شعرية المخيال البصري في العرض المسرحي العراقي المعاصر

أسماء شاكر نعمة شبر سمير عبد المنعم محمد القاسمي
جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة
Samir79kasimi@gmil.com

الخلاصة

يتمتع به البصر بحظوة في تحسس مواطن الجمال، والاثارة وتأويلها تأويلاً جديداً، وأن كل صورة تتحايل على الواقع هي في الوقت ذاته إبداع أصيل، وهذا يعني نفي أن تكون الصورة مجرد استنساخ لأخرى [١]. أي أن الوظيفة الأساسية التي تحملها الصور البصرية للمخيال في العرض المسرحي هو استنباط الخصائص والقواعد التي تقوم عليها تقنيات العرض المقدم، في وضع المبادئ المستمدة من مفهومها للشعرية البصرية، إذ الصور المنهجية غير ثابتة ، ومفارقة تصويرية، ومخاطبة غائب، وتجسيم معنوي، وسؤال بلاغي، وتشبيه ، واستعارة وكناية ومقابلة وتشخيص، وبناءً على هذه المعلومات قسم البحث الى أربعة فصول، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث التي تمحورت في السؤال الاتي : مَا الأشكال والصور الشعرية المتمظهرة في العروض المسرحية العراقية المعاصرة للمخيال البصري ؟ واهمية البحث التي ارتكزت حول تسليط الضوء على المعالجات الدرامية التي يمكن بوساطتها إثراء العمل المسرحي سواء على مستوى النص أو العرض أو التقنيات الفنية ؟ وعلى ذلك يكون البحث مُدشناً لأحد المشكلات الفلسفية والإجتماعية والفنية التي لم يتسنَّ للعديد من الباحثان في الميدان المسرحي الخوض فيها من قبل، مع الإشارة إلى أن البحث يمكن أن يُفيد جميعاً المشتغلين بالعملية المسرحية بوصفه يقع ضمن البحوث النظرية والتطبيقية المتعلقة بالدرس الأكاديمي المسرحي، فضلاً عن أن الحاجة للبحث تكمن في كونه يعد دراسة منهجية تفيد جميعاً المشتغلين بالعملية المسرحية ، الى جانب أمكانية أفادة المختصين في مجال تقنيات المسرح منه، كما تم تحديد هدف البحث في الكشف شعرية المخيال البصري في العرض المسرحي العراقي المعاصر. وكما شمل هذا الفصل أيضاً على (حدود البحث) الذي تحددت زمنياً بالمدة (٢٠١٠- ٢٠١٦) ومكانياً العروض المسرحية المقدمة في بغداد على خشبة المسرح الوطني، إما موضوعياً فقد أختصت على المخيال البصري وطاقته الشعرية في العرض المسرحي العراقي المعاصر، واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها لغوياً واصطلاحاً واجرائياً .

وجاء الفصل الثاني ليضم ثلاثة مباحث والمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري فضلاً عن الدراسات السابقة للبحث ومناقشتها أذ تناول في المبحث الاول مفهوم المخيال البصري في الفلسفة وعلم الاجتماع، في حين تناول المبحث الثاني الشعرية وتطبيقاتها في الفكر المسرحي العالمي والعربي، وكرس المبحث الثالث لدراسة تمظهرات المخيال البصري في التجارب الاخراجية المعاصرة (عالمياً وعربياً)، ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

أما الفصل الثالث لإجراءات البحث، إذ تم فيه تحديد مجتمع البحث الذي تكون من (٣٥) عرضاً مسرحياً تم استخلاص عينة البحث منها التي شملت مسرحيتين، جرى اختيارها بطريقة قصدية وهي

(مسرحية العد التنازلي لمكبث للمخرج أحمد حسن موسى) و (مسرحية انترفيو للمخرج اكرم عصام) .

وخلص البحث في الفصل الرابع الى درج نتائج تحليل العينات التي كان من أبرزها :

١. أتسمت العناصر البصرية بسطوتها على آلية المخيال داخل الخطاب المسرحي لتفسر الصورة البصرية الى ثيمات قد أستنبطها المتلقي نتيجة تراكم الصورة التي مرت عليه .

٢. حققت شعرية المخيال البصري في العينات المحللة قيمة معنائية متغيرة تبعاً للتغير الذي يحدث في المشهد وهي مختلفة من عرض الى عرض مسرحي آخر.

وكذلك ضم الفصل جملة من الاستنتاجات أبرزها :

١-لقد جاء المنظر بتنوعات مغايرة ذات طابع غروتسكي تحمل دلالات وشفرات متشظية تسمح للمتلقي بأنتاج تأويلات عدة وتضفي صورة جمالية لها تثيراها على المتفرج .

٢-اسهمت التقنيات الحداثوية في العينات المحللة في خلق صورة بصرية ذات طابع مخيالي .

الى جانب ذلك ضم الفصل كل من المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية:المخيال ، المخيال الصري ، الاستحضار ، الاستلهام ، الشعرية ، المعاصر.

Abstract

Sight has the highest rate of enjoyment with places of beauty among the five senses of human being, excitement and interpret it with a new way, every picture manipulate the reality is a genuine innovation , that means denying the idea of picture is mere copying to another one [(1)]. In another words, the basic function that optic picture have born for the imaginaire in theatre show is abstracting features and rules that techniques of the show depend on, in applying the principles inspired from its conception for optic poetics, unstable methodical pictures, pictorial paradox, calling an absent, moral realization, eloquent question, imitation, quotation, comparison or identification, based on the fore-mentioned, the research is divided into four chapter, First one included the problem of the research that is found in the following question: ***What are the shapes and poetic that are shown in the Iraqi contemporary theatrical show for the optic imaginaire?*** And the importance of the research that is focused on shedding light on drama treatments by which we can enrich theatrical show either by text, show or technical technique, therefore, the research tackled with one of the philosophic and social problems that many researchers of the field of theatre couldn't tackle with in the past, worthy to mentioned that this research is useful also for those who in the theatrical field because it is classified as a practical and theoretical research related with theatrical academic lesson, beside ability of benefiting the specialists of theatre techniques from this research, also determining the goal of the research in discovering the poetics of the optical imaginaire in the Iraqi contemporary theatrical show. Also this chapter included the (limits of research) that were specified in time side of (2004-2016) and by place limits for the shows that were played on the national theatre of Baghdad, by subject the research focused on optical imaginaire and its poetic power in the Iraqi contemporary theatrical show, this chapter was finalized with specifying terms and identifying them linguistically, terminology and procedural identifying.

Second chapter included three sections and indications that resulted from theoretical frame plus the previous studies for this research and discuss them , first section tackled with the concept of optic imaginaire in philosophy and sociology,

while second section tackled with the poetics and application in the international and Arabian theatrical intellect. Third section was dedicated to study presentations of optic imaginaire in the contemporary direction experiments (International and Arabian), second chapter was finalized with indications resulted from theoretical frame.

(1)Ghoty, Gha: Picture, contents and interpretation , translated and presented Benkrad, Print1, (Moroco : Dar Albayda, Arabian cultural center, 2012), p 208.

Third chapter of research procedures, determining the population which consisted from (35) shows to abstract the research sample that included two plays were picked up intentionally and they are (Descending for Mekbith, director Mr. Ahmed H. Musa), (Interview Play, the director Akram Esam).

In the fourth research we tackled with the results of analyzing the samples, most prominent ones were:

1- The optic elements were featured with its domination over the technique of imaginary inside the show speech to interpret the optic image into themes were quoted by the spectator due to the accumulation of images that he had seen.

2- The poetics of optic imaginary in the analyzed samples a meaning value varying according to the change happen on the stage and is different from a show to another.

Also the research included several conclusions like :

1- The view came up with contrast variables of a grotesque nature have fragmented evidences and codes allow the viewer to produce many interpretations and adding aesthetic picture has an impact upon the viewer.

2- Modern techniques in the analyzed samples have participated in creating optic image *of a imaginary nature.*

Furthermore, fourth chapter included both of references and sources.

Keywords: Imaginary , Optic imaginary , Presentation , Inspiration , Poetics , Contemporary.

الفصل الاول/مشكلة البحث

إن المخيال في الأعمال الأدبية والفنية فضاء رمزي تتفاعل فيه الصور والرموز والأساطير والأنماط العليا التي تتجسد في أشكال التعبير التراثية عموما، وفي الثقافة الشعبية على وجه التحديد، بوصفها أقدر على بلورة وانتاج وتفعيل ثمرات الخيال الشعبي بفطرته وبجذوره الضاربة في اللاوعي الجمعي للمجتمع، وقد أفاد المسرح من هذه التصورات بوصفه تعبيراً عن الجماعة التي تشكل ثقافتها هويتها العامة التي تميزها عن غيرها من الجماعات، وعلى ذلك تصبح التجربة المسرحية موجهاً رئيساً للمخيال البصري الذي يتمظهر في تلك التجارب المسرحية بدءً من المدونة الأدبية التي تشكل النص الأدبي، ومروراً بالفعل الإخراجي الذي يستخدم عدَّة وسائل لتجسيد كلمات النص ومن ضمنها الجوانب التقنية المتمثلة بالمنظر المسرحي والأزياء والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والماكياج وجميعها ترسم صورة تلك التمثلات البصرية القائمة في فكر ووعي الجماعة، إذ تصبح هذه العناصر الفنية مغذية لصور تلك التمثلات التي تؤثر في المتلقي وتجعله يتفاعل مع العرض المسرحي .

وينعكس تمظهر المخيال البصرية عبر طاقته الشعرية الكبيرة بشكل واضح في التجارب الإخراجية للعديد من المخرجين العالميين والعرب وبضمنهم العراقيين ، إذ تأثر المسرح العربي والعراقي بتلك الأطروحات بوصفها إنعكاساً للمسرح الغربي، ما يعني أن تمظهر المخيال البصري عبر أنماطه الشعرية

المتعددة في تلك العروض يمكن أن يشكل مشكلة وجد الباحثان إمكانية صياغتها في الاستفهام الآتي :ما الأشكال والصور الشعرية التي إتبعتها العروض المسرحية العراقية المعاصرة للمخيال البصري؟

أهمية البحث والحاجة إليه:تأتي أهمية البحث من كونه يسلط الضوء على أحد المواضيع المهمة المتمظهرة في المسرح العراقي حيث يصبح المخيال البصري خاضعاً للعديد من المعالجات الدرامية التي يمكن بوساطتها إثراء العمل المسرحي سواء على مستوى النص أو العرض أو التقنيات الفنية، مع الإشارة إلى أن البحث يمكن أن يُفيد المشتغلين بالعملية المسرحية جميعاً بوصفه يقع ضمن البحوث النظرية والتطبيقية المتعلقة بالدرس الأكاديمي المسرحي .

هدف البحث : الكشف عن شعرية المخيال البصري في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

حدود البحث :

- الزمانية : من ٢٠١٠ – ٢٠١٦ .
- المكانية : بغداد – الفرقة القومية للتمثيل .
- الموضوع : دراسة شعرية المخيال البصري في العروض المسرحية العراقية المعاصره .

تحديد المصطلحات

- **الشعرية:لغوياً**

وتعرف الشعرية على أنها "جمع شعريات: شبكة من الأخشاب الدقيقة توضع في النافذة وغيرها لتحجب الذين هم في داخل المكان عن أنظار الذين في خارجه ويقال لها أيضاً (المشربية)"[٢].

-**اصطلاحا:**عرف أبو ديب الشعرية بأنها: "وظيفة من وظائف العلاقة, بين البنية العميقة والبنية السطحية, وتتجلى هذه الوظيفة, في علاقات التطابق المطلق أو النسبي, بين هاتين البنيتين, فعندما يكون التطابق مطلقاً, تنعدم الشعرية, (أو تخف الى درجة الانعدام تقريباً), وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين, تنبثق الشعرية وتنفجر بتناسب طردي, مع درجة الخلخلة في النص".[٣]

تعريف (الشعرية) أجرائياً:هي وظيفة من وظائف العلاقة الممتدة بين بنية العرض العميقة والسطحية، خالقة وظيفة ذات علاقات تتطابق فيها المطلق أو النسبي ، معلنة عن صورة شعرية تملأ فجوات العرض التي ترسم صورة شعرية مستنبطة عن خلق رؤية لمعاني الصور التي تدرك بالحس واللاوعي .

٢-**المخيال:لغوياً:**المخيال: "أسم مصدر مشتق من كلمة (خ. ي. ل)[٤] وهو على وزن مفعال, والمفعال صيغة مشتركة بين الوصف والاسم, وقد اتسعت اللغة العربية في استعمال المشترك اللفظي بحسب الظروف والأحوال, فضلاً عن أن دلالات الألفاظ في تغيير دائم فيذهب المعنى الوصفي ويتناسى فيخلفه المعنى الجديد وهكذا بدليل تراكم الدلالات, والأصل هو المعنى المتعارف عليه"[٥].

- **اصطلاحا:**يعرفه (بلوخ) بأنه: "ملكة أبداعية له من الإمكانيات الهائلة ما يجعله عاملاً فعالاً في صعود أو ترقي الجنس البشري, فضلاً عن أنه وسيلة معرفية لرسم المستقبل,..."[٦].

ويرى (الجويلي) في المخيال على أنه: " الوعاء الذي نحتضن به الواقع, ونتمثله سواء بالالتصاق به إلى حدّ تبريره وتشويهه وإعادة أنتاجه باستمرار, أم بالانفعالات من ربقته والهروب منه الى واقع آخر متخيل نستطيع أن نسميه واقع الحلم"[٧]

تعريف (المخيال) إجرائيا:هو النسق أو البنية التي تعطي مصمم الصورة البصرية للعرض القدرة على الحصول على رؤية بعدية تبحث عن أبهار والتأثر وفتح الحوار ما بين الرؤيتين (المخرج والمصمم) ليتمخض عنها حاضنة جمالية مزدوجة لا تجبل عن السلوك بل على الحركة المستمرة.

إما التعريف الإجرائي لـــ (شعرية المخيال) فهو: صورة من صور نشاط المتلقي أو هي الشكل المتحقق في وعيه, فالصورة على قدر ما تبدي من الدلائل فأن صلتها بالمتلقي تظل دائماً أقوى, أي شعرية المخيال عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين, المخيال ونفيه, تكسير البنية وإعادة التبيين ولكي يحقق العرض شعرية المخيال ينبغي أن تكون الصورة البصرية مفقودة أولاً ومن ثم يتم العثور عليها, وذلك كله في وعي المخرج / المصمم.

٣- البصري: لغوياً:

لغة: البصَرُ: العينُ أو حاسة النظر, البَصْرُ: أن تضُم حاشيتا أديمين يخاطان, كما يخاطُ حاشيتا الثوب.[٨]

- **اصطلاحا:**ذُكِر تعريف البصر في المعجم الفلسفي أنه الرؤية لما هو روحاني, ومنه الوحي والإلهام...."[٩].

تعريف البصري اجرائياً:

-هو الالية التي يعتمدها (المخرج- المصمم) لمعالجة العناصر المرئية للعرض المسرحي التي تعمل على شد انتباه المتلقي, بواسطة الإدراك الحسي بالعين التي عن طريقها يمكن أن يبصر المتلقي سواء أكان بالحياة العامة أم في العرض المسرحي ليكتشف مواطن الجمال بأكبر مقدار من السهولة والوضوح, أذ أنه لا يوجد مخيال بصري بدون أبصار وتصور عقلي أو ذهني لأي موضوع, فأساس إدراك المخيال البصري هو البصر.

٤- المعاصر Contemporary

-**لغة:**وجاء في لسان العرب لأبن منظور بقوله: "أن العصر هو الدهر والجمع أعصر وإعصار وعصر وعصور, والعصر ما يلي المغرب من النهار, والعشي هما الليل والنهار ويقال لهما عصران, والعصر هو اليوم"[١٠].

-**اصطلاحا:**عرف مصطلح المعاصرة بأنه: " كلمة مرتبطة بالزمن نفسه والعمر والفترة والحدوث في الوقت ذاته"[١١].

إما (التميمي) فيعرف المعاصرة بأنها: "المرحلة الحاضرة المرتبطة جدلياً بالماضي, تستمد مقوماتها منه وتصنع مقومات جديدة لمرحلة لاحقة تدعى المستقبل"[١٢].

تعريف المعاصر أجرائياً:

يتبنى الباحثان تعريف (التميمي), بوصفه الأقرب الى هدف البحث.

بأنه: المرحلة الحاضرة المرتبطة جدلياً بالماضي, تستمد مقوماتها منه وتصنع مقومات جديدة لمرحلة لاحقة تدعى المستقبل .

الفصل الثاني /المبحث الاول: مفهوم المخيال البصري في الفلسفة وعلم الاجتماع

إن عملية تتبع دراسة المخيال تعود إلى البدايات الأولى للفلسفة مع أفلاطون وأرسطو عن طريق أبحاث ملكات النفس، حيث كان يطلق عليها لفظ المخيلة بوصفها آلة ترتبط بكل من المصورة والإدراك الحسي، وباستمرار البحث والتنقيب في هذه الدراسة قد برزت أهمية المخيلة أمام ملكات النفس الأخرى عن طريق تحديدها الهام في توجيه السلوك الإنساني، حتى دخلت أبحاث المخيال مجالات العلوم الإنسانية الأخرى وبالتحديد ما يتعلق بالدراسات السوسيولوجية.[١٣]

وفي تتبع كلمة جذور المخيال نجد أن كلمة المخيال Imaginaire هي غير كلمة خيال Imagination، وأن كانتا تنتميان إلى الجذر اللغوي نفسه ، فالمخيال يتشكل تاريخياً في الذاكرة الجماعية أو في الذهن، ويمكن استغلاله سياسياً وايديولوجياً في اللحظات التاريخية العصيبة، فهو يضرب بجذوره في أعماق اللاوعي عبر تشكله من خلال مختلف المراحل التاريخية... فالمخيال هو عبارة عن شبكة من الصور التي تستثار في أية لحظة بشكل لا واعي وكنوع من رد الفعل، بل يوجد (مخيال) كاثوليكي ضد البروتستانت أو بروتستانتي، ضد الكاثوليك، الخ.... كل فئة تشكل صورة محددة عن الفئة الأخرى، وترسخ هذه الصورة بمرور الزمن في الوعي الجماعي.(١٤)

ولأجل فهم المخيال بشكل دقيق وجب التفريق بين المخيلة والمخيال، " فالأولى ملكة عرفانية إلى جانب المفكرة والذاكرة والحساسية والإدراك والحدس والفهم والانتباه وما شاكلها، وهي تتحدد في القدرة على التصور، والتصور على ثلاثة أضرب: الأول استحضار صورة لأشياء كما هي في الواقع والثاني إدخال تغيير ما على صور أشياء حقيقية والثالث إنشاء صور لا وجود حقيقي لها. اما المخيال فهو بنية متسقة من التصورات تتشكل لدى امة أو جماعة أو جيل أو فرد في فترة معينة.. وهو –ان شئنا– عبارة عن حلم جماعي أو فردي تفرزه أوضاع ما في سياق تأريخي معين"(١٥).

يرى الباحثان أن توظيف المخيال يضفي على الخطاب البصري قيماً جمالية رفيعة تحقق نجاحاً ذو بعد برغماتياً، ومن جانب آخر يحقق المخيال رغبة وجودية ملحة وحاجة إلى قول أشياء تتصل بالثقافة المعاشة.

ولابد من التطرق الى فلاسفة الإغريق والتعرف على طروحاتهم المتعلقة بالمخيال بدأ بـــ (افلاطون)(*)

إن الأشياء المادية جميعها عند افلاطون كانت نسخاً غير كاملة لمثل أزلية راسخة أو نماذج أصلية، وبهذا فأن الطبيعة الحقيقية للشيء لا توجد في الظاهر الذي تدركه الحواس ، بل في المثال الذي تتبع منه، وهو ما لا يمكن التوصل إليه إلا بالعقل وحده.(١٦)

أي أن آلية المخيال لديه تتلخص في أنه "لا يرى الفن شيئاً أول له قيمة في ذاته، ولكنه يضعه في المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق، وبعد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة، فأن الفن يحاكي الوجود الطبيعي، وهذا الوجود يحاكي المثل، فالفن صورة الصورة، وشبح الشبح، يضع النجار السرير مجاناً مثل السرير، ويصور المصور سرير النجار، فهو حاصل على العلم الحق الذي موضوعه المثل ".(١٧)

يرى الباحثان أن الوعي الإنساني منذ أن تشكل آخذ يبحث ببصره وبصيرته إلى ما وراء الواقع، ووضع تصورات له، وأدى هذا إلى تعقيد حياته والواقع المحيط به اجتماعياً واقتصادياً وفنياً وجمالياً، ولهذا أكد أفلاطون على العقل ودعا المتلقي إلى تحرير العقل في بحثه ونظره من المؤثرات العاطفية ويعطيه حرية العمل والحركة وان لا تفيده رغباته وانشداداته العاطفية والمصلحية.

أما فلسفة أرسطو جاءت متعارضة مع فلسفة أفلاطون وذلك عن طريق تقيمهما للصور، بوجود ثنائية بين المادية والصورة، متخذاً من تقابل الذات المدركة، ولاسيما ان الإدراك الواقعي هو سعي إلى المخيال كمدخل معرفي لإدراك وحدة المقدمات الضرورية ووحدة البرهان دون انقسام أو تجزئة الواقع، فهو يجد في المخيال أن العضو ليس هو المخيال بالذات بل بالقوة المتحددة به، وأن القوة الحاسة ليست بالفعل بل بالقوة فقط وتخرج إلى الفعل بتأثير الصور(١٨)، وهذا يعني أن قوة الإدراك في الحواس الظاهرة هي قوة في النفس

تدرك صورها، لذا يضع أرسطو المخيال في مرتبة أدنى من المعرفة لأنها تتعلق بالجزيئات وعلم الجزيئات.(١٩)

إذ فرق أرسطو بين عملية استحضار الصور وعملية التذكر أذ أشار إلى أن التذكر عملية ذهنية تحدث عندما يتذكر المرء شيء ما تقوم ذاكرته بإحضار معنى ذلك الشيء دون صورته، وبخلاف ذلك في حالة المخيال أو كما يسميها القوة المستحضرة المصورة التي تقوم بإحضارها للصورة (للشيء المراد) من الحس المشترك فيركب العقل المعنى على تلك الصور المستحضرة، فتتم عمليات الترجمة المخيالية على ذلك الشيء في القوى الذاكرة معناً وصورة.(٢٠)

يرى الباحثان أن عملية خزن الصور المخيالية يتطلب الربط بين أجهزة الحس والعقل المنفعل عن طريق القوى الباطنة للنفس وبتأثير النفس ذاتها، فالمخيال لدى أرسطو هو عملية حركية تقوم بها القوى الباطنة للنفس، وهذا بعيد عن استخلاص الماهيات لان أجهزة الحس لا تدرك إلا العالم الجزئي، في حين أن العقل الفاعل ارتباط بالكليات عن طريق نظر العقل في الصورة الفنتازيا المخزنة، فالمشاعر والانفعال تخزن اولاً بالادراك، وهذا يلعب تناغماً مع القوة المخيلة لإنتاج الصورة المخيالية .

المخيال البصري في الفلسفة الاجتماعية:يرى الجويلي أن المخيال هو الذهول أي نرى شيئاً ثم يغيب عنا مدة من الزمن وعندما نراه ثانية نحكم عليه بأنه هو الذي رأيناه في المرة الأولى، وليس غيره مما يدل على ان صورته بقيت ماثلة في الذهن فقط المعاصر.(٢١)

من خلال تعريف الجويلي للمخيال يمكن ان نستشف مدى ازدراء الثقافة العربية العالمة الوسيطة للخيال واحتقارها له، فما المخيال إلا لحظة غياب للعقل اليقظ، تكون فيها النفس غافلة عن استحضارها ،(٢٢) ومن ثم يتضح ارتباط الخيال بالغفلة والوهم مما يضعه على طرفي نقيض من المعرفة الحقيقية، ليست معرفة الله تعالى فقط، وإنما المعرفة العلمية، كما يتصورها الفكر الغربي الحديث ذاته، فهيمنة العلموية عليه طويلاً جعلت باشلار (على سبيل المثال) يقيم تضاداً جوهرياً بين محاور العلم ومحاور المخيال، لذلك فأن العالم إذا أراد ان يكون عالماً بالفعل حسب نظره فلابد ان يطهر موضوع معرفته بواسطة بسيكولوجيا موضوعية من كل الادران التي يمكن ان تلصق به من التخيل المشوه.(٢٣)

يرى الباحثان من خلال ما تقدم أنه في الحالات كلها التي يكون فيها الوعي لا مباشراً يكون موضوعه غائباً، أي من جنس المجردات قيمة أخلاقية ولا يمكن للوعي ان يتمثله، إلا بواسطة صور فعندما يغيب موضوع الوعي غياباً حسياً مادياً، نسمي شكل الوعي هذا مخيالاً وقد نجد في فهم الفرد لمسألة المخيال ما يساعدنا أيضاً على تدعيم ما ذهبنا إليه.

إذ إن المخيال بحسب (محمد آركون) له وجود ديني مشترك لدى أديان الكتاب كلها، وفي الوقت نفسه يؤكد على أن المسيحيين واليهود يرفضون هذه الحقيقة، ولا يريدون الاعتراف للإسلام بنفس المكانة اللاهوتية أو الصحة الانطلوجية التي ينسبونها إلى الديانتين اليهودية والمسيحية، ولكن التحليل التاريخي العميق يبين في نظره الطابع العنصري والاقصائي لمثل هذه الأطروحة.(٢٤) ويؤكد (محمد اركون) أنه لا يمكن تلخيصه في مجموع الإفرازات المخيالية الفردية، إذ إنه من المحال اختزال الاجتماعي إلى النفسي والنفسي إلى بيولوجي بقدر ما يتعلق الأمر بمجتمع فأن المسألة تتخذ بعداً في غاية التشابك والتعقيد، فالدلالات المخيالية لا تنحصر في تمثلات أو مفاهيم أو أشكال، بل هي إفراز تاريخي متواصل يبني المجتمعات والثقافات، فالدلالات لا تحيل إلى أي واقع أو فكر عقلاني محض، إذ إن عملية تجسيد خلق وتأسيس

المجتمعات في وضع دلالات مخيالية تفلت من كل تحديد عقلاني صرف ترتبط بالكائنات والأشياء والمجتمع بعلاقات رمزية، فتحدد الغايات وتعطي لكيانها معنى وتختص بميول عاطفية ومهج.[٢٥]

في ضوء ما تقدم نجد أن آركون يشدد على ضرورة دفع الاهتمام نحو المخيال الاجتماعي قائلاً "حين نقود الاهتمام في اتجاه المخيال، نصل إلى الخطوة الإنشائية وقوة الرغبة، أي إلى البحث عن كل ما يلبي أهواءنا، فينبجس كل ما نسميه (عجيباً) أو كل ما نتخيله، ويتجاوز طاقاتنا الإبداعية".[٢٦]

يعتمد جلبرت دوراند Gilbert Durand في مفهومه للمخيال على ركيزتين أساسيتين هما أعمال غاستون باشلار والظاهراتية المادية وأعمال كارل يونغ (صاحب نظرية اللاوعي الجمعي)، وفي موضع آخر نجد دوراند ينتقد النظريات الكلاسيكية للمخيال، كونها توجه له نظرة سلبية تجرده من حركتيه وتخضعه لرؤية مفهوماتية موروثة عن الفلسفة العقلانية،[٢٧] يعيد الاعتبار للصورة التي ينتقلها المخيال، ويؤكد على غناها وامتلائها الذاتي واستقلاليتها كذلك، مؤكداً ما ذهب إليه (باشلار) من ان " انتماءنا إلى عالم الصور، أكثر قوة، وأكثر تأثيراً في تشكيل وجودنا من انتماءنا لعالم الأفكار"[٢٨].

يفسر (دوراند) نشأة المخيال، حسب المقاربة الانثروبولوجيا، بتبادل حثيث ومستمر بين الدوافع الذاتية والتمثلية وبين الاقتضاءات الموضوعية الصادرة عن الوسط الطبيعي والاجتماعي،[٢٩] فالمخيال ينشأ من هذا الأخذ والرد الذي تخضع فيه تمثيلات الموضوع وتتحول تطبقاً لتحديدات الدوافع الغريزية للذات، والذي تفسر فيه، بالتزامن مع ذلك، التمثيلات الذاتية بالتكيفات القبلية للذات في الوسط الموضوعي.[٣٠]

يرى الباحثان من خلال ما تقدم أن المخيال لدى (دوراند) يتمحور حول عملية استحضار الصورة التي ترسم أثارها على المتلقي وما تحمله من عبء على نفسه مفرقاً بذلك بين توهج الوعي الناتج من القوى الباطنة للنفس وايقاظ المخيال واستخلاص الصورة المستحضرة مدركة العالم الجزئي فقط متخذاً من المتحفية في ترسيخ مفاهيم المخيال التي تتسم بسطوتها على وعي المتلقي .

المبحث الثاني:الشعرية وتطبيقاتها في الفكر المسرحي العالمي

يعد مفهوم الشعرية في الفكر الفلسفي أحد المواضيع الواسعة التي نالت اهتمام الدارسين والباحثان منذ القدم، أذ تتابع هذا الاهتمام سيره نحو الدراسات البحثية المعاصرة، والذي تغدوا فيه مفاهيم الشعرية من أهم الأدوات الفنية في تأسيس العمل الادبي فمن خلال الشعرية يمكن ان نحظى بالعنصر الجمالي الذي يفصل بين لغة الشعر ولغة النثر، فمن خلالها "يحقق الشعر عنصر السحر، لما يحدثه في القارئ من تأثير وانجذاب مغناطيسي"[٣١]

لذا فان البحث في جذور مصطلح الشعرية لم يأتي من فراغ وإنما جاء عبر حفريات معرفية لان مجال اشتغالها هو غني ومتنوع، وبالأصل هو مصطلح غربي تزامن مع اللسانيات واستفاد منها، ويمكن ان يشكل قسماً منها.[٣٢]

رومان ياكبسون [**]

تتماز شعرية ياكبسون بأن لها القدرة على "ربطها بالوظيفة الشعرية التي يمكننا ايجادها في كل الخطابات بدرجات"[٣٣] إذ يُعد مصطلح الشعرية من المصطلحات المتعددة المفهوم والاستخدام فعند (رومان ياكبسون) يدخل في مجالات الشعرية السرديات كالرواية والقصة والخاطرة ، ثم دخل في المجال نفسه في النصف الثاني من القرن العشرين النثر، ومن ذلك مثلاً قصيدة النثر، وليس ذلك فحسب، وأنما ثمة اختلافات واسعة حول انتماء هذا المصطلح أو مصدره، وهي جنس متنازع عليه، فهي عند (ياكبسون) ملحقة باللسانيات، أو هي فرع من فروعها[٣٤]، وعند (جوليان غريماس) ملحقة باللسانيات، وهي عند جماعة غير

ملحقة بالبلاغة، وهكذا... لذا فأن أي تحديد للشعرية ناقصاً، فهي من المصطلحات المتبدلة بين عصر وعصر عند شاعر وآخر أو جماعة واخرى، وبالتحديد يصح على الجزء، ولكنه لا يصح على الكل.(٣٥)

وعلاوة على ما تقدم يرى الباحثان أن الشعرية عند (ياكبسون) تكمن في أنها تأخذ بواطن اللغة اي ما وراء اللغة فهي لغة اللغة وذلك عندما تكون اللغة هي موضوع البحث، وهذا بخلاف لغة الاشياء وهي ما نمارسها عادة في حديثنا اليومي عن الحياة والاشياء، فالشعرية إذن هي تنبع من اللغة لتصف اللغة فهي لغة عن اللغة، وهي تحتوي اللغة وما وراءها، إذ تعد الشعرية العنصر الأبرز بين العناصر الاخرى التي يعتمد عليها النص الادبي في وجوده، فالشعرية تعمل على تفجير النص الادبي من طاقات الاشارات اللغوية فيه، وهو ينشأ حسياً ويرتكز على عنصري الاختيار والتأليف وهذا ما يؤكده ياكبسون بقوله: " ان اختيار الكلمات يحدث بناء على اسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد، بينما التأليف، وهو بناء للتعاقب، يقوم على التجاوز بين الكلمات"(٣٦).

تزفيطان تودوروف (***)

إن مفهوم مصطلح الشعرية عند تودوروف هو " نابع من خصائص الخطاب الادبي بكل مكوناته، البنيوية والجمالية، فهو يبحث في شعرية الخطاب الادبي، ويستعمل هذا المصطلح بدل الادب أو العمل الادبي، لعلاقات موجودة بين الخطابات" (٣٧)، وكذلك يعرفها في موضع آخر: " الشعرية (...) لا تسعى الى تسمية المعنى، بل الى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل (...) ليس العمل الادبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الادبي... ان هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي الممكن وبعبارة اخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الادبي اي الادبية"(٣٨).

يرى الباحثان أن الشعرية لدى (تودوروف) مفهوماً يشمل الدراسة التي تحدد الخصائص العامة للخطاب الادبي، لا من حيث تواجدها المباشر في النصوص الادبية، ولكن بوصفها تعبيراً عن بناء صوري مجرد قابل للتحقق من خلال هذه النصوص الادبية، – فهي اذن – (جدول الامكانيات الادبية)، وموضوعها حرفية الدلالة، ووظيفتها إدراك عمل هذه الدلالة داخل نسق الدلالات التي تشكل الخطاب الادبي الممكن، وعلى حد قول تودوروف: "سوف نبعد الحرف والعلامة اللغوية اساساً لكل ادب، ومن هم فسوف تكون احدى نتائج هذا القرار أن معرفة الادب ومعرفة اللغة هما شيئان متلازمان".(٣٩)

اتسم العرض المسرحي بعملية الانتقال من الصورة الرئيسية بمعناها الأوسع إلى الصورة البصرية المخيالية كخصائص نوعية للعرض، علماً أن هذه الخصائص لا يمكن البحث عنها الا عن طريق الخطاب البصري، وفي هذا النطاق يقول (تودوروف) " ليس العمل الادبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الادبي"(٤٠)، فالخطاب البصري للشعرية هو الوحيد القادر على الاسهام في استكشاف قوانين المخيالية للشعرية بحسب الشكلانيين الروس الذين اصروا على نجاعة المقاربة المحايثة للعرض المسرحي وابعدوا المقاربات غير المحايثة بعد أن ألحوا على عدم صلاحيتها في العثور على قوانين للخطاب البصري، لذا فليس ثمة أهمية لمرجع الخطاب البصري، وكما يعلن (تودوروف) بالقول: " اعرض، اذن، بصفة تامة عن الدراسات التي تتناول حياة الكاتب بما انها ليس دراسات "(٤١)، ومن خلال ذلك يتبين لنا ان نجاح العمل المسرحي يكمن في علاقتها الوطيدة بالخطاب البصري للشعرية.

عبد القاهر الجرجاني (****)

تطور مفهوم الصورة الشعرية عند الجرجاني والتي يرى فيها أن " سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم او سوار، فكما أن محالاً إذا أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة او الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، وكذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية، في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، كما إنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا اجود او فضة انفس، لم يكن ذلك تفصيلاً له من حيث هو شعر وكلام "(٤٢).

يرى (الجرجاني) أن الآلية الصورية الشعرية ترتبط بوجود مرتبتين او طبقتين للصورة المستنبطة، إحدهما حسية والآخرى ذهنية وسواء أكانت الصورة حسية أم كانت ذهنية أم كانت رامزة أم كانت مجازية(٤٣)، فأنها متعلقة بالمبدع والقارئ معاً، فالمبدع من جهة المحاكاة والقارئ من جهة المخيال، ويبقى التوافق بينهما رهين جودة البيان من الاول وحقة الفهم والاستيعاب من الثاني، وعلى هذا الاساس، فأن مصطلح الصورة الشعرية عند الغربيين محصور في ثلاث دلالات(٤٤):

أ- الصورة بوصفها نتاجاً لعمل الذهن الانساني (الصورة الذهنية).

ب- الصورة بوصفها نمطاً يجسد رؤية رمزية (الصورة الرامزة).

ج-الصورة بوصفها مجازاً (الصورة المجازية).

يرى الباحثان أن الجرجاني أكد على ضرورة تكوين وتشكيل آلية المخيال للصورة الشعرية لتعطي شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً للدلالة على الأثر النفسي، قبل دخول مرتبة الابداع القائمة على ما تنتجه ملكات المخيال التي لا تعني محاكاة العالم الخارجي، وإنما تعني الابتكار والابداع .

كمال ابو ديب (*****)

إن الشعرية لدى (ديب) هي " خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الاساسية أن كلاً منها يمكن ان يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات اخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها".(٤٥)

إن مفهوم مسافة التوتر لدى (ابو ديب) هي شعرية يستند فيها الى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية خصيصة علائقية اي انها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات اولية سمتها الاساسية، ان كلاً منها يمكن ان يقع في سياق آخر دون ان يكون شعرياً، ولكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات اخرى لها السمة الاساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها.(٤٦)

الاهتمام بالتشكيل البصري للمخيال يعود إلى محاولة سد الفراغ الذي احدثه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي باندثار الوظيفة الانشائية التي كانت تبرز قيم الجماعية والملامح التعبيرية، وقد تكون هذه العناية من تأثيرات الدادائية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً الى الادب والشعر والمسرح العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف والرتيب.(٤٧)

يرى الباحثان ان العلاقة التي تجمع المتلقي بالعرض المسرحي من خلال لحظة الابداع والتواصل، اي ان المتلقي يتكئ على سلطة مرجعيات قبلية مخيالية، تنشأ عن موروث فكري وعقائدي وتصوري ومواكبة للتصور الحديث، إما العرض المسرحي فينطلق من ذات المرجعيات، وأن كانت الفوارق في تحديد دلالاتها

المتطايرة بين لسان يقول واذن تسمع، لسان يسبقه عمل ومخيال واذن يتبعانها، ومن ذلك تنشأ بقعة الغموض لتتسع مع انبساط الدلالة وتعدد الآليات الناقلة لمعانيها ومنها مفارقة السواد والبياض.

وفي ضوء ما تقدم أن الصورة المتكونة من شعرية المخيال هي نتاج عقلي قائم على التناسب والمقارنة بين الصورة الآنية والصورة المستحضرة أي بمعنى ظاهرياً وباطنياً، مضافاً الى ذلك " أن الصلة الجمالية بين هذين المستويين تنشأ بين عنصرين اضافيين هما الحافز والقيمة، إذ أن الصورة الشعرية تتولد عن دافع وتؤول الى قيمة، فتكون العناصر المجملة التي تؤسس الصورة : عنصرين متناسبين ودافع وقيمة "[٤٨].

تكمن أهمية المخيال البصري وقيمته في خلقه لصور مستحضرة في آلية العقل للعوالم الحسية، وقدرته على الربط بين الاشياء المتنافرة والمتباعدة وتشكيلها في المخيال من جديد في عالم فريد وخلاب، لذا فان المخيال البصري للشعرية هو عبارة عن قدرة عليا في تكوين الصور الذهنية للأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان او مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها الى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه، وتجمع بين الاشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة.[٤٩]

يرى الباحثان أن آلية الصورة المستنبطة للمخيال تقوم على أساس إدراك حسي وبصري أولاً ومن ثم تثير رؤية وتجربة وخبرة بصرية أو لمسية أو سمعية، فآلية المخيال لدى الصور المسرحية، تأخذ على عاتقها أن توقظ فينا الصورة الشعرية، المتكونة من رؤى وتجارب فكرية منها ووجدانية ولعل اهم ما ينبغي للمتلقي لفهم هذه الصور وترجمتها أن يسجل جميع الصور الواردة اليه ويحاول البحث في تلملم اجزائها ومنهج بنائها وانفعالاتها، ويقدم التأويلات المتعددة التي تحتملها في السياق لذا عندما يبدأ المتلقي في تشغيل الآلية (للمخيال) فهو يخرج من الانطباعات السريعة الخاطفة، وبالتالي نجد الرضا لدى المتلقي بالعرض المسرحي المقدم بهذا الاستحضار الصوري، وعده عمل عقلاني شاق وضروري للذهن، وسيجد المتلقي أن هذه الصورة المستحضرة قد اخذت على حيزاً وانطباعاً في تكوينها، وقد تكون أصيلة أو تقليدية، عميقة او سطحية، باهتة أو قوية.

تعد العناصر التقنية للعرض المسرحي معياراً فنياً في ترجمة العرض المسرحي ونقده، بوصفها قيم جمالية تحددها مخيلة المتلقي، وهناك تبرز براعة مصممين التقنيات في اختيارهم الأدق وقعاً على نفسية متلقيهم لانها " تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بابصارنا "[٥٠]، محققة بذلك وسيلة لنقل الفكر والعاطفة معاً، كونها (التقنيات) تستوعب ابعاد مخيلة المدرك واللامدرك في ان الشعرية البصرية تنفتح على جميع الآفاق المرئية واللامرئية، بمعنى آخر، أن هذه الخصائص التي تتضمن المعنى الواسع للعرض المسرحي حيث لا تنحصر في حيز ضيق تتخطى المقاييس الجاهزة، وتخترق المألوف لتشكل عالمها الخاص بها، وهو مصطلح أوسع من تلك المبادئ الجمالية ذات الصلة بتقنيات العرض فحسب، لانها تخطت هذا المفهوم لتدخل جميع الخطابات البصرية والسمعية للصورة المسرحية، ولاسيما أن الرؤية المخيالية تأخذ حيزها ضمن التصور الراهن للخطاب البصري، لان التصور الراهن هو تصور ينحاز الى المقاييس الموضوعية سلفاً للعرض، وفق مبادئ ومفاهيم معروفة، وهذا بطبيعة الحال يخرج عنه مقياس الخطاب البصري.[٥١]

المبحث الثالث/ تمظهرات(******) المخيال البصري في التجارب الإخراجية المعاصرة (عالمياً وعربياً)

أنطوان أرتو(*******)

إذ جاء الأسلوب الإخراجي لدى (آرتو) معتمداً على التوظيف وإنشاء فضاء مسرحي جديد تتألف فيه كل العناصر التقنية مع المتلقي متوحدة في خلق فعالية جمالية طقسية على حد قوله " سنلغي المسرح والصالة ونستبدلهما بمكان واحد بلا حواجز من أي نوع يصبح مسرح الأحداث ذاته وتعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض"(٥٢)

يهدف (آرتو) من خلال توظيف المخيال البصري في عروضه أن يحدث نوع من التواصل البصري والمادي الذي يتأسس منطلقاً من استخدامه للمسرح وسيلة لمقاربة المستوى الشعري للمخيال البصري على العقل في الوعي الإنساني كما يتأسس على محاولته خلق أساطير تمثل في المفهوم السريالي راسب الحلم البصري ... وأن أهداف (آرتو) المسرحية تتوازى مع التحليل الجمعي لـــ (يونغ yang) والذي وجد فيه أن العقلية البدائية لا تخترع الاساطير وإنما تعيشها وتخبرها لذا فأن الأساطير تتمظهر لها تلك التجليات البصرية للنفس الإنسانية في مستوياتها السابقة على الوعي كما تعد بمثابة رؤية بصرية مخيالية عما يعتمل في اللاوعي.(٥٣) كما قادت المعالجات الإخراجية عند (آرتو) إلى استخدام مناظر ذات تكوينات مخيالية ذات طابع بصري متعدد الرؤى, بعيد عن العقل يسيطر عليها طابع الشعرية وابعاد التشكيلي الهندسي في الخطوط والألوان وانسيابية المناظر فنجد أن مناظرها خلقت عالماً جديداً من المتعة وغيرت المنطق الوصفي للأشياء, وأصبحت الأحلام ذات صور مخيالية في الرؤيا المتحركة لإظهار الواقع بل إلى ما وراء الواقع.(٥٤)

يرى الباحثان أن (ارتو) يعتمد في أعماله المسرحية على شعرية المخيال البصري في عروضه المقدمة والذي يعدها الركن الثاني الأهم في هيئة العرض المسرحي بعد مفردة الفضاء, فقد ركز (آرتو) على حضور المادة الإنسانية وأنفجارها في الفضاء أو أنشاء انفعالات الروح عند الممثل كما المصاب بالطاعون, فيما ينطلق في تعامله مع الجمهور من فرضية السيطرة البصرية على المشاهد وإلزامه بأن يكون جزءاً مما يجري في العرض .

أيوجينيو باربا (********)

أتسمت تجربة مسرح الاودن(*********) لدى (باربا) بأن لها التأثير المباشر في تغيير إستراتيجية المسرح وخاصة ما يسري هذا على الصورة البصرية في العرض, وهذه التجربة قدمت المخيال البصري بمبالغة في الأداء التقني وهذا نابع من أيجاد خصوصية أوجدها باربا مستمدة من الجذور التي عملت على أيجاد دورها في ممارسة المسرح وتركت آثارها عليه.(٥٥)

رفض (باربا) فكرة النمط الموحد لتشكل العرض المسرحي المقدم, ودعا إلى ضرورة البحث عن الصور المخيالية من خلال الفرجة الشعبية, ويؤكد (باربا) أنه بإمكان المسرح أن ينفتح أمام تجارب المسارح الأخرى, ليحقق صورة مخيالية متناغمة في أساليب الأداء فقط, والسعي في البحث عن المبادئ الأساسية عبر التجارب نفسها, لذا فأن (باربا) يسعى إلى تحقيق الانفتاح والتنوع والتعدد في الثقافات المسرحية مما يخلق مساحة صورية أكبر وهذا ما يؤكده بقوله أن المسارح تتشابه في مبدئها وليس في عروضها وأدائها.(٥٦)

يرى الباحثان من خلال ما تقدم أن العرض الذي قدمه (باربا) أراد أن يحقق خطاب مخيالي في صورة متعددة المعاني تعكس مفهوم عجلة الزمن مترجماً ومفسراً لرؤيته للنص متخذاً من أوديب شخصية معاصرة وفق آطر منظرية مغايرة لعروض التي قدمت في السابق التي تحمل رؤية العصر المعاصر

(المعاش) وكذلك جاءت الإضاءة متناغمة مع المشاهد خالقة صوراً متحركة إيقاعية في تعددية الفضاءات الرؤيوية المتنوعة .

مسرح (باربا) يؤكد على أنتاج الصور المخيالية ونشر الثقافة, ويركز على الاتصالات والعلاقات بين اللذين ينتمون إلى مجموعة خاصة أو علاقاتهم بمجموعات أخرى, ومن ثم علاقاتهم بالمشاهدين[٥٧], لذلك جمع باربا بين الأداء في المسرح الشرقي والأداء في المسرح الغربي, لا ليتعرف على تقنيات الأداء بل يسعى للوصول إلى القوانين المحددة للتوترات العضوية في كيان الممثل الشرقي لان فهم هذه القوانين تسلح الممثل الغربي بالوعي ومن ثم تطور طاقته الذاتية, من أجل الحصول على شعرية الأداء الصورية, فمن خلال تربية الجسد بحركاته وأدوات تعبيره الخاصة, سعى (باربا) إلى خلق ذوق رفيع المستوى للتقنيات الحديثة التي تعتمد اعتماد كلي على جسد الممثل.[٥٨]

يرى الباحثان أن هذه الأساليب التي قدمها (باربا) هي لتعزيز تقنية المنظر المشهدية في شكلها المغاير ضمن تحولات تقنية بصرية مضافة بحسب رؤيته المتحركة على وفق قراءة جديدة للنص، لكي يحقق الصورة المخيالية المتولدة عبر معالجاته التقنية التي غيرت شكل المسرح ومنظريته المعمارية من خلال أعادة تأسيس وتشكيل المنظر المسرحي, وهذا ما أكده (بياتلي) بقوله أن (باربا) كان باحثاً عن صالة شبيه بالسيرك وأشكال وهياكل كمعابد, فضاءات جديدة في الهواء الطلق, إعادة استخدام المسارح القديمة اليونانية.[٥٩]

يوزيف شاينا (**********)

يعد (شاينا) أحد المخرجين التجريب المعاصر في المسرح البولندي, في القرن العشرين, أعتمد على السريالية متخذاً منها اتجاها ينطلق منه تركيب تكوينات العرض لديه, تتداخل عنده الفنون البصرية التشكيلية مع الدرامية, وتهتم نظريته الخاصة بالسطوح والألوان فيقول " أن الرسم البسيط مرفوض لأنه لا يعبر عن بصرنا المعقد والمركب لذلك يجب أن تكون عناصر التشكيل مركبة ومعقدة والألوان يجب أن تكون مبهرجة وعناصر التركيب يجب أن تكون متحركة غير ساكنة.[٦٠]

وكما كان متأثراً بفترة أعتقل فيها أيام الحرب مما ولد ذلك إفرازات فترة اعتقاله لذا فأن شاينا بني مبادئه أن كل قوى التدمير لا تستطيع تدمير الإنسان, لذلك فأن مسرحه يبنى على دعامتين أساسيتين هما التدمير والصراع.[٦١]

حاول (شاينا) أن يشيد فضاءً مخيالياً عاماً يستجيب لمختلف الفضاءات المتعددة تبعاً لإحداث المسرحية وتنويعاتها, فنجده يعري الفضاء المسرحي من الديكورات الواقعية المرسومة والمبنية التي تطوق الفضاء وتخنقه بزحمها اللامبرر.[٦٢]

يرى الباحثان أن (شاينا) قد سعى من خلال أعماله المسرحية المقدمة, ذات العلامة السينوغرافيا الدالة أن يحقق هدفه المتمثل بخلق صورة مخيالية من خلال الفضاء المسرحي المقدم فوق الخشبة بوصفة مهمة نظرية تتسم بالتجريد, وتأتي أهمية الفضاء ضرورة لإظهار الممثل فوق خشبة المسرح وكأنه آت من الحياة نفسها فهو يتعامل مع الفضاء المسرحي بوصفه رؤية مخيالية بلاستيكية, حيث تتميز أعماله السينوغرافية بتكوينات الأفق وتشكيلها بين عناصر العرض المسرحي.

وانتقالا للمسرح العربي أذ اسهمت سينوغرافيا العرض المسرحي في التجارب الإخراجية العربية بأنها إشكالية أخرى تنتج من كون المسرح تجربة لا تنشأ من مجموعة من الشروط التي تحكم دينامية الواقع والإبداع والتغيير في علاقته بهذا الجنس الأدبي ولا تخضع لها, بل من كونه تجربة ترتبط بعوامل خارجية فاعلة ومؤثرة في تغييره بالضرورة, تجعله يلامس خطر كينونته, وتتمظهر هذه العوامل في عدة أشكال

وأنواع: تطورات مسرح الصورة, ومسرح الفرجة, لذا فأن المسرح العربي يقع ضمن ثنائية السلطة التي يتمتع بها كل من النص والصورة, وهي تعد , ضمن الواقع المسرحي العربي, أي سلطة الكلمة الشعرية تستمد قوتها من كونها وأرثة للمفهوم الاجتماعي والايديولوجي للمسرح الذي أكتملت صيغه وتجاربه العلمية في مسرح الستينات والسبعينات, بينما نجد أن مرحلة الثمانينات قد تجاوزت هذا المفهوم, وبدأ الفضاء المسرحي بشكل عام يتشكل ضمن الصورة والحركة والأداء التجريبي للممثل(٦٣).

ومن التجارب الإخراجية المعاصرة التي حملت مفهوم المخيال البصري نجد مسرحية (ترنيمة ٢) للمخرج (انتصار عبد الفتاح)(**********) التي قدم لنا بنية النص عرضه المسرحي من خلال طقوسية الموت والحياة, ومن همهمات الحزن ووشوشات الفرح... ومن تلاوة الصلاة المتصلة بأرتعاشة جسد الزائر, ومن أثارة الوجع التي تجاور شفاه الفرح, وكذلك حفر (عبد الفتاح) على أيقاعات الحركة المجدولة مع ترانيم الصوت/ الأرض/ ما قبل الإنساني, ولكن ضمن التواقيع التراثية ليصوغ صور متعددة ذات طابع مخيالي لتدعم تجربته/ تجربة المسرح المترنح في طقوسية الصوت والحركة, وليخلق منها قوالب واشكالاً جديدة, عن طريق مسار تجريبي مختلف, يرتكز على الجسد/ الحركة, الصوت/ الهمسة .(٦٤)

وعلاوة على ما سبق نجد المخرج كثيراً ما يغير شكل المكان بصفة مستمرة, مستخدماً الجدار الخلفي لإسقاط الصور ومناظر مختلفة يمكن استبدالها بسهولة, وهو بذلك أعطى فضاءً أيهامياً من خلال استخدامه للمؤثرات التقنية البصرية ليخلق لنا صور قادرة على ترجمة العرض المسرحي بقراءات متعددة.

جاءت الصور المخيالية في عروض (أنتصار عبد الفتاح) عن طريق التنوع الأدائي للمثلين والعناصر السينوغرافية التي من خلالها تم تحقيق المفهوم السوبريالي للعرض وهذا مقترن بالسمة المميزة في الصورة المشهدية التي يقدمها (المخرج)، نحو التشكيل والتكوين الدلالي, لذا قدم المخرج معالجات بصرية تعمل بشكل محكم ومتناغم مع سياق العرض مما خلق عنصر التشويق والشد لدى الجمهور .

ويمكن القول بأنه منذ ستينات القرن الماضي كانت هناك تجارب مختلفة ومتنوعة بتنوع واختلاف ورؤى المسرحيين العرب كل حسب اختصاصه, فعلى سبيل المثال بادر المخرج المغربي (عبد الكريم برشيد) بالاستعانة بأسلوب ما يسمى (المسرح الاحتفالي, وبادر (عبد القادر علولة) من الجزائر إلى ما أسماه (مسرح الحلقة), بالإضافة إلى تجارب المخرجين كل من (روحية عساف, الطيب الصديقي, قاسم محمد, كرم مطاوع, نجيب سرور) الذين حاولوا في تجاربهم المزج بين الصورة الواقعية والاستحضارية وإسقاطها على الواقع, والبحث عن فضاءات مناسبة ومتنوعة لأعمالهم(٦٥), ولا سيما تجربة المخرج اللبناني (روجيه عساف)(**********) في مسرحية (الميسان)، التي تناولت موضوعة التمرد والعصيان والتعسف والسلطة، وتدور أحداث مسرحية (الميسان) حول فكرة أختارها المخرج من حادثة حقيقية وقعت عام ١٩٣٠ في القرية بليدا في جنوب لبنان, حيث تمرد سكان هذه القرية على سيدهم الإقطاعي وذلك للأسباب نفسها التي دفعت بأسلافهم الأسبان على التمرد, لقد كان هذا الإقطاعي يمارس عليهم شتى أنواع التسلط والتعسف حتى أنه كان يعتبر من حقه التمتع بكل عروس بكر كل ليلة, ويضيف عساف أنه بعدما قتل هذا الطاغي ورجاله أهل القرى مثلوا أمام السلطات الانتداب الفرنسي للمحاكمة. إلا أنه لم يستطع القضاء أصدار أي حكم لعقاب الجاني, إذ أصر كل من في القرية على اتهام وتتطابق هذه الحادثة مع الحكاية الاسبانية التي تروي أن أحدى القرى الاسبانية تخضع لطغيان باشا مستبد, يقع اختياره على ابنة عمدة البلدة وهي فتاة جميلة تتميز بقوة شخصيتها ويحاول النيل منها فيدافع عنها خطيبها...(٦٦)

أعلن (ربيع مروة) افتراقه عن مسرح الحكواتي (روجيه عساف) عام ١٩٩٧, وقطيعته مع المسرح (الحدثاوي) والتي بدأت أعماله كمسرح مضاد, أو ضد مسرحي, حيث تتوالى كضربات قاتلة للمنصة المسرحية, منفتحاً بلا ضفاف على عروض تتقصد تمويه هويتها, وتتعمد اللاتصنيف الفني. مخترقاً حتى النسق الذي رسا عليه (المسرح التجريبي) المتحول في العقد الأخير إلى بديهيات وتقاليد وسلطة.(٦٧)

أما المخرج (صلاح القصب)(**********) فقد لجأ إلى تقديم عروض تدعو إلى ألإبهار والدهشة عبر أسلوب (مسرح الصورة) الذي يعتمد بشكل أساسي على العناصر البصرية المكونة للعرض المسرحي كاللون والديكور والضوء أو ما يطلق عليه اصطلاحا بالسينوغرافيا, وكان داعية هذا الاتجاه المخرج والمنظر المسرحي (حميد محمد جواد) والذي يعلن (القصب) عن تأثره به كما تأثر أيضاً بأستاذه المخرج الروماني (ليفيو جوليه).(٦٨)

يعرف القصب الصورة المسرحية بأنها عبارة عن مجموعة من التكوينات البصرية التي تسهم في إيصال مجموعة الأفكار إلى المتلقي, حيث أن المسرح كما يؤمن به القصب وما يراه (آرتو), ليس ظاهرة نفسية ولكنه ظاهرة تشكيلية وعضوية... لأنه ما دامت الإشكال المادية مفاهيم ومدلولات محددة فأن هذه الإشكال تكون أبجدية أي لغة قائمة بذاتها, كما ينطلق القصب في الوقت نفسه من رأي (كريك) الذي ينص على أن المسرح ملزم بأن يعي حاجات النظارة البصرية إذا ما أراد أن يحصل على قلوبهم. أن خلق الصورة المخيالية منبع لعملية الخلق الفني وفيها أساس المسرح كفن حي.(٦٩)

إن ما يفسر اعتماد المخرج صلاح القصب في معظم أخراجاته على الفضاءات الواسعة العارية... هو حركة الكتلة لديه التي تحدد معالم المكان ودلالاته المتعددة بتعدد الصور المخيالية وتعاقبها, ولما كان الصورة المسرحية عند القصب تعني استحضار لعوالم النص الذي غالباً ما يعتبره ميتاً, فأن الصورة عند (القصب) تكون أحد أجزاء الروح هذه الروح التي يمكن أن يستحضرها (المتلقي), والعناصر السينوغرافية تخضع للحركة كما أن الممثل يتحرك, فهو لا يعني ذلك الجزء المعماري والتشكيلي (عناصر السينوغرافيا) المجرد وأنما هو عبارة عن أفكار ربما تحمل أجزاء كبيرة من التفسير الذي يعمله المخرج, فينسحب أحياناً أما على الكتلة الكائنة على المسرح أو أن تراه في جزء كبير في الإضاءة والملابس, وأحياناً يأخذ (الديكور) بعداً (سايكولوجياً) في تحليل العرض, أما بالنسبة لعفوية التشكيل فأن المخرج (القصب) غالباً ما يقدم أشكال عفوية وغير قصدية تصبح ذات معنى فيما لو عولجت بالحركة أو بالاتحاد مع عناصر العرض الأخرى في الفراغ.(٧٠)

وبناءً على ما تقدم جاء اهتمام القصب في مسرحية هاملت مركزاً على سينوغرافيا العرض أكثر من الاهتمام بالمضمون, فما قام به هو أنه أسس صوراً مخيالية ابتعدت أحياناً عما يطرح من كلمات, فكانت الحركة والتشكيل الصوري لها علاقة برؤياه الذاتية وليس بتفاصيل النص.

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري :

١-إن ذهنية الفرد لها القدرة على إبداع وتحريك ملكات المخيال من خلال تركيب المعاني المثالية للصور المتخيلة، وبفعل قوة هذه الملكات المخيالية والتي بدورها تنشأ ميكانزمات الصورة التي تحضر في المدركات الحسية بإرادتها، وتبتكر من خلالها قوانين العقل في التناسب والتناسق مخيالاً جديداً

٢-ثمة قوة في آلية المخيال تمكن النفس برسم الأشياء على شكل أشباه الأشياء المدركة بالحس وتأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير .

٣-المخيال هو عملية حركية تقوم بها القوى الباطنة للنفس، وهذا يعني كل البعد عن استخلاص الماهيات لان أجهزة الحس لا تدرك إلا العالم الجزئي .

٤-ينشأ المخيال من التخيل العقلي المطلق الذي يحققه الفرد بعيداً عن محاكاة الطبيعة .

٥-إن المخيال يعنى بالأوهام والطوباويات والخرافات ، إما العقل فهو المعرفة الموضوعية التي لا تشوبها شائبة وأن هذه المقاربة الوضعانية للمعرفة والتي فندتها البحوث الفيزيائية المعاصرة وحتى البحوث الاجتماعية والتاريخية تلغى دور الذات العارفة وتقارب موضوعات مستقلة عنها وملموسة .

٦-المخيال هو القوة الذهنية المبنية على آلية استحضار الصور من البصيرة والمجرد من مادتها لأجل أن يحقق من التفاعلات العقلية صورة بصرية نابعة من آلية المخيال.

٧-ان الصورة الشعرية المستحضرة ناتجة من تفاعل آلية الذهن لدى المتلقي كواحدة من الصور والاشكال للمخيال البصري .

٨-إن الصورة الشعرية المخيالية هي عبارة عن هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد.

٩-تعد الصورة المستحضرة في آلية العقل أداة من أدوات المخيال وتجمع بين طياتها ما يسمى بالشكل والمضمون والذات والموضوع، والعقل والوجدان، والحقيقة والخيال، والصورة والمادة، والفكرة والشعور، والعاطفة والانفعال، لتوحي لنا عن صورة حقيقية لمخيال المتلقي وهي ذات رصانة اصيلة .

١٠-تعد الصورة الشعرية البصرية المستنبطة من آلية المخيال للمتلقي والتي هي عبارة عن محاكاة وتشكيل جمالي ينشئه المتلقي ليحاكي به هيئة وصورة ما، وهذا نابع من آلية المخيال للمتلقي من التصويرية وفق الادراكات الممكنة التي تصنعها جودة التشكيل .

١١-إن آلية المخيال البصري في العرض المسرحي المقدم تبتعد عن التسلسل المنطقي للصورة المستنبطة لتنتج صورة الصورة الهلامية لتتكون في المخيلة وهي قادرة على ايصال مبتغى المخرج .

١٢-تنوعت آليات الصورة المخيالية على ذاتها بذاتها بأعتبارها عنصراً يحدد طبيعة ميكانزمات الصورة من حيث العناصر المستنبطة والمستحضرة .

الفصل الثالث

١-مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من (٣٥) خمس وثلاثون عرضاً مسرحياً قُدم محلياً من قبل مخرجين عراقيين في دائرة السينما والمسرح – بغداد – وللحقبة (٢٠١٠- ٢٠١٦) والتي يتشكل المخيال البصري عنصراً بارزاً في تقديمها وإخراجها متخذاً مرتكزاً اساسياً في تجسيد التقنيات المسرحية .وكما مبين في الجدول التالي:

ت	اسم المسرحية	المؤلف / اعداد	المخرج	سنة العرض
١	مخفر الشرطة القديم	مناضل داود	مناضل داود	٢٠١٠
٢	العد التنازلي لمكبث	علي عبد النبي الزيدي	أحمد حسن موسى	٢٠١٠
٣	مظفر النواب يفتح الابواب	عباس لطيف	عماد محمد	٢٠١٠
٤	الموت والعذراء	أعداد (ابراهيم حنون)	ابراهيم حنون	٢٠١٠
٥	أربوكاكي	مثال غازي	ميمون الخالدي	٢٠١٠

ت	اسم المسرحية	المؤلف / اعداد	المخرج	سنة العرض
٦	جنون الحمائم	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠١١
٧	حب في زمن الطاعون	عبد الخالق كريم	اسامة السلطاني	٢٠١١
٨	الفيس بوك	عماد محمد	عماد محمد	٢٠١١
٩	بلاتو	حسين جخيور	أكرم عصام	٢٠١١
١٠	روميو جوليت في بغداد	مناضل داود	مناضل داود	٢٠١٢
١١	الحريق	قاسم محمد	محسن العزاوي	٢٠١٢
١٢	كوميديا الايام السبعة	علي عبد النبي الزيدي	ظفار المفرجي	٢٠١٢
١٣	ايام الجنون والعسل	خضير ميري	سامي عبد الحميد	٢٠١٢
١٤	عبد الله السائب	زهير كاظم	زهير كاظم	٢٠١٢
١٥	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	٢٠١٣
١٦	4BLAC	صلاح منسي	أكرم عصام	٢٠١٣
١٧	أنترفيو	الاء حسين	أكرم عصام	٢٠١٣
١٨	زمن المطحنة	مناضل داود	مناضل داود	٢٠١٣
١٩	لعب ووهم	اعداد / ياسين اسماعيل	ياسين اسماعيل	٢٠١٣
٢٠	برلمان النساء	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠١٤
٢١	احلام كارتون	كريم شغيدل	كاظم النصار	٢٠١٤
٢٢	فوبيا	عبد الكريم العبيدي	أحمد حسن موسى	٢٠١٤
٢٣	انفرادي	حيدر جمعة	بديع نادر	٢٠١٤
٢٤	أستيلاء	هوشنك الوزيري	ابراهيم حنون	٢٠١٤
٢٥	الليلة الاخيرة من حكاية بدر ووفيقة	قاسم السومري	قاسم السومري	٢٠١٤
٢٦	فصل من مسرحية مكبث	مثال غازي	أسامة السلطان	٢٠١٥
٢٧	من السما	مناضل داود	مناضل داود	٢٠١٥
٢٨	نورية	ليلى محمد	ليلى محمد	٢٠١٥
٢٩	مكاشفات	قاسم محمد	غانم حميد	٢٠١٥
٣٠	وجهي ليس في المرأة	عباس لطيف	نغم فؤاد	٢٠١٥
٣١	يارب	علي عبد النبي الزيدي	مصطفى الركابي	٢٠١٦
٣٢	ضياع	عبد الرزاق الربيعي	حسين علي صالح	٢٠١٦
٣٣	كوميديا الخوف	طلال هادي	طلال هادي	٢٠١٦
٣٤	سيلفون	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١٦
٣٥	خريف	حيدر جمعة	صميم حسب الله	٢٠١٦

٢ – عينة البحث

اختار الباحثان عينة البحث، بالطريقة القصدية، وللمسوغات الآتية :

أ- عروض تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أكثر من غيرها..

ب- توافر المصادر والنصوص الاصلية والمقالات النقدية والاقراص ال CD والصور الفوتوغرافية لهذه العينات مما ساعد الباحثان في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والاضافة والحذف عليها .

٣- اداة البحث:اعتمد الباحثان على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها (اداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها، إذ يتفاوت الحصول عليها بين عرض وآخر، ويلتقي منها- ويتكرر لدى عروض اخرى .

٤- منهج البحث :أعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث ورصد متطلبات البحث الاجرائية بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي بناها الباحثان في تحليله للعروض المسرحية ذات الاشكال والصور الشعرية التي اتبعتها العروض المسرحية العراقية المعاصرة للمخيال البصري ليصل الباحثان الى النتائج التي تتوافق مع اهداف البحث .

٥- : تحليل العينات

مسرحية : العد التنازلي لمكبث

تأليف : علي عبد النبي الزيدي

أخراج وسينوغرافيا : أحمد حسن موسى (**********).

مكان العرض : دائرة السينما والمسرح – المسرح الوطني .سنة : ٢٠١٠

تبنى الكاتب (علي عبد النبي الزيدي) نص مسرحيته منطلقاً من النص الأصلي للكاتب (وليم جون شكسبير) والتي تدور أحداثها حول الجريمة البشعة التي رسمها مكبث المتمحورة حول قتل الملك (دنكن) بدافع محرض من (الليدي مكبث) بغية الوصول إلى السلطة بالطرق الغير قانونية ومشروعة متخذاً من الغدر والخيانة عنواناً لعالم مكبث والتي من خلالها يحقق طموحه البشع المصطبغ بالقيم اللا أخلاقية.

إن العرض المسرحية هو رسالة واضحة وصريحة تنذر المتسلطين من الحكام بمصيرهم المأساوي كمصير مكبث الذي يعد رمز الطغاة في هذه المسرحية.

لقد عمد المخرج في هذه المسرحية بآلية إخراجية بعيدة عن الأداء الإخراجي المألوف بطريقة مغايرة متخذاً من بهرجة الشخصيات من حيث الأزياء المتنوعة تناغم مع عناصر السينوغرافيا ليحقق صور مسرحية متنوعة ذات طابع استحضاري لتترجم من قبل المتلقي.

إذ تبدو معالجة (أحمد حسن موسى) الإخراجية لنص الزيدي محتفية بالشكل الظاهري له, معلن في مغادرته لاشتراطات النص الكلية معتبراً أن الصورة المخيالية تناغم المنطلقات الإخراجية التي تتخذ من إطارها الشكلي ومرجعياتها العلامية خياراً استراتيجياً في التقيد الحر في المزعوم بالنص لذلك عمد المخرج بسطوته الرؤيوية نحو النص الزيدي إلى تفكيك ونسف احداثه وأعاد تركيبها بما يتلاءم مع أسلوب (أحمد حسن موسى) الإخراجي على وفق رؤية احترافية في الأداء الإخراجي .

إذ قدم المخرج العرض المسرحي بسيل من العلامات لتؤسس وتدعم الآلية المخيالية التي تؤثث أرضيات الشكل الفضائي للعرض معبرة عن رؤى المخرج وسبر غور عناصره السينوغرافية, وذلك من أجل خلق فضاء متعال برؤى شعرية, وهذا نابع من رؤى المخرج في تهشيم الصورة السائدة للمفردة العلامية وتحويلها إلى مفردة متعددة وقابلة للتأويل وتمتلك قدرة الحركة في التحول بأداء وظيفي جديد ليقدم منها

صورة متعددة ومتنوعة من حيث الآلية المخيالية, وهنا تكمن إشكالية جوهرية في العرض لدى المخرج لأنه يتطلب منه أن يهيئ ممثل من نوع آخر ذو قدرات أدائية محترفة من أجل إيصال الصورة الشعرية بدقة عالية. كما أتسم عمل المخرج في مسرحية (العد التنازلي لمكبث) بعدم التكثيف في مفرداته الصورية في فضاء بصري متداخل أو منفتح, بل أنه عمد إلى توظيفها بصورة ديناميكية داخلية محسوسة تطورت على وفق انساق إيقاعية متنوعة ارتبطت بها آليات الصورة المخيالية بأواصر ذات طابع استنباطي لا يمكن أن تنفصل بسهولة, ولا سيما أن العرض أدخل فيه عناصر تقنية شديدة الغرابة مثل الجدران المصنوعة من النايلون والستائر المعلقة في مجمل العرض، إذ اعتمد بتوظيف صور غريبة وغير مألوفة لما هو متعارف عليه في عروض شكسبير وذلك من خلال ادخاله الصورة الغرائبية في العرض سواء من حيث الممثل او العناصر السينوغرافية وهذا ما تجلى في استبداله بالساحرات الثلاث وحواراتهم المسرحية إلى شخصيات قصار القامة (القزم) وبدون حوار لهم, وكان أدائهم يقتصر فقط على الأداء الجسدي والايماءات الحركية واحياناً الضحك والصراخ, وألبسهم المخرج ثياب ذات لون قريب من لون جسد الإنسان ليغطي أجسادهم تارك فقط أعينهم ظاهرتين.

لقد أتسم الفضاء المسرحي في مسرحية (العد التنازلي لمكبث) بأحتواءه على انتقالات في اللون عبر العناصر السينوغرافية في مساحات من التشكيل البصري للضوء الملون على المسرح, على الرغم من اختزال المخرج إلى الديكور المقدم في المسرحية أعلاه, جاعلاً من الفضاء المسرحي فضاءً داعم للعملية الإخراجية ومروضاً لرؤيته من خلال أيجاد آليات مخيالية بصرية تخدم رؤية المخرج والتي يسعى إليها لتأكيدها في كل عروضه والتي تتميز بتقنية تخدم فلسفية الصورة الشعرية وما تقدمه من سينوغرافيا في العرض الصوري، لذا فأن مساحة العرض التي يقدمها هي المساحة المعروفة في المسرح الوطني, مستغلاً معولبة المكان المسرحي ليقدم قراءات متعددة ومنفتحة في ترجمة آلية المخيال البصري وتحويله إلى عرض صوري أشبه بالمونتاج السينمائي (كما ذكرت سابقاً)، فالدلالات المنفتحة على التأويلات التي يولدها الفضاء المسرحي تعطي قدرة عالية على ترجمة آلية الصورة المخيالية.

لقد جاء الأداء البصري في المسرحية بشكل منظم ومحكم ومتناسق مع تراتيبية ثيمات العرض وخطابه البصري, ولا سيما أن الديكور تميز ببساطته وهو عبارة عن كرسي واحد متعدد الاستخدامات يحتوي على عدة مصطبات وظفت الواحدة فوق الأخرى, ومن خلال هذا الكرسي الذي حمل عدة دلالات، فتارة يكون يرمز للسلطة، وتارة يرمز الى مفهوم الكرسي الطبيعي وتارة يستخدم على شكل سلم وأخرى يستخدم كمنبر ليعلوه مكبث ليخاطب الشعب وتارة يستخدمه كمصطبة فتتمظهر الصورة المخيالية من خلال هذه الاستخدامات المتعددة لكي تجعل المتلقي يرسم عدة صور بألية مخيالية, وهذا يرجع إلى استخدام الممثل للكرسي حسب الموقف او المشهد الذي يتطلبه, إضافة إلى ثيمة وضفها المخرج هو مقولبة القصر الزجاجي المصنوع من شرائح النايلون والبلاستك الشفاف الذي يعطي دلالة على تهشم ضمير الملك وخيانته للعرش والتفكك الاسري الذي رسمها المخرج التي أعطت لمسة فنية مدعوة بالاضاءة المتعددة من الأزرق والأحمر لتحمله دلالة حلمية كان لها الدور في رسم الصورة المخيالية في العرض المسرحي, فجوانبه المقطعة طولياً على شكل شرائح والتي يمكن أن تتحرك يميناً ويساراً بفعل الهواء. واستخدام المخرج الأبواب المصنوعة من النايلون وهي بدورها تقطع الجوانب طولياً. والتي تسمح بدخول وخروج الممثلين, مما ولدت صور مخيالية بآليات متعددة في ذهنية المتلقي وفق تراتيبية هذه الجدران النايلونية والمدعومة بالاضاءة المتقطعة والبقع والفلاش, وتغير الألوان حسب ما يتطلبه المشهد المسرحي والانفعالات التي تمر بها الشخصيات كأن تكون

رمز للخيانة أو القتل أو حب السلطة والمال, أو حالة صحو الضمير التي تتناغم مع ايقاع العرض المسرحي, من خلال ما تقدم وضع المخرج المتلقي في بوتقة ليؤول ويفكك ما يشاهده ويضع عنوانات لآليات المخيال البصرية وليصل إلى أجوبة لربما يقف عند أجابتها.

مسرحية : أنا والعذاب وهواك .

مسرحية : أنتر فيو(**********).

تأليف : ألاء حسين

اخراج : أكرم عصام

سينوغرافيا : محمد رحيم

مكان العرض : دائرة السينما والمسرح – المسرح الوطني .سنة ٢٠١٤.

لقد أقحم المخرج (أكرم عصام) البقع الضوئية على شخصية (ألاء حسين) عبر خشبة المسرح الوطني في خضم التزاحمات والتراكمات المجتمعية والخوف والترصد لتتخطى كل الصراعات والأزمات لتكسر المحضورات لتقول بصرخة مدوية آراءها عن كل شيء ولتجهر بالمسكوت عنه طويلاً.

لقد تفرد المخرج أكرم عصام في عرض مسرحية (انترفيو) وذلك بتعدد وسائطه وأدواته من شاشات, رقص تعبيري, فديو, سينوغرافيا متنوعة, مما أضفى على العرض دلالات مختزلة وفصيحة وهذا ما تجلى في الرقص التعبيري الذي جسدته (ألاء حسين), والذي كان معبراً بحزمة مكثفة من الدلالات الإيقاعية الحركية الموحية بدلالات تداولية بسيطة ومفهومة, وهذا نابع من استلهام المصمصة (هاشميان) من جذر الفلكلور الشعوب في الشرق.

أذ حمل المخرج شاشة العرض القدرة على إيصال ومخاطبة ذهنية المتلقي مباشرة بغض النظر عن التفاوت المعرفي للإفراد, فالصورة هي مادة حية تحمل بلاغة حوارية تخترق المتلقي مباشرة بشكل سلس لتكون صورة شعرية مستحضرة ناتجة من تفاعل آلية الذهن لدى المتلقي والتي تحدث في النسيج المخيالي والتي لها الصلة الوثيقة بوجهات النظر التي تكرع أحياناً مرجعياته الفكرية.

لقد قدمت الممثلة (ألاء حسين) مشهداً في المسرحية وهي تترنم بشعر أغنيتها قدرات ذهنية عملت على إبداع وتحريك ملكات المخيال من خلال تركيب المعاني المثالية للصورة المتخيلة, وبفعل قوة هذه الملكات المخيالية والتي بدورها تنشأ ميكانزمات الصورة التي تحضر في المدركات الحسية بإرادتها, وتبتكر من خلال قوانين العقل في التناسب والتناسق منشأة مخيالاً جديداً, لتصبح الممثلة بصرياً وكأنها (الظل) وينعكس ظلها على الشاشة لتكون أكثر واقعياً وحضوراً منها, أي أن الممثلة (ألاء حسين) تتوقف عن الأداء وتبقى الشخصية الظلال المنعكسة للبطلة بالتحدث لروي الأحداث في العرض, ليصبح التحاور بين ثنائية الشاشة الكبيرة والمسرح المتمثل بشخصية (ألاء حسين), وهذا الإجراء ينطبق نفسه على الممثل (سعد محسن) ليصبح عدد الممثلين إلى أربعة المتكون من الممثلة الرئيسية (ألاء حسين) و(سعد محسن) مع ظلال و(شيماء جعفر) و(كامل أبراهيم) على الشاشة.

حيث وظف المخرج (أكرم عصام) التقنيات التكنولوجية المتمثلة بالداتوشو والشاشات الكبيرة ليخلق رؤية بصرية, ذات صورة شعرية مستنبطة من آلية المخيال للمتلقي والتي هي عبارة عن محاكاة وتشكيل جمالي ينشئه المتلقي ليحاكي به هيئة وصورة للعرض المقدم ليواكب التشكيلات الفنية المعاصرة للعروض الأخرى, فالعرض (أنترفيو) يعد من العروض المميزة في امتلاكه حداثة العناصر السينوغرافية التي أصبحت مرتكز للعروض البصرية ومعالجة إخراجية تفصح عن رؤية وقدرة إخراجية لدى المخرج.

إذ أستثمر المخرج الوسائل التكنولوجية وذلك من خلال توظيفه للداتاشو المتصل بجهاز الحاسوب والشاشة الكبيرة في وسط المسرح والكاميرا المتوسطة الحجم ليقدم صورة مبثوثة على الشاشة تعرض حياة الشخصيات الرئيسية والبوح عن المسكوت عنه, وعملية التحكم في المسافة بين الكاميرا والشاشة يتم السيطرة عليها من قبل المخرج ولاسيما أن المسافة بين الشاشة وحركة الممثلين مسافة صغيرة, فعمل المخرج على كسر أفق التوقع لدى المتلقي لأنه يعرض تارة مادة فلمية وتارة خلال الشخصية ليفصح عما في داخلها من ألم مجتمعي وحياتي أراد المخرج من هذه الشاشة وجهاز الداتاشو وباقي الأجهزة أن يضع الممثلة (ألاء حسين) في مشاهد متفرقة تمس المرأة في المجتمع بشكل يومي في خضم الأفكار السادية المجتمعية مستفادة من تلقائية الازمان الى الامام في السرد المعتاد والعودة الى الخلف عبر المادة الفلمية التي صممها المخرج، ومن خلال ما تقدم أوجد لنا المخرج صورة أستعارية متعددة تتداخل في المنظومة المخيالية مجموعة من الصور البسيطة المتكونة في الذهن للرؤيا السابقة واللاحقة تهدف إلى تقديم عاطفة أو موقف أو فكر أكثر تعقيداً من الصورة الجزئية ليخلق المتلقي منها الصورة المركبة لتلك الأفكار والمواقف.

إن قطع الرقبة مشهد مروع اختزل ما يدور حول كل امرأة تحاول عيش حياتها بهدوء وسلام في خضم تصاعد تيارات المشددة وكان عرض مسرحية أنترفيو يجري حواراً يتخطى كل الممنوعات والمحضورات حول المرآة ويوفر لها فرصة لتعبر عن نفسها وحتى وأن كانت الاثمان باهضة, وتلك التي تتعلق منها بالدين أو المجتمع لتكون ضريبتها المسكوت عنها. ولربما ولجت كاتبة العمل والممثلة (ألاء حسين) بمهارة إلى تحديات وأمل ومخاوف أكثر من ذلك تعيشها المرأة العراقية لتعيش حياتها دون تابوهات تحيطها . ومن خلال ما تقدم حقق المخرج لنا صورة مستحضرة في آلية العقل وهي أداة من أدوات المخيال تجمع بين طياتها ما يسمى بالشكل والمضمون والذات والموضوع والعقل والوجدان, والحقيقة والخيال, والصورة والمادة، والفكرة والشعور, والعاطفة والانفعال لتوحي لنا عن صورة حقيقية لمخيال المتلقي وهي ذات رصانة أصلية.

لقد قدم لنا المخرج في المسرحية معالجات جسدية متفردة من خلال تكوينات جسدية متعددة في استثمارها للحركة, على اعتبار أنها لغة حركية ايمائية بهيئة تشكيلات سمح من خلالها إعطاء دلالات بصرية مخيالية كانت حبيسة في المضمون الداخلي لشخصية (ألاء حسين) و(سعد محسن) فبواسطة الحركات الجسدية قام المخرج بإطفاء الدلالات البصرية ليفجر مدلولات عدة تخص الحياة اليومية وبصورة أدائية ذات قيم جمالية في الأداء ودقة الحركات المدروسة في شكل لا مبالغ فيه مما خلق صورة مخيالية في قمة الإبداع في العرض المسرحي, وهذا نابع من رؤية المخرج الجديدة في تعميق التباين بين المشاهد أي مشهد ساكن يليه مشهد متحرك, ومشهد صامت ومشهد فيه رقص تعبيري وغناء, ومشهد حوار ثنائي, ومشهد تداعي ممثل لوحده ثم كسر بصورة أو فيلم منعكس, مما ولد صورة شعرية مستنبطة من آلية المخيال للمتلقي والتي هي عبارة عن محاكاة وتشكيل جمالي ينشئه المتلقي ليحاكي به هيئة وصورة ما.

إذ جاء استخدام تقنية الأزياء في المسرحية وفق مفردات معاصرة حداثوية والتي تنسجم مع مرتكزات الحياة اليومية للممثلين, لذا فأنها أسهمت في بلورة صورة العرض بوصفها دلالات رمزية يفك شفراتها المتلقي لإشباع ذائقته الجمالية التي دفعت العرض إلى منطقة جديدة من توظيف الصورة المخيالية عبر مفردات معيشية وأرضية مكانية تسمح بتكوينات آنية متعددة لقراءة العرض

لقد عمل المخرج على أيقاض الصورة الشعرية ليختزل المعنى والحوارات بالثيمات الصورية ذات الانبثاق السريع لذهنية المتلقي مستثمراً جهاز الداتاشو والشاشة العارضة والكاميرا وتحويل العرض إلى

مساحة من الصور المتداخلة مع بعضها بشفافية لتحقيق الرؤيا الإخراجية التي سعى إليها (المخرج) لتدمج المتلقي وتزجه في منطقة الصورة لاستحضار الصورة السابقة واللاحقة للمتلقي إزاء معادلة حوار الشخصيات مع الشاشة الكبيرة, أي حوار الشخصيات مع ظلالها بغية الحصول على صورة مخيالية.

إذ أن عمل المخرج (أكرم عصام) جاء متناغماً مع مصمم الإضاءة (محمد رحيم) في معالجة تقنية الإضاءة ورسم ملامح الصالة المسرحية بديكورها المختزل والكشف عن عوالم الشخصيات المتمثلة بـــ (ألاء حسين) و(سعد محسن) في تعزيز دور وجمالية الإضاءة في التوغل للتعبير عن شعرية الأداء التمثيلي والتحكم في المسافة التي وضع فيها المخرج مستويات مختزلة مثل شاشة الكاميرا والداتا شو والكرسي... لتعزيز رؤيته من خلال معالجات الضوء وتشكل علامات متعددة معبرة عن مواقف الشخصيتين (ألاء حسين), (سعد محسن) تكشف لنا سرية المكان من خلال بوح الممثلة (ألاء) بالهموم التي تحيط بها من جراء العادات القبلية للمجتمع والكشف عن تضليل وتعتيم الذي يحيط بالمسكوت عنه.

إذ قدم لنا المخرج ديكوراً بسيطاً ومختزلاً وهو عبارة عن كرسي وشاشة كبيرة وسط المسرح (وكاميرا وداتا شو) حاملاً صفة التأكيد للأداء التمثيلي وموحياً بخلقه صورة بصرية يفهمها المتلقي إلى مدلولات متنوعة تمنح العمل التمثيلي سيادة الكتل التي تحيط بالممثلين، مانحة الديكور صفة شعرية مخيالية متكونة على هيئة تدفق ملكات الذهن لدى المتلقي أو التعامل الخاص مع مكنزمات الصورة وفق الادراكات الممكنة التي تصنعها جودة التشكيل.

لقد أتسم المنظر في مسرحية (أنترفيو) بجماليته المكثفة وقدرته على إيصال الرؤية التشكيلية من خلال صوره التصميمية المصطبغة بصفة القهر والاغتراب والاضطراب المجتمعي, فالمخرج سعى جاهداً في نقل صورة مخيالية نابعة من استغلال كافة المستويات الديكورية داخل فضاء العرض ونقل بيئة حقيقية على المسرح فقد كان لتصميم الشاشة الكبيرة والكاميرا أو جهاز الداتا شو الاثر في دعم الممثلين لحركتهم بين المشاهد المتداخلة ولا سيما حركة الرقص التعبيري الذي قدمته (ألاء حسين), فالمشاهد المتعددة التي قدمت هي قريبة من الفكرة الرئيسية للتناقضات الحياتية اليومية والمحضورات والمسكوت عنه في النسيج الاجتماعي حيث ان الفكرة كانت متناغمة مع الخطوط المنظرية والألوان حتى نتج عن ذلك توافق الديكور مع العناصر الأخرى

تحققت شعرية الصورة المخيالة بدعم من العناصر البصرية في تجارب المخرج (عصام) والتي رسم لها خط سيرها نحو الهدف العام للمسرحية, حاملة سيل من العلامات التي تمنح الصورة المخيالية آلياتها على شكل أشباه الأشياء المدركة بالحس وهو وسيلة باطنة للإدراك المباشر لكل ما هو زمني بواسطة ميكانزمات يضعها المتلقي.

النتائج :

١. أتسمت العناصر البصرية بسطوتها على آلية المخيال داخل الخطاب المسرحي لتفسر الصورة البصرية الى ثيمات قد أستنبطها المتلقي نتيجة تراكم الصورة التي مرت عليه .

٢. الصورة المخيالية في العينات المحللة لغة مضافة الى لغة الممثل تسهم في ايصال الافكار المتنوعة الى المتلقي .

٣. أتسم المنظر في العينات المحللة بخلقه صورة مخيالية حاملة للصورة البصرية في شكلها ومضمونها.

٤. استعان المخرج المعاصر في العينات المحللة بالتقنيات البصرية وتتابعية الحدث المقدم في العرض المسرحي من أجل ايجاد آلية المخيال البصري ليتم توظيفها من قبل المتلقي .

٥. أضفت الاضاءة جانباً مهما في تحقيق شعرية المخيال البصري في العينات المحللة بوصفها منظومة أتصالية وبنائية ولغة بصرية مع المتلقي اخذة مدياتها الواسعة والتي هي ابعد من عملية الكشف وابراز طبيعة المكان .

٦. حققت العينات المحللة مستويات متعددة للصورة المخيالية جسدت حالة من حالات الوجود وتحقيق الذات لدى رؤى المتلقي .

٧. اسهمت العناصر السينوغرافية الحداثوية في العينات المحللة في أثراء الصورة المخيالية مما أتاح للمخرج المسرحي المعاصر حرية في بناء صورة الصورة المعنائية ولاسيما في استخدام أحد العناصر البصرية (الاضاءة) في تشكيل وتلوين الصورة المسرحية.

٨. لجوء المخرج الى استخدام الشاشة في مسرحية انترفيو أدى الى خلق صورة معنائية بالية مخيالية الناتجة من المادة الفيلمية الذي عمد المخرج الى استخدامها.

٩. تتمظهر الصورة المخيالية من خلال لجوء المخرج التقنيات السينمائية المختلفة التي تصرح بلغة بصرية واضحة لها مدلولاتها لدى المتلقي لاسيما في العينات المحللة .

١٠. انعكس عمل الية الصورة المخيالية على أداء الممثل في انسجام عناصر العرض مع التقنيات الحداثوية في استثمار الصورة البصرية مما ولد فضاء واسعاً لتوظيف الصورة الشعرية .

١١. اسهمت الية المخيال في تحقيق جمالية الصورة واسهامها بشكل فعال في اسناد عناصر العرض المسرحي في ايصال الصورة الشعرية .

١٢. يؤسس المخيال البصري مرجعياته الصورية من العناصر السينوغرافية والمشاهد الدرامية .

الاستنتاجات :

١. لقد جاء المنظر بتنوعات مغايرة ذات طابع غروتسكي تحمل دلالات وشفرات متشظية تسمح للمتلقي بأنتاج تأويلات عدة وتضفي صورة جمالية لها تثيراها على المتفرج .

٢. عملية خلق الصورة المخيالية تتطلب من المخرج المعاصر مجموعة من اشتراطات منها استغلاله بصورة دقيقة للعاصر السينوغرافية واداء الممثلين وفق منظومة مدروسة وممنهجة .

٣. عمل المخرج في استلهام الصورة البصرية وتوظيفها في انتاج الدلالات البصرية ساعدت في خلق صورة مخيالية .

٤. عمل المخرج على خلق الصورة المخيالية في العينات المحللة والتي بدورها تسعى في استثمارها لتعددية الية الصورة المخيلة .

٥. تعطي الية المخيال القدرة على خلق صورة ذات منظومة ديكورية تعمل على دمج المتلقي بالمشاهد الدرامية .

٦. اسهمت الصورة المخيالية بأمتلاكها صورة شعرية ذات طابع جمالي وفني .

٧. تمتلك الصورة البصرية القابلية على خلق توافق وانشاء ديكوراً بصرياً من خلال الية المخيال .

٨. أفضت العناصر البصرية الى تخطي الية المخيال والدعوة الى تعدد الاليات لتحقيق عدة صور مخيالية .

٩. أوجدت الصورة المخيالية في العينات المحللة وسيلة فعالة لايصال دلالات متعددة في العرض المسرحي المقدم والتي يعجز احياناً المخرج عنها في ايجاد الحل المناسب في المشاهد المقدمة.

١٠. تتمظهر شعرية المخيال البصري في العينات المحللة لانتاج الية المخيال البصري والتي تسهم في ترجمة احداث المسرحية .

١١. افرزت العينات المحللة الى كثافة التنوعات العلاماتية بغية الحصول على صورة مخيالية يستدعيها المتلقي ليترجمها في استحضاره واستنباطه للصورة البصرية .

المصادر

اولاً : الكتب

أبو ديب, كمال: في الشعرية, ط١, (بيروت: مؤسسة الابحاث العربية, ١٩٨٧).

آركون، محمد: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ت: هاشم صالح، (بيروت: مركز الإنماء القومي، ط١، ١٩٨٧).

غوتي، غه: الصورة، المكونات والتأويل، ت وتقديم: السعيد بنكراد، ط١، (المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٢).

الجابري, محمد عابد: العقل السياسي العربي, (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية, ١٩٩٢)

الغانمي, سعيد: ملحمة الحدود القصوى, المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني, (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي, ٢٠٠٠).

أندرسن, بندكت: الجماعات المتخيلة, ت: محمد الشرقاوي, (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية, المجلس الاعلى للثقافة, ١٩٩٩).

الجويلي, محمد: الزعيم السياسي في المخيال الاسلامي بين المقدس والمدنس, ط١, (تونس: دار سراس للنشر, ١٩٩٢).

بدوي، عبد الرحمن: خلاصة الفكر الأوربي،(القاهرة :مكتبة النهضة المصرية، شركة الطباعة الفنية المتحدة، ١٩٧٠) .

غالب، مصطفى: أفلاطون، (لبنان: بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال، ١٩٧٩)

كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية،(بيروت، دار القلم، بلات)

الهنائي، محمد عبد الله : في المخيال والتأريخ بين الاوتونوميا والمجتمع المكبل، مجلة منارات، (المغرب: اكدال، العدد ٢١، ديسمبر، ٢٠١٣) .

هيمة، عبد الحميد: الصورة الفنية في الخطاب الشعر الجزائري، ط١، (الجزائر: دار هومة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣)،

ليشته، جون : خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨).

طودوروف، تزفيطان: الشعرية،ت: شكري المبخوت , ورجاء سلامة, (المغرب : الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٧).

الميلود، عثماني: شعرية تودوروف، ط١، (المغرب: الدار البيضاء، دار قرطبة، ١٩٩٠).

الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز، ط٢، (القاهرة: ١٣٣١).

عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عن العرب ،ط٢، (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ،١٩٨٣)

الجرجاني، عبد القادر: دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه، ابو فهد محمود محمد شاكر، ط٣، (المملكة العربية السعودية: جدة، دار المدني للنشر والتوزيع، ١٩٩٢).

ويليك، رينيه، واوستين وأرين: نظرية الادب، ت: محيي الدين صبحي، (سوريا: دمشق، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢).

آرتو, أنتوان: المسرح وقرينه, ت: سامية أسعد, (القاهرة: دار النهضة العربية, ١٩٧٣)

أينز, كريستوفر: المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢), ت : سامح فكري، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون، ١٩٩٦).

جاكو, جون: دراسات مختارة من مسرح آسيا, ت: نورا أمين, (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, ٢٠٠٦) .

دنكجراف, دانيال مييز: دليل الاعمال, الفن المسرحي المعاصر, ت: داليا صبري, (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, ٢٠٠٥).

باربا, أيوجينيو: تجربتي المسرحية في بولندا, أرض الرماد والماس, ت: هناء عبد الفتاح, (القاهرة: وزارة الثقافة, مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٠١).

بياتلي, قاسم: دوائر المسرح (تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح), ط١, (بيروت: دار الكنوز الادبية, ١٩٩٨).

مهدي, فوزي: مقدمة منشورة في كتاب أدريان بيج, موت المؤلف, ت: نهاد صليحة, (القاهرة: أكاديمية الفنون الجميلة, ١٩٩٥).

بشونياك, باربا لاسوتسكا : المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق, ترجمة: هناء عبد الفتاح, (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة, ١٩٩٩)

تارنيينكو زبيجنييف: فضاءات شاينا المسرحية, ت: محمد هناء عبد الفتاح متولي, (القاهرة: دار الكتب للطباعة والنشر, ٢٠٠٦).

هبنر, زيجمونت: جماليات فن الاخراج، ت: هناء عبد الفتاح، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣).

تارنيينكو زبيجنييف: فضاءات شاينا المسرحية, ت: محمد هناء عبد الفتاح متولي, (القاهرة: دار الكتب للطباعة والنشر, ٢٠٠٦).

حمادي, وطفاء: الخطاب المسرحي في العالم العربي, (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي, ٢٠٠٧).

أوهان, فاروق: التجريب بين الكلاسيكية والحداثة,مجلة فصول, (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, مجلد الثالث عشر, العدد الرابع, ١٩٩٥).

فايلر, كريستل, وآخرون: مسرح ما بعد الدراما,(أربع مقاربات), ط١, (المغرب: منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة, سلسلة دراسات الفرجة رقم ١٥, ٢٠١٢).

القصب صلاح: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق, ط١, (قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث, ٢٠٠٣).

واطسون, أيان وآخرون: نحو مسرح ثالث– ايوجينيو باربا ومسرح الاودن, ت: منى سلام, (القاهرة: وزارة الثقافة, مهرجان القاهرة الدولي, ١٩٩٥).

ثانياً :المعاجم

البستاني, فؤاد أفرام: منجد الطالب, ط٢, (بيروت: دار المشرق, ١٩٨٦).

أبن منظور, أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب, (بيروت: دار الصادق, مادة خيل, مجلد ١١، بلات).

الزبيدي, محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس, ج١٠, (الكويت: مطبعة حكومة الكويت, ١٩٧٤).

وهبة, مجدي: معجم مصطلحات الأدب,ط١, (بيروت: مكتبة لبنان, ١٩٧٤).

هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، ت: خليل راشد الجيوسي ،(لبنان :بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٧).

التهانوي، محمد أعلى بن علي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج٢،(موسوعة الاصطلاحات الاسلامية)،(بيروت : مكتبة خياط، ١٩٦٦).

الموسى، خليل، ابراهيم كايد محمود: من مصطلحات معجم النقد الادبي المعاصرة، ط١، (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٠).

ـــــــــــــــــــ : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، باب الظاء، (بيروت :دار المشرق، بلات)

تيلر ،جون رسل : الموسوعة المسرحية, ج١, ت : سمير عبد الرحيم الجلبي، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠).

ثالثاً : الدوريات

بوال، محمد: من المخيلة إلى المخيال، دراسة في تاريخية المفهوم، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، (الجزائر: غرادية، العدد ١٣، ٢٠١١).

بن مالك، سيدي محمد: السردية والمخيال الإنساني، مجلة كتابات معاصرة، (لبنان : بيروت، العدد ٨٧، ٢٠١٣).

بن عمر، محمد صالح: المخيال الشعري التسعيني من خلال أنموذج لحافظ محفوظ، مجلة الحياة الثقافية, (تونس, العدد ١٨٥, ٢٠٠٧/٩/١).

سامية، إدريس: المخيال المغاربي في الخطاب الروائي الجزائري نموذجا، مجلة الخطاب، (الجزائر: جامعة بجاية، العدد ٥، في ٢٠٠٩/٦/١.

يحياوي، راوية: شعرية الإيقاع في (ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر)، مجلة التبيين، (الجزائر: العدد رقم ٣٦، ١- يناير- ٢٠١١).

الموسى، خليل: الشعرية وتحولاتها النظرية، مجلة المعرفة، (سوريا، العدد ٥٩٢، كانون الثاني، ٢٠١٣)

عزام، محمد: شعرية السرد،مجلة المعرفة (سوريا : العدد ٤٦٢، آذار، ٢٠٠٢

قاوي، عبد الحميد: الصورة الشعرية قديماً وحديثاً، مجلة التراث العربي، (دمشق: مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد ١٨، السنة الخامسة- كانون الثاني، ١٩٨٥).

عبد السميع، فتحي: مفاهيم الشعرية، مجلة ابداع، (مصر: القاهرة، العدد ٣، ١- مارس- ١٩٩٦).

الكبيسي، طراد: الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، مجلة الاقلام، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية، العدد ١، ١٩٨٧).

زاغز، نزيهة: شعرية الخطاب لدى المسعدي، مجلة الحياة الثقافية، (تونس، العدد ١٥٩، ١- يوليو، ٢٠٠٤).

بالكحلة, عادل: هل الخصوصية المسرحية كائنة؟ الاجناس المسرحية الاسلافية ومقاربة روجية عساف, مجلة الحياة الثقافية, (تونس: العدد ٢٤٩, -١- مارس, ٢٠١٤).

مختار, عبد الخالق: مسرح الصورة عند صلاح القصب مقاربات ونقد, مجلة كواليس, (الامارات: جمعية المسرحيين, العدد ١١, مارس, ٢٠٠٤).

ثالثاً :الرسائل والاطاريح

الحسيني ،خولة علي عبدالله: المخيال في الرسم العراقي المعاصر, رسالة ماجستير, (بابل: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل , ٢٠١١)

الربيعي, عباس جاسم: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمة ثنائية الابعاد, اطروحة دكتوراه, (بغداد: جامعة بغداد, كلية الفنون الجميلة, ١٩٩٩).

راوية يحياوي: شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظية (قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر)، اطروحة دكتوراه، (المغرب : قسم اللغة العربية ، جامعة مولود معمري / وزو، ٢٠١٠)

أبراهيم, أنعام معن: التقنيات الحديثة في سينوغرافيا العرض المسرحي, رسالة ماجستير, (بغداد: كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد, ٢٠٠٨).

رابعاً : المواقع الالكترونية

إبراهيم، عبد العزيز: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، مقالة في شبكة الانترنت www.alimbratur.com في ٢٠٠٨/٩/٣٠ .

الموسوعة الحرة, ويكيبيديا, على الموقع الالكتروني:http://www.nashiri.net

http://www.alfaseeh.net/vb/showthread.php?t=5164.

الهنائي، محمد عبد الله: المخيال وفكرة انهم العرب، مجلة الفلق الالكترونية، العدد ٤، ٢٠١١، الرابط الالكتروني http://www.alfalq.com/?p=6947 .

خامساً : المصادر الاجنبية

Gilbert DURAND L'imagination symbolique, P.3-4

Gilbert Durand: Les structures anthroploques de l'imaginaire, DUNOD, Paris, onzieme edition, 1992. P.38 .

jAKOBSON: Essais de linguistique general ed deminuite. PARIS 1969, P. 211 .

Schechner, Richard: Performance. Circumstances from the Avnet Gorde to Ramli calcata; Seagn books. 1983, P. 120.

Q.Carter, Brown: Master pieces commentaries by Diane Kelder, An Artabras Book New York, 1977, P. 543.

سادساً:المقابلات :

مقابلة اجراها الباحثان مع المخرج (احمد حسن موسى) في دائرة السينما والمسرح – بغداد – المصاف الاثنين ١٣ / ١٢/ ٢٠١٦ الساعة الحادية عشر صباحاً .

الهوامش

(١) غوتي، غه: الصورة، المكونات والتأويل، ت وتقديم: السعيد بنكراد، ط١، (المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٢)، ص٢٠٨.

(٢) البستاني, فؤاد أفرام: منجد الطالب, ط٢, (بيروت: دار المشرق, ١٩٨٦), ص٣٧٢-٣٧٤.

(٣) أبو ديب, كمال: في الشعرية, ط١, (بيروت: مؤسسة الابحاث العربية, ١٩٨٧), ٥٧.

(٤) أبن منظور, أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب, (بيروت: دار الصادق, مادة خيل, مجلد ١١ ، بلات) , ص٢٢٦-٢٣٣.

(٥) درج الباحثون العرب على ترجمة كلمة imaginare الفرنسية وكلمة imaginary الانجليزية بالخيال أو التخييل, وظهرت مؤخراً أعمال ترجع ترجمتها بالمخيال, يعلل الدكتور المغربي محمد عابد الجابري تفضيله لترجمة هذا المصطلح بقوله (أنه صيغة للمبالغة (كمقدام) وقد فضلتها على غيرها لأن مصطلح imaginaire فيه شيء من معنى المبالغة، فهذا الوزن الصرفي (مفعال) ينطوي على وزنين يريد أحدهما أن يؤكد المبالغة في التأثير, ويريد ثانيهما أن يؤكد المبالغة في تلقي التأثير بوصفه أسم الة وهذه هي صفات المخيال, للمزيد ينظر: الجابري, محمد عابد: العقل السياسي العربي, (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية, ١٩٩٢), ص١٠, وينظر: الغانمي, سعيد: ملحمة الحدود القصوى, المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني, (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي, ٢٠٠٠), ص٢١.

نقلاً عن: الحسيني ،خولة علي عبدالله: المخيال في الرسم العراقي المعاصر, رسالة ماجستير, (بابل: كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل , ٢٠١١), ص٨.

(٦) أندرسن, بندكت: الجماعات المتخيلة, ت: محمد الشرقاوي, (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية, المجلس الاعلى للثقافة, ١٩٩٩), ص١٥, نقلاً عن الحسيني, خولة علي عبد الله : المخيال في الرسم العراقي المعاصر, رسالة ماجستير, (بابل: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل, ٢٠١١), ص٩.

(٧) الجويلي, محمد: الزعيم السياسي في المخيال الاسلامي بين المقدس والمدنس, ط١, (تونس: دار سراس للنشر, ١٩٩٢), ص١٩٤.

(٨) الزبيدي, محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس, ج١٠, (الكويت: مطبعة حكومة الكويت, ١٩٧٤), ص١٩٦-٢٠٥.

(٩) وهبة, مجدي: معجم مصطلحات الأدب,ط١, (بيروت: مكتبة لبنان, ١٩٧٤), ص٣٢١.

(١٠) ابن منظور, أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب, (بيروت: دار الصادق, مجلد ١١، بلات) , ص٨١٢.

(١١) Q.Carter, Brown: Master pieces commentaries by Diane Kelder, An Artabras Book New York, 1977, P. 543.

نقلاً عن: الربيعي, عباس جاسم: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمة ثنائية الابعاد, اطروحة دكتوراه, (بغداد: جامعة بغداد, كلية الفنون الجميلة, ١٩٩٩), ص٤٨.

(١٢) المصدر السابق نفسه ، ص ١٠ .

(١٣) ينظر: بوال، محمد: من المخيلة إلى المخيال، دراسة في تاريخية المفهوم، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، (الجزائر: غرادية، العدد ١٣، ٢٠١١)، ص١٠٢ .

(١٤) ينظر: بن مالك، سيدي محمد: السردية والمخيال الإنساني، مجلة كتابات معاصرة ، (لبنان : بيروت ، العدد ٨٧، ٢٠١٣)، ص٢ .

(١٥) بن عمر، محمد صالح: المخيال الشعري التسعيني من خلال أنموذج لحافظ محفوظ، مجلة الحياة الثقافية, (تونس, العدد ١٨٥, ٢٠٠٧/٩/١) ، ص٤٥ .

(*)أفلاطون (Plato): فيلسوف إغريقي، تلميذ (سقراط) ومعلم (أرسطو)، ومؤسس أكاديمية الفلسفة قرابة (٤٢٨-٣٤٧ق.م)، ومؤلف الحوار الفلسفي، والشخصية الرئيسة في الحوار (سقراط)، وفلسفة (أفلاطون) السياسية توجد في رسالتين له، هما (الجمهورية) و(القوانين)، وكلاهما يصف الدول المثالية. للمزيد يُنظر: هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، ت: خليل راشد الجيوسي ،(لبنان :بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٧) ،ص٣٦.

(١٦) ينظر: بدوي، عبد الرحمن: خلاصة الفكر الأوربي،(القاهرة :مكتبة النهضة المصرية ، شركة الطباعة الفنية المتحدة ، ١٩٧٠) ص٦٩ .

(١٧) ينظر: غالب، مصطفى: أفلاطون، (لبنان: بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال، ١٩٧٩) ، ص٨١ .

(١٨) ينظر: كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية،(بيروت ، دار القلم ، بلات) ، ص١٥٨ .

(١٩) المصدر السابق نفسه، ص١٥٩ .

(٢٠) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص٢١١ – ٢١٢ .

(٢١) ينظر: الجويلي، محمد: الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس ،مصدر سابق ذكره ، ص٢٦ .

(٢٢) ينظر: الجويلي، محمد: الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس، مصدر سابق ذكره ، ص٢٨ .

(٢٣) ينظر: التهانوي، محمد أعلى بن علي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج٢،(موسوعة الاصطلاحات الاسلامية)،(بيروت : مكتبة خياط، ١٩٦٦)، ص٤٥٢ .

(٢٤) ينظر: الجويلي، محمد: الزعيم السياسي في المخيال الاسلامي بين المقدس والمدنس ، مصدر سابق، ص٢٩ .للمزيد ينظر: الهنائي، محمد عبد الله: المخيال وفكرة انهم العرب، مجلة الفلق الالكترونية ، العدد ٤ ، ٢٠١١ ، الرابط الالكتروني http://www.alfalq.com/?p=6947 ، ص٣ ؛وكذلك ينظر: آركون، محمد: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ت: هاشم صالح، (بيروت: مركز الإنماء القومي، ط١، ١٩٨٧)، ص٢١٠–٢١١

(٢٥) ينظر: الهنائي ، محمد عبد الله : في المخيال والتأريخ بين الاوتونوميا والمجتمع المكبل، مجلة منارات، (المغرب: اكدال، العدد ٢١، ديسمبر، ٢٠١٣) ، ص٢٣ .

(٢٦) Gilbert Durand: l'imagination symbolique, p.47 .

نقلاً عن: الجويلي، محمد: الزعيم السياسي في المخيال الاسلامي بين المقدس والمدنس ، مصدر سابق ذكره ، ص٣٠ .

(٢٧) Gilbert Durand: Les structures anthroploques de l'imaginaire, DUNOD, Paris, onzieme edition, 1992. P.38 . نقلاً عن: سامية، إدريس: المخيال المغاربي في الخطاب الروائي الجزائري نموذجا، مجلة الخطاب، (الجزائر: جامعة بجاية، العدد ٥، في ٢٠٠٩/٦/١)،ص٥٨ .

(٢٨) سامية، إدريس: المخيال المغاربي في الخطاب الروائي الجزائري نموذجا ، مصدر سابق ذكره ، ص٥٩ .

(٢٩) المصدر السابق نفسه ، ص٥٩ .

(٣٠) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٥٩ –٦٠ .

(٣١) هيمة، عبد الحميد: الصورة الفنية في الخطاب الشعر الجزائري، ط١، (الجزائر: دار هومة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣)، ص٥٦ .

(٣٢) ينظر: يحياوي، راوية: شعرية الإيقاع في (ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر)، مجلة التبيين، (الجزائر: العدد رقم ٣٦، ١– يناير– ٢٠١١)، ص٧ .

(**) رومان ياكبسون(١٨٩٦–١٩٨٢)عالم لغويات روسي، انشأ حلقة لغوية في موسكو، عمل في الولايات المتحدة، من اكبر مؤيدي التوجه البنيوي في اللغة له(ملاحظات حول تطور علم الأصوات الكلامية في الروسية المقارنة مع لغات سلافية أخرى)و(لغة الطفل وفقدان القدرة على الكلام والكليات الخاصة بعلم الأصوات الكلامية)وغيرها من الدراسات الألسنية والشعرية . ليشته ، جون : خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ، تر: فاتن البستاني (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨). ، ص (١٣٨–١٤٠) .

(٣٣) راوية يحياوي: شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظية (قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر)، اطروحة دكتوراه ، (المغرب : قسم اللغة العربية ، جامعة مولود معمري / وزو ، ٢٠١٠) ،ص٧ .

(٣٤) ينظر : الموسى، خليل، ابراهيم كايد محمود: من مصطلحات معجم النقد الادبي المعاصرة، ط١، (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٠)، ص٥٥–٥٦ .

(٣٥) ينظر: الموسى، خليل: الشعرية وتحولاتها النظرية، مجلة المعرفة، (سوريا، العدد ٥٩٢، كانون الثاني، ٢٠١٣) ، ص٣١ .

(36) JAKOBSON: Essais de linguistique. P.P.P.358 .

نقلاً عن: عزام، محمد: شعرية السرد،مجلة المعرفة (سوريا : العدد ٤٦٢، آذار، ٢٠٠٢) ، ص٥٢– ٥٤ .

(***) **تزفيطان تودوروف** :ولد في بلغاريا، ثم جاء إلى باريس عام (١٩٦٣)، أحد المهتمين بمجال النظرية الأدبية، وأهم مؤلفاته (الأدب والمعنى)، و(نقد النقد ١٩٨٤)، و(فكرة الأدب ١٩٨٧)، و(نحن والآخرون)، و(فتح أمريكا). للمزيد يُنظر: ليشته ، جون : خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ، مصدر سابق ذكره ، ص٣١٦–٣٢٦.

(٣٧) طودوروف، تزفيطان: الشعرية،ت: شكري المبخوت , ورجاء سلامة, (المغرب : الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٧) ، ص٢٣ .

(٣٨) الميلود، عثماني: شعرية تودوروف، ط١، (المغرب: الدار البيضاء، دار قرطبة، ١٩٩٠)، ص١٨–١٩ .

(٣٩) المصدر السابق نفسه ، ص٢٤ .

(٤٠) المصدر السابق نفسه ، ص٢٣ .

[٤١] طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ت: شكري المبخوت، مصدر سابق ذكره ، ص٢٠ .

[****] عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، ولد في جرجان وعاش فيها حتى وفاته . وترك آثاراً مهمة في الشعر والأدب والنحو وعلوم القرآن . من ذلك ديوان في الشعر ، وكتب عدة في النحو والصرف ، نذكر منها كتاب " الإيضاح في النحو " ، وكتاب " الجمل " . أما في الأدب وعلوم القرآن ، فكان له " إعجاز القرآن " ، و " الرسالة الشافية في الإعجاز " ، و " دلائل الإعجاز " ، و " أسرار البلاغة ". وقد أورد في كتابيه الأخيرين ، معظم آرائه في علوم البلاغة العربية. للمزيد ينظر :
http://www.khayma.com/algorgani/gorgani.htm; http://www.alfaseeh.net/vb/showthread.php?t=5164.

[٤٢] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز، ط٢، (القاهرة: ١٣٣١)، ص١٧ .

[٤٣] ينظر: إبراهيم، عبد العزيز: تهشيم الصورة الفنية في شعر الحداثة، مقالة في شبكة الانترنت www.alimbratur.com في ٢٠٠٨/٩/٣٠ .

[٤٤] ينظر: قاوي، عبد الحميد: الصورة الشعرية قديماً وحديثاً، مجلة التراث العربي، (دمشق: مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد ١٨، السنة الخامسة– كانون الثاني، ١٩٨٥)، ص٢٥١ .

[*****] كمال ابو ديب :كاتب وناقد سوري ولد في مدينة صافيتا في جبال الساحل السوري عام ١٩٤٢، له كتب عديدة منها : عذابات المتنبي في صحبة كمال ابو ديب والعكس بالعكس ، وكتاب جدلية الخفاء والتجلي والرؤى المقنعة ، كما انه ترجم العديد من الكتب الى العربية ككتاب الاستشراق وكتاب الثقافة والامبريالية لادوارد سعيد ، كما انه شغل منصب أستاذ كرسي العربية وادابها في جامعة لندن ١٩٩٢ . للمزيد ينظر :ويكيبديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/

[٤٥] ابو اديب، كمال: في الشعرية، مصدر سابق ذكره ، ص١٧ .

[٤٦] ينظر: عبد السميع، فتحي: مفاهيم الشعرية، مجلة ابداع، (مصر: القاهرة، العدد ٣، ١– مارس– ١٩٩٦) ، ص١٢٤ .

[٤٧] ينظر: الكبيسي، طراد: الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، مجلة الاقلام، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية، العدد ١ ، ١٩٨٧)، ص٦

[٤٨] عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عن العرب ،ط٢، (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ،١٩٨٣)، ص٢٢٤ .

[٤٩] ينظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عن العرب، مصدر سابق ذكره، ص١٣ .

[٥٠] الجرجاني، عبد القادر: دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه، ابو فهد محمود محمد شاكر، ط٣، (المملكة العربية السعودية: جدة، دار المدني للنشر والتوزيع، ١٩٩٢)، ص٣٣٠ .

[٥١] ينظر: زاغز، نزيهة: شعرية الخطاب لدى المسعدي، مجلة الحياة الثقافية، (تونس، العدد ١٥٩، ١– يوليو، ٢٠٠٤)، ص٤٧ . للمزيد ينظر: ويليك، رينيه ، واوستين وأرين: نظرية الادب، ت: محيي الدين صبحي، (سوريا: دمشق، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢)، ص٢١ .

[******] التمظهرات : – اسم فعل للمظهرية وهي :" كل ما يبدوا للعيان أو يقع تحت الحواس كالصوت واللون ، وهي كذلك واقعة أو حادثة جديرة بالدرس والاهتمام ، كظواهر نفسية واجتماعية وثقافية ، او سياسية واقتصادية ، وهي أيضاً ما يمكن أدراكه أو الشعور به وما يعرف عن طريق التجربة والملاحظة " . ينظر : ــ : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، باب الظاء ، (بيروت :دار المشرق ، بلات) ، ص ٩٣٦–٩٣٧.

– **التعريف الاجرائي للتمظهرات** : هو كل ما يدركه الجمهور من احداث ووقائع منجزة بصرياً عبر تطبيقات عملية في الصورة المخيالية للعرض المسرحي .

[*******] أنطوان أرتو: مخرج وكاتب ومنظر مسرحي, أسس مع روجيه فيتراك في عام ١٩٢٧ مسرح (الفريد جاري) وقدم عدد من المسرحيات السريالية أدخل مستشفى الامراض العصبية عام ١٩٣٧, وأخرج منها قبل وفاته بعامين أي عام ١٩٤٦, توجت كتاباته النظرية بكتابة (المسرح وقريته) عام ١٩٣٧, للمزيد ينظر: تيلر ،جون رسل : الموسوعة المسرحية, ج١, ت : سمير عبد الرحيم الجلبي ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠)، ص٤٠–٤١.

[٥٢] آرتو, أنتوان: المسرح وقرينه, ت: سامية أسعد, (القاهرة: دار النهضة العربية, ١٩٧٣) .ص٨٥.

[٥٣] ينظر: أينز, كريستوفر: المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢), ت : سامح فكري، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون، ١٩٩٦)، ص١٧٥–١٧٦.

[٥٤] ينظر: جاكو, جون: دراسات مختارة من مسرح آسيا, ت: نورا أمين, (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, ٢٠٠٦), ص٢٤.

(********) أيوجينيو باربا: مخرج أيطالي ولد عام ١٩٣٦ ألتحق بمسرح معمل غروتوفسكي كمشاهد عام ١٩٦١ بعد فترة من التدريب في مدرسة المخرجين بوارسو ثم قام بتأسيس فرقة (أودين) وعلى مر السنين صار باربا لا يمثل فقط بل من أكثر المخرجين تجديداً أسس باربا المدرسة الدولية لعلوم المسرح (مسرح الانسانية) عام ١٩٧٩ من أهم أعماله (الجزر الطافية ١٩٧٩) و (الجسد الممتد ١٩٨٦) و(قلعة هوليستيربو ١٩٩٠), للمزيد ينظر: دنكجراف, دانيال مييز: دليل الاعمال, الفن المسرحي المعاصر, ت: داليا صبري, (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, ٢٠٠٥), ص٧٠.

(*********)مسرح الاودن الانثروبولوجي: مسرح ظهر في القرن العشرين أنشأه (باربا) في بولندا بتأثير (غروتوفسكي) والتي أشتقت تجربتها من الجذور في تأسيس خصوصية لها في المسرح المعاصر من خلال كسر مفاهيم المسرح التقليدي, ينظر: باربا, أيوجينيو: تجربتي المسرحية في بولندا, أرض الرماد والماس, ت: هناء عبد الفتاح, (القاهرة: وزارة الثقافة, مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٠١), ص٨٦.

(٥٥) ينظر: بياتلي, قاسم: دوائر المسرح (تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح), ط١, (بيروت: دار الكنوز الادبية, ١٩٩٨), ص٧.

(٥٦) ينظر: مهدي, فوزي: مقدمة منشورة في كتاب أدريان بيج, موت المؤلف, ت: نهاد صليحة, (القاهرة: أكاديمية الفنون الجميلة, ١٩٩٥), ص١٣.

(٥٧) ينظر: واطسن, أيان ، وآخرون : نحو مسرح ثالث – أيوجينيو باربا نحو مسرح ثالث, مصدر سابق ذكره , ص٦٥.

(٥٨) Schechner, Richard: Performance. Circumstances from the Avnet Gorde to Ramli calcata; Seagn books. 1983, P. 120.

نقلاً عن أبراهيم, أنعام معن: التقنيات الحديثة في سينوغرافيا العرض المسرحي, رسالة ماجستير, (بغداد: كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد, ٢٠٠٨), ص١١٩.

(٥٩) ينظر: بياتلي, قاسم: دوائر المسرح, مصدر سابق ذكره, ص٣٠.

(**********) يوزيف شباينا, (جوزيف شاينا), (١٩٢٢– ٢٠٠٨), بولندي الجنسبة, فنان تشكيلي وسينوفراف ومخرج مسرحي, كان مديراً للمسرح التجريبي سجن شاينا في معسكرات الاعتقال النازية أثناء الحرب العالمية الثانية, ... يتعامل مع العرض بأعتباره رؤية بلاستيكية خالصة, رؤيته للعالم رؤية تشاؤمية, تتسم بطابع الكارثة, هي السمة الغالبة على أعماله, من أهم أعماله: (دانتون, سيرفانتيس, ربليكا, فاوست), للمزيد ينظر ١–بشونياك, باربا لاسوتسكا : المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق, ترجمة: هناء عبد الفتاح, (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة, ١٩٩٩), ص١٢٣ ، ٢– تارنيينكو زبيجنييف: فضاءات شاينا المسرحية, ت: محمد هناء عبد الفتاح متولي, (القاهرة: دار الكتب للطباعة والنشر, ٢٠٠٦), ص١٣٢–١٣٣.

(٦٠) هبنر, زيجمونت: جماليات فن الاخراج ، ت: هناء عبد الفتاح ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣) ، ص ٢١٧.

(٦١) تارنيينكو زبيجنييف: فضاءات شاينا المسرحية, ت: محمد هناء عبد الفتاح متولي, (القاهرة: دار الكتب للطباعة والنشر, ٢٠٠٦) , ص١٣٣–١٣٤.

(٦٢) ينظر: تلرنييكو, زبيجنييف: فضاءات شاينا المسرحية, مصدر سابق ذكره, ص١٣٣–١٣٤.

(٦٣) حمادي, وطفاء: الخطاب المسرحي في العالم العربي, (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي, ٢٠٠٧), ص١٨.

(**********) أنتصار عبد الفتاح: مخرج وموسيقي مسرحي مصري, أقترن اسمه بالتجارب الاخراجية المسماة بـــ مسرح العلبة, المسرح الصوتي, مسرح الحقيبة, مسرح الخيمة البدوية, وأشهر أعماله: ترنيمة ٢, الدربكة, سفر المطرودين, طبول فاوست, أعتمدت عروضه المسرحية على صيغة صوتية حركية, وتحييد البعد الواقع, فمجمل الاعمال هي عبارة عن تشكيل ببصري يتوسل الصوت والحركة في إطار المسرح البوليفي المتطور الاصوات (في النص والحركة/ والتمثيل, والافادة) ولكن من خلال رؤية خاصة. للمزيد ينظر: حمادي, وطفاء: الخطاب المسرحي في العالم العربي, مصدر سابق ذكره, ص٢١٣–٢١٤.

(٦٤) ينظر: حمادي, وطفاء: الخطاب المسرحي في العالم العربي, مصدر سابق ذكره, ص٢١٤.

(٦٥) ينظر: أوهان, فاروق: التجريب بين الكلاسيكية والحداثةمجلة فصول, (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, مجلد الثالث عشر, العدد الرابع, ١٩٩٥), ص٣٥٩.

(**********) روجيه عساف: أنه منظر ومخرج مسرحي لبناني, بدأ مسيرته المسرحية ممثلاً ذا ملة يسارية وشارك في عدة أعمال تستعمل اللغتين العربية والفرنسية, ولكنه كان ضد التعبير بالفرنسية وكان يعيش حالة صراع بين ما يؤديه بهذه اللغة وحاجته الى التعبير باللغة العربية, ثم دخل مدرسة (أسترازبورغ) للفن الدرامي في فرنسا متأثراً بأطروحات جان دفينيو وبيتر بروك, وبعد تخرجه, عاد الى لبنان ليشترك في تأسيس محترف بيروت للمسرح عام ١٩٦٧ مع الممثلة اللبنانية نظال الاشقر, وقد أنحصرت أهداف المحترف في التخلي عن الصيغة الاوربية للمسرح وفي البحث عن أساليب وصيغ محلية.للمزيد ينظر:

بالكحلة, عادل: هل الخصوصية المسرحية كائنة؟ الاجناس المسرحية الاسلافية ومقاربة روجية عساف, مجلة الحياة الثقافية, (تونس: العدد ٢٤٩, -١- مارس, ٢٠١٤), ص٧٦.

[٦٦] ينظر: حمادي, وطفاء: الخطاب المسرحي في العالم العربي, ١٩٩٠-٢٠٠٦),مصدر سابق ذكره, ص٢٣٩-٢٤٠.

[٦٧] ينظر: فايلر, كريستل, وآخرون: مسرح ما بعد الدراما,(أربع مقاربات), ط١, (المغرب: منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة, سلسلة دراسات الفرجة رقم ١٥, ٢٠١٢), ص٩٩-١٠٠.

[**********] صلاح القصب: ولد عام ١٩٤١, من المبدعين التجريبيين, تحدثت أعماله عن كيفية أشتغال المساحة الفضاية عبر مفردات منظرية تراكيبية في وحدة العرض, ينظر: القصب صلاح: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق, ط١, (قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث, ٢٠٠٣), ص١٥.

[٦٨] ينظر: مختار, عبد الخالق: مسرح الصورة عند صلاح القصب مقاربات ونقد, مجلة كواليس, (الامارات: جمعية المسرحيين, العدد ١١, مارس, ٢٠٠٤), ص٦١.

[٦٩] ينظر: مختار, عبد الخالق: مسرح الصورة عند صلاح القصب مقاربات ونقد, مصدر سابق ذكره, ص٦٢.

[٧٠] المصدر السابق نفسه, ص٢٠٥.

[**********]مقابلة اجراها الباحثان مع المخرج (احمد حسن موسى) في دائرة السينما والمسرح – بغداد – المصاف الاثنين ١٣ / ١٢/ ٢٠١٦ الساعة الحادية عشر صباحاً .

[**********] مسرحية عراقية عرضت في دائرة السينما والمسرح على خشبة المسرح الوطني بتاريخ ٢٠-٢٠١٤/١٠/٢١ المصادف الاثنين والثلاثاء تمثيل (ألاء حسين) و(سعد محسن) وشخصيات الظلال (كامل ابراهيم), (شيماء جعفر), وتصميم الرقصات (الكيروكراف) (موشكان هاشميان) من ألمانيا ذو أصول أيرانية تعمل على في معهد غوته في ألمانيا من مواليد ١٩٧٥. المسرحية من أنتاج مؤسسة النور للثقافة والاعلام ومنظمة التبادل الثقافي بين أوربا ودول الشرق الاوسط وشمال أفريقيا, أخراج (أكرم عصام) ، محاورة اجراهاً الباحثان عبر الفيس بوك (مسجلة) بتاريخ (٢١٠٧/٢/٧) الاحد الساعة الثامنة مساءاً.