية والانثروبولوجية في تنظيراتها المسرح الدرامي الأرسطي مثل الأوبرا الصينية والتي تمثل الشكل الأدائي الأساس من بين الأشكال ما قبل المسرحية من حيث كونه مسرحاً (بيروي) الفعل الإنساني إلى المسرح التفاعلي الذي يعمل على (إحياء) فعل ما يخلق مظهراً آلياً، مظهراً تتم في حضور الجميع و(بمشاركة) الجميع.

رفضت تنظيرات المسرح الاحتفالي الاندماج طبقاً لمفهوم ستانسلافسكي لأن الاندماج يذيب الشخصية في الدور الذي يؤديه، ورفضوا طريقة الأداء البريختية لأن الممثل فيها لا يعيش الأحداث بل يرويها، وتوصلوا إلى مفهوم جديد للاندماج وهو أن التمثيل الاحتفالي يحقق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور، وفي ضوء هذا تتم عملية الاندماج أمام الجمهور لأن الدور مثله مثل اللباس يمكن أن يلبس أمام الجميع.

تحمل الاحتفالية والطقسية والانثروبولوجية بديلها أو بدائلها في الفكر والفن في اليومي والتاريخي. فقد كان ضرورياً إحداث ثورة جذرية على المسرح التقليدي السائد تمس كل عناصر المؤسسة المسرحية، لأن الاحتفال أكبر من أن تسعه جدران البناية التقليدية، وهذا يعني نقد المسرح الأرسطي والبريختي وغيرهما.

يرتكز المسرح الإنثروبولوجي في مختبر عرنوس والطقسي في فرقة طقوس المسرحية على تراث

الشعب العربي، حتى يجدها صبغة جديدة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي، بعيداً عن الاستلاب والاعترا ب الحضاري والثقافي والتبعية الفكرية للغرب، وهذا يعني الاعتماد على التراث العربي كمادة للإنشاء الأدبي، وهذا يتطلب دراسة الأصول ورصد الثابت في المجتمع، مع تبني شكلا مسرحيا مستمدا من أشكال الفرجة الشعبية التراثية، كالسامر وفنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية، وهنا يلتقي مع المسرح الشرقي في النو الكابوكي كما يلتقي مع تنظيرات غروتوفسكي وأرتو ويوجينو باربا في العودة إلى الأصول والبدائية والأساطير الشعبية.

يعتمد الممثل لدى الاتجاه الإثنوبولوجي والطقسي المسرحي للوصول إلى حالة التجلي المطلوبة في العرض المسرحي على تشكيل في فضاء المسرح والتشكيل الاستعراضي الراقص للوصول إلى اللغة التعبيرية بإيقاع مدروس ومناسب. فالممثل بهذه الحالة بحاجة إلى ورشة تدريب خاصة ليحل روحيا وشكليا في الحالة الإثنوبولوجية المنشودة، وهذا يتطلب من الممثل قوةً وصبراً وإصراراً للوصول إلى الحالة السحرية كما جاء في التنظيرات العالمية عند غروتوفسكي وانتوانين أرتو.

يعتمد المسرح الطقسي- فرقة طقوس المسرحية على التعبير الجسدي وهذا يجعلها بحاجة إلى ممثل على درجة عالية من الوعي لكي يتسنى له ترجمة الحالة الروحية في الطقس إلى لغة جسدية تعبيرية نابعة من وعيه الخاص كممثل لهذه الحالة المجسدة صوريا، وهنا نجده يلامس تنظيرات أرتو حول المسرح الطقسي.

يعمل المسرح الطقسي والإثنوبولوجي على تحرير اللاوعي لدى الممثل للإفصاح عن المخزون المكبوح من الكبت والغرائز والتشجنات للوصول إلى الراحة النفسية والاسترخاء المطلوب، وإن إيمان الممثل بشكل ومضمون العرض الطقسي هو الشرط الأساسي لتبني الفكرة العليا للعرض المسرحي لأنه الأداة الظاهرة التي تترجم الفعل الدرامي أمام الجمهور والعنصر البشري.

التوصيات والمقترحات:

في ضوء الدراسة أقدم المقترحات الآتية:

1. يوصي الباحث وزارة الثقافة الأردنية والجهات المهتمة بالثقافة بدعم أعمال مسرحية وسينمائية في المسرح الاحتفالي والإثنوبولوجي والطقسي.
2. يوصي الباحث الجامعات بالاهتمام بالأبحاث التي تهتم بالمسرح الاحتفالي والإثنوبولوجي والطقسي.

Sources & References

قائمة المصادر والمراجع:

1. Al-Araji, Salam Mahdi (1989). *How was Brecht's approach understood by the author and director in Iraqi theatre?* (Master's thesis) Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
2. Al-Bahra, Nasr al-Din (1972). A pioneering theatrical experience in Morocco. *Al-Mawqif Al-Literary Magazine*. First issue, Arab Writers Union, Damascus.
3. Ali, Awad (2015). Essay by Eugenio Barba: From welder to founder of the anthropology of theatre. *Al-Arab Newspaper* - Issue No. 10007.
4. Al-Jawkhadar, Muhammad Saeed. *Principles of acting and directing*. Damascus: Dar Al-Fikr.
5. Al-Kashef, Medhat (2008). *Theater and Man: Contemporary theatrical presentation techniques*, from the epic to the anthropology of theatre, Cairo: Egyptian General Book Authority.
6. Al-Sayyid Eid, Muhammad (1994). *Celebration in Arab theatre*. Cairo Scientific Forum for Arab Theater Performances.
7. Arabs, Muhammad Jalal. (1996). In the book Ceremonial Theater Issues. *Theater Magazine*, Issue 97, Cairo: Egyptian General Book Authority.
8. Ardash, Saad (1997). *Director in Contemporary Theater*, World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.
9. Arnous, Abdul Rahman (1986). *Theatrical laboratories for training the actor and the attempts of the Yarmouk laboratory in the city of Irbid_Jordan*. Seminar at the Chamber Theater, Cairo.

10. Artaud, Antoine (1973). *Theater and its counterpart*. Translated by Sama Ahmed Asaad, Cairo: Dar Al Nahda Al Arabiya.
11. Attia, Hassan (1990). *Fixed and variable. Studies in Theater and Popular Heritage*, Cairo: Egyptian General Book Authority.
12. Barba, Eugenio, et al. (1998). *The actor's energy: essays in the anthropology of theatre*. Egyptian Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, translated by Suhair El-Gamal, Cairo.
13. Barthes, Roland (1986). *Roland Barthes talks about Bertolt Brecht's theater*. translation. Shukri Al-Mabkhout, Theatrical Spaces Magazine, Issues 5, 6, Tunisia: Ministry of Culture.
14. Ben Zidan, Abdel Rahman (1978), *from the issues of Western theatre*. Meknes.
14. Bershid, Abdul Karim (1980). In the future vision of the Arabization of Arab theatre. *Al-Bayan Magazine*, Issue 169, Ministry of Information.
15. Bershid, Abdul Karim (1986). *Festive theatre. 1st edition*, Dar Al-Jamahiriya for Publishing and Distribution.
16. Bershid, Abdul Karim (1993). *Ceremonial positions and counter positions*. Marrakesh: Tinnel Printing and Publishing House.
17. Bingmann, Walter (1974). *Brecht. 1st edition, trans. Amira Al-Zein*, Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
18. Brecht, Berthold (1974). *Theory of epic theater. translation*. Jamil Nassif Al-Takriti, Beirut: World of Knowledge.
19. Brecht, Berthold (1975). *Petite logic in theatre. translation*. Ahmed Al-Hamo, Damascus: *Foreign Literatures*, Issue 2.
20. Dinkin, Michelle (1980). *Dictionary of sociology*. Translated by Ihsan Muhammad Al-Hassan, Dar Al-Rashid, Baghdad.
21. Hamed, Aqeel Majid, and Hanna, Saddam Salem. (2021), The actor's body training in contemporary theater, Qasim Bayatli's experience as a model. *Nabu Journal of Research and Studies*, Volume 27, Issue 32, Mosul.
22. Innes, Christopher (1996). *Avant-garde theater from 1892-1992*. Translated by Sameh Fikry, Cairo: Center for Languages and Translation.
23. Krotowski, Jerzy (1982). *Towards a poor theatre*. T: Kamal Qasim Nader / Baghdad: Al-Hurriya Printing House.
24. Magarchak, David (1960). *The Art of Theater - An introductory study on the Stanislavsky method*. Translated by Lewis, Qatar, Cairo: Dar Al-Katib Al-Arabi for Printing and Publishing
25. Powers, Faubion (1964). *Japanese theater. Trans: Saad Zaghoul Nassar*, Cairo: Egyptian General Institution for Authoring, Translation, Printing and Publishing.
26. Ramadani, Mustafa (1993). *Issues of ceremonial theater*. 1st edition, Arab Writers Union Publications, Damascus.
27. Sens, W. (1983). *Hegel's philosophy is the philosophy of the spirit*. Translated by Imam Abdel Fattah, Beirut: Dar Al-Tanweer.
28. Sorio, Eitan (1982). *Aesthetics through the ages*. 2nd edition, translated by Michel Assi, Beirut: Oweidat Publications.
29. Stanislavsky, Konstantin (1973). *Actor preparation*. translation. Muhammad Zaki Al-Ashmawy, Cairo: Dar Al-Hana Printing.
30. Zakhova, Boris (1996). *The art of the actor and director*. 1st edition, translated by Abdul Hadi Al-Rawi, Amman: Ministry of Culture Publications.
31. Zaki, Ahmed (1989). *The genius of theater directing, schools and curricula*. Cairo: Egyptian General Book Authority.