تفاعلية التلقي للعرض المسرحي الاحتجاجي– مسرحية ثمانية شهود من بلادي اختيارا

م. د مرتضى علي حسن جاسم

وزارة التربية / المديرية العامة لتربية محافظة بابل

البريد الإلكتروني Email : murtatha 1976@gmail. Com

الكلمات المفتاحية: تفاعلية – التلقي.

كيفية اقتباس البحث

جاسم ، مرتضى علي حسن، تفاعلية التلقي للعرض المسرحي الاحتجاجي– مسرحية ثمانية شهود من بلادي اختيارا، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تشرين الاول ٢٠٢٤،المجلد:١٤ ،العدد:٤ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Interactive reception of the protest theatrical performance - the play Eight Witnesses from My Country by Choice

M. Dr. Murtatha Ali Hassan Jassim
Ministry of Education / General Directorate of Education of Babylon Governorate

Keywords : Interactive- Receiving.

How To Cite This Article
Jassim, Murtatha Ali Hassan, Interactive reception of the protest theatrical performance - the play Eight Witnesses from My Country by Choice, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, October 2024,Volume:14,Issue 4.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

The protest theatrical performance seeks to stimulate the imagination of the recipient by producing multiple interpretive readings of the theatrical performance speech, which come in an intentional way for the purpose of the recipient interacting with the events of the theatrical performance and elevating it to the level of rejection and protest and achieving multiple goals at the intellectual, social and political levels, and producing a protest theatrical speech that interacts and participates in Activate it receiver.

The research included four chapters: The first chapter was concerned with the methodological framework of the research, and the research problem centered on the following question: How was the director able to provoke the audience to interact with the protest theatrical performance?

While the importance of the research and the need for it became clear as it sheds light on an important detail of the theatrical process, which is the effectiveness of reception in theatre, as well as being a cognitive achievement that benefits students And researchers in the field

of theatrical directing, in addition to deriving a basic goal, which is to identify the effectiveness of the reception of the protest theatrical show. As for its limits, it was limited to the theatrical performances that were presented at the Theater of the Cultural Center in Basra in (2018). The chapter concluded by defining the most important terms that were mentioned in the title of the research. .

The second chapter was concerned with the theoretical framework and contained two sections. The first section was concerned with the interaction of reception in the theatrical performance, while the second section was concerned with studying protest theatre's origins and development. The research emerged from the theoretical framework with the indicators that it used as a tool for analyzing samples.

As for the third chapter, it included (research procedures), as it included the research community, which included the research sample, through which the sample represented by the protest theatrical performances, eight witnesses from my country, was analyzed.

The fourth chapter contained the research results reached by the researcher, a presentation of the conclusions, and a list of sources.

ملخص البحث

يسعى العرض المسرحي الاحتجاجي الى تحريك مخيلة المتلقي عبر انتاج قراءات تأويلية متعددة لخطاب العرض المسرحي ، تأتي بطريقة قصدية لغرض ان يتفاعل المتلقي مع احداث العرض المسرحي ويرتقي به الى مستوى الرفض والاحتجاج وتحقيق اهداف متعددة على المستوى الفكري والاجتماعي والسياسي ، وانتاج خطاب مسرحي احتجاجي يتفاعل ويشارك في تفعيله المتلقي .

تضمن البحث اربعة فصول :عُني الفصل الاول بالاطار المنهجي للبحث ، ومشكلة البحث المتمركزة في التساؤل الاتي : كيف استطاع المخرج اثارة المتلقي ليتفاعل مع العرض المسرحي الاحتجاجي ؟

في حين تجلت اهمية البحث والحاجة اليه بوصفه يسلط الضوء على مفصل مهم من مفاصل العملية المسرحية الا وهي فاعلية التلقي في المسرح ،فضلا عن كونه منجزا معرفيا يفيد الدارسين والباحثين في مجال الاخراج المسرحي ، فضلا عن اشتقاق هدف اساس هو التعرف على فاعلية التلقي للعرض المسرحي الاحتجاجي ، اما حدوده فقد اقتصر على العرض المسرحي الذي قدم على مسرح المركز الثقافي في البصرة عام (٢٠١٨) واختتم الفصل بتحديد اهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث .

فيما عُني الفصل الثاني بالاطار النظري واحتوى على مبحثين اهتم المبحث الاول تفاعلية التلقي في العرض المسرحي ، فيما عُني المبحث الثاني بدراسة المسرح الاحتجاجي النشأة والتطور . وخرج البحث من الاطار النظري بالمؤشرات التي وظفها كأداة لتحليل العينات .

اما الفصل الثالث فقد تضمن (اجراءات البحث) اذ اشتمل على مجتمع البحث الذي ضم عينة البحث والتي من خلالها تم تحليل العينة المتمثلة بالعرض المسرحي الاحتجاجي ثمانية شهود من بلادي .

اما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث التي توصل اليها الباحث وعرضا للاستنتاجات ، وقائمة بالمصادر .

الفصل الاول

مشكلة البحث :

اختلف تفاعل المتلقي مع العرض المسرحي باختلاف المرجعيات الفكرية والفلسفية والصياغة الاخراجية التي يؤسس عليها المخرج عمله واسلوبه المسرحي ، فكان الاهتمام بالمتلقي هو المستهدف بالدرجة الاولى . فبرز بذلك الحاجة الى المسرح الاحتجاجي الذي كان يستهدف الجمهور من اجل التأثير فيهم بشكل ايجابي عن طريق خلق حالة من التفاعل بين المتلقي و الاحداث التي تجري على خشبة المسرح .

تتميز اغلب العروض المسرحية بقدرتها على تحريك مخيلة المتلقي باتجاه توليد افكار متعددة تهدف في النهاية الى انتاج قراءات تأويلة متعددة لخطاب العرض المسرحي ومن ثم فان هذه الافكار قد تجري بشكل مختلف في عملية التفاعل في العرض الاحتجاجي لان عملية تأويل القراءات في المسرح الاحتجاجي تكون بطريقة قصدية غير اعتباطية لخلق معاني وبناء تصور يتفاعل معه المتلقي ويرتقي بها الى مستوى دلالي لا يخفى على المتلقي وتثير في اعماقه دعوى الرفض ثم الى الاحتجاج حيث يأخذ ذلك التفاعل بين خطاب العرض والمتلقي من خلال أشراكه في بلورة تلك المعاني المخفية والثيمة المطمورة خلف الكلمات الحوارية والحركات الادائية .

العرض المسرحي الاحتجاجي يروم الى تحقيق اهداف متعددة على المستوى الفكري والاجتماعي والسياسي والثقافي يسعى المخرج من خلالها الى بلورة الافكار وانتاج خطاب مسرحي يتفاعل ويشارك في تفعيله المتلقي لأنها لحظه مهمه في انتاج ذلك التفاعل الذي يرسم صورة العرض المسرحي والذي من المفترض ان يكون المتلقي متهيئا لاستقبال فعل التلقي من خلال توفر العوامل التي تساهم في انجاح تلك الفاعلية ومن خلال ذلك حاول الباحث التوصل الى حل

لمشكلة بحثه من خلال الاجابة عن التساؤل التالي :– كيف استطاع المخرج اثارة المتلقي ليتفاعل مع العرض المسرحي الاحتجاجي ؟

ثانيا– أهمية البحث والحاجة أليه :–

١–تأتي اهمية البحث بوصفه يسلط الضوء على مفصل مهم من مفاصل العملية المسرحية الا وهي فاعلية التلقي في المسرح الاحتجاجي بوصف ردود افعال الجمهور تساعد في تحديد ملامح الفاعلية من اجل الوصول الى فهم الفعل التواصلي بين العرض والجمهور .

٢–يفيد المخرجين المسرحيين في تهيئة الاجواء التي تساهم في انجاح فاعلية التلقي وخلق عوامل تساهم في تدعيمها .

٣–افادة مكتباتنا في الدراسة التي تتناول (فاعلية التلقي) عند الجمهور المسرحي .

ثالثا– هدف البحث :–

يهدف البحث الحالي الى التعرف على فاعلية التلقي للعرض المسرحي الاحتجاجي .

رابعا– حدود البحث :–

زمانيا :– ٢٠١٨

مكانيا :– مسرح المركز الثقافي في كلية الآداب جامعة البصرة .

موضوعيا: دراسة موضوع المسرح الاحتجاجي وفاعلية التلقي للعرض المسرحي – مسرحية ثمانية شهود من بلادي اختيارا.

خامسا – تحديد المصطلحات :

أ–تفاعلية: في اللغة

تفاعلَ يتفاعل، تفاعُلاً، فهو متفاعِل ، تفاعل الشَّيئان: أثَّر كلٌّ منهما في الآخر تفاعلت مادّتان كيمياويتان . تفاعل مع الحدث: تأثَّر به ، أثاره الحدثُ فدفعه إلى تصرُّفٍ ما تفاعل مع الأحداث الأخيرة– تفاعلت الجماهير العربيّة مع الانتفاضة الفلسطينيّة– تفاعل الطّالبُ مع أستاذه".(١)

١–اصطلاحا

" التفاعلية تعني حضور المتلقي في النص ، مساهمته في بنائه وانتاج معناه ، بغض النظر عن الكيفية والمدة الزمنية التي يتحقق بها وخلالها ذلك القدر من التفاعل " (٢) ..

ب–التلقي: اصطلاحا :

" يعرف التلقي من خلال الفهم الجمالي كفعل مزدوج الوجهين والذي يشتمل في الوقت نفسه على الاثر الذي ينتجه العمل الفني وعلى الطريقة التي يستقبله بها الجمهور ، ويمكن للجمهور ان تكون له ردود فعل جد مختلفة ، بحيث يمكن للعمل الفني ان يستهلك فقط و ينتقد ، ويمكننا ان

نعجب به او نرفضه ، ويمكننا التمتع بشكله وتاويل مضمونه وتبني تاويل معترف به او نحاول تاويله من جديد ويمكن للمرسل اليه ان يستجيب لعمل ما وذلك بإنتاجه هو نفسه لعمل جديد "[٣]

ج- التعريف الاجرائي لمصطلح (تفاعلية التلقي)

هو فعل مزدوج الوجهين من طرفي الارسال والتلقي من خلال تفاعل الرسائل التواصلية التي تصدر من الممثل مع عملية التفكير الواعي للمتلقي فينتج عنها صورة مفترضة تساهم في تشكيل المعنى .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

تفاعلية التلقي في العرض المسرحي :

كان للمسرح الدور الكبير في استقطاب الجمهور من خلال العروض المسرحية التي تناولت موضوعات مختلفة من الحياة ، وكان الاهتمام فيها واضحا من خلال التوجه نحو المجتمع ، فمنذ البدايات الاولى للمسرح شكل الجمهور الركن الاساسي والطرف الفاعل والمهم في العمل المسرحي ، وبدا ذلك واضحا من خلال الاهتمام بالمتلقي حين حاولت العروض المسرحية الاغريقية ان تضعه في موضع المشارك الفعال في العروض المسرحية التي كانت تقدم في الاعياد والمناسبات والاعياد الدينية (اعياد ديونوسيس) .

لقد وضح ارسطو في كتابه فن الشعر المبادئ الاولى للكوميديا والتراجيديا عبر التأثير بالمتلقي وخلق انطباعات جدلية يتفاعل معها المتلقي ليس من خلال محاكاة الواقع وحسب وانما محاكاة لمحاكاة اخرى التي تناولت مواضيع مختلفة من الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية .

راى ارسطو ان لحضور الجماهير للعروض المقدمة على خشبة المسرح من خلال اشراكها في الاحداث التراجيدية التي تجري على خشبة المسرح والتي هي بالأساس " محاكاة فعل نبيل لها طول معلوم بلغة مزدوجة بالوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء وتثير الرحمة والخوف وتؤدي الى التطهير " [٤] التي يستهدف منها عاطفتي الخوف والشفقة لإحداث التطهير في نفس المتلقي واستجابته التي تنتج جراء ذلك التفاعل، وهذا الامر له دور فاعل في تطور العمل المسرح حيث بات المتلقي عنصرا مهما وفاعلا في اكتمال العملية الابداعية للعرض المسرحي ، وذلك لان المسرح بدون جمهور لا تكتمل صورته الحقيقية ، اذ ان العرض " المسرحي بكل ما فيه يقدم اساسا لجمهور يتجمع خصيصا لمشاهدته ، وبدون هذا الجمهور تصبح الظاهرة المسرحية نفسها لا وجود لها لان هذا الجمهور هو الذي يمنحها الخصوبة والحياة من خلال ذلك

اللقاء الحي المتجدد بين انسان بلحمه ودمه (الممثل) على خشبة المسرح ، وبين انسان اخر بلحمه ودمه هو (المتفرج) في مكان واحد "[٥] . وهذا التفاعل بين العرض المسرحي والمتلقي جعل الطرف الثاني يبحث عن التنوع والاختلاف في المنجز الابداعي للعرض المسرحي .

كان للمسرح قدرته الفاعلة في التأثير على المتلقي ، اذ كان المسرح هو السبب الحقيقي وراء الجدل الديني والاخلاقي الذي يفصح عن طبيعته وقدرته الفاعلة والمؤثرة في المتلقي من خلال طرح العادات الاخلاقية السيئة ضمن مجريات العرض المسرحي ومعالجتها وربما قد يدفعهم الى محاكاة هذا السلوك ، ولتجنب هذه المخاوف يستشهد القائم على العرض المسرحي بعرض الفضائح ويعري " حقيقتها ويدينها ويطهر الجمهور من اي نوازع دفينة قد تدفعه الى الرغبة في مثل هذا السلوك ، فاستعراض الشر على الملأ لا يجرده فقط من انيابه ، وانما يرشد المؤمنين ايضا الى سبل تجنب الرذيلة " [٦] و تطهير النفوس وتأكيد فعاليته الجوهرية في التأثير في المجتمع . إن التواصل الفعال بما يحمله من دوافع انفعالية صادرة من المرسل باتجاه المتلقي من الممكن ان تتحول الى استجابات منظمة تولد في النهاية استجابة للمعايير الاجتماعية والثقافية التي تمثل مجتمع ما على وفق تقاليد اجتماعية وانماط سلوكية تذكرنا ببعض التفسيرات لما عناه (أرسطو) في مفهومه التطهيري .

ان التنوع والاختلاف عما هو سائد في العرض المسرحي جعل من المبدعين القائمين على هذه العروض ، الذين يبحثون عن المنجز الابداعي المتحقق عن طريق استقطاب المتلقي وجذبه عبر تنوع الاساليب والرؤى الاخراجية والتنوع في الصور المسرحية ليميز عرضه المسرحي القائم على محاكاة المتلقي واستفزازه بما يشاكس تفكيره ويحاكي العقل بما هو مختلف ، هي طريقه الى تحصيل فعل المتلقي تجاه المعطيات التي تطرح امامه ، " ان الصورة ليس هي الشيء ذاته بل هي مجال التقائنا به وبعبارة اخرى : ان عالم الصور هو العلاقة القصدية المباشرة بين الوجود والعقل بوصف هذه العلاقة : عقلا يستهدف موجودا وموجودا يستدعي عقلا والعقل ليس صندوقا مغلقا ، بل هي فاعلية نشطة مفتوحة ، انه ضوء يسلطه الناظر على الاشياء فلا يكون له وحده فضل اضاءة الوجود بل ان الوجود له فضل ايضا في كون الضوء ضوءا ولذلك فالعقل عقل بما هو قصدي : اي بما هو متجه نحو عالم الوجود " [٧] . وبذلك ينجذب نحو المعطيات المرجوة من تلك الصور .

ان العرض المسرحي الذي يستطيع مخاطبة المتلقي بما يحتويه من غايات اجتماعية وسياسية وثقافية تقترح عليه التواصل ، نتيجة التساؤلات التي ينتجها افق التلقي للعرض " حيث يكتسب علامات مشهدية (بصرية ، سمعية ، حركية) .....تبدأ ببث الرسائل الى المتلقي ، ولهذه

الرسائل خصوصية التزامن بالرغم من اختلاف ايقاعها ، وقد يجد نفسه ، اي المتلقي ، في اي لحظة من لحظات العرض مستقبلا عدد من المعلومات (تأتيه من مصادر مختلفة من ديكور او ازياء او اضاءة او موقع ممثل او حركة له أو ايماءة او كلمة منه) "[٨] ، والتي يكون فيها المتلقي متهيئا في بعض الاحيان من حيث المعرفة باطار المسرحية العام .

أن عملية إخراج المعنى على خشبة المسرح من حالة السكون إلى حالة الظهور ينتج عنها في الغالب علاقة تفاعل ومشاركة حقيقية بين خطاب العرض المسرحي والمتلقي ، " وذلك على اعتبار ان المتلقي – قبل ان يشرع في مشاهدته للعرض – يقوم باستدعاء الشفرات الجمالية ، والتاريخ والخبرة الاجتماعية التي تسبق تجربة العرض نفسها ، بالرغم من ذلك فان لكل اتجاه من الاتجاهات المسرحية المعاصرة اسلوبه الخاص في تحديد دور المتلقي ، وشكل التلقي في العرض المسرحي ، والذي يتوقف على درجة التفاعل التي يسعى اليها هذا الاتجاه " [٩]. والذي يجعل من المتلقي مشاركا ومتفاعلا في معايشة الاحداث التي تتنامى في فضاء العرض المسرحي وتحت ظروف ممارسة ضغوطات الخطاب فتمنح المتلقي افاقا جديدة منذ لحظة اتصاله الى لحظة استيعابه ، فيكون حينها " جزءا ايجابيا من العرض المسرحي بأن يختار الزاوية المكانية والنفسية التي يريد ان يتلقى منها تأثيرا معينا " [١٠]

إن ما يقود إلى تفاعلية التلقي هو افتراض (ايزر) بأن في النص فجوات تحتاج الى ان يملئها المتلقي وهذا ما يجعله في حالة تطور دائم في اكتساب المعرفة فالفجوة هي المثير بين النص والمتلقي ، وهنا ياتي دور المخرج المسرحي الذي يتبنى بناء منظومة معرفية تتشكل من رؤية المخرج ومصمم الديكور والازياء..... الخ وايصالها الى المتلقي ، الذي يكمن دوره من خلال قصدية التلقي الذي يخلق التوافق والتبادل بين المتلقي والعرض المسرحي . وهذا ما يثير لدى المتلقي ضرورة المواصلة في تعميق ربط الافكار التخيلية بقناعته القرائية " فالمتلقي ذاته يجد نفسه في علاقة مع المنطوق وليس الأمر كذلك دائما بالنسبة للمرسل كما هو بالنسبة إلى المتلقي "[١١].

ومعنى هذا ان طبيعة الخطاب المسرحي الذي يؤسس عليه المخرج في تفاعلية المتلقي مع الاحداث لا تستنفذ بقراءة اخراجية واحدة بل تبقى في حاله تزايد لان عناصرها تتفاعل وتتعاون لتحقيق انجازها الدرامي فالشخوص ستكون واضحة وهي تؤدي دورا جماليا مشوقا وتظهر لنا اوضاعا متباينة ذات سمات خاصة تنطوي على مفاتيح كثيرة للقراءة التأويلية في مرحلة التلقي لتثير الكثير من الاحتمالات لكنها في الاحوال كلها ترشدنا الى " تعدد مراكز الارسال في الخطاب المسرحي وتتعمق بنيته الحوارية حينما ينتقل من الفضاء النصي الى الفضاء العرضي

حيث يكتسب علامات مشهدية (بصرية ، سمعية ،حركية) جديدة ولامتناهية....تبدأ ببث الرسائل الى المتلقي ، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن بالرغم من اختلاف ايقاعها ، وقد يجد نفسه ، اي المتلقي ، في اي لحظة من لحظات العرض مستقبلا عددا من المعلومات (تأتيه من مصادر مختلفة من ديكور أو ازياء أو اضاءة ، أو موقع ممثل ، أو حركة له ، أو ايماءة ، أو كلمة منه) وتكون هذه المعلومات " (١٢) ثابته احيانا كما في حالة الديكور والازياء والاضاءة ، و متغيرة في بعض الاحيان كما في حالة الحركة والايماءة والحوار .

ان العملية التفاعلية تقتضي وجود عنصرين او شيئين مختلفين اقتران احدهما بالآخر ، و في الوقت ذاته لا يمكن تخلي احدهما عن الاخر في سبيل تحقيق السياق الدرامي التفاعلي بين العرض المسرحي والمتلقي " استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحياً، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استناداً إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي "(١٣).

ان تفاعلية التلقي في العرض المسرحي لا يمكنها التوقف عن انتاج وبث الرسائل التي تقترب من افق المتلقي ، فكلما كانت الرسائل المبثوثة متداولة بين الجمهور اصبحت تلك الرسائل ضعيفة ، بوصف عملية التفاعل تسير بخط واحد ، لكن هذه المعادلة قد تتغير حين تكون الرسائل هادفة وبالاتجاه الايجابي ، حينما يكون " ذلك التفاعل المصاغ بواسطة الرموز وهو يخضع ضرورة للمعايير الجاري بها العمل والتي تحدد انتظارات مختلف انماط السلوك المتبادلة على اساس ان تكون مفهومة ومعترف بها بالضرورة من طرف ذاتيين فاعلتين على الاقل " (١٤) وهي بحاجة دوما الى متلقٍ يملأ فيها الفجوات وتقوم مخيلة المتلقي بملء الفراغات التي تختلف من متلق الى آخر ، ومن عصر الى آخر ، تبعا للأفق الثقافي للمتلقي وتواصله مع المعطيات الجمالية للعرض المسرحي .

شكلت تفاعلية التلقي عند يورغن هابرماس هاجسا على وفق اساليب وقنوات التبادل الإنساني ، التي تتواصل عبرها الثقافات والتجارب الإنسانية والحقول العلمية المتعددة والتي جعلت من " التواصل يشكل هاجسا نظريا وفكريا راهنا، بل ان راهنيته في صيرورة لا متوقفة ، لان اساليب وقنوات التبادل الانساني تتجدد باستمرار لاسيما في زمن الثورة التكنلوجية التي جعلت من العالم قرية تلتقي فيها كل الاجناس وتتواصل فيها كل الثقافات واللغات والتجارب . لذلك فأن التواصل لا يكمن حصر تحركاته داخل مجالات اللغة باعتبار ان الزمن المعاصر خلق وساطات وقنوات كثيرة توفر للإنسان امكانيات تواصلية لا حصر لها وتسعفه من انتاج زمنيته الخاصة " (١٥)

التي تدرج تفاعلية التلقي بوصفها نشاطا اجتماعيا وثقافيا فاعلاً بين الذوات الإنسانية في عملية تراسلها وتلقيها لممارساتها في الحياة الإنسانية .

تعد نظرية التلقي نشاطا فكريا لأنها أفادت من البحث الفلسفي المتعلق بالتفاعل بين الأفراد والجماعات ، اذ إن تفاعلية التلقي في العرض المسرحي لا وجود له إلا بفعل التفاعلية بين العرض المسرحي والمتلقي الذي تستدعيه الاحداث المسرحية والاشارات المضمرة فيه ليتحرك لدى المتلقي الشعور بالجمال الحقيقي في المسرح .

تتدرج قصدية تفاعلية التلقي عند المتلقي ضمن النشاط الاجتماعي الانساني الذي يهدف الى توجيه ذلك النشاط الى غايات محددة ينتج ضمن اطار التفاعل بين طرفي المعادلة (العرض المسرحي والمتلقي) على ان يبحث المسرح عن " مفاهيم جمالية جديدة ومعاصرة ، تثير دهشة المتلقي ، وتبرز الطابع المسرحي في عناصر العرض المختلفة ، من شخصيات وإضاءة ووحدات ديكورية ، إذ يجب أن يوفر الفضاء الدرامي للنص كل المعطيات التي تحقق ذلك " [١٦] ، ويكون هدفه التواصل وتوجيه هذا النشاط الى غايات تبرر العملية التواصلية الناتجة من تفاعلية التلقي بين طرفي المعادلة الارسال والاستقبال ، والتي بدورها تمثل جوهر السلوك الاجتماعي اثناء العرض المسرحي .

ان تحقيق تفاعلية التلقي في العرض المسرحي يتطلب من المرسل ان يستخدم جميع عناصره الاتصالية لاسيما العلاقة الديناميكية بين الممثل والفضاء والجمهور والتي تتحدد بشكل فاعل بحركة جسد الممثل على خشبة المسرح بما يمتلكه من إمكانيات واسعة للإيحاء بدلالات بصرية تعبر عن حقائق الحياة ، التي تتراكم عبر مراحل تطوره مكونة رواسب دلالية يستوعبها الجسد في مخزونه السلوكي طارحاً تلك الدلالات بشكل صادق في تعامله الحياتي بحيث تتكشف الحقائق به وبذلك يعد الجسد " وسيلة مباشرة وأصيلة للتعبير ، وسيلة حرة من الزيف التقليدي للكلمات " [١٧]، فكل ما يبثه الجسد من علامات يقرأه المتلقي سواء كانت تلك العلامات قصدية ام غير قصدية فرضتها عفوية الجسد على خشبة المسرح والتي تقترن بثقافة المتلقي الاجتماعية.

ان فعل التفاعل بين الممثل والمتلقي تعطي العرض المسرحي فعلا تواصليا يضاف الى لذه الفعلية الانية التي تضاف الى الاثر الذي يحدثه " الجانب الداخلي من الحركة ، التي تعمل باستمرار على الكشف الدائم عن الجانب النفسي المخبوء ، الذي يتم الاعلان عنه في مواقف ولحظات عصيبة أو حرجة يمر بها الفعل ، على ان حركة هذا الجانب لا تعوق أو تعرقل حركة الجانب المادي بل تتفاعل معها تفاعلا صميما وتدفعا نحو وجهة حتمية واحدة تتشابك فيها الاحداث المترابطة "[١٨] ، وفقا لطبيعة دوافع الشخصية المسرحية بمعنى ان تصبح الحركة

التي يقوم بها الممثل على خشبة المسرح صورة مرئية دالة على الفعل السيكولوجي ووسيلة اساسية في تحقيق تفاعلية بين المتلقي والمرسل ، الذي يقوم ببث الاشارات التي من الممكن تحويلها الى رموز ومعاني يدركها ذهن المتلقي .

تختلف مستويات تفاعلية المتلقي داخل العرض المسرحي والتي تكتمل قصديتها من خلال ايضاح بنيتها الداخلية واستنطاق معانيها " فلا يمكن للمرء أن يفعل ما لم يكن منفعلاً ولكنه لا يكون منفعلاً ما لم يكن فاعلاً. وليس الأمر ها هنا من قبيل تحصيل الحاصل بل هو تعبير عن الكيان العلائقي للفعل إذ كيف الفعل ما لم يكن استجابة أنطولوجية وعملية لاقتضاءات الوجود في العالم وكيف الفعل ما لم يكن مبادأه [كذا] تغييرية للعالم ولما في العالم؟"[١٩].وهذه الاستجابة التي تصدر من المتلقي تتفاعل مع الاحداث وتستجيب لها وفقا لمجريات العرض المسرحي .

ان العملية التفاعلية التي تجري بين احداث العرض المسرحي والمتلقي بما تحويه من غايات اجتماعية وثقافية وسياسية تقترح على المتلقي اثارة مجموعة من التساؤلات التي تنتجها منظومة العرض المسرحي والتي تأتي عن طريق اثارة " الخيال المسرحي ، وذلك على اعتبار ان المتلقي – قبل ان يشرع في مشاهدته للعرض – يقوم باستدعاء الشفرات الجمالية ، والتاريخ ، والخبرة الاجتماعية التي تسبق تجربة العرض المسرحي نفسها ، وبالرغم من ذلك فان لكل اتجاه من الاتجاهات المسرحية المعاصرة اسلوبه الخاص في تحديد دور المتلقي وشكل التلقي في العرض المسرحي "[٢٠] ، في ايجاد مستويين من تفاعلية التلقي على خشبة المسرح ، يكون الاول فيها متخيلا لطبيعة الاحداث التي ستجري على خشبة المسرح وهذا التفاعل بين المتلقي وما هو متخيل على خشبة المسرح ، ينتج صورا عن فكرة العرض المسرحي ، وما يراد ايصاله من رسائل موجهة ومقصودة تحاكي ذهن المتلقي لإنتاج المعنى ، اما المستوى الثاني فهو تفاعل حقيقي بين الممثلين والمتلقي وخصوصا في الاساليب الاخراجية الحديثة التي تحقق نوع من المشاركة الوجدانية بين المتلقي والممثل والتفاعل معه بدون قيود وبشكل حقيقي وفعال والتي تحول المتلقي الى صانع للتجربة بدلا من كونه متلقيا لها ، فيكون تأثيرها " هو ان تصدم التوقفات المتفرج لتجعله في حالة وعي للنفس اكثر توقدا وحدة "[٢١] ، ولعل القدرات الفنية للممثل ، وعناصر التقنية النفسية أو الداخلية هي بمجموعها عناصر محركة للممثل والدور . إلا أن المحرك الرئيس والفاعل لمجمل هذه العناصر هي الدوافع التي يطلق عليها " دوافع الحياة النفسية ، وهي ثلاثة ، العقل ، والإرادة ، والشعور ، وتعد هذه الدوافع المحركة الثلاثة ، عناصر مكونة لحياتنا النفسية التي يعتمد عليها الممثل كونها قوى نستطيع أن نخلق منها كائنا بشريا حياً على خشبة المسرح " [٢٢] . هذا التفاعل والانفعال والمعاناة والتعاطف ، هي مظاهر حسية

وجدانية و نشاط انساني اجتماعي يثير الرغبة بالتعرف ويتفاعل معه المتلقي ، بغية التأثير في أحاسيس ومشاعره ، لان الانفعال يقع على المتلقي نتيجة تاثره بمجريات الخطاب المسرحي ، فكلما كان إحساس الممثل صادقا ازداد تأثيره في المتلقي ، وذلك بسبب كون العرض المسرحي " ترجمةً نابعة من نفس نسيج العرض تفتح فرصة للمتلقي لأنه يحس الاثارة ويتفاعل مع جميع المفردات التي تتحرك على خشبة المسرح " [٢٣]، وبذلك تعتمد تفاعلية التلقي على وجود الجمهور الكفء والمتعلم في قراءته لخطاب العرض المسرحي لذلك فانه لن يستطيع ان يوقف القراءة لان ثمة معان خفية يحملها العرض في رحمه لازالت تتوالد وتنمو لتسهم في تفاعلية المتلقي لتأسيس استراتيجية جديدة وفهم جديد للمعاني والدلالات المتولدة من عمق المعاني التي انبثقت من العرض المسرحي ، وهذه العلاقة بين العرض والمتلقي هي علاقة انجذاب واستكشاف وتحاور وجدل وتحريك وتفاعل تولدي حثيث .

المبحث الثاني

المسرح الاحتجاجي النشأة والتطور:

ان الأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يتعرض اليها اي مجتمع من المجتمعات نتيجة للتحولات الطارئة التي تهز جوانب الحياة المختلفة والتي تعصف بالمجتمع يؤدي الى حالة من الرفض والاحتجاج من قبل اشخاص يتصدون لمهمة التعبير عن آرائهم بهدف التغيير او تعديل المسار الذي يسير عليه المجتمع ، اذ يتخذ الاحتجاج اشكالا مختلفة منها العروض المسرحية الاحتجاجية التي تعد وسيلة فعاله لجذب انتباه الجمهور والحقيقة التي تعكس في اغلب الاحيان الواقع المؤلم للأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية على ذلك المجتمع .

ان ظهور الكتابات المسرحية الاحتجاجية بشكل عام هو الرد الفعلي للثقافة المسرحية لطبيعة الاحداث التي تلت الحرب العالمية كثورة على الواقع وما اصابه من ويلات ونكبات بسبب مخلفات الحرب ، اذ تبلورت احدى افكار الاحتجاج آنذاك على الطائرات الالمانية التي قصفت معظم مسارح انكلترا فكانت اول العروض المقدمة على خشبة المسرح التي تلت الحرب العالمية والتي سميت ب (مسرح ١٩٤٦) ، الى حين ظهور الانعطافة الاكبر على صعيد المسرح العالمي التي تمثلت بظهور الاتجاه المسرحي الذي اطلق عليه (مسرح الاحتجاج والغضب) الذي قدمته اسماء عدة ومهمة على صعيد التأليف والاخراج المسرحي مثل جون اردن وهارولد بنتر وجون اوزبون ونصه الشهير(انظر الى الوراء بغضب)التي تعبر عن الغضب والاحتجاج الذي يعبر عنه شباب فترة ما بعد الحرب. المسرحية التي ألفها الكاتب البريطاني جون أوزبورن عام ١٩٥٦ تحولت إلى عمل سينمائي ، في هذه المسرحية يبدو الأبطال الشباب غاضبون،

يشعرون بالاغتراب في الوطن، ويشعرون بالرغبة في التمرد على كل شيء، خلفته ظروف الحرب [٢٤] . ان المسرحيات التي الفت بالفرنسية والالمانية بعد الحرب العالمية الثانية ، تبدو في مضمرها انها تشترك " في موضوع واحد هو (الاحتجاج) وتقنية واحدة هي (التناقض)، ومادامت الدراما الفكرية تعكس دائما الاتجاهات الفلسفية القائمة – وهي في هذا تختلف تمام الاختلاف عن المسرحيات الاستهلاكية التي تعكس مظاهر السلوك الاجتماعي الشعبي ...فالحرب العالمية الاولى انتجت ذلك الجنون الفج الذي عبرت عنه النزعة التعبيرية ، وذلك الرفض الاهوج الذي عبرت عنه كل من السريالية و الدادائية ،اما الحرب العالمية الثانية فقد حركت كوامن فلسفة الاحتجاج على النظام الاجتماعي – في كل من الدراما المؤلفة بالانجليزية والالمانية– وكوامن فلسفة الاحتجاج على الوضع الانساني في الدراما المؤلفة بالفرنسية ، لكن الاحتجاج لم يعد يتخذ طابعا هستيريا عنيفا كما يحدث في كثير من المسرحيات التي ظهرت في اعقاب الحرب العالمية الاولى وانما مال الى ضرب من السخرية المكبوتة التي انتجتها التجربة المرة [٢٥] ،اذ تتخذ هذه المسرحيات من البساطة الظاهرية وسيلة للايغال في الغموض والتهكم الساخر ويعلن تمرده على الواقع ، فقد استخدمت فكرة الأحتجاج في المسرح عدة مرات منها في مسرح اللامعقول والعبث عندما شكك هذا المسرح بالقواعد الاجتماعية و المسرحية فطرح فكرا فلسفيا و اسلوبا دراميا في الكتابة كسرا للتقليد بشكل مقصود فكان احتجاجا على الواقع بالعبث لكنه في النتيجة خروج عن الأصول الأرسطية .

يمكن ان تعد التجربة (الواقعية الاشتراكية النقدية) ايام الحقبة السوفيتية بوصفها مسرحا احتجاجيا ضد الواقع المزري ، و حملها فكرا دعائيا لتغيير الواقع ، كما ان (المسرح الملحمي) يحمل نفس هذه الأفكار و لكن بوسائل اكثر تطورا ، والمسرح الوثائقي (مسرح بيسكاتور) اذ يعتقد الباحث ان كل المسارح التي تتخذ من السياسة موضوعا لها هو مسرح سياسي احتجاجي ، و كل بطريقته ، في الاحتجاج على الطريقة التي تعيشه الطبقات الفقيرة ، والاسلوب الفني الذي من خلاله يتم بنقد سياسة الحكم واحتجاج على من يقف بوجه من يصادر حرية الشعب واستبداد رأيه ، التي تحكمها سلطات فاسدة ورافضة لمفهوم حرية الإنسان ، فالمسرح الاحتجاجي عمل على نبذ السلبية واتخاذ مواقف واضحة من القضايا الأساسية وعمل على أفاقه المجتمع ، بوصفه شكلا من اشكال المعرفة ، ويمكن ان يكون شكلا من اشكال التغيير في المجتمع حين يتخذ من الافكار السياسية والقيم الاجتماعية والثقافية والادوات التعبيرية التي يستخدمها الممثل لأثارة تفاعلية المتلقي مع مجريات العرض المسرحي من خلال الاحتجاج والرفض والتحريض والاثارة ، ومن خلال تبنيه فكرة المسرح السياسي الاحتجاجي، فقد نجده عند بسكاتور حينما

وجد ان البرجوازية مارست دور الانتاج المسرحي بعيدة عن مشاركة الجمهور ، في طبيعة الاحداث التي تجري على الخشبة ، بوصفه الروح الداخلية لهذا الانتاج ، اذ يفقد المسرح معناه من دون هذه المشاركة، ليصبح شكلاً من اشكال الترف البرجوازي [٢٦]، وقد وجد ان التأثير قد تتعدى الحدود السطحية اذ " لا يمكن ان يكتفي المسرح بالتأثير في (المشاهد) تأثيراً فنياً بحتاً، أي تأثير جمالي مصبوغاً الى حد كبير بالنزعة الى العاطفة، رسالة المسرح هي التدخل بطريقة ايجابية، في مجرى الاحداث"[٢٧] متأثرا بالأحداث الثورية التي اجتاحت اوربا اثر تزايد الوعي السياسي ونضج الافكار التي تحاول فك القيود عن الطبقات الكادحة ، فبادر العمال الالمان الى تنظيم المسرح العمالي وشكلوا جماعات مسرحية اطلقوا عليها اسم (فرقة الاثارة) وكانت تنظر إلى المسرح بوصفه سلاحاً فعالاً يفوق في تأثيره ما للمسرح التقليدي، وذلك لقدرته على التعبير عن الحقائق المعاصرة [٢٨]

لقد جاء المسرح السياسي كاحتجاج يدعو لإيقاظ الوعي وكشف الحقيقة المتمثلة بالإثارة والتشويق ضد احداث وتوترات العصر السائدة ، اذ يعتقد بسكاتور " ان المسرح السياسي يجب الا يكتفي بعرض الاحداث الفردية، بل يتخطى ذلك الى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية، والى تقرير الوقائع التاريخية المتصلة بها كافة، على نحو ينقل الصورة (الدرامية) الى الحدود والافاق الملحمية"[٢٩].

تناول بسكاتور القضايا التي تهم المجتمع من خلال تصوير الواقع على خشبة المسرح بأسلوب دقيق واكثر مصداقية ، ليعطي المسرح سلطة الاحتجاج من خلال توثيقها ، فهو جزءا لايتجزأ من وسائل الاعلام غرضه نشر المعلومات ، مسرح يمتلك قدرة واعية للتغيير، وان يصبح جزءا من الصراع الاجتماعي ، ووسيلة تمكن الطبقة العاملة خلالها من تحديد وعيها ، لم يرد ان يوفر لمشاهديه تجربة جمالية فحسب، وإنما اراد ايضاً ان يحفزهم إلى اتخاذ موقف عملي في الامور التي تتعلق برفاهيتهم وببلدهم ولديهم كل الوسائل التي تؤدي إلى هذا الهدف، كانت مبررة [٣٠]. فكان المتلقي يتحول فيه الى متلق ومحاور في نفس الوقت من خلال مناقشة الاحوال الاجتماعية وطرحها على طاولة النقاش لمسرح ينسجم مع التحول الاجتماعي ولكشف الحقيقة كما هي وكان بسكاتور أول من اعتنق فكرة المسرح السياسي من ناحية الشكل والفلسفة والمضمون وقد رأى ان الجماهير للإنتاج المسرحي وبدون مشاركتها يفقد الروح معناه ،انه يريد مسرحاً يعبر عن الحاجات الاساسية السياسية للجماهير وليس للشخصيات الفردية بل يتخطى ذلك التحليل انعكاساتها الاجتماعية والسياسية الاقتصادية وتقرير جميع الوثائق المتعلقة بها[٣١].

لقد وجد ببصيرته مسرحا يستطيع بمقدوره ان يخلق شعورا عاما مشتركا ويقوم بفحص العملية

التاريخية فكان اهتمامه " بالأهداف السياسية والاجتماعية اكثر من اهتمامه بالتقنيات المسرحية.... يجب ان تأتي الدراما بدرجة ثانوية نسبة إلى الاهداف الثورية ، حتى وان أدى ذلك إلى احداث تغييرات في النص "[٣٢]. فقد استخدم بيسكاتور البناء المجتزء او دوائر الأيهام الصغيرة و لا يشترط توالي قصة بقدر استخدام مجموعة قصص او احداث تخدم المفهوم (الفكرة العامة) للعرض بالأضافة الى استخدام الأفلام والرسوم البيانية والشرائح والصور الفوتوغرافية واللافتات والجداول لنقل الخلفيات السياسية والسوسيولوجية من اجل تعليم الجمهور ... وقد احتاج بيسكاتور لتجسيد هذا النوع من المسرح نوعا جديدا من التمثيل يقوم بتغريب الاحداث المقدمة على المسرح لكي يجعل المتفرج يأخذ اتجاها متسائلا وناقدا ، فقد اراد من ممثليه ان يصفوا الحدث في كل مشهد ، ان يروا الشخصيات التي يصورونها من الخارج (كما لو كانت مرآة) وان ينسوا الغريزة والحافز وان يضعوا مبررا للحركات والايماءات والاقوال [٣٣].

ان من دواعي تفاعلية المتلقي مع العرض المسرحي هو اكتشاف حقائق حسية من خلال العروض المسرحية التي تستدعي مشاركته الوجدانية ضمن سياق الاحداث الجارية والاحتجاج على الواقع فلذلك يرى (بسكاتور) : ان " لا نكتفي بالحديث عن الواقع بل علينا ان نغيره، وهذا يتطلب منا خلق علاقة مباشرة مع المشاهد، لذا يجب ان يكون الحدث مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمعاناة الانسان، لتقدم هذه الحقائق للمشاهدين ويبقى الهدف ليس تحقيق التسلية فقط، وانما مطالبة المشاهد باتخاذ موقف مما يعرض امامه على الخشبة "[٣٤]. فقد استخدم **(بسكاتور)** السينما لأول مرة عام (١٩٢٤) في إخراجه لمسرحية (الطوفان) لـ **(ادولف باكيه)** . وفي إخراجه لمسرحية (هولا – نحن نعيش – !) للكاتب التعبيري **(تولر)** عام (١٩٢٧) لجأ إلى خلق توازن بين أحداث المسرحية على الخشبة وأحداث الحرب والثورة مسجلة على فلم (سينمائي) ، فيستيقظ البطل **(توماس)** من عزلته في المجتمع فيما بعد هزيمته الحرب واندحار الثورة ، ليكتشف ان (زملاءه في الحرب) قد انصهروا في المجتمع الجديد (مجتمع ما بعد الحرب). اما في مسرحية (راسبوتين) في بلاط (رومانوف) التي أدت في العرض ثلاثة وظائف: (التعليم) من خلال توسيع دائرة الأحداث بحيث تكون نتيجة الأحداث المعروضة على الخشبة منطقية لما يحدث في الماضي ، (التفسير) من خلال استفزاز المتلقي إلى ممارسة الاحتجاج والنقد، الدرامي من خلال خلق البديل لما لا يستطيع الممثل تقديمه في العرض[٣٥].

يكسب العمل المسرحي مصداقيته حين يملك القدرة على تثقيف المتلقي ، حين يملك القدرة على التوعية والتحريض والاحتجاج ، حينما يقدم المسرح لجماهير الطبقة العاملة عروضا مسرحية تحررهم علميا وثقافيا وتحويل العرض المسرحي الى مظاهرة قوية لتضامن فيها الطبقة العاملة ،

تحقيقا لقضيتهم المشتركة فكان لابد من ان يستخدم كل امكانياته المسرحية ليس من اجل المتعة وحسب ، بل حين يكون للمتلقي حق المشاركة والاحتجاج واتخاذ موقف ، لذا نجد ان الممثل عند (بسكاتور) ينقل نضاله وانفعاله في الواقع الى خشبة المسرح، ويسعى الى واقع ملتهب بالحماسة وملتصق بصدق التجربة النضالية [٣٦]

اما(برتولد برشت) الذي تحول مسرحه الى مسرح سياسي احتجاجي بعد ان كان يخاطب الطبقة العاملة ، لم يعد في وسع برشت الذي اعتنق الماركسية ، الا ان ينتج نظريته المسرحية في اطار الفكر الماركسي ، فكان من المؤكد ان ما احدثته هذه النظرية هي ثورة في بنية العرض كان لها الدور في ترتيب الاشياء من منطلقات احتجاجية تدعوا الى قدرة الانسان على الفعل ودفع المتفرج لاتخاذ القرارات في مواجهة موضوعية مع الاحداث والحكم عليها بعد ان كان مندمجا في الاستهلاك العاطفي في التفاعل معها عبر التصدي لكل المفاهيم الارسطية .

ان طبيعة تفاعلية المتلقي في المسرح البرشتي يفرض على الممثل ان يظهر في اكثر من دور وعليه ان يكون قادرا على عرض ادائه في كل مرة بشكل فني يختلف عن الاخر في تقنياته التعبيرية ، اذ تكون التقنيات والاداء ضمن " مستويات وانساق تتحول من نسق الى اخر وفق ما تفرضه بنية النص اولا والحالة الفكرية التي يسعى المسرح توصيلها من خلال تشخيص واقع اجتماعي معين ، وهذه المستويات تحول من ذات الشخصية الى ذات الممثل ، ومن الذاتين الى ذات خارجة تمثل ال (نحن) وبهذا فآلية القطع البرشتي في الاداء لها دور واضح في تحقيق عملية الاثارة العقلية لدى متلقي العرض "[٣٧] ، يحرص من خلالها الى ان يكون خطاب العرض المسرحي يحمل مضمونا فكريا محددا يخضع له المتلقي .

اثنى(برشت) على(بسكاتور) في كثير من المناسبات ، فهو يقول، ان تجاربه اثارت الفوضى في اعماق المسرح، فهي في الوقت، الذي كانت تحول فيه المسرح الى مصنع، كانت الصالة تطرح بصرياً، امام المشاهدين، وكانت الخشبة لديه، تهدف الى تحريض المشاهد على اتخاذ قرارات سياسية احتجاجية ، ولم يكن يسعى الى تزويد المشاهد بخبرة ما فحسب، بل الى دفعه نحو استنتاجات ملموسة يلتقطها من الحياة نفسها لان المتلقي يعرف جيدا أن كل ما يجري على خشبة المسرح ما هو إلا تمثيل في تمثيل من خلال تحطيم عنصر الإيهام او إعلان المؤلف الضمني عن خيالية العمل المسرحي، ولا واقعيته في مقدمة أو خاتمة المروي، وتغيير الأنماط السائدة في المسرح مثل الاختلاط بين المؤدِّين والمتفرجين، وبروز الراوي وتعدد الشخصيات والمشاهد، وسرعة تحولها، وبروز تقنية المسرحية داخل المسرحية، وكشف سر اللعبة المسرحية

أمام الجمهور، وخروج بعض الشخصيات من أدوارها مثل الحوار بين المؤلف والمخرج، أو المخرج بوصفه راوٍ مع الجمهور [٣٨]

اما الموسيقى فتكون في اغلب الاحيان متعارضة مع الحدث ولا تميل الى مسايرة ومجاراته، فيقول برخت " على العرض الملحمي أن يجعل الموسيقى والأغنية متعارضين مع الحدث على الخشبة " [٣٩] أما إضاءة المشاهد فقد دعى برشت الى استخدام نوع واحد من الاضاءة البيضاء الحادة طوال العرض وكان هدفه من ذلك تكثيف وعي المتفرجين بالفرق بين المسرح والواقع من ناحية ، ومن ناحية اخرى عدم افساح المجال للتهاون في الاداء المسرحي تحت اغراء المؤثرات الاضائية الباهرة التي تستطيع ان تخفي العديد من عيوبه واوجه النقص به ، لان تنويع حدة الاضاءة من شأنه ان يخفي رسالة العرض ، بالإضافة انه لا يعطي المشاهد فرصة للاستغراق [٤٠] .

ولو انتقلنا الى اوجستو بوال الذي عرف بأهتمامه بمسرح المضطهدين والمسرح السياسي ، فقد لعبت فنون ما بعد الحداثة على خلق نوع من التفاعل على مستوى العرض المسرحي من خلال اعطاء المتلقي دورا مهما في مشاركته للعرض المسرحي ، ومن خلال تعاملهم مع القضايا التي تهم المجتمع " فعمد إلى الاستفادة من المنجز الفكري حول تعليم المقهورين في رسم ملامح جديدة لمسرح ثوري يخرج عن معادلة الممثل والمتفرج كما يقدمها النموذج الغربي الذي يعمل برأي بوال على الحد من حافز التغيير الاجتماعي عند الممثل والجمهور على سواء"[٤١].

اثرت السياسة في تحديد استراتيجيات التجربة وخياراتها التقنية ، بدءا من مسرح الجريدة والمسرح التشريعي مرورا بالمسرح المتخفي الذي يعتبر مرحلة اكثر تطورا من المراحل السابقة وتهدف الى تحقيق غائية معاكسة للتطهير في المسرح الارسطي ، وهي تحريض المتفرج واحتجاجه على اتخاذ موقف. وتقوم هذه الصيغة على تدريب الممثلين على موضوع ما مأخوذ من الواقع ثم عرضه في امكنه عامة امام الناس دون الكشف بأن ما يقدم هو عمل مسرحي محضر مسبقا ، هذا التقنية مستوحاة من مشاهدات بوال في امريكا لكل انماط التعبير التي اخذت طابعا سريا في وقت ما كالصحافة والموسيقى والمسرح ، استوحى (بوال) هذا النوع من المسرح من بعض الاشكال المسرحية كالهابننغ التي تقوم على توريط المتفرج في حالات مفاجئة تجعله يضن ان ما يراه هو حقيقة وواقع فتكون ردة فعله اصيله ومباشرة، والتي تعتبر كأحد الاشارات الواضحة على تأثير المناخ السياسي في تجربة (بوال) المسرحية، فكان اختياره للمسرح المتخفي كالاحتجاج وتوجيه لرأي العام باتجاه المشاكل الاجتماعية والسياسية [٤٢] ان فكرة المسرح المتخفي لم تكن وليدة الصدفة ولكنها ظهرت بسبب تزايد سطوة الحكم القمعي ، بوصفها كمتنفس لتداول الشأن

السياسي الاحتجاجي، عبر تنفيذ مشاهدات معدة مسبقا وذلك من خلال خلق فضاءات مختلفة منها عروض الفضاءات المفتوحة (في الأسواق والمتنزهات ومحطات القطار والمصانع و المدارس او اي من الأماكن العامة التي يرتادها الناس) ، وقد لا يدرك الناس إنها مسرحية معدة حتى مع مشاهدتها [٤٣].وهو النوع الذي اتخذ فيه طابع السرية في تقديمها ، حين نظم (بوال) احدى عروضها على متن سيارة وفيها قام احد الممثلين بأداء دور احد الركاب واخذ يتفوه بألفاظ ويبدي ملاحظات على احد الممثلين الركاب متهما اياه بالعنصرية ، وحدث بينهما نقاش مرير وجدل شديد ، ولم يتم الافصاح عن كونهما ممثلان الا بعد تدخل جميع من في السيارة لفض النزاع وانهاء النقاش بين الممثلين الراكبين . وبهذه الطريقة يمكن معرفة رفض الناس واحتجاجهم – بمعنى ان هذا الاحتجاج والتدخل كان نابعا من اختيارهم ، والى اي مدى كان الموقف جد خطير قبل ان يقرروا التدخل لأنهاء النقاش بين الممثلين [٤٤] ،اذ تقدم تلك الصور كي يتم تدميرها وإحلال أخرى محلها .

ان هدف مسرح المقهورين هو ان يكون المتلقي جزءا ومساهما حقيقيا في معالجة وانتاج العرض ،حيث يكون المسرح بيد الجمهور، اذ يمثل مسرح حلقة النقاش الاكتشاف الاهم في تقنيات مسرح المقهورين ، حيث يتقدم العرض المسرحي باتجاه الغاء سلطة الممثل على المتفرجين ، وتفتيت تلك الصورة السائدة للمسرح والتي تقسم الناس في التجربة المسرحية الى ممثلين فاعلين ومتفرجين سلبيين لا اثر لهم في صناعة الحدث، فهي تدفع الى التشابك بين الممثلين والمتفرجين في انتاج العرض ، وتغيير المعادلة الفنية لصالح تقاليد مسرحية جديدة تمنح العرض المسرحي صوره جديدة عبر تنفيذ تصوراتهم المقترحة بالاستناد الى تجاربهم الشخصية الذي يستند الى وعيهم المتصاعد في تحفيزهم على الاحتجاج لأحداث فعل اجتماعي وتغيير الواقع [٤٥] .مما تقدم استخلص الباحث مجموعة من الخصائص التي تميز المسرح الاحتجاجي .

١–ان المسرح الاحتجاجي استمد بعض عناصره من اساليب اخراجية مسرحية سبقته مثل المسرح السياسي والمسرح الشعبي والمسرح الملحمي والمسرح التفاعلي .

٢–ان دعوة الاحتجاج كانت بصيغة الخطاب الثوري الرافض لكل انواع التهميش والاقصاء والواقع المرير التي تعيشه الطبقات الفقيرة في ظل السياسات الخاطئة التي تمارسها السلطة ضد ابناء الشعب .

٣–لا يتعامل المسرح الاحتجاجي بطريقة مباشرة مع فئة محددة من الجمهور وانما يتعامل بشكل متساوي مع كل فئات المجتمع ، وبطريقة قصدية .

٤–يختار المواضيع التي تنبع من صميم الاحداث التي يعيشها المتلقي ، فهي مواضيع نابعة من صميم التجربة التي خاضها المتلقي ولكن لم يتم تسليط الضوء عليها او حاولوا تجاهلها .

٥– المسرح الاحتجاجي وليد الاتجاهات الفلسفية القائمة على مخاطبة عقل المتلقي ، متخذا في بعض الاحيان من السخرية والبساطة وسيلة لتحقيق غايته في الرفض والاحتجاج على الواقع .

٦– المسرح الاحتجاجي مسرح أحادي الصراع غادر كل الثنائيات المتعارف عليها فلا وجود لعنصر الشر في النص الإحتجاجي كي لا يُدنس المعنى ولا يمكن له أن يكون عنصراً مرئياً حاضراً في فضاء العرض كي لا يشوه المكان الذي نعيش فيه .

٧–يؤمن المسرح الاحتجاجي بالتعددية الثقافية داخل العرض المسرحي ، فيمكن أن تلتقي لغات ولهجات وأغاني وأزياء مختلفة في عمل مسرحي واحد .

٨–الإحتجاج على الأفكار الطائفية والمناطقية وجميع أشكال وأساليب العنف مسرحياً أي محاربة المشوه من خلال فعل الجمال المسرحي بمنظومتيه الفكرية والصورية.

٩–يستعين بشخصية الراوي التي استخدمها (برشت) للخروج من دائرة الايهام وجعل المتلقي في حالة اليقظة .

١٠– الاعتماد على (الداتاشو) في تأكيد خطاب العرض المسرحي وتوثيق الاحداث التي تجري كما يحدث في المسرح الوثائقي .

١١– الاضاءة بشكل عام فيضيه، ويتم التركيز على الشخصية اثناء سرده للقصة.

١٢–يمتلك الممثل في العرض المسرحي الاحتجاجي القدرة على الارتجال اثناء تفاعل الجمهور مع طبيعة الاحداث التي تجري في العرض المسرحي .

١٠–يمتلك قطع ديكورية ضخمة (الابراج والسكلات المرتفعة)

١١– المسرح الاحتجاجي يعمل على افاقة المجتمع بوصفه شكلا من اشكال المعرفة من خلال تحفيز وعيهم الاجتماعي والسياسي والثقافي ليصبح شكلا من اشكال التغيير .

١٢– يهدف المسرح الاحتجاجي الى تحقيق غاية معاكسة للتطهير في المسرح الارسطي ، وهي تحريض المتفرج واحتجاجه على اتخاذ موقف .

١٣–يتميز العرض المسرحي الاحتجاجي بقدرته على التحول والانتقال بين الاحداث المتجسدة على خشبة المسرح ، فلكل شخصية قصة ولكل شخصية بطوله وشجاعة وصمود وتضحية .

١٤–لابد أن يتمتع الممثل في المسرح الاحتجاجي ، بقدرات أدائية ، ومرونة حركية ، وطاقة صوتية عالية ، فضلا عن الغناء والرقص والارتجال، والانتقالات الأدائية من اجل إقامة علاقة تفاعلية مع المتلقي.

ما اسفر عنه الاطار النظري:

١-يعد يعد التلقي مفصلاً هاما في تفاعلية التلقي للعرض المسرحي ، بوصف المتلقي محرك من محركات انتاج هذا التفاعل من خلال التصفيق اوالمشاركة في الحوار او البكاء او الضحك.

٢- على المتلقي الواعي التمتع بخزين معرفي وخبرة قرائية تؤهله لفك شفرات ودلالات العرض المسرحي القصد منها إنتاج معاني جديدة .

٣-العرض المسرحي قائم على مشتركات فكرية وجمالية من خلال مخاطبة المتلقي بشيء من المباشرة والوضوح مبتعدا عن الترميز الغامض ، لأنه يحاور المجتمع ويطرح مشكلاته ويشاركها معه .

٤- يتميز العرض المسرحي الاحتجاجي بالحضور الآني واللقاء المباشر بين العرض المسرحي وجمهوره ، ومن هنا تتأتى خصوصيته في تحقيق زمكانية فاعلة للعرض المسرحي .

٥-المتلقي جزء فاعل في العرض المسرحي فله حرية التعبير والرفض والاحتجاج والقبول لمجريات العرض المسرحي .

٦- تلعب تفاعلية التلقي للعرض المسرحي ، دورا أساسيا في تشكيل الإدراك الذاتي للفرد ووعيه بمجريات الاحداث التي تحيط به .

٧- تعتمد تفاعلية المتلقي مع العرض المسرحي على إمكانيات الممثل المادية والروحية ، وتوظيف مخزونه الثقافي والمعرفي (اجتماعيا ، سياسيا ، اقتصاديا ، وفنيا) لغرض ايصال الرسالة بصورة صحيحة للمتلقي .

٨- ان طبيعة العلاقة بين المتلقي والعرض المسرحي القائم بالارسال ، يجب أن تكون علاقة تواصل خارج حدود (الاستقبال السلبي) والتحول بالمتلقي الى (مشارك ايجابي فعال) ، من خلال تواجد المرسِل ، والمرسَل إليه ، في حيز مكاني وزماني واحد ، ضمن فضاء مشترك .

٩-تكتمل تفاعلية التلقي للعرض المسرحي ، من خلال تفاعل ذات المتلقي متمثلة بمرجعياته الاجتماعية والسياسية والثقافية ، مع رسالة العرض المسرحي الموجهة إليه .

١٠-يتوقف تفاعل المتلقي مع العرض المسرحي الاحتجاجي على اللحظة الآنية في استقبال الرسالة الموجهة له ، وفاعليتها في زحزحة ذلك الموروث المعرفي للمتلقي ، وتحويله باتجاه الرفض والاحتجاج .

١١-امتاز العرض المسرحي الاحتجاجي على ترك مجموعة من الفجوات بقصد اثارة المتلقي للقيام بملىء تلك الفراغات بما يدعم الرؤية الاخراجية لمسرح الاحتجاج وتختلف تبعا للأفق

الثقافي والموروث الانثروبولوجي ، بان العلاقة بين (المرسل) و (المتلقي) هي علاقة قصدية ، تهدف إلى التأثير في الآخر.

ومما تقدم استخلص الباحث مجموعة من الوحدات بوصفها اداة لتحليل العينة :

أ– الممثل لابد أن يمتلك القدرة على تحقيق التوصل مع المتلقي بما يمتلكه من قدرات (ادائية ، حركية ،صوتية، الارتجال ، الغناء .....الخ) تمكنه من تحقيق تأثير التفاعل مع المتلقي .

ب– فعل المزاوجة بين الاحداث : ما بين (الحياة والموت) ،(الشجاعة ، الغدر) ،(الواجب ، التخاذل) ،(الحق ، الباطل).

ج–المضمون : بوصفه (احتجاج ، رفض ، محاولة تغيير الواقع ، تشخيص للمشكلة) .

د– سينوغرافيا العرض: وتشمل (الموسيقى ، الاضاءة ، داتاشو، الاغاني).

هـ– تأثيرات مضاعفة : (المشاهد الحقيقية ، بناء الشخصيات ، تأثير مباشر) .

و– خصائص : واهمها (مشتركات فكرية ، تلاعب بالأفكار، المشاركة العقلية، التعدديه الثقافية).

ز–وظائف : وابرزها (رموز، عاطفة ،الشعور بالمسؤولية ، استفزاز الوعي).

ح–الاساليب : (القصدية ،المباشرة والوضوح ، تفاعل اني ، ملئ الفجوات) .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً:– مجتمع البحث :–

جاء مجتمع البحث ممثلاً لعنوان البحث الذي اتخذ من العرض المسرحي الاحتجاجي (٨ شهود من بلادي) الذي قدم في مسرح المركز الثقافي لجامعة البصرة كعينة للبحث .

ثانياً :– عينة البحث :–

اختار الباحث عرض مسرحية (٨ شهود من بلادي) كعينة لبحثه بالطريقة القصدية للأسباب الآتية :–

١– كانت العينة ممثله لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته .

٢– تتوافق هذه العينة مع طبيعة المؤشرات وصيغتها النهائية بما يضمن الآلية البحثية وطريقة كتابتها وصولا إلى نتائج اكثر دقة.

٣– وردت هذه العينة ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث .

٤– حضور الباحث اثناء العرض الامر الذي ساعد في قراءة وتحليل العرض المسرحي بدقة .

ثالثاً:- منهج البحث :-

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة بحثه .

رابعاً :- أداة البحث :-

اعتمد الباحث في تحليله لعينة البحث على ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات بوصفها كفيلة بضبط التحليل على اساس علمي ومنهجي .

خامسا:- تحليل العينة :

مسرحية ٨ شهود من بلادي :

تأليف واخراج : ماجد درندش[١] :

مكان العرض : مسرح المركز الثقافي في جامعة البصرة .

تناول العرض المسرحي الاحتجاجي (٨ شهود من بلادي) للكاتب و المخرج المسرحي (ماجد درندش) بطولات رموز من أبطال العراق الذين ضحوا بأرواحهم من أجل أن يتصدوا لأكبر هجمة شرسة ضد الانسانية ، وهي تعرض على خشبة المسرح كأحداث حقيقة مرّ بها العراق اثناء سيطرة تنظيم داعش الارهابي على بعض المناطق في وطننا العزيز. وتشير هذه الوقفة البطولية الخالدة إلى لحظة استشهادهم في الدفاع عن الوطن والمقدسات اذ جسد العرض المسرحي الاحتجاجي رسالة تركز على الافتخار بالشهداء وهم كل من الشهيد مصطفى العذاري والشهيدة أمية الجبارة والعقيد علي النداوي واللواء نجم السوداني والطيار ماجد عبد السلام والسباح حمد إسماعيل الجبوري والجندي سمير مراد واللواء فيصل صكار الدواعش والشهيد علي عبد الجميلي ، الذين استشهدوا دافعا عن البلاد فكانو رمزا من رموز التضحية والفداء و ملحمة لارواح مازالت ترفرف فوق سماء الوطن .

كان العرض المسرحي الاحتجاجي ثمان شهود من بلادي يخاطب المتلقي برسالة التضحية والفداء التي يبدأ فيها العرض المسرحي من خلال الشخص الذي يجلس على الكرسي المرتفع وكانه الراوي الذي يروي الاحداث عبر الغناء الحزين فكان الأحتجاج ضمنيا و بأسلوب اخباري يروي قصصا ملحمية بأستخدام الفعل الماضي وباستخدام الصور كوثائق تؤكد بطولاتهم في ساحات القتال التي : مايموت الي ضحه بروحه من اجل احبابه

لامايموت الكاع الخضرة من اجل ترابه

[١] الكاتب والفنان(ماجد درندش) من مواليد ١٩٦٢ محافظة ميسان العمارة كتب عن الاحتجاج في مسرحنا العراقي عبرَ سلسلة النصوص المسرحية متُخذاً من الاحتجاج عنونة لنصوصهِ، وهي (نون) من إخراج كاظم النصار و(هل تسمعني أجب) أخراج: خالد علوان ، (٨ شهود من بلادي) من إخراجهِ .

فهم رجال سجلو اسمائهم على لوح من الواح الجنة ، لتبرز حينها شخصية الضابط المغوار (علي النداوي)[٢] فما كان من المخرج الا ان يخاطب المتلقي ويثير لديهم انفعالاتهم واحاسيسهم عبر التجسيد الصوتي او الحركي لهذه الشخصية البطلة التي كان يتابعها العديد من العراقيين عبر شبكات التواصل الاجتماعي كضابط عسكري ملتزم يتابع وحدته العسكرية و يدقق في كل شيئ ضمن الضوابط والسياقات العسكرية المنضبطة ، لا يمل من المتابعة و التدقيق في تفاصيل ضوابط العسكرية لقناعته الكاملة بانها (قضية حياة او موت ، شرف المهنة ، الالتزام والانضباط العسكري ،اخلاقيات القائد العسكري الناجح ، الاستعداد والثبات ضد العدو) **النداوي : أريدكم حزام ظهري، كتلكم أريد منكم خوه، انقهرت من شفت السيارات تعبانه وعطلانه أمر على الجنود ألكه نفسياتهم تعبانه، تره هذا الحجي مو صحيح، شلون يصير سياراتنه عطلانه ونفسيات جنودي تعبانه؟ شلون ايصير؟ مو كتلكم أريدكم خوه. والله رحمنه، لأن انتو ناس طيبين وفوج أبطال وأشراف، أريد السيارات شغاله وما أريد واحد من جنودي ينسحب، لأن ذولي شنو؟ ذولي حزام ظهري، أريد جنودي احافظ عليهم، لان ذولي وكت الشده** ، يؤدي هذا الى لمسة لا تشبه اي شخصية تكتشفها بالملاحظة فهو عصبي بطريقة خاصة و يحرك جسده بطريقة خاصة بغية تفعيل العلامات المختزنة بداخل العرض المسرحي وابراز دوره الفاعل من خلال مشاركته الحقيقية التي تنبع من قيمة الرسائل المبثوثة داخل خطاب العرض المسرحي .

كان الخطاب المسرحي موجه الى المتلقي في استنهاض الهمم والتكاتف بالدفاع عن حرمة الوطن فهو استكمال للواجب الوطني الذي دعت اليه المرجعية الدينية، فكان اداء الضابط يتسم بشحذ الهمم بقوله : انتو حزام ضهري .... انتو وياي؟ يرد عليه جنوده الابطال : اي كلنا وياك.

ليبرز من بينهم الشهيد اللواء الطيار ماجد عبد السلام [٣]: كلنا وياك .

بطريقة ادائية متخذاً من جسده تشكيلا يشبه الى حد ما (الصقر) اي صقور الجو فهم صقور على الارض وفي السماء بطريقة جمالية بطريقة توحي للمتلقي انه طيار يستحق لقبه بجدارة ، وهي حقيقة المسرح الاحتجاجي التي هي دعوى لمشاركة المتلقي لأحداث العرض المسرحي لأنه لا يعرض قصصا خيالية او قضايا غير حقيقية بل هي نابعة من الواقع الذي يعيشه المتلقي

---

[٢] الشهيد علي النداوي الشهيد مقدم ركن على سعدي رشيد ، امر فوج المغاوير الثالث / جيش عراقي في قيادة عمليات الجزيرة والبادية ، استشهد في اشتباك دفاعا عن جنوده .

[٣] الشهيد اللواء الطيار ماجد عبد السلام التميمي ، اصطدمت طائرته بجبل سنجار اثناء اخلائه عوائل ايزيدية

كونه يعرف الشجاعة التي امتلكها هؤلاء الابطال ولكن الصعوبة تكمن ان تجسيد مثل هذه الشخصيات هو من اصعب الادوار التي تقدم في المسرح ، كونها رموز حقيقة وليس من نسج الخيال وهذا يجعل من الفنان يستخدم كل ادواته الفنية من اجل تجسيد هذه الرموز بالشكل الامثل، وإيصال الحقيقة كما هي الى الجمهور، فيدرك حينها القيمة العظيمة التي تجسدت بأروع انواع البطولة والشهادة والثبات ، كون العرض المسرحي رفض صارخ لكل القيم الفاسدة التي ارادت ان تعبث بإنسانية هذه البلد وقتل اماله وافراحه .

الطيار : ومن سمعت الصوت يناديني جيت طاير بالسما أصوات هواي الطارت وياي، سرب صوات وطاير بالجو آني وعموري وعلاوي وعيسى ومروكَي وياك . من نجمه النجمه وكل نجمه نمر من يمها تهلهل فرحانه بلمتنه، آني وياك.

فما كان من المخرج الا ان يبتعد عن الايهام او الخيال الذي ينبع من الرغبات الباطنيةَ الدفينةَ الذي يميل اليه المتلقي في بعض العروض والتي توحي في أحيان كثيرة إلى شيء آخر غير ما يظهره أو يذهب بخياله بعيدا عن المعنى ، الا ان العرض المسرحي كان احتجاجا واضحا لا يقبل الايهام او الخيال فهو احتجاج واقعي ضد الخونة ممن خان وطنه و ضحى بشرف الارض والعرض الذين دنسوا ارضهم و خانوا وطنهم و دينهم بأن سمحوا لداعش او ساندوه او امنوا به رغم وحشيته ، وبين الشهيد الطيار الذي قدم حياته قربانا للانتماء وهو يحاول ان ينقذ اكبر عدد من المدنيين المحاصرين .

ان العرض الاحتجاجي الذي غالبا ما يكون فيه المعنى واضحا لأن الاحتجاج يشترط الوضوح ، ضد من سيكون ؟ و لمن ؟ وذلك ما بدا واضحا عندما خاطب الجندي شخصا مجهول في القاعة وهو يركز بأصبعه على شخص جالس كان الهدف منها اولا هو شد انتباه المتلقي والسيطرة على حركته فقد اصاب المسرح السكون وبدأ يطرح التساؤل من هذا ؟؟ اهو شخص جالس في المسرح ام يتحدث مع شخصية اخرى خيالية جالسة مع الجمهور هي (الموت) التي تتحمل مسؤولية قتل ابناء الأمهات وارسالهم الى ذويهم بلا رؤوس .

جعل المخرج من شخصية السباح (حمد جواد الجبوري) ذات تأثير فعال بجعلها شخصية واضحة الأحاسيس والمشاعر وهو يؤديها بشكل مقنع لدرجة ان المتلقي تأثر بصدق بكاءه وطريقة استهزاءه بالموت ، وهو يتحدث مع الشخصية الوهمية (الموت) عبر القاعة ، فكان التأويل في المعنى ان شخصية الموت تجلس بين الناس و هي معلوم شكلها ووجودها و الدليل خاطبها و نظر اليها ، وهي تجلس مع الجمهور الذي يصفق و يتفاعل مع العرض ، و في اعتقادي كان يجب ان يؤشر الممثل الى مكان مجهول او يشير الى اماكن مختلفة لأن المشار

اليه لا ينتمي لهذه الجموع من المتفرجين .الا ان المخرج تقصد القول (ان الموت لا زال بيننا ويترصد بنا) و رغم كل هذا الحوار الطويل بين الممثل والشخصية المتخيلة (الموت) ، وهي معالجة اخراجية ذكية من قبل المخرج (ماجد درندش) التي هي معالجة المجهول بالمجهول الذي له وجود فعلا في القضية العراقية التي يتحكم بها المجهول ليمارس كل الجرائم الوحشية التي مارستها ضد البلد الجريح ، فكان الاحتجاج ضد كل انواع الظلم والفساد والمفسدين فخاطب الجندي الموت مستنكرا : (**تاخذ الزينين و تعوف الحرامية**) وهي اسماء كثيره يحتاج المتلقي فيها لمعرفة الذين يعملون خلف الكواليس ويدعون النزاهة ، وهنا يرى الباحث ان المعنى المعرفي يكتمل عند المتلقي بما يملكه من ذخيره معرفية اكتسبها المتلقي من قراءته السياسية التي تمكنه من توظيف ذلك الخزين في فك شفرات الخطاب المسرحي فتكتمل حينها الصورة المسرحية التي يسعى الى تحقيقها المخرج .

لقد بدت صيغة الاحتجاج الذي طرحها المخرج للشهيد العذاري مختلفة بعض الشيء ، فلم يكن الأحتجاج على الموت نفسه بل هو احتجاج واستهجان لطريقة التعامل مع جندي جريح ينظر اليه بعضهم باشمئزاز ! بطل ينظر اليهم بصيغة التعجب هل انا في بلاد الجوار ؟ هل ستبقون صامتين وانا اعدم لانني ادافع عنكم ؟ هي مجموعة من التساؤلات والاستفهامات التي يطرحها المخرج بطريقة ذكية لكي يستذكر من خلالها المتلقي الشجاعة والاقدام التي قدمها العذاري ، يجعل الممثل الاخر يتهمه بالجبن والتقاعس .

العذاري: ماكدرولي، هُم هواي وآني لوحدي وماكدرولي، لا ماكدرولي، قاتلتهم من كل مكان. قاتلتهم من الشبابيج ومن السطوح ، ماكو بيت ما قاتلتهم من عتبة بابه. واخذوني ومثل الفرجه الناس اتباوع، اخذوني من دربونه لدربونه..... وآني لوحدي أضحك عالناس الفرحانه، هاي شبيها الناس؟ انت الموت شبيك تهوس؟.

انه اعلان عن عدم خوفه من الموت ورفض واحتجاج على الطريقة التي اعدم فيها لأنه رجل نبيل دافع عن ارضة ووطنه ، ولم يكن يحاول الاعتداء على احد انه احتجاج على الموت لأنه يلاحق جميع العراقيين وبكافة طوائفهم ولكن بطرق واساليب مختلفة .

تنوعت الشفرات المبثوثة على خشبة المسرح التي كانت تحتاج الى قراءات تأويلية من قبل المتلقي تنبع من المرجعيات الفكرية والعقائدية التي يمتلكها ، فجلوس الرواي على مكان مرتفع وهو يعزف الحانه يحيل الى مخيلتنا المنصات التي كانت تدعوا الى الاقتتال وسفك الدماء فهي سبب الخراب الذي اصاب

ان الاحداث التي تجري ضمن العرض المسرحي هي رسالة حقيقية يستطيع المخرج من خلالها ان يستفز المتلقي ويصل من خلالها الى التفاعل مع الاحداث الواقعية على خشبة المسرح الذي تضمنت سيرة البطولة والفداء والتضحية بالنفس من اجل الوطن وأبنائه وبين المتلقي الذي كان يقوم بفك الشفرات المبثوثة واعادة جديدة للمتلقي تساهم في تكاملية العرض المسرحي الاحتجاجي والتي تضع المتلقي امام الاهمال الحقيقي الذي اصاب البلد سياسيا واداريا فيدرك حينها طبيعة التحديات التي تواجه البلد والتي تتجه به نحو الهاوية ، فما كان للمخرج الا ان يضع المتلقي امام اختبار كفاءته في التلقي من خلال ربط الممارسات الحياتية الواقعية مع رسائل العرض المسرحي ووضعهما على طاولة الرفض والاحتجاج ، تنوعت الشخصيات المجسدة على خشبة المسرح الاحتجاجي لتشمل طوائف مختلفة (نساء ، رجال ، ضابط طيار ، ضابط مشاة ، طالب ، جندي) حيث مثل هذا التنوع باختلاف التوجهات والمناصب والاجناس قراءات جديدة للمتلقي تجري على خشبة المسرح تنشأ من خلال ملئ المتلقي للفراغات التي يتركها للمخرج في عرضه المسرحي وبشكل يتناسب مع طبيعة الاحداث التي تجري على ارض الواقع فيتفاعل المتلقي مع الاحداث التي تجري بفعل جاذبية العرض او من خلال استثارة الاحاسيس التي يقف خلفها الممثل .

أن المسرح الاحتجاجي عبر عن الحياة الإنسانية بشخوص لهم دوافع الرفض والاحتجاج عما يجري في المجتمع وهم يتفاعلون مع الاحداث المتصاعدة في حيز مكاني وزماني لينطلقوا من سجن القيود التي فرضتها السياسة السيئة للبلاد انفتاح ذهني إلى عالم أرحب ليشمل عدد اكبر من الناس و ليس شرطا ان يتوجه الى النخبة بل ان لهذا العرض غاية رئيسية اهم من نيل التكريم و الأستحسان من خلال استنكارهم لطبيعة الادارة السيئة للبلاد فيتحقق حينها غاية المسرح القوية في أن يعرفهم الناس على حقي وتهم مواقفهم الغير مشرفة .

الفصل الرابع

النتائج :

١- ركز المخرج في مسرحية (٨ شهود من بلادي) في احتجاجه على السلطات الفاسدة التي تتلاعب بمصير شعبها ، لان تفاعلية التلقي تتأثر بنوعية المواضيع المقدمة في العرض المسرحي فهو عامل من العوامل ذات التأثير المباشر في بناء تفاعلية التلقي للخطاب المسرحي.

٢- فاعلية التلقي في العرض المسرحي الاحتجاجي تتجلى في التفاعل الايجابي بين العرض المسرحي والمتلقي ، مستفيدين من تقنيات العرض المسرحي الذي يخلق جوا فاعلا مشحونا بالتواصل .

٣– ان للعرض المسرحي الاحتجاجي تأثير فكري للمتلقي اثناء تفاعلية التلقي وهذا التأثير يساهم في بناء صورة ذهنية غايتها الاحتجاج على الواقع .

٤– المسرحية الاحتجاجية قائمة على مشتركات فكرية بين المرسل والمرسل اليه فهو يخاطب بشيء من المباشرة والوضوح .

الاستنتاجات :

١–ان تفاعلية التلقي تتيح للمسرح الاحتجاجي توصيل أفكاره تجاه حالة معينة بأي شكل من الإشكال لغرض الاحتجاج .

٢–إن تفاعلية التلقي في المسرح الاحتجاجي تعتمد على قدرة الممثل الأدائية الذي يمكن تلمسه من خلال عامل التغذية المرتدة ،وهو الذي تمثل بالتصفيق والبكاء .

٣–لا يمكن ان تكتمل فاعلية التلقي الا من خلال العملية التالية (مرسل ، رسالة ، مستقبل)

الحواشي

١–أحمد مختار عبد الحميد عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج ٣، ط ١ (لبنان :عالم الكتب، ٢٠٠٨) ص١٧٢٥ .

٢– فاطمة البريكي: مدخل الى الادب التفاعلي (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦) ص ٥٥ .

٣–– سامي اسماعيل : جماليات التلقي ، ط ١(القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٢) ص ٤٦–٤٧.

٤––ارسطو : فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣) .

٥–– محسن العزاوي : المسرح والجمهور ، دمشق : مجلة الحياة المسرحية ، العدد (٦٤) ، تصدر عن وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٨، ص ٨٧ .

٦–جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، تر : نهاد صليحة (الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ، ب ت) ص ١٦.

٧–– شايع الوقيان : الفلسفة بين الفن والايديولوجيا (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠١٠) ص ١٠٩ .

٨–– عواد علي : غواية المتخيل : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧) ص٢٠ –٢١ .

٩–– مدحت الكاشف : المسرح والانسان – تقنيات العرض المسرحي المعاصر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٨) ص ٢٢٥ .

١٠–سمير سرحان : تجارب جديدة في الفن المسرحي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ت) ص ٨٠ .

١١––عواد علي : غواية المتخيل المسرحي – مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧) ص ٢٠ –٢١ ..

١٢–رينيه ويليك و اوستن وارين : نظرية الادب ، تر : محيي الدين صبحي ، ط٣ (القاهرة : المؤسسة العربية ، ١٩٨٥) ص ١٥٤ .

١٣–محمد نور الدين افاية : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة – نموذج هابرماس ، ط٢ (المغرب : افريقيا الشرق ، ١٩٩٨) ص ١٨٢ .

١٤–– محمد نور الدين افايه ، مصدر سابق ، ص ١٨١ .

١٥–رضا غالب ، الميتا تيا ترو – المسرح داخل المسرح ، سلسلة دراسات ومراجع المسرح ، العدد ٤٢ ، القاهرة : ٢٠٠٦ ، ص ١٨٣ .

١٦--انجه هاوسبراندت : توماشيفسكي وفن الإيماء البولوني ، تر : رياض عصمت ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد (٤-٥) ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨ ، ص ٥٠ .
١٧-- مجيد حميد الجبوري : البنية الداخلية للمسرحية – دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا (بيروت : منشورات دار الضفاف ، ٢٠١٣) ص ١٢٠ .
١٨--عبد العزيز العبادي: فلسفة الفعل، ط١(دمشق: مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٧) ص٢٠.
١٩-- مدحت الكاشف : المسرح والانسان – تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٢٥.
٢٠- جيمز روز افنز ، مصدر سابق ، ص١٧٣.
٢١-- عبدالكريم عبود عوده : الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦) ص ١١٥ .
٢٢-المبارك، عدنان: اصول المسرح المعاصر وواقعه الراهن، مجلة افاق، لسنة الرابعة العدد ١٠، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٦، ص٩١.
٢٣-- يوسف عبد المسيح ثروت : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، ط٢ (بغداد :منشورات مكتبة النهضة ،١٩٨٥) ص .
٢٤-ينظر :جورج ولورث : مسرح الاحتجاج والتناقض ،تر: عبد المنعم اسماعيل (بيروت : المركز العربي للثقافة والفنون ،ب ت)ص ١٠-١١.
٢٥-ينظر: المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص ١٩٥ – ١٩٦.
٢٦-اوديت اصلان: فن المسرح تر: سامية احمد اسعد ، ج٢ (القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٧٠) ص٧٤٠ – ٧٤١.
٢٧-علي مزاحم : سلاماً ايها المسرحيون، (بغداد ، مطبعة العمال المركزية، ب ت) ص٩١.
٢٨-سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٩ ، ص١٩٧.
٢٩-ينظر : جيمز روز افنر: مصدر سابق ،ص ١٠٣.
٣٠-سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق.
٣١-سامي عبدالحميد : ابتكارات مسرحية في القرن العشرين، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ص ١٧٧.
٣٢-ينظر :جلال الشرقاوي : الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢) ص ٢١٣.
٣٣-ينظر: يحيى البشتاوي، :المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي (اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤) ص١٤ – ١٥.
٣٤-ينظر: اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر، المصدر السابق نفسه ، ص١٩٨.
٣٥-ينظر :عقيل مهدي يوسف : نظرات في فن التمثيل . (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨) ص١٩٣.
٣٦-عبود حسن المهنا : اداء الممثل بين الذاتي والموضوعي (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥) ص١٣٣.
٣٧-برتولت بريخت : حياته، فنه، وعصره، مصدر سابق، ص١٠٢.
٣٨-جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ٢٣٥ .
٣٩-ينظر :جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص١٥٧
٤٠-اثير السادة: اوجستوبوال- مسرح المقهورين ،مصدر سابق ، ص١٠.
٤١-ماري الياس وحنان قصاب ، مصدر سابق ، ص ٤٥٢
٤٢-ينظر: اثير السادة، اجستوبوال، مسرح المقهورين، ص ٢٠_٢١
٤٣-ينظر : بيم ميسون :مسرح الشارع والمسارح المفتوحة ، تر : حسين البدري(القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ١٩٩٧)ص ٦٥ .

٤٤–عبد الفتاح قلعه جي :المسرح الحديث – الخطاب المعرفي وجماليات الشكل (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٢) ص ١٦٧.

٤٥–ينظر :اوجستو بوال ، مصدر سابق ، ص١٤–١٥ .

قائمة المصادر

اولا : الكتب

١.....، المنجد في اللغة واعلام : الطبعة التاسعة والثلاثون (بيروت : دار المشرق ، ٢٠٠٢ .

٢.اردش(سعد) : المخرج في المسرح المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة . ١٩٧٩.

٣.ارسطو : فن الشعر. ترجمة عبدالرحمن بدوي . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ .

٤.أسلن(مارتن): تشريح الدراما . تر: يوسف عبد المسيح ثروت .بغداد: مكتبة النهضة للطباعة والنشر ،١٩٨٤.

٥.اسماعيل(سامي) : جماليات التلقي . ط ١. القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٢.

٦.اصلان(اوديت) : فن المسرح . ج٢. تر: سامية احمد اسعد . القاهرة: مؤسسة فرانكلين ومكتبة الانجلو المصرية . ١٩٧٠.

٧.افنز(جيمز رووز) . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر ، تر:انعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٧.

٨.البريكي(فاطمة): مدخل الى الادب التفاعلي .الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦)

٩.البشتاوي (يحيى) :المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي . اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

١٠.تودروف: الأدب والدلالة . تر : محمد نديم خشفة . دمشق : مركز الانماء الحضاري ، ١٩٩٦.

١١.حسن المهنا (عبود): اداء الممثل بين الذاتي والموضوعي . عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥ .

١٢.حميد الجبوري (مجيد): البنية الداخلية للمسرحية –دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا . بيروت : منشورات دار الضفاف ، ٢٠١٣ .

١٣.سرحان(سمير) : تجارب جديدة في الفن المسرحي . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ت.

١٤.الشرقاوي(جلال) : الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢.

١٥.العبادي(عبد العزيز): فلسفة الفعل. ط١. دمشق: مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٧.

١٦.عبد المسيح ثروت(يوسف) : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى . ط٢ . بغداد :منشورات مكتبة النهضة ،١٩٨٥.

١٧.عبدالحميد(سامي) : ابتكارات مسرحية في القرن العشرين . جامعة بغداد . كلية الفنون الجميلة .

١٨.علي(عواد) : غواية المتخيل : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ .

١٩.عناني(محمد): المصطلحات الأدبية الحديثة . مكتبة لبنان ناشرون . الشركة العالمية للنشر. لو نجمان . ط١. القاهرة، ١٩٩٦.

٢٠.غالب(رضا) : الميتا تيا ترو – المسرح داخل المسرح . سلسلة دراسات ومراجع المسرح . العدد ٤٢ . القاهرة ، ٢٠٠٦ .

٢١.فون ابن(كارل) :مسرح التغيير مقالات في منهج بريشت الفني . مراجعة :قيس الزبيدي .بيروت :دار ابن رشد،١٩٨٣ .

٢٢.قلعه جي (عبد الفتاح):المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات الشكل . دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٢.

٢٣.الكاشف (مدحت): المسرح والانسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨ .
٢٤.إلياس (ماري وحنان قصّاب حسن): المعجم المسرحي ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ط٢ ، ٢٠٠٦ .
٢٥.مانغونو(دومينيك) : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب . تر : يحياتن . ط١ . بيروت : دار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠٠٨ .
٢٦.مختار عبد الحميد عمر(أحمد): معجم اللغة العربية المعاصرة . ج ٣. ط ١ .لبنان :عالم الكتب . ٢٠٠٨ .
٢٧.مزاحم(علي) : سلاماً ايها المسرحيون . بغداد . مطبعة العمال المركزية، ب ت .
٢٨.مهدي يوسف(عقيل) : نظرات في فن التمثيل . الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨.
٢٩.ميسون(بيم) :مسرح الشارع والمسارح المفتوحة . تر : حسين البدري . القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ١٩٩٧ .
٣٠.نور الدين افاية (محمد): الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس . ط٢ .المغرب : افريقيا الشرق ، ١٩٩٨ .
٣١.نور الدين افاية(محمد): الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة . ط٢ . المغرب : افريقيا الشرق ، ١٩٩٨.
٣٢.هلتون (جوليان) : نظرية العرض المسرحي . تر : نهاد صليحة . الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ، ب ت .
٣٣.الوقيان (شايع) : الفلسفة بين الفن والايديولوجيا . بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠١٠ .
٣٤.ويليك(رينيه) و اوستن وارين : نظرية الادب . تر : محيي الدين صبحي ، ط٣ . القاهرة : المؤسسة العربية ، ١٩٨٥.

ثانيا : الدوريات

١.العزاوي (محسن) : المسرح والجمهور ، دمشق .مجلة الحياة المسرحية ، العدد (٦٤) . تصدر عن وزارة الثقافة . الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٨.
٢.المبارك(عدنان) : اصول المسرح المعاصر وواقعه الراهن. مجلة افاق. لسنة الرابعة العدد ١٠. مؤسسة رمزي للطباعة. بغداد. ١٩٧٦.
٣. هاوسبراندت(نجه) : توماشيفسكي وفن الإيماء البولوني ، تر : رياض عصمت . مجلة الحياة المسرحية . العدد (٤-٥) . دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨.

ثالثا : الرسائل والاطاريح

عبود عوده(عبدالكريم) : الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي . رسالة ماجستير غير منشورة .جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦.

List of sources

First: books

1. ....., Al-Munajjid in Language and Information: Thirty-ninth Edition (Beirut: Dar Al-Mashreq, 2002.
2. Ardash (Saad): Director in contemporary theatre. Kuwait, World of Knowledge series. 1979.
3. Aristotle: The art of poetry. Translated by Abdul Rahman Badawi. Beirut: House of Culture, 1973.
4. Aslin (Martin): Anatomy of Drama. See: Youssef Abdul Masih Tharwat. Baghdad: Al-Nahda Library for Printing and Publishing, 1984.
5. Ismail (Sami): The aesthetics of reception. 1st edition. Cairo: Supreme Council of Culture, 2002.
6. Aslan (Odette): The art of theater. C2. Trans: Samia Ahmed Asaad. Cairo: Franklin Foundation and Anglo-Egyptian Library. 1970.

7. Avenz (James Rose). Experimental Theater from Stanislavsky to Peter, Trans.: Inaam Najm Jaber, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, Baghdad, 2007.
8. Al-Buraiki (Fatima): An Introduction to Interactive Literature. Casablanca: Arab Cultural Center, 2006).
9. Al-Bashtawi (Yahya): Intellectual and aesthetic implications in political theatre. Irbid: Dar Al-Kindi for Publishing and Distribution, 2004.
10. Todrov: Literature and Semantics. Tar: Muhammad Nadim Khashfa. Damascus: Center for Cultural Development, 1996.
11. Hassan Al-Muhanna (Abboud): The actor's performance is between the subjective and the objective. Amman: Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution, 2015.
12. Hamid Al-Jubouri (Majeed): The internal structure of the play - studies in the theatrical plot in the Arab world and internationally. Beirut: Dar Al-Dafaf Publications, 2013.
13. Sarhan (Samir): New experiences in theatrical art. Baghdad: House of General Cultural Affairs, ed.
14. Al-Sharqawi (Jalal): Foundations in the art of acting and the art of theater directing. Cairo: Egyptian General Book Authority, 2012.
15. Al-Abadi (Abdul Aziz): Philosophy of Action. 1st edition. Damascus: Aladdin Library, 2007.
16. Abdel Masih Tharwat (Youssef): Theater of the Absurd and other issues. 2nd ed. Baghdad: Al-Nahda Library Publications, 1985.
17. Abdul Hamid (Sami): Theatrical innovations in the twentieth century. Baghdad University . College of Fine Arts .
18. Ali (Awad): The Seduction of the Imaginary: Approaches to the Poetics of Text, Presentation, and Criticism (Beirut: Arab Cultural Center, 1997).
19. Anani (Muhammad): Modern literary terminology. Lebanon Library Publishers. International Publishing Company. If two stars. 1st edition. Cairo, 1996.
20. Ghaleb (Reda): Meta Tia Tru - Theater within the theater. Theater studies and references series. Issue 42. Cairo, 2006.
21. Von Ibn (Karl): Theater of Change, Essays on Brecht's Artistic Method. Reviewed by: Qais Al-Zubaidi. Beirut: Dar Ibn Rushd, 1983.
22. Qalaaji (Abdel Fattah): Modern theater, cognitive discourse and aesthetics of form. Damascus: Arab Writers Union Publications, 2012.
23. Al-Kashef (Medhat): Theater and people, techniques of contemporary theatrical presentation. Cairo: Egyptian General Book Authority, 2008.
24. Elias (Mary and Hanan Kassab Hassan): Theatrical Dictionary, Beirut: Lebanon Publishers Library, 2nd edition, 2006.
25. Manguno (Dominic): Key terms for discourse analysis. Ter: Long live. 1st edition. Beirut: Dar Al-Arabiya Al-Ulum Publishers, 2008.
26. Mukhtar Abdel Hamid Omar (Ahmed): Dictionary of the Contemporary Arabic Language. Part 3. 1st edition. Lebanon: The World of Books. 2008.
27. Muzahim (Ali): Hello, playwrights. Baghdad . Central Workers Press, bt.
28. Mahdi Youssef (Aqeel): Insights into the art of acting. Mosul: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1988.
29. Mason (Bim): Street theater and open theatres. See: Hussein Al-Badri. Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, 1997.
30. Nour al-Din Afaya (Muhammad): Modernity and communication in contemporary critical philosophy and the Habermas model. 2nd ed. Morocco: Africa East, 1998.
31. Nour al-Din Afaya (Muhammad): Modernity and Communication in Contemporary Critical Philosophy. 2nd ed. Morocco: Africa East, 1998.
32. Hilton (Julian): Theory of theatrical presentation. Tar: Nihad Saliha. Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity, p.t.
33. Al-Waqyan (Shaya): Philosophy between art and ideology. Beirut: Arab Cultural Center, 2010.

34. Wellick (Rene) and Austin Warren: Theory of Literature. Trans: Mohieddin Sobhi, 3rd edition. Cairo: Arab Foundation, 1985.

Second: periodicals

1. Al-Azzawi (Mohsen): Theater and the Audience, Damascus. Al-Hayat Theatrical Magazine, Issue (64). Issued by the Ministry of Culture. Syrian General Book Authority, 2008.
2. Al-Mubarak (Adnan): The origins of contemporary theater and its current reality. Afaq magazine. For the fourth year, issue 10. Ramzi Printing Corporation. Baghdad. 1976.
3. Hausbrandt (négé): Tomaszewski and the Art of the Polish Mime, Trans.: Riad Esmat. Theatrical Life Magazine. Number (4-5). Damascus: Ministry of Culture and National Guidance, 1978.

Third: Theses and dissertations

Abboud Odeh (Abdul Karim): Movement and its intellectual and aesthetic connotations in theatrical performance. Unpublished master's thesis. University of Baghdad: College of Fine Arts, 1996