Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1306

Stereotypes in the performance of young actors in the contemporary Iraqi theater

Russil kadim Oda [a1], *Alaa Hussein Ali* [b2]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *Ministry of Culture / Department of Cinema and Theater*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 7 November 2023
Received in revised form 16 November 2023
Accepted 28 November 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Style
youth theatre
Iraqi theatre

ABSTRACT

Stereotyping in acting performance has been a prominent phenomenon recently, especially in youth theater performances, which resulted in a defect in the nature of conveying the dramatic and expressive dimensions in the actor's performance. Therefore, the researcher decided to delve into this study, which she divided into the following:

The introduction included the research problem, which was represented by the following question: Did the (young) Iraqi actor go beyond the stereotypical performance or perpetuate it in the Iraqi theatrical performance? And what are the reasons? Then the importance and goal of the research, then defining the research terms procedurally, then establishing a theoretical foundation consisting of two sections. The first section is entitled (The stereotypical similarity between form and content), which deals with the structure of the form in the show and how to communicate the contents in the theatrical performance. The second section discusses the title (Youth theater between stereotypes and innovation) which deals with how the emergence of youth theater and the extent to which they benefit from the performance references of the pioneers.

(Research procedures) I determined the research population and the purposive sample, which was represented by the performance of actors in two performances: a presentation of the play (Rehearsal in Hell) and a presentation of the play (The Café).

After analyzing the sample models, a set of results emerged.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2]E-mail address: alaa.hussein.college@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1306
Russil kadim Oda, Alaa Hussein Ali: Stereotypes in the performance of young actors in the contemporary Iraqi theater.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التماثل النمطي لاداء الممثلين الشباب في المسرح العراقي المعاصر

أ.د. راسل كاظم عوده[1]
الاء حسين علي[2]

الملخص:

شكلت النمطية في الاداء التمثيلي ظاهرة بارزة في الاونة الاخيرة وبالذات في عروض مسرح الشباب مما تمخض عنه خلل في طبيعة ايصال الابعاد الدرامية والتعبيرية في اداء الممثل، لذا ارتارت الباحثة الخوض في هذه الدراسة والتي قسمتها الى الاتي:

المقدمة التي ضمت مشكلة البحث التي تمثلت بالسؤال الاتي هل تجاوز الممثل العراقي (الشاب) نمطية الاداء ام كرسها في العرض المسرحي العراقي؟ وما هي الاسباب؟ ثم اهمية وهدف البحث وبعدها تعريف مصطلحات البحث اجرائيا ثم تأسيس نظري تكون من مبحثين المبحث الاول تحت عنوان (التماثل النمطي بين الشكل والمضمون) تناول بناء الشكل في العرض وكيفية ايصال المضامين في العرض المسرحي المبحث الثاني تحث عنوان (مسرح الشباب بين النمطية والتجديد) تناول كيفية نشوء مسرح الشباب ومدى استفادتهم من المرجعيات الادائية للرواد.

(اجراءات البحث) حددت مجتمع البحث والعينة القصدية التي تمثلت باداء الممثلين في عرضين هما: عرض مسرحية (بروفة في جهنم) وعرض مسرحية (المقهى).

وبعد تحليل نماذج العينة خرجت مجموعة نتائج واستنتاجات منها:

1- ظاهرة النمطية في اداء الممثل الشاب ليست بسبب الممثل نفسه فقط انما يكون المخرج والاسلوب الاخراجي هو السبب الرئيس.
2- تاثير الحروب والازمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية يولد نوعا من النمطية في الاداء بسبب التركيز على المضامين.
3- غالبا مايهتم مسرح الشباب بالخطاب السياسي والاجتماعي على حساب جماليات الشكل ومحاولة الابتكار.
4- لابد من التمازج والتلاقح بين مسرح المحترفين ومسرح الشباب للوصول الى اشكال جديدة في العرض المسرحي للابتعاد عن النمطية.
5- عدم تهيئة الممثلين الشباب بشكل كافي من حيث التدريب على تقنيات الصوت والحركة والايماءة.

كلمات مفتاحية: النمط، مسرح الشباب، المسرح العراقي.

المقدمة

تضمنت فعالية الرؤية الاخراجية والادائية للشباب في العروض المسرحية للعقدين الاخيرين مفاهيم ترتكز على النص فاعلاً في تهديم اشكال الكتابة التقليدية وخصائصها والتوجه نحو خصوصية الموضوعات

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
[2] وزارة الثقافة / دائرة السينما والمسرح

والمضامين وتقنيات اللعب والتركيب بين الكلمة والحركة ضمن منظومات لوحات وتركيبات ايحائية ابتكرها سيناريو المخرج من النص نفسه وانزاحت نحو اداء الممثل، وباتت البنية المضمونية هي المهيمنة على انساق الاداء التمثيلي في ممارسة التركيب المسرحي بوصفه مظهراً جمالياً ونوعاً من ممارسة الهدم والتفكيك لبنية الحكاية وتسلسلها التقليدي في سرد الاحداث والوقائع واخذ سيرورتها الطبيعية كي تأخذ المشاهد الى ممارسة الفرجة والتمتع ببصريات العرض والتي تسمح باندماج المتلقي في بناء المضمون والامساك ببنياته الكبرى ، الا ان هذه الممارسة اوقعت الكثير من العروض في نوع من التنميط او التماثل النمطي، فاصبحت العروض الشبابية وكانها نسخة واحدة تتناول ذات المواضيع، مع عدم الولوج لمناطق ابتكارية من حيث الشكل ، وقد توضح الأداء الشبابي الذي يتحدى قدرات الممثل المحترف بوصفه ممثلاً شاباً فيه من العنفوان والحيوية . اذ ان هذه المزاوجة في صورة الأداء اظهرت ان هناك تقنية الازاحة قد مارسها الممثلون الشباب حركة وصوتاً من مكانها في ذاكرة المتلقي العراقية والتوجه بها نحو مديات تعتمد التكرار، لذا صاغت الباحثة تساؤل مشكلتها بالاتي: هل تجاوز الممثل العراقي (الشاب) نمطية الاداء ام كرسها في العرض المسرحي العراقي؟ وما هي الاسباب؟ ولحاجة الممثل الماسة لمثل هذا النوع من البحوث التي تمكن الممثل من التفريق والتميز بين الاداء النمطي والمبتكر، ولغرض فهم كيفية تعامله مع الدور كي يصل الى عملية الخلق في الفن، برزت الحاجة لهذا البحث. تحت عنوان (**التماثل النمطي لاداء الممثل الشاب في المسرح العراقي المعاصر**) وتبرز أهمية البحث كونه يسلط الضوء على في العروض المسرحية العراقية، بما له من فائدة للدارسين والباحثين والعاملين في الفنون المسرحية من ممثلين، وهو بذلك يفيد المؤسسات الفنية والفرق المسرحية التي تتولى عملية انتاج العروض المسرحية.

وبذلك يتمثل هدف البحث في تعرف التماثل النمطي لاداء الممثل الشاب في المسرح العراقي.
ويتحدد البحث باداء الممثلين الشباب في العروض المسرحية العراقية التي قدمت في العراق في الاعوام الأخيرة

تحديد المصطلحات :

التماثل : أخذ من الجذر الثلاثي م ث ل وقد تركز معنى التماثل على الشبه وفي هذا المعنى يتصل التماثل بالتكافؤ ويقول (الجوهري) "التكافؤ الاستواء ... وكل شيء مساوي شيئا حتى يكون مثله فهو مكافئ له" (Al-Halabi, 1970) نلاحظ ان معنى التماثل والتساوي مشترك، فالشيء يقابل الآخر بالتساوي والتماثل.

ان التماثل هو اعادة انتاج ما ادركته الحواس من الوقائع الحياتية المختلفة والاداء السابق وتكوين واعادة تمثيل هذه الوقائع.

النمط: ويطلق النمط اصطلاحيا على "مجموع الصفات المميزة لصنف من الأشياء او فرد يمثل نموذج واقعي او خيالي" (Saliba, 1982) ويعرف الباحث النمط اجرائيا بانه الافكار والسلوك واسلوب المعيشة،وغيرها التي يعتادها الفرد او المجتمع بمرور الوقت فيتمثلها وتتشكل في ضوئها شخصيته.

الشباب: هي المرحلة التي تأتي بعد البلوغ وتمثل فئة عمرية ضمن مرحلة عمرية تتسم بالاندفاع والطموح (Al-Muzaffar, 1988) .

التعريف الاجرائي: الممثلون الشباب هم الممثلون على خشبة المسرح الذي تكون اعمارهم من 18 الى 27 سنة. وهو عقد من الزمان ويمكن اطلاق تسمية جيل عليهم لانهم يمتلكون افكار وطموحات متشابهة ويخضعون للظروف الموضوعية ذاتها .

التأسيس النظري

المبحث الاول: التماثل النمطي بين الشكل والمضمون

انعكست التطورات العلمية والصناعية في أوروبا الغربية على طريقة معيشة الشعوب أكثر بكثير مما قد تتغير في القرون التي سبقت عصر الثورة العلمية , لم يقتصر هذا تغيير على الظروف المعيشة، ولكنه يؤثر أيضا في طريقة التفكير. ونتيجة لهذه التطورات، أصبح الانسان أكثر أهمية في التحليل والمراقبة ليس في العلم فحسب، بل أيضا الفن, لذا سعى الفنانون في المسرح لعكس الظروف المتغيرة في الحياة (kadim Oda, 2016)،من خلال تجاوز مفاهيم المرآة الواقعية التقليدية وبرز شعوراً بضرورة وجوب قيام طرق تمثيلية بعيدا عن الطرق التقليدية وبأسلوب مسرحي تميز به مجموعة من المخرجين بعروض مسرحية سجلت الاكتشاف والتجريب والتجاوز للمحيط التقليدي وكسر الجمود من خلال استكشاف اشكال تعبيرية تمثيلية اكثر ملائمة للتجربة المتغيرة زمانياً ومكانياً .

وبما ان المفهوم العام لفن الممثل يرتكز على أن التمثيل هو عملية خلق لشخصية خيالية حيث يجسد حكاية عن طريق تصوير شخصية مكتوبة, وبحسب تعريف فارفنج جوفمان يعرف التمثيل بانه "يرمز الى ارتباط الانسان بدور محدد ومكتوب من خلال الثقافة" (Hevel, 2013) وبناء على ذلك، فإن مصطلح الدور في الفنون المسرحية يعني تفسير الممثل لشخصية على خشبة المسرح ويشير إلى أنه عندما يقوم الممثلون بأدوار معينة، فإنهم يتصرفون كما لو أنه شخص آخر, وتحفز الممارسة إعادة تقييم لمثل هذا الفهم للتمثيل والدور، من وجهة النظر المنطقية في الحياة وفي الفن ايضاً، ان التكرار والاستنساخ مرفوض لانه يدعو الى الملل ولذلك فإن شعبية الممثل النمطي قد تتناقص يوماً بعد يوم الى ان يتحول ذلك الممثل الى ما يشبه الآلة الجامدة التي لا حياة فيها ولا جاذبية تميزه عن غيره. ولذلك ايضاً يصبح التنوع في الأداء من الضرورات الفنية. اما كيف يمكن الوصول الى التنوع فتلك مهمة يشترك فيها الممثل الكوميدي نفسه ومخرج المسرحية التي يشارك فيها الممثل، وتقتضي تلك المهمة ان يبحث الاثنان معاً في مضمون المسرحية اولاً وفي ابعاد الشخصية ثانياً. وفي الظروف التي افترضها مؤلف النص المسرحي والتي تحيط بالشخصية الكوميدية وان يبحثا معا عن وسائل اضحاك اخرى غير تلك التي اعتاد الممثل على استخدامها (Hamid, 2016) .

ان الاداء النمطي ان كان مقبولا في بعض الادوار الا انه يصبح عيبا واضحا مع الاستمرار عليها، فالتمثيل يتطلب اقناع المتفرج، وهذا الاقناع يتطلب المغايرة في الاداء لكل شخصية تناط للممثل باختلاف الادوار، فان لاحظ المتفرج ان الممثل يتبنى نفس النمط في التمثيل سواء كان قاصدا ام لم يقصد، فان هذا يؤدي الى رفض ونفور من الممثل والشخصية المؤداة، فالنمطية تقتل الابداع وتدفع نحو الرتابة والملل، والنمط ليس عيبا اذا وظف بالشكل المقبول لكن العيب هو تكرار النمط في كل الادوار، "احلال صفات الشخصية محل الصفات الذاتية للممثل وتشبه عملية الحويل هذه عملية تبديل الانسان للاقنعة التي يرتديها في حياته" . (Al-Tayeb, 2013) .

ولكي نتفحص عملية النمط في اداء الممثل يجب علينا تتبع عملية بناء الاداء التمثيلي الذي تتمظر وفق مستويين اثنين هما الشكل والمضمون.

الاداء التمثيلي بين الشكل والمضمون

شكل الاداء التمثيلي

ان الشكل في العمل الفني يثري المادة، فنحن نختار في العمل الفني الشكل الذي تكون فيه الكلمات ذات ايقاع موسيقي ووزن وكثافة واحيانا تتشابه اواخر الكلمات فيكون لدينا شكلا شعريا، واحيانا نختار مادة من الحياة الواقعية تحكي لنا قصة ولكن باسلوب حواري، فيكون هذا الشكل مسرحية ان هذا الشكل المختار يثري العمل الفني باعتقاد مبدعه "العناصر التي يختارها الفنان من وسيطه المادي ترتب في العمل على نحو من شانه مضاعفة سحرها وحيويتها"[1]. (Stollnitz, 1982)

ان الشكل ينظم طرح الموضوع بالطريقة التي يصل فيها العمل للمتلقي بالصورة الكاملة باعتقاد مبدعة، وذلك من خلال تقوية الرابطة بين العمل الفني وبين من يتلقاه عبر تنظيم المادة المحتواة. ان من انواع التنظيم الشكلي الذي نراه في الفن هو فكرة التطور بمعنى كيف تنمو حبكة المسرحية، فانها تبدا من الاشياء البسيطة حتى تنتهي الى مرحلة الازمة.

بمعنى ان "التطور هو وحدة عملية تتحكم فيها الاجزاء السابقة في اللاحقة ويخلق الجميع معا معنى كليا" (Stollnitz, 1982, p. 352) ولابد لنا ان نتحدث عن الوظائف الجمالية للشكل من حيث ان الشكل ليس منفصلا عن الموضوع بل هو كامن فيه، بحيث ان التنظيم من الوجهة الشكلية، يجعل العمل الفني اكثر مقدرة على التاثير في المشاهد بمعنى ليس هنالك اشياء بسيطة واشياء معقدة في العمل الفني بل ان البسيط هو الذي يقود المقعد حيث ان الشكل يقود بالتدريج مستويات الادراك لدينا نحو مستويات الادراك العليا عن تصاعد العقل اذا احس ان للعقل مستويات متدرجة وتعتمد المستويات العليا على المستويات الدنيا. ان شكل الاداء لا يدلنا فقط على تحسس عناصر العمل الفني بل يساعدنا على استجلاء العناصر التعبيرية . واذا كان الاداء التمثيلي نمطيا فهو يبعث على الاخلال بالروابط المتينة بين الممثل والمتفرج.

مضمون الاداء التمثيلي

مجموعة الروابط الداخلية او القالب الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام كيانه وهو الشي الذي يستطيع ان يظم هذه الكثره في وحدة الشكل وان تدخل في موضوع الفن تكون جسدا منظما، إذ تبدأ جمالية الشكل من الاتساق والانسجام، فاجزاء العمل الفني تتظافر جميعها في سبيل ابراز العمل الفني إذ يصمم كل جزء منها عنصر في تكوين الشكل، ويحدث اختلال في وظيفته اذا ابعد عن العناصر الاخرى.

لا يجري الا اذا اتخذ الشكل تأمله المباشر في صورة حسية ان " مهمة الفن، عموماً، هي ان يقدم الفكرة للتأمل المباشر في صور حسيته وليس ان تاخذ شكل الفكر" (Bechlar, 2011) الشكل والمضمون هما الغاية

[1] جيروم ستولينتز: النقد الفني،تر: فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1982)، ص 351.

والوسيلة معاً، أي لا تنتهي من دور المضمون بمجرد استيعابه، وذلك بسبب كونه قد يمثل فكرة شائعة أو قضية يعلمها الجميع. كأن يستمد المضمون قوته من الشكل الذي لابد أن يكون جديداً بالضرورة. وبهذا التفاعل الحتمي مع الشكل نصل إلى إحداث إحساس شعوري تطغى عليه روح العصر. وهذا ما يؤكد على أن بعض كتَّاب الدراما استعاروا مضامين مسرحياتهم من الأصول الأولى المتمثلة بالأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أو استمدوها من كتَّاب سبقوهم.

المبحث الثاني: مسرح الشباب بين النمطية والتجديد

لقد جرت العادة عند محاولة تقسيم الفئات العمرية في المسرح ان يقسم الى قسمين هما:

مسرح الطفل

مسرح الكبار

ومسرح الأطفال هو نوع من المسرح موجه للطفل لأهداف جمالية وتربوية، وتكمن خصوصيته في هذا التقييد، حيث إن مسرح الكبار يعنى بالإبداع الفني مطلقاً، والدلالة الإنسانية فيه مجردة تحتاج إلى تأويل، أما فيما يتعلق بما يوجه للأطفال فينبغي أن يجمع بين الإبداع والدلالة الواضحة القريبة، التي لا تحتاج إلى غوص، ويمكن استخلاصها بسهولة، وأن تكون تلك الدلالة قيمة أخلاقية وإنسانية متفقاً عليها، وذلك لخطورة وضع الطفل كصفحة بيضاء جاهزة لأن نسجل عليها كل ما نريد تسجيله، ونطبع فيها ما نشاء من الأفكار والاعتقادات من دون أن يناقش أو يعارض لأن أدواته العقلية لاتزال غضة طرية، ولاتزال في إطار النشأة والتكوين، ولن تتكون إلا بذلك العمل الفني الموجه توجيهاً صحيحاً لغرس القيم الإنسانية والأخلاقية الرفيعة. لم ينفصل مسرح الطفل عن مسرح الكبار ويُعرفْ كنوع مستقل إلا في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر في أوروبا، وإن كانت هناك أشكال مسرحية طفولية سبقت هذه الفترة، لكنها لم تؤد إلى استقلال الظاهرة وتطورها واتخاذها الشكل الذي صارت عليه اليوم (Salem, 2016) .

بعد الحرب العالمية الثانية ونتائجها التي أثبتت إفلاس القيم الروحية، والأخلاقية والدينية، ظهور أدب العبث واللامعقول، للتعبير عن لا معقوليّة الوضع الإنساني، وعن مأزق الفرد وعزلته، وانفصال الروابط الإنسانية في المجتمع الأوروبي، من وجهة نظر ميتافيزيقية. وقد أصبحت فكرة اللاجدوى تهيمن على كل شيء، وأنَّ كل ما في الوجود هو عبث لا جدوى منه (Mohammad, 2023).

الا انه في الاعوام السابقة جرى الخوض في مناقشة قسم او نوع جديد من قبل النقاد هو مسرح الشباب وهو في حقيقة الامر جزء لايتجزا من مسرح الكبار لكن تغلب عليه سمات وخصائص قد تميزه عن الانواع الاخرى وهي ظاهرة يمكن تشخيصها بسهولة عن مراقبة المنجز المسرحي العالمي والعربي والمحلي، ويعزوا تميز هذا النوع لوجوع روابط مشتركة بين المشتغلين في هذا النوع وهي المرحلة العمرية مابعد البلوغ ومواجهة الحياة بكل ارهاصاتها ومشاكها وهمومها. أول ظهور لهذه المجموعة في فرنسا في الثلاثينات من القرن العشرين، قدَّموا حينها نمطاً جديداً من الدراما المتمردة على الواقع، وكانت في الأعمال المسرحية حيث جددوا في شكل المسرحية ومضمونها .

في مقاربة ظرفية نجد أن الحروب أثرت التأثير ذاته على شخصية الفرد العراقي وجداني هو انسانيته بالإضافة إلى الدمار المادي الذي ادى الى عزلة تامة و خيبة، أفرزت هذه الفترة مجموعة من الكتاب الممثلين والمخرجين الشباب الذين يعانون من نفس الظروف المحيطة التي حل بها المسرحيون الشباب بعد الحرب العالمية و ظهرت مجموعة من المسرحيات تحمل طابع الصراع الذاتي الفردي المتمرد الناقد و الناقم ولكي ندخل في صلب الموضوع هذا العدد من المسرحيات لظهور شكل من الأداء متقارب بين الممثلين و مهارات ادائية في طريقة الإلقاء واستخدام الإيماءة والحركة والإشارات الحادة (fakher, 2019)، وغياب الصراع بين الشخصيات مما أدى غياب أهم ركائز العرض المسرحي من حبكة وتصاعد درامي واحداث و كذلك ادى إلى ظهور نسق متقارب من الأداء بين الممثلين في اكثر من عرض مسرحي بعد 2006 حيث أن العروض تبدو وكأنها بشخصية واحدة يوديها عدة ممثلين يتراوح الأداء بين العلوم والهبوط بين التشخيصي وتقديمه بين الخطابي والمباشر بين الكوميدي والتراجيدي مع مرور الوقت كان هناك حاجة ماسة لظهور تصنيف يمكن بناء عليه تحديد طبيعة تلك الأعمال، وهكذا ظهر مصطلح مسرح العائلة أو مسرح الأسرة، وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فإن مصطلح مسرح الشباب أخذ يتنامى في العقد الأخير، خاصة في البلدان التي لم تتأسس فيها مصطلحات قارة، التي تعزز فيها هذا المصطلح الذي يشير إلى فئة عمرية محددة، وبرز الكثير من مهرجانات لمسرح الشباب معبراً عن هذا المفهوم، إلا أن بروز مسرح يقوم عليه الشباب أفرز حاجة لإيجاد هكذا مصطلح، وهو بطبيعته ما زال مصطلحاً إشكالياً، بحيث يفرض على متلقي أعمال الشباب أن يحيد بشكل من الأشكال الكثير من المفاهيم النقدية لمصلحة التجارب الشبابية، وذلك من أجل إفساح الفرصة لهذه الشريحة أن تقدم نفسها بعيداً عن الكثير من الضوابط الفنية والتقنية في المسرح من حيث التأليف أو الإخراج او الأداء أو السينوغرافيا (alkhalig, 2010) . فمعظم التبدلات والتغيرات التي طرات على المجتمات كان عمادها الشباب، والتي اخذت تنفتح مسرحيا من خلال توافر متغيرات فكرية وجمالية على اشكال ومضامين المسرح في كل البلاد العربية ، وولجت هذه المتغيرات الخطاب الادبي بعد الحرب، الذي كان هو المعيار الحقيقي على تبدل فرضيات العرض المسرحي بسبب انكباب المؤلفين على تحديث اساليبهم انطلاقا من الانفتاح على التلقي بكل اشكاله فتغيرت اساليب الخطاب الشكلي والمضموني، وان اهم شيئ بارز هو اعادة نظر المثقفين والمخرجين والكتاب الشباب في الكثير من المسلمات الراسخة (Moselhi, 1995) .

فتولدت ظاهرة المسرح الشبابي لتعبر عن امال وطموحات فئة كبيرة ومهمة من المجتمع، وقد حاولت هذه الفئة اقتحام مايسمى مسرح المتمرسين او المحترفين لايجاد موطئ قدم لهم في معترك الاعمال المسرحية، فهم بالتالي يحملوا الكثير من الافكار الجديدة التي قد تكون غير مطروحة في المسرح الذي سبقهم، كما ان الكثير منهم يمتلك مواهب فنية تؤهله للخوض في غمار التجربة المسرحية، لكن يعوزه الاهتمام والرعاية وتوافر الفرصة المناسبة لصقل هذه المواهب.

ومن المعقول ان تتجه هذه المواهب في بادئ الامر نحو العمل كهواية وليس كاحتراف وعند اثبات جدارتها في الميدان يمكن ان تتحول الهواية الى احتراف، فالمؤسسات المعنية بانتاج العروض المسرحية هي مؤسسات قليلة ولايمكن لها استيعاب جميع من لديه هواية في المسرح بكل اشكالها من الاخراج او التمثيل او التقنيات وحتى كتابة النصوص المسرحية.

مسرح الشباب يحمل خصوصية بيئية او هوية محلية او سمة تحيل الذاكرة الجمعية للمتلقين الى بلد محدد او جماعة معينة اصبح هناك تسابق على الخشبة وتنافس في التمويه والتشابه فيما يقدم من عروض (Al-Masoudi, 2001) فهل كان التجريب والاكتشاف في المسرح لاجل تشويه وتحجيم حركة المسرح ضمن توجه فكري ينحرف به عن هدفه الاساس بوصفه خطاباً فنياً وجمالياً ذا فكر انساني شامل بعيد عن اللون الواحد والنظرة الواحدة بوجهه السلبي المهجن لكل ما هو اصيل وخصوصي، المسرح وسيلة من وسائل التوعية والتثقيف يسعى للارتقاء بالذائقة وينهض بالمتلقي من خلال بثه لقيم الخير والوعي والمتعة (Kadim Oda, 2016) .

لذلك اهتم الشباب بالحالة العقلية (المواجهة) والساخرة من الموقف المسرحي السلبي، لانجاز متغير اجتماعي يرتبط مستقبلا بعمليات التغيير الاستراتيجية المقترنة بالانظمة والدساتير والديمقراطيات وثنائية السلطة-الشعب. ان هذه التجربة لم ترصد العلاقات ولا القوانين التي تحكم الواقع، ولم تستطع ان تكشف عن الاسباب الحقيقية لمظاهر الفساد اليومية، وانما اكتفت بمسها مسا سطحيا، كان المتفرج يخرج من المسرح وهو قابل لاوضاعه اكثر مما كان قبل ان يدخل الى المسرح

ومما يؤخذ على الشباب في المسرح العراقي بعيدا عن التمويل او مصادر الدعم المقدمة، انه ظل حبيس الظروف الاجتماعية والسياسية التي تحيط بالمجتمع العراقي فهذه الظروف حتى وان كانت مؤلمة ومعتمة لكن كان الاجدر بهم كونهم الفئة التي تتحسس للجمال من اقتراح تصورات وصيغ تاملية وتفائلية للمستقبل فلا يمكن الركون والخضوع لما هو سائد في المجتمع من ارهاصات نفسية واجتماعية بل اقتراح حلول يمكن ان تعطي اشراقة للمستقبل الذي سيكونوا هم اكبر مؤسسيه من باقي الشرائح.

فالركون الى مايقوله الشارع او ما يمر فيه المجتمع هو هروب من المشكلة وليس التصدي لها، ولكون متطلبات الشباب يمكن ان تجمعهم معا بحسب رغباتهم وطموحاتهم الا انهم بالظرورة يتحتم عليهم قراءة والاطلاع على تجارب المجتمات الاخرى التي ربما مرت بنفس الظروف.

ولا يخفى على المتذوق الجمالي ان المسرح العراقي قدم قراءات ابداعية اتسقت وطروحات الحداثة مابعد الحداثة سواء على مستوى النص او العرض او الدراسات النقدية، تحاول ان تيحرك الهامش والمركز ومحاكاة المسكوت عنه في دائرة الابداع بانفتاح متعالياً على معرقلات الحياة، وهو يصنع مبدعين يتسمون بثوابت القيم الفنية، اذ اعاد هذا الفن الفكري رسم خارطة المشهد الثقافي العراقي الحديث. جوهر المسرح السائد أو بالأحرى الممارسة المسرحية التي أدت إلى" تحنيط الرؤية المسرحية وجعلها فقط في خدمة التأثير السلبي على الجمهور" (Hussain & Kadim, 2021)

وبحثاً عن هذا الجديد والمدهش البكر الذي لم يتم غزوه , عمد المسرحيون من مخرجين وكتاب وممثلين وتقنيين الى الثورة على كل ما يمت للجاهزي والمألوف بصلة، منطلقين في ذلك من ان التجريب يعني كل اكتشاف جديد يتحرر من التقنية القديمةفتعرض المسرح الى العديد من التبدلات والاكتشافات ضمن نسخ وتقليد الى جدة وبناء والى هدم وتشظية"[1]. (kadim oda & fadhel, 2020) .

([1])- بن يحيى علي عزاوي . فن المسرح والانسان الحديث ط1, دمشق: صفحات للدراسة والنشر, 2014 , ص77

فقد انزاحت وظيفة المخرج والممثلين لصالح (نص العرض)، الذي يرتكز على المضامين المباشرة الممسرحه الذي تنتجه قرائح جمعية تبدا بمقترح درامي اولي، للوصول الى نتائج تغييرية على المستوى الاجتماعي والسياسي، وكانت عناصر الاشكال الاخراجية متاثرة بـ(مسرح المواجهة)، والمواجهة هنا هي مواجهة القضايا التي تخص اليوميات التي التي يمر بها الشباب العراقي في المجتمع، فالقضايا السياسية ساخنة وكذلك ارتداداتها الاجتماعية.

وقد تولد نسق جديد من العلاقات الفنية، استند في الاساس على ما اسسه الرواد الاوائل, الا انهم لم يغادروا النمطية ، بل بالعكس بداوا بتاسيس نمط جديد اخر، فكل مايمكن ان يقدمه الشكل من مغايرة ومشاكسه فنية لم يهتموا به ، انما انصب اهتماهمهم على المضامين، التي لم تقدم الجديد ونادرا ماتغادر المالوف.

إجراءات البحث

عينة البحث:

تم اختار عينة البحث بطريقة (قصدية)

حيث ضمّت نماذج عينة البحث الاداء التمثيلي في عرضين مسرحيين مختلفين، مع إختيار الممثلين فيها انموذج للتحليل، و هذه العروض هي : عرض مسرحية (بروفة في جهنم) وعرض مسرحية (المقهى).

وسيلة القياس:

لغرض الوصول الى معيار يمكن القياس عليه في عملية التحليل فقد اعتمدت النقاط الاتية كوسيلة قياس:

1. سيادة المضامين والاهتمام بها يقوض من ابتكار اشكال جمالية جديدة فكلما ارتفعت هيمنة المضمون في العرض انخفضت القيمة الجمالية للشكل.
2. الخروج من النمطية يتطلب فهم للاشكال القديمة والانطلاق منها نحو اشكال جديدة تغاير المالوف.
3. التداولية الخاصة بين الشباب يتطلب جمهور خاص ولايستطيع الانفتاح على باقي الفئات او جمهور من غير بيئتهم.
4. وظيفة المسرح ليست طرح المشاكل الاجتماعية للشباب فقط كما هي في الواقع انما اقتراح تصورات جمالية وتعبيرية عن الواقع.

الانموذج الاول للعينة

الاداء التمثيلي في عرض مسرحية (بروفة في جهنم)*

فكرة العرض:

الفكرة مستمدة من الواقع المعاش العراقي من خلال مجموعة من الحكايات ومحنة الانسان العراقي ويومياته بكل ما تحمله من عوالم والام وافراح واحزان ونجاحات واخفاقات ، وتعريتها لواقع القهر الاجتماعي والسياسي والثقافي مادةً اولية صيغت مسرحياً عبر تقنية فنية ترتكز فيها الاحداث على جملة من التقابلات

* تأليف : هادي المهدي ، صلاح منسي اخراج : هادي المهدي تمثيل : مرتضى حبيب ، تحرير الاسدي ، محمد بدر ، صلاح منسي. انتاج : دائرة السينما والمسرح الفرقة القومية للتمثيل مكان العرض : على خشبة المسرح الوطني ، نيسان ، 2009م

بين ما هو واقع وما هو ممكن اسم (بروفة في جهنم) وهو عنوان مقصود لتأسيس المغايرة وهو عتبة للدخول في المغامرة التي كانت اقرب الى اللعب وممارسة التمرين المسرحي ومتخيلاته الخشنة والساخرة في التعامل المباشر مع الواقع في كل حيثياته وملابساته إذ يرتكز فيه اسلوب الكوميديا في تأسيس فعل التقديم وهو يتحدى الواقع كي يكشفه ويعريه وينتقده مساهمة منه في تغييره .

تحليل انموذج العينة:

سيادة المضامين والاهتمام بها يقوض من ابتكار اشكال جمالية جديدة فكلما ارتفعت هيمنة المضمون في العرض انخفضت القيمة الجمالية للشكل.

تاتي اهمية الشكل البصري في تاثيث العرض عبر السينوغرافيا او عن طريق اداء الممثل لا سيما وان العرض استند على تقديم زمنين منفصلين في الظاهر ومتداخلين في الجوهر فيما بينهما إذ يكمن الزمن الاول في الحكايات والاحداث العراقية وهو زمن واقعي يومي ، والزمن الثاني هو زمن الحكي الذي يقوده اسلوب البروفة والتمرين المسرحي المفترض في العرض، وكلا الزمنين اصبحا متداخلين بصورة قصدية، وان انفصالهما يأتي بواسطة افعال للأداء وهي في الحدث او خارج الحدث كما توضح سابقاً في اسلوب تقديم ذات الممثل وانفصالها فنياً، واذا كان هنلك مغايرة في الفكرة ابتداءا لكنه يفترض ان تعزز بمغايرة في الشكل ايضا، كي يتيح للمتلقي ان يتامل ويستكشف هو المضامين التي يحققها الشكل.

فالشكل بسيط واعتمد العرض على حركات الممثل فضلا عن اللعب بالاضاءة وعزل الاداء عن طريق البقع الضوئية.

المضامين في هذا العرض هي التي كانت سائة وواضحة وتصل حد المباشرة في الطرح، كما في المشهد الذي يبصق الممثلون بوجه بعض و فجأة يبصق (صلاح منسي) للاعلى يصرخ محمد بدر (لاااا) يوضح صلاح (عالطيارة عالطيارة) في الدقيقة ١٠:٣٥ ، يتجلى هنا التمرد او محاولة كسر المالوف في المساس بالتابو الديني او الرفض للاقدار لكن يعود الممثل في الحوار لتثبيت فكرة ان البصقة على الطائرة وليس على شيء اخر.

الخروج من النمطية يتطلب فهم للاشكال القديمة والانطلاق منها نحو اشكال جديدة تغاير المالوف.

المسرح هو معطى مفتوح والاعتماد على المرجعيات السابقة في اداء الممثل ضروري بشرط عدم الوقوع في اي نوع من انواع النمطية فالاداء المفتوح الذي لا تقيده ابعاد الشخصية التقليدية ممكن لكنه يجب ان يرتهن الى الابتكار فاداء الممثلين في هذا العرض تتجادل وتتصارع مع الواقع اليومي الذي بات يشكل ضغطاً غير طبيعي على حواس المواطن العراقي ومن ضمنها الممثل نفسه الذي يعيش هذه اللحظات يومياً وبلا انقطاع ، لذلك التجاء الممثل بأدائه الى الاسلوب المباشر في المضمون والايحائي في المعنى احيانا، وهي طريقة للافلات من الرقيب الاجتماعي الذي ممكن ان يقف بالضد من العرض في تجسيد المفردة اليومية كي لا يقع بحبائل المباشرة وسكونية المشهد كما في مفردة (مات) في مشهد موت الاب اذ ان نطق المفردة مع وضعية هيئة الممثل اعطت بعداً صورياً احالنا الى ان شخصية الاب هو ليس الاب البيولوجي وانما هو السلطة والمسؤول والحاكم والطاغية وكل ما يقترن به من عنف وفساد واستغلال ومن ثم افرزت مفردة (مات) تداعيات ساخرة لمراسيم العزاء خارج حدود الحدث ومألوفيته المعهودة للمتلقي وظهر الابناء في حال احتفالية وكأنهم منتصرون:

-) مات ابونا مات

- أي الله يرحمه
- اكول امكم تجي للفاتحها لو زوجها الجديد ما يخليها
- شبساع خلصتو الدفن
- زركنا الدفان جم فلس وهو يكمل الباقي
- رحم الله والديك ما قصرت
- اخونا الجبير ورث ابون شكد
- شلون .. اشلون مشعول الصفحه مات مفلس وفوكاها بايع البيت كلمه وحده ماريد اسمع الف خنفله عليج يمه من طلقتي لك هذا شنو التافه حتى ابقا وياه ، يا رب اسلكه يا رب احركه يا رب اشوي بشوايه)

اذا كان هذا المشهد يبتغي السخرية عبر اداء الممثلين والحوار فهو بالدرجة الاساس يفتقر الى الجمال التعبيري والتنظيم الشكلي واصطياد المتفرج الشاب في لعن الاباء وهي مضامين جاهزة ومباشرة ولاتقدم ماهو جمالي الذي يكون الفن هو المترح الاساس حتى للواقع المزري.

التداولية الخاصة بين الشباب يتطلب جمهورخاص، ولايستطيع الانفتاح على باقي الفئات او جمهورمن غير بيئتهم.

الكثير من الحوارات في هذا العرض اعتمدت النمط التداولي الموجود في الشارع العراقي كي تحقق اكبر اثر على الجمهور الشاب ومنها تحقق الضحك كما في مشهد (التحقيق)

(-رجاءً .. احنه مكلفين بالتحقيق مع هذا المجرم

-يا مجرم يا قضيه

-لك هذا المجرم شبيك شوف شراح اسوي بيه ، اسمع لك احجي من الاخير هاي سوالفك كلها اعرفها ، شوفو هيج يبدي التحقيق يا عيني

-اوكف .. اكعد .. ادبسز لك تاير احركه وحطه برقبتك افتهمت باوعلي زين انتو ليش ما تستوعبون تسعه وعشرين سنه صالي بهذا المركز وتسعه وعشرين يوم وتسع ساعات ياما وديت ناس لحبل المشنقه

- هاي الناس التفتهم مو مثل ناس خريجين ومرته اجيب اللاكل بالسفرطاس
- لك .. اكعد ما تستحون .. انته كوم
- سيدي ماكو هذا .. مرته كلش حلوه تلمع مثل الكليجه واني مرتي عبالك سبلت عاطل والوطنيه موجوده ، بشرفك يدي حقي لو مو حقي)

تمثلت التداولية في هذا المشهد بنوع الحوار الذي يعتمد مفردات لايستخدمها الا الشعب العراقي وبالذات الشباب مثل (مرته كلش حلوه تلمع مثل الكليجه) و (مرتي عبالك سبلت عاطل والوطنيه موجوده) و (ادبسز لك تاير احركه وحطه برقبتك) وحتى طريقة اداء الحوار فهي تعتمق اليومي والمحلي والمتعارف عليه وبهذا يدخل المشهد في النمطية حتى وان اثار الضحك في القاعة، وهذا ما جعل الحكايات متواجدة وقريبة بشكل قريب من المتفرج ، لأن اسلوب الاداء وهو يقدم النموذج الانساني للشخصية هو يقدم الممثل كوجود له علاقة بالواقع المعاش، وليس تصورا فنيا يحمل دلالات تعبيرية مشفرة او متصاعدة في القيمة التعبيرية والدرامية ونموذج لهذا الأنسان كموضوع وحالة موجودة في الشوارع والاسواق.

وظيفة المسرح ليست طرح المشاكل الاجتماعية كما هي في الو اقع انما اقتراح تصورات جمالية وتعبيرية عن الو اقع.

ان جعل الواقع ويومياته منطلقا لتقديم العرض هو وظيفة حتمية لكل عرض مسرحي بافتراض تقديم رؤى جمالية تعبيرية تساعده على ازاحة اليومي و وضعه في المغايرة وهي ممارسة مسرحية هادفة تبغي التواصل مع الجمهور واشراكه في لعبة العرض التي احتوت على حكايات ومشاهد تضمنت اهم المشكلات المجتمعية في العراق وقُدمت في نسق تمرين مسرحي صاغه اداء الممثل كي يربط المشهد بالذي قبله وبعده ليس لغرض عرض درامي تقليدي وتقييم المشهد او تقويمه او قياسه بقدر جعل منصة العرض ساحة للتواصل البشري والانساني معتمدين على ان الممثل والمتلقي. أن هدف الممثل الأساسي عندما يعتلي خشبة المسرح انما هو تحول من ذاته (ذات الممثل) الى ذات الشخصية الدرامية، بما تحتوي من معطيات وابعاد قد دونت مسبقاً من قبل مؤلف النص المسرحي على شكل إرشادات ويتم تفسيرها من قبل المخرج، بقصد اثارة اعجاب وجذب وإقناع الجمهور، وبالتالي إيصال مقاصد الشخصية والذي يؤدي الى إيصال رسالة العرض

وكل ما طرح من مشكلات وهموم ومعانات كان يمكن طرها بطريقة فنية تبتعد عن المباشرة في الطرح، فوظيفة المسرح ليست تعليمية بحته او ارشادية او دعائية انما وظيفته تحريك الراكد اليومي الواقعي وتصويره بشكل فني جمالي تعبيري، فالمسرح والدراما الان تعتمد اليات واشكال وصيغ مبتكرة تبتعد عن المالوف الجاهز سواء النمطي او الاجتماعي.

الانموذج الثاني للعينة:

الأداء التمثيلي في عرض مسرحية (المقهى)*

فكرة العرض:

العرض يرتكز على ثيمة رئيسة هي هي ثمة المعاناة والخضوع التي عاشها الانسان العراقي انها تحكي هموم الناس ومشاكلهم خلال عقد التسعينات في مقهى يمثل العراق فهي حالة احتجاج ورفض لكل مظاهر الخوف والخنوع والسكوت عن كل الحقوق التي ضاعت او اغتصبت في كل زمن من تاريخ العراق الحديث وهي للوقوف في وجه من يمكن ان يسرق مقدرات البلد .

تحليل انموذج العينة:

سيادة المضامين والاهتمام بها يقوض من ابتكاراشكال جمالية جديدة فكلما ارتفعت هيمنة المضمون في العرض انخفضت القيمة الجمالية للشكل.

قسم المخرج المسرح الى اربع مناطق ثابتة على شكل خطوط مستقيمة يتحرك فيها الممثلون ذهابا وأيابا بوجود تفاوت قليل بين هذه الخطوط المربوط على كل خط سكة حديدية تسير عليها اريكة تتحول وظيفتها خلال العرض والتقسيم الافتراضي لمناطق التمثيل حيث كانت عبارة عن اربع مراكز للاداء والفعل الذي تتحرك فيه وكانت عبارة عن منطقتان الاولى مقدمة المسرح منطقة اشتغال (الحمال والجندي) والمنطقة الاخرى هي منطقة وسط المسرح واعلى المسرح وهي منطقة اشتغال (الصحفي والعاشق). وهذا

* تأليف واخراج: تحرير الاسدي ، تمثيل : تحرير الاسدي، حسين وهام, مرتضى حبيب, ياس خضير, محمد بدر, وسام عدنان . مكان العرض : مسرح الرافدين ، سنة العرض 2014

الشكل يعد شكلا تقليديا ونمطيا حيث تطلب اداءا لايدفع الممثل الى التحرك ضمن مناطق مبتكرة في الشكل المسرحي المرسوم.

فالمخرج هنا كان يشدد على المضامين المنطلقة من الحوار الذي يليقه الممثلين مما دفع الممثلين الى الاهتمام بالمضامين وبرزت في عدة حوارات منها الاتي:

(حسين : اكلك تعرف ذولة منين

تحرير : ذولة منا

حسين : وذولة منين

تحرير: منا

حسين: و ذولة الكاعدبن منين ... يشير الى الجمهور

تحرير : ذولة الكاعدين ؟؟! ميخوفون هيج كاعدين هنا

حسين: وذولة الورانه منين

تحرير: ذولة مصيبة طركاعه سودة ، شايف كل ذولة يخافون من ذولة)

نلحظ هنا ان مايهم الممثل هو ايصال رسائل مباشرة عن طريق المضامين دون ان تتحد بالشكل الفني المسرحي، فضلا عن ان الحوار باللهجة العراقية الدارجة مما يؤدي الى تفاعل الجمهور مع المضمون دون ان ينتبه الى اي مثير شكلي يدفعه للتامل والاثارة البصرية الجمالية.

الخروج من النمطية يتطلب فهم للاشكال القديمة والانطلاق منها نحو اشكال جديدة تغاير المالوف.

برغم وجود تناغم في اداء الممثلين لاغلب الحوارات الا من بعض التحولات التي كانت متلائمة مع شكل والية الاداء متناسبة مع منطقة التمثيل ان عملية الاشتغال الادائي استطاعت ان تضعف الاحساس بالجمال فهي تكرار لاشكال وانماط قديمة من حيث طريقة الاداء ونوع الحركة والايماءة والتعبير، مما اسهم في تشويش مستويات الحركة من حيث التواجد في كل منطقة من مناطق التمثيل على خشبة مسرح العلبة. حيث كانت بعض الحركات على مقدمة الخشبة مبالغ فيها, فيما ضاع بعض ملامح الحركة على منطقة عمق الخشبة. لضمان الحصول على تفاعل الجمهور بالرضا تصفيقا أو ضحكاً غالبا ما تكون مضامين في هذا النوع من المشاهد ذات طابع تحريضي ساخر او إعتراضي ناقم.

التداولية الخاصة بين الشباب يتطلب جمهورخاص، ولايستطيع الانفتاح على باقي الفئات او جمهورمن غير بيئتهم.

مايمتاز به عروض الشباب ومنها هذا العرض هو ادخال مفردات تداولية تنتمي لمجموعة الشباب في المجتمع العراقي من حيث الالفاظ او طريقة النطق حيث تستخدم بطرية قد تجد صدى لدى الجمور الذي فيه الكثير من الشباب لكنهم ليسوا كل الجمهور ففئات الجمهور مختلفة الاعمار ومتباينة الامزجة

صلاح منسي يؤدي دور المخنث لكن حين يحتاج الممثل ان ينتزع لحظة التفاعل من الجمهور فإنه يغادر الشخصية تماما و يتوجه للجمهور و يقول حوارك بطريقة لا تمت للشخصية بصلة كما في حواره

-(يارب اللي يسوي فساد اداري مرته تسوي فساد بس مو اداري)

وهنا يقترب الاداء من استجداء الضحك من الجمهور والذات الشباب كون التداولية بينهم هي ربط المفردات بنقيضها، لغرض صنع حالة من التشويق والكوميديا، لكن من حيث التعبير الفني فهي تفقد قيمتها، كون الحوار يجب ان يكون منضبط ولايقترب من لغة الشارع فدور الفن هو الارتقاء بالذائقة الجمالية للمتفرج.

وظيفة المسرح ليست طرح المشاكل الاجتماعية للشباب كما هي في الو اقع انما اقتراح تصورات جمالية وتعبيرية عن الو اقع.

شيء جيد ان يقوم العرض المسرحي الشبابي بطرح مشكلات اجتماعية، لكن طريقة الطرح والتناول تفترض شكلا بصريا فنيا عاليا كما تفترض عدم عرض هذه المواضيع بطريقة مباشرة وخطاب مباشر وكان المسرح منبر للخطابة، بل لابد من الاهتمام بالشكل البصري الذي يضم بداخله المضمون الذي ينطلق منه ويعبر عنه، فما جدوى العرض المسرحي ووجود تقنيات مسرحية وبصرية اذا كان جل اهتمام الشباب يرتكز على ايصال مضمون الرسالة فقط. خلال أغلب المشاهد مع وجود أكثر من نقطة للفعل تركز فيها الفعل جاءت متناسقة مع فرضية الإخراج ان عملية تناسق الحركة مع شكل الايعازات تناسقت من الجانب الفيزيقي تتماثل نمطيا مع حركة الشارع فضلا عن مشاهد معروضة سابقا لعروض مسرحية ظهر الترابط والتنظيم من خلال شكل الحركة وحركة القطع الديكورية التي كانت مرتبطة ومتوافقة مع عمليات دخول وخروج المثلين حيث شكلت هذه القطعة الوحيدة عالما لكل شخصية استطاع من خلال مجموعة التحولات في شكلها الوظيفي او الادائي. شكل الاداء على يسار ويمين المسرح ولم تتغير صعودا او نزولا بين المقدمة وعمق الخشبة.

فالايماءة وانطق الحوار في العمق جاءت بموازات الايماءة ونطق الحوار في المقدمة، وهو ما منح العرض شكلا صوتيا محددا في اغلب لحظاته مع بعض لحظات الصراخ خاصة الممثل بشخصية العاشق والاخر عند الجندي مع غياب قدرة السيطرة على مخارج الحروف بسبب الصراخ والمفردات الشعبية خاصة وان هذا العرض تمثل بالديناميكية التي ظهرت في بعض لحظاته تطلبت التنوع الصوتي العالي الذي كان حاجة ماسة للتحول لكل الشخصيات.

نتائج البحث

1- يقع الممثل الشاب بالنمطية في الاداء التمثيلي دون ان يدري، فهو يقلد اداء اقرنه الشباب كما توضح في نماذج عينة البحث (بروفة في جهنم) و (المقهى).
2- عدم الاهتمام بالشكل والتركيز على المضامين كما في عرضي(بروفة في جهنم) و (المقهى) دفع الممثلين للوقوع في المنطية.
3- تفاعل بعض الجمهور مع الاداء النمطي يجعل الممثل الشاب يتمسك نمط الاداء ولايبحث عن التجديد والاضافة، توضح هذا من التفاعل في اداء عرض (بروفة في جهنم).
4- الاداء التمثيلي ياخذ قالبا واحدا بسبب عدم التاكيد على الشكل والاهتمام في المضامين وبالذات الحوارات التي تلقى تجاوبا من الجمهور.

5- اهتم الممثلين في نماذج عينة البحث بطبيعة العلاقة بين الممثين فقط دزن الاهتمام لعناصر العرض المسرحي الاخرى.

6- برز عنصر مخاطبة الجمهور او اشراكه في المضامين النصية في نماذج عينة البحث الاثنين.

7- التاكيد على المفردات التداولية التي يستخدمها الشباب واضحا في نماذج عينة البحث، مما ادى الى تباين في عملية الفهم لدى الفئات العمرية الاخرى.

الإستنتاجات

1- ظاهرة النمطية في اداء الممثل الشاب ليست بسبب الممثل نفسه فقط انما يكون المخرج والاسلوب الاخراجي هو السبب الرئيس.

2- تاثير الحروب والازمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية يولد نوعا من النمطية في الاداء بسبب التركيز على المضامين.

3- غالبا مايهتم مسرح الشباب بالخطاب السياسي والاجتماعي على حساب جماليات الشكل ومحاولة الابتكار.

4- لابد من التمازج والتلاقح بين مسرح المحترفين ومسرح الشباب للوصول الى اشكال جديدة في العرض المسرحي للابتعاد عن النمطية.

5- عدم تهيئة الممثلين الشباب بشكل كافي من حيث التدريب على تقنيات الصوت والحركة والايماءة.

Conclusions:

1. The phenomenon of stereotyping in the performance of a young actor is not caused only by the actor himself, but rather the director and his directing style are the main reason.
2. The impact of wars and economic, social and political crises generates a kind of stereotyping in performance due to the focus on contents.
3. Youth theater is often concerned with political and social discourse at the expense of the aesthetics of form and the attempt at innovation.
4. There must be mixing and cross-fertilization between professional theater and youth theater to reach new forms in theatrical presentation to move away from stereotypes.
5. Inadequate preparation of young actors in terms of training in voice, movement and gesture techniques.

References:

1. Al-Halabi, M. (1970). *The Arbitrator and the Greatest Ocean in Language.* Egypt: Company and Press.
2. alkhalig. (2010, 10 8). *Youth theater is a term that needs to be defined*. Retrieved from https://2u.pw/P03xQ3
3. Al-Masoudi, A. H. (2001). *Aesthetics of theatrical space, an Arab play as an example.* Tunis: Higher Institute of Theatrical Art.
4. Al-Muzaffar, J. (1988). *educational legislation.* Baghdad: Ministry of Education Press.
5. Al-Tayeb, M. (2013). Stereotype of Actor Performance in Iraqi Theater. *College of Arts*, 56.
6. Bechlar, G. (2011). *Aesthetics of the Image.* Lebanon.
7. fakher, S. &. (2019). Reflecting the culture of community on the performance of theatrical actor. *Annals of the Faculty of Arts, Ain Shams University, 47(January-March (B)*, 510-522. doi:https://doi.org/10.21608/AAFU.2019.59003
8. Hamid, S. A. (2016). Why does the comedian resort to stereotyped performance?. *Al Mada newspaper*, 3.
9. Hevel, M. V. (2013). *Drama between Formation and Display.* Cairo.
10. Hussain, S. K., & Kadim, R. (2021). The effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation. *Al-Academy*(99), 155-168. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts99/155-168
11. kadim Oda, R. (2016). Actor performance features in the types of theatrical silent. *Al-Academy*(79), 225–238. doi: https://doi.org/10.35560/jcofarts79/225-238
12. Kadim Oda, R. (2016). Semantic encoding of the actor's performance in the Iraqi theater show. *Al-Academy*(77), 63-74. doi: https://doi.org/10.35560/jcofarts77/63-74
13. kadim oda, r., & fadhel, f. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *Al-Academy*(95), 5-18. doi: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18
14. Mohammad, H. M. (2023). The Media Performance in the Theatrical Representation. *Online Journal of Art and Design*, *11*(5), 456-464.
15. Moselhi, M. (1995). *The Spirit of the Age and the Symmetry of Creative Experiences.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
16. Salem, M. W. (2016, 5 30). *Children's Theatre.. The Creative Queens School*. Retrieved from https://2u.pw/ITQoOI
17. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Lexicon.* Lebanon: The Lebanese Book House.
18. Stollnitz, J. (1982). *Art Criticism.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.