



theatrical performance in contemporary theatrical productions, between stereotypes and repetition (play Disagreement as a model)

Alaa Najm Abdullah



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ARTICLE INFO

Article history:

Received 16 January 2026

Received in revised form 8 February 2026

Accepted 9 February 2026

Published 1 October 2026

Keywords:

Acting, Stereotypes, Repetition

ABSTRACT

The theatrical experience is a complex space of multiple expressive systems. The acting performance becomes in the front of these systems. Because it involves the intersection of kinetic, physical, and vocal actions, through which the artistic, aesthetic, and philosophical vision of the performance image and its integration is embodied. Accordingly, the problem of stereotyping and repetition emerges as one of the central and interactive means that affect the structure and policy of performance and its semantic effectiveness.

Repetition is one of the artistic expressive methods and patterns of theatrical performance. Especially theatrical acting performance, as repetition establishes a kind of continuity and semantic flow and emphasizes many themes and meanings in its humanistic, aesthetic and artistic poetic images.

Repetition carries and provides emphatic and decorative functions, and adds structural and compositional dimensions to the process of acting performance and the formulation of the typical, innovative, and repetitive dramatic theatrical character in the form of the theatrical performance.

The research contains four chapters :

The first chapter: addresses the research problem, its importance, and the need for it. The research problem is defined by answering the question: What is the nature of theatrical performance in contemporary theatrical productions, between stereotypes and repetition?

The research aims to identify the dimensions of theatrical performance in relation to stereotypes and repetitions. It also defines the temporal, spatial, and thematic boundaries of the research. The research concludes with a definition of some key terms.

The second chapter: includes the theoretical framework, comprising three sections:

- 1 -Section One: Functions of Patterns and Repetition
- 2 -Section Two: The roots of Tropes and Repetition in Tragedy and comedy
- 3 -Section Three: Patterns and Repetition in Global Experience

The chapter concludes with the most important indicators within the theoretical framework.

The third chapter: it includes the research procedures, the research community, and the research methodology. it adopted the descriptive approach to analyze the research sample that was intentionally selected because it matched the research objectives. The research sample was represented by the (disagreement) model .

The fourth Chapter: includes the results and conclusions. The most important findings are:

1- The typical acting performance in the play "Disagreement" accurately reflected the events. The portrayal of the dramatic character was achieved within the framework of the typical and hypothetical hypotheses. Through the integration of illusion and immersion in the theatrical role, linking it to the processes of embodiment and identification. This was further enhanced by the effectiveness of digital technologies, combined with typical and traditional performance styles and the repetition of expressive tools within the space of performance and reception.

2- The play "Disagreement" employed repetitive imagery in its performance and scenographic purity. This stemmed from the repetition of the image and the semantic dimensions it adds, creating a kind of continuity and flow of meaning related to the disagreement within the structure of society and reality. This is evident through the levels of performance and movement, the inspiration and application of certain performance motifs, and their repetition by professional actors. Similar and repeated elements were introduced in the levels of action, movement, and sound to capture the audience's attention through the aesthetics of repetition and the communicative connection it fosters, conveying the dramatic meaning of the play "Disagreement."

The most important conclusions are:

- 1- Repetition has effectiveness and aesthetic value. Its function is distributed to draw attention, reinforce, and embellish the semantic impact of theatrical performance at the levels of physical and vocal performance within the theatrical presentation.
- 2- Repetition gives theatrical performance a semantic density and a distinct structural quality in the forms that constitute the scenographic space .

The research concludes with a list of sources and references.

الاداء التمثيلي بين النمطية والتكرار في العرض المسرحي المعاصر (مسرحية خلاف نموذجاً)

الاء نجم عبد الله

الملخص:-

تعد التجربة المسرحية فضاءً مركباً من الانظمة التعبيرية المتعددة، يأتي في مقدمتها الاداء التمثيلي بوصفه تقاطع فيه الافعال الحركية والجسدية والصوتية الحية التي تتجسد عن طريقه الرؤية الفنية والجمالية والفلسفية لصورة العرض وتكاملته وفق هذا تبرز اشكالية النمطية والتكرار كأحدى الوسائل المركزية والتفاعلية التي تؤثر في بنية وسياسة الاداء وفاعليته الدلالية. إذ يعد التكرار من الاساليب والانماط التعبيرية الفنية للعرض المسرحي و لاسيما الاداء التمثيلي المسرحي بوصف التكرار يقيم نوعاً في الاستمرارية والتدفق الدلالي وتأکید العديد من المضامين والمعاني في صوره الشعريه الانسانية الجمالية والفنية. إذ يحمل التكرار ويقدم وظائف تأكيدية وتزيينية وما يضيفه من ابعاداً تركيبية وبنائية في عملية الاداء التمثيلي وصياغة الشخصية الدرامية المسرحية النمطي منها والمبتكر والمتكرر في صورة العرض المسرحي.

وقد تكون البحث من اربعة فصول:- تناول الفصل الاول مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه، فتحدت مشكلة البحث بالاجابة في الاستفهام وهو ما الاداء التمثيلي بين النمطية والتكرار في العرض المسرحي المعاصر، وكما تضمن هدف البحث في التعرف على ابعاد الاداء المسرحي بين النمطية والتكرار في العرض المسرحي، وتحديد حدود البحث الزمني والمكاني الموضوعي، وانتهى البحث بتحديد بعض المصطلحات.

اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري الذي احتوى ثلاث مباحث.

1-المبحث الاول:- وظائف النمطية والتكرار .

3-المبحث الثاني : جذور النمطية والتكرار في التراجيديا والكوميديا

3-المبحث الثالث :-النمطية والتكرار في التجربة العالمية.

وختم الفصل بأهم المؤشرات في الاطار النظري.

اما الفصل الثالث : فقد تضمن اجراءات البحث ومجتمع البحث ومنهج البحث بإتخاذ المنهج الوصفي لتحليل عينة البحث التي تم اختيارها بشكل قصدي لما توافقه مبررات البحث وتمثلت عينة البحث بنموذج (خلاف) . اما الفصل الرابع فقد تضمن :- النتائج والاستنتاجات ونذكر من اهم النتائج وهي:-

1- حقق الاداء التمثيلي النمطي في عرض مسرحية (خلاف) مطابقة للاداءات وكان التعامل مع الشخصية الدرامية ضمن فرضيتي النمطي والافتراضي وكذلك عن طريق دمج الالهام ومعايشة الدور المسرحي وربطه بعمليات التجسيد التقمص مع فاعلية التقنيات الرقمية مع اشكال الاداء النمطي والتقليدي وتكرار ادواته التعبيرية عن طريق مساحة الاداء والتلقي.

2- خضعت مسرحية (خلاف) للصورة المكررة في مستويات الاداء والنقاء السينوغرافي انطلاقاً من تكرار الصورة وما تضيفه من ابعاداً دلالية ونوعاً من الاستمرارية والتدفق المضاميني للخلاف الحاصل في بنية المجتمع والواقع توضح ذلك من خلال مستويات الاداء والحركة واستلهاهم وتوظيف بعض اللوازم الادائية وتكريرها عند الممثلين المحترفين والاتيان بعناصر مماثلة ومكررة في مستويات الفعل والحركة والصوت لشد انتباه المتلقين بفعل جمالية التكرار وما يضيفه من تواصل اتصالياً وايصال الدلالة الدرامية لعارض (خلاف) . ومن اهم الاستنتاجات هي :-

1- للتكرار فاعلية وقيمة جمالية وظيفتها تتوزع للتنبيه والتأكد والتزيين الدلالي للاداء التمثيلي المسرحي في مستويات الاداء الحركي والصوتي في صورة العرض المسرحي.

2- يمنح التكرار كثافة دلالية للاداء المسرحي وانشائية مغايرة في صور تشكل الفضاء السينوغرافي. ومن ثم ختم البحث بقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية : الاداء التمثيلي النمطية التكرار

مشكلة البحث

شهد الاداء المسرحي مجموعة من الاساليب التمثيلية حسب الفرضية الفلسفية، وانماط النصوص والشخصيات التي توزعت حول التاريخي والواقعي والتجريبي شملت مجموعة من الابعاد الجمالية في مستويات الاداء الصوتي والحركي والبصري المتلوونة والمتعددة بوصف الاداء وتجسيد الدور والشخصية تخضع لمجموعة انماط وابعاد نفسية واجتماعية وتاريخية، وهذه الشخصيات والانماط تخضع لمجموعة ادائية تتوزع حول نوعيات الدور والدراما كالكوميديا والتراجيديا والمونودراما والتعبيري والرمزي وانماط مثل مسرح الصورة والرؤى وغيرها. إذ تشكل مفهومات النمطية والتكرار نوعاً من الفاعلية الادائية في منظومة العرض المسرحي وتعد كذلك نوعاً من التقنيات تمنح الممثل الاشتغال والافصح والاقهام في مستويات (الصوت، الحركة، الائمة) وتضم كذلك تقنية تكرارية تتوزع حول تكرارات الانفعال والعقل وردود الافعال حول مجموعة ادائية تضم (انفعالات – مشاعر) بوصفها فاعلية وتقنية تنتج مجموعة من الدلالات والمعاني في مسار العرض المسرحي، وديمومته وتشكل تحولات دلالية وتواصلية عن طريق انتاج وتكرار الفعل والسلوك الادائي وهذه بدورها تعزز من حضور الممثل وتحولاته الادائية في صيرورة الفعل الدرامي المسرحي ومدى اهميته في عملية التلقي لدى المشاهد بوصف الاداء المسرحي، يعد نظاماً دلالياً وسيميائياً وتواصلياً وجمالياً ينصهر فيه مجمل الخبرات والتراكبات في جمالية الخطاب المسرحي وهو ما تمخض عنه من تجارب واضحة في مستويات العروض المسرحية على المستوى العالمي والعربي والمحلي. وتمثلت مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي:- ((ما الاداء التمثيلي بين النمطية والتكرار في العرض المسرحي المعاصر))

اهمية البحث والحاجة اليه:-تأتي أهمية البحث بوصفه محاولة للكشف عن الاداء التمثيلي انطلاقاً من فرضيات النمطية والتكرار التي تتوسط العديد من التركيبات الادائية التمثيلية المعاصرة لهذا تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على ابرز جماليات التكرار والنمطية لدى الممثل المعاصر ، وكذلك يفيد الدارسين من طلبة معهد الفنون الجميلة وكلية الفنون الجميلة هدف البحث :- التعرف على ابعاد الاداء المسرحي بين النمطية والتكرار في العرض المسرحي المعاصر.

حدود البحث:-

الحدود الموضوعية: تتمثل بدراسة الاداء المسرحي بين النمطية والتكرار في العرض المسرحي المعاصر.

الحدود الزمانية: 2021.

الحدود المكانية: العراق – بغداد – مسرح الرشيد

تحديد المصطلحات:-

النمط لغة:- نمط: انماط ونماط : طريقة ، مذهب ، نمط في الكتابة والعمل ، نمط : صنف ، نوع من البسط ، جماعة من الناس أمرهم واحد.(AL raed.1992- n)

" ينمط ، تنميطاً ، فهو نمط ، والمفعول منمط نمط ، نمطه عاى الشيء :دله عليه"(AL-maani ALjami)

النمط اصطلاحاً:- يعرفها (سامي عبد الحميد) انها: " تلك التي من نوع عام ولها صفات محددة ، يتكرر ظهورها في مسرحيات مختلفة وخصوصاً في الكوميديا"(Abdel hamid. 2015.p23)

ويقصد به نمط او طراز، اوصنف من الافراد يشتركون في نفس الصفات العامة ، وان اختلاف بعضهم عن بعض في درجة اتسامهم بهذه الصفات او مجموعة من الصفات المترابطة . (Alzayyati.2003.p23)

وهي ايضاً:" الصفات الخارجية التي تحملها الشخصية ذات المهارة العالية المحترفة للتمثيل ،والتي تصبح ملفته للانظار، وهي من الشخصيات التي يمكن ان تتأثر بها وننظر اليها على اساس خارجي"(Al sahn.2006.p6) التعريف الاجرائي للنمط:-مجموعة من السلوكيات الادائية تحمل ابعاداً مختلفة تتوزع حول مفهومات النمطي المتكرر والمتنوع المغاير في معطيات التجربة المسرحية المعاصرة.

التكرار Repletion :-لغةً: مصدر مشتق من فعل (كّر) او (كّرر) بمعنى الرجوع للشيء ، وكرر الشيء وكرره. إذ أعاده مرة أخرى، ويقال: كرّرت عليه الحديث، وكرّته إذ رددته عليه و (الكّر) الرجوع عليه و (الكّر) الرجوع على الشيء ومنه التكرار.(Alziyadi.1979.p102)، ويعرفه الجلماسي وهو"اعادة اللفظ الواحد بالعدد والنوع في القول مرتين فصاعداً" (Al jalmasi. 1980. p473)

التكرار اصطلاحاً:- يعني تكرار الكلمة واللفظة والحركة أكثر من مرة في سياق واحد اما للتوكيد او لزيادة التنبيه والتهويل والمبالغة والتعظيم والتلذذ بذكر المكرر (Masoum.2003.p35)، قال (ابن الاثير) التكرار هو "دلالة اللفظ على المعنى مُرَدِّدًا" (Al-atheer.2008.p43)، والتكرار "مفهوم شامل في الفن والادب يهدف الى جعل المشهد الفني ذا فاعلية مثيرة ومقنعة ، بأسلوب في تنظيم فيه انساق الحركة واللفظ والايماة في ايقاع ادائي يدعم الفعل المسرحي التواصل للممثل" (Muhammad.1995.p109) التعريف الاجرائي للتكرار:- هو خاصية جمالية للاداء في مستويات الصوت والحركة والايماة ويتضمن كذلك جماليات للافعال وردود الافعال والمشاعر بوصفها مجموعة من الدلالات والقيم الجمالية في مستويات بنية العرض وديمومته.

المبحث الاول :- وظائف والتكرار

التكرار الفني نوعان، تكرار الفعل والحدث ويتمثل في تكرار الفعل بتعدد الشخصيات المؤدية له بوصف الفعل نفسه يتكرر على اساس عدد الشخصيات التي تقوم به اما التكرار الثاني فهو تكرار يحدث بثبوت الشخصية التي تقوم به بوصف الشخصية تقوم بتكرار افعالها نفسها اما ضمن لناء سردي خاص يعتمد التذكر او التحليل "ويطلع التكرار بدور قوي في صيرورة البناء وذلك ، بما يجب ان نبني حدثاً واحداً من مجمل قصص عديدة. والعلاقة بين القصص التكرارية تتراوح بين التطابق والتناقض، فالتطابق المادي لا يؤدي بالضرورة الى التطابق في المعنى" (Todorov.1990.p25)

ويمكن تحديد بعض الوظائف للتكرار في الدراما

1-وظائف تنبيهية : تحقق فعل التلقي الايجابي وبث شيء من الوعي واليقظة تفصل المتلقي عن الاندماج العاطفي ، والفعل التنبيهي "ربما يكون من اجل وسيلة لشحن شيء ما ، هو جذب الانتباه اليه مرات اكثر مما يبدو انه شيء سطحي أو نمطياً بسيطاً يستحقه من خلال هذا التكرار يتنافى الشيء في دلالاته وقدرته الرمزية مع كل ما يظهر فيها" (Boggz.1995.p64)

2-وظيفة تحليلية : الوظيفة التحليلية تدفع المتلقي الايجابي للتحليل والاستقراء والاستنتاج لما يشاهده ويشكل فعل اللازمة هنا اداة فكرية بين ما تم عرضه واللازمة التكرارية بوصف اللازمة الصورية تنظم عملية تسلسل الاحداث من دون غيره، على اعتبار اللازمة التكرارية تقوم بعملية فصل بين مرحلة واخرى من الاحداث ولا سيما ان الفلم يتكون من مجموعة من المراحل تمثل كل مرحلة مجموعة من الافعال والاحداث المرتبطة بزمان ومكان معين واللازمة هنا من اجل التمهيد لبداية مرحلة جديدة، ويتم اعتماد الزمن كثيراً في المشاهد التي يعتمد على التكرار وخاصة في مشاهد العودة الى الورا وهذا المصطلح يطلق عن الرجوع بالاحداث او الشخصيات الى الماضي يمكن ان يكون السرد الاستباقي احياناً بشكل حلم منبئ او نبؤة او افتراضات صحيحة او غير صحيحة بصدد المستقبل" (Al khatib.1982.p189)

التكرارية كأساس او اصل التكرار والاعادة :-

فمثلما هي حال الملحق - الاضافة، فإن التكرار يصبح ممكناً فقط اذا كانت هنالك وحدة من شأنها ان تكون في آن مشابهة ومختلفة حتى تحتل مكان وحدة اخرى وان تملأ فراغا او نقصا نشأ نتيجة غيابها عما تأتي لإكمالها او سد غيابه . انه الغياب الذي يصدر ويشق اي حضور مهما كان. وهذه الاحتمالية النظامية تهيئ امكانية التكرار الواقعية ، حتى لو لم تتكرر الا مرة واحدة . واحتمالية الغياب هذه ، مثلها في ذلك مثل الاثر، لابد ان تسكن جوهر الوحدة ، ولذلك هي احتمالية تشق هوية كل وحدة قبل ظهورها، فاحتمالية الغياب اذن هي اساس احتمالية التكرار ومبرره ، ولا بد ان تنطوي كل وحدة مهما كانت على هذا الغياب حتى يتأتى لها امكانية التكرار.

كل شيء هي امكانية اعادة عن اعادة ، او تمثيل (صورة عن اصل هو مسبقا صورة) او اقتطاف من اقتطاف ، هذه الامكانية لابد ان تنسم بها جوهرياً كل المفاهيم والقضايا ، وحدة كانت او اشارة او علاقة (Al ruwayli.2002.p120-122). التكرارية كأساس او اصل المثالية والهوية :-الهوية القابلة للتكرار هي الهوية المثالية التي لا تعتمد على سياق ولا على احداث حقيقية متعددة، واهمها طبعا هي (الحقيقة) التي تتطابق مع نفسها، دائما هي بسيطة غير معقدة ولا تقبل التجزئة ولا الاختلاف ولا التعدد، فالحقيقة هي التي تقبل التكرار كما هي، وهكذا بدون التكرار لا وجود للحقيقة ، لكن سمات التكرارية التي تفصل وتشق وتضاعف لابد ان تجعل من هذه الهوية (الحقيقية) شيئا منقسما ومنشقا (هوية منفصلة) حتى يتسنى لها على الاقل قبول وقابلية التكرار، ان الهوية التي تطبع نفسها مسبقا بإمكانية اللاهوية هي فقط التي تقبل التكرار، وكذلك هي المثالية التي يشقها التكرار، هي مثالية مصدوعة، مثالية محدودة بما ان التكرارية هي تقويض ذات الهوية التي لا تتأسس الا على التكرارية (Alruwayli.2002.p120-121).

التكرارية كأساس أو اصل التغيير : -كنتيجة للاختلاف المطبوع في كل وحدة مثالية والذي يؤسس احتمالية التكرار، فإن تلك الوحدة هي دائماً وابدأ شيء آخر غي ما تهدف أو تسعى لأن تكون، ان التكرارية تنطوي على نوع من الإزاحة خاصة ان التكرار يعني الانتقال مكانياً وزمانياً، وكذلك يعني الابتعاد عما يقوم بتكراره، ولذلك فإن امكانية الإزاحة من خلال التكرار تقتضي ان يقوم التكرار بعملية تغيير، بإحداث شيء جديد يختلف عما قام التكرار بتكريره، ولذلك فإن التكرارية هي ايضا عملية تغيير اساسها التكرار (Al ruwayli.2002.p120-122).

التكرارية كمضاعفة واستنساخ: بما ان التكرارية هي الوحدة الصغرى لهوية ما هو مكرر، وما هو مكرر هو شيء صدعته احتمالية التكرار، فإن التكرارية اذن هي امكانية المضاعفة الذاتية (التضاعف والتكاثر الذاتي)، احتمالية الازدواج المتكرر، احتمالية المجاز – اي احتمالية التحول المبدئي الذي به يتم للشيء (دائماً ومسبقاً) ان ينتقل ضمن تضاعفه الذاتي، فالتكرارية هي التضاعف أو التضاعف المكرر (المتكرر) الذي يضاعف اللحظة الاولى (قبل ان تكون) ليتسنى لها ان تكون تكراراً لنفسها ومشابهة لذاتها وفي الوقت نفسه تكون وحدة مختلفة. ان التكرارية هي مضاعفة مكررة تكون ضمنها الوحدة المكررة في أن هي نفسها معزولة مسبقاً عن نفسها، اي انها مزدوجة في ذاتها منذ اللحظة الاولى (Al ruwayli.2002.p120-122).

التكرارية كإمكانية محو الاثر:-ان الانمحاء الاصل هو سمة جوهريّة من سمات الاثر وان مثل هذا الانمحاء هو ايضاً علامة اساسية من علامات التكرارية (Al ruwayli.2002.p120-122).

تري الباحثة نتائج الشعر والفن والادب والنقد لها خاصية التكرار والنمطية وارتباطها في مجالات البنية والاسلوب والايقاع والتركيب هي بحد ذاتها تمنح الاعمال مجموعة من التأكيدات واللوازم في كل عملية تكرار محدث أو الشخصية أو الفعل أو القول أو كلمة أو الصورة في ذهنية القارئ والمتلقي بوصف التكرار له انعكاسات نفسية وثقافية في بنية العمل الفني وفاعليته في الخطابات الانسانية والفنية ولا سيما المسرحي منها والذي سنخوض غماره في المبحث المقبل الذي نتوقف عند النمطية والتكرار في التجربة المسرحية العالمية

المبحث الثاني : جذور النمطية والتكرار في التراجيديا والكوميديا

اتخذ الاداء المسرحي انماطاً مختلفة منذ لحظات ظهوره وتحددت ضوابطه واساليبه وفق مجموعة من الضوابط التي يعمل عليها العصر أو المذهب الذي تنتهي اليه بعض المدارس أو المذاهب فارتدى الاداء المسرحي بعض الاشكال النمطية فمنذ عصر الاغريق ودخول الممثل الاول (ثيسبس) سيطرت القوالب النمطية على شكل الاداء المسرحي في مستويات الصوت والحركة التي يقوم بها الممثل فعمليات اداء الممثل ينضوي تحتها عمليات (المحاكاة) أو التقليد أو التكرار بهذا يكون اداء الممثل عبارة عن تقليد السلوك أو طقس محدد سلفاً بوصفه عملية الاداء المسرحي التمثيلي. ان الاعمال الكلاسيكية والجديدة تطلق المسرحيات النمطية أو القاعدية التي لها اسس ومقاسات خاصة في البناء الدرامي ضمن وحدات بنائية بوصفها تحمل خصائص نمطية ومكرر قامت عليها المسرحية اليونانية وكما نظر لها (ارسطو) اي ان الكلاسيكية في صفاتها العامة تشمل مجموعة من المبادئ في التراجيديا والكوميديا وفي اشتراطات الوحدات الثلاث الزمان والمكان والحدث وتعد هذه الاشتراطات تحمل طابعاً نمطياً كلاسيكياً ومكرر لعدة سنوات في عصر الاغريق والرومان وحتى عند الفرنسيين لسنوات عديدة الى قبل الثورة الصناعية في اوربا. ان الاحتفالات والطقوس المتنوعة كانت تمثل البذور الاولى لظهور الاداء والدراما والرقص، بوصف الدراما الاولى والرقص يمتلك نوعاً من النمطية المتكررة في مستويات الاداء بوصف ،الرقص اقدم الوسائل التعبيرية النمطية والتقليدية التي كان يقوم او يعبر بها الافراد عن انفعالاتهم لذا عدت هذه الممارسة الشعبية الخطوة الاولى نحو الفن . ان انماط الالهة وتعددتها عند القدماء الاغريق كون وخلق اشكالاً نمطية من الاحتفالات المتنوعة والمتكررة تنوعت بتنوع الالهة وطقوسها التي يحتفلون ويمرحون بها اذ، يغلب المرح وتنشد الاناشيد المتكررة والنمطية لشعائر الدينية وتعدد الحلقات الخاصة بالرقص وتنطلق الاغاني احتفالاً بهذه الالهة.(Al dasouqi .D.T.p16) فطقسية هذه الاحتفالات والشعائر سمحت بتأسيس انماطاً مثلت شكلاً مسرحياً درامياً اولياً تكرر وتطور عبر الزمان والمكان سيطرت النمطية والتكرار على عملية كتابة النص وموضوعات في الكلاسيكية في مستويات التراجيديا والكوميديا والتي بدورها تكررت بأشكالها النمطية المتكررة على العروض المسرحية في وقتها فثبات الشكل والاداء كان اكثر ما يميز تلك العروض المسرحية فطبعة الصوت وشكل الحركة واحدة ثابت لا يتغير اذ، تميزت بالفخامة والعظمة الكبيرة والشخصيات المقنعة تلبس القناع بدرجة كبيرة وكانت حركة الممثل بطيئة لكونها تمثل انماط الالهة والملوك وكذلك تستعمل الملابس المتنوعة واستخدام اقنعة متكررة والاستفادة من الاصباغ في تلوين اجساد ووجوه المؤدين.(Sultan.2010.p173) يمكن التعرف على الشخصيات النمطية بشكل جلي وواضح في

الكوميديا وخاصة في كوميديا (دي لارتا) بوصفها المثال الاوضح للشخصية النمطية والمكررة، وان تقاليد (كوميديا دي لارتا) وفن الارتجال بوصفها كانت السمة البارزة في حركة مطور فن الروح والاداء ويعد الارتجال وكوميديا دي لارتا شكلان من اشكال المسرح الاحترافي الذي نشأ في ايطاليا في القرن السادس عشر وسعي ايضا بالكوميديا الايطالية، وهو المسرح الذي يراعي الحس الانساني الملتحم بمراقبة الحياة وشخصياته تتخطى المسرح القديم وان كانت تستمد ملامحها من الانماط الكلاسيكية القديمة والمكررة فأنها صنعت (كوميديا دي لارتا) لنفسها سمات مختلفة وطرائق خاصة في الكلام والنبرات الصوتية والملابس والتفرد بالاداء. (Duchutter.1991.p8) ان الاداء والممثل بشكل خاص يتماهى مع الاحترافية والحذقة في نشاطه الادائي التمثيلي فالممثل لا حدود لنشاطه وبراعته بوصفه ينطلق في التخيل اكثر مما ينطلق من الذاكرة فالارتجال يكون هو المحور والمركز الاساسي في صياغة الدور والشخصية وتطورها وهذا المطلوب يعد نمطاً احترافياً تكرر في العديد من الشخصيات التي ظهرت ابان القرن السادس عشر في الكوميديا الايطالية الشعبية. ان للارتجال قيمة فنية تظهرها موهبة الممثل وبراعته في تجسيد الشخصيات النمطية والشعبية حيث يقوم الممثل بأبتكار اداء ارتجالي لحضوي من تلقاء نفسه ويرتجل مجموعة من الحوارات والحركات والرقصات معتمداً على خبرته التراكمية للعديد من الشخصيات والافعال النمطية المكررة في الحياة اليومية وكذلك في بعض النصوص الكوميديا المعروفة والمتداولة في المشهد اليومي الفني والمسرحي والمرتبطة بالفنون الشعبية اليومية. ان كوميديا دي لارتا والارتجال وشخصياتها كانت شكلاً صريحاً لاشكال النمطية بالرغم من فاعلية الارتجال الذي منح هذه الاشكال نوعاً من التكرار والتنوع بالحوارات وهذا المعطى منح هذه الكوميديا ديمومته واستمرار زمنياً طويلاً كشكل مسرحي مكرر ونمطي معروف بالاضافة الى، بعض الاقنعة للشخصيات الكوميديا تظهر بشارب وذقن تأخذ شكلاص ضاحكاً وهناك شخصيات لا تظهر بالاقنعة، مثل شخصية العشاق او الخدم او الوصيفات والدكتور والكابتن قائد الجيش (Sultan.2010.p32) ان عملية استعمال الاقنعة في الاداء التمثيلي هي تقنية مكررة ونمطية وتمتد نوعاً من الارتجال.

المبحث الثالث: النمطية والتكرار في التجارب العالمية:- لقد قدم المخرجون رؤى متعددة في تناول انماط شخصيات مسرحية تكرر وتنوعت حسب مجموعة من المعطيات واشكالاتها المجتمعية والاقتصادية والسياسية والنفسية والشفافية في عروضهم المسرحية على وفق توجهاتهم واساليبهم ومذاهبهم الازجائية الفنية. ارجع (ستانسلافسكي) اهمية الاتصال الوجداني عند الممثل وفق تنظيراته واسلوب المخرج (ستانسلافسكي) القائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية، تعد هناك ثلاث انماط عند المخرج ستانسلافسكي.

النمط المباشر للممثل الوجداني

النمط غير المباشر بالجمهور

النمط الغائب الاتصال بشخصية غائبة في صنع التخيل والخيال .

اهتم الممثل والمخرج ستانسلافسكي في تجربته المسرحية بتربية جسد الممثل وصياغة ادواته التعبيرية عن طريق تكرار الحركات الجسدية التي تصدر من جسد وحركة وصوت الممثل بوصفه اكد على الفعل الجسماني الذي يقسمه الى افعال جسمانية واعاها وتكرارها والممثل يلاحظ ظهور مشاعر واحاسيس جديدة نتيجة قيامه بأداء وتكرار حركات جسمانية او صوتية بشكل نمطي بوصف الممثل القاعدة الارتكازية التي يستند عليها العرض وهو المسؤول عن الافكار والمعاني. ان النمط العاطفي والوجداني الذي يتسم بالواقعية هو فعل منعكس عن الواقع ناتج عن الفعل الداخلي النفسي الذي يتلائم مع الفعل الداخلي للممثل، ان المعاشة والطريقة التي يستعملها المخرج ستانسلافسكي هو مجموعة تأكيدات لعملية اعداد الدور المسرحي للشخصية التي تبدأ من الداخل الى الخارج وبذلك تخضع دراسة الاداء التي ترتبط بالبنية والمجتمع وعمل الممثل بالتزامه بالنمط الواقعي للاداء وصدق الارتباط مع البنية والمجتمع والمطابقة والتماثل بين الوهم والايهام وبلورته في معاشة الدور على خشبة المسرح التي تنشأ من الدافع النفسي الذي يكرره الممثل في ذاته لتكون الحركة والفعل الجسدي والصوتي اكثر صدقاً واقرب الى الواقع الذي يشهده الممثل، فالصدق الذي يسعى الى تحقيقه الممثل وفق النمطية الطريقة في الاداء ليس بالمرّة هو الصدق الواقعي، بل هو الصدق الفني الذي، يؤمن الممثل بوجوده في نفسه وفي اذهان وقلوب غيره من اعضاء الفرقة فالصوت والايماز متلازمان في الوجود وبدونهما لا وجود للعمل الخلاق على المسرح وبالاغتماد الدوافع السيكلوجية الداخلية وعلى طاقته الروحية، (Dior.1998.p98) فالممثل ليس بحاجة الى اعداد نفسه بل اعداد دوره وفق النمط الواقعي النفسي وتوافقه مع ضرورات ومعطيات العرض المسرحي. ان ملامح الشخصية النمطية ظهرت في فن الميلودراما في ايطاليا في منتصف الطرقات وفي اسيا المسرح الصيني والكابوكي ومسرح اوبرا بكين والتي تعمل

هذه المسارح على مجموعة من الشخصيات التي تميزت بالنمطية وللكلانشية بوصفها نوعاً من انواع الاداء الذي ينتمي لطبقات ارستقراطية حيث تقسم فيها الشخصيات الى درجات، خطوط محددة نسبة الى حجم الشخصية مع مجموعة من الموضوعات المحددة التي كانت تناقش وتطرح وهو ما حصل لها اشكالا ثابتة ونمطية وجامدة بأساليب تعمل على تثبيت الاشكال وترسيخها بنمط ونوع نهائي مكرر ويستمر بالتكرار فأصبح الممثل يركز على استعمال ، نمطاً تقليدياً ثابتاً مبنياً على الابعاد الثلاثة للشخصية الانفة الذكر والتي أثر بها ايجابياً في وقت ما على الجمهور فبات يخشى ان يغادر ذلك النمط او تلك الطريقة وهو ما يجعله (الممثل) يتجه الى القولية من دون شعوره وهو ما اسهم في خلق شكل اصبح ملازماً له ولصيقاً لادائه فكان سبباً لقتل وتجميد روح الابداع لدى الممثل فا اوضحت بذلك الدراما المسرحية بعيدة بشكل اساس كل البعد عن الواقع مما جعلها تبدو وكأنها تلفيقاً لمواقف وحبلاً تعطي تأثيراً ملموساً ضمن الصبغ المذكورة.(Ardash.1979.p49). لقد شكلت جماليات البايوميكانيك والمسرح المؤسلب لدى الممثل والمخرج (فيسفولد مايرهولد) نوعاً من المغايرة في مستويات الاداء المسرحي فطريقة الاداء الواقعي والنمطي لم تعد تعمل على اثارة المتلقي وفق ما يريده (مايرهولد) بوصف النمطية والطريقة الواقعية والمعايشة تعد شكل سلبياً من الناحية التشاركية وهو ما يجعل (مايرهولد) يعمل على اسلبة "عصراً او ظاهرة ما، يعني ان تبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر او تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية"(Mayerhold.1979.p191) ان التركيز على الشكل الجديد في العروض لدى (مايرهولد) يرتفع في مخرجاته على الممثل وادأؤه بشكل كبير مما دعى الى زجه في تمارين رياضية تتكرر بشكل يومي وكبير بوصفها تعمل على تطوير لياقته ومرونته الجسدية والبدنية مما يمنحه كفاءة عالية في الاداء وجاء هذا الاسلوب الجديد في معالجة " معضلة التعب الذي يتمكن من الممثل ويوصله مرحلة الاجهاد"(Mayerhold.1979.p29) بوصف هذه المخرجات تعمل على تنظيم الجهد والطاقة التي يمتلكها الممثل في زمن العرض او الفعل المطلوب وهو ما يسمح للممثل بالوصول الى نهاية العرض وهو ما يزال يمتلك بعض الطاقة التي يمكن تمنحه جمالاً ادائياً خاصاً ومتميزاً ان التجريب الذي اعتمده (مايرهولد) بواسطة التمارين الرياضية البدنية المكررة بوصفها تدفع بالاداء المسرحي الى مسارات متجددة ومثيرة، ان الطريقة التي اعتمدها (مايرهولد) في اعداد الممثل لا تغادر طريقة استاذة (ستانسلافسكي) وأعتماده على الذاكرة الانفعالية ومخزونه المعرفي من الصور والشخصيات النمطية التي يمكن ان يتعرف عليها في الحياة العامة او تلك التي قرأ عنها ومقدار ما يمكن ان يحققه له من حافز في تحريك مخيلته إذ " كان يؤكد على الحركة الجسدية التي من شأنها ان تكمل ولن تكون الحركة مجرد ترجمة للحوار الدائر بل لابد ان تشمل الاشارات ولحظات الصمت وكذلك ايقاع الحركة والصوت ، كل ذلك كان من شأنه ان يبني العلاقات بين الشخصيات "(Numan.1998.p104) ان كسر نمطية الواقعية النفسية هو ما جعل جماليات البايوميكانيك على رسم وبناء علاقة مع الفراغ والممثل يستطيع من خلالها تأثيث الفراغ والتعامل معه بقدرات الممثل التعبيرية وايضاً مع علاقة الممثل مع الفضاء وباقي الشخصيات الاخرى في العرض المسرحي. عن طريق تغيير نمط الاداء وكسر الاليهام منح المخرج والمنظر المسرحي (برتولد برشت) شكلاً ونمطاً مسرحياً مختلفاً ومجموعة مفاهيم مختلفة جديدة ك"التغريب ابتعد عن الاليهام والمعايشة العاطفية مروراً باتجاهات مسرحية مختلفة حين اقتنص برشت مجموعة كبيرة من الافكار والاساليب والعمل على توظيفها باستعمال وسائل وابتكارات جديدة لم يسبق لغيره التعرض لها "(Zakhova.1996.p29) ودعوة الممثل والمتلقي والعاملين الى اقتراح مسافة بين النص والعرض واتخاذ موقف نقدي منها اثناء الاداء والتلقي وليس فقط تكرارها وغياها وعودتها وانما يكون هناك موقفاً توعوي وتنويري وعملية مزج بين انماط تحريضية وكذلك انماط للتسلية من خلال ادخال الاغنية وشخصية الراوي وكسر حالة الاندماج (المعايشة) والتعرف الى دراما ملحمية سردية من اجل ارساء حالة من التغريب في الشكل الذي يدفع بالمسرح نحو التعبير في مستويات النص الاداء العرض التلقي ومن وسائل (بريخت) الاخراجية في تحقيق التغريب، لجؤه الى التكرار او ازدواجية الحدث والشخصيات واعادة انماط ادائية وتكرارها بوصفها انحرافاً جمالياً جديداً بالخروج عن الاعراف السائدة ان شكلاً من اشكال الفن قد تم اكتشافه وتأكيده في النظرية الجمالية تمثل بتحويل وسائل وانماط المتعة الى انماط وسائل تعليم وأنه من الصعب تصور نظرية المسرح الملحمي ومفهوم التغريب خارج حدود علم جمال محدد.(Brecht 1973. p273) شكلت هذه المعالجات والرؤى الخلافية لانماط المسرح الملحمي والاثر التغريبي تقنية فنية ومظهراً فلسفياً وجمالياً مغايراً لتركييب الشكل والمضمون عمله وفق مجموعة جديليات سوسير ثقافية توزع حول التكرار والنمطية بقوالب مغايرة انطلاقاً من التغيير والتبرير الابداعي الخلاق وتحقيق معاني جديدة ومغايرة للواقع والخطاب المسرحي وانماط عمله وتلقيه.ان جماليات المسرح البيئي لدى المخرج (ريتشارد ششنر) الذي يشمل المسرح الحي والمسرح الحي والمسرح المفتوح ومسرح الخبز والدمى طريقة جديدة للتعامل مع الفضاء المسرحي الجمالي وكذلك "ابرز علاقات جديدة

لجمهور وثورة على المسرح النمطي والمحافظة الذي يتصف بالفعل بين الجمهور والممثلين وثبات جلوس المشاهدين بشكل منتظم وتقليدي وبنى المناظر يتموقع في حيز واحد من المسرح" (Abdel hamid.2009.p300) فضلاً على اعتماد تكرارات فنية تعتمد على النص المنتج وفكرة العرض. فالتكرارات البيئية لمجمل الحياة المادية التي نعيشها بشكل نمطي ومفترط تجسد التكرارات وتصل حد السخرية بوصف مظهر العرض البيئي هو هجران العمارة المسرحية النمطية التقليدية واستبدالها بأماكن أكثر ملائمة أي بيئات أو أماكن يمكن تحويلها بسهولة.

فمعالجات المسرح البيئي ترى أن التكرار وظيفة تأكيدية بوصف أهم الوظائف التي يراد بها هو إثارة التوقع لدى الجمهور وتأكيد مجموعة معاني والغاية من التكرار تتمثل بوصفها أداة بنائية لتجسيد آلية الدلالة المتجددة في الأداء والعرض وفق التشكيل التأويلي للخبرة الفنية والتوقع لدى المتلقي من جانب آخر أن للتكرار حضوره التجسدي في التجربة المسرحية ابتداء من أبسط مفردات المشهد والعرض المسرحي مروراً بتكرارية الفكرة والثيمة الأساسية للعرض المسرحي مروراً بتكرارية الحوار والحركات الادائية والمناورة والاعادة بالاضاءة والموسيقى بوصف التكرار لا يتعارض مع مفهوم الوحدة والتنوع بل يشترك في خصائص عدة لتكوين بنية العمل الفني وتوضيح سماته الصوتية والحركية والمرئية. كذلك سعت جماليات المسرح الفقير بالاحتفاء والتركيز على جسد الممثل الذي ينتج جميع أنواع الحركات الجسدية والمرئية بوصف هذا المسرح يعتمد على التقنية النفسية والجسدية للممثلين، أن الممثل عند المخرج (روتوفسكي) يقوم "بتكرار الحركات والأفعال بجسده أمام الجمهور، فلغة الحركات والإشارات هي وسيلة الممثل في مسرحه" (Grotowski.1989.p37) ويمكن الاستغناء عن العديد من العناصر ولكن لا يمكن الاستغناء عن العلاقة الوجدانية والادراكية بين تكرار حركة الممثل والمتلقي لكونها تمنح قدر كبير من المهارات في منظومة العرض المسرحي. كذلك سعت واهتمت أنثروبولوجيا المسرح عند (أوجينا باربا) بـ "المهارات الجسدية والتركيز على تكرار الحركات التي يؤديها الممثلين وهي الحركة الجسدية المعتادة والنمطية والفائقة، المهارة، والغير معتادة، نتاج صور جديدة غير التي كانت عليها" (Al kashef.2008.p68) بوصف تكرار الحركة الجسدية للممثل هي جوهر أساليب التعبير في العروض المسرحية، الممثل كتلة وعلامة متحركة تنتج دلالات ورموز يستنطقها فضاء العرض المسرحي.

كما أكد المخرج (باربا) على مفاهيم "جمالية اقترنت بالتمرين لكنها شكلت منعكسات حقيقية على مساحة العرض، فالتمرين وهو القيام بتكرار الحركات والوضعيات المعينة بل هي ممارسة الفعل المباشر والقيام به من خلال الاستناد إلى المبادئ في التنوع والإيقاع والشدة وإبراز أجزاء منه أو التحكم بدقة حتى بلوغ تفجيره نحو إمكانية الإبداع" (Bayatli.1998.p60) والذي بوصفه شكل طابعاً نمطياً كأسلوب في أعماله الأنثروبولوجية (المسرحية وطرق توظيفها في بنية التشكيلات المألوفة والاتجاه نحو تكوينات جسدية تبلغ غايتها الجمالية بتجاوز أطرها النمطية التقليدية في تكرار حركة الجسد التي تتجاوز المؤلف في الأداء التمثيلي بوصف التكرار الحركي يمثل "وحدات متتابعة ومتنوعة تأخذ شكلها الجمالي عبر اشتغالها الجسدي على مستويات عدة وتكتسب مقوماتها الجوهرية من فعل التكرار للفعل والسلوك الإنساني وتجسيده وما ينتج عنه من حركات تحقق الوظيفة الجمالية بما تثيره من انتظام في لغة الشكل الادائي ومستوياته الفنية لذا يعد التكرار مجالاً لتحقيق الحركة المنتظمة التي تجمع بين الوحدة والتغير" (Bayatli.1986.p157-158) لذا يعد التكرار أداة لادراك سمات هذه التواترات التي يعطي الممثل الشعور بها انطلاقاً من توفير قانون لإي سلسلة فكرية أو حسية منتظمة تكسبها أدوات الممثل وفعله برصانة واتزان في الظهور الادائي للممثل واستمراره الجمالية وتأكيد المعنى الدرامي.

شكلت جماليات الرقص الدرامي وفن البانتومايم والكبروكراف منعطفاً جمالياً بالاعتماد على الممثل والرقص الدرامي وكذلك بالاعتماد على مرونة الجسم والإيهام الصوري والحركي والسيطرة على الحركات والإيماءات والرقصات للتعبير الجسدي. وشكل التكرار وسيلة من الوسائل التعبيرية في العروض الجسدية الراقصة والكبروكراف الدرامي (التكرار الحركي-التكرار الراقص) بوصف العنصر الأساسي هو للجسد وحركه جسد الممثل وتأكيداها عن طريق تكرار الحركة التي تحمل معاني تؤدي وظائف تأكيدية وتحليلية وتزينية. أن التكرار يحمل وظائف تساهم في خلق نوعاً جمالياً تأكيدياً وفق نظام تشكيلي مرئي يؤثر في ذائقة المتلقي وحدود ادراكه الثقافي والجمالي، وكذلك يشعروا التكرار من الراقصة الممثلة (بيناباوش) في هذا النمط الراقص الدرامي عن طريق تركيز (باوش) على فكرة معينة وتكرارها وفق مشاهد مختلفة ومثال على ذلك مسرحية (صرخة) سمعت فوق الجبل، والتي انتجت عام 1984، الثيمة التي تكررها (باوش) هي البحث عن الحب وتقدم بذلك عبر تغييرات حقيقية وذلك بأحزابها عدد من الشخصيات لتعبر عن الفكرة نفسها. وتؤدي سلسلة من الحركات الجديدة وجلب كذلك حركات والفاظ من

مشاهد سابقة وتضعها في مشاهد لاحقة ان الذي يميز " المسرح الراقص الدرامي بشكله النمطي والحديث هو ان المسرح الراقص يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص الذي يعتمد على الجسد مستعرضاً بذلك تاريخ الجسد ورموزه ، لقد توضح التكرار بوصف اداة في التعبير الجسدي "(Schmidt.1995.p27) الذي يعتمد على الجسد والتطلع الى ايجاد ادوات جديدة في الشكل والمحتوى.

تري الباحثة ان فاعلية الاداء التمثيلي تتوزع بين النمطي وثرأه وقوانينه في تشكيل صورة العرض المسرحي وكذلك بما هو مغاير ويأتي التكرار بوصفه مفهوماً تركيبياً واداة تأكيدية وافهامية تتواصل التأمية مع العرض والمتلقي لانتاج مجموعة دلالات تتوزع في مستويات العرض وفاعليته الجمالية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

- 1- يشكل التكرار نمطاً محورياً في تنظيم الصورة واللفظ والحركة والمعنى وحالة هذا التنظيم الى شكل في مواضيع مختلفة في الخطاب المسرحي ولا سيما في الاداء التمثيلي المسرحي والذي ينتج عنها تكرار الحركة – الفعل – وفق امتدادات الزمكان التكرار المتواصل لوحداث الاداء.
- 2- تتوسع خاصية التكرار والنمطية انطلاقاً من ارتباطها في مجالات البناء والاسلوب والتركيب وهو بحد ذاته يمنح الاداء المسرحي ايضاً وفاعلية لمجموعة من التأكيدات والتضاعفات في مستويات الصوت والحركة. 3- يمنح التكرار فاعلية ونشاطاً ادائياً يتماهى مع افعال الشخصيات النمطية والتقليدية في مستويات اشكال المسرح التراجيدي والكوميدي.
- 4- يشكل مفهوم النمطية طابعاً وطريقة لعملية اعداد الدور المسرحي للممثل والشخصية الدرامية بالاعتماد على الدوافع النفسية والاجتماعية والذاكرة الانفعالية وبناء العلاقات بالاعتماد على لحظات الصمت والصوت والحركة والاشارات ومقدار تكرارها وتكادتها الجمالية على صعيد الاداء المسرحي.
- 5- تتوزع فاعلية الاداء التمثيلي انطلاقاً من الاحتفاء بالجسد بوصفه علامة سيميائية بواسطة مخرجات التعبير الجسدي الراقص البانتومايم والرقص الدرامي الكيوكراف.
- 6- يستقطب التكرار مجموعة وظائف تنبيهية وتحليلية وتزينية تدفع الممثل والمتلقي للاستقراء والاستنتاج ويخلق نوعاً جمالياً في حدود التجربة المسرحية ونمطها الدرامي.

الفصل الثالث اجراءات البحث

يتناول هذا الفصل الاجراءات التي اتخذتها الباحثة بغية الاجابة عن تساؤل مشكلة البحث ولتحقيق هدف البحث. والتوصل الى نتائج علمية تحدد لها طبيعة الاجراءات وقد تضمن مجتمع البحث عينة البحث ومنهجه وادواته ومن ثم عينة البحث. مجتمع البحث :- توجهت الباحثة في حصر مجتمع البحث بالحدود الزمنية والمكانية والموضوعية المبينة في الاطار المنهجي واجراء دراسة استطلاعية لأجل التعرف على العروض المسرحية التي تقع ضمن حدود موضوع البحث الحالي اذ أطلعت الباحثة على المعلومات والبيانات من خلال تقصي العديد من العروض وما كتبت عنها والتي حملت سمات وملامح النمطية والتكرار وانعكاسها على الاداء المسرحي التمثيلي.

تضمن حدود البحث الزمنية التي انحصرت للفترة (2021) التي قدمت على مسارح بغداد

اداة البحث : استعملت الباحثة الادوات التالية لتحليل العينة .

1- مؤشرات الاطار النظري وعدتها معياراً لتحليل نماذج العينة .

2- الاطلاع ومشاهدة الاعمال على شبكة الانترنت والاقراص المدمجة ومشاهدة عيانية لبعض الاعمال .

منهج البحث : استخدمت الباحثة المنهج الوصفي لتحليل عينة البحث.

عينة البحث :-بعد الاطلاع على العروض المسرحية ضمن حدود البحث ومشاهدة منها عيانياً والاخرى بواسطة الاقراص المدمجة وشبكة الانترنت ثم تم اختيار عرض مسرحية (خلاف) وبشكل قصدي بوصفها تتوافق مع مبررات البحث وهذه العينة المختارة مع مشكلة البحث وهدفه من اجل التعرف الاداء التمثيلي بين النمطية والتكرار في العرض المسرحي.

تحليل عينة البحث :-مسرحية خلاف**تأليف وإخراج : مهند هادي****مكان العرض : بغداد مسرح الرشيد****زمان العرض : 2021****تمثيل : سهى سالم – هيثم عبد الرزاق – مرتضى حبيب****بالإضافة الى مجموعة من طلبة كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة****أولاً حكاية العرض :**

تناولت فكرة النص والعرض (خلاف) موضوعات الصراع الجدلي القائم بين اليسار واليمين والاختلافات والتناقضات بين الأحزاب والتوجهات والانتماءات السياسية بتنوعها وأشكالها.

فكرة العرض تدور حول مجموعة من الاجندات المجهولة توازيها بالاتجاه الاخر مجموعة احلام اليقظة الشخصية الابن مع الام وقرار الابن للهجرة خارج العراق فمسرحية خلاف هي حواراً ومحاكاة ومجالاً للنقاش السياسي والنفسي والايديولوجي والعائلي تجسد من خلال الام (أمل) بطلة العمل الام التي قامت بدورها الممثلة (سهى سالم) وخلافها مع والدها وزوجها ومن ثم مع ابنها وصولاً الى خلافها مع المحقق الذي جسده دوره الممثل (هيثم عبد الرزاق) وخلافها للواقع السياسي والاجتماعي بأكمله ورفضها وعدم تقبلها بوصفه لا يلي طموحاتها المتراكمة وتطلعاتها الفكرية وانتماءاتها الايدولوجية السياسية، ان مجالات التطرف والتعصب الفكري والايديولوجي السياسي المتكرر يعصف بحياة (أمل) ويكرر الخلاف مع محيطها اليومي الاجتماعي مع ابنها (كاميلو) في مقابل مواجهة افكاره وتوجهاته المتطرفة بالمقابل ان جيلاً كاملاً من الشباب حاول الانتفاض والثورة على الموروث والسلطة الابوية وصار بإمكانهم اختيار معتقدات بعيدة عن سطوة العائلة المحافظة او البسيطة او النمطية المكررة في حياة العراقيين. جيل فتحت امامه مجموعة من المعطيات في المستويات التقنية والتكنولوجية ومغريات متعددة وما ساقته مفهومات العولمة. وابواب الافكار المغلقة والغلامية المتطرفة التي روجت لها مجموعة من التنظيمات الجهادية لداعش حيث نرى الزمن غير محدد يذهب بنا العرض وينتقل ويتكرر بين الماضي والحاضر وينتقل العرض بأداء شخصيات اخرى وحكايات وحوارات ممتلئة بتقنية السرد المتمثلة بشخصية الراوي (المسجلة) اذاعياً وربطها جمالياً بوصفها نمطاً ملحمياً في صيرورة العمل وبناءه العفوي الدرامي.

ان فكرة المسرحية تفتح نوافذ الماضي والقذف بمعطيات المستقبل المتمثل بالابن (كاميلو) الذي فقد والده قبل ولادته ويكتشف المحقق (هيثم عبد الرزاق) للام (أمل) ان ابنها هو احد اعضاء تنظيم داعش الارهابي وهو من مجموع اربعة اشخاص اختفوا بنفس الطريقة في تركيا في مدينة اسطنبول وقد عثر على تسجيل في فيديو يبين انتماءهم والاطاحة بهم .

ثانياً: المعالجة الإخراجية لمسرحية خلاف

اعتمد المخرج (مهند هادي) في فرضيته الإخراجية على جماليات الصور المسرحية انطلاقاً من التضاد في العلاقات اللونية داخل التقنية الواحدة والمساقط الضوئية وعلاقتها مع عناصر الديكور المتحرك في العرض المسرحي (خلاف) والاهتمام بالعمق المنظوري الإيهامي من اجل زيادة وكثافة التدفق الدرامي الواقعي لصورة الاداء المسرحي وعملية التكرار للتضادات بواسطة الشكل والاداء والتقارب بين العنصر التقني والخداع البصري الذي يتمثل بقطعة الشطرنج المرسومة بالضوء افقياً على خشبة المسرح والاهتمام والتركيز في ابراز العلاقات المتضادة للشخصيات انطلاقاً من فرضيات التضاد اللوني والخط المرسوم والمساحة التي بدورها ساهمت بأخفاء شكلاً جمالياً لابرار مضامين الخلاف الايديولوجي السياسي والفكري وانزياحه حول الاداء والعرض بشكله العام الذي بدوره يثير المشاعر الإيهامية النمطية لدى المتلقي وابرار التداخل المتكرر لوحدة الشكل والاداء على الاجسام المادية ضمن الفراغ المكاني وامتلاءه ضمن الفضاءات الثلاثة المرتسمة داخل العرض .

1- قطعة القماش واخفاء اجهزة الاضاءة في الجانب العلوي

2- الديكور المتحرك وتداخل الممثلين مع فرضية الخلاف بواسطة القطع المتحركة ضمناً.

3- اجسام الممثلين وذلك الصراع الذي انتمت له الشخصيات هو صراع مرئي مكرر امام المتلقي احدث وخلق فضاءاً سيميائياً انتهى بمزج الفضاء الافتراضي والفضاء الواقعي لوحديتي الزمان والمكان والحدث في عوالم مادية تحاكي طبيعة الحدث والصورة والاداء.

استطاع المخرج ان يجعل من تكرار الشكل والحركة للممثل وادواته دورها الصوري لمنظومة العرض وتمكنها من اسناد العرض بوصفه اخذ طابعاً سردياً حيث وازن المخرج بين السرد المتكرر الى حركة متكررة في مستويات الصورة والاداء واكساب العرض وظائف دلالية لانساق الفضاء والاداء الدرامي المسرحي انطلاقاً من التنظيم في تكرار الحركة لقطع الديكور وحركة اداء الممثل وطريقة لتوزيع في مساحتي الاداء الافقي والعمودي الفضاء وبلورة امكانيات التحول الوظيفي للاداء والحركة والصورة لمنظومة الضوء والفضاء وقطع الديكور وامكانية التحول المتكرر والنمطي وتوزيعهما في فضاء العرض والانتقال بالصراع والخلاف من مرحلة الى مرحلة جديدة وحسب الدلالة التي تحملها جماليات التكرار لموضوعات (الخلاف) ومخرجاته الشكلية والمضامينية في صورة العرض المسرحي الذي عزز هذا الاجراء الاخراجي من تنامي الايقاع وتصاعده في صورة العرض وساهم في خلق مجموعة من الانتقالات للاداء في مستوى الحركة والفعل وهذا المعطى الجمالية هو الاقرب للصورة السينمائية وتكوينات الديكور وحركة الاداء مع الاضواء واللون وتناغم هذه الوسائط لتكوين دلالات مختلفة. فجدران البيت تضيق وتتسع وتارة اخرى تتحول الى نوافذ يطل منها الممثلون للعالم وتارة تضغط هذه النوافذ على شخصية (امل) بوصف المحيط الخارجي يضغط بثقله على حياة ومصير (امل) وتفاصيل رحلة حياتها وخلفياتها الفكرية والاجتماعية واختلافية الواقع الراهن وتبدله .

ثالثاً جماليات التكرارين النمطية والابتكار

ان صورة عرض خلاف ومخرجاته في مستوى الشكل والمضمون استدعت من المخرج (مهند هادي) استخدام اساليب تعبيرية للاداء وفضاء العرض ديكور اضاءة سينوغرافيا انطلاقاً من خضوع الصورة المكررة وما تفضيه من ابعاد دلالية ونوعاً من الاستمرارية والتدفق والتأكيد للمعنى في مسرحية (خلاف) والمراد به عند المخرج والعرض من صورة التكرار في مستويات الاداء والحركة وحتى فلاش باك التسجيل الصوتي وأعادته واستلهاً وتوظيف بعض اللوازم الادائية وتكرارها عند ممثلين محترفين في عرض (خلاف) (سى سالم) - هيثم عبد الرزاق) والأتان بعناصر متماثلة ومكررة في مستويات الفعل والحركة لشد انتباه المتلقي وما يشكله التكرار من تواصل اتصالياً في اصال الدلالة الدرامية.

(امل) تعود وحيدة ويتكرر فقدانها للاب للزوج والابن ودلالات انشطار المفهومات وبنفس التبريرات العقائدية (الايولوجية الحزبية) انعكست هذه التكرارات وانماطها المفاهيمية على صورة الاداء التمثيلي وانزلاقه في النمطية تارة والابتكار تارة اخرى يتضح من خلال الحوارات المتفاعلة والمتضادة ، حيث عمد الممثلون على التأكيد الحركة المكررة المستقيمة انطلاقاً من ترسيمة السينوغرافيا لمجموعة خطوط ومربعات تشبه رقعة الشطرنج يتحرك حولها الممثلون بطريقة مستقيمة انطلاقاً تحريك الكواليس الاثنين وحركة الممثلين وفعالهم الدرامية وصياغة صورة العرض وفق مفهومات المزج بين الاداء الواقعي النفسي مع الاداء الملحي للراوي. والدور الذي يقوم بتأديته (هيثم عبد الرزاق) المحقق حيث يتكرر فعل الاداء عند الممثل (هيثم عبد الرزاق) انطلاقاً من الاحتفاء بالمتلازمة التي يتمتع بها (هيثم عبد الرزاق) وضغطه على مخارج الحروف وتأكيد المعنى وثانيا تصاعده بالايقاع لتبرير ثبات الشخصية هذا التكرار من المتلازمة والحوار هو نوعاً من التماهي مع صورة وبناء العرض وفق الفرضية الفلسفية التي سعى لها المخرج في خلاف إذ يتكرر الشكل والفعل والمضمون ضمن تبريرات مضامينية (الامل، الوجد، وتفكيك شفرات الواقع اليومي) تكرار مشحون بوجع تجسيد من خلال مجموعة الهلوسات المبتكرة والنمطية التي قامت بها (امل) وغرق ابنها المتكرر بالوحل (كاميلو) بوصفه صورة للعديد من اقرانه الشباب المغرر بهم بأسم الدين والعقيدة الكاذبة وحل (داعش) وسوادهم الخادع تكشف (خلاف) منظومة ادائية مشحونة بأدوات المسرح والاسلوب الواقعي بصراعات متكررة في التمثيل النمطي تارة والمبتكر والاحترافي تارة اخرى لتكشف هذه الاداءات التمثيلية المتكررة النمطي منها والمبتكر نظاماً انشائياً ادائياً يجمع بين الثراء الحركي لجسد الممثل وبين مكونات التحول الوظيفي لصورة الشخصية والدور عبر امتزاج الفعل المادي للسينوغرافيا والفعل الحركي والصوتي لاداء الممثل وخلق توازناً في احداث العرض التي تنوعت وتكررت في الاداء والايحاءات النفسية الداخلية والمرئية الصورية في سيمياء الجسد وحركة اللون والضوء والديكور والسينوغرافي انتجت نسق تشكلياً ادائياً انصهر وتماهى مع فضاء العرض الذي بدوره انتج مجموعة تكرارات في حركة الاجساد للممثلين وقطع الديكور مما اضفى وحدة جمالية توزعت في مساحة الاداء والفضاء داخل منظومة نمطية ومبتكرة للاداء وصورة العرض النهائي بوصف المخرج اعتمد في فرضيته الاخراجية على ملئ الفراغ انطلاقاً من جماليات مساح واساليب المسرح الفقير والرؤى والملحي في بلورة صورة العرض .

أولاً النتائج ومناقشتها

- 1- حقق الاداء التمثيلي النمطي في عرض مسرحية (خلاف) مطابقة للأحداث وكان التعامل مع الشخصية الدرامية الشكسبيرية ضمن فرضيتي النمطي والافتراضي وكذلك عن طريق دمج الاليهام ومعايشة الدور المسرحي وربطه بعمليات التجسيد التقمص مع فاعلية التقنيات الرقمية مع اشكال الاداء النمطي والتقليدي وتكرار ادواته التعبيرية من خلال مساحة الاداء والتلقي.
- 2- برزت التداخلات المتكررة لوحدي الاداء وتنظيم الشكل وتوسمت بطابع السردية انطلاقاً من التنظيم في تكرار الحركة للاداء وقطع الديكور (الكالوس) المتحرك وحركة وفعل الاداء في مسرحية (خلاف) نتج عن ذلك امكانيات متحولة للاداء وظيفياً عبر الحركة ونمطية الصورة المتكررة لمنضومة قطع الديكور والضوء المرسوم والاداء وتوزيعها في فضاء العرض والانتقال بالصراع و (الخلاف) من مرحلة الى اخرى متطورة ومتنامية ومكررة حسب الدلالة التي تحملها جماليات التكرار في الاداء الصوتي والحركي للممثلين (سهى سالم) و (هيثم عبد الرزاق).
- 3- خضعت مسرحية (خلاف) للصورة المكررة في مستويات الاداء والفضاء والسينوغرافي انطلاقاً من تكرار الصورة وما تضيفه من ابعاداً دلالية ونوعاً من الاستمرارية والتدفق المضاميني للخلاف الحاصل في بنية المجتمع والواقع توضح ذلك من خلال مستويات الاداء والحركة واستلهاهم وتوظيف بعض اللوازم الادائية وتكريرها عند الممثلين المحترفين والاتيان بعناصر مماثلة ومكررة في مستويات الفعل والحركة والصوت لشد انتباه المتلقين بفعل جمالية التكرار وما يضيفه من تواصل اتصالياً وايصال الدلالة الدرامية لعرض (خلاف) وفلسفته في مستويات البنية الشكلية المضامينية في صورته الجمالية.
- 4- اختزل التكرار وانماطه في الحركة والايماة والاشارة في عرض (خلاف) وخلق نوعاً من التوازن الشكلي في انشائية صورة الفضاء والعرض وما حمله التكرار الحركي للجسد من تنوعاً متنامياً في الابعاءات والدلالات الفكرية والجمالية في صورة العرض المسرحي وفاعليته.

ثانياً الاستنتاجات :-

- 1- للتكرار فاعلية وقيمة جمالية وظيفتها تتوزع للتنبيه والتأكد والتزيين الدلالي للاداء التمثيلي المسرحي في مستويات الاداء الحركي والصوتي في صورة العرض المسرحي.
- 2- يمنح التكرار كثافة دلالية للاداء المسرحي وانشائية مغايرة في صور تشكل الفضاء السينوغرافي.
- 3- يحمل التكرار نمطاً توسعياً في مجالات البناء والتركييب ويمنع الاداء المسرحي ايقاعاً متدفقاً ومجموعة من التأكيدات والتضاعفات في مستوى الصورة والحركة.
- 4- يشكل التكرار تقنية فنية ادائية للممثل تتوزع وتتكون انطلاقاً من الخبرة التراكمية والشفافة المهنية في صعيد الاداء المسرحي.
- 5- تتوزع فاعلية الاداء التمثيلي وبلورته انطلاقاً من الاحتفاء بالجسد بوصفه علامة تتحرك في الفضاء المسرحي النمطي والمكرر والمبتكر في صورة العرض المسرحي.
- 6- يستدعي التكرار بجمالياته مجموعة وظائف تنبيهية وتزيينية في حدود تجربة الاداء المسرحي.

- التوصيات :-1- التركيز والاحاطة لدور التدريب والتمارين الجسدي للممثل عبر الافادة منتقنيات الصوت والجسد والانفعال والايماة والحيلولة دون وقوع الممثل في القوالب الجاهزة والمستنسخة.
- 2- اعتماد التكرار كوسيلة للكشف لا للاستهلاك الادائي خلال البروفات والتمارين تهيئة للعرض وجمالياته.
- المقترحات:-1- النمطية والتكرار في العرض المسرحي
- 2- جدلية التكرار الحركي والبصري في وحدة الفعل المسرحي.

Conclusions:

- 1- Repetition has effectiveness and aesthetic value. Its function is distributed to draw attention, reinforce, and embellish the semantic impact of theatrical performance at the levels of physical and vocal performance within the theatrical presentation.
- 2- Repetition gives theatrical performance a semantic density and a distinct structural quality in the forms that constitute the scenographic space.
- 3- Repetition carries an expansive pattern in the areas of construction and composition. It prevents the theatrical performance from having a flowing rhythm and a series of emphasises and intensifications at the level of image and movement.
- 4- Repetition constitutes an artistic and performative technique for the actor. It distributes and forms based on accumulated and transparent professional experience in the field of theatrical performance.
- 5- The effectiveness and development of the theatrical performance stem from a celebration of the body as a sign moving within the conventional, repetitive, and innovative theatrical space of the theatrical performance.
- 6- Repetition, with its aesthetic qualities, evokes a range of alerting and decorative functions within the context of the theatrical performance experience.

References:

- 1- Al-Jalmasi: *The Exquisite Approach to the Classification of Rhetorical Devices*, introduction by Alaa Al-Ghazi, Al-Maaref Press, 1980.
- 2- Al-Raed, Jubran, Masoud, *A Modern Linguistic Dictionary*, Dar Al-Ilm Lil-Malayeen, Beirut: 7th edition, 1992, Bab alnon.
- 3- Al-Ziyadi, Muhammad ibn Muhammad, *Taj Al-Arous min Jawahir Al-Qamus*, vol. 15, 2nd edition, Kuwait, 1979.
- 4- Al-Atheer, Ibn Al-Mathal Al-Sa'ir, vol. 2, p. 146, Beirut, 2008
- 5- Ma'soum, Ibn, Anwar Al-Rabi' fi Anwa' Al-Badi', Riyadh, Ibrahim Al-Khatib, *The Theory of the Formal Approach*, Arab Research Foundation, Beirut, 1982-2003
- 6- Al-Ma'ani Al-Jami' Dictionary, Arabic Dictionary.
- 7- Al-Khatib, Ibrahim, *The Theory of Formal Methodology*, Arab Research Foundation, Beirut, 1982.
- 8- Al-Ruwayli, Mijan, and Saad Al-Bazai, *A Guide for the Literary Critic*, 3rd ed., Arab Cultural Center, Beirut, Lebanon, 2002.
- 9- Al-Dasouqi, Omar, *The Play: Its Origins, History, and Foundations*, Egypt: Dar Al-Fikr Al-Arabi (n.d.).
- 10- Al-Zayyati, I'timad, and Ya'qub, *The Patient Personality Patterns and Their Relationship to Psychological Stress*, College of Education, University, Palestine, 2003.
- 11- Al-Kashef, Medhat, *Theatre and Systems: Techniques of Contemporary Theatrical Performance*, Cairo: General Egyptian Organization for Book, 2008.
- 12- Ardash, Saad, *The Director in Contemporary Theater*, Kuwait: Alam Al-Ma'rifah, 1979.
- 13- Brecht, Bertolt, *The Theory of Epic Theatre*, trans. Jamil Nasif Al-Tikriti, Dar Al-Hurriya for Printing, Ministry of Information Publications, Baghdad: 1973.
- 14- Bayatli, Qasim, *Circles of Theatre: The Auden Experience and the Anthropology of Theatre*, vol. 1, Beirut: Dar Kunooz Al-Adabiyya, 1998.
- 15- Boggs, Joseph, *The Art of Spectacle*, Cairo: Egyptian Organization for Book, 1995.
- 16- Todorov, Tzvetan, *The Concept of Literature*, Dar al-Hurra Publishing, Baghdad, 1990.
- 17- Duchutter, Pierluigi, *Italian Comedy*, trans. by Mamdouh Adwan and Ali Kanaan, Publications of the Ministry of Culture, Higher Institute of Dramatic Arts, Damascus, Syria, 1991.
- 18- Dior, Edwin, *The Art of Acting: Horizons and Depths*, Vol. 1, Cairo, Center for Languages and Translation, Academy of Arts, 1998.
- 19- Zakhova, Yuris, *The Art of the Actor and Director*, trans. by Abdul Hadi Al-Rawi, Ministry of Culture Publications, 1st edition, Amman, Jordan, 1996.
- 20- Sultan, Mustafa, *Theatrical Scenery*, Cairo, Al-Badr Printing, 2010.
- 21- Schmidt, Jochen, *Dancing Theatre*, trans. Center for Languages and Translation (Academy of Arts), Theatre Publications Unit, 1995.
- 22- Abdel Hamid, Sami, *Theatrical Innovations in the Twentieth Century*, Baghdad: Dar Al-Hana Group for Architecture and Arts, 2009.
- 23- Meyerhold, Wisvold, *On the Art of the Theatre*, vol. 1, trans. Sharif Shaker, Beirut: Dar Al-Farabi, 1979.
- 24- Muhammad, Muhammad Abd al-Muttalib, *The Construction of Style in Modernist Poetry*, Dar al-Ma'arif Publishing, Egypt, 1995.
- 25- Nu'man, Mansour, *The Problematic of Dialogue Between Text and Performance in Russian Theater*, Jordan, Dar al-Kindi for Distribution, 1998.

- 26-Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, trans. by Samir Sarhan, Cairo: The General Egyptian Organization for Book, 1989.
- 27-Hilton, John, *The Theory of Theatrical Performance*, trans. by Nihad Saliha, Hala Library for Publishing and Distribution, 2000.
- 28- Al-Sahn, Saleh Ali, *The Typical Character in Television Drama*, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2006 (Unpublished Master's Thesis).
- 29- Bayatli, Qasim, *Circles of the Theatre: Eugenio Barba and the Odin Theatre*, Fada'at Masrahiya Magazine, Tunisia: Issue 8, 1986, pp. 157-158, Issue 11, 2015.
- 30- Sami Abdul-Hamid, "The Stereotypical, Overused Personality in Theater," *Al-Mada Electronic Newspaper*, March 23, 2015