جامعـــة البصـــرة
كليـــة الفنـــون الجميلـــة
الدراســـــات العليـــا

تداخل الأساليب الإخراجية وانعكاسها في عروض المخرجين المطبقين

رسالة تقـــدم بها
وعد عبدالامير خلف
إلى مجلس كليـــة الفنون الجميلة – جامعة البصـــرة
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التمثيل والإخراج المسرحي

بأشراف
أ. م . د طارق عبد الكاظم العذاري

١٤٣٢هـ البصرة ٢٠١١ م

الفصل الأول
الإطار المنهجي

١- مشكلة البحث.
٢- أهمية البحث والحاجة إليه.
٣- هدف البحث.
٤- حدود البحث.
٥- تحديد المصطلحات.

مشكلة البحث : - The problem of The Research

يفرض الأسلوب الإخراجي عند قيام المخرج المسرحي بعملية تشكيل العرض المسرحي ، التنسيق التام للعناصر المكونة للعرض المسرحي ،((وينبغي ان يكون تحديد الأسلوب الذي يختاره المخرج المسرحي هو نفس الأسلوب الذي كتبت به المسرحية ، إلا إذا كان هناك من الأسباب ما يبرر اختيار أسلوب أخر ، فإخراج هاملت مثلا كتراجيديا إغريقية ، يتلف تماما حيويتها الكاملة الدموية ، واتجاهها وسير التمثيل ، والتأملات المتغيرة والمألوفة في المسرحية ، وتحولها إلى مسرحية مملة))(١) .

إن دراسة المسرحية وتفسيرها دراميا وفنيا من أهم الأمور التي ينبغي على المخرج المسرحي دراستها قبل البدء في تحديد رؤيته الإخراجية لنمط المسرحية وتصميم عناصر الإخراج وتناسقها ، لان الأسلوب الإخراجي لا يقتصر على ألكتابه او على التمثيل بل وينطبق على جميع عناصر الإخراج وبالطبع ليس من السهل دائما ، ولا من الممكن الاحتفاظ بتناسق الأسلوب ، فالتناسق بالمسرح ليس عشوائيا بل هو مرتبط بقدرة الممثلين على الأداء والمعايشة وعلى مساحة خشبة المسرح ،وإمكانياتها الفنية.

وعلى هذا الأساس تقوم الكليات والمعاهد بتدريس الاساليب الاخراجية لطلبتها لتحديد خصوصية كل اسلوب ومرجعياته الفكرية والفنية والجمالية ،لتمكين وتحصين الطالب من خلال تعريفه على جماليات كل اسلوب في الشكل والمضمون ، ومن أمثلة ذلك عندما تحددت كل ((الأساليب الإخراجية للعرض المسرحي المقدمة على مستوى الجامعات العالمية ، حيث كان المنهج الواقعي واضحا نصا وإخراجا

---

(١) عثمان عبد المعطي عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦) ، ص ١٣٣ .

في تجارب الطلبة المخرجين المطبقين في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية))(١) .

إن المقومات الأساسية للأسلوب الإخراجي الذي يتبعه المخرج يعتمد على النظرة السليمة وتعلم النظريات الخاصة بالإخراج المسرحي ونوع المسرحية الأدبي ،لذالك اعتمدت((نتاجات الطلبة المطبقين في أكاديمية الفنون الجميلة جامعة بغداد على اكتساب إعمالهم المسرحية خصائص التكامل وتنوع الأساليب والرؤية الإخراجية بنفس الطريقة التي كانت تطبق في أقسام لدراما في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية المتأثرة بمنهج استاسلافسكي الواقعي)) (٢) .

وبعد اتساع أفاق المسرح الأكاديمي والحاجة إلى أنشاء كليات للفنون في أماكن مختلفة في العراق كما هو الحال في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة اتسعت رقعت المعرفة في حقول الأساليب الإخراجية وتطبيقاتها المختلفة في عروض الطلبة المطبقين، بمعنى تحديد أسلوب العرض فنيا وجماليا وإبعاده عن كل التداخلات التي قد تكون سببا في فشل وضعف التوصيل في العروض المسرحية، وعدم وضوح أساليبها الإخراجية إذ إن تطبيق الأساليب الإخراجية بشكل واضح ومفهوم يؤدي في نهاية الأمر إلى وضوح العرض فنيا ودراميا ٠

تتحدد معطيات العرض المسرحي تبعا لرؤية المخرج واتجاهه ، فهناك نوع واحد من الدراما ، ولكن هناك عدة أساليب من حيث المعالجة ، ولا بد إن يكون هناك أسلوب إخراجي مناسب لكل عرض مسرحي، كما يكون هذا الأسلوب، نابعا من فكر المخرج نفسه. لذلك على المخرج إن يستخدم أسلوبه بشكل مناسب للعرض

---

(١) جيرالد ويلز ، ((جولة في ربوع المسرح الأمريكي)) ، مجلة الثقافية الأمريكية : المسرح والدراما، (القاهرة) ، العدد٣ ، المجلد ٢ ، ١٩٦٥ ،ص١٠٣ ٠

(٢) د.سامي عبد الحميد ،أضواء على الحياة المسرحية في العراق ، (بغداد : دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠١٠) ، ص ٢٤٢ ٠

المسرحي المراد تقديمه وفق المكونات الظاهرة التي تشمل عناصر العرض المسرحي المختلفة ، والمكونات غير الظاهرة التي تشمل كل أفكار المخرج التي تبقى في ذهنه.

وبما إن الأسلوب الإخراجي ومحتواه الفني يعتمد على نوعية المذهب المسرحي لنص الدرامي بحيث تكون للمخرج القدرة على إيجاد متطلبات العرض المسرحي الصحيح كون المخرج المطبق هو المخطط لتفاصيل البناء الفكري والفني للعرض المسرحي بحيث تصبح معطيات العمل الإخراجي واضحة ومفهومة بعيدة عن التداخلات في الأساليب الإخراجية،لأنه يدرس المسرح دراسة علمية أكاديمية تخصصية ، خاصة وانه في مرحلة الدراسة التطبيقية ، لابد من التزام المخرج المطبق بأسلوب مسرحي واضح القيم ، خاصة وان المطبق يدرس هذه الأساليب ويستعرض اغلب المخرجين العالمين خلال الأربع سنوات من الدراسة التخصصية ٠

ولكننا نرى إن اغلب الطلبة لم يدركوا أهمية المعالجات الأسلوبية في العرض المسرحي الطلابي ، كما ان اغلب التدريسيين المشرفين على العروض المسرحية ، يتركون هذه المهمة كجزء من اختيار الطالب عمليا ، لذلك تأتي تدخلاتهم في هذا الجانب بحدود التوجيه البسيط غير الملتزم ٠

لذلك فأن الباحث سيحاول البحث عن التداخل وأسبابه في عروض الطلبة المخرجين المطبقين من حيث استخدام الأسلوب الإخراجي للمسرحيات التي قاموا بإخراجها ٠ وسيتناول الباحث دراسة هذا الموضوع لأنه وجد إن هناك ندرة على مستوى الدراسات الأكاديمية والمنهجية التي تناولت هذا البحث وهذا ما حفزه لدراسة هذا الموضوع على وفق العنوان الأتي : تداخل الأساليب الإخراجية وانعكاسها في عروض المخرجين المطبقين ٠

٢- أهمية البحث والحاجة إليه :- The Importance and need of The Research ٠

ان الأسلوب الإخراجي لكل مخرج هو خلاصة التجارب المتكررة، لعمله ومعالجاته المسرحية الرصينة التي استمرت لسنوات من الجهد والمثابرة الفنية مع العاملين معه ٠

وكذلك هي الحلقة الجمالية الأخيرة التي تميز عطاء المخرج لذلك تأتي أهمية البحث

أ - كونه ينبه كل طلبة الإخراج على وجه الخصوص ، على الانطلاق والتأسيس من أسلوب محدد لحين الوصول الى أساليبهم المسرحية بعد سنوات من التواصل والجد والثقافة في العمل الإخراجي ٠

ب - انه إشارة لبداية الطريق العلمي والتعليمي ، ليستفيد منه الطلبة عموما، والمخرجون العاملون في حقل المسرح ، وكذلك من يعملون على البحث الأكاديمي في جامعات العراق والعالم ٠

٣- هدف البحث : - actives of The Research

الكشف عن التداخل في الأساليب الإخراجية المعتمدة في المناهج الدراسية المقررة والتي تم تطبيقها عمليا في عروض الطلبة المخرجين المطبقين في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ٠

٤ - حدود البحث: - The Limits of The Research

يتحدد البحث الحالي بالاتي:-

أ- الحدود الزمانية ٢٠٠٥ -٢٠١٠ ٠

ب- الحدود المكانية / كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة .

ج- الحدود الموضوعية / الأساليب الإخراجية في عروض الطلبة المطبقين للمرحلة الثالثة والرابعة فرع الإخراج للدراسة الصباحية والتي يدرسها الطلبة ٠

٥- تحديد المصطلحات :- terms limitation

١- التداخل:- overlap

عرف احمد مطلوب التداخل بأنه ((يتداخل تداخلا،وتداخل الأمور: دخل بعضه في بعض .والتداخل لغويا يعني تداخل المفاصل وإدخالها: دخول بعضها في بعض، وتداخل الأمور: تشابهها أو التباسها ودخول بعضها في بعض)). (١)

وعرفه نديم مرعشلي وآخرون التداخل في المنطق على انه ((دخول الجزء في الكل مثل دخول الجزئية الموجبة مع الكلية الموجبة، والشيء يصدق على الجزئية السالبة والكلية السالبة))(٢).

وعرفه أرنست فشر التداخل بأنه ((تعبيرا عن حالة التوازن التي يمكن بلوغها في وقت معين إذ ترتبط تلك الاتجاهات برباط وثيق وتفاعل تكاملي فان هذا العرض لا يدع مجالا لتصور المضمون مجردا وخاليا من ملاحظة كيفية التداخل، وفي أي سياق وبدرجة من الوعي)). (٣)

حدد الباحث تعريف إجرائي يتناسب مع إجراءات البحث فيقول بأن التداخل هو ((حالة تشابه والتباس الأساليب الإخراجية وضعف المعرفة لدى الطلبة المطبقين في المعالجات الإخراجية مما يؤدي إلى عدم وضوح المعنى والمضمون الإخراجي المتبع في العرض المسرحي)).

ب- الأسلوب :(Style)

الأسلوب كما يقول ابن منظور في لسان العرب((يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد، فهو أسلوب. فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال انتم في

---

(١)احمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج١، ط١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩) ، ص٣١٥.

(٢)نديم مرعشلي و أسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، مجلد ١، ط١، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٤، ص٢٥٥.

(٣) ارنست فشر ، ضرورة الفن، ترجمة :اسعد حليم ،(القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية ، ب ت) ،ص١٦٤.

أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفن، يقال اخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه)) (١)

في حين يعرفه صلاح فضل على انه ((طريقة التعبير المتميزة لكاتب معين (أو الخطيب أو المتحدث) أو جماعة أدبية أو حقبة أدبية، طريقة في التعبير من حيث الوضوح والغاية والجمال وما إلى ذلك))(٢) .

كما عرَّفه ((أللود شستر فيلد تعريفاً سطحياً، بأنه (رداء الفكر أو ثوبه)، وعرَّفه الكاردينال نيومان بأنه (التفكير متخذاً شكل اللغة)، والى جانب الأسلوب الفردي هناك الأساليب الكبرى مثل الأسلوب الطبيعي، والأسلوب الكلاسيكي، والأسلوب الواقعي))(٣) .

وعرَّفه جلال جميل بأنه ((الطريقة التي يعبّر بها الفنان عن موضوعه الفني أو الطريقة التي يعالج بها الفنان مادته الفنية، أو هي البصمة التي يتركها الفنان على عمله الفني))(٤) .

ويعرف إبراهيم حمادة الأسلوب على انه ((في المحيط المسرحي ببساطة على طقس التعبير من الناحية المذهبية، وعلى هذا فعندما نقول (انه يؤسلب المسرحية) فمعنى ذلك انه يضعها في صيغة كلاسيكية أو رومانسية أو تعبيرية أو رمزية... الخ))(٥).

من خلال التعريفات الواردة فأن مصطلح الأسلوب له معاني واسعة ، فتارة يكون خاضع للتحليل وأخرى يقترب من التحديد في المعنى وينظر إليه في بعض الأحيان على انه وجها جماليا للتعبير الأدبي والفكري ، لذلك فقد استفاد الباحث من

---

(١) ابن منظور : معجم لسان العرب (القاهرة : دار الحديث ، ٢٠٠٣) ، ص٨٩ .

(٢) صلاح فضل، ، علم الأسلوب مبادئه وجراءته، (القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ١٩٩٢)، ص٨٢ .

(٣) ارنست فشر ، ضرورة الفن، ترجمة :اسعد حليم ،(القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية ، ب ت) ،ص١٦٤.

(٤) جلال جميل، ، أساليب إخراجية، ملزمة لمحاضرات غير منشورة للمرحلة الرابعة فرع الإخراج في قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٤، ص١.

(٥) إبراهيم حمادة، ، معجم المصطلحات الدرامية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر،)، ص ٧٥.

هذا المشتركات والمتغيرات في تحديد مصطلح الأسلوب الإخراجي لينبثق تعريفا إجرائيا يتناسب مع إجراءات البحث فيقول بأن الأسلوب الإخراجي هو ((الطريقة

المعتمدة في الإخراج المسرحي والتي يرتكز فيها الطالب المخرج المطبق على الأساليب الإخراجية المعتمدة عالميا والتي تدرس ضمن مفردات مناهج الإخراج المسرحي)) .

ج- الانعكاس: - (ً Reflection)

عرف فؤاد أفران البستاني الانعكاس على انه (((يعكس ، عكساً) فهو : عاكس الشيْ : قلبه عكس الكلام : رد أخره إلى أوله)) (١) .

وعرفه إبراهيم مدكور على انه(((ينعكس ، انعكاساً) فهو : منعكس . انعكس الشيءْ : ارتد ونقلب .الضوء على المرأة : ارتد منها ، الأمر : كان معكوسا ً)) (٢)

ويقول المقرئ الفيومي الانعكاسات ((والعكس في اللغة تأتي بمعنى و(عكسه عكساً): من باب ضرب أوله على أخره .ومنهن يعكس يقال (عكست البعير) إذا سند عنقه إلى إحدى يديه ، وهو بارك ، (عكست عليه أمره) . و(عكست عن أمره) منعته وكلام معكوس : مقلوب غير مستقيم في الترتيب))(٣).

يرى صالح ان الانعكاس((ارتداد الصور الفكرية والمادية للواقع وقد تكون تجارب الآخرين أو ما توصل إليه الجنس البشري من ثقافة على المرأة العقلية للمتلقي))(٤)

---

(١)فؤاد أفران البستاني: منجد الطلاب،(بيروت دار المشرق، المكتبة الشرقية،١٩٨٦)، ص ٨٦ .

(٢)إبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، (القاهرة : الهيئة العامة للمطابع الأميرية ،١٩٨٣) ، ص ١٢١ .

(٣) العلامة احمد بن محمد علي المقرئ الفيومي ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي ، ج٢، (القاهرة:مصطفى ،الباب الحلبي ،ب.ت) ،ص ص ٧٤-٧٥ .

(٤) صالح محمد حسن عبد الأمير محمد ، الواقعية الايطالية الجديدة وانعكاساتها على السينما المصرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ،قسم الفنون السمعية والمرئية ، إشراف أ.م. د علي جعفر ،٢٠٠٩ ،ص ١١ .

ويرى سعيد علوش بأن((الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية ، إذا تتحول العلاقة الاجتماعية مع تحول الأذواق الجمالية للناس وكذا إنتاج الفنانين))(١).

بينما يرى صلاح فضل الانعكاس الواقعي ((ان كل مصدر للعالم الخارجي له انعكاس في الوعي الإنساني لهذا العالم يوجد مستقلا عنه،هذه الحقيقية الأساسية في العلاقة بين الوعي والكائن تتطابق لذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفني للواقع))(٢) ٠

إما قاموس اللغة الانكليزية يترجم ، الانعكاس ، Reflection : ((هو البعد التفكيري – وتأمل – متفكر – هو انعكاس عن الارتداد والرجوع او الراجع))(٣) .

من خلال التعريفات الواردة فأن مصطلح الانعكاس Reflection له معاني واسعة ، فتارة يكون الانعكاس عاكس الشيْ قلبه عكس الكلام ، رد أخره إلى أوله، وينظر إليه في بعض الأحيان على انه انعكاس الشيء لذاته بوصفه مرآة ، وتارة يكون انعكس الشيءْ : ارتد ونقلب، لذلك فقد استفاد الباحث من هذا المشتركات والمتغيرات في تحديد مصطلح لينبثق تعريفا إجرائيا يتناسب مع إجراءات البحث فيقول بأن إلانعكاس((تشويه الصورة المسرحية والفعل الدرامي نتيجة الضعف الحاصل في الأسلوب الإخراجي مما يؤدي إلى عدم وضوح العرض المسرحي)) ٠

---

(١) لجنة علماء اللغة الانكليزية والعربية ، القاموس المدرسي الحديث ، (بيروت : مكتبة دار البيان للطباعة والنشر ،ب.ت)، ص ٥١٣ .

(٢) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،(الدار البيضاء : منشورات المكتبة الجامعية ، ب،ت)،ص ٨ ٠

(٣) صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الفني ، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٨) ، ص٨٢ ٠

الفصل الثاني

الإطار النظري

- المبحث الأول: الأساليب الإخراجية العالمية ضمن المناهج الدراسية .
- المبحث الثاني: الأساليب الإخراجية في المسرح الأكاديمية العراقي.
- الدراسات السابقة ومناقشتها.
- ما أسفر عنه الإطار النظري.

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول: الأساليب الإخراجية العالمية المعتمدة في المناهج الدراسية:

لقد أعدت الهيئة القطاعية في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي على إرساء مفردات المناهج الدراسية في جميع الكليات التابعة لها ومن ضمنها كلية الفنون تساعد الطالب المتخصص وتدريبه نظريا وعمليا على الاساليب الاخراجية المتبعة عالميا باختلاف التيارات والمذاهب المسرحية فأن هناك مفردات دراسية ذات طابع خاص تعمل على إكساب الطالب المهارات المتنوعة في قسم الفنون المسرح خصوصا في ما يتعلق بأساليب المخرجين المعروفين على المستوى العالمي والتي سوف ترد أسمائهم واهم الأساليب الإخراجية التي يتبعونها وعلى النحو الاتي :-

١- قسطنطين ستانسلافسكي:-

فرض المخرج الروسي استانسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨)((سلطة النص وفن الممثل ، كونها سلطة مهيمنة على خطاب العرض المسرحي، ففي الوقت الذي يشكل فيه جسد الممثل علامة أساسية في العرض ، لأنه يتحرك وفق غائية او قصديه وظيفية أجتماعية تفرض على جسد الممثل ضمن الخطاب المكتوب في عملية التجسيد. ومن هنا ادرك ستانسلافسكي ان العملية الاخراجية أوسع العمليات الفنية تنوعا وأكثرها مدارس واتجاهات ٠)) [١]

ان ولادة تلك الاتجاهات نتيجة أفرزتها ((تراكمية التجربة الفنية وغاياتها ، وطريقة ستانسلافسكي ما هي الا خاصية للطبيعة العضوية للممثل بجانبيها الروحي والجسماني نابعة من كيان الممثل وحاجاته للأبداع ، فالممثل عندما يصعد خشبة المسرح يفقد كل ما وهبته اياه الطبيعة وبدلاً من ان يبدع ،يبدأ بالتصنع، والتظاهر

---

(١) سعد اردش ،المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت٠ المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩) ،ص ٦٨

والمبالغة في الاداء والعرض))[١] . والذي يرغمه على ذلك القوالب الجامدة التي استقرت واصبحت تقليداً ينتقل من جيل الى جيل مكونه ظروف الابداع الفني العالي ، والقسر والشرطية عدم الصدق الكامنين في طبيعة العرض المسرحي وفي بناء المسرح نفسه ، اضافة الى الكلمات والافعال المفروضة عليه من قبل المؤلف و (ميزانسيين) المخرج والديكور، ولا يمكن لهذا القسر ان يزول الا عندما يعمل الممثل على جعل تمثيله شيئاً خاصا نابعا من احساس داخلي عن الممثل في مفهوم ستانسلافسكي لايمكن ان يكون (انتقائيا) كما يعتقد بل هو باحث في المعنى الانطباعي للأدب – النص – فهو يخضع في تعامله مع النص الى ثلاث مراحل " مرحلة التلقي من الخارج .... مرحلة تصنيع ما يتلقاه في دخيلته فيحلله الى مقومات أو مركبات جديدة ... اما المرحلة الثالثة والاخيرة فهي مرحلة التقديم أومرحلة الابانة [٢] .

ومما تجدر الاشارة اليه ان (ستانسلافسكي) حدد الوظيفة الاجتماعية لمسرحه عندما صرح قائلاً: ((ما شرعنا به ليس امراً ذاتياً بسيطاً وانما هو مهمة اجتماعية، لا تنسوا اننا نناضل لاضاءة الحياة المظلمة للطبقات الفقيرة بمنحها لحظات من السعادة والرقي والجمال لازاحة الظلمة التي تغشاهم، اهدافنا خلق العقل المدبر (مسرح معنوي مفتوح) ومن اجل هذه الغاية سوف نكرس حياتنا))[٣].

بدء (ستانسلافسكي) العمل بالمهمة اعلاه، ولتحقيقها طالب اول ما طالب في ان يكون النص ذو وظيفة اجتماعية تسمو بالانسان وترتقي به فوقع اختياره الاول على مسرحية (الحضيض) للكاتب (مكسيم غوركي) حيث كانت بمثابة نقد شديد للظروف الاجتماعية في روسيا القيصرية. اذ صورت هذه المسرحية

---

(١) قسطنطين ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة : شريف شاكر ، (دمشق : منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٥) ص ٤٧٥ .

(٢)ا ف ،فانا سيف ، اسس الفلسفة الماركسية ، ترجمة : عبد الرزاق الصافي، (بغداد : منشورات الطريق الجديد ،.ب ت) ص ٥٦ .

(٣) Edward Brown, The Dirctor and the Stage, (London: Methuem London Ltd, 1983), p. 60.

الانحطاط الانساني من خلال بيت في بلدة ريفية على نهر الفولغا، فهي مليئة بالتفاصيل الواقعية المثيرة للاشمئزاز حول اللصوصية وادمان الكحول والدعارة والعنف. لذلك فقد عمد (ستاتسلافسكي) وفرقته الى ((البحث في المواقع الفعلية عن اشكال متدنية من الحياة في ساحة خيتروف السيئة السمعة بموسكو. واثناءالعرض، كان الممثلون يرتدون خروقاً حقيقية حتى ان بعض المشاهدين خافوا من وصول القمل اليهم اذا ما اقتربوا كثيراً من الخشبة))[١].

وقد تنوعت اساليب (ستانسلافسكي) وفرقته للوصول الى اعلى مستوى من الصدق التام في تصوير الحياة عبر العديد من اعماله المسرحية التي قام بأنتاجها ففي ((مسرحية (عطيل) دفع بمجموع الفرقة للقيام بحملة بحث وصلت قبرص، او استيراد للاثاث النرويجي –غير الضروري– من اجل مسرحية (هيدا جابلر) و (عدو الشعب) او حتى الطلب المبتذل الى الممثلين كي يناموا بالملابس الرومانية الفضفاضة لعدة ايام قبل افتتاح (يوليوس قيصر))[٢].

ولكن هذا الصدق التام في تصوير الحياة قد ادى بـ (ستانسلافسكي) الى المغالاة الشديدة في الواقعية الى درجة وصولها الى ما يمكن ان نسميه بالواقعية الطبيعية وذلك من خلال ولعه بالمؤثرات الصوتية: ((الصراصير، الضفادع، الطيور والكلاب في (النورس) و (الخال فانيا) ثم صرير الارجوحة وصوت انذار الحريق وسيارات الاطفاء (هذا اذا لم نذكر صوت فأر ستانسلافسكي) في (الاخوات الثلاثة) بالاضافة الى البعوض والضفادع وطائر الصفرد في (بستان الكرز) مع صوت قطار يمر من بعيد سمح تيشخوف باستخدامه))[٣].

وكذلك من خلال تركيزه على مبدأ المماثلة أو التطابق مع الحالات الاعتيادية في الحياة اليومية ((استأجر ستافسلافسكي شحاذاً حقيقياً لينظم إلى مجموعة الممثلين، لم يكن ذلك الشحاذ يقلد شحاذا، بل كان شحاذا بالفعل))[٤].

---

(١) ج.ل ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ، ص١٠١.
(٢)المصدر نفسه ، ص٩٧.
(٣) نفسه، ص١٠٢.
(٤) وولتر كير، عيوب التاليف المسرحي، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة: مكتبة مصر،١٩٩٥)، ص٢٥٢.

وقد اعبتر (ستانسلافسكي) مؤسسا للواقعية النفسية في المسرح الحديث، لأنه يتعامل مع الصورة المسرحية الواقعية التي توحي بالمضمون حيث تتجلى فيها الفكرة الاساسية للعمل الدرامي وتحمل هذه الصورة معنى ما يريد ايصاله ((نسخ الواقع الخارجي نسخاً فوتوغرافيا كالواقعية الطبيعية القديمة ولكنها تضفي على هذا الواقع معنى، وتستخرج منه اثراً، وتولد من خلاله رأياً، وتستخلص من حركته تفسيراً وتقييماً))(١).

ومما تجدر الاشارة اليه ان (ستانسلافسكي) قام باخراج العديد من المسرحيات الرمزية بطريقة واقعية ليؤكد قدرته على اجتياز هكذا نوع من الاعمال ومن اهمها المسرحية الرمزية (العصفور الازرق) لميترلنك ((بالرغم من اتجاه الاطار التشكيلي في العرض نحو الرمز، إلا ان اداء الممثلين وحركتهم كانت مشوبة بفلسفة ستان الواقعية، وذلك عن طريق محاولة تجسيد المناخ بكثير من الحركات الواقعية للممثلين الامر الذي ادى بأستانسلافسكي الى العودة الى المنهج الواقعي الذي خططه لمسرح الفن بموسكو))(٢).

كما اراد من الديكور ان يحدد ((حركة الممثل، وتحقيق الاجواء الخارجية من اجل الوصول الى الدقة المتناهية في العرض المسرحي وابرزها، وتعريفها الى المتلقي لتجسيدها على المسرح، معتمدا في ذلك على الممثل الجيد والمنظر المسرحي الواقعي.كما استخدم الاضاءة من اجل تحقيق الاجواء الخارجية)) (٣)، اي ان الممثل والنص يشكلان الجزء الاساسي للعرض المسرحي ، حيث يلعب كلا منهما دورا فضلا عن استخدام ((الموسيقى الحية في تحقيق الواقعية التي استخدمها في اغلب اعماله المسرحي. وتعد مسرحية (طائر النورس) لمؤلفها (تشيخوف) كمثال هما لانجاح العرض المسرحي . للاتجاه الواقعي ،والتي تكشف عن الجذور النفسية والشخصية بدقة وعن واقعها الرائد)) (٤). لقد هدفت الطريقة الى نوع آخر من

---

(٣)حمدي غيث ، ((مع الاخراج المسرحي عبر العصور)) ، مجلة المسرح ، (القاهرة)، عدد(١١١)، مارس ، ١٩٦٦ ، ص١٠٩.

(٤) سعداردش، مصدر سابق، ص٩٤.

(٣) يوسف مايكل أسعد ، سايكولوجية الابداع في الفن والادب ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،ب.ت)،ص٩ ٠

(٤)حمدي غيث ،مصدر سابق ، ص ١٨ .

الواقعية ، بعد ان ادرك ستانسلافسكي الفرق بين الواقعية كاستنساخ للمعالم الخارجية للمكان والزمان والشخصيات والواقعية الفنية التي تنطوي على تفسير
موضوعي للواقع ، وتبحث عن فكرة ينتجها تفاعل الصور الواقعية في العرض ، واقعية لاتقف عند((نسخ الواقع الخارجي نسخاً فوتوغرافياً كالواقعية الطبيعية القديمة ، لكنها تضفي على هذا الواقع معنى ، وتستخرج منه اثراً وتولد من خلاله رأياً وتستخلص من حركته تفسيراً وتقييماً)) (١).

تؤكد طريقة ستانسلافسكي في أعداد الممثل ضرورة توفير الخزين من الخبرة ليستحضر((الممثل الاشكال الحركية الجسمية والشعور الذي يهتم في انتاج الصوت والتعبير السليمين ، وهذا الخزين لا يمكن الكشف عنه في اللحظة المناسبة الا من خلال الاحساس وقوة التركيز للأفكار وقوة التذكر))(٢) .

كما تؤكد الطريقة على عملية الاندماج بين الممثل والشخصية ومحاولة تبرير المواقف المنطقية وتحث الطريقة على ضرورة توافر قوة التخيل لدى الممثل . ويقول ستانسلافسكي بضرورة ((ان يضع الممثل الهدف الاخير النهائي للمسرحية في المقام الاول بالنسبه لتكوين دوره))(٣) .

ان اسلوب ستانسلافسكي حفز الممثل ليعرف ما يريد ان يصل اليه وكيف يمكنة تحقيق ذلك .وهكذا عمل ستانسلافسكي في اخراج طرائق عدة لأشهر أو حتى لسنوات ثم عاد فألغى هذه أو حور في تلك حتى انتهى الى ما توصل اليه ،لم ينكر ستانسلافسكي ابدا تعدد الاشكال والاساليب الخلق المسرحي ولكنه كان يهتم بالتمثيل الواقعي والشكل الذي يلائم قوانين الطبيعة ، اذ عد الممثل ((ناقلا لمحتوى النص الى الجمهور فتمتاز وضيفته الاجتماعية في تحقيق الاندماج في الدور وكانت هذه الركيزة الاساسية في تكوين مسرح الفن)) (٤) .

---

(١) سعد اردش: المصدر السابق ، ص ٧٢ .
(٢) كمال عبد، دراسات في الادب والمسرح ، (القاهرة : دار المصرية للتأليف والترجمة ،١٩٦٥)، ص ١٧٢
(٣) قسطنطين ستانسلافسكي ، اعداد الممثل، مصدر سابق ، ص ٤٧٦ .
(٤) د.عبد الرحمن باغي ، فن الجهود المسرحية ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ١٩٨٠ ، ص ٦٧ .

ان الرؤية الاخراجية ستانسلافسكي جعلت من الممثل وموهبته الركيزة الاهم في العرض المسرحي لانه الاداة التعبيرية في مجمل العرض المسرحي .

لقد اهتم ستانسلافسكي في تجاربه في التقمص والاندماج في احلال الشخصية الفنية محل شخصية الممثل من خلال تحقيق الواقعية الداخلية ، فسعى الى تحقيق المطابقة الخارجية للواقع التاريخي من دراسات عديدة للديكور والازياء والاضاءة والمؤثرات الصوتية جاعلا من العرض يحاكي الواقع ، ان الرؤية الاخراجية لستانسلافسكي ترتكز على صياغة العرض المسرحي وفقاً لأصول المذهب الواقعي والذي ينص على تقديم المؤلف على المخرج والممثل فالرؤية الاخراجية تبدأ من النص وتنتهي بالممثل بأعتباره احد عناصر العرض المسرحي ويسعى الى تقديم الصورة الحية والصادقة ،ويقترب المنظر المسرحي لديه من الواقع، فضلا عن الملحقات الاخرى التي تدخل ضمنه والتي تاخذ هي الاخرى الشكل الواقعي او تستعمل نفسها من دون تغيير او تحوير وتوضع على المسرح في المكان المخصص لها.[١]

٢- ادولف آبيا :-

لقد حصل المخرج السويسري ابيا (١٨٦٣ – ١٩٢٨) على مصدر ابداعه من افكار واوبرا (فاجنر)، لقد حدد موسيقى (فاجنر) شكل الاطار العام وحركات الممثلين وحركة الاضاءة في الانتاج وخلق رمزية بصرية عبرت عن خصائص المسرحية بدلاً من التعبير الواقعي للبيئة، كانت بيئته المسرحية خالية من الحاجة الى توفير الخلفية التمثيلية، اذ اصبحت اظهاراً للحالة النفسية والجو العام للنص الذي يكتمل في خيال المشاهد، بتجسيد الانفعالات عبر الشكل العام واللون والتركيب، وبحسب راي ابيا للمخرج، فان هناك فناناً واحداً عليه ان يبحث عن المعنى الداخلي النابع من المركب الشاعري (اضاءة، موسيقى، وحركة)، وذلك

---

(١) ينظر: قسطنطين ستانسلافسكي ، فن المسرح ، ترجمة : لويس يقطر ، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ،١٩٨٦) ، ص ٢٥١.

الفنـان هو (المؤلـف المخـرج)، وفكـرة ابيـا ان يجمـع المخـرج بيده كـل خيـوط اللعبـة المسرحية، اذ ان من اهم مبادئ نظريته ان المسرح يقوم علـى فنـون زمـان ومكـان، وان حركـة الممثل يجـب ان تخضـع لقـانون الموسيقى (وفـاق بـين الزمـان والمكـان) والفضـاء المسـرحي بمستوييه الافقي والرأسـي، علـى الاضـاءة ان تحولـه الـى عـالم حسي موحد، اذ آمن آبيا بان الاضاءة والموسيقى فقط هـي التـي يمكـن ان تعبـر عـن المظـاهر كافـة، نظـر آبيـا للمخـرج بوصـفه حلقـة الوصـل بـين كـل تفاصـيل العمليـة الاخراجيـة، اذ شـبهه بقائـد الاوكسـترا، ولان عمليـة الاخـراج هـي محـاولات دائمـة لخلق حياة مسرحية في النص المسرحي، ويقوم المخرج بتوظيف كل ما يتاح له من امكانيات بشرية منها والية وتكنولوجية ، لذا جاءهدف ابيا فـي خلـق اعمـال مسـرحية نموذجيـة ومثاليـة، تجـذب المشـاهد عـن طريـق ماتحويـه مـن مـادة سـاحرة وجذابـة، تتحقق بواسطة قوة فنية توحد العمل(١) ٠

وجاء الممثل عنصراً مهماً في العملية الاخراجية عند ابيا، فالممثل هو الحامل للموسيقى، والمجال الذي حوله يجب ان يصمم في انسجام مع فعله لتحقيق التوافق. لذلك استخدم الاضاءةوشدة الوناً، والحركة، من اجل خلق الجو العام والجو النفسي للمسرحية خالقاً مفهوماً جديداً في تصميم المشاهد وفي اضاءة خشبة المسرح. ولهذا كانت اهمية الممثل عند آبيا في انه العنصر ذو الابعاد الثلاثة، كذلك يكتسب خاصية اخرى وهي الحركة، لذا فالمثل عليه ان يدرس الحركة ويعمل على تطوير تكنيكها، وان يكون قادراً على التحكم بتعبيراته الحركية كالماكنة تماماً، وان يكون قادراً على توصيل التأثير المطلوب، بتعبيرات وجهه وحركة يديه وجسده، وان جسد الممثل هو الواسطة الفعالة التي ينهض عليه النص الادبي في المسرح، ومن خلالها فقط يمكن التأثير على احاسيسنا فضلاً عن قيام الممثل بخلق علاقة مع الفضاء المسرحي. اذ ان حركة الممثل تخلق فضاءالمشهد، بالتردد عليه ولا يكون فقط عاملاً مشاراً اليه، ومن خلال توظيف الرسم، والضوء

---

(1) ينظر:Bergman, Gosta. M, Ligting in the theatre, Stockholmi Almqvist & Wiksell Internatioal, 1977, p323

الفعال، تنشيط العلاقة بين الممثل المؤدي وبين الفضاء المسرحي خالقاً بذلك مناخاً لا وصفياً بل مناخاً موحياً، ويساهم جسد الممثل في خلق المكان من خلال علاقته بالفضاء، اذ ان للممثل ابعاده الثلاثة، ولهذا فهو (تشكيلي) ومن دونه يصبح الفضاء المسرحي مطلقاً غير محدد، أي انه يشغل جزءاً من الفضاء المسرحي، وبالتالي يفرض عليه شكله وحركته، وهكذا يمكن القول ان الجسد يخلق المكان[١]

ان حركة الممثل وارتباطها بالفضاء المسرحي تنبع من دور الضوء والظل في خلق هذه العلاقة ((فيتحرك الممثل على خشبة المسرح من خلالها، والممثل عند آبيا "عنصراً من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة (المنظر) والاضاءة، على ان تكملها الموسيقى))[٢]

يعد آبيا من المنظرين في الاضاءة المسرحية، اذعدت نظريته في الاضاءة طفرة نوعية كبيرة في خلق عالم ثلاثي الابعاد، ويقول بهذا الصدد بأن ((الضوء والموسيقى وحدهما، يستطيعان التعبير عن الطبيعة لكل المظاهر، وان الضوء المنضبط والموجه، هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية، فتشكيلته وسيولته وتركيزه المتقلب، تمدنا بالفرص نفسها لاثارة القيم العاطفية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية)).[٣]

وميّز آبيا ثلاثة انواع من الاضاءة المسرحية "اولها: اضاءة التمثيل العامة، وثانيها الاضاءة الابداعية (الاضاءة المتكاملة) التي تخلق الضوء والظل، وثالثها الاضاءة الطلائية (الملونة) الضوء الايهامي، الذي ليس له مكان في عالم آبيا، وقد ادرك آبيا الدور الذي يؤديه الضوء في التأثير على عواطف المشاهد تماماً كما تفعل

---

(١) ينظر :فابر يتزيو كروتشاني، فضاء المسرح، ترجمة : اماني فوزي حبشي،(القاهرة:منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٩)، ص١٧٩-١٨٠.

(٢) كمال الدين عيد ، مناهج عالمية في الاخراج المسرحي ،ج١ج٢ ، (القاهرة : سان بيتر للطباعة ، ٢٠٠٢) ، ص ٦٦٥ .

(٣) ج.ل. ستيان ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥ .

الموسيقى ((ان تأثرنا يزداد مباشرة عن طريق حساسيتنا لتنوعات الضوء في المسرح قياساً الى تأثرنا باللون والشكل والصوت، فأستجابتنا العاطفية للضوء هي اسرع من اية وسيلة مسرحية معبرة اخرى))[١].

وان من وظائف الاضاءة الخلاقة مقدرتها على تحقيق ما لا نهاية له من الاحتمالات خلال مصادر الاضاءة المتحركة وعبر تغيير مواقعها، الشدة، ولاسيما المرشحات المختلفة، بامكانها ان تبلغ الموسيقية بالتنظيم سواء عن طريق حجم شعاع الضوء ام شدة الضوء ولون الظل، ام الانتقال في فضاء خشبة المسرح، ولخّص آبيا في ذلك ((التوحيد بين اللون، الشكل، والحركة، مع العناصر الاخر في الصورة، فهي في تغيير مستمر، اذ يتم خلق عدد محدد من الاحتمالات لتكون اشبه بلوحة (حاملة الالوان) وفي البداية علينا تثبيت الاضاءة العامة، ثم بعد ذلك الاضاءة الابداعية))[٢].

وتتحدد فكرة آبيا في خلق تغطية كاملة((للمدى من البيئة، الى البقع اللونية الحادة الاطراف، الى منح التنويع للصورة والضوء والظل، فضلاً عن نحت الممثلين او جعلهم يظهرون كخيال ظل. فضلاً عن ذلك فأن الاضاءة لم تكن من اجل اضافة التوهج والتالق لما يحدث امام المشاهد بل "لتصعيد الحالة العاطفية للمشهد من لحظة الى اخرى، وكان هذا يحتم ضرورة وضع خطة متكاملة للاضاءة شبيهة بالنوتة الموسيقية للاوبرا)) [٣].

وكان للمنظر المسرحي مساحة في ابداع آبيا، الا انه لم يخرج من تحت وصاية الضوء، فقد كانت الاضاءة عند آبيا اهم رسام للمناظر، فالاضاءة وحدها تحدد وتكشف، ويمكن التحكم بطبيعة استجابتنا الانفعالية والتحكم كذلك في درجة ونوع الاضاءة على خشبة المسرح، يعبّر آبيا على تجسيم المنظر في ((محاولة

---

(١) فابر يتزيو كروتشاني ، مصدرسابق ، ص ١٨٤ .
(٢) كمال الدين عيد ، مصدرسابق ، ص ٦٦٨ .
(٣) سعد اردش ، مصدر سابق ، ص ٧٥ .

لمنحه البعد الثالث ليتلائم مع الممثل ذو الابعاد الثلاثة ،فجاءت الاضاءة عنصراً دراميا فعالاً ليمنح الممثل والمناظر تأثيراً دراميا، ويجمعها في وحدة متكاملة، ولكي نحصل على كائن عضوي متكامل علينا ان نخلق اضاءة جيدة، يذوب فيها الممثل في البيئة التي تحيط به. وحلل آبيا العناصر التشكيلية في التصميم الى اربعة:المشهد المرسوم المتعامد الخطوط، والارضية الافقية، والممثل المتحرك، والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع))[١] . ولخص ابيا اهم شرطين يتوفران في المناظرهما اولاً ((ان الاضاءة المبالغ فيها تهدم الابعاد الثلاثة للشكل الانساني ، وثانيها:منصة تشكيلية تقيّم مواقف وحركات الممثل فالمناظر عند آبيا تصور ينبع عبر الضوء والظل والارتباط بالحركة. انه يبحث عن معمار مسرحي يكتسب من الحركة والموسيقى والاضاءة، نوعاً من انواع السحر الذي يوحي بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي، ان مسرحه عالم مسرحي يولد من نصاف ظلال وخيالات، تخلق منها الاضاءة رموزاً، وتقوم الموسيقى فيها بدور ضابط الايقاع))[٢]، فالغاية من المنظر عنده دعم موقف جسد الممثل دائماً، لان الهياكل الهندسية المنفذة (وخاصة المدرجات) هي اداة لاظهار الجسد ثلاثي الابعاد للمثل، ولذلك تكون المستويات ذات زوايا واضحة، صارمة وثقيلة حتى يظهر في التضاد الحركة الايقاعية للجسد الانساني بصورة درامية، ويتأسس العمل الفني الحي على الفاعلية الخاصة بالضوء والذي يخلق الواناً واجواء، ويوضح مناطق وحركات العرض المسرحي.

٣- ادوارد كوردن كريج : -

أكد المخرج الانكليزي كوردن كريج (١٨٧٢-١٩٦٦) على اهمية دور المخرج وحظوره الفني ، بوصفه شخصية مستقلة واسعة المعرفة ، ملم بالكتابة المسرحية ، والتاليف والموسيقى ، وفن العمارة المسرحية ، والرسم وغيرها من

---

(١)كمال الدين عيد ، مصدرسابق ، ص ٦٧١ .
(٢) سعد اردش ، مصدر سابق ،ص ٧٤ .

الامور الفنية الاخرى ، فمن خلال ((الايماءة تخلق الايهام على المسرح ، ومن خلال الحركة تتمكن من التعبير عن افكار الجماعات ونساعد الممثل على التعبير عن احاسيس الشخصية الدرامية التي يقوم بتمثيلها))(١)٠

يعد كريج المسرح كونه((فن جماعي بانه ليس التمثيل ولا النص ولا المنظر ولا الرقص، ولكنه فن يحتوي عناصر تلك الفنون التي تنتج الفعل الذي هو روح التمثيل، والكلمات هي جسم المسرحية، اما الخط واللون فهي قلب المنظر، والايقاع هو جوهر الرقص)) (٢).

لم يعتمد (كريج) على النص المسرحي الا في حدود قدرته على الايماء بمعنى واحساس عام ، ثم يترجم هذا المعنى وذلك بالاحساس مستبقا باقل من الكلمات ، ومعلنا الوسائل الاخرى كالجست (الاشارة) وحركة الممثل ، وقطع ولون الزي المسرحي ، وغيرها وصولا الى التعبير الصامت (البانتوميم) الذي يبدأ اهتمامه بهذا الفن عام ١٩٠٤ ، وتوقع ان زمن النص ينتهي ، وتحل محله اعمالا تخلو من الكلمة وتمتلئ بالحركة . ، ليحصل على ترجمة شكلية ولونية لهذا المعنى العام فيقول : انا اؤمن بالزمن الذي سوف يكون بمقدورنا فيه ان نخلق اعمالا فنية مسرحية بدون استعمال المسرحية المكتوبة (٣) .

لم يتعامل كريج مع الممثل بوصفه كائنا حيا له مشاعره واحاسيسه وله ابداعاته الشخصية التي يطمح في اظهارها على خشبة المسرح ، انما اراد منه ان يكون ((منفذا لكل توجيهاته التي تساعد على اظهار الفكرة المسرحية التي رسمها المخرج . فكان الممثل اداة يتصرف بها كيفما يشاء . كما كان يستخدم امهر الممثلين لانه

---

(١) كمال عيد ،((مدرسة جوردن كريج المسرحية))، مجلة المسرح، العدد (٤٤)، (القاهرة)، هيئة الاذاعة والمسرح والموسيقى، ١٩٦٧، ص٣٥.

(٢) زيجمونت هبنر، جماليات فن الاخراج، ترجمة : هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣) ، ص٢٢٣.

(٣) ينظر: كمال عيد ،((مدرسة جوردن كريج المسرحية))،مصدرسابق ،ص ٣٦ ٠

يعتقدهم الوحيدون الذين يستطيعون الوصول الى الانسجام والتطابق مع افكار المخرج)).[١]

بدأ (كريج) لتحقيق نموذج خاص بالممثلين مثلما يريدهم ، لكن لم يلتزموا بالنصائح الموجهة اليهم ،((لذلك ابتكر (السوبرمارونيت) وهي نوع من العرائس التي تتمتع بالقدرة على الاستجابة لجميع التوجيهات وتحقق جميع الاوضاع))[٢] .

اعطى (كريج) الفضاء المسرحي دورا مهما ،لذلك اخذ يركز ((على فخامة المنطق المسرحي وينفذ تصاميمه كون المنظر يعد المفسر لمضمون النص الذي تناوله كمادة للعرض . لذلك عده من العناصر الفعالة والمهمة . وقد كانت تصميماته تقوم اكثر ما تقوم على التركيبات المعمارية التي تلقى من روع المتلقي وترمي به الى السماء . فضلا عن ضرورة ان يكون الديكور منسجما مع افكار المؤلف لخلق تكوين مسرحي جيد ، فاراد ان تكون المسرحيات العظيمة هي التي لها ديكور عظيم خلاق لائق بها)) [٣]. ان كريج كان يصمم وينصح المخرجين الاخرين بان يقوموا بالتصميم بنفسهم ، فكان يقوم بتحديد الخطوط ، الالوان ، الكتل والاشكال وغيرها من التصميمات الاخرى.

يعد (كريج) الازياء عنصرا مهما في العرض المسرحي ، والمخرج هو المسؤول عن تصميمه ، وعلى المخرجين ان يصمموا ازيائهم بأنفسهم لاداء العرض المسرحي . لذلك يرى اصعب الازياء هي ((الازياء الملونة ، وهي تحتاج الى الدقة والتأني في تصميمها . ويقول ايضا اذا اردت تصميم الازياء فاياك ان ترجع الى كتب تاريخية لازياء ، بل اترك لخيالك العنان ، او البس شخصياتك حسب ما تمليه عليك قدراتك الابداعية)) [٤] .

اما (الاضاءة) فتلعب هي الاخرى دورا مهما وفعالا في العرض المسرحي

---

(١) زيجمونت هبنر، مصدر سابق ، ص ٢٢٤ .

(٢) ادوارد كوردن كريج، في الفن المسرحي. ترجمة: دريني خشبة ، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٦٠). ، ص٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٥٢ .

(٤) احمدزكي ، اتجاهات المسرح المعاصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦)،ص٧٥ .

لذلك سعى الى ايجاد طرق جديدة في استخداماتها وتطويرها ،بابتكار اساليب فنية تساهم في تفسير اعماله المسرحية ، من خلال الايماءة واعطاء الجو المناسب دون اللجوء الى الواقعية او الطبيعية . واكد على ابتكار طرق جديدة لاضاءة المشاهد الخاصة باعماله المسرحية ، وبشكل ينسجم مع العناصر المسرحية الاخرى ، كما دعا الى ازالة الإضاءة الارضية للحافة الامامية للمسرح ، لان لا فائدة من وجودها بعد التطورات والاساليب التي حدثت في فن الإضاءة ، وهذا ما نراه في مسرحية (المدعوون) عام ١٩٢٦ لمؤلفها (ابسن) كمثال لمنهج عمل (كريج) في الاخراج الرمزي[١] .

٤-ماكس راينهارت :-

لقد جرب المخرج النمساوي راينهارت عدة اساليب واشكال مسرحية في عروضه السبب الذي جعل طريقته تعتمد على الانتقاء والتوليف في المعالجات الاسلوبية ، حيث كان يعلم ممثليه أسلوبا واقعيا يعتمد على ((الإحساس الداخلي أكثر من اعتماده على محاكاة الواقع الظاهري الذي تميزت به الواقعية في عصره وجاء أسلوبه الجديد يفيض بالحياة وتعدد الألوان وفي عروضه الكلاسيكية خاصة عمد إلى تغليف الأداء بالتنوع شديد الحيوية بديلا عن البطء الثقيل الذي اعتاده الكلاسيكيون وعلم ممثليه يفكرون في متطلبات أدوارهم بدلا من توظيف الحيل ذات الكليشات التقليدية المعروفة))[٢].

تميز راينهارت بأنه اوجد الاهتمام((بعلاقة بين الممثل والمشاهد ، حيث كان يهتم بالعمل على تربية الممثل وإعداده بالشكل الذي تميز به على غيره كثيرا ما كان يختار ممثلا يعتقد فيه انه يمتلك شرارة الإبداع ويتميز بذكاء الممثل المبدع ،وبالجرأة التي تجعله قارا للوقوف أمام الجمهور على الخشبة)) [٣] .

---

(١) ينظر : كمال عيد ، ((مدرسة جوردن كريج المسرحية))، مصدر سابق ، ص٣٦ .

(٢) سعد اردش ، مصدر سابق ، ص ٨٥ .

(٣) ج.ل. ستيان ،مصدر سابق ، ص ٤٨٤ .

كان راينهارت يفرض على الممثلين ان يتبعوا الارشادات التي يدونها في كتاب الاخراج (السكربت) وكان يعتبرالمخرج هوالقوة المهيمنة في الانتاج المسرحي حيث بدأ يطور فنه ففي عرض مسرحية (حلم ليلة صيف)لشكسبير فكانت هذه المسرحية علامة مسرحية جديدة فيما عرف فيها بالواقعية التخيلية التي عارضها دعاة الواقعية الظاهرية بحجة أن الخيال والواقعية لايتفقان ولا يجتمعان . لقد اكد نظريته من خلال عرضه لمسرحيته التي صورها في بداية العرض غابة حقيقية تحولت فيما بعد إلي غابة من السحر امتلأت بأصناف البشر يسرون ويقفزون بين الأشجار مصاحبين بالمؤثرات الصوتية والضوئية التي أحالت المكان إلي أجواء شديدة الإبهار والتغيير .وهكذا نجحت مناهج راينهاردت خصوصا في عروضه لعمال شكسبير بلغتها الشعرية للدراما وهي كافية لتجسيم أخصب الصورالمرئية لعقول النظارة الجيدين[١].

لقد كان راينهارت يعمل على ايجاد بيئات وفضاءات مختلفة لكل مسرحية يخرجها ، لذلك وضع ثلاثة انواع من المسارح ((مسرح يوحي بالدفء والالفة لعروض الدراما السيكولوجية الحديثة ، وقاعة كبيرة للاعمال الكلاسيكية ، ومسرح مدرج ضخم يلائم الاعمال الملحمية))[٢]

وعرف كذلك بأسلوب الاستعراض المسرحي لذلك لقب بسلطان الاستعراض الكبير وقد تمثل في إخراجه المسرحي خصائص الواقعية الجديدة ،وقد اقترن اسمه بالتمثيل وإدارة الممثلين ،ونذكر مرة أخرى مسرحية [حلم منتصف ليلة صيف] ،ففي هذه المسرحية وجه الممثلين الذين لا يتقنون لغته –ألام ، ولا هو يتقن لغتهم ألام كذلك وهم يرجعون إلى أصول [سويدية ، إيطالية ، فرنسية ، هنغارية] . فلم يكن من بد إلا أن يوجههم كل على حدة باللغة الإشارية أو أخرى

---

(١) ينظر:عبد الوهاب شكير ، اسس الاخراج المسرحي بين النظرية والتطبيق ، (الاسكندرية : مؤسسة حورين الدولية لنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧) ، ص ١٣٢ ٠

(٢) احمد زكي ،مصدر سابق ،ص ٨٤ ٠

حسب التي يمكن أن يفهمها هذا العدد المضاعف من الممثلين ، وكانت مهمة صعبة على الاثنين معا ، كان يقود الممثل من منطلق حقه الشخصي كمخرج ليس غير . ولذلك استجمع كل مواهبه القيادية واستخدمها في قيادة هذه المجموعة غير المتجانسة ، تماما مثل العازف المقتدر على العزف بعناية على أكثر من آلة في كل مرة ، وكل آلة على حدة ، حتى جعل من إيقاعاتها هرمونيا تتجانس مع الإيقاع الذي أراده للعمل بكامله[١] .

٥ - فسيفولد مايرهولد:-

سعى المخرج الروسي مايرهولد(١٨٧٤-١٩٤٠) الى مسرح يبحث عن اشكال واساليب اخراجية جديدة، تتجنب مطابقة الواقع ، حيث كانت محاولاته تؤكد الى تحدد الفن الدرامي عبر توظيفه امكانيات المناظر المسرحية، ومنح اهمية اولية الى الاضاءة، وجاء عطاء مايرهولد ((بقدر ما كان اصيلاً ونابعاً من تجربة شخصية قائمة على عناصرالبحث والتقصي، بقدر ما كان متأثراً ومستوحياً من الكوميديا دي لارتي، ومن المسرح الشرقي، وعروض المهرجين))[٢]. هدفه التجديد ومخالفة الواقعية السائدة ليقدم مسرحه (المؤسلب)** مخالفاً به ما سار على نهجه (مسرح موسكو الفني) فضلاً عما جاء به من وسائل تعبير جديدة، من اليات متحركة وسينما، وتوجهه نحو التكوينات المجردة بدلاً من المنظر المألوف، ومن الابتكارات المؤسلبة الحديثة ((الاسقاطات الضوئية للصور الفوتغرافية، الاعلانات التي تعلق على الفعل او تعلن عنه، الرقصات، والاغنيات التي تقطع الحدث، الملابس المبالغ بها، التركيز على الحركة المسرحية والايماءات المضخمة، و(المناظر) المجردة او بالغة البساطة))[٣] .

---

(١) ينظر:كمال الدين عيد ، مصدرسابق ، ص ٥٤٣ .

(٢) آن أويرسفيلد،مدرسة المخرج قراءة المسرح .ترجمة د. حمادة إبراهيم وآخرون،(القاهرة : المجلس الأعلى للآثار. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،١٩٩٦) ،ص ١٦٩ .

** المسرح المؤسلب: المسرح الذي يستعيض عن تفاصيل الواقع، والاكتفاء بجوهر الظاهرة، انه التعبير عن الواقع في صورة تبسيطية، فلا شيء يتجسد على خشبة المسرح كاملاً سواء في الحركة او الملابس او المناظر. بل ثمة دائماً فعل انتقائي، تنتقى اقوى اللحظات واهمها واكبرها دلالة. ينظر: كاترين بليزاتيون، مسرح مايرهولد وبريخت، ترجمة، فايزقزق،(دمشق: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧)، ص٧٤.

(٣) آن أويرسفيلد، مصدر سابق ،ص ١٧٢ .

ان اهم ما سعا اليه مايرهولد في مسرحه الشرطي ((بأن يحرر ممثله من (المناظر)، اذ يمنحه فضاءا ذا ابعاد ثلاثة، ويضع في خدمته البلاستيكية النحتية، فضلاً عن ذلك فانه بتغطية الاضواء الامامية انزل خشبة المسرح الى مستوى الصالة، وفي المسرح الشرطي يضطر المشاهد الى اكمال ابداع رسم التلميحات التي تقدمها خشبة المسرح. يقول مايرهولد: ان الكلمات للسمع، امام البلاستيكا فن من اجل العين، وهكذا يعمل خيال (المشاهد) تحت ضغط أثرين بصري وسمعي))(١). فضلاًعن ذلك فأن مخرج المسرح الشرطي يعمل على توجيه الممثل، اضف الى ذلك انه((يفترض وجود خالق رابع، بعد المؤلف والمخرج والممثل، وهذا الخالق هو المشاهد، ويطمح الى التمكن من رشاقة الخط، وتكوّن المجموعات وتكوين الازياء، ويخضع اداء الممثل لإيقاع، اللفظ والحركة البلاستيكية، ويحلم بانبعاث الرقص، وجذب الممثل الى المشاركة الحيوية في الفعل))(٢).

ويرى مايرهولد في عمل المخرج الاساسي، التركيز على الحركة لتكون المبدأ الرئيس في العملية الاخراجية، من حركة الممثلين وحركة المجاميع، اذ((اكد على الحركة الجسدية والاستغناء عن الماكياج والماسكات، واعطاء الممثل مهنة حقيقة يشعر بها خلال حركته، كما رفض ما يدعى (بمعايشة الدور) والاستعاضة عنه بالواجبات الملموسة والعملية المعطاة للممثل))(٣).وفسر مايرهولد نوعين من العلاقة بين المشاهد، والممثل، والمؤلف، والمخرج، الاولى ((العلاقة المثلثة، يشبهها بمثلث يقف المخرج في قيمته وبقاعدته المؤلف والممثل، وقد رفض هذا النوع من العلاقة، والثانية العلاقة المستقيمة، يشترك فيها وحسب الترتيب،

---

(١) عبد الوهاب شكير، مصدر سابق ، ص ٩٦ .
(٢) فيسيفولود مايرهولد، في الفن المسرحي، ج١، ترجمة : شريف شاكر،(بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص١٠٧ .
(٣) :عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، (الموصل : مدرية دار الكتب للطباعة والنشر ، ب ت)،ص ٩٦

المؤلف – المخرج – الممثل – المشاهد، اذ يكشف فيها الممثل عن روحه الحقيقية (الذاتية) للمشاهد، بعد ان جسّد عمل المخرج، الذي يكون قبل ذلك قد جسّد عمل المؤلف، وهو ما آمن به مايرهولد، بان يأخذ المخرج دور المؤلف، ويساعد الممثل على ان يرى عمله))(١).

وبالامكان ان ندرك طبيعة فهم المخرج للعالم بوساطة ما يقدمه من تقنيات ومنهج تمثيلي، اذ اكد مايرهولد بان((يجب على المخرج ان يضطلع بالتكنولوجيا، لتذليل الصعوبات الهائلة، ومعالجة اداة رهيفة على خشبة المسرح هي الممثل ويمكن الحكم جزئياً على ميول المخرج من خلال ما يقدمه لنا على خشبة المسرح، وفي استطاعتنا ان نحدد على الفور، فيما اذا كانت نزعة المخرج مثالية ام مادية، فمن تكوينات الميزانسين العديدة، والعلاقة بالاشياء والاضاءة على خشبة المسرح، يمكننا ان نحدد في الحال، نزعة المخرج))(٢)، فعلى المخرج ان يمتلك خبرة كافية في مجال المناظر خاصة في امكانيات الاضاءة وقدرتها في صياغة العرض من اجل ان يخلق لمحات جمالية يستند عليها الممثل في ادائه.

يعد الممثل عنصراً رئيساً في مسرح مايرهولد، ،حيث عمل على تدريبه على تمارين (البيوميكانيكية)* مقتبساً عناصرها من (التايلرية)** حيث طلب من الممثل ((عدم وجود حركات اضافية غير منسجمة من تحقيق ايقاع معين لحركته واتخاذه الوضع الصحيح للجسم الثبات، فضلاً عن ان الحركات التي تبنى على هذه الاسس، تتصف بانه حركات راقصة، لذا فأن الطريقة التي يعمل بها الممثل تقدم له اقل جهد، اقل زمن، اقصى انتاج، لذا يجب عدم اهدار ساعة ونصف الساعة في

---

(١) سليم الجزائري، مخرجون عالميون، مجلة الاقلام، العدد ١١، السنة الخامسة عشر، (بغداد): وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، تشرين الاول،(١٩٧٩).ص ٢٣ .

(٢) كاترين بليزاتيون ، مصدرسابق ، ص ١٤٥

* البيو – ميكانيكية: نوع من التدريب، يهدف الى تطوير الممثلين الذين عليهم ان يكونوا رياضيين ولا عبي اكروبات والات حية في الوقت نفسه، وهذه التدريبات تعتمد على الاستعداد للفعل – توقف) (الفعل نفسه – توقف) (رد الفعل الموازي) الغاية منها تنظيم الاستجابة الانفعالية والعضلية للممثل، وكما يحدث للراقصين. ينظر: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، مصدر سابق، ص٣١.

** التايلرية: مبدأ اقتصادي سمي التايلرية اشارة الى العالم الامريكي فردريك تايلر، ينظر: فيسيفولود مايرهولد مصدر سابق، ص٥.

التحضير للماكياج والازياء))[١]، اذ ان الممثل عند مايرهولد يرتدي ملابس انتاجية تتلاءم مع الحركة والمهام المطلوبة منه.

وجاءت الاضاءة المسرحية متممة عند مايرهولد للعملية الاخراجية وعمل الممثل، اذ كان الانتقال من الاسلوب الرمزي في الاضاءة الخافتة الى مستوى الاضاءة النيّرة لكل من المنصة والصالة عند مايرهولد كدعم لاتجاه تحطيم وهم (الجدار الرابع) لاعادة وظيفة المسرح مركزاً لمهرجان عام، وطبق هذا الطابع على عدة اعمال، ولتجاربه مع الاضاءة البراقة الفضل في تحقيق اسلوب تبديل المشاهد على نحو سريع امراً ممكناً، اذ عرف عن مايرهولد انه اول من حقق استخدام البقع لضوئية المتقابلة في الفضاء المظلم، وسيلة لتقديم سلسلة من الاحداث المتلاحقة والسريعة، ففي اخراجه لمسرحية (استيقاظ الربيع) ١٩٠٧، هيأ مايرهولد الخشبة لتقديم سلسلة من ثمانية عشر حدثاً، وقسّم الفعل الى اجزاء عن طريق اضاءة مساحات صغيرة من الخشبة، كان باستطاعة حزمة ضوئية ساقطة من الاعلى ان تنير سريراً فقط او كرسياً لبدء جزء قصير من الحوار ثم تنطفيء، لتضاء بقعة اخرى في موقع ثانٍي، وفي عرضه لمسرحية (الارض تثور) ١٩٣٠ استخدم الكشافات العسكرية، وفي نتاجه الكبير (كاميليا) ١٩٣٥ ثبت زوجاً من مصادر الاضاءة على منصات خشبية في زاويتين مختلفتين من الصالة[٢].

اما التقنية الثانية التي ركز عليها، فهي المناظر المسرحية اذ تكتسب الاشكال عند مايرهولد ((سمات الكثافة المتعمدة، وكل ما تحتويه خشبة المسرح عنده ينبغي ان يكون مادة للفعل المسرحي، فالمنضدة ليست لكي توضع في الوسط من اجل ان يجلس حولها بعض الافراد ولا تستخدم لجماليتها المجردة، ولكنها لابد من ان تخدم اغراض الاكروباتيك والمفاجأت المتعددة))[٣].

---

(١) كاترين بليزاتيون، مصدر سابق، ص ١١٢ ينظر : سليم الجزائري، مصدر سابق ، ص ٧٥ .

(٢) ينظر:عقيل مهدي ،مصدر سابق ،ص٩٩ .

(٣) فيسيفولود مايرهولد،مصدر سابق ، ص١٨٧ .

اهتم مايرهولد بالمناظر، في توليد مفردات يخلق من خلالها حالات محددة في العرض، لذا نراه يوليها اهتماماً خاصاً ويبني حولها تفاصيل تقنية تدعمها من اجل ان تكتمل الحالة التي يرغبها، وهو دقيق جداً باختيار اللون،((سواء لون القماش او لون الصبغة في اجزاء المنظر وتفاصيله، ونادى بعدم المغالاة في استخدام الالوان، ويزيد عليها لمحات دقيقة للضوء، بما يناسب الحالة وينسجم معها، وهذا ينطبق على معظم عروضه المسرحية، وقد اهتم بالتفاصيل المهمة، أي كان ينتقي ما يؤدي الغرض منه، وفي النهاية تأتي الاضاءة الارضية منها والسقفية لتمنحها مسحة الجمال النهائية))[١] .

٦ - جاك كوبو : -

مزج المخرج الفرنسي جاك كوبو(١٨٧٩- ١٩٤٨) بين الصياغة الاسلوبية المرئية التي اخذها عن كوردن اكريج، ومفاهيم ادولف ابيا عن الحركة الايقاعية ، والاضاءة التي تحمل طابع الاعمال النحتية ، والفضاء الموسيقي والذي يتحد في اطاره الممثل بالمنظر المسرحي ليكونا صورة تعبيرية واحدة معبرة ، ومن هنا انطلق جاك كوبو من النص المسرحي لتحقيق شخصية الاسلوب الاخراجي ، لتصبح اعماله تياراً جديدا في المسرح العالمي فجاءت صياغاته المسرحية في ((إطارالدراما البرجوازية التي تحكم عصره ، ولكن مع تطبيق كل المقاييس والمبادى الكلاسيكية ، ولقد كان المسرح يحتاج الى النزعة الكلاسيكية عند كوبو ، كالادب تماما ٠ وكان كوبو في نفس الوقت يبحث عن اسلوب ، فوظف في سبيل تحقيق الهدفين كل قواه ، وكل ذكائه)) [٢] ٠

كان كوبو يتناول النص بدراسة تبدأ من ((تحليل الكلمة من خلال كل مدلولاتها ، وعلاقتها اللغوية والايقاعية بمجموعة الكلمات ،ليبعث منها

---

(١) كاترين بليزاتيون، مسرح مايرهولد وبريخت، ترجمة، فايزقزق،(دمشق: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧)، ص٧٤.

(٢)سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحين في القرن العشرين : تاريخ ووصف موجز لابرز المؤلفين والمخرجين والمصممين، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، ، ب ت) ، ص ٦٩ ٠

الصورة الصوتية والحركية واللونية التي تحيلها كائنا حيا يستمد حياته من حياة الممثل ومن سحر الوسائل المسرحية المبسطة)) [١] .

لقد نجح كوبو في العمل على خشبة ((عارية وفضاء خالي ففي احد اكثر نتاجات كوبو شهرة وهو (مقالب سكابان) لموليير ، حيث جرت الاحداث على منصة عارية مصنوعة من الخشب تقف معزولة وسط خسبة المسرح ومضاءة بشدة من الاعلى عن طريق مثلث ضخم من المصابيح معلقة على مرای من المشاهدين على نحو كامل)) [٢].

استطاع كوبو من خلال تفتحه على التجربة واستقرائها ، ان يوائم بين ايجابيات المذهب الطبيعي وايجابيات الاتجاه التشكيلي (المسرح مسرحا ابيا وكريج) بحيث اصبحت كافة الامكانيات المسرحية متحررة تماما من النظرة الضيقة لاصحاب المذهب و الى صياغة عرض مسرحي طبيعي ، ومن خلال ذلك توصل كوبو الى صياغة عرض مسرحي يتميز بالهارمونية الكاملة ، الناتجة من رهافة الاضاءة ، وهارمونية الاصوات ، ويقاع الحركة ، ويحاء الديكور ببساطته وجماله، وبوجه عام فقد استطاع كوبو ان يقترب بالعرض المسرحي من ابواب الشعر والسحر ، دون ان يهمل تشريح الكلمة وايصالها الى المتفرج بشكل يجعله يحس فعلا بأنها كائن حي ، ومن خلال ذلك استطاع ان يوفر للجمهور متعة الرؤية والاستمتاع وان يضيف الى ذلك متعة الفهم [٣] .

---

(١) جميمز رووز افنز ، مصدر سابق ، ص٨٥ .
(٢) سعد اردش ، مصدرسابق ،ص ص ٩٨-٩٩ .
(٣) ينظر: سامي عبدالحميد ، مصدرسابق ، ص٧٠ .

٧ - فاختانكوف: -

يؤكد المخرج المسرحي الروسي فاختانكوف (١٨٨٣ -١٩١٦) على حتمية المسرحة في المسرح باعتبار إن ذلك هو منهج الإبداع الأصيل لقد بدأ فاختانكوف تجربته بمركب جولي جمع فيه واقعية ستانسلافسكي وطرازية (أسلبة) مايرهولد الذي كان متأثراً بالتايلرية ،لذلك تركزت نظرية فاختانكوف بعد فترة على العلاقة ما بين الاستجابة العاطفية والحركة الجسمانية ، فهو يؤكد على تدعيم الدوافع الداخلية الواقعية بالنشاط العضلي المناسب ، ويعمل على أبعاد المسرح عن الضغط الفكري والإيديولوجيا المباشرة انطلاقاً من مفهوم مجاوزة الفن للطرح السياسي الذي يحمله الواقع كجزء من تجريبيته المعاشية ، نحو تجربة حسية جمالية عبر المسرح الفني بوسائل التعبير ومتع ومسرات المسرحة وبذلك يصعّد المتلقي في ذلك المسرح إلى مستوى فوق ترهل الحياة فيقول فاختانكوف ((إنني أبحث في المسرح عن أساليب معالجة حديثة لشكل المسرحية ، لشكل يكون مسرحياً لنأخذ الحياة ، كمثال لذلك ، إنني أحاول معالجة الحياة بطريقة تختلف عن معالجة مسرح موسكو الفني لها ، فمسرح موسكو الفني يعالج الحياة بشكل حياة اعتيادي على خشبة المسرح ، ويعالجها بحقيقة الحياة ، إنني أريد معالجة الحياة على المسرح بشكلٍ حاد مسرحي ... يكون في النهاية عملاً فنياً))(١).

ومن هذا المنطلق أوجد فاختانكوف اتجاهاً جديداً أسماه الواقعية الخيالية حيث قصد بها تشكيل الواقع لكي يعكس الحياة الداخلية للشخصية ، بمعنى إظهار الوجه والقناع أي الحقيقة الظاهرية والحقيقة النفسية ، الخلفية الأخلاقية والاجتماعي وراء المظهر الخارجي فهو ((يعطي لردود الأفعال قضية محورية ترتبط بعامل الزمان والمكان وترمي إلى انغماس الممثل بلحظة ما من المشاعر الناجمة عن الفعل النفسي للدور بروح المادة المؤلفة – النص – ولكي تتوحد بطابع خاص ، يحمّل

---

(١)فاختانكوف ، ((الواقعية الخيالية)) ، ترجمة: قاسم محمد ، مجلة المسرح والسينما ، عدد (٣) السنة الأولى (بغداد) وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧١ ،ص ٢١ .

مهارة الممثل صوراً درامية تخضع لتقاليد الفعل ولأحكام أخرى يستجيب فيها الخلق لمهارة التمثيل))[١]أي إن رد الفعل لا يأتي انعكاسياً آلياً ، بل عملية تمثل لوعي تستحثه التجربة الشعورية الحسية التي يستغرق فيها الممثل خلال فعالية الأداء التمثيلي على الخشبة ، حيث تحضر آلية سيطرة وتوجيه لتنظيم سلوك الفعل ومجراه وإدراك الأهداف ومميزاتها وقدرتها في الاندراج ضمن البنى السايكولوجية المؤثرة في النص ، إن فعالية الأداء تأتي ضمن حضورية قصدية أساسها الوعي الذي اقترن بالتجربة الشعورية الحسية وأصبح وجهاً آخر لها ويكون هذا المركب بالتتابع فعلاً أساسياً كامناً ومهيمناً يحيل أفعال الأداء وأهدافها ومحمولاتها ومساراتها في بقية العرض يحيلها إلى رد فعل واعي وموقف إدراكي من فعل الأداء ذاته ليتحول الأداء التمثيلي إلى تشخيص وهو الذي يرفعه فاختانكوف عالياً ويطالب به ، وبذلك تتحول ذات الممثل بآلياتها النفسية من ذات ميكانيكية جامدة إلى ذات خلاقة مبدعة تعيد تشكيل الواقع ليس بحس البداهية ورتابة الفوتوغرافية ولكن من خلال حضور مزودج المتعة – الوعي الذي يصبح معه كل موقف موضع رؤيا وإعادة تشكيل بواسطة منطق المخيلة الذي يحيل الواقع التجريبي إلى مجاوزة غنية بالاكتشاف وإعادة تعرف الواقع الفني الذي يكتسب قيمته وسموه من تلك المجاوزة والارتقاء نحو حالة حضورية يكون فيها ذلك الواقع معروضاً ومكشوفاً بسطحة وعمقه بوسائل تعبيرية فنية ، وبذلك يكون إدراك الواقع أصلاً عملية مستغرقة الذاتية من خلال مزج المتعة – الوعي [٢]، لقد آمن فاختانكوف (بعصرنة) النصوص القديمة وحاول في إنتاجه أن يثير المتلقين في كل لحظة حيث اعتمد مبدأ الارتجال ففي مسرحة (الأميرة توراندوت) نجد أزياؤها مختزلة مع إضافة أشياء شرقية عليها ، حيث أبدل اللحية فاختانكوف بشارب مشرشبا يوحي كشارب ، وصولجان الملك مضرب تنس ، والموسيقى مرتجلة يقوم

---

(١) فاختانقوف ، مصدرسابق ،ص ٢٢ .

(٢) ينظر :مهند طابور ، الواقعية في المسرح ،(بغداد : مطبعة الأمة ، ١٩٩٠)، ص١٩٢ .

بها الممثلون أنفسهم يستخدمون الأمشاط والأوراق والمطاط والأصابع فيظهر نموذج العرض الاحتفالي الذي يخرج عن العرض الطقسي لذلك كان الفن المسرحي عنده بحثاً دائماً وليس شكلاً نهائياً فإذا استطاع الممثل عنده أن يصل إلى شيء جديد في أداءه فإنه يستطيع أن يصل إلى شيء أفضل حتى بعد افتتاح العرض ، فالممثل المبدع عند فاختانكوف قادر دائماً أن يعمل على تطوير دوره ، يقول فاختانكوف عن هذا العرض ليس تاريخ الأمير ما يجب على الممثلين أن يمثلوه هنا ، وليس أيضاً المحتوى البسيط لهذه الأقصوصة ما يجب أن يقدموه للمتفرجين ولكن موقفهم الحالي ومواجهة هذه الأقصوصة الخرافية الخيالية ، وسخريتهم من مستواها التراجيدي(١) ،وبذلك نجد عند فاختانكوف تطبيقاً أولياً لمبدأ الملحمي الذي عنى به وطوره ونظر له فيما بعد المخرج الألماني برتولد برخت .

كان اتجاه فاختانكوف في بنائية الشكل المسرحي اتجاها((شعرياً في جوهره دون الاستغراق في الذاتية الرومانسية ، بل بدلاً عنها يعد الى فاعلية الخيال ، فيكون لديه المسرح نتاجاً للخيال حتى وان كان ينبثق عن الواقع ، حيث ان الصورة المسرحية لديه مجاوزة لفوتوغرافيا الواقع نحو واقع مؤسس خيالياً عبر منطق الوعي – المتعة لفعالية الخيال ذاتها ، وبذلك هو يؤسس معالجته الإخراجية بتعبيرية واضحة يحضر فيها الوعي الذاتي للواقع والتعبير عن ذلك الواقع عبر مجاوزة تفصيلاته نحو الخلق الخيالي بما فيه من فنتازيا وحلمية)) (٢)، اي مغادرة الواقع والابتعاد عن المسلمات المنطقية والفروض الواقعية الى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت ، وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز . وبذلك نجد التداخل الكبير بين التعبيرية بتمام منطلقاتها وبين الواقعية الخيالي لفاختانكوف التي (تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الابداع والخيال) فهو من هذا المنطلق يؤسس رؤياه الاخراجية عن مقاربة كاريكاتيرية الا انها جادة فالكاركاتير يبالغ ويبسط ويفتت سطح الواقع نحو رؤيا تكشف

---

(١)ينظر: سعد أردش ، مصدر سابق ، ص١٧٥ .

(٢) مهند طابور ، مصدرسابق ، ص ١٩٥ .

اعماق ذلك السطح وتحقق حضور جدلية الوجه والقناع ، الواقع بارتباطاته العميقة وغير الظاهرة وسطح الواقع بمظهريته المكشوفة المستوية والبسيطة وبذلك يتحول المسرح لديه الى مفهوم المسرح الذهني حيث تنتفي فيه ان تكون فيه خشبة المسرح تجسيداً مادياً للعالم فتصبح عوضا عن ذلك خشبة المسرح وسيلة لاسقاط وطرح الاسطورة والذات الداخلية للمؤلف عبر اللعب المسرحي والمسرحة . وكل ذلك ينشا من خيال الفنان المبدع مخرجا ممثلا مصمما ويدعوا الجمهور نحو المشاركة في عملية الخيال تلك وبالتالي الاشتراك في اللعب واستحصال المتعة[١]. ففي اخراجه لمسرحية سيترينبرج (اريك الرابع عشر) ((فسَّر فاختانكوف المسرحية كلها من خلال عقل الملك المجنون ففي قاعة العرش كانت الزينات الذهبية يغطيها الصدأ ، والاعمدة غير مستقيمة ، وثمة متاهات من السلالم والممرات الى جانب استخدام منظور خاطيء يوحي بالتحولات المفاجئة في عقل الملك المعتوه ، ورجال الحاشية يبدون كما كانوا الارواح الميتة للطبقة الارستقراطية ، فالبسهم مثل الدمى اوالاشباح في حين تناول الاشخاص العاديين تناولا واقعياً))[٢] اذ يدل المنظور من خلال عقل الملك المختل على تقنية معالجة تعبيرية تجسد العالم المعلول بعيون الملك ذاته . إي تفصيل الواقع من خلال تلك الرؤيا المعلولة وكشف جوهره وارتباطاته الداخلية عوضاً عن استعراض فوتغرافياه السطحية . كما يتحول لديه المكان بتمامه الى تفصيل لجغرافيا ذلك العقل الذي يتجسد عبره الواقع فلا تكون المتاهات والسلالم والممرات إلا تعبيراً لحالة التوتر والفزع الحاصلة من الواقع في ذات الملك وفقدان اليقينية والتيه والضياع الذي يشكله الواقع لديه .

---

(١)ينظر: نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ،(الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ،٢٠٠١) ، ص ٦٣.

(٢) كروستوفر انينز، المسرح الطليعي من ١٨٩٢ – ١٩٩٢ ،ترجمة : سامح فكري (القاهرة ، مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ،١٩٩٦)، ص ٧٦.

في إخراج فاختانكوف لمسرحية ديبوك قد ((امر – فاختانكوف- بتنفيذ ديكور تكوّن من حوائط مائلة وسلالم معرجة وكراسي تميل في اتجاهها الجمهور وكشافات اضاءة مخفية فيه اماكن استراتيجية في اركان خشبة المسرح وخلق من (الديبوك) عملا فنياً كاملاً .. منه حصل المتفرجون على اسلبه بالغة يمكن للطقوس ان تتجه اليها وفي نفس الوقت حصل على الصدق الذي يجيء به المتعبدون للطقوس))[١] حيث نجد الابداع الفني في استخدامه لفن الإيماءات والإشارات والديكورات الفنية وتركيزه على السايكولوجية الجمعية التي تأسس للطقسية وارتقائه عن الواقعية ليكشف عن اعماق مجتمع الغيتو وطقوس السحر والخرافة. فكان يعمل فاختانكوف على تحقيق الايقاع الخاص لكل شخصية والذي يتم اكتشافه عبر الجهد الابداعي للمثل ذاته ، ولقد طالب ممثليه بذلك الصدق الحقيقي ((انسو كل شيء عن هذا التقليد الزائف للحياة ، فالمسرح حقيقته الخاصة او صدقه الخاص ، هذا الصدق هو صدق الخبرة ، والانفعال ثم التعبير عنه على الخشبة بمعاونة الخيال والوسائل المسرحية الاخرى))[٢] .

كانت عروض فاختانكوف رفض للطبيعة واستخدامه للرموز والطقوس وفي تصميم خطواته وفي اسلوبه الموسيقي نجد اكثر دقة ورسوخاً وتقدماً واقتصاداً من اي عمل اخر . كان ممثلوه يتنافسون لان يقدموا شيئاً جديدا تلقائياً مرتجلاً فيقول لهم ((على الممثلين ان تفيض قلوبهم بالمرح لانهم فوق الخشبة دون هذا سيبقى المسرح مجرد تسلية فارغة . اي التاكيد على فعالية الخيال المؤدي الى المتعة القائمة على الوعي والقصدية الفنية في توجيه الجهد الابداعي نحو غاياته

---

(١) فاختانقوف ، مصدرسابق ،ص ٢٣ .

(٢) ينظر: جيميس روس ايفانس ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ،ترجمة: فاروق عبد القادر ، (بيروت ،دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٧)، ص٣٨ .

فيقول لممثليه لاتتوقفوا ابداً عن البحث ، ابحثوا دائماً عن افضل الاشكال لتقديم المضمون الداخلي))[١] .

استفادة فاختانكوف من الاشكال الهندسية حيث قام طلبته وممثليه بالتمثيل الصامت مع الموسيقى ووفق الاشكال الهندسية وابعادها فضلاً عن استعارته لوسائط مستعارة من المسارح الشعبية من مختلف انحاء العالم حيث طور هذا الاسلوب في عروضه الاخيرة وكان القصد منها هو تحرير الممثل من التعبير عن الواقع الصارم . فقد كان مسرحه مسرحاً يتمركز فيه المخرج في توظيف طرق واليات وتذويب تجارب متعددة مع بعض من خلال اختباراته وعمله التجريبي الجمالي ولذلك يمكن تسمية مسرح فاختانكوف بمسرح المخرج اي تحكم المخرج بكل شيء وقدرته على انتاج من خلال التجريب الجمالي تجربة متفردة تقوم على عناصر متعددة وفي بعض الاحيان تدخل فيها عناصر متناقضة لقد طور فاختانكوف نظريته الأساسية (الآلية الجسمانية) أو (البايومكيانيك) حيث مزج نظريته هذه من عنصرين اخريين هما : تقنيات كوميدية دي لارتيه الايطالية واهتماماته بتقنيات الحركة المستقبلية [٢] . فلقد استفاد فاختانكوف من استعارته لتقنيات الآلة وعصرها فاستخدم التماثيل المتحركة وفن اللصق والكولاج وصوت الرجل الالي والضجيج اليومي من الات ومكائن ، اصوات منبه (هورن) صوت لحيم (ولدن) ، كما اكد على التسليات الروحية الشعبية ، فقلل من اللغة واكثر من الرموز والايماءات ويهدف بذلك الى اثارة هجوم على المتلقي وتحفيزه نحو المشاركة عبر تنشيط فعالية الخيال ليشترك بمسرة اللعب المسرحي مستخدماً في ذلك مفاهيم تعابير مثل تلقائي ، غير منطقي ، غير واقعي . نجد بذلك تاثيرات واضحة للمستقبليين في عروضه التي تركزت بالدرجة الاولى على ابعاد فن المسرح عن الاجواء النفسية الخفية وكل شيء ظاهر في المسرح ، فضلا عن

---

(١) كروستوفر انينز ، مصدر سابق ، ص ٧٨ .

(٢) ينظر : اوديت اصلان ، فن المسرح : سامية احمد اسعد ، ج ٢ (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٠) ، ص ٧٣٢ .

المواجهة المباشرة مع المتلقين في استخدامه للتكنولوجيا الجديدة كوسائط متعددة فقد اعتمد الكتاب المستقبليون منذ بداية الحركة على عنصر مسرحي هام وهو عنصر استفزاز المتفرج والمواجهة المباشرة [١] . ولقد استفاد المخرج فاختانكوف من اسلوب وتقنيات المستقبليين الخاصة بهم مثل ((البؤرة المزدوجة ، التي تظهر اكثر من صوت وحالة تمثيلية على خشبة المسرح لكسر الفواصل والحواجز بين الفنون وترك التفسيرات للمتلقين . حيث استخدام فاختانكوف للبؤرة المزدوجة في العرض المسرحي لاشتغالها في العرض دفعة واحدة ،اي يظهر امام المتلقي محاضرة ، فن بصري، قراءات، شعر مسموع مسجل، رقص، كل ذلك مع موسيقى تصاحب البؤرة المزدوجة وهي موسيقى لضبط ايقاع المشاهد فقد تكون عبارة عن صرير ابواب او اصوات مكائن ، او ارتطام مجموعة من المفاتيح على الارض)) [٢]

.اما تعامل فاختانكوف مع النص المسرحي الذي ينتجه المؤلف فهو قائم على احترام نتاج المؤلف والانطلاق به نحو افاق الاكتشافات المبهرة للحقائق الكامنة فيه والمدونة مابين سطور المؤلف ووضع اليد على قوى الاسطورة والسحرية والفنتازيا وكثافة الطقس التعبيرية المتضمة في النص سواء كان تاريخيا او اسطوريا او تآليف دينية طقوسية مثل (ديبوك) ثم تحويل تلك القوى الى فعل ابداع فني يمتلك حقيقة فنية سامية عبر الوعي – المتعة . ان احترام النص واعتباره ابداعا تستند اليه فعالية الاكتشاف والخلق الإبداعي على خشبة المسرح وخلال التحليل والتفسير والاكتشاف ، فقد كان ((فاختانكوف يتمسك بدقة بالنص ويطالب بها طلابه ، وهذه المطالبة تعتبر جزءاً من مطالبة ستانسلافسكي الاكثر شمولا وهي عدم تطوير الدور للذات ولكن تطوير الذات للدور)) [٣] ينطلق الممثل في

---

(١)ينظر: نهاد صليحة ، مصدر سابق ، ص٧١ .

(٢)سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص ١٠٩ .

(٣)كارل النزويرث،الاخراج المسرحي، ترجمة: امين سلامة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠)، ص ١١٢ .

الواقعية الخيالية من ((مبدا اللعب الواعي في التجسيد للشخصية الفنية للدور حتى حدود تحقيق الشروط او الظروف المقترحة من حياة الحدث المسرحي بواسطة الممثل))[١]بيد ان تلك المقاربة لاتعالج ماهو كائن موجود فعلا ، ولكن ما كان يمكن ان يوجد ، انها لاتؤكد شيئا بل تفترض وجود هذا الشيء هي بذلك تحفز العمل الخلاق للممثل من الداخل والخارج وهي البداية في عمل الممثل وحافز التطوير للعملية البنائية للدور كما يرى ستانسلافسكي . لقد كان فاختانكوف يكرر تاكيده على ان البدا في فاعلية الابداع والخلق والتخيل يكون عبر مشاركة التخيل مابين الممثلين اللاعبين ، وتحقيق مشاركة التخيل مابين الممثلين والجمهور. حيث ((يكون التجسيد لا لتحقيق حالة تماهي مابين الجمهور والشخصية الفنية المجسدة ، بل المشاركة في متعة التجسيد ذاتها ان هذا يتطلب شكل تنفيذ ، وشكل معالجة اداء تمثيلي يجعل المشاهد كل الوقت يشعر بفن التمثيل عندما تكون الموهبة تعمل ، عندما تكون المعالجة المسرحية في يد فنان حقيقي)) [٢] ، ولذلك يطالب فاختانكوف بالبحث عن ((صيغة الاداء الممتع الذي يجمع عمق التقمص وجمال التشخيص اي المضمون العميق و الشكل الفني الممتع حيث ان الممثل يقوم بدراسة الظروف المقترحة في النص والدور قبل كل شيء عبر تحليل مفصل لظروف حياة الدور الداخلية والخارجية ، ومن ثم القيام بتحليل ذاتي يساعد على معرفة علاقته بالمحيط الذي يتفاعل معه عن طريق انعاش ذاكرته))(٣) ٠

وتشكل الموسيقى عنصر معالجة مثلما هي تقنية اساسية في انشاء الوحدة المشهدية عند فاختانكوف ، فهي((تنظم حركية الجسد وتخلق عبر وحداتها الزمنية مقابلات مساحية تكون عنصراً حاضراً في الفضاء))(٤)، اي ان الموسيقى عند

---

(١) فاختانقوف ، مصدرسابق ، ١٩ ٠

(٢) كارل النزويرت ، مصدر سابق ،صس ١١٤ ٠

(٣)بوريس زاخوفا ، فن الممثل والمخرج ، ترجمة : عبد الهادي الراوي (عمان : منشورات وزارة القافة ، ١٩٩٦) ،ص ٥٤ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٥٦ ٠

فاختانكوف تثبت حضورها ماديا في الفضاء بتشكيلها حركة الجسد من جانب ، ثم اعادة تصميم ابعاد الفضاء من خلال تلك الحركة التي تسمو فوق فيزيائية الجسد فتحول الحركة فيه الى اشارة بفعل الرقص.

اما الزي فيتكون عند فاختانكوف عبر ((اللعب وفعل الارتجال للممثل على المسرح . حيث ينتج الزي المسرحي للشخصيات بالخيال وفعل التخيل فيتم تحويل زي الممثل الى زي الشخصية عبر ما يضاف عليه من تفصيلات ، مثل شرائط حريرية زاهية الالوان ، قطع قماش يصنعون منها عباءات شرقية ، وقد تتحول فيما بعد الى لحية او عمامة او اي شيء ينتجه الارتجال كما في عرض مسرحية الاميرة توراندوت)) [١] .

٨ - شارل ديلان :-

تقوم الخطة الاخراجية عند المخرج المسرحي الفرنسي شارل ديلان (١٨٨٥ – ١٩٤٩)على اساس الدخول الى ((عمق الفكرة الدرامية لكشف المخابى فيه وطرحها عارية مكشوفة على المسرح ، كما ادخل فني البالية والارتجال داخل العروض المسرحية ، كما احترم الى حد كبير كلمة الشاعر الدرامي وبحث كثيرا حول تفسير العبارات والكلمات ، وهو كمخرج كان يبدا باعداد كل مايدور حول العمل من علاقات للشخصيات ،الى تفسيرها ، الى انتقالات المشاهد ، ولحظات تطور الشخصيات المسرحية عبر ادوارهم ، كما كان الجانب التفسيري والتحليلي هو حجر الزاوية في خطته الاخراجية ، كما كان استعماله للفن الصامت وفن الارتجال جنب الى جنب الحوار الدرامي في مسرحه)) [٢]، ومن خلال ما تقدم استطاع ديلان ان يكشف عن اصالة فن التمثيل النابعة من الرؤية الاخراجية التفسيرية الدقيقة من ناحية ، وان يقدم نسيجا شفافا متناسقا متظافرا مع فني الصامت والارتجال في ضفيرة درامية انسيابية مقبولة .

---

(١) جيمس روس ايفانس ، مصدر سابق ، ص٣٩.

(٢) كمال الدين عيد ، مصدرسابق ، ص ص ٥٨ -٥٩

اهتم ديلان في اخراجه((بعنصري الرقص والموسيقى وغزا الاخراجية بالبالية ومشاهد (البتانومايم) فن التمثيل الايمائي حيث التعبير بالاشارات ، كما اقام خشبة المسرح ذات الابعاد الثلاثية وبتحكم الخط واللون في الابعاد الثلاثة)) [١] .

لقد طلب ديلان من ممثليه قراءة المسرحية اكثر من مرة لفهم المضمون الدرامي الذي يسعى اليه الكاتب ، كما اراد من الممثل تجميع الملاحظات من قبل المؤلف والمخرج وتحويلها الى للغة عرض ، كما اراد اجراء التحديدات بالنسبة للدور المسرحي ، بمعنى تصور كل مشهد على حدة ،وتحديد نقطة البداية والنهاية ، كما اراد من الممثل انتظار الرؤية الاخراجية بالنسبة للدور حتى لايعطي تحديدا قاطعا او جامدا للدور، كما طلب دراسة مداخل ومخارج خشبة المسرح التي يمثل عليها وعدد الادوار في الصالة ليضع الممثل في اعتباره اثناء التمثيل قوة وحجم الصوت المناسب للمشهدوفي تحديد دقيق لانفعالاته الكثيرة والمتغيرة على الدوام ، وحتى يقدم تناسقا بين ما يقدمه وبين المعمار المسرحي الذي يؤدي عليه دوره ، كما طلب من الممثل الاهتمام بكل متعقات دوره ، بمعنى ان يبدا الممثل مبكرا في تنظيم التعامل مع لازياء وقطع اكسوار دوره ، كما اراد للممثل ان يكون لديه الشترك الفعلي ، أي ان يبدا منذ لحظة دخوله الى خشبة المسرح بتفسير المشكلة بكل احاسيسه ونفعالته وتعامله مع الفضاء وجميع عناصر العرض المسرحي[٢].

٩- لويس جوفية :

لقد كان المخرج الفرنسي لويس جوفية(١٨٨٧ -١٩٥١) من المجددين في مجال السينوغرافيا والديكور المسرحيين، واستخدم القطع الهندسية، وفرض الإضاءة البيضاء الحادة في منصة المسرح، حيث اراد جوفة ان يكتشف الفهم الواضح وليس الشعور الحماسي ، اراد ان يذيب نفسه تماما في المسرحية التي يخرجها بحيث يعطي الانطباع بانه كان مع الكاتب عندما ابتدع النص،لذلك اصر

---

(١) سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص ١١٠ .

(٢) ينظر : سعداردش، مصدر سابق، ١١٧ .

على ان يذيب الممثلون انفسهم في النص حتى يستوعبوا كل جزئية فكرية منه وكل ايماءة وكل نغم لكي يكونوا دقيقين في تشخيصهم ،وفوق هذا وذاك ، فقد كان جوفية جد حساس باللغة، وفي انتاجاته تكون الحركة محدودة والالقاء بطيأ حيث يمكن ايصال كل فكرة وكل عاطفة بشكل كامل الى المتفرج[١] .

اما المنظر لم يظهر جوفية اهتماما كبيرا بالابتكارات المنظرية فقد وصفت مناظره بانها ((تجميع من المناظر التمثيلية المختارة والاخرى ذات الصفة المسرحية ،وقد اعتقد بأن المناظر يجب ان تبدو كذلك ولاتعطي أي انطباع عن الايهام بالواقع وكان ديكوره يؤسس المكان والمزاج فقط))[٢] .

دعا جوفية الى مسرح الشارع الذي اسسه باسم (الاثينية) حيث طلب من ممثليه في مسرحه البحث عن قوانين الحرفة ، وقد ادى ذلك الى طبع عروضه المسرحية بطابعين معماريين هما((: معمارلفضي ومعمار حركي ،وقد اعتمد على الجماليات المسرحية وابدع في استعمال الديكور والاضاءة ، وان طبعه تذوقه للكلاسيكية بطابع توشيه شوائب الباروك والفخفخة الباحثة عن المتعة)) [٣] .

١٠- ليون شلر :

اهتم المخرج المسرحي البولندي ليون شللر(١٨٨٧ – ١٩٥٤) في منهجه بتحريك المجموعات الكبيرة على خشبة المسرح وجاهد في سبيل تقديم مسرح شعبي شعري واجه به مسرح العمال في المسرح البولندي للمرة الاولى ، لذالك اراد شللر البحث عن نوع جيد من الدرامات ، نوع يقوي من الصراع بين الادب كدراما وبين المسرح كعرض مسرحي ، ويرى ضرورة ابقاء مثل هذا الصراع في

---

(١) ينظر : سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص١٤٧ .

(٢) سعد اردش ، مصدر سابق ، ١١٨ .

(٣) شكري عبدالوهاب ، مصدر سابق ، ص ١٦٤

الحياة المسرحية فالمسرح شامل لبقية الفنون الاخرى، فالمسرح عند شللر كثير الحركة بعيد عن الجمود ، قريب الى فن البالية والرقص والبانتومايم ، فالمسرح تبعا لخصائصه ، لايمكن ان تحدده الدراما لكن التمثيل وحده صاحب التحديد فيه ، اما الكلمة والموسيقى والرقص تصبح حركة امام العين على المسرح [١] .

يرى شللر ان على المخرج ان يكون((عارفا لكل النظريات الاخراجية والانواع الادبية لكي يكون العقل الفني للعرض المسرحي، حيث بحث شللر عن ما اسمه (مسرح اللحظة) أي المسرح الذي يعطي تقريرا سريعا بواسطة الادب الدرامي ،ومحاولة الانتفاع من مذهبي التكعيبية والمستقبلية في العروض المسرحية)) [٢] .

ويرى شللران على الممثل ابراز ((فضائل الشخصية والدور المسرحي الذي يضطلع فيه)) [٣] ، أي انه كان يريد من الممثل ان يسير الى اعماق الشخصية وتحقيقا للفن المسرحي لكي يعطي الممثل كل فضائله لهضم دوره واستيعابه ثم تقديمه تمثيلا في امانة .

اراد شللر ان يعمل وفق ((المنهج العلمي خطوة بخطوة ويدا بيد مع المصممين للديكور والمناظر المسرحية ، وان يكونوا مطلعين على الاساليب المسرحية وعلى اجهزة الخدع المسرحية وجميع متطلبات العمل المسرحي)) [٤] .

١١- الكسي بوبوف : -

اعتبر المخرج الروسي الكسي بوبوف (١٨٩٢ – ١٩٦١) ان الفن المسرحي انعكاس للحياة بواسطة الصورة الفنية ، حيث يرى (بوبوف) ان الفن هو استشراق المستقبل ، فالحاضر يجب ان يولد المستقبل . وقد رأى في منهج (ستانسلافسكي) اساسا للبحث اللامتناهي عن وسائل جديدة للتعبير المسرحي ، من خلال الجمع بين قوانين(ستانسلافسكي) النفسية وقوانين (مايرهولد) الشرطية معتقدا ان المخرج

---

(١) ينظر : كمال الدين عيد ، مصدرسابق ، ٢٥٨ .

(٢) المصدرنفسه ، ص ٢٥٩ .

(٣)جيمس روز ايفانز، مصدر سابق ، ص ٤١ .

(٤) كمال الدين عيد ، مصدرسابق ، ص ٥٦٧ .

يجب ان يختفي وراء ابداعات الممثل وان لايحدد له تلك الابداعات بل يعمل على تفعيلها ، وعلى المخرج ان يحرك خيال الممثل وصولا الى متطلبات الشخصية الدرامية ، وبهذا حدد ان المخرج ليس الا مراة للممثل تنعكس عليها احساسات ومشاعر الشخصية وعليه ان يوجه الممثل بدون قسرية[١]

اعتمد اسلوب بوبوف الاخراجي على الممثل بالدرجة الاولى ((لان الممثل هو الذي يوصل المضمون الاساسي للمؤلف ، اما المناظر والملابس والملحقات لاقيمة لها اذا لم تشع بروح الممثل وتخلق الجو العام للعرض وتساند المعاناة النفسية للشخصية الدرامية)) [٢] ٠ يرى (بوبوف) ان وحدة العرض الاسلوبية تقوم على اساس ((التعاون الفكري بين جميع عناصر العرض ، ولاتتحقق الوحدة الا عندما يضع المخرج هدفا واضحا امامه يتفق ذلك الهدف مع هدف المؤلف ،أي ان يتم فهم الهدف الاعلى في النص وفي روح الفنانين العاملين على تجسيده وعلى راسهم الممثل الذي عليه ان يدرك جوهر المسرحية وفكرتها الاساسية للتتحقق الوحدة الفنية للعرض المسرحي)) [٣] ٠

يعتقد (بوبوف) بأن لابداع بدون خيال ، ((فالخيال يحقق الجو المسرحي الناتج عن الاحداث الدرامية المستندة الى الخط المتصل للفعل ٠ وان عن طريق الخيال تتحقق الوحدة الفنية والتكامل بالوسائل الاتية :

١- الايقاع : اذ لابد ان يستسقي ايقاع المسرحية من ايقاع الحياة ويقاع الناس وسلوكهم وحركاتهم وعواطفهم٠

٢- الجوهر الانفعالي: المستند الى افعال الشخصيات وردودافعالهم والى الصراع الدرامي ٠

---

(١) ينظر : الكسي بوبوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، (دمشق : وزارة الثقافة والارشاد ، ١٩٧٦) ،ص١٢.

(٢)المصدر نفسه ، ص ١٤ ٠

(٣) سامي عبدالحميد، مصدر سابق ، ص ١١٧ ٠

٣- مساهمة عناصر الانتاج الاخرى في اسناد الهدف الاعلى ٠

وان اول شرط من شروط التكامل الفني هو وحدة الشكل – وحدة عناصر الصورة المسرحية ، الديكور والازياء والملحقات والاضاءة ٠ اما ثاني شرط فهو التوزيع السليم للقوى الابداعية للممثل وانتظام وسائله التعبيرية))[١]

والتكامل عند (بوبوف)هو((التركيب المنسجم (الهارموني) لجميع اجزاء العرض وانسجامها مع بعضها ، أي اسناد بعضها البعض الاخر ولذلك علاقة بالتكوين وبالايقاع وبالتوزيع الحركي للكتل (ميزانسين) والاضاءة والموسيقى ولابد ان ينبع الميزانسين من الحياة الداخلية للشخصيات))[٢] ٠

١٢ - برتولد بريخت :-

تقوم طريقة المخرج الماني برتولد برخت(١٨٩٨-١٩٥٦) الاخراجية على الشمول والتكامل في كل جوانبها سواء كان في التأليف او التمثيل او الاخراج وتقدم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع، فاراد ان ينقل المتلقي، وان يجمع امامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله – أي ان المتلقي يجب ان يفكر ولا يتعاطف. هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي اوحت للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وايضا عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بسكاتور) على ان المتلقي يقف موقفا سلبيا، وانه يجعل الاحداث غير قابلة للتغيير، وبذلك فان المتلقي يجب ان يؤدي دورا فاعلا في العرض المسرحي وان يبحث موقفا نقديا لما

---

(١) سامي عبدالحميد، مصدر سابق ، ص ١١٧ ٠
(٢) كمال الدين عيد ، مصدر سابق ، ص ٦٣٢ ٠

يـرى ويسـمع، ومخاطبـة عقـل المتلقـي ولـيس مشـاعره، لان المتلقـي قابـل للتغييـر باستمرار[١].

إن المسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الاحداث، بل يعرض بصورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون أن يرتبط بما قبله أو بعده، مما يؤدي إلى إن الحوادث تسير إلى غايتها بخط منحن. فضلا عن انه يروي الأحداث نفسها كصور لما في العالم ويقدمها كموضوعات متعددة، كذلك له خاصية التحول المباشر من العرض إلى الشرح والتدقيق، ويقوم كسر الإيهام وكسر الاندماج الكامل. أي انه يقول للمتلقين لا تشاهدوا أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها، بل قصصا حدثت في الماضي، ويعتمد المسرح بدوره على عنصرين مهمين رئيسين هما:

١- التغريب: هو عملية جعل الاحداث والشخوص غريبة والقصد منها هو تهيئة وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والايضاح لا مجرد امر طبيعي، مألوف[٢] .

المتلقي ووضعه على مسافة نقدية. للنظر الى الظاهر بعين النقد من اجل التصحيح، ولهذا تقنية الاحداث الاجتماعية والانسانية المطلوب تصويرها – ٢-الجست : وهو الحركات والإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود افعاله والعابه الجسمانية. وانما الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السايكولوجية بل عبر التصرفات والحركات ايضا. ان عملية (الجست) هي عملية تشبه بفكرة توحد عناصر العرض، اذ تتخذ الحركة واللغة التعبير عن حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد تكون الاشارة الحركية الدالة صورة لحادثة قصيرة من المسرحية، ومن ناحية المفهوم فان عنصر الجست، يستند الى ان يكون الفعل

---

(١) ينظر : عبد القادر لقط، ، فنون الادب المسرحية، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٨)، ص٢٧١.

(٢) قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ،(بغداد: دار ابن رشد ، ١٩٧٨)، ص٨١.

المرئي والايحاءي والاشاري، اقل عرضة للتزييف من اللغة[١]

اصبح النص المسرحي لديه لا يتناسب مع الطريقة الارسطية، وكذلك مع شان هذا العصر المتحول، والذي يعيش في عالم متغير، فجاء بنصوص ملحمية قاصدا اهدافا عملية. يبني من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس وعبوديتهم للظروف الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم ايقاظ فهم للثورة والتصدي لها والعمل على تغييرها من خلال التوعية والتثقيف. فوظيفة المسرح لا تشمل تصوير الاوضاع غير الطبيعية، بل اضافة الاوضاع الطبيعية في العالم. كما اعتمد في نصوصه على الاسلوب التعليمي، الذي يضع المسرح في خدمة الحقيقة الاجتماعية سالكا منهج (بسكاتور) في طرق الاخراج، واستخدم الوسائل الجديدة في التاثيرات المسرحية ليس هذا فحسب بل أعتمد على الاسلوب الترفيهي من خلال اقترابه من ساحة السيرك، حيث لا يتقمص المتلقون ما يرونه، الا ان الفارق بين قائمة المسرح المعمول في الاسلوب التعليمي وساحة السيرك، [٢].

على الممثل في مسرح (بريخت) ان يتجنب الاندماج في دوره، وان يظل مدركا بانه يمثل دورا ولا يقدم الحقيقة- أي ان الممثل يؤدي حواراته على نحو سردي، يسرد افعالا قام بها شخص اخر في زمان سابق ، فالممثل يجب ان يؤدي دوره بمعزل عن تقمص الشخصية، ولمنع هذه العملية، حدد (بريخت) ثلاث وسائل تمكنه من ذلك هي:-

١- النقل على لسان الشخص الثالث.
٢- النقل بالزمن الماضي.
٣- قراءة الدور الى جانب التعليمات والملاحظات[١].

---

(١) ينظر : عبد القادر القط ، المصدر السابق، ص٢٧٠.

(٢) رونالد جراي ، بريخت، ترجمة : نسيم مجلى(القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢)،ص٦

(٣) ينظر : شفيق مقار، دراسات في الادب الاوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة، العدد (٤٣) (بغداد: : مطبعة الادب البغدادية، ١٩٧٢)، ص١٤٤.

إن الممثل يجب أن يكون قادرا على الإيماء في لحظات مناسبة (انه يمثل بطبيعة تمكن الانسان من رؤية المنحى الآخر للحدث)، بحيث تجعل التمثيل يسمح للمتلقي بحث الاحتمالات الأخرى الى الحد الذي يبدو معه أي حدث واحد من حملة الاحداث المتنوعة- أي يريد ان يكون موقف الممثل موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا، وهذه الطريقة تعارض مبدا (ستانسلافسكي) الذي طالما أصر على أن يكون الممثل وحيدا تماما مندمجا في ذاته، ثم بعد ذلك تدخل الشخصيات في علاقة مع بعضها الاخر على أساس ان طبيعة الشخصيات التي تقرر نوع العلاقة

ما دامت الشخصية المفردة هي الوحدة الاساسية.ندرك من خلال ذلك ان المخرج يريد ان يكون علاقة بين ممثل واخر، وليس هناك علاقة فردية واحدة كما فعل (ستانسلافسكي) الذي اراد بها ان تكون هذه الشخصية المفردة، لذلك عمل ان يكون كل شئ ملاصقا في عمله ودوره واتقانه مع الاخرين، ومن ثم تحقيق الاسلوب الذي يبغيه[١] .

يعد الجمهورعند برخت عنصرا ضروريا ومنتجا متميزا في فن المسرح ، لان المسرح عنده ماهية متكاملة من خلال عناصر العرض المختلفة، والجمهور هو احد هذه العناصر. ولكي يتطور فن المسرح، لابد من تطوير الجمهور وجعله عنصرا منتجا فعالا، يقف موقف الناقد للاحداث، لا المتلقي الغارق بالايهام، لهذا فالعرض بدون متلق، لا يشكل الا نصف عرض...والمتلقي الذي استدرج الى العرض المسرحي يجب ان يكون مشاركا في المسرح. نفهم ان المتلقي يجب ان يكون مثقفا وواعيا

---

(١) ينظر : برتولد بريخت، ، نظرية المسرح الملحمي،ترجمة: جميل نصيف التكريتي ،(بغداد:وزارة الاعلام،١٩٧٣) ، ص٧٢.

(٢) ينظر : بروك ، بيتر ، المكان الخالي، ترجمة : سامي عبد الحميد (بغداد: مطبعة الجامعة،١٩٨٣)، ص٧٩.

لمجال الفن المسرحي، لكي يستطيع ان يكون ناقدا مميزا، وبدوره يستطيع ان يحلل أي نوع من الانواع المسرحية التي يشاهدها بيسر، فوجوده في العرض المسرحي مهم للغاية، وهذا الاخير بدوره الى المتلقي يكون الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية بقصد التفسير والدراسة، والكشف عن العيوب من اجل الدعوة الى التغيير، لكون الانسان متغير ومغير في الوقت نفسه، ومن ثم تحقيق نظرية متكاملة من جميع النواحي ومن ضمنها عنصر الجمهور[١] .

تعد الموسيقى عنصرا مهما جدا في العرض المسرحي ووسيلة من وسائل ((التغريب ، فهي تساعد الممثل على اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والاساسي لمجمل علاقات الحدث المسرحي. كما تدخل في بناء حبكة العرض بوصفها وحدة من وحدتها العضوية، وتسهم في ابراز مضمون العرض ايضا، بمعنى اخر ان هذا العنصر لم يعد مؤثرا صوتيا يسعى الى خلق جو في المسرحية ياتي منسجما مع الجو الذي يعرضه الحدث المسرحي، وانما يسهم في توحيد مشاعر الجمهور، فضلا عن انه يقوي عنصر الاندماج بين الصالة وخشبة المسرح))[٢]. تاثر (بريخت) في استخدام اسلوب المنظر بعض الشئ بالمخرج (كريج) فقد ادرك الاخير ((خلق صورة رمزية تحل محل المنظر المرسوم للغابة الكاملة. وذلك لانه ادرك ان التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمامنا بلا ضرورة. اما (بريخت) فلم يستخدم هذه الطريقة في المناظر المسرحية فحسب، بل عمل بها حتى مع الممثل عندما ينظر اليه من وجهة نظر المتلقي. فهو يلغي العاطفة المصطنعة وكذلك يلغي ايضا تطور التشخيص وتنامي المشاعر لدى الشخصية، لانه ادرك ان عدم الغائها سيؤدي الى عدم الوضوح المغزي والذي نريد ان نصل اليه))[٣] .

انه يرفع الستار في مسرحه، من اجل اتاحة الفرصة للمتلقين ان يروا استعدادات الممثلين مباشرة، مثل بداية العرض المسرحي، كما يرفض المنصة

---

(١) ينظر : بريخت، برتولد ، المصدر السابق، ص١٨٦.

(٢) جراي ، رونالد ، المصدر السابق، ص٨٦.

(٣) بؤيخت برتولد ، المصدر السابق، ص٢٦٠.

الثابتة باساليبها فيقول((يجب ان نبني المنصة في كل عرض مسرحي بطريقة جديدة تنسجم وطبيعة المهمة التي يسعى اليها فريق العمل بشكل عام فلا ثبات وكل شئ يجب ان يكون موحيا ورمزيا وهادفا ومتغيرا))[١] . والعوامل التي تعمل على نجاح مهمة مصمم المنصة، كيفية تصوير المكان والتاثير المتبادل في المنصة والممثلين وانعكاسه على التصميم وعلاقة الديكور بوصفه وسطا جماليا متصلا بسائر الاوساط الجمالية الاخرى. وبهذا فان استخدام (بريخت) للمنظر المسرحي لم يكن محددا باسلوب واحدا وانما متغير تبعا لتنوع عروضه المسرحية، ومتغير ايضا تبعا لما يحدث من تغير في هذا العالم المتغير الذي يخضع له.

تتوزع الاضاءة بشكل محدد، والتي تتمثل ((بالاضاءة الفيضية على خشبة المسرح، حتى في مشهد الليل، ولا يعطي للمتلقي فرصة الاستغراق في احلام اليقضة او الشعور بنفسه انه مرتبط بالظلام مع غيره. كما دعا الى ان تكون اجهزة الاضاءة مرئية من الجمهور، كل ذلك من اجل تحقيق مبدا التغريب))[٢].

كما استخدم (الاغاني) في العرض من اجل التركيز على الحدث فيقول ((تتوقف الحركة على خشبة المسرح، ويبدو اسلوب بريخت هنا مطبوعا بطابع البساطة والسهولة، فمثلا هذه الاغاني تفسر الاحداث من وجهة نظر عالية ودقيقة، ومرتبط الحدث الخاص والفريد من نوعه بالحدث العام والشامل. كما تعمل على ان تكون وسائل لقطع سياق المسرحية وتمنع المتلقي فرصة التفكير والتامل. وتظل الفرص الموسيقية ظاهرة للمتلقي حتى لا تصبح الموسيقى الخفية وسيلة لخلق توهم الحقيقة عند المتلقي))[٣].وبذلك نفهم ان كلا العنصرين (الموسيقى)و

---

(١) عدنان رشيد، مسرح بريخت، (بيروت: دار النهضة العربية والنشر،١٩٨٨)، ص٢٤٦.

(٢) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ب.ت)، ص٣٣٠.

(٣) عدنان رشيد ، مصدرسابق ، ص٢٤٩ .

(الاغاني) يؤديان دورهما بشكل منفصل، لكون كل منهما يشكل جانبا خاصا به، ووظيفة خاصة في العرض المسرحي بشكل منسجم وجمالي.

١٣ - انتو نين ارتو:-

يعدالمخرج الفرنسي ارتو (١٨٩٦-١٩٤٨) واحدا من المخرجين المسرحيين الذين دعوا الى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة لذلك اراد لمسرحه ان يكون اشبه بمحرقة، طاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الأحساس عند المتلقين، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما القسوة التي تصدق بين الناس جميعا بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل. وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومالوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الأتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فانه لا مكان له في المسرح[١].

لقد دعى ارتو الى وظيفة جديدة للمسرح ، فقد عد الوظيفة الرئيسة لمسرحه ((هي طرد الأوهام والخيالات))[٢]. واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بان الأحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق لأحلام والمسرح الى حد سواء.

لذلك فقد استخدام (ارتو) أسلوب (الحلم) من خلال استخدام ((الحوار في اطار مسرحي بحت بعيدا عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضا من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلا عن ذلك باستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى

---

(١) ينظر: جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩)، ص٣٧ .

(٢) انتونين ارتو، المسرح وقرينه، ترجمة : سامية اسعد، (القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٧٣) ، ص١٧٠.

وغيرهـا. ومـن اجـل ذلـك كـان مسـرح (ارتـو) يـدعوالى الأسـطورة والسـحر والميتافيزيقية))[١] . أي أن المسرح الذي يدعو اليه (ارتو) مسرح يدير أحداثا غير اعتيادية مسرح يدعو الى اللاشعور الداخلي من اجل أيقاظ الجمهور.

يتعامل (ارتو) مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة :-

((المرحلة الأولى: وضع النص في مكانه عالية، فاحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة، ومعناه الخضوع للمؤلف، والخضوع للنص في العرض المسرحي.

المرحلة الثانية: كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص، ونفى حرفية النص لصالح روح النص ، وتلا هذا الشئ ،حرية المخرج، حرية العقل المطلق، استبدلت سيادة النص، شيئا فشيئا، سنطلب من الإخراج، لان النص أن يعنى بتجسيد الصراعات القديمة،المرحلة الثالثة: استبعاد النص، والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات ، يفعل بالنص ما يحلو له، وهذه المرحلة أذل فيها النص، وشوهه، وافقده صفاته الرئيسة تدريجيا))[٢].

يعد الممثل عنصرا له ((أهمية بالغة، ما دام نجاح العرض متوقفا على ادائه، وعنصرا سلبيا، ما دامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا))[٣]. سواء كان ذلك بالحوار، او عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام.

أراد من الجمهور ان يكون((تواقا للغموض، ومتنبا بظهوره، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به. فضلا عن ان الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجليلة والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظره جمالية لارتو. فالمسرحية على وفق رأي ارتو لا بد ان تتغير شكلا ولغة حتى تتضح للجمهور))[٤]، لذلك عمد مسرح ارتو الى إشراك

---

(١) المصدر نفسه ، ص٨٧.

(٢) سعد اردش ، مصدر سابق ، ١٨٥ ٠

(٣) سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ،ص ٢٢٦ ٠

(٤) جورج ولورث، مصدر سابق ، ص ٣٨ ٠

المتلقي في العمل المسرحي اشتراكا فعليا كاملا .

استطاع ارتو من خلال بحثه الدائب عن انماط وطرق جديدة للاضاءة تعتمد على ((نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، او طبقات، او قصف بالسهام النارية. ولكي توجد أنواعا خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في الضوء ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك... الخ، لتوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف وغيرها.فضلا عن ذلك فقد دعا الى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدرا من الإمكان لا حياءا بالقديم، بل لان بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع الى آلاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لا تزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها))[١] .

١٤ - كوركي توفستونوكوف : -

يرى المخرج الروسي توفستونوكوف بأن المسرح يجب ان يعبر بصدق عن الحياة الاجتماعية وعن قضايا الانسان المعاصر واعتمد في اسلوبه على اعطى كل مسرحية شكلها المناسية ، كما اكد في اسلوبه على ابراز جانب عصري في اية مسرحية يخرجها ، وهكذا فقد جمع بين الواقعية النفسية لستانسلافسكي والدعائية لمایاكوفسكي والالية الحيوية لمايرهولد ، وقد اختار من كل تلك الاساليب ماهو مهم في نظره ومؤثر [٢] .

استخدم توفستونوكوف اسلوب ((سينمائيا في الربط بين الاحداث اوالمشاهد اوالمواقف ولاظهار العلاقات بين الشخصيات وتعزيزها عن طريق (اللقطة القريبة المكبرة) واللقطات الاخرى حيث جعل اجزاء من خشبة المسرح تتحرك باتجاه المتفرج واحياناً تدخل داخل الصالة)) [٣] .

---

(١) انتونين ارتو، مصدر سابق ، ص ٨٨- ٨٩ .

(٢) سامي عبدالحميد ، مصدرسابق ، ص ١١٥ .

(٣) كمال الدين عيد ، مصدرسابق ، ص ٥٧٥ .

ان اسلوب توفستونوكوف تميز بأربع توجهات اولها ((اعتماده الواقعية النفسية في تطوير بناء الشخصية من قبل الممثل والتركيز على قواه الابداعية في هذا المجال ، وثانيأخلق انسجام بين التشكيلات الجسدية وحركة الممثلين وبين الحس الحركي للكلمات، وثالثا الاهتمام بالتقاليد الواقعية المعاشة والاهتمام بتفاصيل الحياة اليومية واستخدام اسلوب الاستعارة والمجاز ، ورابعا مجاورة الفكر الفلسفي للمجتمع في عرض مركب يناقش المتغيرات معبرا عنها بحركة الممثل السريعة وعلى وفق المنطق الجدلي والتغير المستمر في الحياة)) (١) .

لقد اكد توفستونوكوف على اهمية النص ومحاولة قراءته قراءة جديدة تتناسب مع رورح العصر ، وقد اعتبر((النص اساسا للعرض حيث تكمن مهمة المخرج في ايجاد المفاتيح البصرية الحية للكنز الذي يختفي وراء كلماته ومحاولة كشف ذلك الكنز الى المتفرج بواسطة الممثلين. وقد رفض كوركي المداخلات الشكلانية على النص، وفي حال تعارض رؤية المخرج مع رؤية المؤلف فعلى المخرج ان يتنازل من اجل خدمة المضمون))(٢) .

لقد استخدم توفستونوكوف جميع الوسائط التقنية الحديثة لاعتقاده ان العصر قداعطى الحرية للمخرج في الاختيار وان الجمهور يتقبل مثل تلك الاستخدامات وقد رقض الاداء النمطي للممثل ،وهنا تتحقق مقولة توفستونوكوف في((أن الأساس في العمل الفني هو المقدمة المنطقية لأنتاج بدأ أو لم يبدأ ، وأن المهم في عملية الإنتاج هو الإيمان اللامتناهي ، الذي يحسم كل الاشكالات . هذا الإيمان هو العدوالأساس لأي عدم وضوح في الرؤية الفنية))(٣) .

إن شكل العرض في مسرح توفستونوكوف يعني ، مدى إنعكاس المادة المطروحة على المخرج ، وأرتباطها بالقيم والتقاليد التي تميزه عن غيره ، وتدعو إلى الخلق والإبتكار ، وبدون الجديد في الطرح يصبح شكل العرض بلا

---

(١) سامي عبدالحميد ، مصدر سابق ،ص ١١٦ .

(٢) كمال الدين عيد ،مصدر سابق ، ص٥٧٧ .

(٣) سامي عبدالحميد ، مصدر سابق ، ص ١١٦ .

معنى .إذن أي عمل بدون تقاليد يسند إلى الخزين الثقافي في ذات المخرج وبدون الإلتزام بالتجارب الإنسانية والإستفادة منها سيأخذ شكل العرض صفة التكرار والسقوط بـ (الكليشة) التي يتناقلها العاملون.

١٥ - جان لوي بارو :

يمثل المخرج المسرحي الفرنسي بارو(١٩١٠ -١٩٩٤) حلقة الوصل بين ارتو والمسرح الطليعي الحديث ، من خلال اهتمامه ((باللغة الجسدية الكونية التي توحد بين الفضاء المسرحي الشامل والحياة الداخلية الخفية)) (١) ، لقد كانت رؤية بارو للمسرح رؤية داخلية بالكامل ، كما كان صوفيا قادرا على الوصول الى جوهر الاشياء ، والناس والمواقف لقد نبذ بارو الممثل العقلاني ، كما نبذ نموذج المخرج ذو المنهج التعليمي ٠

لقد ربط بارو بين المسرح المقدس ومفهوم المراسم وليس الهمجية البدائية كمانجدها عند ارتو ، أي ان الصورة المسرحية عند بارو تتركز في المشاركة او ما يسميه استعارته الاثيرة (فعل الحب) والذي يصبح فيه العرض المسرحي تأليفا بين الممثلين والجمهور ، حيث يقول بارو ان ((تؤدي هوان تمارس فعل الحب وان تمنح نفسك من خلال عملية مبادلة ، وفي فعل مشاركة مقدسة :في فعل الحب هذا يبقى الاحساس بثنائيةالمؤدين والمتفرجين ، الا انه من خلال هذا التوحد العاطفي وشبه الجنسي بين الطرفين يعيد كل فرد اكتشفه روح جمعية يشترك فيها مع الاخري))(٢)٠

لقد اتسم منهج عمل بارو بالنتقائية ، اذ اخذ عن الكلاسيكيات ، وتشخوف ويونسكو وبيكت كما اخذ عن فيدو وجينة وسام شيبرد ،واعداده لرواية بينما تمددت محتضرا ،الا انه كل العروض التي اشير اليها كانت تعبر عن فكره المسرحي ، حيث نجد في هذه العروض محاولة دؤوبة لتوليد الاسطورة ،حيث الصور الهائلة التي تكسب الخبرة المتشضية وغير المنتضمة بناءاّ له معنى ٠ ففي مسرحه يكسب

---

(١)سامي عبدالحميد، مصدر سابق ، ص ٢٢٠ ٠

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٢١ ٠

بارو كل ما هو مادي وظاهري دلالة روحية ، وذلك من خلال ادماج العالم الطبيعي بايماءات وحركات الجسد الانسانية ، كل عنصر من عناصر العرض المسرحي بواقع رمزي يتميز تماما عن واقع الحياة العادية [١] .

لقد اكد بارو في منهجه الاخراجي على((صورة الانسان والحصان ، وذلك من خلال مشاهدالركض وراء الحيوان ، ومحاولة الامساك بعنانه ، وقتياده في حركة دائرية ، وامتياطه وترويضه ، وجعله يمشي في حركات ايقاعية ايمائية، والتي برزت في عرضه بينما تمددت محتضرا في خلق الرموز الاسطورية مثل القنطورس * والذي عبر عنه بارو من خلال التجسيد الايمائي لحصان وراكبه ، ونقل الاحالات الانفعالية الى المتفرجين من خلال الايقاع التنفيس وسرعته ، واستخدام التنغيم ، والايماءات المؤسلبة لخلق جو ديني ،واستبدال السيكولوجيا الدرامية والحبكة بما اسماه بارو فيزياء المسرح او الايقاعات المشهدية))[٢] .

يرتكز المنهج الاخراجي عند باور في العرض المسرحي على((الحالات الداخلية للشخصيات والطابع الانفعالي للمنظر الطبيعي اكثر من تركيزه على الاحدث ، حيث يفتتح الفعل الدرامي للعرض بتجسيد ايمائي ، وهنا يطرح بارو ارهاصا للوحة درامية اصبحت تشكل نمطا اصليا اتكأت عليه الدراما الطقوسية ، ولهذا كان التمثيل الايمائي وصفيا وليس رمزيا)) [٣] .

لقد اتسم المنظر المسرحي عند بارو ((بالطابع السحري بشكل يشبه تلك التعاويذ التي يرددها الاطباء السحرة الذين يجلبون المطر لقرية مجدبة بالصوات التي يحدثونها بالسنتهم ، والذين عندما يمثل امامهم مريض يطردون مرضه بأنفاسهم ، ان المنظر المسرحي هنا لايوجد فيه عنصرا واحدا لايكتسب معنى انفعالي ، فضلا عن ذلك فاننا نجد هنا نوعا من المقاربة الجسدية المباشرة التي

---

(١) كروستوفر انينز ، مصدرسابق ،ص ١٨١ .

(*) القنطورس حيوان اسطوري نصفه الاعلى انسان ، ونصفه الاسفل حصان .

(٢) المصدرنفسه ، ص١٨٣ .

(٣) كروستوفر انينز ، مصدرسابق ،ص ١٨٣ .

تكشف عنها الايماءات الحية والصور الدرامية التي تنفض امامنا بشكل غير متواتر)) [١] .

يميل بارو لأن يقلل من شأن الموسيقى والمشاهد السينمائية ، والاضاءة ، وذلك لابراز مقولة الا وهي ان المسرح هو الانسان ، ولذلك ففي الكثير من اعماله المتميزة تبدو التقنيات المشهدية ثانوية بالنسبة للشخوص الانسانية، وهذا ما نراه في مقولته ((بمجرد ان يتواجد رجل فوق بقعة ما من أي خشبة مسرحية دون أي شيء حوله معبرا عن نفسه بكل ما يملك من وسائط تعبير ، فحينئذ يصبح لدينا مسرحا شاملا)) [٢]

١٦ - جان فيلار :

لقد اهتم المخرج المسرحي الفرنسي فيلار(١٩١٢ – ١٩٧١) في مسرحه بالتخطيط الاجتماعي للفن عند الشعب ، وسعى الى ميلاد العلاقة بين المسرح والمجتمع، من خلال اهتماماته التنظيرية والتطبيقية في شأن ربط المسرح بالجماهير .

لقد كان فيلار اكثر من بارو وريثا لكوبو ودولان وجوفية ،فقد عمل على تماسك ((النص ووضع التأكيد الاساسي على وضوح التفسير والالقاء والحركة ، وهذا ما نراه في المسرح الوطني الشعبي حيث استخدم المسرح العاري وبدون ستارة امامية ، وكان يقلل من من قطع الديكور ، أي اعادة مصمم الديكور الى مرتبته الحقيقية ، ومن هنا اهتم فيلار بجعل المسرح ملىء بالمعنى بالنسبة للجماهير ، وكان يختار المسرحيات التي تجد قبولا لدى الجمهور))[٣] .

حاول فيلا ان يحقق وجهة نظره الدرامية التي((تستند الى عاملين ، العامل الاول

---

(١)كمال الدين عيد ، مصدرسابق ، ص٥٧٩ .

(٢)كروستوفر انينز ، مصدرسابق ،ص ١٩١ .

(٣)كمال الدين عيد ، مصدرسابق، ص ١١١ .

الالقاء المجرد للحوار ، والعامل الثاني اللعبة التمثيلية في فن التمثيل))[١] .

لقد عما فيلار على الابتعاد بمسرحه عن تأثيرات المسرح الايطالي فخرج مسرح فيلار بلا ستارة للمقدمة ، وبلا انوار للحافة ، وانما انبثقت الاضاءة من الاصالة الى خشبة المسرح في رؤية واضحة امام الجماهير ، وامام ستارة خلفية في المؤخرة بسيطة كل البسط ، حيث وضع فيلار ديكوره ومناظره المسرحية البسيطة في تواضع ويحائية ، فالحائط او العمود يوحي عنده بالبوابة الضخمة دون ايراد التفاصيل ، والشجرة الواحدة توحي بمنظر حديقة او غابة بأكملها ، كان المهم عند فيلار هو اعطاء الجو العام لااكثر ، ومن هنا يأتي تأكيد لملاحظاته لممثليه حيث يجعل الممثلون يحملون الديكور والمناظر خلف ظهورهم[٢] .

اما ما يخص الاداء التمثيلي فقد حافظ فيلار على ان يكون الاداء التمثيلي ((اداء ناعما مصقولا بتجويد ، حيث اعتمد في منهجة على العناية بالدور المسرحي فادور الصغير ينال هو الاخر خدمة فنية كبيرة كالدور الطويل))[٣] .

اما في ما يخص الموسقى فقد اعطها فيلار دور ((الافتتاحية والربط بين اللوحات المختلفة في العرض المسرحي ، كما اراد فيلار الابتعاد عن كل الوسائل التعبيرالغريبة على القوانين الاساسية للمسرح وان تكثف الصورة المسرحية في التعبير الصادر عن جسم وروح الممثل))[٤] .

١٧ - بيتر بروك :

اعتمدالمخرج الانكليزي بيتر بروك(١٩٢٥)لتوضيح طريقته الاخراجية في كتاب المتلقين الخاص به في تجهيز حركة الممثلين ويعدها بشكل متكامل ليقرأه امام الممثلين، وليتحركوا بموجبه وفق الاماكن المرسومة لهم. بيد انه اكتشف ان

---

(١) سامي عبد الحميد ،مصدرسابق ، ص ٢٢١ .
(٢) ينظر : سعد اردش ، مصدرسابق ،ص ١٩٦ .
(٣) المصدرنفسه، ص ١٩٧ .
(٤) كمال الدين عيد ، مصدرسابق ،ص ١١٣ .

حركة الممثلين التي صدرت عنهم، كانت افضل ممارسة في (السكربت). ، ويعزو اهمية ذلك ان حركاتهم كانت مليئة بالطاقة والتنوع ومجسدة بالحماس والايقاعات المختلفة ومتفتحة على امكانات غير متوقعة، ومن ذلك الحين لم يقم باتباع الخطة المكتوبة سلفا. وانما اعتمد على الانسان الحي بدلا من المادة الجامدة. نفهم ان اعمال المخرج لم تكن جاهزة بشكل مباشر، وانما هناك لحظة ما يطلق عليها (الاحساس الداخلي)، ومن انطلاق هذه اللحظة سوف يعمل على اخراج أي مسرحية طالما يملكه هذا الشئ من اجل الوصول الى الفكرة المناسبة، ومن ثم اخضاع هذه الفكرة الى عملية التجريب والتي يرغب الوصول اليها في اعماله المسرحية[١].

يعد (النص المسرحي) هو العنصر الاساسي والدائم. فالمهم هو ان ((يكتشف كل اهداف المؤلف، وان يجسدها بكل الوسائل المتاحة لنا. كما انه لا يجب ان يتعلق المخرج بالنص تعلقا سطحيا بل عليه ان ينفذ الى فكر المؤلف العميق، ويجعل الجمهور يحس بالكلمة، واستطاع ان يتوصل الى جعل الكلمة جزءا من الحركة، بحيث يستطيع ذلك باكثر الطرق حيوية. وذلك باستخدام لغة خالية من الكلمات، ولغة خليطة من الاصوات والاشارات استوحاها من منهجه التجريبي)) [٢]. اذن يستطيع أي شخص ان يعمل ما يحلو له مع النص وما يراه ضروريا للعمل فليس الشئ المراد الحصول عليه انما الفعل (النتيجة).

يعد الممثل عنصرا اساسيا، وله دور مهم في العملية الابداعية، فهو يشرع بامساك أي شئ يقوم بتجسيده، فيجب ان يقوم الممثلون باساليب متنوعة، فالدرجة الاولى على الممثل ان يقوم بفعل الاختزال، كما عليه ان يحفز حالة من اللاوعي يكون مسؤولا عنها مسؤولية تامة، أي انه قد درس فن التمثيل بشكل ما، لانه اكثر الفنون كمالا وبدونه سوف لا يكتمل نضج الممثل، ومن ثم يقوم بطريقة تخلصه من الاداء النفسي الطبيعي المتمثل بطريقة الانتقال المنطقي المتسلسل من انفعال

---

(١) ينظر : اردش ، سعد ، المصدر السابق، ص٢٨٩.

(٢) سمير سرحان ، ، تجارب جديدة في الفن المسرحي (بيروت: دار المعرفة،١٩٧٠)، ص٨١-٨٢.

الى اخر، ويستخدم بدلا منها الاحساس بهذه الانفعالات مرة واحدة وفي وقت واحد، معتمدا في ذلك عددا من الطرق التي ابتكرها[١]، اهمها:-

١- طريقة (التمرين الجماعي): وملخصها ان الشخصية المسرحية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد فقط وانما تقوم على مجموعة من الممثلين بعرض سلوك هذه الشخصية وصفاتها- أي ان الممثل يبدا التدريب باحساس انتمائه الى المجموعة الى فرقة المسرحية، وامثال ذلك مسرحية (تيتوس اندرونيكوس) للكاتب شكسبير .

٢- طريقة (القص واللصق): أي ان يؤدي الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة ومواقف مختلفة، فالاداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظمة، كقارئ صحيفة عندما ينتقل من خبر الى اخر، او ان يلقي ممثل حوارا لمدة ثلاث دقائق من مسرحية ما، وما ان تمضي ثوان على ادائه، حتى يتطلب منه ان يلقي حوارا من مسرحية اخرى، وهذا تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام وبعد ذلك ينتقل الى شخصية اخرى ومن مسرحية الى الاخرى، ثم يعود الى المسرحية الاولى، وهكذا يؤدي في ذلك الى خلق القدرة على الاستجابة العاطفية السريعة عند الممثل في خروجه ودخوله في حالات نفسية ومتباينة مثال ذلك مسرحية (اوديل) للشاعر اللاتيني سينكا .

٣- طريقة (الارتجال): فقد نحت العروض المسرحية التي اخرجها (بروك) منحى الارتجال من اجل مشاركة الجمهور ومع الممثلين، فضلا عن

---

(١) ينظر : صبري حافظ، التجريب والمسرح، (القاهرة: الهيئة المسرحية العامة للكتاب، ١٩٨٤)، ص١٢

الانطلاق النفسي والجسدي للممثل. فمثلا يدخل عشرة من الممثلين الى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا، ويكمل كل منهم اللحظة التي بداها سابقه وهكذا[١] .

ان الهدف من استخدام هذه الطرق الثلاث هو التاثير على ما وصفه مسرحه المسمى بـ (المسرح الفوري) او (التلقائي) الذي يجمع ما بين (المقدس) و (الخشن او الخام) والابتعاد عما يسمى بالمسرح التقليدي او المسرح الميت.

توضع المناظر المسرحية الجاهزة جميعا قبل التمرينات النهائية الاولى. وغالبا ما يقوم بوضع التصاميم بنفسه، وفي هذا الاجراء فوائده الخاصة. فالمخرج بهذه الطريقة تكون مفاهيمه النظرية ومعلوماته المسرحية ومتعلقاتها، فيما يخص الالوان والاشكال، تتطور بالسرعة نفسها، كما كانت عليها في التمرين. والمصمم الافضل هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة، ويكون قادرا على ان يعود من حيث بدا فيجري التعديلات لكي تتبلور فكرته وتاخذ شكلها النهائي. لذلك يتبين لنا ان المنظر المسرحي هو هندسة بالنهاية، وهكذا المنظر المسرحي الردئ يؤدي الى صعوبة تمثيل الكثير من المشاهد والى تخريب الكثير من الامكانات التي قد تتوفر للممثلين(٢).

يهتم (بروك) ((بالصورة المسرحية المتحركة، بدلا من الصورة المسرحية الثابتة وهذا على العكس مما يقوم به الرسام عندما يقف امام اللوحة. فالمصمم المسرحي الجيد هو الذي يفكر بتصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتؤدي افعالا مستمرة وتخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد)) [٣]. وعمل المصمم يشبه مرتب الصور (المونتير) في السينما، يرتب مادته بعد انتهاء الحدث تماما، غالبا ما يشبه او يقطع مادته المتحركة الى اشكال عديدة قبل ان تظهر لك المادة الى الوجود، وكلما تاخذ في اتخاذ قراراته كلما كان ذلك في صالح عمله.

---

(١) ينظر: بيتر بروك ، المصدر السابق،ص١٠٨-١٠٩.

(٢)ينظر : بيتر بروك ، النقطة المتحولة، ترجمة : فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٤، القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، ١٩٩١) ، ص١٠٩.

(٣) بيتر بروك ،المكان الخالي ، مصدر سابق ،ص ١١٧ ٠

كما يؤكد (الحدث المسرحي) لا المنظر المسرحي. فالمسرح مجرد حدث، والحدث كما يعرفه هو حقيقة وجود ممثل يعبر عن الخشبة فقط. فالحدث من وجهة نظره، صاحب الاهمية الحقيقية في العمل المسرحي، لانه يتم في كل حركة من دون ان ينفصل عن استجابات الجمهور كما يؤكد وجود عنصرين مهمين في المسرح هما (التركيز) و(المساحة)، فالاول هو ما يحيز مساحة عن مساحة اخرى، فاذا كان اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية فهو اختلاف من الصعب ان نحدده فهو دائم الاختلاف في التركيز، فالحدث على المسرح قد يشابه اويطابق حدثا في الحياة، ولكن بفضل شروط معينة وتعينات خفية يصبح التركيز فيها افضل بهذا نجد ان المساحة والتركيز عنصران متحدان فيما بينهما. نفهم من عمل (بروك) كان يقوم بتصميم المناظر بنفسه، كما كان يفعل سابقه (كريج). ولكن يختلف عنه، بانه يمنح ممثليه حرية مطلقة في الحركة، ويجعل المنظر المسرحي في خدمة حركته، وليس في المنظر حفظ، بل حتى مع العناصر الباقية التي تكمل العرض المسرحي[١].

يقوم (بروك) على وضع تصاميم ازياءه منسقة، فمنذ اللحظة الاولى من التمرين يجب ان يعرف اراء الممثل عن ازياءه، فالزي لا يخرج عن ذهن المصمم فقط بل ينبثق عن خلفية معينة. فمثلا ممثل اوربي ابيض يقوم بتمثيل دور الشخصية اليابانية فمهما بلغت مهارة المصمم فسوف لا يظهر زيه مشابها لزي (الساموراي) الذي يظهر في الافلام، فالممثل في النهاية لا يقدر ان يطوع الزي الذي يرتديه لكي يقنع به المصممون العارفون، وهذا ما سيفقد العمل صحته عندما يرتدي ذلك الممثل زيا مسرحيا اقتبس تصميمه من المتحف البريطاني، والعكس ليس صحيحا ايضا، فلا يعني ان ارتداء الملابس الاعتيادية هو الجواب الصحيح. اذ غالبا ما تكون الملابس غير ملائمة للعرض المسرحي.[٢] ندرك ان على المصمم ان يتانى

---

(١) بيتر بروك ، النقطة المتحولة ،مصدر سابق ،ص٢١٦.
(٢) ينظر : بيتر بروك ، المكان الخالي، المصدر السابق، ص١١٠.

ويخطط بشكل سليم في لحظة انتقائه واختياره للازياء المسرحية، لان عدم استخدام الزي الصحيح في الشخصية المناسبة الى عدم الوضوح لمعالمها والفترة التي تنتمي اليها ومن ثم سوف يفقد العمل جودته ويفشل العرض المسرحي.

١٨ - جيرزي كروتوفسكي:-

دعا المخرج البولندي كروتوفسكي(١٩٣٣-) مسرحه باسم (المسرح الفقير) لان التقنية الموجودة في المسرح مهما توسعت ومهما استغلت امكانياتها الالية، ستبقى ادنى من الفيلم والتلفزيون فضلا عن اعتماده على الممثل لانه يمثل جوهر المسرح ، لذلك يقترح الفقر في المسرح. اما ما يسمى بـ (المسرح الغني)- فيرى بانه هو المسرح الغني بالعيوب، الذي يعتمد على الولع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف اخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها السند والامانة[١].

يرى (كروتوفسكي) ان المجابهة هي الجوهر. وليس النص جوهر المشكلة، ((فالنص حقيقة فنية لها وجودها في المفهوم الموضوعي. اما المجابهة فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع افكاره، مع عقله، مع مواهبه، مع جمهوره، والى اقصى حد ممكن. ينفي وجوده قاعدة اساسية مقدمة يترتب عليها النص، وعلى هذا الاساس يسقط قدسية النص، وعده مجرد موح بالرمز او الطقس او الاسطورة، كما يترتب هدم قاعدة الموضوع الواحد، او الفكرة الواحدة في العرض. لذلك لا يلتزم بنص المؤلف وافكاره كما كان في المسرح التقليدي، وانما يضعه كاحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض، ومع ذلك هو ليس اقل عنصر من عناصر العرض اهمية)) [٢]، أي ان المخرج يتصرف في النص بحرية، ولكنه لا ينزلق في التفسيرات الشخصية قط، وانما يشغلها كما يشغل الرسام الالوان.

دعا الى الالتحام بين ((النص والممثل لانه هنا تكمن قيمة النص الحقيقية. فالنص وسيلة يعبر بها الممثل عن نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة يستطيع ان يحلل

---

(١)ينظر : جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير، ترجمة: كمال قاسم نادر ،(بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٨٢)، ص١٧-١٨.

(٢) سعد اردش ، المصدر السابق، ص٣١٠.

نفسيته، وبها يتمكن من اعادة خلق علاقته مع المثلين الاخرين- أي ان النص ليس بتمثيلية، وانما يصبح كذلك من خلال استخدام الممثل له، ويفضل التنغيمات والتداعي الذي تخلقه الاصوات وموسيقى اللغة))[١].

يعد (الممثل) لدى (كروتوفسكي) العنصر الجوهري في العملية الابداعية، اذ بدونه لا يمكن ان تتم هذه العملية، اما العناصر الاخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالازياء، والاضاءة، والموسيقى...الخ . ففي جميع المسارح لا يمكن الاستغناء عن الممثل، لانه العنصر الوحيد الحي والفعال المتحرك على خشبة المسرح. فبجسمه يمكن ان نخلق كل العناصر المرئية، ولا سيما التشكيلية منها، فضلا عما يكون عليه الممثل من نفسه داخل نفسه، عملية استطلاع قابليات الممثل الى اقصى حد،أي ان تدريب الممثل يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها او نعطيه (حقيبة حيل). وليست طريقتنا هي جمع المهارات. ((وانما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الانسان- أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وانما ازالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا. وهذ ما يطلق عليه (كروتوفسكي) باسلوب (الغيبوبة) اسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء واحاسيسه. اذن تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية،وانما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من مقاومة العملية النفسي))[٢].

يقسم (كروتوفسكي) الممثل الى ثلاثة انواع:-

---

(١) المؤلف مجهول، ((تكنيك الممثل عند كروتوفسكي))، ترجمة: مجيد حميد جاسم، مجلة الاقلام (بغداد) العدد الرابع، الخاص (نيسان- مايس، ١٩٨٣)، ص٢١١.

(٢) المصدر نفسه ، ص٣١١.

١- ممثل بدائي: كما في المسرح الاكاديمي او التقليدي.

٢- ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.

٣- ممثل طقوسي: وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، ويهتم المخرج بالنوع الاخير ويدربه في معمله المسرحي. ويحتاج هذا الممثل لابداعه شرطين اساسيين في عمله، للوصول الى القمة هما : (النظام) و(الانسجام). لذلك يجب ان يكون الممثل .جاهزا للمشاركة في الابداع متى ما شاءت المجموعة، ولا ياتي الى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لان الحضور الالزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الاساسي وانما الاستعداد البدني))[١].

اراد من المتلقي ان يكون له اتصال مباشر مع الممثل، فليس هناك خشبة مسرح منفصلة، فالممثل يحدث المتلقي مباشرة ويدور حوله باستمرار، ويلمسه، ويفاجئه بمؤثرات متعددة، فالمتلقي مشارك في العرض المسرحي، فمثلا في مسرحية (كورديان) للكاتب البولندي (سلوفاكي)، يتحول الجمهور الى مرضى في مستشفى المجانين. فالمتلقي يفهم شعوريا او لا شعوريا ان هذا العمل دعوة له لان يعمل مثله، وهذا دائما ما يثير لديه المعارضة، لان جهد المتلقي اليومي سينصرف الى اضفاء الحقيقة، لا عن العالم الخارجي فقط بل عن نفسه ايضا. فالمتلقي الذي لديه احتياجات روحية عميقة، يهتم به، والذي يود حقيقة من خلال مواجهة لهذا الاداء- ان يقوم بتحليل نفسه، وهذا التقارب الفيزيقي الحميم بينه وبين الممثلين انما يهدف الى تحقيق هذا التحليل النفسي الجمعي. نفهم من المخرج انه لا يريد جمهورا ميتا يشاهد فقط، وانما جمهورا واعيا مؤثرا حيا يحس ويلمس ما يراه، لهذا كان يختار وينتقي جمهورا خاصا به، حتى لو اضطر الى ان يدفع المال لاصحاب الطبقات الفقيرة وصولا لانجاح العرض المسرحي.[٢]

---

(١)كوتوفسكي ،جيرزي ، المصدر السابق، ص١٤

(٢) ينظر : اردش، سعد ، المصدر السابق، ص٣١٢.

يستخدم المناظر المسرحية البسيطة، ويرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة التي كانت ساندة في المسرح الحديث، التي كان المصمم يسرف كثيرا على العرض ويزينه ليصل به إلى ابهى صورة، بوجه عام فانه يرفض فكرة تعصير المسرح (محصلة العصر). فاراد المخرج في مراحله الفنية الاولى الابتعاد عن جميع اشكال المنظر المسرحي، وركز اهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية التعبيرية، ووسائلهم السحرية والطقسية. فضلا عن اهتمامه بالاماكن التي تجري عليها الاحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا الوحدة بين الممثلين والجمهور. فمثلا يحيط الممثلين بالجمهور ،على شكل هلالين منفصلين، ويتمكن الممثلون من الحركة والانتقال بواسطة جسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي، او يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران، ويكون المسرح خاليا من أي ديكور، والإضاءة تقتصر على الشموع والبروجكترات فقط[١].

اراد كروتوفسكي ان يعمل على تقريب الممثل والجمهور، بحيث يصل الى درجة ان يسمع انفاسه، ويشم عرقه، من خلال حذف المنصة وازالة كل الحدود المتصلة بها.

استغنى كروتوقسكي عن (المؤثرات الضوئية) غير ضرورية فيقول((تخلينا عن التاثيرات الضوئية فتبين ان في مصادر الضوء الثابتة امكانات واسعة للممثل يستطيع بواسطتها استخدام الظلال والبقع المضيئة وغيرها بشكل مدروس))[٢]. فضلا عن مشاركة الجمهور، عندما يصبح مرئيا بواسطة الاضاءة، يعني ان دوره قد بدا ايضا في العرض المسرحي،واستغنى عن (الازياء) ايضا، واستعاض عنها بالشخصية المسرحية ونشاطاتها بغير مدلول مستقل عنها واستخدم ممثلوه ازياءا وظيفيا اشبه بازياء اليوغا . اذ ارادها ان تمتاز بالبساطة والعفوية،

---

(١) ينظر : جيرزي كوتوفسكي ، مصدر السابق، ص١٧٩ .

(٢) سامي عبدالحميد ، مصدر سايق ، ص ٢٩٨ .

وعدم الاهتمام بالبهرجة والزخرفة،وكذلك اصبح (المكياج) هو الآخر عنصرا غير ضروري فيقول((تخلينا عنه هو الاخر وعن الانوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد بكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع ان يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه، وكذلك فان العرق والنفس تحول عضلاته الى قناع))[١]، معنى ذلك ان الممثل له قدرة على التحول من نوع الى نوع ومن شخصية الى شخصية ومن صورة الى صورة من خلال البراعة المسرحية،استغنى عن الموسيقى فيقول: تخلينا عنها ايضا سواء كانت حية او مسجلة لا تصدر عن الممثلين، يجعل العرض المسرحي نفسه قطعة موسيقية، وذلك عن طريق تناسق اصوات الممثلين وتضاربها بشكل جميل ومناسب.

١٩ - جوزيف شاينا:

يعد المخرج البولندي جوزيف شاينا(١٩٢٢)احد رواد المسرح التجريبي البولندي والعالمي ،خصوصا في القرن العشرين ، من خلال اعتماده السريالية اتجاها ينطلق منه تركيب تكوينات العرض لديه . وتهتم نظريته الخاصة بالسطوح والالوان والسينوغرافيا من خلال انشائه (مسرح ستوديو)، ومن خلاله قدم اعماله اذ ((اخذ يتعامل مع العرض المسرحي بوصفه (رؤية بلاستيكية – تشكيلية) تعد السينوغرافيا، السمة الغالبة في اعماله، وفيها يبرز تكوينات الافق بعناصر مختلفة من المعلقات ومن المتدليات والخلفية المجسمة، و اعتمد فن شاينا في المقام الاول على فن التنسيق التشكيلي وتناسق العلاقة المرئية والبصرية بين كل مفردات العرض المسرحي، وبقيت تأثيرات اعتقاله واصدار حكم الاعدام بحقه هي السمة العامة في عروضه. ان اهم سمات فنه هي انواع الاقمشة والتكوينات المساحية))[٢]

---

(١) جيرزي كوتوفسكي ، مصدر السابق،ص ١٨١ .

(٢) فاضل خليل، ((جوزيف شاينا))، المجلة القطرية للفنون،(بغداد): وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العدد الاول، كانون الاول، ٢٠٠١، ص٦٢.

اعتمد فن شاينا في المقام الاول على فن التنسيق التشكيلي وتناسق العلاقة المرئية والبصرية بين كل مفردات العرض المسرحي، وبقيت تأثيرات اعتقاله واصدار حكم الاعدام بحقه هي السمة العامة في عروضه. ان اهم سمات فنه هي ((فضح حضارة القرن العشرين التي زخرت بتجارب الافران البشرية في اثناء الحرب العالمية الثانية، وان العالم المسرحي لهذا الفنان يزخر بالمهمات المسرحية وقطع الاكسسوار التي ترمز في نهاية الامر الى تلك الكوارث والكوابيس المفزعة))[١].

فالنظريات المستخدمة في انتشار الدراما دفعت المسرح الى ممارسة دوره باستخدام الاطر الجمالية، فهو مطالب بالمعاصر البديل عن التقاليد المتوارثة، على هذا((المبدأ عمل شاينا فجاء بالبديل وهو حقل الاكتشاف المسرحي))[٢].

وجاء شاينا ((بالتكوينات المساحية السريالية والاسلوب التعبيري، ليمثلان عناصر مهمة في عرضه المسرحي، فهما يشتركان في حالة التغير التي طرأت على الفنون المعاصرة، اذ استخدم التعبيرية في عروضه عبر تجميع المشاعر وتكثيفها لكي يعوّد المشاهد ليشارك في القضية المطروحة في اثناء وجوده في المسرح))[٣]. فمسرحه مسرح صورة، مسرح ((كثيف بالافعال المتراكبة للممثل، والمعدات على الخشبة، ويصبح مسرح الصورة نتيجة فنية للتكامل الكلي لعناصر المسرحية، والمجاميع الصورية))[٤]، انه المسرح الذي يستخدم الشمولية في التمثيل، مسرح ينجز التنويعات في الاشكال الفنية ويضعها ضمن ظروفها المفترضة، وهو مسرح يدل على الفكرة من خلال اشارات فنية، واحاسيس، مسرح يمثل الحياة وافكارها المعقدة شكلاً واحساساً.

---

(١)بوريس زاخوفا ، مصدر سابق، ص٢٢٧ .
(٢) هنسيل، أ.ك،((المسرح العضوي)، مجلة كواليس، العدد الرابع، الشارقة: جمعية المسرحيين، يوليو، ٢٠٠٠، ص٧٣.
(٣) فاضل خليل ، مصدر سابق، ص٢٦.

(٤) هنسيل، أ.ك،مصدرسابق ،ص ٤

والممثل عنده يفقد علاقته بجذوره التقليدية القديمة، فهو اقرب الى (الماريونيت) وهو اقرب من اداة اللعب او من الآلية، وان الذي يسيطر على وجود الممثل وكيانه وادائه التمثيلي هو علاقة التشكيل (التصوير) بالمادة ووجودها. فأننا نكتشف علاقة جديدة بين المادة وتشكيلها، فيتصف (التشيؤ)* بتشكيليته، وتتضمن العروض المسرحية قيماً جمالية جديدة، اتسمت باسبقيتها الفنية الجديدة واحتوائها على ظلال القيم الاخلاقية، فتصبح تعبيراً عن العلاقة الجديدة التي قامت بخلقها العروض المسرحية وموقفها تجاه المادة، لقد تغيرت روح الممثل وتغير جلده في شيء اخر بديل، شيء اقرب ما يكون لاكتشافه لنفسه، اكتشاف فكرة (التشيؤ) نفسها(١). كما يعد الممثل في عروض شاينا اصعب معضلة من معضلات ادواته الفنية المستخدمة، على الرغم من انه يصبح في معظم الاحوال بمستوى (الماريونيت) او اقل، الا انه يطالبه بالتفرغ المثالي لعمله الابداعي، لقد سرق وجه الممثل، ولكن في مقابل ذلك منحه شخصية، أي ابقى شخصية الممثل وحركته(٢). سرق وجهه ليكون له وجه جديد، وقام بعزل روحه ليبعث فيها حياة تتواصل مع حيرة شخوصه الاخرى فوق الخشبة، ويقوم بتجميل قبحه الخارجي، في محاولة للكشف عن خبايا بصيرته، فهو مقتنع بأن العالم قد اورثنا قيم التدمير القبيحة، وتركنا اناساً مشوهين من الداخل. فشاينا، يعد الممثل مفردة من المفردات، كالمنظر او قطع الاكسسوار او جزءاً من لوحة فنية، تتسم بجمالها الشكلي وقبحها الداخلي(٣)، وشملت عروض شاينا صفات الجمال الشكلي والقبح الداخلي، تكويناً وشكلاً من خلال عملية الكولاج التي اجراها في عروضه، والتي هي (مونتاج)

(*))التشيؤ: تشكيل المادة في حالات متغيرة في مسرح السرد التشكيلي الذي تزعمه في بولندا كل من، كانتور، شاينا، وليشيك مونجيك، رغم الاختلاف في النهج الخاص لكل منهم، ينظر: ليشيك مونجيك ومسرحه، مصدر سابق، ص٢٦.

(١) ينظر: ليشيك مونجيك ومسرحه، المصدر نفسه، ص٢٥-٢٦.

(٢) ينظر: جماليات فن الاخراج، مصدر سابق، ص٢٢٧.

(٣) ينظر: بوريس زاخوفا ، مصدر سابق، ص٢٢١.

لمختلف زوايا الواقع الجديد الذي اعتمده، والكولاج في الترابط لمختلف المواد، كي تثير في المشاهد توتراً ما، فهو يقوم بصنع الكولاج بداية فوق خشبة المسرح، يقتله، بوصفه مصدراً لقوام شخصية الممثل، ثم يمنحه في النهاية الكلمة[١].

اعطى شاينا اهمية خاصة لعناصر الشكل في مسرحه، من مناظر وما يدعمها من اجواء تخلقها الاضاءة، للوقوف على بيئة يصوغها شاينا، ليعيشها ويتفاعل معها المشاهد، ويستمدها من اجواء المعتقلات المثقلة بالمناخ الكابوسي الكئيب، لتنصهر مع عمل الممثل المدعم بباقي عناصر العرض.

((ان تأثير المسرح في التكوين التشكيلي للمشاهد على الخشبة، يحدد للجمهور معنى المسرحية، وما الذي يجعل هذا التأثير ذا فاعلية، هو الممارسة الصادقة للفنان المنتج في مجال تفكيره دراميا))[٢].

اراد شاينا خلق مسرح يلتحق بالافكار المعاصرة ويتمسك بها، مسرح يطلق((العنان لمخيلة المشاهد، ليس مسرحاً جمالياً شكلياً، ولا مسرحاً يجمع الشكل فحسب، انما هو مسرح يحقق القيم الابداعية لنقل المضمون الدرامي، فهو يستوعب كامل التشكيلات المركبة للمجاميع المسرحية))[٣].

ودور المخرج هو الدور المحوري، اذ وصفه بمؤلف للعرض المسرحي، الذي يجمع خيوط العناصر ويخلق نسيج العرض فأكد شاينا على ((ان المخرج المسرحي هو مؤلف العرض الاساسي، اما الكاتب المسرحي فيمثل نصه المسرحي مفردة واحدة من مفردات متعددة للعرض المسرحي، اذ يمثل الممثل بجسده وتعبيره الصامت وحركته همزة الوصل الحقيقية لكل هذه العناصر المختلفة (مناظر) تشكيلية اقرب الى الرمز، قطع الاكسسوار، الاضاءة المسرحية، الفضاء المسرحي ذاته، الكلمة))[٤].

---

[١] ينظر: جوزيف شاينا، مصدر سابق، ص٦

(٢) سامي عبد الحميد ، مصدرسابق ، ص ٣٢٢ ٠

(٣) هنسيل، أ.ك ، ، مصدر سابق، ٧٣.

[٤]هدى وصفي، ((التجريب في المسرح المصري))، مجلة فصول، المجلد ١٤، العدد الاول، ا(لقاهرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع ١٩٩٥، ص١١٧.

فالحدث المسرحي للمشاهد هو ما يحتاجه ويحرره من احاسيسه الروحية وهواجسه، ويتحقق له ذلك عبر المؤلف، الذي يبتكر عالمه الخاص، في حين يعبر المخرج ببصماته الخاصة عن هذا العالم، انه عالم غير محدد بالمكان او الزمان تاريخياً، لكنه متسع كونياً، عالم يجسد عبر الشخصيات، فالحيز عند شاينا، مكان منتخب وفضاء مفتوح ينبثق مع الفعل او من خلال القيمة الضمنية للعرض، فالحيز هنا هو مكان الفعل ومساحته ليست بناءً بحثاً، فالحيز عنده نوع من الابتكار لمناخ متغير في العرض، هذا المناخ يؤسسه عنصران اساسيان هما، المنظر ومايتبعه من ملحقات واكسسوار والاضاءة، وما تؤسسه من عوالم غامضة وغرائبية، واجواء سرية، فالضوء يقول كلمته الفصل في هذا المجال، فهو يؤسس المساحة التي يمارس فيها الممثل دوره، فجماليات الضوء والوانه، تمتزج مع قبح العالم الداخلي، وما توارثناه من دمار وفوضى وعزلة وتشويه، فالتظليل والضبابية والشعور بالاختناق حالات يخلقها الضوء ليدعم ما يتركه المخرج من بصمات على تأسيس المؤلف. في عرض عصر الحركة، والصورة، والتلقي بمخيلة الرسام المبدع[١].

وفي عرضه مسرحية (ريبليكا)[*] التي لم يتضمن ولا كلمة ((اثبت شاينا انه هو الاكثر قدرة على اكبر صياغة تشكيلية درامية، فقد قدم شاينا مسرحية (ريبليكا) كاحدى لوحاته التشكيلية، استقدمها من المعرض الشخصي للرسم، فهي عبارة عن تكوين خاص اطلق عليه تسمية (الذاكرة) عرض كلوحة تشكيلية متحركة استقبلها (المشاهد) على نحو جيد، وبهذا تكون (ريبليكا) تجربة الخروج بلوحة تشكيلية من معرض للرسم الى المسرح))[٢].

ترمز الادوات والاكسسوارات التابعة للمنظر في مسرح شاينا الى الكوارث والحروب، لذلك استخدم احذية الجنود باحجام غير طبيعية وضخمة حتى ان الممثل

---

(١) ينظر: هنسيل، أ.ك، المسرح العضوي، مصدر سابق، ص٧٥.

* (ريبليكا) : مسرحية عرضها شاينا، واعاد عرضها لاكثر من مرة، عام ١٩٧١ في غوتيبورغ، وعام ١٩٧٢، وعام ١٩٧٣ في وارسو، واخيراً في استانبول عام ١٩٨٤، ينظر: اسينسكا، اليزابيتا، ((جوزيف شاينا والمسرح الفاعل)) (السبيي)، مجلة كواليس، العدد الرابع، الشارقة: جمعية المسرحيين، يوليو، ٢٠٠٠، ص٧٨.

(٢)المصدرنفسه ،ص ٦ ٠

.

يجلس فوقها وعجلات المدافع والدراجات وانابيب وبنادق واعضاء بشرية صناعية "فالحضارة الساقطة للقرن العشرين تقدم في عروضه المسرحية باعتبارها برميل قمامة مختلفة المعادن .. تتواجد داخلها قمقمة من البشر ذوي العاهات)) [١]. كما تعتمد تصاميم شاينا ((التكوين في الشكل من قطع وادوات واكسسوارات مختلفة من تلك القمامة تشكل في كيان موحد مكونة شكل تشكيلي اشبه بالنحت الحديث ومن خلال المعالجات التشكيلية والسريالية لعناصر خاصة مبتدعة على خشبة المسرح فالواقعية قد تركب في منطقة ، وان هدف شاينا نقد الواقع وتصوير مرارته وقباحة الانسان وبشاعة التطور في هذا القرن وهذه فكرة متعمقة وواقعية للحياة لكنها تقدم بشكل تركيبي متمرد تبعا للسريالية " الرؤية الميتافيزيقية للحياة البشرية))[٢] .

لم يعتمد (شاينا) التقنيات الحديثة في مناظره او اضاءته ، انما اعتمد البساطة من خلال استخدام الادوات والقطع التي تنتمي الى واقع الحياة المرير والحروب والكوارث وليس شرطا ان تكون حقيقة كما عند سابقه (كانتور) بل انها قطع خشبية تشبه القطع الاصلية ، وقد استخدم ايضا بعض القطع الحقيقية كعجلات الدراجات والالات الموسيقية ومن ميزته التلاعب باحجام المواد ، فيستخدم عناصر التضخيم كتهويل لاثر هذا الشيء على الانسان من خلال ضخامة احذية الجنود (البسطال) وكان ذلك في مسرحية المشرف الحكومي ، وفي مسرحية (دانتي) استخدم اشباحا من السلالم اضعاف حجم الانسان وغطاها بالقماش ما عدا فتحة في الاعلى يظهر منها رأس الجمجمة ، ومن الجانبين ذراعين كاشارة الى شبح الموت والدمار ، ويبحث شاينا في عروضه عن معادل موضوعي برؤاه الفلسفية من خلال اطار بصري سينوغرافي [٣] ، وهذا المعادل الذي وجد هو التكوين الحسي الذي

---

(١) زيجمونت هبنر ، مصدر سابق ، ص٢١٧ .

(٢) المصدر نفسه .ص ٢١ .

(٣) ينظر : هدى وصفي، مصدرسايق ،ص ١١٧

يجعل من المنظر المسرحي وحتى الاضاءة كيان واحد ،ومنذ توليه لمسرحه التجريبي (مسرح – ستديو) اظهر كرهه الشديد لخشبة مسرح العلبة المغلقة، اذ ((قام باعادة بناء صالة المسرح، يوصلها بمقدمة خشبة المسرح المرتبطة بالطابق الاول بواسطة جسر، ليقدم اعماله التي دائماً ما نجد فيها معادلاً موضوعياً لرؤاه الفلسفية من خلال اطار بصري سينوغرافي مسرحي بارز ولذلك فان مسرحه يبنى على دعامتين اساسيتين هما : التدمير والصراع ، ونلاحظ ذلك في اعماله (دانتي)، (ريبالكا) و(فاوست) وفي اعماله يستغل اضافة العناصر التشكيلية .))[١].

---

(١) سامي عبدالحميد ، مصدرسابق ،ص ٣٢٣ .

المبحث الثاني :- الأساليب الإخراجية في المسرح الأكاديمي العراقي ٠

سيتناول الباحث الأساليب الإخراجية التي يقدمها المخرجون القائمون على عملية تدريس مادة التمثيل والإخراج المسرحي في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد وعلى النحو الأتي :-

جاسم العبودي :-

يرى العبودي العملية الفنية على انها ((صور من تجارب الماضي ، يعاد إنتاجها على الخشبة ، بعد ان اكتملت في خيال الفنان ، ووجدانه الخاص وهو يصدر بهذا عن تأثره ب(الكسندر دين)الذي كان يحاضر بالاستناد الى كتابه (عناصر الاخراج المسرحي) لمادة الإخراج المسرحي في كلية الفنون الجميلة))[١] ٠

الثابت تاريخيا إن العبودي هو((أول من أدخل ستانسلافسكي إلى درس التمثيل في المسرح وعرف الدارسين والعاملين في المسرح العراقي بنظامه (الطريقة) ،وذلك بعد عودته من البعثة الدراسية إلى أمريكا وهو ما لمسناه بوضوح من خلال أعماله الإخراجية وفي عمله مع طلبته وممثليه)) [٢] ٠

كما تميزت طريقته ((بالتكامل بين النص و عناصر العرض الأخرى ،حيث يتألَّف إيقاع العمل عنده من توحيد مكونات العرض، واهتمامه بإدارة المجموعات وخلق العلاقات المنسجمة بين إفرادها)) [٣]، بهذا يمكن القول أنَّ الفنان العبودي مال إلى المخرج المفسِر الذي يخلص للنص و يحرص عليه . و يدعم تطور دوره ، و لم يفقد في الوقت نفسه روح المخرج المبدع في تكوين العرض المكتمل الذي كان يوليه أهمية قصوى وقداسة معينة فحاول من خلال أسلوبه الإخراجي أن يكون مفسراً لمفردات النص أكثر من كونه يقترح نصاً جديداً للعرض وربما يكون ذلك مرتبطاً بظروف موضوعية معينة كان يراها هو كمخرج دون غيره ٠

---

(١) عقيل مهدي ، الواقعية في المسرح العراقي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩١) ،ص ٢٦ ٠

(٢) سامي عبد الحميد ، أضواء على الحياة المسرحية في العراق ، مصدر سابق، ص ١٢ ٠

(٣) عقيل مهدي ، الواقعية في المسرح العراقي، مصدر سابق، ص٢٥ ٠

لقد طلب العبودي من طلبته وممثليه ان يطبقون طريقة ستانسلافسكي في ((تحليل النص وبناء الشخصية واكتشاف علاقاتهم والبحث عن الفكرة الرئيسية والأفكار الثانوية والصراع الذي يكون العنصر الأساسي في الدراما وتوضيح الأفعال والوحدات ، والى كيفية استخدام (الظروف المعطاة والذكرى العاطفية ولو السحرية)ولجأ الى استخدام المنظر ذي الإبعاد الثلاثية المسند بعناصر الإيهام الأخرى التي تعبر عن المكانية والوقت والموسم وعناصر الإيهام في بناء الشخصية وتجسيد إبعادها وتحريك الفعل الداخلي والإيماءات الحركية للممثل لكي يتصرف ويتحرك طبقا لذلك ، واخذ يؤكد على أهمية دارسة علم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم التي تؤثر في حياة الإنسان وسلوكه وأثره في تحضير الدور))[١]

ان من التقنيات التي حرص عليها العبودي في إخراجه هي أسلوب ((رشق قطع الديكور بألوان حارة أو باردة أو كليهما معا حسب ضرورات الفعل المسرحي المطلوب ، بحيث تستحيل النقاط المتفرقة هذه بعد تسليط الاضاءة عليها الى (الوان) يتم مزجها لا على سطح أو قماش الديكور ، انما في ذهن المتفرج ، وحين يثبت أجهزة الإضاءة فأنه يبدأ من المشهد الختامي نزولا الى المشهد الاستهلالي للعرض))[٢]، أي ان وظف الإضاءة هي تعزيز الإيهام ألمنظري عبر مساقط منوعة و كانت لقطع مناظره معانٍ و دلالات فهي رموز مُفسِرة فالعجلة تدل على الزمن و الشمعة إلى الفكر و ما إلى ذلك ٠

ومن خلال ما تقدم يمكن القول ان العبودي من أوائل المخرجين الذين حاولوا إيقاظ المعاني المستترة ضمن متون العديد من النصوص العالمية المهمة وقد اعتنى بعمل الممثل من حيث دوره في تفعيل الخطاب المسرحي ، وقد كان للعبودي أثر في تطوير وتحديث وتصحيح مسار عمل الممثل وإخراجه من صورته النمطية ليطلق العنان له في عملية التحليق نحو عوالم جديدة في التعبير ، كما أنه حاول

---

(١) سامي عبد الحميد ، أضواء على الحياة المسرحية في العراق ، مصدر سابق، ص ٨٠ ٠

(٢) عقيل مهدي ، المصدر السابق، ص٢٧ ٠

إيجاد آليات اشتغال جديدة لعناصر العرض الأخرى كالإضاءة والديكور والإكسسوار وغيره من مكونات العرض الأخرى ٠

إن الأفكار الإخراجية التي شغلت ذهن العبودي هي موضوعة ((الأرض والسياسة ، وكذلك اعتزازه بالنص المحلي والعربي ، رغم تبشيره بتعاليم المسرح الغربي وطريقة استاسلافسكي))[١] .

يقول فاضل خليل يوم كنت طالبا عند جاسم العبودي كانت المعاني وفق مناطق المسرح وفي الكثير من الذي تعارف عليه المسرحيون من قواعد ، كانت تأتي دون أن يتعمد إعطائها المعاني المتعمدة لها كما يفعل الآخرون . أتذكر جيدا ملاحظاته بهذا المعنى ، وكيف كان يطلب مني – ممثلا في مسرحية الطريق - أن أحول الحوار من لغته العربية الفصحى إلى مفهومه الشعبي المحلي المتداول في الحياة الاعتيادية لكي أبعده عن آليته التي تفرضها أحكام اللغة الفصحى التي تقربه من الخطابة مما يثقل نطقه على الممثل وسماعه عند الجمهور ، لتصبح غريبة على السمع ، بعيدة عن القبول ، قريبة إلى الرطانة كما في اللغات البعيدة عن فهم المتفرج ، فأصبحت اعمل قدر الإمكان في أن يكون إلقائي للجملة وكأنها ابنة الواقع العراقي ، أجاهد كي أكون قريبا منها لتكون بالتالي قريبة من المتلقي . كان يجزم أن التعامل مع الحوار بهذه الطريقة سيسهل من مهمة وصوله إلى الناس والى المجتمع . إن عنايته البالغة بالمعاني المستترة في جمل نصوصه مع تضمينها معاني أخرى تختلف عنها أو تحملها معاني أخرى غير معانيها ، إنما ينطلق بذلك من إيمانه بأن الكلمة لا تحمل معناها المجرد وحسب ، وإنما تخفي خلفها إلى جانب ذلك مجموعة كبيرة من المعاني القريبة والبعيدة عن معنى الكلمة أو الجملة المجرد . ولا مانع أن تحمل المعاني الجديدة استتارا لتلميحات ، تتضمن الخبث أو التلميحات الجنسية أو السياسية . وهو ما يطلق عليه ستانسلافسكي اصطلاحا بما وراء الشخصية ، ان جاسم العبودي و بحكم ميله الواضح للأدب والشعر جعله يهتم كثيرا

---

(١)غياث عبد الحميد ،((المعطف الخالد جاسم العبودي))، جريدة الصباح الجديد :الملحق الثقافي ، (بغداد) ، ١٨ فبراير ، ٢٠٠٥ ٠

بالتفسير والتحليل وإعادة التركيب بما يلائم تأويله للمشهد المسرحي وفق قراءته الإبداعية للنص الذي يعمل على تجسيده ، ولم يكن ليستغني أبدا عن مناقشات (الدائرة المستديرة (التي يؤكد عليها كثيرا ستانسلافسكي ، التي بواسطتها يتم اكتشاف الكثير من الخافي على المخرج وعلى فريق عمله ، فينكشف الكثير من الغموض الذي يضبب رؤية المخرجين .كان يدخل في ابسط التفاصيل الحياتية وأدقها في حياة المسرحية و الشخصيات وحياة الممثلين . وكان بواسطتها كمن يعمل (مقاصة= موازنة) بين ما يحمله النص وما يريده المخرج وبين ما تحمله الشخصية وما يحمله الممثل من صفات خاصة ومزايا في مختلف الجوانب ، الطبيعية ، والنفسية ، والاجتماعية . كان يبقي على ما يتمتع به الاثنان (الممثل والدور) من التماثل بينهما ، ويزيل منها ما لا يتفق مع الدور . وبواسطة التمرين والتمرين المستمر ، يتوصل الممثل إلى تقمص الصفات التي تمتلكها الشخصية والتي ليست من صفاته خاصة ، إن الصفة التحليلية _ التركيبية التي يتمتع بها العبودي جعلته يبتكر السبل في اختيارات دروسه وتنوعها التي بواسطتها يمكن إيصال المعلومة بدقة إلى طلابه وممثليه . وحين طلب منا يوما وحسب منهجه ، أن نقرأ بإمعان (سورة نوح) ليتسنى له شرحها لنا وتفسيره لها لاحقا باعتبارها درسا هاما في كيفية العمل على كتابة سيناريو العرض المسرحي وحتى السينمائي . وفعلا قمنا بقراءتها واجبا عمليا و تمعنا بها جيدا وفق توجيهاته لنا ، فوجدنا فيها درسا غاية في السهولة من حيث تسلسل أحداثها وما يصاحبها من تطور وتأزم وصولا إلى الذروة التي طالما أكد في الحديث عنها حين أعطاها أهمية اكبر من بقية الأحداث الصغيرة المساعدة في الوصول الى النتائج ، وهي في مقاييس النظام الستانسلافسكي يطلق عليها بـ (الهدف الأعلى) وأدبيا بـ(الذروة) . وهو هنا يقدم العبودي شكلا متقدما من أشكال الإدراك المنطقي في تسلسل الأحداث[١].

د. فاضل خليل ،((جاسم العبودي المربي الأكاديمي)) ، مجلة شانو فرقة مسرح سالار ، (السليمانية) ، العدد (٢٢) السنة الرابعة ، ٢٠١١ ، ص ص ٦٣-٦٤ .

إبراهيم جلال: -

ادخل إبراهيم جلال على المسرح العراقي فرضية الجدل ، بمعنى التحاور والجدل مع النص والممثل والجمهور والواقع ، لانه يفهم التاريخ الإنساني على أنه حلقات مترابطة لا يمكن الفصل بينهما، فيعطي أهمية ومكانة للفلسفة في العرض المسرحي . ولقد ساعده فهمه لنظرية برخت على التوصل الى اسلوب شعبي في المسرح من خلال ((المزاوجة بين نظرية برشت الملحمية وبين واقعية استانسلافسكي النفسية . حيث أخذا من برشت الجدل العقلي وأسلوب الإخراج الملحمي ومن استانسلافسكي الأسلوب الواقعي والحس الشعبي ،لهذا فهو يؤكد على المزاوجة بين الفكر، والعقل وجذوة الروح)) (١) .

تعامل ابراهيم جلال مع النص حيث كان يحذف ويضيف اليه لاسباب كثيرة منها ((خلق الانسجام بين فكرته الجمالية وفكرة النص المكتشفة وشكل العرض ويستعيض في اغلب الاحيان عن الحوارات المحذوفة والمشاهد المحذوفة في وسائل تقنية متعددة كالفيلم وحركات وإيماءات الممثل ويبقى الشكل الملحمي وسيلته المجدية في تجسيد الفكرة حتى وان كان النص ليس ملحميا)) (٢)، كان إبراهيم جلال في بداية عمله الفني مولعا بضخامة الديكورات مما يساعده على تشكيل حركي(ميزانسين) خارجي للممثل، ولكن في عروضه المسرحية الأخيرة وخاصة مسرحية المتنبي ومقامات أبي الورد لعادل كاظم ومسرحيات برشت استغنى عن كل شيء تقريبا معتمد على الفضاء كخلفية للحدث والممثل ومستغلا أجساد الممثلين كجزء من سينوغرافيا العرض المسرحي. وأصبح واضحا ان إبراهيم يتعامل مع الجوقة والمجموعات وكأنها شخص واحد يحركها بما يتناسب مع منطق

---

(١)ينظر : ياسين النصير ،((ثلاث نماذج من الاخراج المسرحي المحلي))، مجلة السينما والمسرح ، العدد ٨ ، لسنة ١٩٧٣ ،ص ٣٩ .

(٢)سلام نوري مهدي ، ((ابراهيم جلال في محكمة المسرح)) ، جريدة القادسية ، (بغداد) ، العدد ٢٠٤٩ ،(٢٨/ ١٢ /١٩٨٦) .

العمل المسرحي الجدلي [١] ٠

وبالرغم من انه كان يسمع موسيقى جسد الممثل ويحاول ان يعبر عنها بصورة فنية متكاملة إلا انه حاول دائما وبعناد إلغاء عناصر الإيهام في عروضه المسرحية لأنها لا تتناسب مع عقله المسرحي الجدلي، ان اعتماده الشكل الملحمي في العرض لا يعني رغبته او مزاجه بقدر ما يقترن بفهمه للشكل الكفيل بتحقيق الاتصال المباشر بالمشاهد وبصورة سهلة ويسيرة وممتعة ، ومن هذا المنطلق أيضا كانت لغة النص الذي يختاره هي لغة قطاعات واسعة من الشعب أي انه يختار لغة الحياة اليومية [٢]، ومن خلال ما تقدم يمكن القول ان ما يقدمه النص البرختي لإبراهيم جلال هو إمكانية إدخال عناصر على النص إثناء المعالجة والعرض كالحكواتي والغناء والرقص بالإضافة الى القيمة الاجتماعية التي يحملها النص ٠

إرادة إبراهيم جلال من الممثل ان يكون واعيا بمعارف عصره وأزماته من خلال ما يحمله من مستوى ثقافي موسوعي متعدد المصادر ، ويجد في استيعاب الممثل لقسط وافر من تأريخ الفن والفكر الانساني وعلم الاجتماع ونظريات الفن ومناهجه ونظمه ركيزة أساسية وواحدة من أهم مقومات شخصيته ممثلا وفي الوقت ذاته يشترط ان يتمتع الممثل بلياقة جسدية عالية ومرونة عالية ايضا لكي تكون هاتان الميزتان وسيلته الكفيلة بالاستجابة لوعيه من خلال التعبير عنه بوسائل الجسد كالإيماءة والاشارة والحركة كذلك الحال مع الصوت بوصفه احدى وسائل الممثل التعبيرية المهمة فالممثل اذن لا بد ان يتمتع بكافة مزايا اللياقة البدنية والصوتية ،ويطالبه بالتحلي بثقافة موسوعية بتأريخ الفن وتأريخ الفكر والمجتمع اضافة الى الوعي الوطني والقومي ، ويحتل الممثل من وجهة نظره المرتبة الثالثة في العملية

---

(١) ياسين النصير ،((ثلاث نماذج من الإخراج المسرحي المحلي)) ، مصدر سابق ، ص ٣٩ ٠

(٢) طارق العذاري ، ((ابراهيم جلال وفكره الاخراجي)) ، الطليعة الادبية ، العدد (٣) ، اذار ،١٩٨٤ ، ص ١٠١ ٠

الإبداعية ويأتي من حيث التسلسل بعد المؤلف والمخرج على التوالي فيما يضع الجمهور المرتبة الرابعة [١] ٠

اما عملية اسناد الدور للممثل فيقول ((انا أوزع الأدوار وأسندها مرة من خلال تصوري الخاص لشكل الشخصية ، حركتها طريقة حديثها ،طريقة تعاملها مع الآخرين ، وأخرى من خلال معرفتي بالممثل وإمكانياته الشخصية ، وربما ألجوء الى المنافسة وأكثرهم فهما واستيعابا للشخصية هو الذي يفوز بها))[٢] ٠

اما معالجته للممثل فيقول إبراهيم جلال ((تنصب في مراقبتي له في فعله العضلي والصوتي ، إنني لا ادع الممثل ينتقل من حالة الى حالة اخرى دون ان يكون قد نضج من الحالة الأولى)) [٣] ، وطبقا لهذا الأسلوب فأن تبرير عملية قسر الممثل على حركة معينة او تفسير معين للشخصية على أساس الإمكانيات والوعي يبقى مجرد تبرير لسلطة المخرج ليس الا ، لان الممثل مع إبراهيم جلال لا يستوعب الشخصية الا من وجهة نظره هو ،بمعنى اخر ان لاحق للممثل في تقيم الشخصية من وجهة نظره ٠

سعى إبراهيم جلال الى ((خلق تناغم وتجانس بين عموم عناصر الفضاء المسرحي من ديكور وأزياء وإضاءة لكي تعطي نغما واحدة تعبر عن ذاتها وتفسر الحدث وتعكس الفكرة التي يراد التعبير عنها)) [٤]، وهنا يؤكد إبراهيم جلال على ان الفضاء المسرحي يعمل في تفسير النص وخدمة الممثل ٠

---

(١) ينظر :أديب الغيلةجي ،((إبراهيم جلال وقاسم محمد يتحدثان عن تجربتهما في المسرح العراقي)) ، جريدة اللواء، (بغداد) ، العدد ١٠ ، (١٠/١٠ / ١٩٦٤) ٠

(٢) مقابلة مع الاستاذ ابراهيم جلال ، في ١٧/ ٩ / ١٩٨٨ ، نقلا عن سلام مهدي الاعرجي ، كيف فهم منهج برخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، باشراف د٠ عوني كرومي ، ١٩٨٩ ، ص ١١٥ ٠

(٣) مقابلة مع الاستاذ ابراهيم جلال ، في ١٧/ ٩ / ١٩٨٨ ، نقلا عن سلام مهدي الاعرجي، مصدر سابق ، ص١١٨ ٠

(٤) د٠ عقيل مهدي يوسف ، الواقعية في المسرح العراقي ، مصدر سابق ، ص ٣٠ ٠

جعفر السعدي:-

اعتمد جعفر السعدي في اخراجه على ((مبدأ الجمع بين الصالة والمسرح ، حيث تمرد على التقاليد وجعل الممثل ينزل الى الصالة مع المشاهدين ولا يمر بينهم مرور الكرام ، بل يجعلهم مشاركين له في أحاسيسه حيث كانت تجربته استجابة الى المسرح السياسي الذي يدعو الى توعية المشاهد ومشاركته في الفعل المسرحي ، وعلى هذا الأساس بنا مسرحا ثانيا مقابلا للمسرح الموجود في القاعة وربط بينهما بممر تدور فيه إحداث كثيرة ، واجلس المشاهدين بخطوط مواجهة للممر)) (١) .

يرى السعدي ان النص دستور المخرج الذي يسير على هديه ، لكن بعد ان ينقيها ،فحالما يقرأ النص((يبدأ بتصور الشخوص وهم يتحركون ، مستمدا هذا التصور من نقاط ثلاثة أساسية في عمله هي البساطة والوضوح والجمال (التكوين) ، والسعدي يسمح بمشاركة المؤلف في العملية الاخراجية والمساهمة في صياغة العرض المسرحي)) (٢) .

لقد اكد السعدي على التمثيل الواقعي للشخوص على خشبة المسرح ، حيث كان يبذل قصار جهده لكي يكون الممثل طبيعيا في تمثيله للشخصية ، لان شخوص المسرحية تعكس تصرفات اناس واقعيين ، وعلى هذا الاساس ذهب مع ممثليه في زيارة امكان الاحداث الحقيقية، ففي مسرحية فندق الغرباء ذهب الى مدينة بعقوبة ،سالكا بذلك (طريقة استاسلافسكي) في العمل مع الممثلين ، من اجل تحقيق واقعية الشخوص والإحداث من خلال مشاهدتهم العيانية للواقع المعاش ، واكد ايضا على حرص الممثل في المحافظة على محلية الشخوص ، من هنا فقد استخدم السعدي

---

(١) د سامي عبد الحميد ، أضواء على الحياة المسرحية في العراق ، مصدر سابق ، ص ١٧٧ .
(٢) المصدر نفسه، ص١٧٨ .

ثلاث مناطق للتمثيل فقد جرد الممثلين من قيود الزمان والمكان ، كما استخدم ازدواجية الحركة على المسرحين المتقابلين ، ولم يتقيد بالدقة التاريخية ، بل التركيز على عناصر الإيهام البصرية والسمعية [١] .

لقد اعتمد السعدي في إخراجه على الواقعية دون إغفال اللمسات التجريبية والتجريدية كما في((مسرحية عرس الدم التي اكد فيها على ممثليه من الطلبة ان يتبعوا الواقعية من خلال تجسيدهم للشخصيات مع مراعاة التجديدات في الديكور والاضاءة بما يتناسب روح العصر ولدعم الحدث ولتعزيز الانسجام والتوافق بين الممثلين وعناصر العرض الاخرى))[٢] .

عوني كرومي :-

دعا عوني كرومي للبحث عن معالجة تتوحد فيها موضوعة الاختيار مع موضوعه التقديم من خلال الموقف الاجتماعي أي ((ان عملية اختيار الموضوعة هي قراءة فنية جمالية تكشف له ذاتيا او من خلال النص المختار مقومات وبنية للعمل الفني الملائم للإطار الذي اختاره للتعبير من خلاله عن حداثة العصر وجوهر الواقع والبنية أي نعني به كل مكونات المسرحية وعناصرها التي يعاد ترتيبها بأسلوب الإخراج أولا وليس الأسلوب الذي بنيت على أساسه))[٣] ، ومن هنا حاول عوني كرومي توصيل مفهوم المسرح الملحمي البرختي لجمهور المسرح العراقي ، طامحا الى تأسيس العرض الشعبي من خلال المسرحية البرشتية ، التي يحاول فيها ان يمنح الإحداث والشخصيات مميزات شعبية نابعة من مجتمعه الزاخر

---

(١) ينظر :د عقيل مهدي، الواقعية في المسرح العراقي ، مصدر سابق ، ص ٤٠ .

(٢) صباح المندلاوي ، ((جعفر السعدي صفحات من الريادة في المسرح العراقي المعاصر)) ، مجلة شانو فرقة مسرح سالار ،(السليمانية)،العدد(٢٠)السنة الرابعة ٢٠١٠ ، ص ٢٠٦ .

(٣) د. عوني كرومي ، فن الاخراج المسرحي وعناصر العرض المسرحي ، دراسة مقدمة الى وحدة التدريب العلمي والتعليم المستمر في كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، ١٩٨٧ ، ص٢ . نقلا عن سلام مهدي الاعرجي ، كيف فهم منهج برخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة، لكلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

بالطقوس والعادات والوسائل التعبيرية .انطلاقا من فهم برشت على انه حرية التجريب والتجديد وعدم السقوط في المألوف وما هو جاهز قياسا الى المسرح الأرسطي .

تمثل عملية انتقاء النص واختياره المرحلة الأولى من مراحل المعالجة الإخراجية لدى عوني وهي مشروطة بمسؤولية المخرج إزاء مجتمعه من خلال إنتاجه للتجارب الإنسانية حيث يقول عوني كرومي((ان المخرج فنان مسؤول إمام عصره وزمنه مثلما هو مسؤول امام مجتمعه من خلال موقفه في الحياة ونظرته لها ومحاولته التعبير عن هواجسه وأحلامه وأماله مجسدا فيها موقفه النقدي او ذلك الموقف الذي يمكن من خلاله ان تتوضح مهمته الفكرية والجمالية والاجتماعية والسياسية ، ومن هنا على المخرج ان يقرأ موضوعاته استنادا لقرأته للواقع المعاش ولا إدراكه لهذا الواقع في حركته الجزئية والكلية والمقصود بهذا ليس التوقف امام شكلانية الواقع ومنجزاته بقدر ما يدركه من خلال هذه القراءة وبهذا يحقق المخرج المعاصر في لا اختيار)) [١] ومن هنا يلتقي عوني كرومي مع برخت في أهمية القراءة المعاصرة للنص ومعالجة القضايا الإنسانية ٠

لقد استعاض عوني كرومي عن بعض حواراته بالحركة الواسعة الانتشار في الفضاء المسرحي المعبرة عن واقعها الذاتي، حيث سعى عوني ((الى تجريد النص من صفته الأدبية والتعامل معه على انه مجموعة صور فكرية ملموسة ومشخصة ، فالتعامل مع المفردة يتم على انه صورة تسهم في إيصال الفكرة من خلال الحركة او الإيماءة الصوتية والجسدية ذات المغزى الاجتماعي)) [٢].

---

(١) د٠ عوني كرومي ، فن الاخراج المسرحي وعناصر العرض المسرحي ، مصدر سابق ،ص ١٠ ٠

(٢) سلام نوري ، ((حوار مع د٠ عوني كرومي)) ، مجلة فن ، (بغداد) ، العدد ١ ، كانون الثاني ، ١٩٨٥ ،ص ٩٦ ٠

تباينت العلاقة بين عوني كرومي والممثل وتخذ أسلوب عمله مع الممثل إشكالا متعددة ويقف وراء هذا التباين الممثل نفسه ، لقد عمل مع الطلبة والمحترفين ، اذ فرضت هذه التجربة عليه التعامل مع جميع مفردات الإنتاج المسرحي بدقة متناهية هي ذات الدقة التي يبحث فيها المخرج عن وسائله لإيصال الفكرة المكتشفة في النص، لقد فرضت هذه التجربة نوعا من العلاقة تقوم من الناحية الشكلية على أساس التبادل بين المخرج والممثل، اما من الناحية الجوهرية فقد جعلته يقوم بدور المفسر والمحلل والمنظر على صعيد النص ، وان يعد الممثل والدور مع الممثل كما لو انه هو نفسه واحد من الممثلين وهذا ويتطلب التركيز والمخيلة والأداء إمام الممثل الشخصية [١]٠

ومن خلال ما تقدم يمكن القول ان العلاقة بين عوني كرومي والممثل قائمة على أساس التفاعل والتبادل أي أنها تمتلك صيغة التأثير والتأثر، فهو معلم ومتعلم خلال التجربة ((عندما اخرج أتعلم من الممثل والمشاهد ومن الناقد)) [٢] ، اما وظيفة الممثل من وجهة نظره فهي تقديم الأدلة والشواهد على نموذج اجتماعي يسعى المتلقي لاكتشافه وهذا يستلزم خلق ممثل واع بطبيعة صنعته وصادق في تجسيد الواقع مستخدما في ذلك وسائله التعبير خير استخدام، اذا على صعيد الإطار النظري سيكون المخرج من وجهة نظره مسؤول عن الكشف عن الفكرة وإمكانية التعبير عنها من خلال شكل العرض او جسد الممثل ومن خلال اللغة – الحوار – والكشف عن فهمه للشخصية من خلال علاقاتها ووظائفها الاجتماعية ووظيفتها في العرض من خلال علاقتها بالفكرة ٠ وهناك جانب اخر في مجال تمكين الممثل من استيعاب شخصيته متعلق بالحوار ٠ ويرى عوني كرومي ان من واجب المخرج ان يساعد الممثل في فهم طبيعة حواره انطلاقا من المفردة والجملة كأصغر وحدة كلامية ، ويجب على المخرج العمل مع الممثل سوية من اجل تحديد طبيعة الحوار

---

(١) د٠ عوني كرومي ، ((تجربتي في المسرح))، مجلة الاقلام، (بغداد) ، العدد ٦ ، اذار ،١٩٨٠ ، ص ١٩٩ ٠

(٢) د٠ عوني كرومي ، ، ((فن الاخراج المسرحي وعناصر العرض المسرحي))، مصدر سابق ،ص ٣٠ ٠

كونه منميا للفعل ومصعدا للازمة ، يكشف عن الفكرة ، يناقضها ، يدلل على الشخصية ، يحمل قيمة معرفية ، يكشف عن بعض من قيم المؤلف ، وتبدأ معالجة الحوار على هذا الاساس من قبل طرفي المسؤولية المخرج والممثل ، هذا على الصعيد النظري اما على الصعيد التطبيقي يرى عوني كرومي في جسد الممثل وصوته طاقة هائلة على الإيصال والإقناع والتأثير والتجسيد والجدل وإمكانية هائلة في تحديد سمات الشخصية وإبعادها ، ويجد في حركة جسد الممثل وصوته إمكانية كبيرة في إنتاج النموذج الاجتماعي للشخصية لذلك يسعى الى تجريد الممثل ، بمعنى اخر ان للممثل حق ارتجال الحركة ولكن تبقى الحرية نسبية ومشروطة بالشرح والتفسير الذي يقدمه المخرج ، او ان يقوم بوضع الحركة ويشير للأحسن منها بزمن حدوثها ثم يترك للممثلين قدرة التبني والاهتداء الذاتي على إن يكون ذلك مصاحبا للشرح والتوضيح للدوافع والأسباب الموجبة للحركة فنيا وجماليا وفكريا .[١]

اما علاقة عوني كرومي بعناصر الفضاء المسرحي فهو يرى ((ان الفضاء المسرحي هو مجموعة الموجودات المادية والمرئية المكونة والمقدمة والموجهة للدلالات والرموز التي تلتقي بالنموذج الفني المؤسس عند المشاهد سلفا وفي نفس الوقت تعمل على هدم تلك المؤسسة وإبدالها بحالة من الدهشة واللامالوفية))[٢] ان هنالك ثلاثة محاور على الصعيد النظري والعملي (التطبيقي) تمنح الفضاء المسرحي شكله ومضمونه ، أولا : علاقة الفضاء المسرحي بالمشاهد ، وثانيا :علاقة الفضاء المسرحي بالحدث ،وثالثا : علاقة الفضاء المسرحي بالممثل ٠ ومن هنا يرى عوني كرومي ان انسب شكل للفضاء المسرحي وأكثره قدرة على جعل الإيهام بالطبيعة او محاكاتها بقصد المطابقة حيث يقول عوني ((لقد اكتشفت عبر

---

(١) ينظر : د٠ عوني كرومي ، ، فن الاخراج المسرحي وعناصر العرض المسرحي، مصدر سابق ،ص ٣٠- ٣١ ٠

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٩ ٠

تجاربي ان الشكل المسرحي الذي يبعد الوهم ويزيل حالة الاندماج ويقلل من المشاهد مراقبا ومشاركا ويسهم في تنوعينه هو الفضاء الذي لا يستند الى أساس استهلاكية المشاهد لطاقته الذهنية والروحية والجسدية ويجعل المشاهد مراقبا ومشاركا ومفكرا في الحياة الاجتماعية وباللغة المسرحية هو الشكل الأنسب والشكل المعبر عن الأفكار التي أود تقديمها)) (١) .

اما عن تصوير المكان وعلاقته بالحدث المسرحي فلم((يعد المكان بالنسبة لعوني كرومي صورة طبق الأصل لمكان الحدث ، أي لم يعد المكان بيئة معاشة للحدث ومحاكاة لمكانه بقصد المطابقة بقدر ما هو بيئة مسرحية ، بمعنى أخر ان ثمة علاقة جدلية بين الحدث والحدث ذاته))(٢) .

بدري حسون فريد: -

لقد اوجد بدري حسون فريد خطا واضحا في تعامله مع النص ، فقسم دراسته للنص الى ثلاثة مراحل ، مرحلة الاكتشاف ، مرحلة التقطيه ، مرحلة التجسيد ، ولا يتوانى في حذف كل ما من شأنه لا يخدم المرحلة الزمنية التي يقدم فيها عمله ، مستندا في ذلك الى إيقاع العصر الذي امتاز بالسرعة ، فالنص عنده لابد ان يحمل رسالة إنسانية ووظيفة اجتماعية ، وإلا فان المسرح لن يكون إلا مضيعة للجهد والوقت ، ومن اجل تأكيد هذه الرسالة ، حاول تجريد الزمان والمكان ليؤكد على ان إحداث النص ممكنة الوقوع في كل الأزمنة والأمكنة ، وحذف وإضافة إحداث متوخيا توحيد رؤيته الفنية مع فكرة النص الأصلية ، وتوضيح الأفكار الغامضة التي عادة ما تخلف النصوص العالمية (٣) .

---

(١) د. عوني كرومي ، تجربتي في المسرح ، مصدر سابق ، ص ٢٠٠ .

(٢) د. عوني كرومي ، ، فن الاخراج المسرحي وعناصر العرض المسرحي، مصدر سابق ،ص ٤٨ .

(٣) مقابلة مع الأستاذ بدري حسون فريد في ٢٠ ايلول ١٩٨٦ ، نقلا عن احمد سلمان العطية ، دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، ص ٩٥ .

اما موقفه من ازدواجية اللغة (الفصحة والعامية) فهو يحاول ((إتباع الفصحة ويعتقد انها ذات قدرة كبيرة على الإيحاء والتصوير والشحن الفكري والعاطفي في ان واحد، لكنه لم يتوان عن كتابة وتقديم بعض الإعمال العامية مثل مسرحية بيت أبو كمال))[١] .

وتتأصل (طريقة ستانسلافسكي) عند بدري حسون فريد حينما يبدأ تدريباته مع الممثل فتراه يتوخى الدقة في تدريب الممثل ، ويطالب منه العطاء الأوفر ، بعد ان يمنحه المزيد من الوقت لكي يبدع ، لذلك يلاحظ ان تدريباته مع الممثلين تستغرق فترة أطول نسبيا من باقي المخرجين . ان أول ما يبدأ به بدري حسون فريد خلال تمارينه مع الممثل ، ان يخلق الثقة الضرورية لإبداع الممثل فيقول ((ينبقي ان تكون بيني وبين الممثل ثقة متبادلة ، ان يعتقد ان كل ما اعمله من اجله ، من اجل ان استنفر أجمل ما عنده ، وأجمل ما في الممثل هو شخصيته ، فإذا امتلك الممثل شخصية جيدة وأداء جميل ومقنعا، استطاع ان يقدم أداء أكاديمي صحيح ،لذلك فأن الممثل هو العنصر الأساسي في العرض المسرحي اما العناصر المسرحية الأخرى فتأتي بالمرتبة الثانية لأنها وجدت لخدمة الممثل)) [٢] .

لقد اعتمد بدري حسون فريد على الحوار((كعنصر هام في توضيح الفعل الدرامي للشخصيات ، حيث يطلب من الممثل ان يقدم طاقات تعبيرية في الصوت والحركة ، قادرة على إبراز القيم الدرامية الكامنة في اللغة الشعرية للحوار ، وهذا يتطلب إدراكا وتحسسا دقيقين وجهدا استثنائيا في الرصد والاستحواذ على المعنى العميق للكلمة ، وهنا لابد من توظيف القيمة الصوتية والحركية بشكل يتناسب مع الخصائص الشعرية للشخصيات والحوار)) [٣] .

---

(١) بدري حسون فريد ، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ، (بغداد : مطبعة السعدون ، ١٩٦٨) ص ٤١ .

(٢) مقابلة مع الاستاذ بدري حسون فريد في ٢٠ ايلول ١٩٨٦ ، نقلا عن احمد سلمان العطية ، دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٢٤ .

(٣) بدري حسون فريد ، قصتي مع المسرح ، المجلد الثالث ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٧) ، ص ٣٨ .

اما الفضاء المسرحي عند بدري حسون فريد فهو احد الوسائل التي يمكن((إن يستغلها المخرج استغلالا حسب طبيعة النص والموقف الدرامي والجو العام النفسي المطلوب إسناده)) (١) .

سعدي يونس : -

اعتمد المخرج سعدي يونس المنهج الفرنسي في إخراج مسرحياته ،حيث اخرج العديد من المسرحيات العالمية والعربية والمحلية منها دون جوان ، الاستعراض الكبير ، الدربونة ، يوميات مجنون ، الشهداء ينهضون، بنادق الام ، حكاية الفلاح عبد المطيع ، كلكامش، كتب مسرحية الاستعراض الكبير على نمط مسرح الشارع الذي تبناه في فترة السبعينات وغد امتازت هذه المسرحية بغياب عنصر البطل وغياب العقدة الدرامية وغياب التسلسل الزمني للإحداث ، أنها مجموعة من المشاهد المنفصلة تم ربطها بواسطة شخصية الراوي الذي يعلق على الإحداث الحياتية التي تستعرضها المسرحية (٢).

إن النص في مسرح سعدي يونس يمكن ان يكتب من قبل ((المجموعة المشاركة في التمثيل ، فأشي المهم عنده هو ان يكون النص وإحداثه نابع من صميم الواقع الاجتماعي ، اما المسرحيات العالمية فقد اخرج مسرحية دون جوان لموليير، بعد ان استبدل لغة الحوار المعقدة وحولها الى لغة بسيطة مختصرة من حواراتها الطويلة ، مع إضافة جوقة (كورس) مثلت مجموعة من الفلاحين بهدف تطوير الإحداث، وفي مسرحية الشهداء ينهضون حذف منها أربعة مشاهد أساسية)) (٣) .

---

(١) عقيل مهدي يوسف ، ((بدري حسون فريد والواقعية الملتزمة))، جريدة الثورة ، (بغداد)،العدد ٥٦١٢ ، (ا تشرين الأول ١٩٨٥) .

(٢) ينظر : فالح عبد الجبار ، ((الاستعراض الكبير أين يقع)) ، مجلة الإذاعة والتلفزيون ، (بغداد) ، العدد ٧٩ ، ٢٩ حزيران ١٩٧٣ ، ص ٢٦ .

(٣) سعد هادي ،((المخرج والمعد والشهداء في كرنفال المقبرة الضاحك))،مجلة فنون ، (بغداد) ، العددين ٢٢ – ٢٣ ، ١٥ كانون الثاني ، ١٩٧٩ ، ص ١٥ .

لقد اعتمد سعدي يونس على الممثل باعتباره عنصرا اساسسيا في العرض المسرحي مركزا على ((التعبير الجسدي والتشكيلي للممثل ، فالممثل عنده هو لغة المسرح الأصيلة فبواسطته يتمكن من العزف على أنغام المسرحية المختلفة ، ويمضي سعدي يونس في إعداد ممثليه لأدوارهم باحثا عن عناصر للتشويق والمتعة تبهر الجمهور وتكسر الملل ، مستخدما الإلقاء المتنوع الذي ينسجم مع الشخصيات المتباينة التي يؤديها ممثل واحد ، فظهر هذا واضحا في مسرحية يوميات مجنون مقتربا في ذلك من طريقة جان لوي بارو)) [١] .

لقد خرج سعدي يونس عن بناية المسرح في تجاربه الاخيرة التي قدمها خلال فترة السبعينات ، وراح يسعى الى((تثبيت شكل جديد من اشكال المسرح التي انتشرت في اوربا هو (مسرح الشارع) الذي يهدف الى ان يقدم عروضه الى الجمهور ، فيقدم في المقهى والمعمل والشارع وأي مكان يمكن ان يقدم فيه هذا المسرح)) [٢] .

لقد اتسم الفضاء المسرحي في إعمال سعدي يونس بالاقتصاد في وسائل العرض من ديكور وأجهزة إضاءة واكسوار وغيرها من الأدوات المسرحية ،ليس بطبيعة هذا النوع من المسرح فحسب انما يهدف الى تحقيق السرعة والسهولة في التنقل بين أماكن تواجد الجمهور، ووفقا لهذا المنظور الفني ، قدم مسرحية الاستعراض الكبير التي اختار لها المقهى مكانا للعرض ،(مقهى السعدون ببغداد) ، وكذالك مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع التي قدمها على ساحة معهد الفنون الجميلة ، ومسرحية الدربونة التي عرضها في حديقة الأمة وحديقة الزوراء، ومسرحية مذكرات مجنون التي عرضها في البصرة في ساحة أم البروم و شناشيل في البصرة القديمة [٣] .

---

(١) يواخيم فيباخ ، ((تجارب مسرحية في العراق)) ، ترجمة غانم محمود ، مجلة افاق عربية ، (بغداد)، العدد ٦ ، السنة ١٥ ، ٣ اذار ١٩٨٢، ص ١٥٣ .

(٢) سعدي يونس ،((الشكل والمضمون في مسرح الشارع)) ، مجلة اقلام ، (بغداد) ، العدد ٦ ، السنة ١٥ ، اذار ١٩٨٠ ، ص ١٩٧ .

(٣) ينظر حميد المطبعي ، ((الدكتور سعدي يونس مسرح أصيل للوحدة الواعي العربي)) ، مجلة الاذاعة والتلفزيون، (بغداد) ، العدد ١٩٨ ، كانون الأول ١٩٧٦ ، ص ٤٨ .

سامي عبد الحميد:-

كان دائم البحث عن الأمكنة البكر الجديدة، التي لم تقدم عليها عروض مسرحية قبله، وإن قدمت عليها عروض، إلا أنه يغير قليلاً أو كثيراً من مألوفيتها، فيجعلها غير تقليدية، لهذا غادر في بعض أعماله مسرح (العلبة الإيطالية)، وقدم أعمالاً أخرى في المسرح المذكور نفسه فهو يقول : ((إنني أتفق مع ماكس راينهارت في أن لكل مسرحية مسرحها))[١] ، أنصب هدفه في نقل التجارب العالمية وتطويعها محلياً للنهوض بمستوى المسرح في العراق. وعلى نطاق التأليف، طرق النص المحلي والعربي والعالمي، وعلى نطاق الاتجاهات المسرحية تصدى لاتجاهات عدة ابتداء من المسرح الواقعي إلى المسرح الرمزي، والمسرح التعبيري، والمسرح الملحمي، ومسرح اللامعقول أيضاً، وحتى المسرح الشعبي المحلي، لذلك يصنف (عبد الحميد) من المخرجين التجريبيين، ولهذا أدرك (سامي عبد الحميد) في عروضه، أهمية كسر الحواجز الفاصلة بين الممثل والمتفرج، واشتغل على المساحات المفتوحة التي تتحقق من خلالها الألفة والاستجابة للطرفين. إن شغفه الدائم بالبحث ومتابعة الكثير من المستجدات التي يعمل بها المسرح في العالم، تظل هي واجهة الأسباب التي تدفع بـه أن يبقى دائم التفكير بهدف التغيير في إستراتيجية المسرح، وفي استخدامه للأساليب الحديثة و(التجريبية)، والعمل في مسالك غير مألوفة حتى يتمكن أكثر من شد المتفرج (للعرض) ومتابعة ما يجري من أحداث وأفعال (للشخصيات) الدرامية على الخشبة[٢] .

لقد أكدت معظم أعماله على أنه قد أولى اهتماماً كبيراً بالممثل، بحيث جعله أن يكون أهم عنصر في المنظومة البصرية، جاعلاً كل عناصر السينوغرافيا تعمق من

---

(١)علي حسين،((سامي عبد الحميد في محكمة المسرح،جريدة)) جريدة القادسية، (بغداد)،عدد٢٠٢٨، ١٩٨٦ .

(٢)سامي عبد الحميد ، ((التجارب المسرحية الأكاديمية في عهد الثورة)) ،جريدة الثورة ، (بغداد) ،١٩ تموز ١٩٨٧، .

فعله وداعمة له ومساهمة معه، بمعنى أن كل العناصر تعمل من أجله. لهذا حاول أن يبني عروضه على إمكانيات وقدرات الممثل وطاقته التعبيرية، فهو يخوض في حيثيات النص، الذي يبغي إخراجه، بأن يعمل عليه سواء يمازحه بنصوص أخرى، أو يقوم بالتكثيف وحذف المشاهد والشخصيات الخاملة والضعيفة، التي لم تؤثر في سير الأحداث إذا أستُئصِلَت منه، فيقوم بعملية خلق النص من جديد، وذلك من خلال مجمل التغييرات والتعديلات والإضافات والمحذوفات، الذي يبغي إعادة ترتيبه وفق رؤيته الإخراجية، إن صياغته للنص من جديد لا يعني أنه يلغي دور المؤلف بل على العكس بقي أميناً على أفكاره وتطلعاته في النص الأصلي، وفي أحيان كثيرة يستعين بإرشاداته السينوغرافية، فيقول ((إني لا أقوم بذلك من باب التطاول على المؤلف، ولكن من باب توظيف النص مع التطور والرؤية الإخراجية))[١].

فالعرض عند (سامي عبد الحميد) محكم خالٍ من الترهل والإطالة الرتيبة، وقد عمل مع ممثلين شباب لديهم الرغبة في جعل أجسادهم مطواعة لتأدية كل ما يطلب منهم نظره تقع على عاتقهما المهمة الصعبة، حيث يدليان بشهادتهما على الواقع الذي يعيشان فيه من خلال تفعيل فكرة المؤلف ورؤية المخرج، لينحو بها إلى حيث الصورة والفعل والحركة. وهما بهذا يُعَدَّان صوت الحقيقة وصرخة الحق بوجه الظلم. وقد يرتفع الممثل بحسه الصوتي التعبيري إلى ما فوق الصرخة والدخول لعالم الفعل الدرامي والتجسيد في الفضاء المسرحي. ويمهد (سامي عبد الحميد) للممثل أن يبلغ أوج حالاته التعبيرية ويمنحه الحرية الكافية ليحقق مضمون مقولته بصدق مجازي يلعب على حساسية التعبير وبلاغته وبيانه أن يؤكد (سامي عبد الحميد) لأسلوبي خارج السياقات التقليدية في التفعيل

---

(١)سامي عبد الحميد ، ((تجربتي في التمثيل والإخراج)) ،مجلة الأقلام ،(بغداد)، العدد٦ ، اذار ١٩٨٠، ص١٩.

والتدليل والتصوير[١]. وهنا يمكن القول أن العرض ينفتح على تحويل ألوقائعي المرتهن بآليات الواقع إلى واقع فني، يستطيع من خلاله أن يكثف ويفتح مسارب جديدة تعتمد جميعها على التأويل والنظر القرائي والتحليلي، فهو بلا شك يمنح كل ذلك المتعة (للمتلقي)، ولعل هدف المخرج في إطار الرؤية والفكرة والفعل المتميز، هو أن يخلق لأسلوبه (التجريبي)، تجربة أكثر تأملية تتصف بطابعها المميز، من حيث الموضوعية في مجمل أطروحاتها عن طريق العرض الذي لا يرتكن للمألوفة من خلال صياغته لأشكال وصور غير تقليدية. ولأنه تجريبي وموغل في إرهاصات البحث، وتفانيه في معرفة الجديد، إذ لا تجده يميل إلى الثبات أو تبني أسلوب محدد، ذلك يعني تحاشيه الوقوع في التكرار، الذي يؤدي به بالضرورة إلى الجمود والتوقف، فيقول ((إن التكرار معناه الجمود، وأنا متحرك جسمانياً وفكرياً وأساليبي هي الأخرى متحركة نحو الهدف الذي أبغيه لأن الأسلوب الثابت تصل إليه وتقف وتتجمد، وأنا ضد التوقف والجمود، لذلك أساليبي تتجدد وبتجدد الأعمال)) [٢].

إن سامي عبد الحميد ينطلق في معالجاته وأسلوبه من فرضيات يحددها أسلوب المسرحية ، فهو (واقعي) في الطرح حين يخرج مسرحية مثل (الخان) . أما في مسرحية (الخرابة) التي يكتب عنها في منهاج المسرحية إن ما يجري على الخشبة ليس وهماً وإنما أحداث واقعية حدثت فعلاً .. أضاف لها المؤلف من خياله .. لذلك رفعنا الجدار الرابع وأولنا الوهم المسرحي المعهود وأشركنا المتفرج في الأحداث بوعي وليس باندماج ، و(رمزياً) في (بيت برنارد ألبا) للكاتب (لوركا) موغلاً في الرمزية حين يصنع بيتاً (قفصاً من حديد) أقرب إلى السجن (حديد) لتجري داخلهُ أحداث مسرحية(بيت برنارد ألبا) ويضع هذا السجن في منتصف

---

(١) حسين علي ،((سامي عبدالحميد :الممثل عنصر اساسي في العمل المسرحي)) ، جريدة القادسية ،(بغداد)، ٧كانون الاول ،١٩٨٦ .

(٢) محمد عبد فيحان،((الفنان سامي عبد الحميد يتحدث))، جريدة اليرموك، عدد ٣٥٨،(بغداد) في ١٩٨٦/١/١٢.

الصالة بدلاً من المسرح . وهو وثائقي تسجيلي في مسرحيتي المفتاح والخرابة [١] .

ومن خلال ما تقدم يمكن ان نلخص تجربة سامي عبد الحميد المسرحية بنقاط التالية:

١- إيمانه بجماعية العمل

٢- المخرج بتقديره مؤلف العرض المسرحي .

٣- النص في تقديره غير مكتمل يحتاج دائما إلى إضافات والى حذف وتشذيب .

٤- العمل في المسرح هو نوع من التجريب الدائم .

٤- يعطي الحرية الكاملة للممثل ويعتقده مصدر الهام المخرجين والملهم الإبداعهم٠

٥- الديكور والإضاءة والملابس وبقية مستلزمات العرض هي ضرورية جدا ويوليها أهمية استثنائية (...)حتى أنها تطغى أحيانا على أهم تلك العناصر ألا وهو التمثيل [٢] .

صلاح القصب: -

لقد عمد القصب في عموم تجاربه الى نفي مبادئ الإخراج التقليدية،والعمل على أسلوب جديد الا وهو مسرح الصورة الذي يعتمد اقتباس فكرة معينة دون التقيد بنص معين ويكون المخرج هو الخالق الأوحد ،بحيث يكون العرض المسرحي مكتملا في مخيلة المخرج ،فيقوم بنقله الى الممثلين ،ويكون الهدف لأسمى للمخرج هو السعي الى الشمولية والى إشاعة الانسجام الفني في كافة أجزاء العرض المسرحي٠

---

(١)علي حسين : سامي عبد الحميد ، (بغداد : دار القادسية للطباعة ، ١٩٨٣)، ص٧٤ .

(٢) سامي عبد الحميد ، ((افكار حول الديكور والاخراج في المسرح العراقي)) ، مجلة المسرح والسينما ، (بغداد)،العدد١١ ، ايلول ١٩٧٤، ص ٣٧ ٠

يعتمد خطاب القصب على حوار العين والخشبة، أي انه يركز الفكرة المرئية على الحساب الأدبي، هذه الفكرة التي جاء بها انطونين أرتو ـ صاحب مسرح القسوة ـ في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي، وهو لذلك يستفيد من الفنون التي تضع العين في المرتبة الأولى مثل الفن التشكيلي /الرسم والنحت/ والسينما على وجه الخصوص، وعموماً، فان الإخراج لا يخفي تلك التأثرات مطلقاً، وهذا ما يتضح في عروض صلاح القصب ، ان العرض وفقاً لهذه النظرة الحديثة ((يمتاز بسماكة دلالية او كثافة اجناسية وانقطاع مستوياته الفضائية ـ الزمانية، وهو في الوقت نفسه شديد الالتباس ، ذلك انه (يسمو على التحديد) دلالياً في اية لحظة منه ويستحيل كذلك تكراره. وبعبارة اخرى فالنص ذاتي التركيز بشكل قوي (نص الفرجة) ذلك انه ليس مجرد إعلام في شأن ما او معلومات معطاة، بل انه حدث جمالي تجري إبانته كبنية صورية ومادية))[١].

تبدأ قراءة النص عند القصب بمرحلة أولى تأسيسية ((يرفع فيها القصب فصولاً ومشاهد كاملة من النص، ثم تبدأ المرحلة الثانية بغربلة المتبقي، واما المرحلة الثالثة فيعمل فيها على ترحيل ـ وصياغة الحوار بين الشخصيات لصالح الشبكة العلاقية المنتجة أصلا من النص والمطورة في اشتغال المخرج معها))[٢]، حيث يكون الحوار الذي يلقيه الممثل ، هو ذلك الحوار الذي يمتاز بالسمك الدلالي وبلاغة الشعر، حوار يؤسس لمناخ الوحشة والاغتراب والعدم والعزلة، تلك المفردات التي لا تتخفى إمام إي مشاهد لعروض القصب مهما كان نوعه وجنسه. وهذا ما يفسر، وبحدود معقولة، ذلك الحلف الذي وقعه القصب مع وليم شكسبير وأنطوان تشيكوف اللذين يمتازان دائما بالاحتفاء في ثنايا نصوصهما بهذه المفردات كلها.

---

(١) صلاح القصب ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ،(الدوحة :المجلس الوطني للثقافة والتراث)، ص ص٢٤ -٢٥ .

(٢) احمد عبد المجيد ، ((صلاح القصب : ابحث عن احتفالية عراقية خاصة)) ، جريدة الجمهورية ،(بغداد) ، ٢٧ نيسان ،١٩٨٣ .

يرى صلاح القصب ان مغادرته للنص الاصلي تحتم عليه (انشاء فضاء صوري) يكون المعادل للنص، والفضاء الصوري الجديد عادة ما يصل اليه بمعاونة دراما تورج، وقد اصبح الدراما تورج في مسرحياته عنصراً فاعلاً في صناعة العرض المسرحي، كما ان من يشتغل معه في نظم التمثيل عادة ما يكونون هم ايضاً صناعاً للعرض ومشاركين في رؤيته الاخراجية عبر تدخلاتهم الكثيرة في انشاء الفضاء ورسم مسارات العرض الجمالية، واستناداً الى اختلاف عروض القصب فان نظم الاداء التمثيلي تختلف هي الاخرى مع ميل واضح الى الابتكار بأهمالها للنظم التمثيلية المعروفة (برشت، ستانسلافسكي خاصة)، فمع القصب تكون بنية التمثيل بنية استعراضية قوامها ايضاً الصوت والجسد. لا مجال هنا لفائض المشاعر، او العواطف، فالممثل يكون جزءاً من نظام اشاري متعدد المستويات، والعرض لا يمنح فرصة لانتاج حدوتة معينة تستدعي ممثلاً يسهم من خلال الاداء في صناعتها وبثها للمتلقي[١] .

ان عروض صلاح القصب التي تحتفي بالصورة المرئي، كثيراً ما كانت تنتج لنفسها، ووفق ايديولوجيا جمالية مسبقة، جواً وحشياً وكابوسياً، يندب العالم المحيط في لحظة تراجيدية اخاذة تشكلها انساق مركزية في جسد العرض، واهم هذه الانساق هي: ((فلسفة الضوء والظلام. المفردات الديكورية العديدة غير الثابتة وكذلك الاكسسوارية، اللغة ـ الحوار المنطوق على لسان الممثل، الزي، باعتباره نظاماً دلالياً تاماً، المؤثرات الصوتية لا الموسيقى التصويرية، حركة الممثلين التي تميل الى الخطوط المستقيمة والاستعراض بالجسد، الشخصيات المحيرة، وهي شخصيات غالباً ما تكون صامتة طيلة زمن العرض))[٢].

وتقودنا شبكة الانساق الدلالية هذه الى نوعين من التكويد ـ التشفير، يسمى

---

(١)ينظر : حسب الله يحيى ،((شئ في المسرح)) ، جريدة العراق ، (بغداد) ، ٢٣ ايار ، ١٩٨٣ .

(٢)عصام محمد ، ((رؤى صلاح القصب)) ، جريدة الثورة ، (بغداد) ، ٢٢ ايار ،١٩٨٤.

الأول:((التكويد الجوهري والثاني هو التكويد الثانوي الذي يصفه اومبرتو ايكو بالعمليات التي تجري بواسطتها (أنتاج الكودات الفرعية) وهو ما يعول عليه الإخراج هنا كثيراً خاصة عندما نلاحظ امتلاء الخشبة دائماً بحركية الأنساق وتداخلها لإنتاج صور متلاحقة صادمة تثير في ذهن المتلقي ردود أفعال متباينة... وما دمنا بصدد الحديث عن خاصية الصورة لابد لنا من التذكير بميزة الصورة التي (تكمن في تعدد معانيها) وطبقاً لرأي (شيلنج) تملك الصورة (عدداً لا يحد من المعاني، مما يجعل في الإمكان تأويل الصورة الفنية بطرق مختلفة))[١] .

ومن هنا تنقسم مساحة الخشبة في عروض صلاح القصب الى قسمين رئيسين، الأول هو الذي يقع مباشرة إمام المتلقي وفيه تتحرك شخصيات العرض الرئيسة.والقسم الثاني هو القسم الخلفي للخشبة ـ البعيد عن المتلقي والذي يتركه الإخراج مكشوفاً ليضخ فيه كل ما له صلة بالتكويد الثانوي لصنع صورة خلفية، ليست كما يبدو للوهلة الأولى: صورة شارحة لما يجري في مقدمة المسرح، على العكس من ذلك، فهي صورة محايثة، ولكنها أكثر مأساوية من حيث المضمون الفكري اما من حيث الشكل فهي صورة منافسة للصورة الأولى في حلف جمالي يراد منه العين قبل اي شيء آخر[٢] .

يؤكد صلاح القصب في أخراجه على عمق وتألق جميع العناصر الفنية في مسرح الصورة ،وبالسعي أليها ليتمكن الممثلين من إظهار مواهبهم وقوة خيالهم ،حيث ان مهمتهم تكون مهمة صعبة لما يلاقوه من عملية تجسيد أفكار فلسفية كونية عمقها الكون والإنسان عبر التاريخ ،لخلق صور ورموز أسطورية لإضاءة جوانب عميقة من الحياة الآنسانية ،ومسرح الصورة في أفكاره وشخصياته يمثل الإنسان بأكمله

---

(١)عبد الحميد كاظم،((ما هو مسرح الصورة))، جريدة الثورة ، (بغداد) ، ٦حزيران ، ١٩٨٥ ٠

(٢)حسين الأنصاري ، ((أين يكون دور الممثل في العرض المسرحي)) ، جريدة الجمهورية ، (بغداد) ، العدد(٣٦٤٦) ، ٢٥ كانون الثاني ١٩٨٧ ٠

طموحاته ومستقبله وهواجسه وفرحه وحزنه وقلقه وحريته وموقفه من الحياة الإنسانية ،كونها تخلق ظروفها ،ومسرح الصورة يعتمد أعادة خلق إحساس او شعور في العقل يتم بواسطة إدراك مادي بحيث يكون التخيل ،فيتهيأ العقل في تكوين صورا نتيجة للإدراك والأفكار كما في حالة التفكير وأدراك موقف او حالة إنسانية ،او كما في انسياق العقل نحو تجربة ما انسياقا موجها من قبل المخرج ،كما في حالة مزج بين مجموعة من الشخصيات بصور مسرحية معبرة ،يتم تكوينها عن طريق العقل او الخيال او الأحلام ،ومسرح الصورة يعتمد المشاعر والأحاسيس والوجدان أساس له،بحيث تكون الكلمة شئ ثانوي كونها قاصرة عن التعبير عن الحالة الإنسانية بشكل صوري ،فمسرح الصورة ينقلنا الى الحالة الشعورية للشئ بحيث تكون هناك نقطة اتصال حميمية لمشاهدة العرض المسرحي في مسرح الصورة وموقع هذا الاتصال هو الإحساس ،فنحن نعلم بأن الكلمة تخاطب العقل الإنساني ،بينما الصورة لديها القدرة الحسية والشعورية على الولوج الى أعماق النفس الإنسانية من خلال ما توفره لنا الصورة من نقل الحالة الكونية التي تجعل المتلقي على اتصال مباشر عبر علاقة وجدانية وحسية وشعورية ،لخلق صور ميتافيزيقية تقترب من الصورة في الشعر ،بحيث تكون المحصلة مخيلة أبداعية ومكان الأحداث تكون ليس واقعا ملموسا ،وإنما عالم تخيلي يتناول الحالة الإنسانية كونها رحبة تدلل على الوجود الإنساني بحيث يتم خلق صور وإيماءات ورموز واسعة غنية ،لذا نرى الشخصيات في مسرح الصورة لا تمتلك إبعادا نفسية واجتماعية كما في المسرح التقليدي ،وللحلم أهمية في بناء مسرح الصورة،حيث انه ينقلنا من الواقع الى عالم أخر متجاوزين الواقع والمنطق للوصول الى أبعاد وحالات عميقة من اجل الكشف عن المجهول،وللون والخط والكتلة والكثافة والحجم

---

(١)حسين الحسيني ،((د، صلاح القصب :الصورة في المسرح العراقي)) ،مجلة أفاق عربية ، (بغداد) ، السنة الثامنة ، العدد ١٠ ، حزيران ١٩٨٣، ص ١١٤ .

والفضاء المسرحي والعناصر الفنية المتمة للعرض المسرحي ،أهمية كبيرة في إضفاء الجمالية للصورة المسرحية وتأكيد ميتافيزيقية المكان والشخصيات والحالات والمواقف في الصورة المسرحية إيماء او رمزا او إيحاءا ،وأخيرا يجب التأكيد بان مسرح الصورة له تأثير كبير في الذهن والفكر الإنساني[١] .

وهكذا نتوصل إلى أن مسرح الصورة عند صلاح القصب هو مسرح سيميائي يركز كثيرا على البعد الحركي والبصري والتشكيلي والسينوغرافي، وذلك على حساب سلطة النص، وهيمنة اللغة والحوار الأدبي كما هو الشأن في المسرح التقليدي.

فاضل خليل:-

يتحدد الأسلوب عند فاضل خليل وفق مفهوم تحدده ، الواقعية السحرية ، أو ، الواقعية الخيالية ، وينطلق وفقا لما يلي أولا : من تأثيرات التعددية المنهجية لوحدات الإبداع التي تتكامل عندي بذاتها حين تنهل معطياتها من ذاتي لتبدأ تفاعلها في تحقيق التكوين في التصور والصورة والصيرورة . أما المنهجية : وهي ما اعتمده من انتقاء الخيارات ذات التعددية وفق انساق خاصة اتفق عليها فيما تحمله من مخزون الخبرة التي امتلكها . وفي ما تفرضه اللحظة المعاشة . الأمر الذي يجعل اغلبها يحاكي الواقع الذي أعيشه . ومنها اقتنص اللحظات المنتقاة التي أريد ، لحظات التأمل المهموم المتراكمة في مخزوني المعرفي وفق تسلسل منطقي هادف يتحول بعدها إلى بحث استقرائي لتلك اللحظة المنتقاة المقتنصة التي انتقيتها من ذلك الكم المغموس بالأهوال المحيطة . بدأ من توظيف الموروث الشعبي المحلي كما في مسرحيات (الباب القديم ، الشريعة ، خيط البر يسم ، الباب القديم ، مواويل باب الأغا) . والأسطوري كما في مسرحية (سيدرأ) والعربي كما في المسرحيات (الملك هو الملك ، الشياح ، حلاق بغداد) والعالمي كما في المسرحيات (فويسك ، عطيل، اوديب ، الرهان ، سالومي ، في انتظار كودو ، اللعبة ، انسوا هيروسترات)

ينظر : سعيد الرحماني ، ((مسرح الصورة امتداد لتجارب إبداعية)) ، جريدة العراق ،(بغداد) ،١٩ شباط ، ١٩٨٧ .

تحكمني حاجة اللحظة الاجتماعية إلى المعاني الكبيرة التي تحملها تلك النصوص دون غيرها في تراتبيه اختيارية تنطلق من الحاجة الآنية لها رغم لولبيتها الحركية التي تتحد في مسارات تقادمية مع مسيرة الوجود الذي يلفني ضمن الوضع الاجتماعي الذي أعيشه .

ثانيا : يتشكل الاختيار عندي من الإثارة بفعل المحيط واستجابتها المتمثلة من ثنائية (النص و الواقع) كقراءة تبدأ من الصفر لتقترب في النهاية من خطاب العرض وفق مقاييس معرفية يحكمها الغضب الناتج عن الاستلاب للحظة الاغتراب المعاشة أملا في تحرير الداخل من ادرأنه كمقاربة أخرى في الالتقاء مع البنية الكلاسيكية في سعيها إلى (التطهير) الأرسطي وما يصاحبه من التجريب عليها ، كما في (سيدرأ و انسوا هيروسترات) واضعا في حسابي أنها لعبة ربما تكون خاسرة وغير مضمونة النتائج ، بفعل الاستمرار القسري للمعنى الذي يحكمني ويحكم مجتمعي والمحيط . وقد لا يرغمني إلى إتباع السلوك المباشر – الذي اكرهه ولا أميل إليه - في التعليمية و الوعظية ، لا طوعا ولا بالقسرية المقننة ، لا في القراءة ولا في الخطاب الإبداعي . بل ولا حتى في التصورات المألوفة ، لأنها هي الأخرى – من وجهة نظري - غير محكومة بالمباشرة التي ابغضها ، فلا تتابع فيها إذن يحدد دقة السمات التي تمتع بها [١].

أن فاضل خليل في خطابه المسرحي لا يتوقف عند حدود الحسية حيث لا يجدها القيمة المكلفة والوحيدة في التعامل مع الواقع بل راح يزاوجها ويمزجها بقيم منطقية ، خيالية ، سحرية ، لذلك تبدو صورته الخطابية أكثر حيوية جراء محافظتها على التوازن الدقيق بين الحسية كمفهوم تصويري والتراكمات الفكرية والعاطفية تستمدها من الواقع واجتماعيته ومتصلاته . أنه يقارب مرجعيات الواقع المادية ويشابهها الى الحد الذي توفر له تلك المقاربة الواقعية دالا زمكانيا فكريا لا تنزاح فيه الطبيعة والحسية الاجتماعية لصالح السمات الاجتماعية الإنتاجية الممعنة في التجريدية -

---

(١)أنا وجيلي والمسرح في واقع يعزز أخلاقا بحجم الصدمة حوار مع الدكتور فاضل خليل أجراه الدكتور عبد الرحمن بن زيدان .

اللاحسية - والتي لا يمكن إدراكها ألا بالتفكير المجرد (١).

إن الصورة في مفهوم (فاضل خليل) بنية تشكيلية مادية حسية تنمو بموازاة الفعل المتنامي ، تقارب الواقع وتشابهه، الا أنها تتكامل في تفاعلاته الواقعية بالمتخيل او العكس ، تستقرء أزمة الواقع باستعادة الصلة بالتقاليد الأصيلة او بتحقيق قفزة إلى إمام . فهي صورة أحالية حركية شمولية مغربة في بعض مواقعها ألا أنها كصورة دلالية لا تدرك الا داخل نظامها الزمكاني ، تؤول داخل بنية خطاب العرض وتأخذ معناها الأولي من البنية النصية وتشكل مرجعياته أيضا داخل بنية خطاب العرض (٢) ٠

ان الحركة في عروض (فاضل خليل) هي نتاج عن ثقل المواد الناتجة ومقاومتها لنشوء قنوات الإحساس الشاملة التي تفضي إلى منظومة الاحتكاك بين الكتل بمجموعها، محققاً افتراضاته عن طريق فسح المجال أمام تلك الحواس لنمو شخصياته وتكويناته في إيقاعات متفاوتة، من الإنشاء التكويني ليخاطب إشكاله بالتدريج صانعاً قوانينه الاجتماعية عن طريق تحطيم أشكاله القديمة وبناء شكله الجديد بتصارع يؤدي إلى كشف هوية الصورة الفنية [٣].

ان للخيال في عروض فاضل خليل قدرة في تصوير المعاني والأفكار، ودوره يتمثل في إيجاد الشكل الحسي المعبّر عنه عن

---

(١) سلام الاعرجي ،((الدكتور فاضل خليل / الإنشاء الصوري في المسرح العراقي بين الديالكتيك والتنوع)) ، (هولندا) ، oscarsalam2005 @ yahoo.com ٠

(٢)د.جاسم كاظم عبد ، ((فلسفة الصورة لدى فاضل خليل)) ، مجلة شانو فرقة مسرح سالار ، (السليمانية)، العدد (١٧) ،السنة الثالثة ٢٠١٠ ،ص ١٧٠ ٠

(٣)المصدر نفسه ، ص ١٧١ ٠

طريق الأفكار والعواطف، وهو لا يمتلك تلك الحيادية في إنشاء الصورة الفنية، ولا يتفرد في عزلها وضبطها، ما لم تحكمه استجابات حسية ما ورائية تنطلق بحزمة هائلة من الأوهام والخيالات لتقودها الذاكرة المفكرة، وتبثها على شكل استحضارات زمنية تستمد عناصرها من تصورات نفسية ذات مضامين تعبيرية ومقترحات فكرية لبلوغ ((المكان الخالي)) بإنشاء فكري يعتمد على الحس التعبيري والنفسي في بناء الصورة، حيث يقوم بتجريد معالم المكان من هيمنة الكتل التي تفصل ما بين زمن وأخر للوصول إلى مساحة يجري فيها التحكم بأصل الإشارة والعلامة للحصول على أقصى طاقة للمكان للتعبير عن ماهية الأشياء واكتشاف بدائية التكوين الإنشائي حيث يستطيع ان يخلق التعبيرات الأولى لأصل الفعل وحركته التاريخية، وبمقدور هذه المساحة الفارغة تعرية الأفكار و الوصول بها الى أحلامها الأولى [١].

عقيل مهدي:-

أعتمد عقيل مهدي إرساء تجربة جديدة للمسرح العراقي من خلال أفق سعته المعرفية والفكرية والفلسفية والجمالية ،فكانت رؤى جديدة لمسرح السيرة، تعتمد الحداثة ملهما لها في أطار وسينوغرافيا عرض متكاملة في كافة نواحي العرض المسرحي وقد حاول الاهتمام بالتراث وصياغته برؤية جديدة منسجمة مع مسرح السيرة وتناول في مسرحياته شخصيات مسرحية وفكرية وثقافية وأدبية فكانت عروض رائعة كمسرحيات بدر شاكر السياب ، يوسف العاني يغني ، جواد سليم ،

---

(١)د، جاسم كاظم عبد ، ((فلسفة الصورة لدى فاضل خليل)) ،مصدر سابق ، ١٧٢ .

حقي ألشبلي ، علي الوردي ، وتندرج هذه المسرحيات ضمن إعمال السيرة الذاتية وحاول أن تتفاعل مسرحياته مع الوقائع التاريخية على أسس جمالية جديدة تحاكي الواقع متأثرة بالحداثة والتجريب المسرحي[١] .

إن مسرح السيرة الحدثوي عند عقيل مهدي يهتم بجميع العناصر التي يقوم الفن المسرحي من نص وشعر وموسيقى وأزياء وديكور وماكياج وإضاءة وفضاء مسرحي وسائر المؤثرات التقنية بحيث يكون العرض المسرحي فيه صفات تؤكد بان تراثنا وأعلامنا ممكن ان نستقي منهم الوجه المشرق والضروري ونوصله بالحاضر ، بحيث يكون كقيمة فنية ورمزية وتعبيرية مؤثرة وعنصر ديناميكي يتلاقى مع متطلبات الحياة المعاصرة فالأصالة هنا هي عنصر داعم للحداثة التي يؤكد عليها عقيل مهدي والتي تستوعب جماليات العرض المسرحي من تأليف وإخراج وتمثيل وموسيقى وغناء وشعر وأزياء وإكسسوارات وإضاءة وماكياج وسينوغرافيا [٢] .

لا يؤمن عقيل مهدي بقدسية النص فمن الممكن ان يقدم النص حركيا ولا يبقى منه سوى الحوارات الرئيسية ، اي انه يؤمن بقدسية الأفكار وخطة المؤلف وهدف المسرحية ، ولا يؤمن بالقدسية التي تعتمد على الشكلية في العرض ، لهذا أباح لنفسه حذف الكلمات او الحوارات او مشاهد كاملة ليحولها الى صورة ، محاول ان لا يخل هذا الحذف بالتركيبة الأساسية للنص ، بحيث حذف كل ما يصعب على الممثل أداءه وكل ما يؤدي الى التكرار او الإطالة والملل ، اما بنسبة للمسرحية التي كتبها او أعدها فتراه عندما لا يجد التجانس بين مجموعة العاملين والمسرحية ، او

---

(١) ينظر : عقيل مهدي ، الواقعية في المسرح العراقي ، مصدر سابق ، ص ص ٨٠ – ٨٤ .

(٢) محسن ألنصار ،((د.عقيل مهدي والحداثة في مسرح السيرة)) ،انترنت ، موقع الحوار المتمدن ، بتاريخ ١٤/ ٨ /٢٠١٠ .

بعض من مشاهدها يسارع الى إجراء التعديلات بالنص بما يتناسب ويحقق الانسجام والتجانس [١] ٠

يرى عقيل مهدي((ان الممثل يشكل عنصر أساسيا من عناصر العرض المسرحي وعلى جميع العناصر ان تخدم رسالة الممثل التي يكلف بإيصالها من خلال العرض المسرحي ، ومن هنا يتوجب على الممثل ان يتعامل مع جميع مكونات العرض بشكل جمالي وفكري لإيصال فكرة المسرحية الى المتلقي)) [٢] ٠

اما تعامله مع الفضاء المسرحي فيقول عقيل مهدي ((ان اختزل الكثير واعتمد على معطيات الفضاء التي تعطي للممثل حرية الحركة وإنشاء الصور الجمالية المسرحية من خلال استخدام عناصر السينوغرافيا ، بحيث تصبح للمفردة الواحدة من الاكسوارات والديكور والإضاءة أكثر من استخدام لتكوين تشكيلات متنوعة تجعل من العرض المسرحي متكاملا)) [٣] ٠

عادل كريم :-

انتهج المخرج العراقي عادل كريم أسلوبا إخراجيا امتزج فيه الخصوصية العالمية المتمثلة بالمبادئ الكلاسيكية في الإخراج المسرحي مع خصوصية التوجه نحو إيجاد بصمة محلية لغرض خلق حالة من الدهشة والمتعة عند المتلقي وقد ارتكز في أسلوبه الإخراجي أيضا على المزاوجة مابين الموروث المحلي والمعاصر في العرض المسرحي ٠

ان عادل كريم الذي قام بخراج العديد من المسرحيات ضمن نشاطات قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد منها (انيجونا ،اوديب ملكا ، ميديا ، الدنس ، الغرامة ، كلكامش ، الأشباح نبوءة المطر ، رحلة الصحون الطائرة

---

(١) مقابلة مع د عقيل مهدي في ٢/١٦ / ١٩٨٦ ، نقلا عن احمد سلمان العطية : دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ،رسالة ماجستير غير منشورة ، مقدمة الى جامعة بغداد ، اشراف الدكتور عوني كرومي ، ١٩٨٧ ٠ ص ١١٦ ٠

(٢)المصدر نفسه ، ص ٢٤٦ ٠

(٣)نفسه ، ص ٢٤٨ ٠

(٤) مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور عادل كريم يوم الثلاثاء المصادف ٨/٢٣ /٢٠١١ في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد في الساعة ٩ صباحا ٠

) ، استخدم في هذه المسرحيات أسلوب الإعادة والحذف والإعداد للنص المسرحي مع إضافة شخوص جديدة والتخلص من الجانب السردي للنص وتحويله الى جانب مرئي يعتمد على الحركات والإيماءات الجسدية لتحقيق هدف العرض ٠

اما طبيعة تعامله مع الممثل فقد لجأ الى طريقة معايشة الشخصية وترك الممثل التعامل مع الشخصية المسرحية المراد تقديمها بحرية تامة والحصول على إشكال تجريبية وتحويل المدرك القديم الى مدرك جديد لدى المتلقي ٠ وتحقيق بيئة عرض منطقية وخلق جو مسرحي يحقق شكل العرض ومضمونه ٠ كما اعتمد على الحركة المسرحية الغير مألوفة باستخدام طابع الحلم خصوصا بالتعامل مع المجاميع التمثيلية من اجل إيجاد سينوغرافية العرض الجديدة التي تظهر طبيعة الإحداث الدرامية بشكل متوافق ومنسجم بعيد عن الجوانب الشكلية [١] ٠

وتعامله مع الإضاءة بنفس الطريقة التي أوجدها أبيا اذ ((تحولت عنده الإضاءة الى عنصر درامي فعال يعمل على تقوية التأثير الدرامي لكل من الممثل والمناظر ويضمها معا في وحدة متكاملة))[٢] ٠

فعد عادل كريم الإضاءة مصاحبة لمجريات الإحداث الدرامية وتوظيفها على وفق ما تتطلبه حركة المجاميع والممثلين ضمن الحدث الدرامي ٠ كما اعتمد الفضاءات المتعددة مابين المنظر المسرحي الساكن ، ومابين تحركات المجاميع والتعبير عما يدور داخل الشخصيات من صراع درامي [٣] ٠

---

(١)مقابلة اجراها الباحث مع الدكتور عادل كريم يوم الثلاثاء المصادف ٨/٢٣ /٢٠١١ في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد في الساعة ٩ صباحا ٠

(٢) د عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق، ص ٦٠ ٠

(٣) مقابلة اجراها الباحث مع الدكتور عادل كريم ، مصدر سابق

عبد الكريم عبود :-

لأجل الانتقال من مفردات المنهج النظري الى التطبيق العملي حاول المخرج عبد الكريم عبود العمل على مستويين هما :

المستوى الأول :- التدريس داخل أروقة الصف وعلى وفق الأساليب الإخراجية وتنوعاتها ٠

المستوى الثاني :- اختيار أعمال مسرحية تتلائم مع المنهج الدراسي الموضوع ، وقد تعامل مع الطلبة في هذا المستوى على محورين :

المحور الأول :- كشف القيم الدرامية في النص المسرحي والتي تمثل جوهر هذا النص وانتمائه لمذهب مسرحي معين ٠

المحور الثاني :- إعطاء النصوص صفة العصرنة بما يتلائم مع روح العصر ، وتبين ذلك من خلال أسلوب إخراجي الذي يتجاوز حدود التقليد ٠ كما في إخراجه لمسرحيات (الكترأ ، طائر البحر ، مارا صاد)[١] ٠

واعتمد المخرج عبد الكريم عبود في أسلوبه الإخراجي على عنصر ((الاستثارة اللحظوية القادرة على استفزاز لحظات الفعل الإبداعي في داخل المخيلة الإخراجية لدى المخرج ، هذه الاستثارة تتحرك فيها الإشكال ويتوحد من خلالها الفضاء المسرحي بشقيه ألزماني والمكاني ، والممثل في هذا الفضاء هو كائن حي أسطوري يعمل على خلق الطقسية بالاعتماد على قدراته الحسية وإمكانياته التقنية لانجاز لحظة الإبداع ، وعمل على تحويل الأفكار المجردة في النص إلى حقيقة مشهديه حاضرة بكل مكوناتها البصرية والسمعية في لحظة الوجود الحي للمتلقي))[٢].

---

(١)مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور عبد الكريم عبود يوم الثلاثاء المصادف ٩/٣/ ٢٠١١في بيته ٠الساعة السادسة مساءا٠

(٢)مقابلة اجراها الباحث مع الدكتور عبدالكريم عبود يوم الثلاثاء المصادف ٨/٢٣ /٢٠١١ في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة في الساعة ٩ صباحا ٠

طارق عبد الكاظم:-

اعتمد المخرج طارق العذاري على عصرنة النصوص بما يتلائم مع روح العصر ووفق رؤية اخراجية جديدة يحاول من خلالها ايجاد المفاتيح البصرية الحية التي تختفي وراء الكلمات ، حيث انطلق من تحليل الكلمة في النص لاعطاء الممثل القدرة على ايصال المعنى الى المتفرج (١) ٠

لقد اعتمد طارق العذاري في خطته الاخراجية على جانبيا ((الاول الجانب الفني يتلخص بألاستفادة من استنهاض امكانية الممثل ووعيه لذاته بالاستعانة بتجارب المسرح العالمي وخاصة الحركة الجسمانية ،حيث جعل الممثل هو مخرج الدور ومفكره ، اما الجانب الثاني الجانب الفكري ففيه حاول المخرج اسقاط عموديات النص الى خصوصية واقعنا العربي والقومي من خلال التعامل مع الجانب الحسي والجمالي للمتفرج والابتعاد عن الاسلوب المباشر الخطابي)) (٢) ٠

اعتمد طارق العذاري على حركة الممثلين لتكثيف الصورة المسرحية من خلال اشراك الممثلين بكل انفعالاتهم واحاسيسهم مع الفضاء المسرحي بلغة متناسقة ومفهومة لدى المتلقي (٣) ٠

اعتمد طارق العذاري على الاضاءة والديكور والمؤثرات الموسيقية والصوتية في تجسيد رؤيته الاخراجية من خلال تعزيز الانسجام والتوافق بين حركة الممثل وعناصر العرض ، اضف الى بلورة ودعم الصراع الدرامي في العرض المسرحي (٤) ٠

---

(١) مقابلة أجراها الباحث مع استاذ مساعد دكتور طارق العذاري في ٩/١٣ / ٢٠١١ في كلية الفنون الجميلة جامعة الصرة في تمام الساعة ١٠ صباحا ٠

(٢) ع ٠ط ، ((ثوب الامبراطور ، عمل مسرحي بما كانيات متواضعة جدا)) ، مجلة عالم الفن ، (الكويت) ، العدد(٤٧٣) ، ١٩٨١ ، ص ٤٢ ٠

(٣) مقابلة أجراها الباحث مع استاذ مساعد دكتور طارق العذاري، مصدر سابق ٠

(٤) المصدر نفسه ٠

حازم عبد المجيد :-

إما حازم عبد المجيد فقد اخضع أسلوبه الإخراجي لعدة اتجاهات هي :-

١- الاتجاه الأكاديمي التطبيقي الذي لا يخضع لضروريات الرغبة والخيال وانما يخضع للرغبة في اكتشاف الخبرات وممارسة العمل والتعرف على نظمه على صعيدي التمثيل والإخراج كما في مسرحية (هملت) التي أخرجها مع طلبة المرحلة الأولى في عام ٢٠٠٩في مادة التمثيل ، وكذلك تجارب مع المرحلة الأولى في عام ٢٠٠٥في مادة اللياقة المسرحية ٠

٢- المزاوجة بين العمل الأكاديمي والعمل الاحترافي من خلال نظام وبرنامج أكاديمي مدروس على وفق متطلبات الخبرة والتخيل وتحويل قدرات الطالب وطاقاته الى نمط ايجابي في العرض المسرحي كما في مسرحية (حداد الليالي الثلاث)في عام ٢٠١٠ مع طلبة المرحلة الثانية والثالثة فرعي التمثيل والإخراج ٠

٣- النظام الاحترافي البحت الذي من خلاله يتوصل لاكتشاف قدرات الطالب على المستوى التمثيلي ، كما في مسرحية (ارتجال زمن الصمت)[١] ٠

اعتمد حازم عبد المجيد في أخراجه لمسرحياته على نصوص من تأليفه او إعداد سيناريو لمسرحيات عالمية او محلية ، كما اعتمد أسلوب الرقص الدرامي من خلال ميوله لعنصري الموسيقى وجسد الممثل ليحقق حضورا بصريا ولغة دلالية جمالية تختصر آليات اللغة والسرد والحوار ، محولا الصورة والتعبير والحركة الى لغة حسية معرفية إدراكية ضمن خصائص الرؤية البصرية والحسية دون التركيز السمعي[٢] ٠

---

(١) مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور حازم عبد المجيد في ٧/١٠ / ٢٠١١ في كلية الفنون الجميلة جامعة الصرة في تمام الساعة ١١ صباحا ٠

(٢) المصدر نفسه ٠

كان الممثل عند حازم عبد المجيد عنصر جوهري ومهم في العملية المسرحية ، حيث أخضعه لعدد من المراحل منها النفسية والحسية والذاتية والاجتماعية وتكوين منظومة من العلاقات الأساسية التي تكون أواصر مشتركة بين عناصر العرض البشرية خاصة الانسجام بين الكوادر التمثيلية التي تحقق انسجاما فاعلا في انتاج العملية المسرحية[١] .

لقد اتخذ حازم من العنصر الموسيقي الشكل الحسي في ربط إيقاع العرض بإيقاع الفضاء وصولا الى محتويات الموضوع الجمالي بطريقة انسجامية ، بحيث لا يمكن فصل جانب الإيقاع الموسيقي من الإيقاع الحركي لجسد وإحساس الممثل[٢] .

---

(١)مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور حازم عبد المجيد في ٢٠/٧ / ٢٠١١ في كلية الفنون الجميلة جامعة الصرة في تمام الساعة١٢ صباحا .

(٢) المصدر نفسه .

الدراسات السابقة :-

قام الباحث بالتقصي والبحث في مراجعة الأطاريح والرسائل الخاصة بالماجستير والدكتوراه، وتحديداً في تخصص الاخراج المسرحي، والتي لها علاقة مباشرة بموضوع البحث المتعلق بتداخل الاساليب الاخراجية وانعكاسها في عروض المخرجين المطبقين حصراً بالأساليب الاخراجية أو المعالجات، فوجد بعض المباحث والرسائل له علاقة بموضوع بحثه،مثل الفصل الرابع في رسالة الماجستيرالموسومة (الجانب التربوي والجمالي في عروض كلية الفنون الجميلة) والمقدمة في عام ١٩٨٨ للباحث (عبدالخالق ابراهيم ياسين) والذي جاء بعنوان (الاتجاهات الجمالية في عروض كلية الفنون الجميلة) والتي تناول بها الباحث العروض المسرحية لساتذة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، ورسالة الماجستيرالموسومة (اوجه التشابه والاختلاف في الاساليب الاخراجية لدى جيل الرواد) والمقدمة عام ١٩٨٩ للباحث (عبد الوهاب عبد الرزاق الخطيب). وقد قسم البحث الى اربعة فصول، ضم الفصل الاول منها، اهمية البحث والحاجة اليه واهدافه وحدوده والدراسات السابقة، وقد حدد الباحث اهداف البحث على النحو الاتي.

١- توثيق حقبة تاريخية مهمة من تاريخ فن الاخراج المسرحي في القطر.
٢- تعرف ابر ز المنطلقات الاساسية في عمل المخرج مع النص والممثل والفضاء المسرحي، على انها هي الاساس المادي، الذي بني عليه من جاء بعد هؤلاء الرواد، واسسوا منطلقاتهم الخاصة في عملهم الاخراجي.
٣- تعرف اهم الاساليب التي جاء بها المنظرون في المسرح ولا سيما فن التمثيل والاخراج ومدى تاثر تلك الاساليب المتبعة عالميا في اساليب جيل الرواد في المسرح العراقي.
٤- دراسة مدى تاثير اساليب جيل الاربعينيات من خلال التطرق الى اسلوب الرائد الراحل حقي الشبلي في اسلوب جيل الخمسينات وما تبعه واعني بذلك جيل ما بعد حقي الشبلي.

٥- دراسة امثلة منتجه من الاعمال المسرحية التي اخرجها الرواد وتحديد سماتهم الاسلوبية في اخراجهم للمسرحية فيما يخص تعاملهم مع النص، والممثل، والفضاء المسرحي.
٦- دراسة مدى استفادة الرواد من دراستهم في الداخل او في الخارج والوقوف على اهم الاضافات الجديدة التي رفدوا بها المسرح العراقي.
٧- دراسة تعامل الرائد مع النصوص المحلية والعربية والاجنبية واستطلاع ارائهم بشان التعامل معها.

الفصل الثاني ضم مبحثين:-
المبحث الاول: تعريف مصطلح الاسلوب عامة، ومحاولة ابداء وجهة نظر خاصة للباحث في هذا المجال.
المبحث الثاني: التطرق الى اهم الاساليب الاخراجية لدى المخرجين ستانسلافسكي وبريخت وبيان تاثيرهما في اساليب عمل جيل الرواد.

الفصل الثالث: ضم اربعة مباحث:-
المبحث الاول: عن الرائد الراحل (حقي الشبلي) وبيان تاثيرات زيارة الفنانة (فاطمة رشدي) الى بغداد فيه وتاثير (عزيز عيد) رائد المسرح الحر في مصر، وكذلك تاثير المسرح الفرنسي في اسلوبه الاخراجي لانه قد درس الفن هناك.
المبحث الثاني: تطرق بالتفاصيل الى الاسلوب الفني للرائد الراحل (جاسم العبودي) من خلال تعامله مع العناصر الاساسية في العرض المسرحي وهي (النص، الممثل، والفضاء المسرحي وتاثير الاساليب الاخراجية العالمية في اسلوب الاخراج المسرحي عنده ولا سيما اسلوب (ستانسلافسكي)، مع بيان اوجه الاختلاف والتشابه بين اسلوبه واسلوب الرائد الراحل (ابراهيم جلال) والرائد (جعفر السعدي) ومدى تاثيره فيهما، وكذلك الوقوف على سماته الاسلوبية من خلال تطبيقاته على مسرحية (كلهم اولادي) لـ ارثر ميلر.

المبحث الثالث: عني باسلوب الفنان الرائد الراحل (ابراهيم جلال) من خلال تعامله ايضا مع العناصر الثلاثة الاساسية للعرض المسرحي/ مع بيان اثر الراحل (حقي الشبلي) في اسلوبه، واهم المؤثرات الاجنبية التي كان لها دور في اسلوبه الاخراجي. وبيان اوجه الاختلاف والشبه بين اسلوبه واسلوب الرائدين (جاسم العبودي) و (جعفر السعدي). والوقوف على سماته الاسلوبية من خلال تطبيقاته المسرحية (المتنبي) لـ عادل كاظم.

المبحث الرابع: اختص باسلوب الفنان (جعفر السعدي) ومدى تاثره بالرائد (جاسم العبودي)، واوجه التشابه والاختلاف فيما بينه وبين استاذه المرحوم (حقي الشبلي) وزميله الرائد (ابراهيم جلال) كذلك مدى تاثره بالاساليب الاخراجية العالمية والوقوف على ابرز سماته الاسلوبية من خلال تطبيقاته على مسرحية (رقصة الاقنعة) لـ شاكر السماوي.

اما الفصل الرابع: فقد تضمن استنتاجات الباحث وقائمة المراجع والمصادر التي استخدمها.

من ضوء ما تقدم، فان الباحث يرى ان هذه الدراسة تقترب من الدراسة الحالية من خلال المبحث الاول الخاص بمصطلح الاسلوب، واقتربت ايضا من الاساليب الاخراجية عند المخرجين العالميين من خلال العناصر الاساسية المكونة لعناصر العرض الا انه تطرق الى اثنين من المخرجين (ستانسلافسكي) و (بريخت)، الا ان الدراسة الحالية ضمت الاساليب جميعها فضلا عن الاسلوبين السابقين.

كما اختلفت الدراسة الحالية من ناحية الاهداف والنتائج والمجتمع والعينات وطريقة البحث.

وطروحة الدكتورة الموسومة (تداخل الاساليب الاخراجية في عروض المسرح العراقي) والمقدمة في ٢٠٠٥، للباحث محمد كاظم علي وقد قسم البحث الى اربعة فصول، ضم الفصل الاول منها،مشكلة البحث اهمية البحث والحاجة اليه واهدافه وحدوده ، وقد حدد الباحث اهداف البحث على النحو الاتي

١- تفرد وتجمع الاتجاهات الاخراجية في العرض المسرحي الواحد .
٢- طبيعة الأنساق الكامنة وراء إنتاج العرض المسرحي المعاصر .
٣- تتجلى أهمية البحث في كونه يفيد دارسي الاخراج المسرحي والنقد في معاهد وكليات الفنون الجميلة والفرّق المسرحية والمهتمين بالمسرح .

الفصل الثاني ضم مبحثين:-

المبحث الأول : الأصول المعرفية والفلسفية لمفهوم التداخل .

المبحث الثاني : تداخل الاتجاهات الإخراجية والعوامل المؤثرة فيها .

المبحث الثالث : آليات تداخل الاتجاهات الإخراجية .

المبحث الرابع : جماليات تداخل الاتجاهات الإخراجية .

الفصل الثالث :- الاجراءات وضم اربعة عينات هي : -

١- مسرحية عطيل في المطبخ، إخراج سامي عبد الحميد.
٢- مسرحية مكبث، إخراج صلاح القصب.
٣- مسرحية انسوا هيروسترات، إخراج فاضل خليل.
٤- مسرحية الأشباح، إخراج عادل كريم.

اما الفصل الرابع: فقد تضمن استنتاجات الباحث وقائمة المراجع والمصادر التي استخدمها.

من ضوء ما تقدم، فان الباحث يرى ان هذه الدراسة لاتقترب من الدراسة الحالية من ناحية الاهداف والنتائج ومجتمع البحث والعينات وطريقة البحث.

ما أسفر عنه الإطار النظري

١- <u>ستانسلافسكي :-</u>

١- اهتم بالبحث عما وراء الكلمة في النص الدرامي ،واهتم بالممثل من خلال التقمص والاندماج وتطبيق الدقة التاريخية في الإضاءة والأزياء وسينوغرافيا العرض وإيجاد مبدأ الإيهام في العرض المسرحي ٠

٢- أدولف أبيا: -

١- يعتمد أسلوبه الإخراجي على حذف وإضافة مفردات درامية الى النص المسرحي ٠

٢- ادخل الموسيقى والإيقاعات الحركية لتعزيز الانسجام والتوافق بين حركة الممثل وعناصر العرض المسرحي الزمانية والمكانية ٠

٣- يعتمد أسلوبه الإخراجي على استخدام الإضاءة في دعم الحدث الدرامي وبلورة ودعم الصراع الدرامي في العرض المسرحي ٠

٣- كوردن كريج :-

١- كان يؤلف بين صورة المشهد وبين الحركة وبين اللون في فضاء العرض المسرحي ٠

٢- استخدم الأزياء الجماعية من اجل تحقيق الدلالات الرمزية والتعبيرية في العرض المسرحي ٠

٤ – ماكس راينهارت : -

١- اعتمد اسلوبه الاخراجي على النص الدرامي لتحقيق مفهوم مسرحة المسرح ،مع الحفاظ على مضمون النص كشكل ادبي ٠

٢- اعتمد المؤثرات الصوتية والضوئية التي أحالة المكان المسرحي الى أجواء شديدة الإبهار والتغير ٠

٣- دمج المسرح بالصالة لخلق علاقة وثيقة ومثيرة بين الممثل والمتلقي ٠

٥ - فسيفولد مايرهولد :-

١- استخدم تقنية توحيد الإضاءة والحركة والأدوات المعمارية والرقص الحركي لإقامة الانسجام والتناسق بين الضوء والخطوط في المنظر المسرحي ٠

٢- استخدم البقع الضوئية المتقابلة في الفضاء المظلم ، ووسيلة لتقديم سلسلة من الإحداث المتلاحقة والسريعة ٠

٣- الاهتمام باختيار الأزياء المسرحية التي تتناسب مع حركة الممثل في العرض المسرحي ٠

٤- وظف المناظر المسرحية التي تعتمد التكثيف المتعمد لتكون مادة للفعل المسرحي والتي أساسها الممثل ٠

٦ - جاك كوبو :-

١- انطلق من تحليل الكلمة في النص المسرحي لإعطاء الحياة للممثل في القدرة على إيصال المعنى والشكل المتناسق الى المتفرج ٠

٧ - فاختانقوف :-

١- مزج بين عناصر الواقع والخيال وتقديم عرض مسرحي يعتمد على الشكل الباطن وجوهر الواقع ولا يعطي للشكل الظاهري اي اهتمام في أسلوبه الإخراجي٠

٢- مزج الإضاءة والموسيقى مزجا متداخلا للتأكيد على تشكيل واقعيته الخيالية التي تمزج بين الواقع والفانتازيا والتداخل ألحلمي بين العالمين ٠

٣- استخدم الإشكال الهندسية حيث قام طلبته بتمثيل الصامت مع الموسيقى ووفق الإشكال الهندسية وإبعادها ٠

٨ - شارل ديلان :-

١-اعتمد الدخول إلى عمق الفكرة الدرامية وبحث في تفسير العبارات والكلمات في النص المسرحي٠

٢-طلب من الممثل إن يشترك بكل أحاسيسه وانفعالاته مع الفضاء المسرحي بلغة متناسقة ومفهومة لدى المتلقي ٠

٩ – لويس جوفية : -

١- اعتمد التجديد في مجال السينوغرافيا والديكور واستخدام القطع الهندسية في الفضاء المسرحي ٠

٢- أراد إن يذيب الممثلون أنفسهم في النص حتى كل جزئية فكرية منه وكل إيماءة وكل نغم لكي يكونوا دقيقين في تشخيصهم ٠

٣- إرادة من الممثل إن تكون حركته محدودة والإلقاء بطيء حيث يمكن إيصال كل فكرة وكل عاطفة بشكل كامل إلى المتفرج ٠

١٠ – ليون شللر : -

١-اهتم بتحريك المجموعات الكبيرة على خشبة المسرح ٠

٢- أراد من الممثل إبراز فضائل الشخصية للدور المسرحي على حساب ذاته ٠

١١ – ألكسي بوبوف :-

١- حرك خيال الممثل وصولا الى تحقيق متطلبات الشخصية الدرامية ٠

٢- بحث عن التكامل في العرض المسرحي من خلال التركيب المنسجم الهارموني لجميع أجزاء العرض وانسجامها مع بعضها ٠

١٢ – برتولد برخت :-

١- كسر مفهوم الإيهام بالتجسيد وجعل الممثل (الراوي) يواجه الجمهور متحدثاً لهم وجهاً لوجه عن طريق السرد وتحديد أسئلة مباشرة للمتلقي.

٢- وظف مفهوم (التغريب) كوسيلة لتنشيط الموقف الدرامي والإتيان بمدرك جديد يتناسب تناسباً طردياً مع أفكاره وإيديولوجيته ليجعل المتلقي مشارك في الفعل المسرحي .

٣- سعى إلى عصرنة المادة التاريخية بما ينسجم مع الواقع الاجتماعي ومجريات العصر.

٤- استخدم التناقضات وصراع الأضداد لتوضيح مقاصد السلطة وظلمها من خلال الجدل النقدي والتناقض والازدواجية لشخصيات إبطاله.

٥- استخدم الإضاءة الفيضية لإبقاء الجمهور يقظا يراقب العرض المسرحي ٠

٦- استخدم الموسيقى لتوحيد مشاعر الجمهور وتفسير الإحداث ، وفي توحيد الصالة بخشبة المسرح.

١٣ – انطونين ارتو :-

١- استخدم الصرخات والالتواءات السحرية على حساب النص الدرامي ٠

٢- أراد البحث عن أنماط وطرق جديدة للإضاءة تعتمد على نشر اثأر الذبذبات الضوئية على شكل موجات ٠

١٤– كوركي توفستونوكوف : -

١- أراد قراءة النص قراءة جديدة تتناسب مع روح العصر من خلال إيجاد المفاتيح البصرية الحية للكنز الذي يختفي وراء الكلمات ٠

٢- رفض الأداء النمطي للممثل وطلب إن يكون العمل الفني ذو مقدمة منطقية ٠

١٥ – جان لوي بارو :-

١- اهتم باللغة الجسدية الكونية التي توحد بين الفضاء المسرحي الشامل والحياة الداخلية الخفية للشخصية الدرامية ٠

٢- أراد التركيز على المشاركة العاطفية والذي يصبح فيه العرض المسرحي تأليفا بين الممثلين والجمهور ٠

٣- استبدل السيكولوجية الدرامية والحبكة بفيزياء المسرح او الإيقاعات المشهدية الحركية ٠

١٦ – جان فيلا :-

١- استخدم حركة الممثل في تكثيف الصورة المسرحية ٠

٢- أعطى الموسيقى دور الافتتاحية والربط بين المشاهد في العرض المسرحي ٠

١٧ – بيتر بروك :-

١- النص فاقد القدسية، قابل للحذف والإضافة، و الكلمة جزء من الحركة.
٢- اهتم بالحدث المسرحي ، فضلا عن استخدام الصورة المسرحية المتحركة بدلا من الثابتة ٠
٣- استخدم الحركات والإيماءات والإحداث الموسيقية والإشارات كأساس في عمله الإخراجي ٠

١٨ – كروتوفسكي :-

١- اقتصار المنظر على عدد من المقاعد الخشبية، وعدم تحويل الفضاء المسرحي إلى مكان تمثيلي محدد.
٢- استخدم جميع عناصر العرض في خدمة الممثل لأنه عنصر رئيسي في العرض المسرحي ٠
٣- استخدم الإضاءة البسيطة في تجسيد المنظر المسرحي ورفض الماكياج والأزياء المتعارف عليها في المسرح .

٤- دعا إلى الالتحام بين النص والممثل فالنص وسيلة يعبر بها الممثل عن نفسه ٠

١٩- جوزيف شاينا :-

١- اعتمد أسلوبه ألإخراجه على إعداد أفكار جديدة انطلاقا من النصوص الدرامية لعروضه المسرحية ٠
٢- حاول إيجاد العلاقة البصرية بين مفردات فضاء العرض المسرحي ٠
٣- يغلب على العرض المسرحي الجانب الحركي المسمى (اللاتشكيلي).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث.

٢- عينات البحث.

٣- منهج البحث.

٤- أداة البحث.

٥- طريقة التحليل.

١- مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث جميع العروض(ستون عرضا مسرحيا *) الخاصة بالطلبة المخرجين المطبقين في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة للفترة الزمنية المحددة للبحث والتي أمكن الباحث للحصول عليها .

٢ - عينة البحث:

شملت عينة البحث خمسة عروض مسرحية وهي كما مذكورة في الجدول أدناه

ت	اسم المسرحية	تأليف	إخراج	سنة العرض
١	موت فنان	محي الدين زنكنة	علي عبد الرحيم	٢٠٠٥
٢	الصرخة	صباح الانباري	أسامة مهدي	٢٠٠٧
٣	القمامة	علي عبد النبي الزيدي	نور الدين ضياء	٢٠٠٨
٤	عطيل	شكسبير	علي زيارة	٢٠٠٩
٥	اللوحة	هارلودبنتر	احمد طه	٢٠١٠

وقد اختار الباحث هذه العينات للأسباب والمسوغات الآتية :

أ – وجودها على شكل قرص مدمج (C D)

ب – وضوحها سمعيا وبصريا بحيث يستطيع الباحث تحليلها وتحقيق أهداف البحث من خلالها .

ج- تمثيله لمشكلة البحث ٠

---

* انظر الملحق رقم (١)

٣- منهج البحث : لتحقيق هدف البحث اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

٤- أداة البحث : لتحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على مايلي :

أ – الأدبيات والدوريات المتخصصة والمقابلات الشخصية وفي ضوء ما أسفر عنه الإطار النظري .

ب – كتاب الإخراج (السكربت) الخاص بعينة البحث والتي أمكن الباحث الحصول عليها .

٥- طريقة التحليل :- لأجل تحليل العينة قام الباحث بالإجراءات الآتية :-

إعطاء وصف تعريفي تضمن فكرة المسرحية وموضوعها والمذهب الذي ينتمي إليه النص الدرامي وملخص المسرحية أضف إلى مؤلف المسرحية ومخرجها ومكان وتاريخ عرضها والأستاذ المشرف على العمل المسرحي الخاص بكل مسرحية

تحليل العينات : -

أولا : مسرحية موت فنان

اسم المؤلف : محي الدين زنكنة

اسم المخرج : علي عبد الرحيم

اسم المشرف: أ.م . د طارق عبد الكاظم العذاري

مكان العرض: المسرح التجريبي في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ٠

سنة العرض : ٢٠٠٥ ٠

فكرة المسرحية : -

البحث عن القيم الاجتماعية من خلال الفن وتحقيقها في الحياة ٠

ملخص المسرحية :-

تتحدث المسرحية عن رسام اسمه (محمد) يتعاقد مع تاجر مبيعات للوحات الفنية ، يتفق محمد مع التاجر في إحدى المعارض في بيروت على ان يأتي محمد الى بلد التاجر ويعرض لوحاته فيتفقان على الأمر، ويسافر محمد الى بلد التاجر بعد ان اتفق على ان يلتقيان في فندق يحجزه التاجر له ، بعد وصول محمد الى الفندق يطلب من المدير ان يعطيه المفتاح لذهاب الى غرفته ليرتاح ، يستدعى التاجر ليرى محمد بعد ان اخبره مدير الفندق بوصول الفنان محمد، يدخل التاجر الى الفندق ليقابل محمد ويستلم منه اللوحات لكي يكمل تحضير المعرض فيقول له محمد بان اللوحات تم الحجز عليهم في المطار فيغضب التاجر ويحاول ان يعرف الأمر الذي أدى إلى حجز اللوحات فيخبره انهم يشكون انها مسروقة ويعطيه إيصال بحجز اللوحات فيخرج التاجر مسرعا للذهاب الى المطار لجلب اللوحات فيدخل محمد الى غرفته ليستريح بعد فترة يخرج لتناول الشاي في المطعم تدخل فتاة جميلة جدا فيعجب الفنان محمد بجمالها وينوي رسمها فيتقرب منها ليحدثها عن جمالها وإنها لوحته التي كان يتمنى ان يرسمها فتطلب منه ان لا يضيع وقتها الذي تكسب منه المال فيكتشف انها تبيع نفسها لمن يدفع المال فيصدم محمد ويتألم لما يحدث إمامه من ضياع القيم الاجتماعية ، فتدهور صحته لما يراه من فقدان المجتمع للقيم العليا الاجتماعية وتفشي الفسق والفجور ، فيبدأ بالتقية ويسرع مدير الفندق والعمال بإسعافه وهكذا كانت نهاية الفنان محمد ٠

تحليل العرض :-

إن إعداد النص يدلل على إمكانية استخدامه ضمن حدود الحياة المعاصرة واشكاليتها المتعددة ومن ثم وضع الحلول لهذه الإشكاليات من خلال وجود قناعات معينة يسير على وفقها المخرج كونه يقدم تجربة إنسانية جديدة تسعى الى بناء أفكار ورؤى إخراجية قائمة على التأليف والانسجام مابين تقنيات وعناصر العرض المسرحي ، وعبر تحديد الهوية الجديدة لنص من خلال الإعداد المسبق للنص الدرامي[١] ، حاول المخرج جعل النص وسيلة يعبر بها الممثل عن شريحة من المجتمع من خلال أداءه وتعامله مع عناصر العرض الأخرى ، أضف الى محاولة المخرج تحليل الكلمة لإعطاء الممثل القدرة على إيصال المعنى الى المتفرج ، ومن خلال ما تقدم قام المخرج بتعامل مع عناصر العرض المكونة للعرض المسرحي وفق رؤيته الإخراجية ٠

ففي بداية العرض قام المخرج بمقدمة للمسرحية (مشهد استهلالي) حاول من خلاله توضح فكرة المسرحية من خلال التكوينات الجسدية للممثلين ٠

اماالديكور كونه الغاية الأساسية في مساعدة الجمهور على فهم تفاصيل العمل المسرحي ويجاد الصورة المسرحية الملائمة لموضوعة النص الدرامي سواء كان إعدادا أو تأليفا،و إيجاد الجو المناسب والتعبير عن العناصر الدرامية البارزة في النص من خلال الصورة واللون ، كان هناك تجسيد لشخصيات درامية خارج نطاق موضوع النص وشخصياته ، تتحرك هذه الشخصيات في فضاء العرض بمصاحبة المؤثرات الصوتية والموسيقية ، وقد ساعد خلو المنظر المسرحي من الديكورات المزاحمة على ان تكون حركات تلك الشخصيات بطريقة أكثر سلاسة ، بمعنى أعطى للممثل حرية الحركة عن طريق تكثيف المنظر المسرحي من الديكور ٠

ان دور الموسيقى يضيف بعدا مميزا في دعم الإحداث الدرامية والصراع الدرامي كونها اي (الموسيقى) تلعب دورا مهما في تعميق الحدث وإبرازه ، بحسب

---

(١)علي عبد الرحيم ، سكربت مسرحية فنان، بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية لنيل درجة البكلوريوس في مادة التطبيقات المختبرية ، اشراف ا.م، د طارق العذاري، لسنة ٢٠٠٥ ، ص ٧ ٠

الأسلوب الإخراجي الذي اتبعه المخرج ، ولكون الموسيقى تستخدم لتعميق الإحداث والمشاهد فأن ضرورة استخدامها في هذه المسرحية يأتي كصورة انعكاسية للحياة الشخصية الرئيسية في العرض حيث تتطابق النغمات الموسيقية نوعا ما عما في عمق التجربة الإنسانية وعمق الحوارات والانفعالات النفسية للشخصيات الدرامية أضف إلى ربط مشاهد المسرحية حسيا ودراميا ، واشتغلت الموسيقى كعنصر درامي فعال رافق لحظات الفعل الأدائي للممثلين مما أعطى لها الأهمية في التعبير عن مجريات الحدث والتمهيد لما سيأتي لاحقا ، بمعنى أنها أوضحت الفكرة التي ستقوم عليها المسرحية٠

إن استخدام الموسيقى في الربط بين المشاهد وأعطائها دورا افتتاحيا في كل مشهد جعلها عنصرا دراميا واضحا يرافق فعل الممثلين ، أضف الى استخدامها لتوحيد المشاعر والمشاركة العاطفية مع الجمهور ولتفسير الحدث الدرامي ٠

ويعتمد إبراز معاناة الشخصية الدرامية من خلال ربط النشاط النفسي بالفعل البدني الحركي للشخصية الدرامية وقد حاول المخرج التركيز على الفعل النفسي للممثلين ليقيس من خلاله علاقة الشخصية الدرامية بالوسط المحيط بها وصولا الى وجود إشارات وإيماءات وحركات تحاول إيصال اللغة النفسية المنفعلة من الشخصية الدرامية لكل موجودات العرض المسرحي ،كما نرى عند دخول الشخصية الرئيسية (محمد) أصبح إيقاع العرض بطيء بحيث أدى هذا البطء حتى على حركة الممثل وإلقائه في أكثر أوقات المسرحية ٠

لقد حاول المخرج تكثيف الصورة المسرحية من خلال حركة الممثل بمصاحبة المؤثرات الموسيقية التي كانت أداة لتعزيز الانسجام بين حركة الممثل وعناصر العرض ٠

ان تصميم الإضاءة على وفق أسلوب المخرج يشير الى اهتمام كامل لابراز كل ما موجود في الخشبة ، فالإضاءة الفيضية العامة الواضحة في هذه المسرحية ركزت على توضيح وحدات الديكور والمساحات الموجودة في وسط وخلف المسرح أضف إلى تسليط الضوء على وجوه الشخصيات الدرامية ٠

ان استخدام الإضاءة الفيضية أخذت حيزا كامل من خشبة المسرح بواسطة التصميمات الخاصة بعملية الإضاءة ،ولفقر العملية الإنتاجية لهذه المسرحية فقد كانت المسلطات الضوئية تستخدم لتسليط الضوء على مقدمة ومؤخرة خشبة المسرح وعرض كامل للمنظر المسرحي ، اما بالنسبة للإضاءة الخافتة فقد اعتمدها المخرج في بداية المسرحية لاعطاء جو من الترقب والانتظار لما سيحصل من إحداث درامية من خلال أداء الممثلين في المشهد الاستهلالي ، إما في المشاهد الأخرى فكانت الإضاءة الفيضية التي حاولت توضيح كل تشكيلات الفضاء المسرحي وسينوغرافيا العرض ٠

كان العرض المسرحي يميل الى سرعة الإيقاع الحركي واللفظي للشخصيات تارة، وتارة يميل الى عدم السيطرة الى ذلك الإيقاع بمعنى ان الشخصيات افتقدت السيطرة في إبراز الموقف الدرامية ليكون الأداء الحركي والفظي بطيء٠

لقد كانت الانفعالات والعواطف الخاصة بالشخصيات تائهة ،بحيث لم تستطيع إبراز المواقف والملامح والأفكار المطروحة في النص الدرامي الأصلي فقد ظلت الذاتية دون وجود اي بعد أنساني يكشف لنا عمق الشخصية الدرامية الموجودة في النص الأصلي ٠

وكان أهم ما يميز حوار الشخصيات هو رتابة الإيقاع الأدائي فيها فنجد الممثل في هذه المسرحية لا يجهد نفسه بأكثر من حفظ الحوار والتلاعب بالصوت مما أوقعه بالرتابة والتكرار في بعض المشاهد المسرحية ٠

إما المشهد الثاني فكان الممثل يشترك بكل أحاسيسه وانفعالاته مع الفضاء المسرحي بلغة متناسقة من خلال إبرازهم معاناة الشخصية من خلال حركتهم وإلقائهم وايمائتهم وتعاملاته مع عناصر العرض الأخرى ٠

و حاول المخرج من خلال استخدام الدقة التاريخية للأزياء مساعدة المشاهدين على فهم الفترة الزمانية التي حدثت فيها المسرحية وإبراز إبعاد الشخصية الرئيسية كالعمر والمهنة وسمات الشخصية والمكانيتين الاجتماعية والفنية خصوصا

الشخصية الرئيسية أضف إلى استخدم المخرج الأزياء التي تتناسب مع حركة الممثلين ٠

من خلال ما تقدم نلاحظ ان المخرج بحث عن قراءات ومعطيات جديدة لفكرة النص الدرامي ، التي تتمحور وتتركز على القيم الاجتماعية النبيلة عند الإنسان والفنان معا ، علما انه حاول عصرنة فكرة النص من خلال إدخاله شخصيات خارج نطاق النص الدرامي في بداية العرض ونهايته ، وقد ساعدت الموسيقى فعل الشخصيات حتى يكون التفسير الجديد لنص تفسيرا منطقيا يتناسب مع الغاية التي كان يبحث عنها المخرج وهي البحث ما وراء الكلمات ٠

أضف إلى ذلك استند المخرج في صياغة العرض الى الفعل الكلامي الذي ينتجه الممثل، والذي مكنه من تعزيز صورة سمعية من الممكن الإيحاء بها من خلال الأداء، وهذا الفعل الكلامي يتخذ من الشكل اللغوي المكان الأساسي للمعنى، على ان سياقات هذا الفعل يمكن ان تغير بطريقة دالة من القوة الأدائية، أي عن طريق توظيف تقنيات الأداء الصوتي والأفعال التي يشيدها الممثل بإلقائه، سواء في موسيقى يعتمدها تتعلق بتوزيع النبرات ام في رسم إيقاع الحديث.

يبدو واضحا ان المخرج قد فرض على الممثلين طريقة الأداء، وقد حاصرهم في رؤية أحادية للشخصيات، مما جعل طريقة التمثيل تقتحم نفسها على شخصية كل من (محمد) و(المدير) و(التاجر)، وربما كان المخرج يريد ان يؤكد هذا الاداء وان يؤكد ذلك التوجه نحو اسلوب التمثيل ألتقديمي، الا ان الممثل بقي مشدودا الى الطريقة التقليدية من جهة، ومن وجه اخرى صار ينسحب باتجاه أراد ان يعززه المخرج.

اي ان المعنى في العرض المسرحي لا يتحصل في كلمات النص وحده،إنما من جمل البرنامج الخطابي للعرض، فالنص يظهر عرض مسرحي بترميز جسد الممثل والفضاء السينوغرافي،ولم يعد الأمر مجرد اقتباس لحكاية ما ونقلها بحبكتها السردية الى المسرح، فمتطلبات العرض الجمالية تبني لنفسها معمارا متخيلا محدثا،

لتصبح الاستعارة النصية والإخراجية تعبيرا عن تجليات شاعرية متفردة، وليست تقليدا او إعادة صياغة.

ثانيا : مسرحية الصرخة

اسم المؤلف : صباح الانباري

اسم المشرف : أ.م،د شغاف خيون ألشمري

مكان العرض : المسرح التجريبي في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ٠

سنة العرض : ٢٠٠٧ ٠

فكرة المسرحية :

إن الحرب أداة لتدمير الإنسان ٠

ملخص المسرحية :

مسرحية الصرخة او تمرين مسرحي تتحدث عن المسرح داخل المسرح حيث تجري إحداث المسرحي حول مجموعة من الممثلين يتمرنون على عرض مسرحية يبدأ الممثلون يتحركون ويتعاملون مع الديكور بمصاحبة الموسيقى والإضاءة والمؤثرات الصوتية وكنهم في ساحة حرب يصرخ المخرج ستوب يقطع العرض يعطيهم ملاحظات يكمل العرض يبدأ العرض مرة أخرى يتحركون بتعامل مع الديكور يتحدث احد الممثلين عن ما حصل عليه من معاناته في الحرب يصرخ محاولان التكلم عن ما حدث لأصدقائه في ساحة المعركة وكيف كانوا يحفرون الخنادق لتصبح فيما بعد قبور لهم يقطع المخرج العرض يعطيهم ملاحظات حول أدائهم ثم يعاود الممثل الابن وهو مستلقي في وسط خشبة المسرح ليتذكر امه وهي تناديه وبعد خروج الام يجلس ينادي امه ولكن دون جدوا فهي ليست موجودة ثم يعاود يروي قصته وكيف قتل أصدقائه إمام عينه دون ان يستطيع مساعدتهم يقطع المخرج العرض ليعطي ملاحظاته ثم يعاود الممثلين العمل يتحدث الابن مع أصدقائه عن حلمه بزواج من حبيبته التي تركه وذهب الى الحرب يصرخ بتنديد بالحرب وان الحب اده لتدمير الإنسان ثم يقوم الممثلين الباقين بتكوين تابوت لإرجاع الابن إلى قبره تخرج إلام تصرخ على المجموعة بان لا يدفنوا ابنها يصرخ المخرج استوب لقطع الأحدث يتحدث مع الجمهور حول الحرب وما تسببه من معانات وألم للإنسان والمجتمع نهاية المسرحية ٠

تحليل العرض :

قام المخرج في بداية العرض بمقدمة منطقية (مشهد استهلالي) عبارة عن تشكيلات جسدية توضيح فكرة المسرحية والمعاناة التي تعيشها الشخصية الرئيسية ٠

اعتمد المخرج في تحويل النص المدون ليقوم بتنفيذه على وفق إبعاد ورؤى جديدة، من خلال حذف بعض الحوارات والاستعاضة عنها بتكوين تشكيلات صورية من خلال الحركات الجسدية للممثلين ، بمعنى ان أسلوبه الإخراجي في هذه المسرحية انطلق من عصرنة النص بما يتناسب مع روح العصر لإيجاد المفاتيح البصرية التي تختفي وراء الكلمات ، لقد كانت مهمة المخرج إدراك أهمية النص الدرامي الأصلي ومخاطبة الجمهور بلغة جديدة مستندا إلى حقائق ومعطيات اجتماعية جديدة ومفاهيم إنسانية معاصرة، ولأجل ذلك قام المخرج باستعانة بالإضاءة والمؤثرات الصوتية والموسيقية لإحالة المكان المسرحي إلى أجواء شديدة الإبهار تعزيز الانسجام والتوافق بين حركة الممثلين وعناصر العرض المسرحي الزمانية والمكانية ٠

اما فيما يخص مستوى اداء الممثل فقد كان الحضور والتأثير على المتفرج وإيصال الأفكار بسهولة ويسر واعتماد صيغة ان يكون الممثل راويا للحدث وممثلا في آن واحد، كما ورد كذلك تغليب جانب العقل على العاطفة الا في مشهد واحد كما ان الممثل اصبح ناقدا للافعال التي يقدمها وقد استخدم الممثل اسلوبا جديدا في كسر الاندماج عندما كان يحاول الممثل أن يأخذ الاشارات الكلامية عن المصدر واسم المؤلف ورقم الصفحة وهذا ما يجعل بعض المشاهد تكسر حده التقمص بهذه الطريقة وهو ما استخدمه المخرج في فضاء هذا العرض، والاداء بصورة عامة تميز بالخفة والسرعة وتغير الحالة وتحويل الشخصية من حال الى حال بقفزة او حركة بمصاحبة الموسيقية لمساهمتها في كسر الايهام،اضف الى تميز الاداء بالمؤلفة بين صورة المشهد وبين الحركة وبين الموثرات الصوتية والموسيقية والاضاءة في فضاء العرض المسرحي ٠

استطاع المخرج من خلال شخصية (الراوية) التي تظهر منذ اللحظة الأولى للمسرحية أن يقدم شيئا من الجانب الملحمي، من خلال رقعة الأحداث الهائلة التي يتحرك فوقها الحدث الدرامي.. رقعة لا تهتم بالتركيز الدرامي أو الصراع بمعناه التقليدي او حركة الحدث من عرض إلى أزمة وانفراج.. وانما البناء.. واستطاع من خلال ممثليه أن يعقد تواصلا مع الجمهور واندماجا من خلال دخول بعض الممثلين وخروجهم من أماكن جلوس الجمهور، وهذا ما يريده المخرج وما يتناسب مع النص الدرامي حيث حاول المخرج والممثلون أن يقدموا انفعالهم في الواقع على خشبة المسرح ويحيلها إلى واقع حماسي نضالي، محاولة استفزاز الجمهور لممارسة النقد والاتهام ومشاركته في العرض.

اعتمد المخرج على تيار الوعي لتقديم اللحظات الحاسمة في حياة إبطاله الذين يترحمون تحت وطأة المؤامرة وحب السلطة فظهر العرض وهو يلغي التسلسل الزمني للحظات الحدث مع تعليق للحوار الذي تحول الى طريق وثيق في النطق المتداخل بين الممثلين.

لقد أراد المخرج من ممثليه ان يسيروا وفق الصورة المسرحية بشكل واسع على المسرح التي تمثل مكان العرض- مما أتاح للممثلين ان يتحركوا على طول مكان العرض ومحاولة الدخول والخروج مع الجمهور لخلق حالة تواصل معهم، بغية ان يجعلهم يكتشفون ويبتكرون حركات عديدة ليقوموا بتجسيدها وفق الخطة الإخراجية، ووفق أساليب متنوعة- أي ان الممثل يحاول ان يقوم بحركات لإيصال كل فكرة وكل عاطفة بشكل كامل الى المتفرج ،كما حاول الممثلون إظهار التناقضات وصراع الأضداد لتوضيح مقاصد السلطة وظلمها من خلال الجدل النقدي والازدواجية للشخصيات.

استطاع المخرج من خلال ديكوره،ان يضع قطعا بإشكال هندسية متنوعة فمنها ما كان مدببا ومنها كان عموديا او أفقيا، واستخدمت بأفعال مثلث مقاعد للجلوس سواتر وخنادق للحرب وتابوت للموتى ، بحيث يجد المتلقي أحيانا نفسه وقد أصبح جزاءا من العرض ،وقد امتلأت ساحة العرض بالأصوات العالية وقد استطاع هذا

العرض ان يجمع بين الجمهور والممثلين من اجل خلق الاندماج بين ساحة العرض ومنصة الجمهور وثانيا خلق مبدا التواصل مع الجمهور وإشراكهم في إبداع العملية المسرحية، والتفكير بها، منذ اللحظة التي يدخل فيها الجمهور مكان العرض ليملأ الساحة بإشكال غير منتظمة. مما حدا بالمخرج ان يعمل على تحديد مكان التواصل مع جمهوره لمحيط العرض في كل مكان، وفي بعض المناطق يدخل الممثلون بين الجمهور، فيختفون تارة ويظهرون تارة اخرى.

يتحرك هذا العرض باتجاه البحث عن فضاءات جديدة ومغايرة للمسرح التقليدي وهو يغادر حدود النص الكتابية ليتوافق مع الحاجات الجمالية للرؤية الإخراجية التي صبت اهتمامها على مستوى التشكيل البصري في التعبير عن الحدث الدرامي والكشف عن دلالاته وأثره في الثيمة الأساسية للرؤية، وفي قراءة المخرج للنص والأحداث والشخصيات وأثرها في المتلقي الذي شغلته الكيفية التي تتأسس ضمن حدودها علاقة هذا العرض بالمتلقي.

البس المخرج شخصياته ازياءا تميزت بابتعادها عن الواقع، فقد حملت الأزياء سمة التغريب فظهرت كأنها جزء من التكوين السينوغرافي في العرض ووفق رؤية المخرج ، فقد جاءت الأزياء متنوعة ، متعددة ، متداخلة الأزمنة ، بالتصميم والخامة والملمس واللون ، حملت ألوان الأزياء ، مجموعة من الدلالات والرموز ، القابلة للقراءات المتعددة في سياق العرض ، لاسيما الأزياء الجماعية للممثلين من اجل تحقيق الصور التعبيرية في العرض المسرحي من خلال اللون الأسود الذي ارتدته أغلب الشخصيات ،حيث أخذ معنى في بعض مفاصل العرض ، على ظلام النفوس ، الغموض ، التعمية ، وفي البعض الآخر دلالة الحزن والأسى في المجتمع الشرقي ، ودلالة على قهر الإنسان وظلمه لأخيه الإنسان ٠

لقد سعى المخرج جاهداً إلى جرّ المتلقي إلى المشاركة في العمل بوساطة انسياقه مع قوة الحدث المسرحي الدافع إلى ترك العنان لخياله والسباحة معه في اتجاه العرض ، مستجيباً في الوقت نفسه لكل ما يصادفه في الطريق ليس بوصفه أجوبة لمشاكل ستحل عند نهاية المسرحية ولكن كمساهمة في تجربة يعيشها في خياله حتى

النهاية عندما يتكشف للمتلقين كل شيء . فالعرض يزخر بالتساؤلات التي أراد من ورائها المخرج النهوض بالقدرة التخيلية عند المتلقي ، ولذلك حاول المخرج العمل على مبدأ (الإحالة والتأويل) ، أي حث المتلقي على إعادة إنتاج القراءة بموجب معطيات العصر الراهن الأمر الذي يجعله مشتركاً في آليات اللعبة .

المخرج في (الصرخة) استطاع أن يشكل قراءة صورية جديدة اعتمدت قراءته على الصورة ، والتي أخذت المساحة الكبيرة في قراءة العرض حيث وظف بعض قراءات النص الأدبية والتي اعتمدها كتركيبة متداخلة ومتجانسة مع مكونات الصورة واشتغالاتها البصرية كمشهد الحرب ٠

لقد استخدم المخرج تقنيات اشتغال ليؤسس عرضاً بصرياً يعتمد في مكونهِ على الجسد وحركاتهِ الراقصة ، وعلى التكوينات التي كونتها سينوغرافية المكان وهندسة الكتلة واللون والضوء والموسيقى والغناء فالمخرج حين يستخدم خياله لا يعني هربه من الواقع ، بل انه يتلمس الحقيقة من خلال الخيال لأن الخيال والواقع كليهما سبيل لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه المخرج . لقد حاول المخرج أن يبني عرضاً مسرحياً من خلال أوكل الممثلين مهمة الأداء وإيصال الفكرة والتعبير عنها إلى المتلقين الذين وجدوا أنفسهم متورطين من حيث التمثيل بوصف كل واحد منهم صاحب البيت . فقد بدأ العرض وبدأت العناصر البصرية والسمعية للعرض تأخذ مساحة في الاشتغال ، هذه العناصر التي رحلت بالمتلقين إلى مناطق ذواتهم ، بدأ من الرحلة في إنشاء صور خيالية تزحف بالذات إلى الماضي والحاضر والمستقبل في حالة من اللاشعور . فالمشهد وجد أن مشكلات الإنسان المعاصر تكمن في الأعماق وان العقل لا يمكنه التوصل إليها ، ولذلك سلك طريق العرض الاجتماعي .

اعتمد المخرج في تأثيث فضاء العرض المسرحي على عناصر بصرية وسمعية . أما على صعيد العناصر البصرية أثث المخرج فضاء العرض ، من خلال الإضاءة الموزعة في مناطق خشبة المسرح عندما لجأ المخرج إلى تغيير ألوان الإضاءة بطريقة آلية تعتمد الإيحاء والطقسية ، وكأن المخرج أراد أن يخلق أجواءً

متحركة تعكس الحركة الداخلية لذات المتلقين وتحفزها على عقد الصلة بين ذواتهم وعنصر المكان الضاغط عليهم .

أكد المخرج على العناصر السمعية بما تمتلكه من حضور مهم في حياة الإنسان من جهة ، ولكي يقرب الصورة البصرية إلى أذهان المتلقين ويدعمها من جهة أخرى . فقد حفل العرض بالمؤثرات الموسيقية ، وقد عمد إلى الموسيقى الهادئة التي تعبر عن طقسية الموقف وتثير حفيظة المتلقي ٠

كما أسهمت الإضاءة في تفعيل مشهدية الصورة بما أضفته على المشهد من جرع تدعيميه ، فالمخرج عمد إلى إضاءة تعزز الموقف الدرامي ومن ثم تخدم السياق العام لمشهدية الصورة مما تولد انطباعات تخيلية عند المتلقي . فهو يعمد أحيانا إلى الإضاءة الفيضية ليكشف عن الحدث العام وفي مرات أُخر يلجأ إلى الإضاءة المعبرة عن الموقف كما هو عليه الحال في مشهد القتال ، إذ استخدم الإضاءة الحمراء ليدعم الحدث ويضفي عليه صفة المواءمة . وفي حالات أُخرى يلجأ إلى البقع الضوئية ليزيد من فعل الحدث لا سيما في المواقف التي يريد أن يفصح من خلالها عن معاناة النفس الداخلية .

ثالثا : مسرحية القمامة

اسم المؤلف : علي عبد النبي الزبيدي

اسم المخرج : نور الدين ضياء

اسم المشرف : أ.د عبد الكريم عبود المبارك

مكان العرض : المسرح التجريبي في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ٠

سنة العرض : ٢٠٠٨ ٠

فكرة المسرحية :

الفقر والجوع الذي أدى إلى فتح العديد من بيوت الدعارة ٠

ملخص المسرحية :

تدور احداث المسرحية حول ثلاثة شخصيات رئيسية هي (شريف وام شريف وعفاف زوجة شريف) في بيت كثير الابواب يؤدي الى غرف ،تبدا المسرحية بدخول وخروج زبائن من الرجال الى البيت ،لكن ما يثير الانتباه هو احد الزبائن التي قطعت جسده الحرب وصار بلا اقدام يمشي عليها ، يدخل فضاء العرض بمقعد متحرك وهو يحمل معاناة نفسية مؤلمة لانه ذهب الى الحرب سليما وعاد وهو مقعد ، عند دخوله في البيت لا يتعرفون عليه فيعلن انه زوج عفاف وابنا للامه ، فيرفضون ان يعترفوا به فيروي لهم حكايته بعد ان ذهب الى الحرب وكيفية الدمار والقتل الذي يحصل في الحرب وماذا حصل فيه جراء الحرب وكيف فقد ساقاه واسر لدى العدو ،فيطلب منهم معرفة مايدور في بيته ، فتحدثه امه ان بيته أصبح مكان للدعارة وان زوجته أصبحت سلعة للبيع ، فيطالب بطردها من بيته فترفض امه ذلك فتقول انه لا تستطيع طرد من تكسبها المال وتطرد ابنها ، فيجن جنون شريف لما يسمعه من امه من كلمات ، وتطلب منه عفاف ان يجلس امام البيت ويمسك بكيس ليجمع المال من الزبائن فيبدأ شريف بتحطيم الكراسي لرفضه الواقع الذي يعيش فيه ويطلب الموت على ذلك ٠

تحليل العرض :

قام المخرج بقراءة فكرية معاصرة وجديدة للنص المسرحي فقد دفعه ذلك إلى القيام بعملية أعداد درامي فكري جديد للنص [١]، إذ أخذت عملية الأعداد حيزاً واسعاً في إعادة تركيب بنية النص درامياً عبر الحذف والتغيير والتخلص من كل الزيادات بالحذف ، هادفاً من وراء ذلك تعميق البناء الدرامي من جهة وسحب النص إلى الواقع المعاصر ، من خلال الربط بين الدمار والقتل والضياع والفساد والطمع الذي حل بشخصيات المسرحية . أي بمعنى توظيف النص وإعادة قراءته على وفق متطلبات العصر الجديد ، ومن ثم تطويعه لمتطلبات أسلوبه الإخراجي ، مجسداً ذلك بالاعتماد على عناصر مختلفة لدراما العرض من ممثلين وديكور وأزياء وموسيقى وصوت بشري ولغة الضوء وملحقات .. بغية تشكيل تكوينات بدلالات معرفية مؤثرة ومثيرة .

طغى على النص الطابع الواقعي ، فقد أراد المخرج أن ينقل صوراً من الواقع المعيشة ببنية فنية لا يركن فيها إلى المذهب الواقعي بقدر ما يلجأ إلى التداخل مابين المذهبين الواقعي والتعبيري الذي يمنحه الملاذ الآمن للتعبير عن خيالاته ، ولهذا جاء النص وهو يطفح بالخيال الواقعي ، علاوة على احتفائه بالرمزية العالية التي توفر له فسحة من الحرية في تناول الموضوع ٠

الشخصيات تنتمي إلى الواقع الحاضر الذي تعيشه بكل تساؤلاته وإشكالياته، وجزء من لعبة النص الهروب أو الذهاب إلى الماضي المستذكر عن طريق البناء الحكائي للمسرحية، ان رحلة البحث التي أخذتنا فيها شخصيات العرض–(شريف وعفاف وأم شريف) – في رحلتهما للبحث عن ذلك المستقبل الذي لا يعرفان طبيعة تأثيره

---

(١) نور الدين ضياء ،سكربت مسرحية القمامة ، بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية لنيل درجة البكلوريوس في مادة التطبيقات المختبرية ، اشراف ا.د عبد الكريم عبود المبارك ، لسنة ٢٠٠٥ ، ص ٣٦ ٠

عليهما، إلا استباق للوصول إلى المتخيل أو المتوقع في ذلك المستقبل المجهول الذي تسعى إليه شخصيات المسرحية ، التي لا يرغب فيه (شريف) لأنه يطالب بالقيم الاجتماعية والابتعاد عن الرذيلة والفساد .

إرادة المخرج من الممثلين أن يقنعوا المتفرجين بانتماءاتهم الى الواقع الذين يعيش فيه الشخصيات ، وقد تمثل ذلك الإقناع في التعبير الصوتي الخاص وساعدهم أسلوب الحوار المبسط والسلس والقريب من كلام الحياة اليومية، وتمثل كذلك في حركة الممثلين، وفي إيماءاتهم وأسلوب سلوكهم الذي لا يختلف كثيراً عن سلوك أبناء الشعب في الحياة اليومية، حيث سعى الممثلون الى الاشتراك بكل أحاسيسهم وانفعالاتهم مع الفضاء المسرحي بلغة متناسقة ومفهومة لدى المتلقي ، كما إرادة أن يوازنوا بين الطابع المسرحي، والطابع الواقعي في أدائهم لأدوارهم،حيث كان الممثلون يذيبون أنفسهم في كل جزيئه فكرية وكل ايمائة وحركة لكي يكونوا دقيقين في تشخيصهم ٠

كان إلقاء الممثلين للحوار مقنعاً للمتلقي، فقد خلا من المبالغات والاستعراضات الصوتية، ليكون قريباً من كلام شخصياته، وجاء أسلوب الإلقاء متناسباً مع أسلوب كتابة الحوار، حيث كان إيقاع العرض المسرحي يتصاعد مع الأحداث التي يقودها الإبطال (شريف وعفاف وأم شريف)، ولهذا عمل المخرج على إضفاء حركة محدودة وللقاء بطيء من اجل إيصال كل فكرة وكل عاطفة بشكل كامل الى المتفرج ٠

أعطت حركة المجاميع زخماً جمالياً على المنصة بتوزيعها الفني المحسوب كذلك أعطت قيمة للمشاهد وحيويتها وتصاعد إيقاعها، فهي تتحرك بتحرك الأزمة وتحولاتها٠

في خطاب العرض ، حاول المخرج أن يكمل صورة التأليف ترميزاً وتوضيحاً ، وأن يعطي بعداً مسرحياً درامياً فكرياً وجمالياً للبعد ذي النزعة العقلية الذي صيغ بلغة شعرية إذ استطاع المخرج أن يؤسس مناخه الخاص به . هذا المناخ الذي يتناوب فيه (الماضي – التاريخي) (الواقع – الحاضر) صورياً وكما تعكسه

أدوات العرض من ممثلين متمرسين (حركةً وإلقاءاً) ، وديكور وظيفي ، اختزالي ، متحول ، وأزياء حاملة لدلالات رمزية جمالية .

أما الديكور ، فقد كان مختزلاً ذو كثافة متعمدة ، وظائفياً ، ذا تشكيل دلالي معبر في لغة التكوين البصري ،أما الموسيقى والمؤثرات الصوتية فكانت لتعزيز الانسجام والتوافق بين الحركة وعناصر العرض الزمانية والمكانية أضف الى جعلها الى أداة لتوحيد مشاعر الجمهور وتفسير الأحدث وفي توحيد الصالة بخشبة المسرح ، كما كانت الموسيقى أداة لربط المشاهد في العرض المسرحي ٠

اما الأزياء فكانت تتصف بالدقة التاريخية ، حيث قام المخرج بتصميم ملابس عفاف وأم شريف باستخدام اللون الأحمر واللون البنفسجي لإثارة الشهوة عند الرجال ، من خلال تجانس اللون البنفسجي والأحمر مع الخامة ذات الملمس الناعم مع طريقة تصميمه (الملتصق على الجسم) ، والتي أعطت تجسيماً ، يوضح الملامح الأنثوية في الجسد ، لغرض الإغراء ، وربما لإبراز الجسم الشرقي المكتنز (الممتلئ) ، وتجلى ذلك في مشاهد الإغواء .

اعتمد المخرج الإضاءة لدعم الحدث وبلورة الصراع الدرامي ولتحقيق الانسجام مع عناصر العرض الأخرى ، وساعدت على تجسيد الصراع والأفعال بين أطراف المسرحية المتنازعة بما يخدم الحالة الظرفية والنفسية ،كما جاءت الإضاءة كأداة للكشف والوضوح وخلق بعض الأجواء المناسبة في بعض المشاهد وخصوصاً بألوان الضوء، كذلك بتغيير انتقالات المثلين من مكان إلى آخر.

لم تكن هناك ملحقات كثيرة ومتنوعة على خشبة المسرح، بسبب من حالة التقشف في تغطية الفضاء، وكذلك لقناعة المخرج بالملحقات الصغيرة والدالة التي تحقق الغرض، فاكتفى ببعض المفردات والعلامات الدالة للبيئة العرض٠

ومن خلال ما تقدم يمكن القول ان المخرج أراد من الممثل إظهار الإيحاءات بلغة بصرية مؤثرة تعتمد على إظهار عمق الفكرة الدرامية من النص المسرحي من خلال استخدام الموسيقى والإضاءة لإبراز فضائل الشخصية الدرامية التي هي شريحة من المجتمع، أضف إلى محاولة الممثلين الوصول الى التقمص والاندماج

للشخصية المسرحية من خلال تطبيق الممثلين الدقة التاريخية للأزياء والكسوارات لمحاولة تحقيق الانسجام والتوافق بين الممثلين وعناصر العرض المسرحي للوصول إلى المشاركة العاطفية والتي يصبح فيها العرض تأليفا بين الممثلين والجمهور ،أضف إلى تكثيف الصورة المسرحية لإبراز فكرة المسرحية ٠

رابعا مسرحية عطيل

اسم المؤلف : وليم شكسبير

اسم المخرج : علي زيارة

اسم المشرف : م.د حازم عبد المجيد

مكان العرض : المسرح التجريبي في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ٠

سنة العرض : ٢٠٠٩ ٠

فكرة المسرحية:

الغيرة التي تحول الطبيعة الانسانية الى فوضى عارمة واداة للقتل ٠

ملخص المسرحية :-

مسرحية (عطيل) واحدة من اهم المأسي الشكسبيرية واعمقها من حيث الحبكة والبناء الدرامي، وهي مأساة تعتمد فكرتها الاساسية على موضوع الغيرة، لذلك اختار شكسبير بطلها عاشقاً افريقيا جريئاً بربري لكنه في الوقت نفسه استطاع ان يستحوذ على قلب حسناء ايطالية تدعى (دزدمونه) باحاديثه وقصص مغامراته البطولية فتزوجها. وهذه المأساة تكشف لنا الحالة النفسية لهذا القائد المغربي وهو يصطلي بنار الغيرة المهلكة جراء الشك الذي زرعه بداخله حامل علمه (ياغو) ازاء الملازم (كاسيو) وايهامه بانه على علاقة بزوجته، بدأ هذا الشك ينمو في داخل (عطيل) كالبذرة الشريرة فيغدو ضحية وساوسه التي تستحوذ عليه ولا يكاد يجد فكاكاً منها، فهو برغم تعلقه الكبير بها إلا انه لا يستطيع التخلص من مخاوفه وشكوكه من نفسه لدرجة تجعله غير واثق من حبها وعفتها.

ان السبب الذي دفع (ياغو) الى ارتكاب جريمة الوشاية هو تعيين (كاسيو) في مكان كان هو يستحقه وكذلك لانه يحب دزدمونه فضلاً عن اعتقاده بان عطيل قد شاركه فراشه الزوجي مع اميليا وبذلك بدأ بالتأمر والتخطيط وسبك الاحداث وتسييرها بما يخدم غاياته الشريرة من خلال تقديم براهين قوية وقاطعة أغضبت عطيل وإثارته مما ادى الى قيامه بقتل دزدمونة وهي نائمة في فراشها، ولكنه اكتشف لاحقاً بانها عفيفة فعمل على قتل (ياغو) وقتل نفسه فداءً لدزدمونة.

تحليل العرض :

انطلاقاً من رؤية القصب في بيانه الأول لمسرح الصورة : ((إن الصورة لا تلغي المؤلف بل تقرأه بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك، كما تمنحه فلسفة العصر وهي لينة))(١) والصورة ((لا تقرأ النص قراءة منفردة، إنها تفجر النص وتقذف به إلى أعماق الكون، إلى سريته المجهولة. إنها معادلة صعبة لأنها تراكم من رموز وأرقام متحدة ومتفرقة تصطدم وتتغلق .. إنها الزمن السائل وهذه السيولة تجعلها متداخلة ، فالماضي حاضر، والحاضر ماضي، والمستقبل مدرك والحاضر متداخل بين هذه الأزمنة ...))(٢). من هنا يحدد الباحث موقف المخرج من عطيل شكسبير، المنجز النصي التاريخي، الحامل للذاكرة الفنية والأدبية والموزع على خريطة تاريخ المسرح العالمي، أو المنجز الآني المحلي (عرض) المعد أصلاً مع تجربة الصورة والرؤية الحداثوية المترسخة في بيانات مسرح الصورة.

ومن خلال ما تقدم قام المخرج بإعداد النص الدرامي انطلقا من الدخول الى عمق الفكرة الدرامية من خلال عصرنة المادة التاريخية بما ينسجم مع الواقع الاجتماعي ومجريات العصر(٣)، اي إن قراءة عطيل التي اقترحها المخرج ، قراءة لا تلغي شكسبير مؤلفاً (نصاً) ، بل كرست قراءته حول كيفية الحفاظ على الإطار البنيوي والدلالي كما صاغه المؤلف، لأن المخرج اقترح تفكيك النص وإعادة بنائه على وفق فرضيات بنيوية جديدة ولعلاقات بديلة قد تقاطع النص الأصلي لتكوين صور مسرحية.

شمل نص المسرحية الاصلي ، على شبكة من العلاقات القابلة للتوالد في

---

(١) صلاح القصب، مصدر سابق، ص١٠.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٠١١

(٣) علي زيارة ، سكربت مسرحية عطيل، بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية لنيل درجة البكلوريوس في مادة التطبيقات المختبرية ، اشراف م، د حازم عبدالمجيد، لسنة ٢٠٠٩ ، ص ٢٣ ٠

حدوده المفتوحة، ومن ثم امتلاكه لقدرة التأويل، لاسيما وان الخطاب الصوري في مسرحية عطيل هو تأليف شعري جديد من جهة، ومن جهة أخرى لا يقصد المخرج محدودية شخصياته، بل انطلاقاً من اهتمامه بالإنسان قاطبةً ، ليس لشخصية أو لهمومها الخاصة ، ولا لظروفها، إنما شخصية تمثل الإنسان بأكمله، تمثل طموحاته، هواجسه، قلقه، حريته، ... لأن الشخصيات في مسرح الصورة " لا تعيش ظرفاً وإنما تخلق ظرفها "[١].

فالمخرج هنا ، أنجز النص المسرحي (عطيل) ، إنجازاً عرضياً ، خيالياً تأويلياً جمالياً، الأمر الذي أبرز قدراته الذاتية على ابتكار أثر جمالي مرئي، فوجوده ليس مجرد تفسير للنص، بل قراءة جديدة، الأمر الذي أفرز إنتاجاً ثانياً بمعانٍ ثانية قابلة للاحتمال والافتراض من قبل المتلقي(المؤول)، إنتاجاً يتناقض فيه طبيعة إنتاج المؤلف، لأنه بتجسيده النص عرضاً نقل للمتلقي واقعاً جديداً، يحمل خطاباً مسرحياً قابلاً للقراءات المتعددة (التأويل)، لا سيما عند مقاربة ثيمة النص (المدونة) (التاريخ – الماضي) وثيمة العرض المعصرنة (المعيشة-الحاضر-الآن).

فالمخرج في مسرحيةعطيل ناقلاً ومترجماً لخطاب المؤلف، قام بإعادة صياغة النص . وإعادة توزيع الحوارات، تاركاً بهذه الإعدادات انفتاحاً للفعل المركزي فكرياً. إن مواجهة المخرج بين المصدر (النص الأدبي) و (نص العرض الآني)، لا تقوم فقط على تأسيس روابط النصوص بين الغياب والحضور. بل على مقارنة مناطق عدم التحدد في المصدر وفي العرض، وهذا يقود إلى أن الإخراج ليس مجرد ترجمة بصرية، بل هو قراءة أخرى (ثانية) ، فالغرض فهم تجسيد النص الشكسبيري (عطيل) كان لابد من البحث عما وراء نص العرض البحث عن المعاني المستترة،

---

(١)ياسر عبد الصاحب البرك.((النص في مسرح الصورة إشكالية الهدم والبناء))، جريدة الثورة ،(بغداد)، العدد(١٠١٢٤)، الاثنين ٩ تشرين الأول ، ٢٠٠٠ م ، ص٦.

المضمرة، وراء ظواهر معاني النص الأصلية، وهذه الماورائيات هي الأفكار التعليقية الخفية التي تحفز المتلقي للكشف عنها وهنا تكمن فعالية التلقي في البحث والكشف، وهنا أيضاً تكمن فعالية إنتاج المعنى التي تقع على عاتق المتلقي، لأن عرض مسرحية عطيل أشبه بصورة يجري طبعها إيجابياً، لتتبين ملامحها بفضل رؤية وخيال المتلقي المنشئ لها والمؤسس لمعمارها بفعل تأويلي يحادث المدونة ويفارقها في آن واحد.
اعتمد المخرج في بداية العرض بمشهد استهلالي يعتمد على التشكيلات الجسدية للممثلين لتكوين صور توضح فكرة العرض.

ان المعالجة الإخراجية لمسرحية عطيل، تكمن في انه لم يقم بتجسيد النص، بل راح يبحث في النص نفسه عن إشارات ورموز ومناطق خفية تمتلك فعالية التأويل. من خلال استخدام اللغة الجسدية لتوحيد الفضاء المسرحي الشامل والحياة الداخلية الخفية للشخصية الدرامية ، ويعيد صياغته (نص ←عرض)، محدثاً فيه فجوات (فراغات) ، البحث في عمق النص وتفجيره، فيقوم على وفق قراءة مغايرة مختلفة بالحذف والاختزال سواء في بنية الحدث أو في صيغ الحوار والشخصيات المسرحية أيضاً التي يقوم بتشريحها أو يعمل على انشطارها ووضعها في عالم غير عالمها ، وينتزعها من مكمنها ويجعلها تتحرك على مساحة زمنية مفتوحة. فجعل عطيل في أجواء معصرنة، وأصبح لكل شخصية من شخصياتها ظلها المتحرك المعبر عن دواخلها حركياً مع إلباسه هذه الشخصيات أزياء عصرية محملة بالرموز والإشارات القابلة لتعددية القراءات، والتي تتماشى وتتضامن في الوقت نفسه مع تقنيات العرض العصرية الأخرى.

إما الأزياء في هذا العرض فأنها لا تستطيع امتلاك أية دلالة تأويلية ، إلا عن طريق نسق التواصل والأسلوب وبنية العمل وتركيبه ، بمعنى وضوح الوظيفة الدلالية للعلاقة القائمة بين الأزياء والممثل ، الأزياء والمنظر ، الأزياء والإضاءة ، الأزياء والحركة ، الأزياء واللغة ، الأزياء والمعنى ، أي الكيفية الإخراجية للأزياء

كـ (وحدة كلية) في إطار نسق فني فكري دلالي تأويلي معبرة برؤية جديدة من خلال استخدام تقنية توحيد الإضاءة والحركة والأدوات المعمارية والرقص الحركي لإقامة الانسجام والتناسق في سنوغرافيا العرض ٠

من خلال منظومة الأنساق ، التي قوامها الضوء وحركة المفردات الديكورية والزي لوناً ودلالة تعبيرية والممثل بوصفه العلامة المهمة في نسيج العرض ، والمكان والزمان المفتوح ، تشكلت أمام المتلقي بنية عرض عطيل ، إذ تضافرت هذه المنظومة العلاماتية لتكوين بنية جديدة لحكاية عطيل ، حركة حيوية يتغير معها الزمان والمكان داخل فضاء العرض المفتوح للتأويل والقراءة من قبل المتلقي .

سعى المخرج ومن خلال توظيفه لجسد الممثل إلى التعبير عن حالات الرعب والموت ، محاولةً منه خلق موازنة بين حقيقة الأحداث (الممثلة – المعيشة) وجوهرها مع حركات الممثلين المسرحية ضمن الأمكنة المتعددة ، ملغية الحدود القائمة بين الواقع والخيال ، وبين الموت والحياة ، وبين الصراع والسكون ، ومن خلال توظيف الصورة البصرية التي تدخل كافة العناصر السينوغرافية في بنائها لتؤلف بين صورة المشهد وبين حركة الجسد والإيماءات والإضاءة والموسيقى في فضاء العرض المسرحي، كما اعتمد المخرج على الإيقاعات المشهدية الحركية من خلال اهتمامه باللغة الجسدية الكونية التي توحد بين الفضاء المسرحي الشامل والحياة الداخلية الخفية للشخصية الدرامية ، اضف الى استخدامه الى الصرخات والالتواءات السحرية لظهار معاناة الشخصية الدرامية ٠

ان جسد الممثل كان قراءة مركبة ، وفعلاً مزدوجاً ، راسماً من خلاله ، وبلغة تشكيلية إنشائية ، تنظيماً خاصاً يتعلق برؤية حركة الإنسان في الوجود وتفسيرها . حققت الإضاءة وظيفتها من خلال مساهمتها في خلق الجو العام للعرض فضلاً عن بناء التكوينات وإبراز العناصر الهامة المرتبطة بأجواء الدم والجريمة التي تعيشها كافة الشخصيات ، لاسيما (عطيل) و (دزدمونة) و (ياغو) ، إذ عمق المخرج من خلال الإضاءة الحمراء إحساس الجريمة المتنامي في دواخل الشخصيات

.أضف الى استخدام الإضاءة على شكل موجات لدعم المشاركة العاطفية بين الممثلين والجمهور، كما جاءت البقع الضوئية المتقابلة والمفردة في الفضاء المظلم وسيلة لتقديم الإحداث المتلاحقة والسريعة لمجريات الإحداث الدرامية ،أضف الى جعل الإضاءة متناغمة مع مفردات العرض الأخرى .

اما الموسيقى فقد استخدمها المخرج لتوحيد مشاعر الجمهور وتفسير الاحداث ولتحقيق الانسجام والتوافق بين حركة الممثل وعناصر العرض المسرحي الزمانية والمكانية

أما الأزياء فقد شكلت حيزاً لا متناهياً ، لا محدوداً من التراكيب والرموز والدلالات المحتملة عن طريق استثارة أو استبعاد أو تكرار أو تصحيح علامات أخرى ، امتازت الأزياء بالكثافة العلاماتية المتداخلة فيما بينها ، التي كانت خير حافز للمتلقي في البحث وراء المعاني المحتملة لها ، في سياق حركتها الفاعلة مع مجريات العرض . المخرج أغرق الزي في المعنى ، وأخضعه إلى تنامي الوحدات التقنية والمفردات الدلالية ، مكثفاً في تشكيله الصوري له ، محققاً احتداماً بصرياً ، استجاب له المتلقي معنىً واكتنازاً دلالياً .

ومن أجل تحقيق الترابط المنطقي بين التاريخ والمعاصرة – وللقول بأن ما جرى سابقاً يجري حالياً ، ولنقل ثيمات النص الشكسبيري (التاريخي – الأليزابيثي) إلى الوضع المعيش (المعاصر – الآني) وبفضل فعالية (التأرخة) ، رفض المخرج التعامل مع الزي الأليزابيثي ، مختاراً الأزياء المتوافقة مع الواقع المعاصر ، في محاولة منه لاستقراء النهاية المأساوية للإنسان المعاصر ، لذا تعامل مع الزي المعاصر على أنه حاملاً لدلالات متعددة مثلت الشخصية وصفاتها ووظائفها المعبرة عن الفكرة الرئيسة التي يقوم عليها العرض ، إذ جاء الزي عاكساً لواقع الشخصيات وأرواحها المعذبة ودواخلها القلقة ضمن بناء تشكيلي ، عرض من خلاله غربة الإنسان ومأساوية وجوده ٠

خامسا : مسرحية اللوحة

اسم المؤلف : هارلودبنتر

اسم المخرج : احمد طه

اسم المشرف : م.م لمياء هاشم

مكان العرض : المسرح التجريبي في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ٠

سنة العرض : ٢٠١٠ ٠

فكرة المسرحية :

الخيانة والشك بالواقع ٠

ملخص المسرحية :

تتحدث المسرحية حول شخصيتان (داف) وزوجته (بيث)، تدور إحداث المسرحية في صالة منزل المستر (سايكس) ، حيث كان بيث وداف يقومان بخدمة المستر (سايكس) إذ تبدأ بيث بالحديث عن ارتكابها للخيانة على الشاطئ في الماضي وحلمها بأن يكون لها طفل ، إما داف فكان يتحدث عن ماضيه ومعاناته وحلمه بتغير حياته إلى الأحسن، إما المجموعة فكانت تجسد صور للحياة وأحلام بيث وأفكارها الداخلية ٠

تحليل العرض :

انطلق المخرج في بداية العرض (بمشهد استهلالي) عبارة عن تكوينات جسدية للممثلين لظهار صور حلمية توضح فكرة العرض ٠

انطلق المخرج بإعداد النص الدرامي من خلال تحليل الكلمة وإعطاء الممثل القدرة على إيصال المعنى والشكل المتناسق للمتفرج ، كما حاول المخرج قراءة النص قراءة جديدة تتناسب مع روح العصر من خلال إيجاد المفاتيح البصرية التي تختفي وراء الكلمات [١] ٠

يتحرك العرض باتجاه البحث عن فضاءات جديدة ومغايرة للمسرح التقليدي وهو يغادر حدود النص الكتابية ليتوافق مع الحاجات الجمالية للرؤية الإخراجية التي صبت اهتمامها على مستوى التشكيل البصري في التعبير عن الحدث الدرامي والكشف عن دلالاته وأثره في الثيمة الأساسية للرؤية، وفي قراءة المخرج للنص والأحداث والشخصيات وأثرها في المتلقي الذي شغلته الكيفية التي تتأسس ضمن حدودها علاقة هذا العرض بالمتلقي.

النص يكشف عن صورتي التناقض ما بين الزوج والزوجة وكيف يرى أحدهما الى الآخر، وهو نص يستند على لعبة التداخل والافتراض بين ممثلين والجمهور وبالعكس من جهة أخرى إذ لا يتم الاتصال بينهما إلا من خلال التمثيل. إذاً فالنص يستند الى منطق الاحتفال والمشاركة .. مشاركة بين تقاليد عرقية وأسس اجتماعية يحاول كل طرف من الأطراف إظهار قيمة فيها، أنه عرض يسخر بطريقة فنية من مجمل العلاقات الإنسانية الذي يفترضها الزوج بشخصه وكيانه على زوجته.

لقد تعامل المخرج مع فضاء المسرح فحاول إنشاء ديكور قادرة على استيعاب فكرة النص وبهذا بنيت العلاقات بين الممثلين والمتلقين داخل المسرحية وبين الممثلين والمتلقين خارج المسرحية ضمن فضاء مشترك يوحي بفعل التداخل،

احمد طه ، سكربت مسرحية عطيل، بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية لنيل درجة البكلوريوس في مادة التطبيقات المختبرية التطبيقات المختبرية ، إشراف ا.م، د حسن ألخاقاني، لسنة ٢٠١٠ ، ص ١٤ ٠

فجاءت جميع العناصر السينوغرافية لكي تؤسس إنشاءً ديكور ينطلق من وحدة فنية يجسدها هذا الفضاء باحتوائه لها.

ان محاولة الاشتغال على منطقة التشكيل البصري الخاضعة لخصائص المسرح وتغيير النص الأدبي وما يفترضه المخرج من إنشاء بنائي معماري ترتسم فيه صورة النص الجديدة.

أن توظيف مستويات عديدة في التشكيل اعتمدها المخرج لكي يفجر مفردات ديكورية متعددة تنتقل في إيحاءاتها من الواقعية الى التعبير، كما استخدم الإكسسوارات كونه وحدات من الدلالات المركبة التي تتحرك في فضاء العرض وهي تحمل علامات مزدوجة تشكلها الحركة والإيماءة المنبثقة من الممثل المتفاعل مع هذه المفردات.

أن بنية العرض المسرحي تحوي عنصرين أساسين الأول خاص بالإرسال الذي يتضمن الممثل كعنصر أساسي وفاعل في العرض وبقية العناصر السينوغرافية التي تساهم في تشييد ورسم دلالة الفضاء بهدف تحقيق محتوى العرض أما الثاني من هذه البنية فهو المتلقي الذي لعب دور إنتاجي في هذا العرض فهو متلقي فاعل ومشارك في العرض جسداً وروحاً وعقلاً، جسداً على مستوى وجوده المادي وهو في مكانه ضمن التشكيل وروحاً في تفاعله العاطفي ومشاركته مع العرض وعقلاً في محاولته ومواقفه من العرض أيضاً، أن هذه البنية المزدوجة ما هي إلا جوهر حقيقة في الإرسال الخاص بإنشائية المكان وتنظيم عناصر السينوغرافيا فضلاً عن قوانين التلقي الجديدة لدى المشاهدين المختلفة بجوهرها وجمالياتها عن قوانين التلقي في المسرح التقليدي.

فالممثل هنا طاقة ديناميكية من العلاقات وأن أغلب العلامات السمعية والبصرية التي يبنيها من خلال فكرة الاداء الخاضعة للأسلوب التمثيلي على أنها فكرة منبعثة من روح الاداء في المسرح وخصوصياته ومن خلال هذه الروح نرى علاقات جديدة في الاداء ارتبطت في إثارة مفهوم جديد للتلقي قائم على الجدل في الاتصال

مابين الرسالة الأدائية (الممثل) ومستقبل الرسالة (المتلقي) من خلال الحركات والايمائات والاشارات والاحداث الموسيقية.

أما علاقة الممثل بالممثل الآخر من خلال تكثيف الصورة المسرحية فجاءت هي الأخرى لكي تؤدي دوراً فاعلاً في تعميق علاقات الاتصال في العرض المسرحي فكل مجموعة من الممثلين تخضع الحركة لديها الى تشكيل ينسجم من طبيعة البناء المعماري وطريقة الإنشاء للتشكيل ضمن هذه المساحة الأدائية، من هنا جاءت الحركة متنوعة تنتقل من جهة الى أخرة ومن منطقة الى أخرى وتعمل على بناء تشكيل حركي يستطيع القراءة من خلال فعل الاتصال الأدائي بين ممثل وآخر إنطلاقاً من بناء شخصيته ومعالجتها ضمن رؤيا المخرج الفكرية والجمالية. وعليه جاءت علاقة الممثل بالممثل منسجمة لكي يحقق فعل انتقال ووضوح مشاهدة نابعة من التركيبة الجمالية والمعمارية للمسرح .

أما النوع الثالث فقد فرضه المكان بمعطياته الجديدة ضمن حيز سينوغرافي قائم على توزيع المفردات البصرية ضمن وحدة فنية جمالية يشترك فيها الممثل كعنصر فاعل في تأكيد دلالة المكان، من هنا فأن المكان علامة بصرية يخضع فعل اشتغالها الفني الى رموز وإشارات يعمل فيها الممثل كعنصر تركيبي لإنشاء معنى المكان الكلي، هنا عنصر فاعل في بناء التشكيل أما الممثل فهو المركز المتحرك والعنصر الإيجابي في الفضاء بمعنى أنه صانع الدلالة في العرض. إذ تنسحب علاقة الممثل بالمكان ضمن مفهوم اتصالي مشترك على علاقة المتلقي بالمكان ومن العلاقتين وعملية تفاعلهما حاول المخرج باختياراته ومعالجاته الجمالية والفكرية للمكان في المسرح أن يحقق فكرة العرض لمسرحية وقد أعطى لهذه المعالجة الجديدة سمات وخصائص يتميز بها المسرح باعتباره بنية تشكيلية ودلالية قادرة على استنطاق النص الدرامي وبثه في فضاء فاعل متحرك هو فضاء المسرح .

كما زادت المؤثرات الموسيقية من حدة التفاعل بين عناصر الخطاب وتناغمها عندما شغلت مساحات واسعة في لحظات هذا الخطاب . فقد عوّل المخرج كثيراً على الموسيقى في تفعيل الحدث الدرامي بشقيه الخارجي والداخلي ، ولا سيما أن

الحدث في الخطاب يركن إلى الخيال بكل مجرياته . كما عمل على مزج الاضاءة بالموسيقى للتأكيد على تشكيل واقع خيالي يمتزج بين الواقع والفانتازيا والتداخل الحلمي بين العالمين، فالموسيقى تولت التعليق (المصاحبة) المؤثرة في الحدث الخارجي عن طريق اتساقها مع الحدث وتزامنها مع الحركة ، أو أنها تساهم في الحدث الخارجي عن طريق البوح والتصريح جهاراً بمكنونات النفس الداخلية للشخصية مما تزيد من فاعلية عملية التلقي ٠

أما على صعيد الأزياء ، فقد جاءت الأزياء لتعمق الصورة بما حملته من دلالات رمزية وتعبيرية في العرض المسرحي . فقد حمل زي الشخصية بقابلية التحول والتوليد لأن المخرج نفذا الزى بطريقة تقبل التحول الدلالي مما يثير هذا التحول مزيداً من التساؤلات عند المتلقي ، ولا سيما في لحظة التحاور ما بين الزوج والزوجة فقد البس المخرج شخصية الزوج (بنطرون اسود وقميص نيلي) وهذا الزي ينشطر إلى مجموعة دلالات ترتكز على دالة واحدة ، وهذا الانشطار الدلالي يساير الحوار الذي تفصح به الشخصية ، الأمر الذي يحيل المتلقي إلى تخيل صور بعيدة عن الصور المقدمة أمامه .

كان الفضاء المسرحي مليئا بكم من علامات (الساعة) ، بشكل خاص توظيف العدد القليل من هذه العلامات كان يغني الصورة باكملها، مثل دقات الساعة وتحرك رقاص الساعة ، وراحت تشتغل بالتماهي مع حركة الجسد الواحد للممثلين وهما يغيران استخدامها واشتغالها، فيما تظل هي تحمل علامتها الكبرى وفي الإحالة الى قدسيتها التي كان يتعامل معها المخرج، ويوجه لها انتباه الجمهور ٠

استخدمت الازياء في بداية المسرحية بشكلها العادي حيث بدا كلا الشخصيتين (الزوج) و (الزوجة) بملابس الاعتيادية، جاءت الاضاءة في بداية العمل بشكل اضاءة خافتة لكي يوحي بمكان البيت أي (مكان العرض).

الموسيقى كانت لها دور مهم في العرض المسرحي، فجاءت موسيقى معبرة وموحية، لكونها من العمل نفسه مع معزوفات اخرى اضافة الى جمالية العرض ،

اما في المشهد الاخير فقد طغت الموسيقى بشكل واضح مما جعل منها اشبه بحالة الرقص وأعطت جوا احتفاليا ٠

منح المخرج الممثل حرية تامة في الاستقراء والتخيل والابتكار لتحقيق متطلبات الشخصية الدرامية خصوصاً وانه يأخذ بعين الاعتبار أن النص المسرحي عبارة عن مجموعة بؤر تشع باتجاهات مختلفة عبر إبداع الممثل وخيالاته . فهو يرى أن الممثل لا يقدم الدور أو الشخصية بمعناها المحدد والنسبي القائم على المماثلة مع الشخصية في المدونة ، بل انه يقدم الإنسان المسحوق في وجوده المفتوح على المطلق . ومن اجل ذلك قلل المخرج من فعل الممثل الداخلي في المسرح لصالح الفعل الخارجي المساهم في تكوين السينوغرافيا ، فهو ليس أكثر من أداة تساعده في تحقيق المشهد الصوري ، وهذه المساعدة تتأتى عن طريق حركة الممثل الخارجية وفعله الأدائي الذي لا يركن إلى اللغة المنطوقة إلا في لحظات محددة ، في وقت طالبه أن يدخل ضمن تشكيلات الصورة ليدعمها ويزيد من فاعليتها ٠

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

الاستنتاجات

المصادر

المــلاحـق

ملخص باللغة الإنكليزية

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج :-

من خلال تحليل عينة البحث توصل الباحث الى النتائج الآتية:

أولا مسرحية موت فنان : -

١- اعتمد المخرج مقدمة (استهلالية) لبداية مسرحيته توضح فكرة المسرحية وهو هنا اتبع اسلوب كوركي توفستونوكوف ٠

٢- اعتمد المخرج على إعداد النص بما ينسجم مع طبيعة الحياة المعاصرة واشكاليتها المتعددة من اجل بناء أفكار ورؤى إخراجية منسجمة ، بمعنى ان المخرج لم يلتزم بحدود النص الدرامي المكتوب وبهذا فقد اتبع اسلوب المخرج جوزيف شاينا ٠

٣- اعتمد المخرج على الممثل كونه وسيلة مهمة يعبر من خلالها عن الهوية الجديدة للنص الدرامي المعد من خلال تحليل الكلمة لاعطاء الممثل القدرة على ايصال المعنى الى المتفرج وهو هنا اتبعة اسلوب المخرج جاك كوبو ٠

٤- قام المخرج بتحريك الممثلين في فضاء العرض المسرحي بحرية تامة وذلك من خلال تكثيف الديكور والمنظر المسرحي وهو بهذا الاسلوب أتبع المخرج مايرهولد ٠

٥- اشتغلت الموسيقى كعنصر درامي رافق لحظات الفعل الادائي للممثلين ، وقد ساعدة في توضيح فكرة المسرحية والربط بين المشاهد والمشاركة العاطفية مع الجمهور ، وقد اقترب من اسلوب ابيا الذي اعتبر الموسيقى عنصر مهم من عناصر دعم الحدث الدرامي ومن اسلوب جان لوي بارو الذي استخدم الموسيقى في توحيد المشاعر وتحقيق المشاركة العاطفية المتبادلة مابين العرض والجمهور ومن اسلوب جان فيلا الذي استخدم الموسيقى في الربط بين المشاهد في العرض المسرحي ٠

٦- حاول المخرج التركيز على الفعل النفسي للممثلين وذلك لتوضيح علاقة الشخصية الدرامية بالوسط المحيط بها من خلال إذابة الممثلين أنفسهم في النص الدرامي حتى كل جزيئه فكرية وكل ايمائة لكي يكونوا دقيقين في تشخيصهم وهو هنا أتبعة أسلوب المخرج لويس جوفية ٠

٧- حاول المخرج تكثيف الصورة المسرحية من خلال اشتغال جسد الممثل بمرافقة المؤثرات الموسيقية وصولا الى تحقيق الانسجام والتوافق بين حركة الممثل وعناصر العرض الاخرى وهو هنا مزج بين اسلوبي ابيا وجان فيلا ٠

٨- استخدم المخرج الاضاءة الفيضية العامة التي ركزت على توضيح فضاء المسرح الزماني والمكاني لتأخذ الإضاءة الفيضية حيزا كاملا من خشبة المسرح ولبقاء الجمهور يقضى يراقب العرض المسرحي وقد اقترب من اسلوب المخرج برخت ٠

٩- اعتمد المخرج في توضيح حوار الشخصيات من خلال الحفظ والتلاعب بالصوت مما ادى ان يكون الحوار بطيء وهو هنا اقترب من اسلوب المخرج لويس جوفية ٠

١٠- اراد المخرج من الممثل ان يشترك بكل احاسيسه وانفعالاته مع فضاء العرض المسرحي من اجل ابراز معاناة الشخصية من خلال حركتهم والقائهم وتعاملاته مع عناصر العرض الاخرى وهو هنا اتبع اسلوب المخرج شارل ديلان ٠

١١- استخدم المخرج الدقة التاريخية للأزياء والتزام في توضيح ابعاد الشخصية الرئيسية على المستوى المكاني والاجتماعي والنفسي وهو هنا اتبع اسلوب المخرج استاسلافسكي ٠

١٢- استند المخرج في صياغة العرض المسرحي على الفعل الكلامي الذي انتجه الممثل لخلق علاقة وثيقة بين الممثل والمتلقي وهو هنا اقترب من اسلوب المخرج ماكس راينهارت ٠

ثانيا مسرحية الصرخة :-

١- قام المخرج في بداية العرض بمقدمة منطقية (مشهد استهلالي) عبارة عن تشكيلات جسدية لتوضيح فكرة المسرحية وهو هنا اتبع أسلوب كوركي توفستونوكوف ٠

٢- انطلق المخرج في هذه المسرحية من عصرنة النص وايجاد المفاتيح البصرية التي تختفي وراء الكلمات والتي تتناسب مع روح العصر وهو هنا اتبع المخرج كوركي توفستونوكوف ٠

٣- استعان المخرج بالاضاءة والمؤثرات الصوتية والموسيقية لحالة المكان المسرحي الى اجواء شديدة الابهار ولتعزيز الانسجام والتوافق بين حركة الممثلين وعناصر العرض الاخرى وهو هنا يتبع المخرج راينهارت ٠

٤- اعتمد المخرج اسلوب برخت بالاخراج فيما يخص حركة الممثل ودوره في العرض من خلال جعله راويا للحدث وممثلا في ان واحد اضف على تغليب جانب العقل على العاطفة ٠

٥- اعتمد المخرج على الغ التسلسل الزمني للحظات الحدث مع تعليق الحوار الذي تحول الى طريقة وثيقة في النطق المتداخل بين الممثلين وهو هنا اتبع اسلوب برخت ٠

٦- حاول المخرج تحريك الممثلين في فضاء العرض وذلك لخلق حالة تواصل بينهم وبين الجمهور من خلال المؤلفة بين صورة المشهد وبين الحركة وبين المؤثرات الصوتية والموسيقية والاضاءة في فضاء العرض المسرحي وهو هنا اتبع اسلوب كوردن كريج ٠

٧- استخدم المخرج ديكورات مختلفة ومتنوعة بشكال هندسية مدببة وافقية وعمودية وهنا اتبع اسلوب المخرج فاختانقوف ٠

٨- استخدم المخرج ازياء اتسمت بالبتعاد عن الواقع وصولا الى تحقيق التغريب وهو هنا اتبع اسلوب برخت اضف الى استخدامه الازياء الجماعية

ليجاد الصورة التعبيرية في العرض المسرحي وهو هنا اتبع اسلوب المخرج كوردن كريج ٠

٩- عمل المخرج على مبدا الاحالة والتأويل وحث المتلقي على ايعادت انتاج القراءة المسرحية الامر الذي يجعله مشاركة في اللعبة المسرحية وهو هنا يقترب من اسلوب المخرج برخت ٠

١٠- استخدم المخرج تقنيات الجسد والحركات الراقصة والتكوينات السينوغرافيا ليؤسس من خلالها عرضا بصريا وايصال الفكرة المتلقي وهو هنا يتبع الاسلوب الاخراجي عند جان لوي بارو ٠

١١- لجا المخرج الى تغير الوان الاضاءة بطريقة البقع الضوئية لتقديم سلسلة من الاحداث المتلاحقة في العرض المسرحي وهو هنا يتبع اسلوب المخرج مايرهولد، اضف الى استخدام الاضاءة في دعم الحدث الدرامي وبلورة ودعم الصراع الدرامي في العرض المسرحي وهنا اتبع اسلوب المخرج ابيا ٠

ثالثا مسرحية القمامة :-

١- قام المخرج باعداد النص المسرحي من خلال حذف واضافة مفردات درامية الى النص الدرامي وهو هنا اتبع اسلوب المخرج ابيا، اضف الى الدخول عمق الفكرة الدرامية والبحث في تفسير العبارات والكلمات في النص المسرحي وهو هنا ينبع اسلوب المخرج شارل ديلان ٠

٢- ارادة المخرج ان ينقل صورا من الواقع المعاش عن طريق بنية فنية متداخلة مابين الواقعية والتعبيرية من خلال امتزاج الواقع والفانتازيا والتداخل الحلمي بين العالمين وهو هنا يقترب من اسلوب المخرج فاختانقوف ٠

٣- اراد المخرج اقناع المتفرجين في الاسلوب الواقعي الذي استخدمه مع الشخصيات عن طريق التقمص والاندماج في التعبير الصوتي القريب من الحياة اليومية والحركة وسلوب سلوك الممثلين وهو هنا اتبع اسلوب المخرج استانسلافسكي ٠

٤- اعتمد المخرج على إشراك الممثلين بكل احاسيسهم وانفعالاتهم من خلال إذابة انفسهم بكل حركة وايمائة وكل حوار لكي يكونوا دقيقين في تشخيصهم وهو هنا اتبع اسلوب لويس جوفية ٠

٥- حاول المخرج تحريك المجاميع وتوزيعهم على وفق آلية محسوبة فهي تتحرك بتحرك الأزمة وتحولاتها الدرامية وهو هنا اتبع اسلوب المخرج ليون شللر ٠

٦- حاول المخرج ايجاد بعدا مسرحيا دراميا فكريا وجماليا وعلى وفق النزعة العقلية التي صاغها بلغة شعرية عبرت عن الماضي التاريخي والواقع الحاضر وهو هنا اتبع اسلوب برخت ٠

٧- حاول المخرج تكثيف الديكور والمناظر المسرحية لكي يكون اكثر تعبيرا في فضاء العرض ولتكون مادة للفعل المسرحي التي اساسها الممثل وهنا اتبع اسلوب المخرج مايرهولد ٠

٨- استخدم الموسيقى والمؤثرات الصوتية لربط المشاهد وتعزيز الانسجام والتوافق بين حركة الممثل عناصر العرض الزمانية والمكانية اضق الى جعلها اداة لتوحيد مشاعر الجمهور وهو هنا يمزج بين اسلوبين الاول ابيا والثاني برخت ٠

٩- اهتم المخرج بالدقة التاريخية للازياء من خلال تصميم ملابس للشخصيات المسرحية مطابقة للواقع وهو هنا اتبع اسلوب المخرج استانسلافسكي ٠

١٠- استخدم المخرج الاضاءة لدعم الحدث وبلورة الصراع الدرامي وتحقيق الانسجام بين عناصر العرض وهوهنا اقترب من اسلوب المخرج ابيا ٠

رابعا مسرحية عطيل :-

١- اعتمد المخرج في بداية العرض بمشهد استهلالي يعتمد على التشكيلات الجسدية للممثلين لتكوين صور توضح فكرة العرض وهو هنا اتبع أسلوب كوركي توفستونوكوف ٠

٢- قام المخرج بأعداد النص الدرامي إعدادا جديدا من خلال عصرنة المادة التاريخية بما ينسجم مع الواقع الاجتماعي مع محاولة المحافظة على فكرة النص الأصلي لشكسبير وهو هنا اتبع أسلوب المخرج برخت ٠

٣- استخدم المخرج الأزياء بطريقة تحقق التواصل بين بنية العمل وتركيبته العامة بمعنى وضوح الوظيفة الدلالية القائمة بين الأزياء والممثل من خلال اختيار الأزياء المسرحية التي تتناسب مع حركة الممثل في العرض المسرحي وهو هنا اتبع أسلوب المخرج مايرهولد ٠

٤- سعى المخرج الى توظيف جسد الممثل لخلق حالة من الاتزان بين حقيقة الاحداث وجوهرها مع حركات الممثلين من خلال توظيف الصورة المسرحية لتأليف بين صور المشهد وبين حركة الجسد والايماءات بمصاحبة الاضاءة والموسيقى وهو هنا يمزج بين اسلوبين هما اسلوب المخرج ابيا وأسلوب المخرج جان لوي بارو ٠

٥- استخدم المخرج البقع الضوئية في الفضاء المظلم كوسيلة لتقديم سلسلة من الاحداث المتلاحقة وهنا اتبع اسلوب مايرهولد ، كما اضف الى استخدام الاضاءة بطريقة تعتمد على نشر اثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات وهنا اتبع اسلوب المخرج ارتو ٠

٦- اعتمد المخرج على الإيقاعات المشهدية الحركية من خلال اهتمامه باللغة الجسدية الكونية التي توحد بين الفضاء المسرحي الشامل والحياة الداخلية الخفية للشخصية الدرامية وهو هنا اتبع اسلوب جان لوي بارو ، كما اضف الى استخدامه الى الصرخات والالتواءات السحرية لظهار معاناة الشخصية الدرامية وهو هنا اتبع اسلوب ارتو ٠

٧- استخدم المخرج الموسيقى لتوحيد مشاعر الجمهور وتفسير الاحداث ولتحقيق الانسجام والتوافق بين حركة الممثل وعناصر العرض المسرحي الزمانية والمكانية وهو هنا مزج بين اسلوبي برخت وابيا ٠

٨- استخدام المخرج تقنية توحيد الإضاءة والحركة والأدوات المعمارية والرقص الحركي لإقامة الانسجام والتناسق في سنوغرافيا العرض مع فضاء العرض بشكل يحقق الانسجام والتوافق في ما بينها وهو هنا يتبع المخرج مايرهولد ٠

خامسا مسرحية اللوحة :-

١- انطلق المخرج في بداية العرض (بمشهد استهلالي) لتوضيح فكرة العرض وهو هنا اتبع أسلوب كوركي توفستونوكوف ٠

٢- قام المخرج بإعداد النص الدرامي وقراءته قراءة معاصرة من اجل البحث عن فضاءات جديدة ومغايرة عن المسرح التقليدي وصولا إلى الشكل البصري المعبر عن الحدث الدرامي الذي يؤثر على علاقة المتلقي بالعرض وهو هنا اتبع أسلوب المخرج كوركي توفستونوكوف ٠

٣- حاول المخرج إنشاء ديكور قادر على استيعاب فكرة النص وبناء العلاقات بين الممثلين والمتلقين ضمن فضاء مشترك يوحي بفعل التدخل من خلال ايجاد العلاقات البصرية بين مفردات فضاء العرض المسرحي وهو هنا اتبع اسلوب المخرج جوزيف شاينا ٠

٤- استخدم المخرج الاكسوارات المصاحبة للازياء كدلالات رمزية مركبة تحمل علامات مزدوجة اسساسها الحركة والايماءة المنبثقة من الممثل في فضاء العرض المسرحي وهو هنا اقترب من اسلوب ابيا ٠

٥- اشتغل المخرج مع الممثل كونه طاقة ديناميكية فاعلة سمعية وبصرية منبثقة من روح الاداء وصولا الى ايجاد مفهوم جديد لتلقي من خلال الحركات والايمائات والاشارات والاحداث الموسيقية وهو هنا يتبع اسلوب المخرج بيتر بروك ٠

٦- جاءت حركة الممثلين متنوعة وعلاقة الممثل بالممثل الاخر منسجمة من خلال تكثيف الصورة المسرحية وهو هنا يتبع اسلوب المخرج جان فيلا ٠

٧- استخدم المخرج المؤثرات الموسيقية كأداة تفاعلية بين عناصر الخطاب المسرحي وتفعيل الحدث الخارجي والداخلي كما عمل على مزج الاضاءة بالموسيقى للتأكيد على تشكيل واقع خيالي يمتزج بين الواقع والفانتازيا والتداخل الحلمي بين العالمين وهو هنا يتبع اسلوب المخرج فاختانقوف ٠

٨- استخدم الازياء لتعميق الصورة المسرحية من خلال جعل الازياء تحمل دلالات زمزية وتعبيرية في العرض المسرحي وهو هنا اتبع اسلوب المخرج كوردن كريج ٠

٩- منح المخرج الممثلين حرية تامة في الاستقراء والتخيل لتحقيق متطلبات الشخصية الدرامية وهوهنا اتبع اسلوب المخرج الكسي بوبوف ٠

الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصل الباحث لها، استُنتج الآتي :-

١- ان تكثيف المفردات الدرامية يعني اعداد النص الدرامي بروح اخراجية جديدة ، لأكن قلة الخبرة جعلت من هذا الاعداد بناء غير متناسق دراميا وعلى جميع مستويات العرض المسرحي بحيث انعكس ذلك على الفكرة والمضمون والشكل الفني الذي أراده المخرج المطبق ٠

٢- افتقار المخرج للخلفية الثقافية والاسلوب الاخراجي الذي اتبعه المخرج لينعكس ذلك على اداة الممثل وطبيعته في التعبير صوتيا وحركيا على مفردات النص الجديد ٠

٣- ابتعد المخرجين عن الديكورات والاضاءة الضخمة وذلك لقلة الانتاجية الخاصة بالعروض مما انعكس على تكوين الفضاء المسرحي والاسلوب الذي اتخذه المخرج في تكوين فضاء العرض المسرحي ٠

٤- قلة المتابعة المستمرة والمناقشات العميقة والتوجيه المستمر للتدريسي المشرف على المخرج المطبق مما انعكس ذلك سلبيا على وضوح الرؤية الاخراجية التي اراد المخرج المطبق العمل بها في مسرحيته ٠

٥- ان تشكيل عناصر العرض المسرحي تفرض وجود متخصصين يعملون على نسق واحد مع تطلعات الرؤية الاخراجية للمخرج وصولا الى تحقيق وبناء العرض المسرحي بشكل يتلائم مع فكرة النص الدرامي سواء كانت على مستوى التأليف او اعداد النص وهذا غير موجود في عروض المخرجين مما تسبب في تكوين عرض مسرحي غير متكامل من الناحية الاخراجية ٠

٦- ان دخول الممثلين على مستوى البعد النفسي في مفردات النص الدرامي هي واحدة من وسائل الاعداد الجديدة للنص ، فانعكست قراءة المخرج المحدودة للنص الاصلي على اشتغال الممثلين بما ينسجم مع اعداد النص الجديد ٠

٧- ان الرموز الجديدة للنص الدرامي المعد والتي يراها المخرج تختفي وراء الكلمات تحتاج الى توظيف جديد لكل تقنيات العرض المسرحي من اجل ايجاد اجواء منسجمة ومتوافقة خصوصا حركة الممثل ودوره الرئيسي في العرض ٠ونتيجة لقلة الخبرة المسرحية انعكست على ايجاد مفاتيح بصرية بمعناها الحقيقي ٠

٨- يعتمد الاسلوب البرختي على مشاركة الجمهور النقدية في العرض هذه المشاركة تحقق متغيرات جديدة وابعاد مسرحية هدفها تغير المجتمع ، الا ان عدم وضوح الاسلوب البرختي ومعرفة معايره الحقيقية في الاسلوب الاخراجي لدى المخرجين المطبقين انعكست على عدم مشاركة الجمهور مشاركة حقيقية في العرض المسرحي ٠

٩- ان الاشكال الهندسية التي عمل بها المخرج المطبق في العرض المسرحي لم ترتقي الى اسلوب فاختانقوف لينعكس ذلك على صورة المشهد الحقيقية خصوصا في ما يتعلق في بناء الديكور ٠

١٠-قلة المشاهدات المسرحية وعلى وفق كل اسلوب اخراجي على حدة تسبب في عدم ايجاد عرض مسرحي واحد ٠

١١-قلة التطبيقات العملية لعناصر العرض المسرحي ومن خلال كل اسلوب اخراجي انعكس على عدم وضوح الرؤية الاخراجية في التعامل فنيا مع تلك العناصر ٠

١٢-ان العلاقات البصرية والسمعية التي تبنى من خلال النص الدرامي الجديد تكون قادرة على ايجاد فضاء مسرحي يوحي بدلالات رمزية اساسها الحركة والايمائة اضف الى البعد الزماني في فضاء العرض المسرحي ، الا ان الاسلوب الإخراجي والقراءة المعاصرة للمخرجين كانت تقليدية بحيث لم ترتقي الى بناء العلاقات الجديدة والمفهوم الجديد في التمثيل والتلقي وبذلك اصبح العرض المسرحي الجديد متداخل فنيا ودراميا ذا علامات فنية متشابكة غير واضحة المعاني ٠

١٣-ان اعطاء الحرية التامة للممثل يفرض ايجاد ثقافة كاملة للممثل نفسه ،وهنا يعمل المخرج على توظيف ثقافة الممثل لتحقيق متطلبات الشخصية الدرامية بشكل متكامل ، وهنا تكون الحالة مشتركة لتفسير النص الدرامي مابين رؤية المخرج وعمل الممثل وهذا ما افتقدته العروض المسرحية لينعكس سلبا على وجود رؤية مشتركة للمخرج والممثل للعرض المسرحي ٠

١٤-ان عدم وجود قراءة اولية بمعناها الشامل والتي يقوم من خلالها المخرج وضع رؤية وسلوب اخراجي منسجم مع تطلعاته في الاخراج وبذلك اصبحت العروض المسرحية متداخلة غير واضحة على مستوى الاسلوب الاخراجي ٠

التوصيات

بعد الكشف عن تداخل الأساليب الإخراجية وانعكاسها في عروض المخرجين المطبقين وبشكل منهجي اعتمد على المعايير الموضوعية ولغرض معرفة تداخل الأساليب الإخراجية وأسبابه في عروض الطلبة المخرجين المطبقين يوصي الباحث بما يأتي :-

١-ضرورة أرشفة وحفظ جميع العروض المسرحية من اجل إتاحة مشاهدتها مرة أخرى .

٢-توضيح المفردات النظرية المقررة ضمن مادة الأساليب الإخراجية من خلال التطبيق العملي للمشاهد تمثيلية يقوم بها الطلبة وبأشراف مدرس المادة ٠

٣-العمل على استحداث مادة جديدة في فرع الإخراج تعمل على مساعدة الطلبة المخرجين لفهم الأساليب الإخراجية وفي ضوء مشاهدة العروض المسرحية لكل مخرج مسرحي ضمن المفردات الدراسية المقررة ٠

٤-وضع خطة إخراجية ممنهجة يتفق عليها الأستاذ المشرف مع الطالب المخرج المطبق لتحديد هوية الأسلوب الإخراجي الذي سوف يعمل به الطالب المخرج المطبق في المسرحية٠

٥- تشجيع البحوث العلمية (النظرية والعملية) المتعلقة بالأساليب الإخراجية في المسرح ٠

٦- زيادة الوعي بالأساليب الإخراجية عند الكوادر المتخصصة وتأكيد أهميته في عروض الطلبة المخرجين المطبقين .

المقترحات

في ضوء ما سبق ومن اجل تطوير الأساليب الإخراجية في عروض الطلبة المخرجين المطبقين يقترح الباحث مايلي :-

١- الإلمام بكافة الاساليب الاخراجية المتبعة عالميا من سايس ماينكن (جورج الثاني) واندرية انطوان وغيرها من الاساليب الغير موجودة ضمن مفردات مادة الاساليب الاخراجية ٠

٢- ادخال المذاهب المسرحية ضمن مفردات درس الاساليب الاخراجية لمعرفة الاساليب الاخراجية المتبعة في تلك المذاهب ٠

٣- توضيح الاساليب الاخراجية المعاصرة التي تناولة مشاكل الواقع ويجاد الحلول له كتجربة المسرح التفاعلي لمؤسسه اوجست بوال ٠

٤- إرسال الطلبة في المرحلتين الثالثة والرابعة لمراقبة ومشاهدة عروض مسرحية على المستوى المحلي والعربي والعالمي لتمكينهم الاطلاع على الأساليب الإخراجية المتبعة بشكل واضح والاستفادة من الخبرات العالمية في هذا المجال ٠

٥- إقامة مهرجانات سنوية تتوضح فيها الأساليب الإخراجية التي اتبعها الطلبة المخرجين ٠

٦- تطوير العملية الإنتاجية بكل عرض مسرحي للطالب المخرج المطبق ودعمه بكل مستلزمات نجاح العرض المسرحي خصوصا في ما يتعلق بعناصر الأزياء والإضاءة والديكور والموسيقى وملحقات العرض الاخرى

٧- يقترح الباحث تأليف كتاب موحد يشمل الأساليب الإخراجية المتبعة على المستوى العالمي والعربي والمحلي تضعه لجنة مختصة في وزارة التعليم العالي مع الاستفادة من الخبرات العالمية بذلك المجال ، وجعل هذا الكتاب احد المقررات الدراسية ٠

ويقترح الباحث إجراء بحوث مستقبلية في نفس الميدان وكالأتي :-

١- المعالجات الاخراجية للنص العالمي في عروض المسرح العراقي المعاصر

٢- تنوع الاساليب الاخراجية في عروض المسرح الجامعي ٠

٣- التطبيقات الاخراجية في المذاهب المسرحية في عروض كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ٠

قائمة المصادر والمراجع

أولا :- الكتب المقدسة

أ- القرآن الكريم

١- سورة يس الاية ٣٩ ٠

ثانيا :- الكتب

١- اردش ٠(سعد) ٠المخرج في المسرح المعاصر ٠ الكويت٠ المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .

٢- ارتو٠ (انتونان) ، المسرح وقرينه٠ ترجمة: سامية اسعد٠ القاهرة٠ دار النهضة العربية ،١٩٧٣٠.

٣- ـــ٠ النقطة المتحولة٠ ترجمة ٠ فاروق عبد القادر٠ سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٤ ٠القاهرة٠ مطابع الاهرام التجارية، ١٩٩١ ٠

٤- اسعد ٠(يوسف مايكل) ٠سايكولوجية الابداع في الفن والادب ٠بغداد ٠ دار الشؤون الثقافية العامة ،ب.ت٠

٥- اصلان،(اوديت)٠فن المسرح٠ترجمة:سامية اسعد٠ج٢ القاهرة٠مكتبة الانجلو المصرية،١٩٧٠.

٦- أويرسفيلد، (آن)٠ مدرسة المخرج قراءة المسرح ٠ترجمة د. حمادة إبراهيم وآخرون٠ القاهرة ٠ المجلس الأعلى للآثار٠ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،١٩٩٦ ٠

٧- اوين، (فردريك) ٠ برتولد بريخت حياته فنه وعصره٠ ترجمة: إبراهيم العريس٠ بيروت٠ دار ابن خلدون، ١٩٨١.

٨- ايفانز، (جيمس روز) . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر٠ ط١ ٠ بيروت ٠دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٧.

٩- أينز (كريستوفر) ٠ المسرح الطليعي من ١٨٩٢ – ١٩٩٢ ٠ ترجمة٠ سامح فكري٠ القاهرة ٠مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ، ١٩٩٦.

١٠- باغي٠ (د.عبد الرحمن) ٠ فن الجهود المسرحية ٠بيروت ٠ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ٠

١١- ببوف (الكسي) ٠ التكامل الفني في العرض المسرحي٠ ترجمة: شريف شاكر٠ دمشق ٠وزارة الثقافة والارشاد ، ١٩٧٦.

١٢- بشونياك٠ (د. باربرا لاسوتسكا) ٠ المسرح التجريبي مابين النظرية والتطبيق٠ تقديم وترجمة، ا.د. هناء عبد الفتاح٠ مراجعة دوروتا متولي٠ القاهرة٠ المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥.

١٣- برونكو ٠ (ليونارد كابل) : مسرح الطليعة ٠ المسرح التجريبي في فرنسا ، ترجمة : يوسف اسكندر ٠ م.انور لوقا٠ القاهرة ٠دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

١٤- بريخت ٠ (برتولد)٠ نظرية المسرح الملحمي٠ترجمة٠جميل نصيف التكريتي ٠بغداد٠وزارة الإعلام،١٩٧٣.

١٥- بروك (بيتر) ٠ المكان الخالي٠ ترجمة: سامي عبد الحميد٠ بغداد. جامعة بغداد، ١٩٨٣ ٠

١٦- بشنونباك ٠ (باربرا لاسوتسكا) : المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق ٠ ترجمة: هناء عبد الفتاح ٠ القاهرة ٠المجلد الاعلى للثقافة ، ١٩٩٩ .

١٧- بليزاتيون٠(كاترين) ٠ مسرح مايرهولد وبريخت٠ ترجمة: فايزقزق٠ دمشق: وزارة الثقافة: المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧.

١٨- بيرجر٠(بيتر)٠ نظرية المسرح الطليعي٠ ترجمة: سحر خراج٠ القاهرة: وزارة الثقافة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٠.

١٩- جراي٠ (رونالد) ٠برخت٠ ترجمة:٠نسيم مجلي القاهرة٠الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٧٢ ٠

٢٠- جالاوي(ماريان)٠ دور المخرج في المسرح ٠ترجمة: لويس بقطر ٠القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ١٩٧٠.

٢١- حافظ٠ (صبري) التجريب والمسرح ٠القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٢٢- حسين ٠(علي) ٠ سامي عبد الحميد ٠بغداد ٠ دار القادسية للطباعة ، ١٩٨٣ ٠

٢٣- حمادة(إبراهيم)٠ آفاق في المسرح العالمي٠ القاهرة٠المركز العربي للبحوث والنشر، ١٩٨١ ٠

٢٤- خشبه٠ (سامي). قضايا المسرح المعاصر (الموسوعة الصغيره٤)، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧.

٢٥- رشيد٠ (عدنان) ٠ مسرح بريخت ٠بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨.

٢٦- زاخوفا ٠ (بوريس) ٠ فن الممثل والمخرج ٠ ترجمة ٠ عبد الهادي الراوي ٠ عمان ٠ منشورات وزارة القافة ، ١٩٩٦.

٢٧- الزبيدي(قيس)٠ مسرح التغيير (مقالات في منهج "برخت٠ بيروت مكتبة النهضة العربية، دار إبن رشد، ، ١٩٨٣ ٠

٢٨- رشيد ٠ (عدنان)٠ مسرح بريخت٠ بيروت٠ دار النهضة العربية والنشر،١٩٨٨.

٢٩- زكي (احمد)٠ اتجاهات المسرح المعاصر ٠ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .

٣٠- ستانسلافسكي (قسطنطين) ، فن المسرح، ترجمة وتقديم : لويس بقطر٠ تقديم: ديفيد توشاك ٠القاهرة٠ دار الكتاب العرب، ١٩٦٨.

٣١- ـــــــ ٠إعداد الدور المسرحي٠ ترجمة: شريف شاكر٠ دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢.

٣٢- ـــــ٠ اعداد الممثل ٠ ترجمة : شريف شاكر ٠دمشق : منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ٠ وزارة الثقافة ، ١٩٨٥ ٠

٣٣- ستيان(ج٠ل) ٠الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة٠محمد جمول٠دمشق٠ منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥

٣٤- سرحان (سمير) ٠تجارب جديدة في الفن المسرحي٠ بيروت ٠المركز العربي للثقافة والعلوم ، د.ت.

٣٥- شكير ٠(عبد الوهاب) ٠ أسس الاخراج المسرحي بين النظرية والتطبيق ٠ الإسكندرية ٠ مؤسسة حورين الدولية لنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ ٠

٣٦- صليحة (نهاد) ٠ التيارات المسرحية المعاصرة ٠الشارقة ٠ دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ٠ مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٣ ٠

٣٧- طابور (مهند)٠ الواقعية في المسرح ٠ بغداد: مطبعة الامة، ١٩٩٠.

٣٨- عبد الحميد ٠ (سامي)٠ ابتكارات المسرحين في الفرن العشرين : تاريخ ووصف موجز لأبرز المؤلفين والمخرجين والمصممين٠ بغداد ٠ مطبعة جامعة بغداد ، ب ت٠

٣٩- ـــ ٠أضواء على الحياة المسرحية في العراق ٠ بغداد ٠ دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠١٠ ٠

٤٠- عثمان (عثمان عبد المعطي)٠عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ٠ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٦.

٤١- عيد٠ (كمال الدين) ٠ مناهج عالمية في الاخراج المسرحي ٠ج١ج٢ ٠ القاهرة ٠ سان بيتر للطباعة ، ٢٠٠٢ ٠

٤٢- (عيد) ٠كمال ٠ دراسات في الادب والمسرح ٠ القاهرة ٠ دار المصرية للتأليف والترجمة ،١٩٦٥٠

٤٣- فانا سيف ٠ (ا ف ٠) أسس الفلسفة الماركسية ٠ ترجمة : عبد الرزاق الصافي٠بغداد : منشورات الطريق الجديد ،.ب ت٠

٤٤- فريد٠ (بدري حسون) ٠ المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ٠بغداد ٠ مطبعة السعدون ، ١٩٦٨ ٠

٤٥- ـــــ ٠قصتي مع المسرح ٠ المجلد الثالث ٠بغداد ٠ دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٧ ٠

٤٦- فشر(ارنست) ٠ ضرورة الفن٠ ترجمة ٠اسعد حليم ٠ القاهرة٠ الهيئة المصرية للتأليف والنشر المطبعة الثقافية ، ب ت.

٤٧- فضل ٠(صلاح) ٠علم الأسلوب مبادئه وجراءته٠ القاهرة٠ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ١٩٩٢ ٠

٤٨- ـــ ٠ منهج الواقعية في الابداع الفني ٠القاهرة ٠الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٨ ٠

٤٩- القرغولي ٠ (وئام صبري) ٠ انعكاس الفكر العربي في المعالجات الإخراجية للأغنية التلفزيونية ٠دمشق ٠ دار الفكر العربي ، ٢٠٠٤ ٠

٥٠- كريج (ادوارد كوردن)٠ في الفن المسرحي٠ ترجمة: دريني خشبه٠ القاهرة٠ مكتبة الآداب، ١٩٦٠.

٥١- القصب٠ (صلاح) ٠ مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ٠ الدوحة ٠ المجلس الوطني للثقافة والتراث ، ٢٠٠٣ ٠

٥٢- لقط ٠(عبد القادر) ٠ فنون الأدب المسرحية٠بيروت٠ دار النهضة العربية، ١٩٧٨ ٠

٥٣- كرتوفسكي٠ (جيرزي) ٠ نحو مسرح فقير٠ ترجمة: كمال قاسم٠ بغداد٠ دار الحرية للطباعة، ١٩٨٢.

٥٤- كروتشاني٠ (فابر يتزيو) ٠ فضاء المسرح٠ ترجمة : اماني فوزي حبشي٠ القاهرة٠ منشورات وزارة الثقافة٠ مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٩.

٥٥- كير٠ (وولتر)٠عيوب التأليف المسرحي٠ ترجمة: عبد الحليم البشلاوي٠القاهرة: مكتبة مصر،١٩٨٩ ٠

٥٦- مايرهولد (فيسفولد) ٠ في الفن المسرحي، ج٢١١ ٠ترجمة: شريف شاكر٠ بيروت٠دار الفارابي، ، ١٩٧٩.

٥٧- هبز٠ (زيجمون) ٠ جماليات فن الاخراج٠ترجمة: هناء عبد الفتاح٠ القاخرة٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٥٨- محمد٠ (صالح محمد حسن عبد الامير) ٠ الواقعية الايطالية الجديدة وانعكاساتها على السينما المصرية ٠كلية الفنون الجميلة ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠٩٠ ٠

٥٩- مهدي ٠(عقيل) ٠ الواقعية في المسرح العراقي ٠بغداد ٠ دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩١ ٠

٦٠- ـــ ٠ نظرات في فن التمثيل ٠ الموصل ٠ مدرية دار الكتب للطباعة والنشر ، ٢٠٠١ ٠

٦١- مقار٠ (شفيق) ٠ دراسات في الادب الاوربي المعاصر٠ سلسلة الكتب الحديثة٠ العدد٤٣ ٠بغداد٠ مطبعة الأدب البغدادية، ١٩٧٢.

٦٢- النزويرث ٠(كارل)٠ الاخراج المسرحي، ترجمة: امين سلامة ٠القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠.

٦٣- هلتون٠ (حوليان) ٠ نظرية العرض المسرحي٠ ترجمة: نهاد صليحة ٠الشارقة٠ منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠٠١.

٦٤- ولورث ٠(جورج) ٠ مسرح الاحتجاج والتناقض٠ ترجمة٠ عبد المنعم إسماعيل ٠بيروت٠ المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩ ٠

ثالثا :- الدوريات :-

١- اسينسكا٠ (اليزابيتا)٠ ((جوزيف شاينا والمسرح الفاعل (ألسببي))٠ مجلة كواليس٠ العدد الرابع، الشارقة٠ جمعية المسرحيين٠ يوليو، ٢٠٠٠ ٠

٢- الجزائري (سليم)٠ ((مخرجون عالميون)) ٠مجلة الأقلام٠ العدد ١١ ٠السنة الخامسة عشر٠ (بغداد)٠ وزارة الثقافة والإعلام٠ دار الجاحظ، تشرين الأول، ١٩٧٩.

٣- الحسيني٠ (حسين) ٠((د، صلاح القصب :الصورة في المسرح العراقي)) ٠مجلة افاق عربية ٠بغداد ٠ السنة الثامنة ٠ العدد ١٠ ، حزيران ١٩٨٣ ٠

٤- خليل ٠(فاضل) ٠ (جوزيف شاينا))٠ المجلة القطرية للفنون٠بغداد٠وزارة التعليم العالي والبحث العلمي٠ العدد الأول٠ كانون الاول، ٢٠٠١.

٥- ـــ ٠((جاسم العبودي المربي الأكاديمي)) ٠ مجلة شانو فرقة مسرح سالار ٠ (السليمانية) ٠ العدد (٢٢) السنة الرابعة ، ٢٠١١ ٠

٦- العذاري ٠(طارق)٠ ((ابراهيم جلال وفكره الاخراجي)) ٠ مجلة الطليعة الأدبية ٠العدد ٣ ، اذار ،١٩٨٤ ٠

٧- عبد الجبار٠ (فالح) ٠ ((الاستعراض الكبير اين يقع)) ٠ مجلة الإذاعة والتلفزيون ٠بغداد٠ العدد ٧٩ في ٢٩ حزيران ١٩٧٣ ٠

٨- عبد ٠(د،جاسم كاظم) ٠ ((فلسفة الصورة لدى فاضل خليل)) ، مجلة فرقة مسرح سالار ٠ (السليمانية)٠ العدد (١٧) ٠السنة الثالثة ٢٠١٠ ٠

٩- عبد الحميد٠ (سامي) ٠ ((تجربتي في التمثيل والإخراج)) ٠مجلة الأقلام ٠بغداد٠ العدد٦ ، اذار ١٩٨٠.

١٠- ـــ ٠ ((افكار حول الديكور والاخراج في المسرح العراقي)) مجلة ٠المسرح والسينما ٠بغداد٠العدد١١ ، ايلول ١٩٧٤ ٠

١١- عيد٠ (كمال) ٠((مدرسة جوردون كريج المسرحية))٠ مجلة المسرح٠ العدد ٤٤ ،القاهرة٠ هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى، ١٩٦٧.

١٢- غيث٠ (حمدي) ٠ ((مع الإخراج المسرحي عبر العصور)) ، مجلة المسرح ، (القاهرة)، عدد(١١١)، مارس ، ١٩٦٦ .

١٣- الغيلي جي ٠ (أديب) ٠((إبراهيم جلال وقاسم محمد يتحدثان عن تجربتهما في المسرح العراقي)) ٠ جريدة اللواء٠بغداد٠ العدد ١٠ ، ١٠/١٠ / ١٩٦٤ ٠

١٤- فاختانقوف ٠ ((الواقعية الخيالية)) ٠ ترجمة٠قاسم محمد ٠ مجلة المسرح والسينما ٠ عدد (٣) السنة الأولى ٠بغداد ٠ وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧١ ٠

١٥- فيباخ٠ (يواخيم) ٠ ((تجارب مسرحية في العراق)) ٠ ترجمة غانم محمود ٠ مجلة افاق عربية ٠بغداد ٠ العدد ٦ ، السنة ١٥ ، ٣ اذار ١٩٨٢ ٠

١٦- الكاتب مجهول٠ ((تكنيك الممثل عند كروتوفسكي)) ٠ترجمة٠ مجيد حميد جاسم٠ مجلة الأقلام ٠بغداد٠ العدد الرابع الخاص ٠نيسان- مايس، ١٩٨٣.

١٧- (كرومي)٠ (د٠ عوني كرومي) ٠ ((تجربتي في المسرح))٠مجلة الاقلام٠بغداد ٠ العدد ٦ ، اذار ،١٩٨٠ ٠

١٨- نوري٠ (سلام)٠ ((حوار مع د٠ عوني كرومي)) ٠ مجلة الفن ، ٠بغداد ٠ العدد ١ ، كانون الثاني ، ١٩٨٥ ٠

١٩- المطبعي٠ (حميد) ٠ ((الدكتور سعدي يونس مسرح أصيل للوحدة الواعي العربي)) ٠ مجلة الاذاعة والتلفزيون٠بغداد ٠ العدد ١٩٨ ٠ كانون الأول ١٩٧٦ ٠

٢٠- المندلاوي(صباح) ٠((جعفر السعدي صفحات من الريادة في المسرح العراقي المعاصر)) ٠ مجلة شانو فرقة مسرح سالار ٠السليمانية ٠العدد(٢٠)٠السنة الرابعة ٢٠١٠ ٠

٢١-

٢٢- النصير ٠ (ياسين) ٠((ثلاث نماذج من الاخراج المسرحي المحلي)) مجلة السينما والمسرح ٠ بغداد٠العدد ٨ ، لسنة ١٩٧٣ ٠

٢٣- هنسيل٠(أ.ك)٠((المسرح العضوي)، مجلة كواليس٠ العدد الرابع٠ الشارقة٠ جمعية المسرحيين٠ يوليو، ٢٠٠٠.

٢٤- هادي٠(سعد)٠((المخرج والمعد والشهداء في كرنفال المقبرة الضاحك))٠مجلة فنون ٠بغداد ٠ العددين ٢٢ – ٢٣ ، ١٥ كانون الثاني ، ١٩٧٩ ٠

٢٥- وصفي ٠(هدى) ٠((التجريب في المسرح المصري))٠ مجلة فصول٠ المجلد ١٤ ٠العدد الاول٠ القاهرة٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب٠ ربيع ١٩٩٥ ٠

٢٦- ويلز ٠ (جيرالد)، ((جولة في ربوع المسرح الأمريكي)) ، مجلة الثقافية الأمريكية : المسرح والدراما، (القاهرة) ، العدد٣ ، المجلد ٢ ، ١٩٦٥ ٠

٢٧- يونس٠ (سعدي) ٠((الشكل والمضمون في مسرح الشارع)) ٠ مجلة اقلام ٠بغداد ٠ العدد ٦ ، السنة ١٥ ، اذار ١٩٨٠ ٠

رابعا :- الصحف:-

١- (البرك)٠ ياسر عبد الصاحب.((النص في مسرح الصورة إشكالية الهدم والبناء))، جريدة الثورة ٠(بغداد)، العدد ١٠١٢٤، الاثنين ٩ تشرين الأول ، ٢٠٠٠ م ٠

٢- حسين٠ (علي)٠((سامي عبد الحميد في محكمة المسرح)) ٠جريدة القادسية٠ (بغداد)٠عدد١٩٨٦،٢٠٢٨ ٠

٣- الأنصاري٠ (حسين) ٠ ((اين يكون دور الممثل في العرض المسرحي)) ٠ جريدة الجمهورية ٠بغداد٠ العدد ٣٦٤٦ ، ٢٥ كانون الثاني ١٩٨٧ ٠

٤- الرحماني٠ (سعيد) ٠ ((مسرح الصورة امتداد لتجارب ابداعية))٠ بغداد ٠جريدة العراق ، ١٩ شباط ، ١٩٨٧

٥- عبد الحميد ٠ (غياث) ٠((المعطف الخالد جاسم العبودي)) ٠جريدة الصباح الجديد :الملحق الثقافي ٠بغداد ، ١٨ فبراير ، ٢٠٠٥ ٠

٦- عبد الحميد٠ (سامي) ((سامي عبدالحميد :الممثل عنصر اساسي في العمل المسرحي)) ٠ جريدة القادسية ٠بغداد، ٧كانون الاول ،١٩٨٦ ٠

٧- ـــــ ٠((التجارب المسرحية الكاديمية في عهد الثورة)) ٠جريدة الثورة ٠بغداد،١٩ تموز ،١٩٨٧ ٠

٨- عبد فيحان٠ (محمد) ٠((الفنان سامي عبد الحميد يتحدث))٠ جريدة اليرموك٠ عدد ٣٥٨٠بغداد٠ في ١٩٨٦/١/١٢.

٩- عبد المجيد٠ (احمد) ٠ ((صلاح القصب : ابحث عن احتفالية عراقية خاصة)) ٠ جريدة الجمهورية ٠بغداد ، ٢٧ نيسان ،١٩٨٣ ٠

١٠- كاظم٠ (عبد الحميد) ٠((ماهو مسرح الصورة))٠جريدة الثورة ٠ بغداد ، ٦حزيران ، ١٩٨٥ ٠

١١- مهدي ٠ (سلام نوري) ٠ ((ابراهيم جلال في محكمة المسرح)) ٠ جريدة القادسية ٠ بغداد ٠ العدد ٢٠٤٩ ،٢٨/ ١٢ /١٩٨٦ ٠

١٢- محمد٠ (عصام) ٠ ((رؤى صلاح القصب)) ٠ جريدة الثورة ٠ بغداد ، ٢٢ ايار ،١٩٨٤٠

١٣- يوسف٠ (عقيل مهدي) ٠ ((بدري حسون فريد والواقعية الملتزمة)) ٠ جريدة الثورة ٠ العدد ٥٦١٢ ، تشرين الاول ١٩٨٥ ٠

١٤- يحيى٠ (حسب الله)٠((شيْ في المسرح)) ٠ جريدة العراق بغداد ، ٢٣ ايار ، ١٩٨٣ .

خامسا :- المعاجم والقواميس :-

١- حمادة ٠(إبراهيم) ٠ معجم المصطلحات الدرامية٠ القاهرة٠ الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٨٩ ٠

٢- البستاني ٠(فؤاد أفران)٠ منجد الطلاب٠ بيروت دار المشرق المكتبة الشرقية، ١٩٨٦ ٠

٣- (الفيومي)٠ العلامة احمد بن محمد علي المقرئ ٠ المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي ٠ ج٢ ٠القاهرة٠مصطفى الباب الحلبي ،ب.ت .

٤- (علوش) ٠سعيد ٠ معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ٠الدار البيضاء ٠ منشورات المكتبة الجامعية ، ب،ت ٠

٥- لجنة علماء اللغة الانكليزية والعربية ٠ القاموس المدرسي الحديث ٠ بيروت ٠ مكتبة دار البيان للطباعة والنشر ،ب.ت٠

٦- مدكور٠ (إبراهيم) ٠ المعجم الفلسفي ٠ القاهرة ٠ الهيئة العامة للمطابع الأميرية ،١٩٨٣ ٠

٧- مطلوب (احمد)٠ معجم النقد العربي القديم٠ ج١ ٠ط ١ ٠بغداد ٠ دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ ٠

٨- مرعشلي (نديم و اسامة مرعشلي)٠ الصحاح في اللغة والعلوم٠ مجلد ١ ٠ط١ ٠دار الحضارة العربية٠ بيروت، ١٩٧٤.
٩- (منظور) ٠ ابن ٠ معجم لسان العرب ٠ القاهرة ٠ دار الحديث ٠ ٢٠٠٣ ٠

سادسا :- الرسائل الجامعية :-

١- الاعرجي٠ (سلام مهدي) ٠ كيف فهم منهج برخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ٠ رسالة ماجستير غير منشورة٠ لكلية الفنون الجميلة ٠ جامعة بغداد٠ كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ٠بإشراف د٠ عوني كرومي ، ١٩٨٩ ٠
٢- العطية٠ (احمد سلمان) ٠ دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ٠ رسالة ماجستير غير منشورة ٠ جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة٠ قسم الفنون المسرحية ٠ بإشراف الدكتور عوني كرومي ، ١٩٨٧ ٠
٣- محمد (صالح محمد حسن عبد الأمير)٠الواقعية الايطالية الجديدة وانعكاساتها على السينما المصرية ،كلية الفنون الجميلة رسالة ماجستير غير منشورة ٠ قسم الفنون السمعية والمرئية ٠ إشراف الدكتور علي جعفر ،٢٠٠٩ ٠
٤- ياسين٠ (عبد الخالق إبراهيم) ٠الجانب التربوي والجمالي في عروض كلية الفنون الجميلة٠ رسالة ماجستير غير منشورة٠ لكلية الفنون الجميلة ٠ جامعة بغداد٠ كلية الفنون الجميلة ٠ قسم الفنون المسرحية ٠بإشراف د٠ عوني كرومي ، ١٩٨٨ ٠

٥- سابعا :- المقابلات الشخصية :-

١- مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور عادل كريم يوم الثلاثاء المصادف ٨/٢٣ /٢٠١١ في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد في الساعة ٩ صباحا ٠
٢- مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور عبد الكريم عبود يوم الثلاثاء المصادف ٩/٣/ ٢٠١١في بيته ٠الساعة السادسة مساءا٠

٣- مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور عبد الكريم عبود يوم الثلاثاء المصادف ٨/٢٣ /٢٠١١ في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة في الساعة ٩ صباحا ٠

٤- مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور حازم عبد المجيد في ٧/١٠ / ٢٠١١ في كلية الفنون الجميلة جامعة الصرة في تمام الساعة ١١ صباحا ٠

٥- مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور حازم عبد المجيد في ٧/٢٠ / ٢٠١١ في كلية الفنون الجميلة جامعة الصرة في تمام الساعة١٢ صباحا ٠

ثامنا :- الانترنت :-

١- أنا وجيلي والمسرح في واقع يعزز أخلاقا بحجم الصدمة حوار مع الدكتور فاضل خليل أجراه الدكتور عبد الرحمن بن زيدان ٠

٢- سلام الاعرجي ،((الدكتور فاضل خليل / الإنشاء الصوري في المسرح العراقي بين الديالكتيك والتنوع)) ، هولندا ،

٠ oscarsalam2005 @ yahoo.com

٣- محسن ألنصار ،د.عقيل مهدي والحداثة في مسرح السيرة، الانترنت موقع الحوار المتمدن٠

٤- تاسعا:- مفترقات:-

١- جميل٠ (جلال) ٠ أساليب إخراجية٠ ملزمة لمحاضرات غير منشورة للمرحلة الرابعة فرع الإخراج في قسم الفنون المسرحية٠ كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٤.

٢- علي عبد الرحيم ، سكربت مسرحية فنان، بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية لنيل درجة البكلوريوس في مادة التطبيقات المختبرية ، اشراف ا.م، د طارق العذاري، لسنة ٢٠٠٥ ٠

٣- نور الدين ضياء ،سكربت مسرحية القمامة ، بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية لنيل درجة البكلوريوس في مادة التطبيقات المختبرية ، اشراف ا.د عبد الكريم عبود المبارك ، لسنة ٢٠٠٥ ٠

٤- علي زيارة ، ، سكربت مسرحية عطيل، بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية لنيل درجة البكلوريوس في مادة التطبيقات المختبرية ، اشراف م. د حازم عبدالمجيد، لسنة ٢٠٠٩ .

٥- احمد طه ، سكربت مسرحية اللوحة ، بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية لنيل درجة البكالوريوس في مادة التطبيقات المختبرية ، إشراف ا.م، د حسن ألخاقاني، لسنة ٢٠١٠ .

عاشرا :- المصادر باللغة الأجنبية

1- Edward Brown. The Director and the Stage. London: Methuen London Ltd, 1983. ترجمة احمد جاسم المدرس في ثانوية الجواهري

2- Bergman. Costa. M. Lighting in the theatre. Stockholm Almqvist & Wiesel International, 1977.. ترجمة احمد جاسم المدرس في ثانوية الجواهري

الملحق رقم (١)

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	المشرف	سنة العرض
لقمة الزقوم	وليد إخلاصي	حيدر حسن مطشر	الدكتور عباس الجميلي	٢٠٠٤
من بادن الموافقة	برخت	علاء صالح	الدكتور عبد الكريم عبود	٢٠٠٤
الشبيه	محي الدين زنكنة	حسن صاحب	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٤
اللغو	وليد إخلاصي	لؤي نعيم	الدكتور حسن ألخاقاني	٢٠٠٤
الساعة	عبد الكاظم الحجاج	يوسف عبدالكاظم	الدكتور عباس الجميلي	٢٠٠٤
زفير الصحراء	جليل القيسي	ضياء احمد لازم	الدكتور عباس الجميلي	٢٠٠٤
عود ثقاب	سعدون العبيدي	قيصر نصير عودة	الدكتور مجيد الجبوري	٢٠٠٥
الزائر	مانوئل مارتيت ميدترو	ضياء احمد	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٥
موت فنان	محي الدين زنكنة	علي عبد الرحيم	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٥
مفجوع رغم انفه	تشخوف	ذري هاشم محمد	الدكتور مجيد الجبوري	٢٠٠٥
الرجل الذي صار كلبا	ازفالد دراكون	ايناس عادل	المدرس فرزدق قاسم	٢٠٠٥
مكاتيب	عبدالكريم العامري	مرتضى هاشم	الدكتور حسن الخاقاني	٢٠٠٥
البكاء في غياب القمر	وليد اخلاصي	محمد قاسم	الدكتور عباس الجميلي	٢٠٠٥

الشبيه	محي الدين زنكنة	حسن صاحب	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٥
ملابس العيد	عبدالكاظم الحجاج	يوسف عبدالكاظم	الدكتور مجيد الجبوري	٢٠٠٥
الدب	تشخوف	محمود شاكر	الدكتورة ثورة يوسف	٢٠٠٥
مأساة بائع الدبس	سعدالله ونوس	عصام عبدالامير	الدكتور حسن الخاقاني	٢٠٠٦
الجلاد	شيبان صلاح	علي عدنان محسن	الدكتور عباس الجميلي	٢٠٠٦
بلادافتيا	لوجي بيراندلوا	حيدر عبدالزهرة	المدرس فراس جميل	٢٠٠٦
الجنود	كورنية	حسام صفاء صبيح	المدرس ماهر عبد الجبار	٢٠٠٦
قطعة العملة	فرحان بلبل	وسام سامي طاهر	الدكتور عبدالكريم عبود	٢٠٠٦
البكاء في غياب القمر	وليد اخلاصي	عمار رعد جبار	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٦
ثامن ايام الاسبوع	علي عبدالنبي الزيدي	اسامة مهدي	المدرس سيف الدين عبدالودود	٢٠٠٧
حرب الفلافل	محمد الجوراني	نوار صالح	الدكتور حازم عبدالمجيد	٢٠٠٧
ماتبقى من الوقت	زيدون حمود	نهاد صالح	الدكتور عبد الكريم عبود	٢٠٠٧
سلام خذ	عبدالكريم العامري	محمد عبدالكريم	الدكتور مجيد الجبوري	٢٠٠٧
تكلم ياحجر	محي الدين زنكنة	مصطفى عبدالجليل	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٧
المخبر	فؤادالتكرلي	حيدرحمود	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٨

سهرة ممتعة	ايف شاتلان	محمد ابراهيم	المدرس سيف الدين عبدالودود	٢٠٠٨
الصخرة	فؤادالتكرلي	ايهاب عبدالكريم	الدكتور حازم عبدالمجيد	٢٠٠٨
التبادل	وليداخلاصي	علي عبدالحميد عطية	الدكتور عباس الجميلي	٢٠٠٨
الجدار	ذوالغفار جعفر	مصطفى عبدالجليل	الدكتورة ثورة يوسف	٢٠٠٨
الصرخة	صباح الانباري	إسامة مهدي	الدكتور عباس الجميلي	٢٠٠٨
الهشيم	عبدالامير شمخي	وعد عبدالامير	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٨
الممثل	كاظم الحجاج	علي عبدالرحيم	المدرسة هالة حسن	٢٠٠٨
دراك روم	عبدالكريم العامري	محمد عبدالكريم	الدكتور حازم عبدالمجيد	٢٠٠٩
اللاقوى	سترنبرغ	نهاد صالح	المدرسة لمياء هاشم	٢٠٠٩
قميص رجل سعيد	بيرفوربية	نوار صالح	الدكتور مجيد الجبوري	٢٠٠٩
النائحة	عبدالامير شمخي	وعد عبدالامير	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٩
الذي يأتي	علي عبدالنبي الزيدي	اسامة مهدي	الدكتور شقاف خيون	٢٠٠٩
مرحبا ايتها الطمأنينة	جليل القيسي	عدنان القيسي	المدرسة لمياء هاشم	٢٠٠٩
هواجس	عبدالحسن نوري	عبدالحسن نوري	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٩
لغة الجبل	هارولدبنتر	افراح خلف	الدكتور حازم عبدالمجيد	٢٠٠٩

الصوت الانساني	جان كوكتو	سالي شامل	الدكتور شغاف خيون	٢٠٠٩
الدب	تشخوف	صفاء عبدالحميد	الدكتور مجيد حميد	٢٠٠٩
عودة النوارس البرية	عباس الحايك	ابو الحسن	الدكتور حسن الخاقاني	٢٠٠٩
لو نطق الحمار	عبدالكريم العامري	ايمن كاظم	الدكتور طارق العذاري	٢٠٠٩
نحلم ان نصل	قاسم مطرود	عدي عبد الجبار	المدرسة لمياء هاشم	٢٠٠٩
دار نور	زهير هداد السعداوي	نور الدين ضياء	الدكتور عبد الكريم عبود	٢٠٠٩
روح ليانورا	لوناتشارسكي	عليا جبار	المدرسة لمياء هاشم	٢٠١٠
من هناك	وليم سارويان	فاضل عبد قاسم	الدكتور حازم عبد المجيد	٢٠١٠
نزهة في ميدان المعركة	فردنان دارايان	نور صباح	الدكتور حسن عبد المنعم	٢٠١٠
الانسة جوليا	سترينج برج	هند حامد	الدكتورة شغاف خيون	٢٠١٠
عطيل	شكسبير	علي زيارة	الدكتور حازم عبد المجيد	٢٠١٠
اللوحة	هارلوبنتر	احمد طه	المدرسة لمياء هاشم	٢٠١٠
طفل زائد عن الحاجة	عبدالفتاح القلعجي	حيدر العامري	المدرسة هالة حسن	٢٠١٠

ظل الوادي	هلتون سنج	هاجر يوسف	الدكتور طارق العذاري	٢٠١٠
سهرة ممتعة	ايف شاتيلان	نور صباح	الدكتور حسن عبدالمنعم	٢٠١٠
القمامة	علي عبدالنبي الزبيدي	نور الدين ضياء	الدكتور عبدالكريم عبود	٢٠١٠
الفارس والبخيل	بوكشين	ضحى عبدالعباس	الدكتور عباس الجميلي	٢٠١٠

Abstract

The outcomes of Dramatic show are defined according to the Directors vision and his attitude . There is one type of treatment ,so there have to be a suitable directing method for each dramatic show ,besides it expresses the directors thought himself . Accordingly , he has to employ his method in a way fit to the dramatic show planned to be presented on the stage in the light of the outer components which in clued the various elements of the play ,in addition to the hidden components which contain all the directors ideas he maintains in his mind . Through that ,the researcher got out his subject matter mentioned above ,hence ,this study come to uncover the interpenetration and setout its reasons motifs in all dramatic shows , which falls into four chapters first ,deals with the systematic scope that implies the problem Topic ,the importance and necessity of the study ,its targets ,its ranges
and procedural limits of the prominent terms employed in the Title . The problem topic is presented by the following question in research for interpretation and its motifs in dramatic shows of Applied directors from the point of employing the directing method in the presented plays ,in concern of the importance of the study ,it lays in stirring up the attention of theatrical department students specially those who study Directing to set a head and establish their works upon a definite method till they get reach to their own styles and dramatic theory nations after

years of keeping on forward ,hardworking x learning in the field of Directing .

Second it is a signal to the didactic and scientific way ,So that students in general , use of it ,and the working directors particular Besides , those who in the field of Academic researches and studies inside and outside lrag .As regards the target of study ,it aims at finding out the motifs behind the interpretation of directing methods of the Applied directors at college of fine Arts Department of theatrical Arts – Directing division university of Basra .

Chapter (2) tries to pulled up the theoretical scope out of tow parts : one that deals with world directing methods used in the curriculums ,working on methods from stands laves to Joseph Sheena .The other ,he stated the divesting methods in the lrag Academic theatre ,showing ,critically , the most important ones presented Teaching staffs of by fine Arts Academy –B .u Afterwards , the researches deduced ,at the end of ch .2 the indicators got out of the theoretical scope .

Chapter (3) in this chapter ,the researcher carried out some practical steps : Defining study area, sample , and means according to the nature of study ,in addition to what he has acquired by attendances , visual references , interviews and meeting .Then he analyzes his sample as follows :-

1-Artist Death a play 2005.

2-Cry a play 2007 .

3- a play 2008 .

4-Othello a play 2009 .

5-Painting a play 2010 .

Chapter (4) Through the analysis of Sample , research has come to the following results – in regard to the study target :-

1-The derider relied on a precluding scene build on body formations so as to construct a presentation motion according to gorgy Tophistonoph .

2-He depended upon the way he set up the context in a style suitable to the nowadays life requests, its multiphase's nature ,its complexity , in order I.e. the director didn’t stick to details of written context , hence he followed Shinas .

3- the director wished to the actor to participate ,with his sensations and feelings ,in the space of dramatic show in order to illustrate the sufferance of character through the movement ,and treatment with other elements of show –here he adopted shard Dylan's .

4- The director made use of light musical –sonic technologies of the dramatic place attitude to move out for more surprising spaces , and for supporting coherence and concord between actors movement and other shows elements here by he adopted Reinhart .

5- The director tried condensing the sceneries' of decoration and stage to be provider maternal for the dramatic Action , whose basic is the actor myerhold .

Then he tried to find old certain mental expienations according to the research conclusions , hereunder some samples of them

A- Lack of pursuing , deep arguments ,and persistent guidance to the supervising teaching – staffs of the student directors .This lack caused a negative effect on the directing vision that is adopted by applied director in his play .

B – Short of practical applications of the dramatic elements through each directing method .This is visible in the Artistic treatment of these elements .

C-Directors keep away of decoration and thick light ,be cause of being low productivity of the shows which reflected in the setting up the dramatic space and the way adopted by the director in building the dramatic shows Space .

D –The non –existence of principle reading , in whole sense , through which the director placed his vision and directing method that is fit to his aspirations in directing .So ,the dramatic shows became intermixed and vague in light of directing method .in order to lessen the difficulties in the field dramatic directing regarding Applied directors in theatrical Arts – Directing division .The researcher introduces here by some proposals and suggested mythological titles in this respect .

University of Basra
College of fine Arts
Higher studies

Intervention of Directing styles and their reflection in the dramatic shows of Applied Directors

A thesis
Submit to
the council of fine Arts college
To get m.A degree in Dramatic Directing

At
Department of Drama

By

waad Abdulameer khalaf

Under supervision of
Ass. Prof . Dr .Tariq Abdulkhadim Ethan

A.c 201 Basra H.1432