Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعَةِ بَابِلَ للعُلُومِ الإنسَانيّةِ
Vol. 29/ No. 3/ 2021 المجلد 29/ العدد 3/ 2021

تنوع الأساليب الإخراجية في العرض المسرحي العراقي المعاصر: نماذج مختارة

هدى عامر عزيز علي المحنه
المديرية العامة لتربية بابل
Hudaamer74@gamil.com

تاريخ استلام البحث: 2020/10/ 30 تاريخ قبول النشر: 2020/ 12/10 تاريخ نشر البحث:2021/4/2

المستخلص

يتألف البحث من ثلاثة فصول الفصل الأول مشكلة البحث أهمية البحث وهدف البحث وتحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني فكان الحديث فيه عن تطور الأساليب الإخراجية في المسرح تاريخيا وتطور الأساليب الإخراجية فنيا واستحداث الإخراج بما يناسب الشكل الفني، وتناول الفصل الثاني تطور الأساليب الإخراجية في المسرح المعاصر وعلاقة المخرج بمؤلف النص والممثلين وتطور الظاهرة الإخراجية في العراق وتأثيرها في المسرح الأوربي، وتناول الفصل الثالث تنوع الأساليب الإخراجية في المسرح العراقي المعاصر التراث ومفهوم الحداثة لحركة المسرح العراقي عينة أجراء البحث وتحليل العينات مسرحية طقوس النوم والدم وإعداد وإخراج سامي عبد الحميد واحتوى الفصل الرابع على نتائج البحث ثم قائمة المصادر.

الكلمات الدالة: الأساليب الإخراجية، العرض المسرحي، المسرح العراقي المعاصر

Diversity of Directorial Styles in Contemporary Iraqi Theatrical Performance: Selected Samples

Huda Amer Azeez
General Directorate of Education of Babylon Governorate

Abstract

The research consists of three chapters.the first chapters is the research problem، the importance of goals limits for the research period and the definition of concepts when used in the second chapter it deals with the development of recording methods in the theater history the development of recording technician techniques and making directives on doing something that passes the artistic from. The second research deals with the development of directing methods in contemporary theater the directors relationship with the author of the text **S**ami Abdal Hamid.finally the fourth chapter with the results of research and **sources** and actors evolution of the directive phenomenon Iraq and its impact on European theater. The third research deals with the diversity of directing methods in the modern Iraq theater the concepts of heritage and modernity for the movement of the Iraqi and the selection procedures for research and analysis of specimens the ritual of sleep and blood play prepared and directed.

Key words: Directorial Styles, Theatrical Performance, Contemporary Iraqi Theatre

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

1- المقدمة:

يعتمد العرض المسرحي على عناصر وأفعال مقتطعة من الحياة، بوصفها بيئة تعيش فيها الشخصيات، فضلا عن أنها محاكاة وصور حية تعتمد العلاقة المباشرة بين المتلقي والممثل تتداخل وتمتزج بعناصر جديدة، تتبع من الحركة التي سبقتها بوصفها "مظهرا" خارجيا أو فعلا داخليا يعرف لنا عمل المخرج ورؤيته الخاصة مع الممثلين وتوازن فضاء المسرح.

إن تنوع الأساليب وتعدد أشكالها تقدم لنا اكتشافات جديدة لمدارس اختلطت وتبلورت لتكون مدرسة خاصة باشتغال المخرجيين المتجددين، الذين يشتغلون بأسلوب يعمل على بناء الشخصية وتوظيفها عبر بناء المظهر الخارجي، وتأكيد القيمة الجمالية في الجوهر، وأن تطور الأساليب تعمل على صناعة الإبداع بأبهى صورة وصولا للذة المتعة الجمالية بوصفها استجابة حسية للفرد، وكانت هناك محاولات لكثير من المخرجين المحدثين على الجمع بين العناصر المختلفة وربما المتناقضة أحياناا صوتية وبصرية في أعمال درامية بطريقة الكولاج المسرحي، وهذا الأسلوب اعتمد على أفق التوقعات الدالة على تفكيك النصوص وفق نماذج محدثة تسعى إلى تنوع التعددية في المعنى، وهذا الأسلوب يسعى إلى تكنيك الاقتباس والشفرة المزدوجة.

1.1 - مشكلة البحث: كثيرة هي التفاعلات التي تحدث نتيجة التحولات الحاصلة في واقع المسرح العراقي الذي يعد جزءاً من ذلك الواقع، فقد اعتمد العرض المسرحي العراقي في منظومة اشتغاله على أساليب متعددة ومختلفة ارتبطت مع مكونات وعناصر العرض كافة، لا سيما في الإخراج والأداء التمثيلي، إذ تنوعت الأساليب الإخراجية واعتمدت أساليب كثيرة خلاف ما كان متعارف عليه في السابق، اعتماد الكلمة المنطوقة كأسلوب ثابت لكل العروض، أما الآن فاعتمد العرض المسرحي على مناهج واشتغالات مختلفة وبات يأخذ الشكل الدلالي في منظومة عرض سيميائية تتحول إلى عدة علامات وفق مفهوم الشفرة والرمز، وأيضا العلامة التي تكون أحيانا قصدية وفي أوقات اعتباطية.

اختلفت الآن الرؤى في اشتغال العرض واعتمد الكثير من المخرجين مدارس متعددة في أسلوبها والية عملها وفكرها الإخراجي، وباتت أغلب العروض المعاصرة تحمل اكثر من أسلوبين أو ثلاثة أساليب واخذ المخرج المسرحي يخلق أسلوبا (هجينا) يسعى عبره إلى خلق فضاء مغايرا يطلق عليه "الفضاء الثالث للتعبير" الذي يؤكد أن هذا الفضاء هو نتاج ثقافتين تنتج معان "هجينة"، إذ نجد هذه الثقافة في المجتمعات المنغلقة التي أصبحت اليوم متأثرة بثقافات دخيلة على ثقافتها، أو ثقافات لا تنتمي إلى واقع وبيئة هذه المجتمعات، والعراق واحد من تلك المجتمعات التي شهدت تداخلا ثقافيا وفنيا نتيجة التحولات والمتغيرات الحاصلة، التي خلقت لنا فضاء أعتمد أساليب جديدة، وانتقال في شكل المسرح العراقي عبر أزمنة متعددة ظهر عبرها جيل جديد من المخرجين المسرحين الذين يمتلكون رؤى جديدة في تشكيل عناصر العرض البصرية والسمعية وعلاقتها في تشكيل مضمون العرض، إذ ساهمت هذه العروض بـــ "خلق" اشكال جديدة لها مقاربات فلسفية ومفاهيم متعالية القيم الجمالية والمعرفية، وهذا الاشتغال أعطى المسرح العراقي مظهر وجوهراً ثابتاً لدى الجميع عبر هيمنته لأوقات طويلة على مستوى المسرح المحلي، والمسرح العربي، نصا وإخراجا واداءً، وأيضا على مستوى المعالجات التي تضمنت

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

فضاء العرض وحجم كتله، فضلا عن موازنة عناصر العرض الأخرى وذلك بالاعتماد على مصممين لكل عنصر وبأسلوب جديد ومواكب للتجارب الحديثة.

وعلى ضوء ذلك تضع الباحثة مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

(تنوع الأساليب واختلاف الرؤى الإخراجية في العرض المسرحي العراقي)

الذي عبره تحاول أن تكشف التنوع في الأسلوب والذي من شأنه تغيير الاشتغال على مجمل العملية الإبداعية في المسرح، وما يعكسه من تجارب تثري الفضاء المسرحي برؤية متجددة معاصرة تخلد العمل الإبداعي المسرحي وتعطيه استمرارية زمكانية.

2.1- أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث في التعرف على أساليب وتجارب مسرحية ترتقي إلى واقع المسرح العراقي، على صعيد النص ومستوى أدواته، وأيضا الرؤية الإخراجية، ومستوى التمثيل، فضلا عن اشتغال السينوغرافيا وباقي العناصر الفنية الأخرى، وأن البحث سيكون مدخلا علميا للباحثين والدارسين في ملامح الأساليب واختلاف اشتغالها، وأيضا التوظيف الدلالي لأشكال العروض وتعبيرها الفني.

3.1- هدف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على التجارب المتجددة والأساليب الحديثة، لمعالجة منظومة الاشتغال الكلاسيكية والتقليدية المعتمد عليها في السابق، والعمل على تحديثها عبر نافذة التقنية الرقمية الحديثة أو الاحتكاك الكوني عبر آليات التواصل الحديثة مع تجارب أخرى.

4.1- حدود البحث: العروض المسرحية التي قدمت من المخرجين (صلاح القصب، عوني كرومي، جواد الأسدي) وستعتمد الباحثة في بحثها عينة واحدة لواحد من المخرجين الذي تتوافق رؤيته مع إشكالية البحث.

5.1- تحديد المصطلحات

الأسلوبية:

عرفه الدكتور (حسين التكمه جي) بأنه "مفهوم يعني بعلم الأسلوب أو دراسة العناصر المؤثرة للغة في انتاج الأسلوب" [1]

الأسلوب:

عرفه الدكتور (حسين التكمه جي) بأنه "البصمة التي يضعها الفنان على عمله، كما يشير الأسلوب –كما عرفه (الكسندر دين)– إلى درجة ونوع الصفة المشابهة للحياة التي يضعها الفنان في عمله معتمدا على درجة التجديد والتشويه والمبالغة والانتقاء"[1]

الإخراج المسرحي:

"هو اللحن المنظم لصور عدة تتحد مع سيمفونية العرض، يستخدم كل العناصر ليغذي النص الدرامي وينعش حركته بالأداء المسرحي" [1]

الرؤية الإخراجية:

هي " الفعل المتغلغل والفكرة الحاكمة وهي أساس عملية الإخراج"[1]

العرض المسرحي:

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

عرفته (جوليان هلتون) على أنه "ليس فناً تاريخياً فقط يُعيد بناء التاريخ في صوره الشعر بل هو فن ذهني نظري معرفي يتخيل عوالم بديله لكنها ممكنة... فالعرض المسرحي ظاهرة تتفوق على غيرها في سرعة زوالها وخضوعها للعمليات التاريخية" [2]

وعرفه (محمد الحوفي) بأنه "ممارسة وعمل في النص الدرامي، هذه الممارسة والفعل يفترضان عملية تحويلية إلى نص آخر عن طريق المخرج، أي تحويله من أدلة لغوية إلى أدلة غير لغوية إذ يتم هنا حضور نصين هما: (نص المؤلف، ونص المخرج)" [3]

عرفه (الخفاجي) بأنه "خطاب جمالي يتم فيه ترجمة العلاقات الجدلية بين النص (مقترح المؤلف) و(المخرج) عن طريق احتوائه داخل مكان مسرحي من حيث الوظيفة وجمالي فاعل من حيث الإنشاء"[4]

تتفق الباحثة مع ما جاء بتعريف (محمد الحوفي) للعرض المسرحي؛ لأنه يصب في مجريات البحث الحالي ويتخذه تعريفاً للبحث.

2.1تطور الأساليب الإخراجية في المسرح تاريخيا

عندما نذكر كلمة (الأساليب) نسترجع بذاكرتنا إلى نوع خاص من الرؤى الإخراجية، التي يتمتع بها المخرج على مر أزمة متعددة، وهذه الرؤى بما تضفيه على شخصيات مغايرة،ومؤثرة في الاشياء التي تشبه اشكالا أخرى يمكنها ان تؤثر فيها، فالإنسان البدائي الذي يقلد شكل فريسته وحركتها من أجل صيدها هو يمثل مظهر ذلك الحيوان، وعلى حد تعبير المسرح أنه تلبس الدور، ذلك يعني أن ((الطقوس التي تكون جزء منها سريا والاخر علنيا، تؤلف مسرحية بدائية للأساطير والخرافات ولكنها فعالة جدا في معظم الأحيان، وفي العادة لا يفهم مغزاها إلا أعضاء الجمعية المعنية التي تؤدي الطقوس، والممثلون المقنعون أو المرتدون ملابس معينة يمثلون حيوانات أو كائنات تروي الأساطير تأريخها))[5].

ففي الأزمنة البدائية كانت هذه الحالة تتكرر باستمرار وهي جزء من متطلبات العيش، الأمر الذي تطور وجعل البدائي يصنع من الأغلفة النباتية وبقايا عظام الحيوانات التي اصطادها في السابق رؤوسا على شكل أقنعة وبذلك فقد اخترع القناع، وارتدى جلود تلك الحيوانات ليتمثل بها، وكانت هذه المحاولات هي البذرة الأولى التي دعت إلى استعمال أسلوب مغاير عبر الزي كونه عنصرا يرتبط بالعقائد والطقوس، ووسيلة تنكر، ومن ثم التقمص، فالبدائي أضحى فنانا فطريا عبر إحالة الأفكار إلى أشياء ملموسة ومحسوسة، ومعنى ذلك من الناحية العلمية استعمال أساليب مختلفة منها عنصر "الأزياء" الذي يعد وسيلة محاكاة، والتمثيل يبدأ بمجرد ارتداء الأشخاص لملابسهم كـــ(أزياء متخصصة) وتنفيذهم لأدوارهم في مكان مخصص أيضا، ليكون تأريخ تطور الأساليب إخراجيا قد ظهر من تلك الفعاليات البسيطة التي عبرت عن طقوس حياتية تطورت نتائجها بالنسبة إلى تاريخ المسرح، وعدت شكلا فنيا يحمل مضمونا فكريا متصلاً بين الممثل والمتلقي بوساطة الرؤية الإخراجية.

وتعد الأقنعة من أقدم العناصر الأساسية في فن المسرح، بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحافل البدائية التي تمثل نواة الدراما، ولو عرفنا مثلا أن الإغريق كانوا لا يهتمون بالمناظر إلى حد كبير، بل إنهم لم يهملوا الأزياء والإكسسوارات، وهنالك من الشواهد ما يدل على انهم كانوا من أهم ما عرفه

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المسرح إذ كان بطل المأساة الإغريقية يضع في قدميه حذاء عاليا ثقيلا وعلى بدنه عباءة طويلة تتسم بالوقار وكان وجهه يغطى بالقناع العالي للشخصية المأساوية، وكانت نتيجة كل هذا كما يعتقد البعض شخصية فارعة تمتد في الطول إلى حوالى سبعة أقدام شخصية ذات عظمة ووقار لا تمت إلى بشر زائل بل إلى إله أو ملك، إن أكثر دارسي المسرح يستقون معارف العادات والتقاليد والمعتقدات من المشاهد الدرامية الفنية الباقية شكلا ومضمونا، فلقد ((بلغت الحياة والفنون في بلاد اليونان في القرنين السادس والخامس ق.م على درجة من الازدهار لم يكن للبشرية عهد بها من قبل، وفي هذه المدة بالذات نشأت المأساة المسرحية))[6].

وعلى العكس من ذلك كان الممثل الفكاهي (الكوميدي) يظهر بطريقة تحمل نوعاً من الفظاظة والاستهزاء، وكثيرا ما كان "ارستوفانيس" يستمد العناوين لمسرحياته من طبيعة الجوقة (الضفادع، النحل، الطيور) التي لا ريب أنها كانت هي الأخرى تستمد أهميتها ورونقها من الأقنعة والملابس الخيالية. وهذا الميل إلى الاعتماد على الملابس في التأثير البصرى للعرض كان عرفا متبعا في روما القديمة وبين ممثلي المسرح الشعبي الارتجالي كما كانت الأقنعة والملابس الفاخرة تستخدم في مسرحيات "الآلام" في القرون الوسطى.

أما في عصر النهضة الذي شهد عهد شكسبير نجد الأقنعة فقد اختفت وفقدت حضورها وكان الممثلون قد بدأوا يهجرون أردية المسرح الخاصة، ويؤدون جميع أدوارهم في ثياب عصرهم وظل هذا النظام متبعا في المرحلة الأكبر من القرن السابع عشر، والثامن عشر، حتى ارتدى الممثل ثياب عصره، وغير من إكسسواراته، وأيضا عمل على تغير حركاته وحضوره، الذي شكل أسلوبا مغايرا لرؤية إخراجية مختلفة ومتطورة، إن ((الاستقراء والنظر المباشر الوصفي ورفض التصورات الوهمية المتخيلة للعالم الطبيعي والإنساني ذلك أنّ الطبيعة ليست صورة باهتة لعالم وهمي))[7] وكانت هنالك بعض الحالات الشاذة لكن القاعدة الأساسية أن يرتدى الممثل ببساطة أفضل ما عنده من ثياب بغض النظر عن نوع الدور، بل إن بعض الفرق كانت تحصل على ما يستغنى عنه النبلاء من ثياب وبهذا تتيح لممثليها أن يظهروا في أناقة وفخامة ما كانت لتتوافر لهم بغير ذلك.

وعلى ضوء ذلك تستنتج الباحثة أن في تلك الأوقات كانت تبذل بعض المحاولات الملائمة لثوب الشخصية، وهكذا كان السائل يظهر في أسمال معاصرة، والخادم في زي الخدمة المعاصرة، والأمير يتماشى زيه مع عصره المعاصر، بقيت مراعاة المقتضيات التاريخية لعصر المسرحية في تفاصيل العرض المسرحي وآلية الإخراج المتطورة والمتبعة بحسب فكرة العمل وتوظيف أدواته المتوفرة التي عبرها يتم تغيير الأسلوب في الإخراج وفي الأداء.

في أوائل القرن التاسع عشر أخذت فكرة الإخراج التاريخية تعم انجلترا كما سبق أن عمت فرنسا قبل ذلك بعدة أجيال، ونرى ((أنّ الحس يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً ومن حال المتفرق متفرقاً ومن حال الموجود القبيح قبيحاً ومن حال الموجود الجميل جميلاً))[8] ومع ذلك لم تتعد العناصر المسرحية في القرن التاسع عشر بضعة أساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال، وكانت البيئة والواقع الاجتماعي يحددان بعض الحقب التاريخية، بالإضافة إلى كل فرد في العمل ووفق النظام المتبع عادة ما يعد مسؤولاً عن تهيئة الشخصية وتجهيز بقية الأدوات ليوظف شكل الدور المكلف بأدائه.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

2.2 تطور الأساليب الإخراجية فنيا:

يتضح من تأريخ المسرح أن الأساليب الإخراجية تطورت ونمت مع نمو الدراما وعدت جزءا من التأريخ الطبيعي للدراما، وقد تلونت أشكالها وتغيرت مضامينها تبعا لنوع المسرحية، فالحدث المسرحي يأخذ شكله، ويتجلى أن يقدم الرؤى عبر إمكانات الايحاء الدرامي عبر تشاركية الممثل بالمتلقي انفعاليا.

وفي ضور ذلك أرى أن العناصر المسرحية بوصفها صنفا فنيا تتمثل من شكل متماسك ومضمون ومعبر، وحيث لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية، مما تجعل الأفعال تحتفظ بالأنموذج الذي يشارك في خلق بنية العرض الجمالية إلى ما هو قائم من مرئيات بصرية، وهذا ما يمكن الوقوف عنده عبر مفهوم التنكر بصفة عامة، استنادا إلى اعتبار أي تصرف في الشكل الخارجي الظاهر لأجزاء جسم الإنسان، يستخدام أدوات وخامات لها دلالة معينه سواء كان تصرفا بسيطا يتوقف عند حدود التصحيح الشكلي، أو كان تصرفا مركبا ومعقدا من شأنه التغيير في شكل الشخصية تغييرا واضحا، وفى الأصل ((فإن نطاق التنكر واسع بحيث يشمل جميع أجزاء جسم الإنسان، إلا أنه في نفس الوقت هناك أجزاء من جسم الإنسان يقع عليها التنكر، وتعد الأقنعة المسرحية من الأصول التاريخية التي عملت على التنكر بصفة عامة كوسيلة يعبر بها الممثل للجمهور عن الشخصية التي يقوم بأداء دورها)) [9]. لذا تعد العلاقة بين عنصر محدد وبقية مكونات العرض البصرية تبنى على الفهم الجدلي العلمي، لجميع معطيات الإنتاج الفني وهذا بطبيعة الحال يتطلب المزيد من الدراسة والاكتشاف لتحقيق الدقة في نقل شكل الفكرة ومضمونها الحقيقي والمرتبط بمعنى الشخصية.

واستنتاجا لذلك ترى الباحثة من الضرورة استعمال أساليب تتماشى مع كل عصر لغرض تصحيح كثير من الإشكاليات لخلق الشخصية ومعالجة العيوب الطبيعية في شخصية الإنسان بكل أجزائه، وتأثيرها على كاركتر الشخصية لما تعطيه من تفاوت زمكاني لواقعها وبيئتها، وهذا ما يحاول الوصول إليه المخرج عبر الاتساق التنظيمي التكويني الطبيعي لفكرة النص، وما يرسمه من أثر مطلوب في واقع يحتم عليه إيجاد بدائل في قراءاته ليعكس صور فنية قد تكون موجودة في البيئة التي تحمل فعلا مستتراً مخفياً، وفي الوقت نفسه تحمل طابعاً غائيا يخضع للتقويم التقني.

أما الأسلوب لغرض خلق الشخصية فـ((يؤدى في الغالب إلى تغيير ملامح الشخصية بوضوح تام، بحيث يكون التعرف عليها صعبا لو لم يكن المتلقي على علم مسبق بالممثل الذى يؤدى دور هذه الشخصية))[10]. الذي من الممكن تصويرها بشكل طبيعي لمساعدة الممثل على الدخول في عمق الشخصية المراد تصويرها من ناحية الإطار الخارجي.

هذا التطور الزمني يؤكد أن الإغريق استطاعوا أيجاد علاقة بين العناصر المسرحية بوصفه شكلا وبين الإنسان (الممثل) موضوعا مركزيا بوصفه مضمونا، وأن الكمال الفني قد يعادل المظهر بالجوهر على أتم صورة، ويتمثل ذلك في الفن اليوناني الذي أعدت مرحلته مرحلة الكمال التي لم يصل إليها الفن أبدا، وهذا يمكن إدراكه بوساطة الأسلوب الفني عند الإغريق رغم استعمالهم الدال بشكل اعتباطي ليوفقوا اجتماعيا وفنيا، وليعكسوا الصنعة الماهرة، نستنتج من ذلك أن انسجام أجزاء العرض الواحد يحقق التركيز عبر الخطوط، والألوان، والكتل،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

والحجوم، ومدة تفاعلها لإظهار مركز الدهشة والانجذاب، وظهر ذلك واضحا في مسرحية (مهاجر بريسيان) إخراج: د.سامي عبد الحميد، فكانت الاختيارات المصممة للدكتورة "امتثال الطائي"، أستاذة مادة الأزياء في قسم الفنون المسرحية، لألوان تتناسب والأجواء الريفية في العرض، وقد ظهرت الشخصيات الرجالية والنسائية بأزياء قروية، النساء ارتدين الأثواب الملونة الطويلة إلى القدمين، أما الرجال فقد ارتدوا القبعات والسراويل وأجزاء أخرى توحي بمزاجية الشخصيات. وهذا ما يعكس لنا أن بوسع الزي بوصفه عنصرا من عناصر العرض المسرحي أن ((يخفي واحد من أهم وسائل صلة الممثل بشخصيته المسرحية أو يشوهها كما بوسعه أن يضلل المتفرجين، ومن ناحية أخرى يستطيع بصفته جزءا متكاملا من تمثيل الشخصية أن ينير الشخصية أمام الممثل وأمام الجمهور، ويضع بين يدى الممثل وسيلة فعالة بطريقة خارقة لإخراج صورة باهرة ومدهشة للشخصية))[10]. إذ فضلاً عن تلك الاشتغالات هناك أشكالاً تستعمل في المسرح، وهي ما يخص دراستنا هذه إذ نجدها في تطور الأساليب الإخراجية التي تنطلق من خيال المخرج لعناصر وتحولات متنوعة، تعطي القيمة السيكولوجية لموضوع العرض المسرحي، وعلى المخرج دراسة وظيفة الشيء المطلوب قبل البدء بالتنفيذ.

3.2استحداث أساليب الإخراج بما يناسب الشكل الفني

إن الانتقاء المناسب للشكل الفني في العرض المسرحي كثيرا ما يبدأ بالاختيار المناسب للمضمون الذي يؤشر الجانب الجمالي، فضلا عن الجانب الفني لبقية العناصر الأخرى، ومن ثم فإن جميع عناصر الإنتاج تتجانس لتصبح هدفا يخلق الكمال والتطور الدرامي للعرض المسرحي، وهذه هي سمة أساسية لاستحداث أساليب الإخراج وتطورها تاريخيا، إذ لا يمكن لعملية الإبداع أن تكون منفصلة عن الدافعية، والاستعداد، والتمثيل الفكري، وعن حياة الاشخاص المبدعين والشخصيات بكل ابداعها.

وفي مدة "دوق ساكس ميننجن" و"ستانسلافيسكى" تغيرت الرؤى للسعي وراء المزيد والمزيد من الأصالة والواقعية، وعلى الرغم من دقة الالتزام التاريخي الذى كان يدين هؤلاء الواقعيين، نشاهد أنه لم تعد هناك نفس الأهمية والعناية التي يبديها "ساكس ميننجن" وأمثاله تجاه عنصر الملابس أو الجهود الأخرى التي بذلت لإدخالها في تكوين العرض المسرحي، إذ لم يعد ((الممثل يظهر في ليلة الافتتاح بالملابس الخاصة به، بغض النظر عن المناظر، أو العناصر الأخرى، هنا يصبح أي عنصر ذا دلالة واضحة ويتحول إلى مشهد يؤدى وظيفته كعنصر رئيس ضمن الإطار البصرى للمسرحية ككل))[11]. يتضح من تأريخ المسرح أن الأساليب نمت مع نمو الدراما وعدت جزءا من التأريخ الطبيعي للدراما، وقد تلونت أشكالها وتغيرت مضامينها تبعا لنوع المسرحية، فالحدث المسرحي يأخذ شكلها، وتجلى أن تقدم إمكانات الإيحاء الدرامي عبر تشاركية الممثل بالمتلقي انفعاليا.

وفي ضور ذلك أرى أن المنظر المسرحي بوصفه صنفا فنيا تتركب فيه أدوات العرض من شكل متماسك ومضمون معبر، إذ لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية، مما تجعل هذه الأدوات تحتفظ بالأنموذج الذي يشارك في خلق بنية العرض الجمالية إلى ما هو قائم في العرض من مرئيات بصرية، عبر ما تقدم يمكن الوقوف على مفهوم التنكر بصفة عامة استنادا إلى اعتبار أنه أي تصرف في الشكل الخارجي الظاهر لأجزاء جسم الإنسان كله، باستعمال أدوات وخامات معينه سواء كان تصرفا بسيطا يتوقف عند حدود التصحيح

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الشكلي، أو كان تصرفا مركبا ومعقدا من شانه التغيير في شكل الشخصية تغييرا واضحا، وفى الأصل ((فإن نطاق التنكر واسع بحيث يشمل جميع أجزاء جسم الإنسان، إلا أن في نفس الوقت هناك أجزاء من جسم الإنسان يقع عليها التنكر، وتعد الأقنعة المسرحية من الأصول التاريخية التي عملت على التنكر بصفة عامة كوسيلة يعبر بها الممثل للجمهور عن الشخصية التي يقوم بأداء دورها))[9]. لذا تعد العلاقة بين مكونات العرض البصرية التي تبنى على الفهم الجدلي العلمي، وبين جميع معطيات الإنتاج الفني وهذا بطبيعة الحال يتطلب المزيد من الدراسة والاكتشاف لحقيق الدقة في نقل شكل الأسلوب الحقيقي والمرتبط بمعنى الشخصية ورؤية المخرج داخل فضاء العرض.

واستنتاجا من التعريف السابق نجد تفاوت زمكانياً لواقع الشخصية وبيئتها، ويعد ذلك إيحاء بمضمون وشكل العرض المسرحي، وهو ما يستمد من الاتساق التنظيمي التكويني الطبيعي لتوفر كتل مصنوعة لإيجاد الأثر المطلوب في الواقع بصيغ تصميمية فنية تخص "الممثل" وهي طبيعية كونها موجودة في البيئة التي تحمل فعلاً مستتر مخفياً، وفي الوقت نفسها تحمل طابعاً غائيا يخضع للتقويم التقني، فضلا عن المميزات الجسمية مثل الأحدب والبدين وصاحب العاهة فكلها تقع في طائلة فنية تتوافق مع رؤية وأسلوب العمل الفني، كذلك العيوب الخلقية وعيوب الأسنان والفك والأطراف من الممكن تصويرها بشكل طبيعي لمساعدة الممثل على الدخول في عمق الشخصية المراد تصويرها من ناحية الإطار الخارجي.

3.1 تطور الأساليب الإخراجية في المسرح المعاصر

شهد المسرح المعاصر تطورا كبيرا في مجالات عديدة، وقد شمل هذا التطور ميادين معمار المسرح (الفضاء والمناظر المسرحية)، ومما لاشك فيه أن هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق آفاق جديدة أمام المخرجين والمؤلفين والممثلين عن طريق اكتشاف سبل وأدوات وإمكانيات محدثة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني، فضلا عن تحسين ظروف التلقي، إذ أصبح بإمكان المتلقي أن يشاهد العرض في ظروف إنسانية أفضل، وذلك بوساطة تجهيزات مختلفة على كل الاصعدة: الصوت، والصورة، والمسافة، بما يتناسب وروح العصر.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التطور لم ينبثق فجأة في هذه المرحلة من تاريخ المسرح، فالتطور المسرحي كان قائماً منذ العصر الإغريقي، وما يمتلكه من إمكانيات بسيطة وحلول سهلة في تجسيد مشاهد العرض المسرحي، وقد تطورت هذه الأساليب على مرّ العصور المسرحية.

إن مهمة الإخراج في المسرح لم تتضح، وأن الدور الذي أظهر عملية الإخراج لم تثبت دعائمه إلا في أواسط القرن التاسع عشر، ويمكن تحديد تاريخ الإخراج بشكله الحقيقي بوصفه عاملا أساسيا في العمل المسرحي بالأعوام التي بدأت بـــ (1750)م حتى (1850)م، بعد أن أحدثت المدرسة الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وإنكلترا تطورات كثيرة في الفن المسرحي وعناصره. صحيح أن أحد العاملين في الإنتاج المسرحي كان يقوم بمهمة إدارة دفته في العصور القديمة – فالشاعر المؤلف كان نفسه يفعل ذلك في العهد الإغريقي فقد كان يوجه الممثل الواحد ويوجه المجموعة ويرشد الجميع إلى مواقعهم في الحلبة وإلى طريقة الأداء وما إلى ذلك، ثم انتقلت تلك المهمة لتقع

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

على عاتق الممثل الأول في الفرقة المسرحية في العهود التي تلت وكما كان يفعل موليير وشكسبير، إلا أن مهمة المخرج أخذت تتبلور تدريجيا وعملية الإخراج اخذت تتضح بعد أن تطورت الإمكانات وظهرت حاجات فنية مستجدة استدعت إلى شخص يشرف على تنظيمها وتوحيدها ليصبح ذلك الشخص المرجع الأول والأخير في إعداد العرض المسرحي وليحصل على لقب (سيد الإنتاج المسرحي)، وقد عد ((الأول من مايس عام 1874م تأريخا للتحول الكبير في فن الإخراج المسرحي والانتقال من أسلوب العمل الفردي إلى أسلوب العمل الجماعي وذلك عندما جلب (الدوق ساكس منتغن) فرقته المسرحية إلى برلين لتقدم عروضا مسرحية تتمثل فيها عناصر العمل الذي يتحكم بها المخرج كسلطة عليا فقد استطاع ذلك الفنان أن يجمع كل الاستكشافات السابقة ويوحد بينها بوحدة رائعة))[12]. فلقد لوحظ بأن ذلك الفنان كان يقود دفة كل العناصر الإنتاجية بيد واحدة. وقيامه بالتدريبات المستمرة مع الممثلين في سبيل وصولهم إلى الشخصيات المسرحية المطلوبة التي يقوم بالأشراف على تصميم الديكور وعلى تنفيذه وعلى تصميم الأزياء وتنفيذها وتصميم الإنارة وتنفيذها واختيار الموسيقى الملائمة. ولم ((يخلق الدوق التوافق بين الممثل والمنظر وحسب ولكنه أيضا سبك النص في صورة تشكيلية ومزجه بالشغل المتعدد، إذ قد فسر النص بواسطة كل الفنون المسرحية))[13]. وهذا لا يعني أن الفنانين الآخرين الذين سبقوه لم يقوموا بالمهمات تلك في عملهم الإخراجي غير أنه كان أول من بلور تلك المهمة وركزها لتصبح منطلقا لمنهج إخراجي واضح لكثير من الفنانين الذين اشتهروا من بعده وعلى رأسهم "ستانسلافسكي" وآخرين اضطلعوا بمهمة إخراج مسرحياتهم بنهج مقارب إذ كانوا مهتمين ببعض العناصر الإخراجية وليس جميعا.

هكذا تحولت الظاهرة الإخراجية في المسرح العالمي من مهمة يقوم بها أحد افراد المجموعة أو الفرقة المسرحية، إلى مهمة خاصة يقوم بها شخص متخصص يتولى إخراج مسرحيات الفرقة دون غيره، بعد أن كانت المهمة التي يقوم بها المخرج لا تتعدى تثبيت مواضع الممثلين على المسرح وتقديم بعض الإرشادات والنصائح عن الإلقاء والأداء، أصبح المخرج في العصر الحديث يتولى أولا مهمة إيصال أفكار مؤلف النص المسرحي إلى جمهور المشاهدين بما يتوفر لديه من أدوات، وهكذا أصبح المخرج هو الوسيط بين المؤلف والمتفرج وبديهي أن الاشارة إلى تطور العناصر الإنتاجية والتقدم العلمي الذي حدث في جميع نواحي الحياة هو السبب الأساسي لظهور ذلك الوسيط. إن طرائق الأسلوب الرمزي تعكس العبث في المسرحية عبر اختيارها أسلوبا إخراجيا يدعو إلى الاغناء في شخوص المسرحية من الزمان والمكان، اللذين يعتمدهما المخرج كونهما عنصرا أساسيا في نجاح المسرحية.

أكد بعض الباحثين أن التقنيات المتقدمة التي شهدها المسرح في العصور الأولى من تطوره، تعد من ضمن التقنيات السهلة أو البسيطة، أما ما جرى من تطور لأساليب للمسرح الحديث فيندرج ضمن النوع المعقد ذي سرعة وإيقاع شديدين، حتى بات من الصعب مواكبته من المسارح ذات الامكانات المتواضعة. فمثلا في مجال الصوت والمؤثرات الصوتية كان صوت الرعد ينفذ حتى الخمسينات من القرن المنصرم باستعمال صفيحة معدنية، وصوت حافر الخيل كان ينفذ عن طريق استعمال قشرة جوز الهند الجافة، وكانت ثمة ماكنة بسيطة تستخدم لإحداث صوت الرياح بفعل قماش من الخيش، أما صوت سقوط المطر فقد كان يتم عن طريق تحريك الحبوب

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الجافة في أنابيب، وما حدث من تطور في مجال الصوت والمؤثرات الصوتية في العقود الاخيرة، خصوصا بعد ظهور الكومبيوتر فتعد قفزة لم يشهدها تطور المسرح من قبل كما ونوعا وسرعة. هنا تعد محاكاة ((للقوة الحسية التي يحفظ الإنسان ما رسمه في نفس المحسوسات بعد غيبتها من مشاهدة الحواس وهي القوة الباطنية التي تخلق الابداع)) [14]. ومن الباحثين من يطلق على التطور الحاصل في مجال تقنيات المسرح ثورة داخل ثورة المسرح الحديث، ثورة مهّد لها روّاد المسرح الحديث من أمثال "مايرهولد، كريغ، آبيا" ببدايات وإنجازات متمثلة بالخطوات الأولى في تغيير بنية المسرح معمارا وفضاء وأضاءة وتقنيات في الصوت، وكانت تصورات الرواد عن تغيير المسرح تغييرا جذريا تبدو ضربا من الحلم والرؤى المستقبلية، لكن رؤى الرواد وتصوراتهم كشفت أمام المسرح المعاصر آفاقا وفضاءات شاسعة لم يكن تصورها سهلا إلا لمخيلة مبدعين من أمثال "آرتو، بريشت، باربا، بيتر بروك"، ويمكن القول إن هذا التطور الهائل الذي بلغ أوجها متعددة في أساليب المسرح وعروضه، خلَقت لغة مسرحية جديدة، لغة مسرح الحداثة وما بعد الحداثة، وتتجلى واضحة في أعمال كبار مخرجي عصرنا، من أمثال "ما يرهولد، آبيا، كريج، غروتوفسكي، روبرت ويلسون" وآخرين كثر عبر أعمال تحقق الكثير من أحلام رواد المسرح الحديث الأوائل. وفي ضوء ذلك عدت تلك المدة ((تحولا في الظاهرة الإخراجية، إذ بدأ المخرجون بعملية البحث عن مصادر اكثر معرفة بالثقافة المسرحية، وبدأ المسرحيون يعون أن طريقة "ستانسلافسكي" هي الطريقة التي تثبت الحقائق التي عملت على انتقال الأساليب الإخراجية في المسرح إلى اتجاهات متجددة))[15]. وبالنظر إلى ما تقدم ترى الباحثة أن تطور التقنيات في المسرح الحديث استمد دوافعه وجذوره أساسا من المخرج ومخيلته وسعيه إلى تجسيد رؤاه وأحلامه، فالتصورات الجديدة لاستعمال الأساليب الحديثة في المسرح بكل مجالاته المختلفة، وأكدت على بروز المخرج بوصفه صاحب مهنة مستقلة في العملية الإبداعية.

فالمخرجون الأوائل فعّلوا ونشّطوا دور السينوغراف، والمصمم، ومصمم الإنارة، ومهندس الصوت، وبدأ التقنيون يأخذون لأول مرة مكانة مهمة في ثورة المسرح، ولعل من الصواب القول بأن أول قفزة في سياق التطوّر بعد اختراع قوة الكهرباء كانت البنائية، التي استوجبت هندسة أخرى في الفضاء المسرحي والمعمار والماكنة المسرحية، إن بناء الفضاء ((تابع للمزاج والمزاج له أثر من آثار الطبيعة، ولكي تكون صورة المشهد جميلة لا بد من تركيب مناسب معتدل بين الأحزمة والأعضاء الأخرى المتكونة من الهيأة والشكل واللون))[16]. وأن التطوّر الحاصل في هيكل التقنيات المسرحية امتداد لإنجازات البنائيين في مجال استعمال البنى الكبيرة والماكنة المعقدة على المسرح وبتقنيات غاية في البراعة والإتقان، تقنيات دخلت جزءا حيويا ضمن هيكل العرض المسرحي، فالبنائية انبثقت في المسرح ثمرة للجهد المشترك بين المخرج والمصمم، وعليه فإن الإنجازات في مجال التطور المسرحي ما هي إلا تحقيق لرؤى وتصورات الأوائل من المخرجين وتعاونهم لتطوير مسرح العصر الحديث.

2.3علاقة المخرج بمؤلف النص والممثلين

كانت العملية الإخراجية قديما تبدأ عندما يحفظ الممثلون حوارهم عن ظهر قلب وبعد أن يقفوا على خشبة المسرح يتم عرض حواراتهم بشكل سردي يفتقر إلى مقومات تغيير النمط الصوري والإخراجي، أما في عصرنا هذا فتبدأ العملية الإخراجية من لحظة اختيار النص المسرحي، وتسير باتجاه اختيار الممثلين، واختيار التصاميم،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ومن ثم تستمر في مجال المسرحية وتحليل شخصياتها وتوضيح فكرتها الأساسية، ورؤى المخرج تجاه تلك الفكرة وكيفية إيصالها إلى المتفرج عبر إجراء التمارين المستمرة قبل حفظ الحوار، لتتواصل بعد ذلك يوضع المناظر على المسرح بعد أن يرتدي الممثلون أزياءهم ومكياجهم وبعد أن توجه الإنارة عليهم ولا تنتهي إلا بانتهاء التمرين الأخير الذي يتم قبل اليوم المحدد للعرض أمام الجمهور، ولكي تبدأ العملية الإخراجية لابد للمخرج أن يتعرف على المؤلف وحياته وأفكاره وفلسفته بل ربما حتى حياة المدة التي عاشها وأفكارها وفلسفاتها، حتى يثبت الشخص مركزه بوصفه مخرجا مقتدرا لابد أن يكون ملما بعلوم التاريخ والاجتماع وعلم النفس والجمال إضافة إلى امتلاكه قدرة خاصة في التوجيه والإدارة والتنظيم والقيادة، وفوق كل ذلك يجب أن يتحلى بخيال خصب وفير. لتوضيح فكرة البناء تتوضح فيها ((حدود التجلي عند المخرج ومرحلة التصوير في الأسلوب التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في المقدرة على رسم الرؤية))[17]. لقد بقيت المهمة الأساسية للمخرج تفسير نص المسرحية وإيصال أفكارها إلى المتفرج بواسطة الأدوات التي يمتلكها، وأخذت هذه العملية مدة طويلة من الزمن، بل ما زال الكثير من المسرحيين يعتقدون أن الخروج من هذا النهج وهذا الإطار هو خروج عن المهمة وتجاوز على حقوق المؤلف وخيانة للأمانة، غير أن الحركة المسرحية المعاصرة أوجدت مدارس ومناهج جديدة مغايرة اعتقدت أن وضع المخرج بذلك الإطار تحديد لطاقته وخياله ومن ثم تطويق لإبداعاته، وهكذا غير الكثير من المخرجين رؤاهم وجسدوا رؤيتهم الخاصة محل رؤية المؤلف في بعض الجوانب من النص أو في جميعها. ويرى (أندريه أنطوان) ((أن هناك نوعين من الإخراج: نوع يسمى (بلاستيك) وهو خاص بالديكور والملابس والإكسسوار والإضاءة، وآخر يسمى (الإخراج) وهو فن مازال مجهولا لدينا))[18]. والحق فإن ذلك الفن المجهول ليس إلا توضيح لما هو مخفي وإظهار ما يختفي وراء الكلمات من معاني ومن ثم تجسيدها بصريا وسمعيا وحركيا على الخشبة.

ومثلما اختلف العاملون في الحقل المسرحي حول علاقة المخرج بالمؤلف فهم يختلفون اليوم حول علاقة المخرج بالممثل وبالفنانين الآخرين، فهناك من يعتقد أن على المخرج تلقين الممثل كل حركة أو نبرة، أو إيماءة أو تعبير موافق لصفات الشخصية –أي أن يجعله مقلدا له، محاكيا لما يقوم به أمامه، فالمخرج ((ينقل العواطف الكامنة عبر الممثل، ويفصح عنها بشكل مغاير وجذاب فهو يعكس صورة العالم الداخلي للإنسان وليس فقط العالم الخارجي وعن آثار الإنسان والزمان)) [16]. وهناك من يعتقد أن على المخرج إعطاء الممثل الحرية التامة للقيام بالحركات والتعبيرات الصوتية الملائمة للموقف وذلك بعد أن يتفق مع المخرج في التفسير والتحليل، ووفقا للرأي الأول فإن أفكار المؤلف تنتقل من النص إلى المخرج ومن ثم إلى الممثل ومن ثم إلى المتفرج، في حين أنها وفقا للرأي الثاني تنتقل مباشرة من المؤلف إلى المتفرج بواسطة الممثل وبمساعدة المخرج وغالبا ما يعتمد اصحاب الرأي الأول على الاهتمام بالمظهر الخارجي بينما يعتمد أصحاب الرأي الثاني على الاهتمام بالعقل الداخلي الذي يؤثر في تكوين المظهر الخارجي، وقد تكون العملية الإخراجية حسب الرأي الأول اكثر سهولة واسرع تنفيذا ولكنها قد تكون أقل صدقا وإقناعا، في حين أنها حسب الرأي الثاني أكثر صعوبة وقد تأخذ وقتا أطول رغم أنها تكون أكثر اقناعا. وكان أغلب المخرجين في القديم يعتمدون بصورة أو بأخرى على الرأي الأول ولم يتحولوا إلى

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الرأي الثاني إلا بعد ظهور "ستانسلافسكي" وطريقته إذ انتبه الفنانون المسرحيون إلى حقيقة التحليل النفسي للشخصية لكي لا تتحول الشخصيات المسرحية المتنوعة إلى قوالب أو (كلائش) جاهزة تتكرر صفاتها وتصرفاتها في هذه المسرحية وتلك، بالرغم من خروج الكثير من الفنانين الذين آمنوا في البداية بطريقة ستانسلافسكي على تعاليمها وقيامهم بالبحث عن طرق ووسائل أخرى في تدريب الممثل وبناء الشخصية إلا أنهم لم يستطيعوا أن يتنكروا لها تماما، فـــ "مايرهولد" الذي بدأ حياته الفنية تلميذا مطيعا لستانسلافسكي راح يركز على ميكانيكية حركة أعضاء الجسم وأثرها في تحضير الدور، و"راينهاردت" الذي تتلمذ على أستاذ المذهب الطبيعي (أوتوبرام) هو الآخر عمل على الخروج على واقعية الأداء وراح يعامل الممثل كما لو كان قطعة شطرنج يحركه كما يشاء. يقترب كثيرا من استاذه المسرح في التوجيه والإخراج وأيضا التحليل قبل الوصول إلى النتائج النهائية وكذلك الوصول إلى ما يقنعهم في الأداء، وقد ((اكتشفت مناهج تقترب من فكر وطريقة الكثير من المخرجين، فضلا عن اكتشاف تجربة "ستانسلافسكي" وطريقته التي تؤكد أن لكل فعل على المسرح مبرر، ولكل عمل دافع يخلق التعبير ويقرر آلية الأداء))[19]. وسار كل من "آدولف ابيا" و"غوردون كريك" و"باربا" و"بيتر بروك" على منهج مقارب يفضل تغلب العناصر الجمالية على العناصر الواقعية، وبنفس الاتجاه سار جميع الفنانين اللاواقعيين حيث راحوا يهتمون بالصورة المسرحية أكثر من اهتمامهم بمعالجة الشخصية.

3.3الظاهرة الإخراجية في العراق وتأثرها بالمسرح الأوربي

كان المسرح سابقا يعتمد على الترابط الجذري بين الغناء والمسرح ولم يكن هناك اهتمام واضح بالإخراج، وكان التمثيل يتميز بالضعف وبالارتجال وعدم الاعتماد على أسس مدروسة، وقد بدأت الظاهرة الإخراجية العربية بشكل عام، والعراقية بنحو خاص بتقليد الظاهرة الإخراجية الغربية، وقد قال مارون النقاش وهو من أوائل الرواد المسرحيين عن طبيعة فن المسرح العربي إنه كان "ذهبا إفرنجيا مسكوبا عربيا". ولقد اعتمدت تلك الظاهرة على الاعتناء في الإخراج عبر العناصر الكبيرة بإطار المسرحية ومستلزماتها من المناظر المتقنة والإضاءة المعبرة وحسن اختيار الأثاث والإكسسوار، فضلا عن الحرص على مخارج الألفاظ وإظهار العوامل النفسية بشيء من التنغيم، وأيضا الاعتناء بالسكتات، والتعبير، والنظرات، ولحظات الصمت، مع الحركة التصاعدية في أداء الممثل

((عدم التلاعب في حوار المؤلف وتنفيذ مفاهيم المخرج بدقة وإعطاء صورة صادقة لخلق الدور والتعاون الجماعي واختيار الملابس اللازمة والمناسبة لكل موقف))[20]. وما يهمنا من هذا الاستعراض الوجيز لتطوير الظاهرة الإخراجية في العالم وانتقال بعض مظاهرها إلى الدول العربية، ومنها العراق عبر عروض مسرحية متكاملة شاهدها الجمهور لبعض عروض المسرحي العراقي الأول (حقي الشبلي) الذي يعد من الأول الذي تأثر بملامح المسرح الأوربي، والفرنسي على وجه الخصوص، إذ تدرب فنيا في باريس ومسارحها، نستطيع القول أن تأثره بالاتجاه الرومانتيكي في معالجة العرض المسرحي الذي ساد الحركة المسرحية الفرنسية مدة طويلة كان قويا بحيث لم يستطع التخلص منه، ومن ثم يقل تأثيره على طلبته ولذلك التأثر أسباب نفسية واجتماعية فرضها المجتمع في المدة التي بدأ فيها الفنان الشبلي عمله الفني.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وما من شك في أن الظاهرة الإخراجية وسماتها الفنية والعلمية لم تتبلور في قطرنا إلا بعد رجوع الشبلي من بعثته في الخارج وتأسيسه لفرع التمثيل في (معهد الفنون الجميلة) في الثلاثينات من هذا القرن، ولقد كان الشبلي يذكر على الدوام تأثره بالفنان الفرنسي (لويس جوفيه)، الذي استنبط منه مزيجا من الاتجاه وظل كغيره متمسكا بالأسلوب التقليدي في العملية الإخراجية، لذا يؤكد دائما أن العراق الذي نشأت فيه النهضة المسرحية حديثا، لابد له أن يساير التطور (تطور المسرح العالمي طبعا) حتى يتقدم مع احتفاظه بالأسس الأصيلة للمسرح القديم والأدب المسرحي القديم هذا المنبع الرئيس لكل فن في العصر الحديث. وعلى ضوء ذلك تستنتج الباحثة عبر تأكيد أن الجديد لا ينبع إلا من القديم، حتى وإن كانت الكثير من تلك الأسس قد تداعت وحلت محلها أسس جديدة، يستوجب التطور إقامة بناء جديد على أنقاض الأسس القديمة وهذا هو الذي حدث بالنسبة للظاهرة الإخراجية في العراق، وإذا أردنا أن نبحث عن تلك التطورات فلابد لنا من التعرض عن الأسلوب الذي كان يتبعه الأوائل في تدريب الطلبة على إخراج المسرحيات، وهذا قد يعطينا مؤشر عن بدايات الظاهرة الإخراجية.

في مجال تدريب الممثلين يعمل المخرجين على اختيار مشاهد معينة سبق أن تدرب عليها طلبة آخرون من قبل، وأغلبها مأخوذة من مسرحيات لـــ (موليير) و(شكسبير) وآخرين، وهي مشاهد جاهزة إذ يكون قد وضع الخطة الإخراجية لها مسبقا – خطة ثابتة غير قابلة للتغيير، وبعد أن يوزعوا أدوار المشاهد على الطلبة وبعد شرح مختصر للمشهد وتعريف موجز بالشخصيات من غير تكليف في تحليل المسرحية ككل، يصعد الطلبة على خشبة المسرح ينتظرون تثبيت مواقعهم وتنفيذ إرشادات المخرجين عن كيفية الإلقاء والأداء في كل جملة من جمل الحوار، وقد يوضح أحيانا مبررا لهذه الحركة أو تلك أو لهذه النبرة أو تلك وقد لا يفعل، وكان يصر على أن ينفذ الطالب تلك التوجيهات وبدقة ولا يمل ولا يكل إذا لم يستطع الطالب تنفيذها بل يستمر في التدريب حتى يتوصل الطالب إلى ما يريد المدرب، وفي كثير من الأحيان يعمد المخرجون على صعود الخشبة كي يؤدوا المشاهد بأنفسهم للطلبة وقد وضعوا في ذهنهم صيغا جاهزة لفن التمثيل وبناء الشخصية لا يستطيع الممثل أو الطالب إلا أن يجيء بمثلها ولا يستطيع أن يحيد عنها، ومن تلك الصيغ اهتمامهم الزائد بالمظهر الخارجي للشخصية أكثر من المظهر الداخلي، أو اهتمامهم بالفعل الداخلي لها. وقد يكاد يكون هذا الأسلوب متشابها في عروض الطلبة على مر السنين أو ربما مازال هناك من يتبعه، حتى وأن كان الكثير من المخرجين المعاصرين أخذوا يرفضونه ويسلكون سبلا أخرى في التدريب والإخراج وخاصة أولئك الذين يتبعون ما سمي بـــ"الطريقة".

نستنتج من ذلك أن تطور أساليب الإخراج المسرحي هي بالأساس مسألة تنظيم معماري يعتمد الزمن والفضاء، فضلا عن الاهتمام بوجود الممثلين، فالضوء يتحرك، والأدوات المستعملة على المسرح تتحرك، وشخصية الممثل تتحرك، إنها مسألة التوقيت، إنه البنيان (البناء) في الفضاء، لذلك أعتقد، إنه المعمار، أي بناء الشيء، سواء كان ذلك عند موزارت أو فاغنر أو شكسبير، باختصار إنه الأداء على أسس الرقص، دون الاكتراث بالبناء الأدبي للنص، فالقيمة البصرية تحل محل القيمة الأدبية دائماً، وعليه فإن الغرض القائم جمالياً لا يمس من الجمهور، هو معمار تقليدي يقدمه المسرح ويسعى إلى أن يقيم المتفرج علمه المسرحي على مسافة محددة بمعرفته.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

1.4تنوع الأساليب الإخراجية للعرض الواحد في المسرح العراقي المعاصر

المسرح العراقي الآن يقف على بعد عقدين من الزمن –عشرون سنة– من التجارب المسرحية العراقية المهمة التي حملت بذور التجديد والتحديث في المسرح العراقي، فقد أسهم المسرحيون العراقيون وعلى مختلف قدراتهم في العقود الثلاثة الماضية على تأسيس رؤية حديثة لفن "العرض المسرحي"لا يشمل النص وحده، إنما: النص والإخراج، والتمثيل، والديكور، والإكسسوار، وصالة العرض، والإنارة، والأزياء، والجمهور، وكل ما يتعلق بالعرض، وهذه أشياء ما كان يجري الانتباه لها في الخمسينات وبداية الستينات، إلا بعد الانتقالة الفنية في أواسط الستينات، وبعد عام 1965 بالتحديد، أي في فترة الحداثة وانشغالاتها، لذلك تتيح الوقفة المتأملة الآن لمراجعة الأطروحات النقدية السابقة، والتي كانت نتاجاً يومياً وميدانياً لمتابعة العروض المسرحية الجديدة والقديمة معاً، وفي الوقت نفسه إتاحة الفرصة لرؤية إخراجية دقيقة فيما يخص المسرحيات التي عبرت سنوات إنتاجها ولا تزال تمدنا برؤية حديثة بعد أن اطلعنا على بعض التجارب المسرحية العربية والعالمية، وبدأنا نقارن بين ما كان لدينا من إنجازات فنية ((كلاسيكية تقوم بالدرجة الأولى على الكلمة والصوت ولكنها أيضا تتأثر بامتدادات الطبيعية وبوجه خاص فيما يتصل بنظرية الاندماج والتقمص تعبيرا عن الصدق)) [18]. وما ينتج هنا من أشكال للعرض المسرحي المعاصر، وعلى يد مخرجين عراقيين، نحاول أن نعيد وعبر بحثنا هذا تصورنا عما حققه المسرح العراقي خلال العقود الثلاثة الأخيرة.

إذ بدأ وعي التجديد في الأساليب الإخراجية لمسرحنا العراقي، من داخل الدرس الأكاديمي أولا، الذي كان ولا يزال المعين لكل تحديث معاصر، إذ كان المدرسون أساتذة إخراج قبل أن يكونوا مدرسين يلقون بتعليماتهم على الطلبة، وكانوا في حاجة ماسة إلى تطوير درس "ستانسلافسكي" المدرسي وتمارينه الإخراجية، وتجسيده في عرض يجمع بين الدرس والتجربة المختبرية، وتحويله إلى عرض مسرحي جديد يتلاءم والمسرحيات المترجمة الجديدة، ويتوافق مع موجات التحديث الغربية التي بدأ المسرح الحديث يقدمها لنا فهما وأسلوباً عرضاً، يجمع التأليف والأداء والإخراج، ((أي يحقق الوحدة الفنية بين مجموعة العناصر الأمر الذي يعتبر من أهم التزامات المخرج)) [21].

وفي الوقت الذي كان المسرحيون يبحثون عن أفق جديدة تخرجهم من الواقعية الانتقادية التي كانت الإطار العام لمسرحية الخمسينات وبداية الستينات وهي عماد ما كان المؤلف الكبير يوسف العاني يؤلفها طوال عقدين، بدأت هذه الحاسة الجديدة في التطلع لتأليف وعرض مسرحيات ذات أفق تحديثي ومن داخل الدرس الأكاديمي أول الأمر ثم من داخل التجارب التي تصل لهم عن طريق القراءة والمشاهدة ثانياً، فبدأ إبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وجاسم العبودي مرحلة تحديث العرض المسرحي، كان المرحوم إبراهيم جلال في مقدمة من هؤلاء عندما كان يمزج بين "ستنسلاف" و"برشت" أول الأمر، ثم عبر رفضه لقواعد المسرح الأرسطي، لاحقاً وفق صيغ تنظير لم ترق إلى مستوى العمل الميداني، إذ كان غالباً ما يغير من تصوراته، فالعمل أثناء التمارين كان المنهجية اليومية التي يبني بها عرضه المسرحي، وحاول بذلك الخروج على مألوف العرض التقليدي، وحمل إبراهيم جلال تصوراته الفنية إخراجاً وعاد بها إلى العراق، لكنه لم يجرأ على التطبيق إلا في أواسط الستينات عندما وجد في

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

مسرحية (الطوفان) عام 1966 لعادل كاظم بعض ملامح التغريب البرشتي فبدأت رحلته مع التجريب. أما سامي عبد الحميد خريج المسرح الإنكليزي، فكان يولي الصوت والأداء أهمية استثنائية وكان الإخراج بالنسبة له اكتشافاً لمسرحية فيها طعم الجديد والمحلي في آن واحد قبل أن يبدأ تجاربه المتميزة مع المسرحيات العالمية ذات النهج التغريبي مثل "في انتظار غودو" عام 1967 على مسرح الجمعية البغدادية.

كانت النقلة الفنية المتميزة التي بدأ التجريب فيها بين عامي 1966–1968 عندما بدأت المسرحية العراقية تبني رؤيتها على ما توجده الأحداث السياسية على الثقافة، وهذا يحتاج إلى عدم الخروج ((عن الإطار المحدد الذي رسمه لك المخرج، والشخصية التي تؤديها شخصية مجددة مقيدة بين الدور وخلقه والاشارة وخلجات التعبير والالتفاتة والنظرة، هناك صناعة في المشهد))[22]. التي لم تستقر على شكل فني أو فكري، بسبب تسارع الأحداث التي ما كان بمقدورها خلق بنية راسخة قادرة على التحول المنهجي إلى أشكال تعبيرية جديدة، والمتتبع للمسرح العراقي يجد طوال الخمسينات إلى بداية السبعينات كان يتغذى على الجذور الانتقادية–الاجتماعية السابقة مع استثناءات قليلة شكلت في بداية السبعينات قفزة فنية سرعان ما أصبحت تياراً فنياً تمكن منه عدد من كتاب ومخرجي المسرح العراقي، لا نعول هنا على العامل السياسي في رسم الصورة الخلفية الضاغطة على الفن لخلق نماذج تعبيرية جديدة في المسرح، ولكن لا يمكنك في العراق والوطن العربي أن تلغي العامل السياسي من هذا التأثير، وفي العراق بوجه خاص كان هناك صناعة لبرنامج تثقيفية تنتج تصوراً ثورياً للثقافة، قائماً على الحداثة والتجديد منطلقاً من فكرة تحويل المشكلات الاجتماعية إلى صوت شعبي معبر. في بداية المسرح ((كان المخرج يتولى الإخراج وتصميم الديكور والملابس والإشراف على الإضاءة كان يقدمها إلى المسرح)) [22]. في المسرح العراقي كان معظم الفنانين الرواد مثل يوسف العاني وسامي عبد الحميد وجعفر السعدي وأسعد عبد الرزاق وعوني كرومي وغيرهم الكثير، كل واحد من هؤلاء يعدر نفسه الأب الشرعي للمسرحية العراقية الحديثة. أما العامل الثاني في بدء التحديث فقد كان منبثقاً من حركة البنية الفنية–الاجتماعية نفسها، فقد أسبغت التحولات السريعة في الحياة الاجتماعية على خلق تصور غير مستقر للحال الواحدة، مما يعني أن الحال نفسها لم تستقر على بنية مكتملة لترى بوضوح، وهذه الحالة أسهمت في خلق نموذج وشكل مسرحي يرفض بالضرورة بنية الفصول الثلاثة أو الأربعة المستقرة، خاصة إذا ما أضفنا إليها التحولات السريعة التي تسارعت في رسم صورة غير مستقرة لأشكال الطرح التعبيري لكل نشاط ثقافي أو فكري، إذ ترى الباحثة كل هذه المواقف العجولة وغير الدقيقة قد أسهمت في بناء تصور ثقافي غير دقيق عن المتغيرات مما انعكس ذلك على طرق وأساليب فن المسرح في الإخراج، الذي مال إلى التأرجح بين الخصوصية الوطنية والإفادة من تجارب عالمية متعددة.

إن تحديث الرؤية الإخراجية التي تعمل على تغيير البنية المسرحية، شهدت أول مرة في نهاية الستينات وفي مسرحية "الطوفان" لعادل كاظم بنية الفصول المتداخلة التي تحولت إخراجياً إلى بنية اللوحات ثم جاء يوسف العاني في "المفتاح" ليبني مسرحيته كلها على اللوحات وهو ما عدّ يومذاك تطوراً واحتذاء لتجربة برشت الملحمية التي كانت الكتب المترجمة وأعمال المسرحيين المصريين رافداً تنويرياً للمسار الفني– البنائي الجديد، التجربتان تعتمدان على جملة عوامل بنائية سابقة منها:

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

1- اعتماد عدد من المسرحيين العراقيين على كتابة وإخراج مسرحية الفصل الواحد بوصفها هوية تعبيرية دالة فشكلوا بذلك أرضية فنية لمسرحية اللوحات، التي ترسم ((بلا تجسيم ولا اعماق ولا تجانس بالألوان، ستائر متنافرة بشعة التوزيع، أثاث لا يناسب العصر))[23] والبناء القصير في المسرح هو الذي حمل بذور التجديد والتحديث، عبر الأشكال الفنية المسيطر عليها من قبل مخرج متجدد يريد استيعاب الواقع المتغير بسرعة خوفاً من أن تفلت منه اللقطات، ومنها المسرحيات القصيرة التي عمل بها في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، ومنها مسرحيات العاني ذات الفصل الواحد: مسرحية فلوس الدوة، لو بسراجين لو بالظلمة، ستة دراهم، الغذاء لا الدواء، راس الشليلة، آني أمك يا شاكر، فقد عمد العاني ومجاراة لما هو شائع في المسرحية الكلاسيكية إلى تقسيم الفصل الواحد إلى فصول ثلاثة دون أن يكون هناك فصل منهجي واضح، وعندما جاءت موجة التحديث البرشتية وجد العاني نفسه أمام تأسيس واضح فيما يخص إلغاء الفصول فكتب "المفتاح" على طريقة اللوحات، وتبعها بمسرحية "الخرابة" و"صورة جديدة" وفي كل الأعمال الأخرى. وقد عمد معاذ يوسف، وعادل كاظم، وقاسم محمد في أعمالهم التي قدمت لفرقة المسرح الحديث، ومحي الدين زنكنة في "السؤال" إلى البناء نفسه، ثم أصبح المنحى ذاته اتجاهاً فنياً سيطر على التأليف والإخراج المسرحي اللاحق لعدد من كتاب المسرح منهم: فلاح شاكر وفاروق محمد، وغيرهم، إذ ((تمرد البعض من الفنانين على حدود اشتغال بعض العناصر، ورفض الانحباس في داخلها وجاء يعرض شكلا جديدا من اشكال العرض المسرحي شكلا يعتمد على (مسرحة) النص والاعتماد على الصور الجمالية أكثر من اعتماده على نقل الواقع على الخشبة))[2] وفي المسعى ذاته قدم قاسم محمد أعمالاً فنية مترجمة ذات تأثير واضح على بنية المسرحية القصيرة، منها أعمال أوزفالدو دراكون، حكاية الرجل الذي صار كلباً، وصديقنا بانجيتو، ومرض أسنان، وهي من أعمال أمريكا اللاتينية التي قدمت باحتفالية عرض متميزة، ثم واكب المسرحيون العراقيون المنحى ذاته فقدم سعدون العبيدي أعماله بالطريقة الفنية ذاتها مما يعني أن اتجاه مسرحية الفصل الواحد القصيرة أصبحت تياراً تحديثياً في العرض المسرحي العراقي حتى أن فِرقاً عدة قدمت ثلاثة أعمال في عرض واحد، كالفرقة القومية وفرقة المسرح الفني الحديث وفرقة المسرح الشعبي.

2 – لم يقف العرض المسرحي على تقديم الأعمال القصيرة لسهولة التعامل الإخراجي وتنوع الأداء والسيطرة عليه فقط، إنما كان التقديم يحاكي بنية خفية لدى المشاهد برؤية أحداث تحسم بسرعة وتؤدى بطريقة مسيطر عليها، ولذلك عندما تقدم أعمالاً طويلة مثل الملك لير ويوليوس قيصر ومكبث وهملت وغيرها، فإما يجري تعريفها بما يتلاءم والمزاج العراقي، وغالباً ما تختصر المسرحية وفق رؤية المخرج كما في "هملت عربياً" وإما أن تكون معدة وفق صياغة إخراجية معينة مثل ما يقدمه: صلاح القصب، وعوني كرومي وشفيق المهدي، وعزيز خيون، وهاني هاني، عالمية وعربية، وإما أن تكون المسرحية ذات منحى تجريبي بحت بحيث لا تستوعب التفاصيل الكاملة للحدث بل توحي بها وتدل عليها بعوامل إخراجية وأدائية، وفي العموم فإن ترسيخ بنية المسرحية القصيرة في المسرح العراقي لم تكن وليدة رغبة آنية أو افتراضية بل تحامي نزوعاً نفسياً وبنيوياً قارا في الذات الفنية العراقية: تأليفاً وجمهوراً وذائقة، وقد نجد صدى هذا المنحى عالمياً

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أيضا إذا ما عرفنا أن معظم الأعمال المسرحية العالمية والروائية الحديثة تميل إلى القصر والتركيز وعدم الاستفاضة، والتغيير الجوهري في هذا المسعى تغير عصري وفكري وثقافي واجتماعي. وفي الإنتاج الأخير ((استطاع المخرج "سامي عبدالحميد" أن يدمج بين المأساة والكوميديا معا دمجا موفقا، وتبقى المسرحية حزينة حتى عندما تضحكنا))[24].

بدأ التفكير بتغيير أساليب العرض بناء على تنامي الحاسة الفنية بعدم جدوى الأساليب القديمة التي كانت تسّيج الفن المسرحي فتخضعه لقوالب عرض مدرسية صارمة، لتكون هناك نقلة فنية مهمة حدثت عبر مسرحية "النخلة والجيران" التي أعدها قاسم محمد عن رواية غائب طعمة فرمان، وقدمها على المسرح الدوار في قاعة وجدت نفسها تتداخل بين الجمهور والممثلين بطريقة التقارب وليس بطريقة العزل، وقبلها كانت تجارب إبراهيم جلال في "الصحون الطائرة" و"الحيوانات الزجاجية" في كسر الحائط الرابع، وقد بدأت تؤسس للجمهور رؤية أكثر اقتراباً من الذي يقدم، لا سيما وإن العرض الذي يعتمد هنا بنية اللوحات المتداخلة يعطينا تصوراً أكثر اقتراباً من حاجات الجمهور النفسية، واعتمدت أغلب ديكورات مسرحيات إبراهيم جلال على الستارة الخلفية البيضاء المائلة للزرقة بلون الفضاء، وفي إخراجه الأخير لمسرحية (رحلة الصحون الطائرة) لفرقة المسرح الفني الحديث ثبت معالم أسلوبه الإخراجي فكان ((أمينا في المسرحية الجديدة أو إنه كرر نفسه، لتوجهه العام وأسلوبه الخاص وفهمه للمسرح وظيفة وفنا وأداة جمالية، فهو هنا وكما في عدد من اعماله الماضية يحاول وبجدية كبيرة إضفاء مسحة شعبية وقيمة جمالية تفتقر إليهما كثير من مسرحياتنا وتغيبان عن معظم اتجاهات مخرجينا))[25]. فقد جرى ولمرات عدة حوار مع الصالة أو الرد على انفعالات الجمهور كما حدث في عرض "البيك والسائق" التي أعدها صادق الصائغ عن "يونتيلا وتابعه ماتي". وتتلاءم فاعلية كسر أو إلغاء الحائط الرابع مع موجة التحديث في الكتابة فقد تغيرت صيغة الحوار القديمة القائمة على سؤال وجواب بين شخصين يقفان على المسرح ويمثلان قضية، وأصبح الحوار بين ممثلين وجمهور عبر تبني الممثل لشريحة اجتماعية بوصفه شخصية نموذجية تتقدم بطروحاتها أمام الجمهور، من هنا بدأ العرض منسلخاً عن أهم فكرة عاش عليها لسنوات وهي المحاورة المباشرة مع الجمهور عن طريق الشخصية التي تمثله، وكان الجمهور في هذه الحال لا يتبنى ولا يعارض بقدر ما كان يشترك في صياغة العرض كله مما فسح المجال له لأن يغيّر جلسته داخل الصالة وأن يجلس أحيانا على خشبة المسرح أو أن يحيط بالممثلين كما في عروض مسرحية الخرابة من إخراج سامي عبد الحميد وقاسم محمد، ومسرحية "بيت برناردا ألبا" إخراج سامي عبد الحميد، ومسرحية "تساؤلات" لعوني كرومي و"لو" لعزيز خيون ومسرحية "ليلة موت شاعر" لحيدر منعثر، ومسرحيات عدة في الأكاديمية ومعهد الفنون الجميلة ومسرح "الستين كرسي" ومسرح "اليوم" و"منتدى المسرح" و"المسرح الشعبي". حتى أمست هذه الطريقة تقليعة تجريبية ليس لكسر الحائط الرابع (دون إزالته) إنما ليصبح العرض المسرحي بطابع فني جديد يمكن المخرج والممثلين من أن يكونوا جمهوراً وممثلين في آن واحد. ((اختلاف المدركات العقلية والخيال لدى الافراد قد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً كاملاً يقصر عنه متذوق آخر حيال موضوع واحد))[26]. وهكذا لجأ بعض المخرجين إلى أن ينهض الممثلين من بين الجمهور، أو أن يتبادل الحوار مباشرة معهم دون أن يغير ذلك من مسار النص، بمثل هذه الحرية

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الواسعة بدأ تحرك النص كي يخلص من الأطر الكلاسيكية حيث صار المكان يحكم ويتحكم بالنص نفسه، وأصبح النص أكثر طواعية من قبل، وقد أسهم هذا الوعي إلى تجديد بنية النص والإخراج معاً إلى درجة التداخل المنهجي بينهما. وحتم هذا الموقف على المخرج أن يكون حاضراً في كل عرض جديد معطياً ملاحظات جديدة لعرض الليلة القادمة على العكس مما كان مخرج المسرحية سابقاً يكتفي بملاحظاته قبل وبعد الجنرال بروفة، ثم ينزوي في القاعة أو ربما يحضر العروض اللاحقة، محتذياً بذلك التقاليد الأوربية في الاعتماد على مدير المسرح الذي قلت وظيفته لدى المخرجين الشباب المعتمدين على "الدراماتورج" الذي لم يدخل المسرح إلا مع إبراهيم جلال وفي مسرحية "دزدمونة" ليوسف الصائغ. واذا كان عناك تساؤل عن محصلة هذه التحولات في طريقة العرض المسرحي؟ في البدء أن مفهوم "العرض" جاء به الفنان المخرج قاسم محمد وهو أول من نظر له في أعماله الأولى، ثم أصبح تقليداً لعدد من المخرجين، وكان ذلك في أوائل السبعينات وخاصة في مسرحياته التراثية "مجالس التراث" و"بغداد الأزل بين الجد والهزل" وقد يكون ذلك المفهوم إمتداداً لما جاء به سامي عبد الحميد في أواسط الخمسينات من مفهوم "الشغل المسرحي" وكتب ذلك في مجلة (فنون) التي تصدر يومذاك، وتطور لاحقاً ليصبح معياراً جمالياً عندما فهم معنى "الميزانسين" و"السينوغراف" على يد عدد من المخرجين: جاسم العبودي وجعفر السعدي وإبراهيم جلال وبهنام ميخائيل ومحسن العزاوي ووجدي العاني وآخرين. رغم أن أغلب العروض ((واقعية في أسلوب كتابتها ورغم احداثها إلا أن أغلب المخرجين يجردون المسرحية عبر عناصرها، من زمانها ومكانها لتنطلق وتضع نفسها في اي اطار زمني ومكاني ممكن))[27]. إلا أنه باستقراره على العرض المسرحي اكتسب قيمة شعبية وجمالية في آن واحد، وفي المرحلة اللاحقة لمفهوم العرض توسع العمل به ليشمل الصالة وخشبة المسرح والإعلان وحركة الممثل بن الجمهور وكسر الغرابة التي يفرضها الدور المسرحي على الشخصية وعلى مؤديها معاً، ليتحول العرض إلى مفهوم أكثر شعبية هو "الفرجة" التي تستمد خطوطها العريضة من التقاليد الدرامية في الميثولوجيا الشعبية في التعازي والأعياد والكرنفالات الدينية الأخرى، ففي مسرحية "الخرابة" مثلاً تحولت قاعة المسرح كلها إلى عرض، ابتداء من مدخل القاعة وحتى ما خلف الكواليس، وزينت جدران القاعة الداخلية بعشرات الصور لأحداث عالمية معيشة أو مستحضرة، وابتدأ التمثيل من خارج القاعة مروراً بالجمهور وهكذا نجد العرض مفهوماً يقترب من "الاستعراض" ويصبح هذا المنحى طريقة فنجده في أفضل نماذجه في مسرحية "ترنيمة الكرسي الهزاز" لمخرجها عوني كرومي في قاعة منتدى المسرح إذ قدم مقاطع تمهيدية من النص على لسان ممثلتين تقف كل واحدة منهما في غرفة منفصلة لتروي جزءاً من حياتها ثم تدخلان الصالة بعد ما يكون الجمهور قد تسلّم فكرة البنية الأساسية للعرض. والطريقة الفنية للعرض، اكتسبت ميزة عراقية، عندما أصبحت تقليداً يتداوله المخرجون في مواسم العروض المسرحية، ((وظهر عدد من المخرجين الذين دعوا إلى ((النزعة اللاعقلية، الرؤيا المباشرة التي تهتم بالتأمل)) [28]. المحصلة الكبيرة لمفهوم العرض المسرحي تجسدت في: الإخراج إذ أصبح المخرج قادراً على صياغة رؤية شعبية للنص اللغوي عندما يتحول إلى حركة، وهذه الطريقة جعلت من سيطرة المخرج مطلقة على النص، وعندما تصادم عدد من المؤلفين مع المخرجين، عمد المخرجون إلى تأليف نصوصهم أو لجأوا إلى إعداد النصوص العالمية كما فعل صلاح القصب وشفيق المهدي وناجي عبد الأمير وغيرهم. وأعطى العرض

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المسرحي قدرة أخرى للممثل الذي تحرر كثيراً من سطوة –الحركة– على الخشبة فقد وجد نفسه حراً في فضاء مسرحي واسع يشمل الصالة والممرات إليها إضافة إلى خشبة المسرح، وليس ((الجمال الظاهري أي الجمال الذي يتم إدراكه عن طريق الممثل أو الحواس بل عن طريق العقل))[29]. وفي الوقت التي تبدو أنها حرية الممثل، كانت عبئاً على الإخراج إذ عليه أن يملأ فراغاً واسعاً ويسيطر على حرفياته التي بدأت تشمل كل ما يتعلق بالعرض.

وعلى ضوء ذلك ترى الباحثة قد أصبح للعرض المسرحي العراقي تقنية شعبية تقربه من الأعياد والاحتفالية، التي عبرها لا يقف على ما يقدمه الكاتب المسرحي العراقي فقط، بل على فكر واشتغال المخرجين في أعمال مهمة ومغايرة لـــ "عبد الكريم برشيد" و"الفريد فرج" وغيرهما مجالاً لأن يغذوا به تصوراتهم عن العرض "الاحتفالي مشفعاً ببعض ما يقدمه التنظير للمؤلف والمخرج في أساليب المسرح المختلفة.

2.4التراث ومفهوم الحداثة لحركة المسرح العراقي:

إنّ المتتبع لحركة المسرح العراقي في السنوات العشرين الماضية يجده في اتجاهين يجمعهما تيار واحد هو: العرض الشعبي، والاتجاهان مفترقان على مستوى بنية النص بينما هما متقاربان في الطرح والمعالجة الإخراجية، وأن اتجاه تحديث الحياة الشعبية بمنهجية واقعية– رمزية، فضلا عن اتجاه تحديث النص المسرحي بوساطة الموروث اللغوي العربي والحياة التراثية والمدونات والنصوص القديمة التي تمتلك رؤية درامية، وفي المحصلة، كلاهما تراث، أحدهما يعاين الحياة الشعبية بوساطة ثوابت حكائية، هذا ما فعله يوسف العاني في "المفتاح" وقاسم محمد في "كان يا ما كان" وغيرها، وعادل كاظم في "الخيط" و"مقامات أبي الورد" وآخرون، في حين تحول التراث كله ونصوصه وآلية إخراجه المدونة إلى مادة لعرض شعبي مزج المخرج بالاتفاق مع المؤلف فيه بين ما كان وما هو حادث اليوم، كما فعل قاسم محمد في "مجالس التراث وبغداد الأزل، مقامات الحريري، ورسالة الطير" وكما فعل عادل كاظم في "نديمكم هذا المساء" أو كما فعل يوسف الصائغ في في "دزدمونة" أو فلاح شاكر في "ألف أمنية وأمنية" وفي "ألف حلم وحلم" وفي "قصة حب معاصرة" وغيرها، ويعد "قاسم محمد" من أبرز ((المسرحيين في العراق الذين لهم تجارب مسرحية في الإعداد والتوليف والتأليف وترجمة عدد من النصوص المسرحية وإخراج معظمها بنفسه فهو يرى أن رؤية الإعداد مسألة يشترك في نضجها وإبداعها المخرج والمعد معا)) [29]. أو أن يصبح العرض كله "فرجة" عن طريق تحويل الواقع الشعبي إلى بنية ترميزية لواقع يملك اغترابه عن طريق الفهم المعاكس لمفهوم الشعبية، أو كما حاول حيدر منعثر من تصوير مفهوم العالمية– الكونية في عروض تعتمد سلسلة تطور حياة الكائن الحي على الأرض، وكان معياره العملي هو جعل تصوره عن التطور مقبولاً فنياً، فقدم "سور الصين" لماكس فريش وكأنها رحلة في الوجود، وقدم "ليلة موت شاعر" وكأنها إعادة خلق للكائن الواعي في العالم المغترب عنه. في المحصلة الأولى لهذه الطريقة في الكتابة تغيرت مفاهيم الخطاب المسرحي العراقي. لقد اعتمد "أرسطو" ((منهج الفحص والاستقراء والنظر المباشر الوصفي ورفض التصورات الوهمية المتخيلة للعالم الطبيعي والإنساني ذلك إنّ الطبيعة ليست صورة باهتة لعالم وهمي)) [7]. ومن أساليب البث المباشر لحقائق الحياة اليومية، إلى جعل الواقع مرئياً انطلاقاً من جدل التراث والمعاصرة، وهكذا كانت

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

العروض تستمر لأيام عدة وكأنها لم تقدم إلا لليلة واحدة، يكشف التعامل مع التراث عن طرائق تعمل على التحديث في الشكل المسرحي.

إن أساليب الإخراج لمثل هذه العروض كانت من المرونة لأن تصبح قادرة على استيعاب ما يجري تحديثه في الشكل الفني، وهذا ما يفرض على المخرج أن يستوعب الرأي النقدي الجديد، وفي الوقت نفسه تستوعب الإحالة على واقع معاصر، فمقامات أبي الورد مثلاً كانت تستنطق الإنسان بتحويل المقولة الصينية القديمة "لا أتكلم، لا أرى، لا أسمع" إلى مدلول اجتماعي معاصر في ظل ظروف القمع والتهجير واتباع سياسة "الرأي الواحد"، وكان العرض مفتوحاً للإضافة والحذف والتطوير بما يتلاءم ورغبة العاملين في شمول قدر أكبر من المعلومات في السياق ذاته، وكانت مجالس التراث هي الأخرى منفتحة على "بغداد" في عصورها الغابرة والحالية مما أعطى المسرحية حضوراً في الذاكرة والممارسة المعيشة، ومثلها المسرحيات القديمة "رثاء أور" لعوني كرومي و"كلكامش" لسامي عبد الحميد، التي أصبحت هوية للمسرح العراقي في المهرجانات العربية بعد أن أعيد صياغة النص إخراجيا.

ما يفرضه العرض الحي من شكل فني جديد لا يستقر في عرض آخر ولا مع تجربة مخرج أيضا، إنما كان اللعب الفني مسيطر كرغبة في التجديد، ولذلك لم نجد أي مخرج أو مؤلف قد وضع لنفسه معياراً نظرياً أو جمالياً يقدم في ضوئه تصوراته الفنية واتجاهه في العمل المسرحي.

3.4مؤشرات الإطار النظري:

1- يتشكل العرض عبر الرؤية الإخراجية التي تتسم بالوضوح عن طريق توظيف المفردات التقنية وعناصر العرض الأخرى.

2- الشخصية الدرامية حاملة لرسالة العرض المسرحي، وان عملية رسمها في المسرح يتطلب قدرا كبيرا من الفهم لطبيعة التكوين النفسي والعقلي للمثل من لمخرج.

3- ثم التقمص، فالبدائي اضحى فنانا فطريا عبر إحالة الأفكار إلى أشياء ملموسة ومحسوسة، ومعنى ذلك من الناحية العلمية استعمال أساليب مختلفة.

4- الشخصية الدرامية في المسرح تمتلك خزينا كبيراً من التجارب الحياتية والإنسانية تؤهلها لفهم الدور ومتطلباته، لذا فالنصيحة التي تصدر من المخرج إلى الممثلين تحدث استجابة مؤثرة باستعمال وسائل الإقناع المتقن.

5- الميل إلى الاعتماد على الملابس في التأثير البصرى للعرض كان عرفا متبعا سابقا، وبين ممثلي المسرح الشعبي الارتجالي كما كانت الأقنعة والملابس الفاخرة تستخدم في المسرحيات القديمة.

6- تصنف الأساليب الإخراجية إلى أنماط ونماذج عديدة ولها صفات مختلفة في سلوك الشخصية الذي يحدد نوعها ونمطها حسب رؤية المخرج.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

7- تساهم رؤية المخرج وأسلوبه في الإخراج مع عناصر العرض الأخرى، الأزياء، والديكور، والماكياج، والإكسسوارات، والموسيقى، والإضاءة، على إظهار دلالات هيأة الشخصية لتعزيز البعد الجمالي في تطور المسرح.

8-تنوع الرؤى الإخراجية تخلق الجو النفسي لبنية العرض وتوضح زمن الخطاب ومكانه في العرض المسرحي.

9- أيا كان أسلوب مخاطبة المتلقي بالمشاهدة فأن مجالات ما يقدم له يمكن أن يحدد بدوائر، تبدأ بالدائرة المركزية التي تشمل ذات المشاهد، ثم تتسع الدوائر لتشمل الجوانب الأخرى.

10-يميل المشاهد إلى الفكرة النامية مع الأحداث والمتجددة، ويبتعد أحيانا في تركيزه عن الشخصية الثابتة، التي تؤدي غرضها على وفق مقتضيات العرض.

11- يسمح النمط الإخراجي وتنامي أساليبه بتشخيص آنسنه كائنات وظواهر حياتية وطبيعية وشخصيات حيوانية بل حتى الجمادات فضلا عن الشخصيات الخيالية.

12- ينبغي أن تمتلك الأساليب الإخراجية قدرا من الحيوية والتفرد والوضوح في الشكل والمضمون.

13-هناك استراتيجيات متكاملة ليس من ناحية عناصر العرض فحسب، بل بسلوكها وأفعالها على خشبة المسرح لتحقق معنى حقيقي من الجمال الذي ينبعث من قلب الفعل نفسه.

14-إن تمثلات الرؤى الإخراجية الحديثة وانعكاسها في المسرح العراقي ما زالت تشكل حضورها الفعلي النابع من وعي الفنان وأثره وحضوره والذي تجاوز الحضور المحلي.

15- تنوع أساليب الإخراج وتنوع تداخلها الجمالي وما آلت اليه التحولات الفكرية التي كانت سببا مهما في الخروج عن الأسلوب الواحد في العملية الإخراجية.

16- وجود تجارب ذات نزعة شبابية متمردة على كل ما هو مألوف خاضع لقوالب العرض الكلاسيكي، فالابتكار في البحث عن الصدمة والدهشة أخذ الشكل الأعم والأشمل في تناول العرض المسرحي وفق رؤية جمالية حداثوية، وأصبح من الممكن أن تجد في عرض واحد أساليب متعددة ومتداخله في الأداء الحركي والصوتي والصوري لتشكيل العرض المسرحي.

17- يعد الابتكار لغة المسرح المعاصر وهو يبحث عن المغايرة البصرية وفق مفهوم تشكيلي فهو يشكل سينوغرافيا للعرض وفقا لنص العرض على المكان والبيئة التي اختيرت بحيث تتولد الصورة عبر ذلك المكان رغم جهوزيته.

18- تعددت المناهج الإخراجية، وهذا التداخل فيه من الايجاب وليس السلب على منظومة العرض المسرحي المبتكرة عبر رؤى وتطلعات المخرجين المتجددين لخلق حالة مغايرة للخروج عن التقليدي والسائد في تنظيم العرض المسرحي وإعطائه الشكل المعاصر.

19- جعلت معالجة المخرج للعرض المسرحي وبأسلوب مغاير من العرض وكأنه يحاكي منطقة الخيال التي لا تنتمي إلى الواقع، هروبا من سلطة الواقع الحالي، وكان لمنطقة الأداء التمثيلي أسلوباً متعدداً هو الآخر إذ

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

يختلف من شخصية إلى أخرى، وقد اتبع المخرج طريقة في الانتقال من مشهد إلى آخر محاولة لربط موضوع العرض.

20- اعتماد عدد من المسرحيين العراقيين على كتابة وإخراج مسرحية الفصل الواحد بوصفها هوية تعبيرية دالة فشكلوا بذلك أرضية فنية لمسرحية اللوحات.

21- فاعلية كسر أو الغاء الحائط الرابع مع موجة التحديث في الكتابة غيرت من صيغة الحوار القديمة القائمة على سؤال وجواب بين شخصين يقفان على المسرح ويمثلان قضية، وأصبح الحوار بين ممثلين وجمهور عبر تبني الممثل لشريحة اجتماعية بوصفه شخصية نموذجية تتقدم بطروحاتها أمام الجمهور.

22- اكتسب استقرار العرض المسرحي قيمة شعبية وجمالية في آن واحد، وفي المرحلة اللاحقة لمفهوم العرض توسع العمل به ليشمل الصالة وخشبة المسرح وحركة الممثل بن الجمهور وكسر الغرابة التي يفرضها الدور المسرحي على الشخصية وعلى مؤديها معاً.

23- تحول العرض المسرحي إلى مفهوم أكثر شعبية هو "الفرجة" التي تستمد خطوطها العريضة من التقاليد الدرامية في الميثولوجيا الشعبية في التعازي والأعياد والكرنفالات الدينية الأخرى.

1.5إجراءات البحث وتحليل العينات

1.1.5 إجراءات البحث

1- مجتمع البحث

2- عينة البحث

3- أداة البحث

4- الأسلوب المستعمل في التحليل

2.1.5 تحليل العينات

1.1.1.5مجتمع البحث

اطلعت الباحثة على ما هو موجود ومتيسر من مصورات شملت مصادر مختلفة اضافة إلى المشاهدات واللقاءات الميدانية التي قامت بها الباحثة، ونظرا لسعة المجتمع الاصلي للبحث وعدم إمكانية حصره إحصائياً، فقد اعتمدت الباحثة في حصر مجتمع البحث على تنوع الأساليب الإخراجية في العرض المسرحي العراقي المعاصر، وقد أخذت الباحثة بنظر الاعتبار ما تمتاز به هذه المناطق من خصوصية وما يجعل أمر اتخاذها ليس بإمكان الباحثة تجاوزه كونه يشكل ظاهرة بحثية يمكن دراستها.

2.1.1.5عينة البحث.

بعد أن اطلعت الباحثة على المتغيرات التي تشكل مجتمع بحثاها ومعرفة المجال الذي تشتغل فيه، مع الأخذ بنظر الاعتبار ما تمتاز به هذه الاشتغالات من خصوصيه ليس بإمكان الباحثة تجاوزها، وقد تم اختيار

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وتحديد عينة البحث ضمن حدود البحث الذي استطاع ان يتعرف على طبيعة تطور الأساليب الإخراجية في المسرح، لهذا كان اختيار عينة البحث بطريقة قصدية لكي تناسب وتحقق أهداف البحث الحالي.

3.1.1.5 أداة البحث

مر بناء أداة البحث بالخطوات الآتية:ــ

أ ــ الدراسة الاستطلاعية.

قامت الباحثة بالإجراءات الأولية في بناء أداة البحث كالاطلاع على الاشتغالات التي لها علاقة بالبحث الحالي والإفادة مما جاء في الإطار النظري (الفصل الثاني)

عينة البحث:

مسرحية (طقوس النوم والدم)

إعداد وإخراج: سامي عبد الحميد

فكرة المسرحية:

مسرحية (طقوس النوم والدم)، اعداد وإخراج: سامي عبد الحميد، أخذت عينة لمطابقتها مع ما طرحنا من رؤى معرفية جمالية، عد المخرج نصاً مسرحياً عبر اقتباسه لبعض المشاهد لمسرحيات مختلفة ولكتاب ومؤلفين كثر، ومن أزمنة متعددة أيضا، جعل الفعل الأساسي للنص (مكبث) وأغلب مشاهد المسرحية تتحدث عن صراع السلطة وظلم الملوك والحكام وما ينتج عن هذا الظلم من إراقة دماء، ثيمة المسرحية الأساسية هي (النوم والدم) وتنطلق مشاهدها بالتناص البصري الذي يؤول المعنى الدلالي لأغلب مشاهد العرض أي بعيد عن النص، في المشهد الأول تبدأ المسرحية بجريمة قتل في الكاتردائية، إذ يعطي المخرج في بداية العرض فضاء موحشاً يوحي إلى القتل، والدمار، والخوف، والترقب عبر انفعالات تجسد بشكل أفعال أو مفردات في العرض المسرحي، وبشكل ملفت للنظر في الضوء، واللون، والخطوط، والأشكال، والملمس، والكتلة.

تحليل المسرحية:

انطلق المخرج (سامي عبد الحميد) من أهمية المنظر وتحولاته الدلالية، أيضا كونه عنصراً مهماً من عناصر العرض المسرحي، إذ يتشكل العرض بالرؤية الإخراجية التي تتسم بالوضوح عن طريق توظيف المفردات التقنية وعناصر العرض، لذا اعتمد المخرج على المنظر بأكثر من شكل، مرة يتسم بالمحدودية بخلق وحدة الكتلة وعلامتها القصدية المتمثلة في توزيع الديكور، وأيضا اعتماد الشمولية في بناء الصورة المسرحية المكملة لسينوغرافيا العرض. يضعنا المصمم بوضع (قبر) في وسط المسرح، وكتل أخرى موزعة على عدة خطوط حول القبر، وقوف الكهنة في خط واحد، والساحرات في خطوط متعرجة، وهناك أضواء ذات لون (أحمر) تدل على الدمار والموت، فضلا عن بقع الضوء الحمراء المسلطة على أعين الجمهور لاستفزاز المشاهد طول مدة العرض المسرحي، يقام القداس على روح (الليدي ماكبث) بعد وفاتها وهذه تعد لحظة وداع (ماكبث) لزوجته (الليدي) التي انطلقت منها رؤية المخرج بترديد (الليدي) جملة (ذهبت أنوثتي) والتي سعى فيها إلى تحويل (الليدي) إلى شخصية رجل بلباس امرأة، وهذا ما يحيل إلى تذكر (ماكبث) في بداية الأحداث ومشاركته في أحدى المعارك

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وتنبؤ الساحرات بصعوده إلى العرش. يبدأ القداس بتدرج دلالي ذي أيقاع صوتي منسجم بطيئاً ثم يتصاعد على شكل نسق أيقوني متفق عليه، يبدأ المشهد بمعركة بين (مكدوف) ومجموعة (ماكبث) بالصراع على السلطة، تتشكل هذه المعركة بـــ(الصليبين) اللذين يتحولان إلى مفردة دلالية هي (السيوف) التي تشكل رمزا بصريا بتداخل حامليها مع بعضهم البعض وفي تشابك مستمر، وبعد انتهاء المعركة وسكون المشهد نشاهد هناك إيقاع منسجم عبر التوافق بين الممثلين والسيوف، ونرى من ذلك أن الشخصية الدرامية حاملة لرسالة العرض المسرحي، وأن عملية رسمها في المسرح يتطلب من المخرج قدرا كبيرا من الفهم لطبيعة التكوين النفسي والعقلي للمثل.

المنظر المسرحي يمثل كل ما هو مرئي في مساحة العرض وفضائه، ويتم النظر إلى هذه الأشكال والمناظر المسرحية على أنها تأليف بناء مشهدي يعتمد الخط واللون والكتلة والملمس وهي جميعها تشكل تكوينات جمالية، عبر تحولاتها الدلالية وأيضا تحول الكتل والوحدات في النظر إلى عدة معاني، استمر المخرج في تحولاته الدلالية بتحول المشهد إلى (سطح أرضي) حيث الجثث تملأ المكان وتدخل (الليدي) بلبوس (الأم كوراج) وأعد المخرج مشهد المعركة من مسرحية (الأم كوراج) لـــ"بريخت"، حول استمرار الأم بعملها ببيع الحاجيات رغم مقتل ولديها في مشهد سريالي غاية في الرعب والآلام، وبخطوط متعرجة لكتل الممثلين ينتفض المشهد ليشكل إيقاعاً جديداً بين (ماكبث) و(الليدي) فعل الكابوس في مشهد تنصيب (ماكبث) إذ تفرش البسط الحمراء لتتلاقى بصرياً مع الإضاءة الحمراء لتشكل علامات إشارية يسودها الدم، ويشكل هذا المشهد مجموعة من الرهبان يقفوا بخطوط مستقيمة وسط المسرح، ويظهر في الخلفية السوداء عدد من الصلبان بأحجام مختلفة ذات لون واحد وكتل ثابتة ومن ثمة تتحول (الصلبان إلى خناجر)، إن التحول في مفردة "الصليب" يشكل لنا علاقة قافزا إذ يمثل الصليب الآن خنجر يحاوره (ماكبث) أمامه في منولوجه: (أهذا الخنجر يلوح لي متجهة المقبض نحو يدي...)، هذا التحول يؤكد لنا إشارة دلالية منسجمة مع مشاهد العرض المسرحي، فدخول الكابوس (الليدي) وبيدها شبكة "الأكفان" البيضاء وهي تلقي منولوجها: (الذي أسكرهم شجعني، والذي اقعدهم انهضني، هو الآن يعمل عمله). فيتحول هنا رمز الصورة بين اللونين "الأحمر" و"الأبيض" إلى تضاد بين اللونين "الأحمر والأبيض" والملمس الخشن "للحيل"، والملمس الناعم "للقماش الأبيض" إذ يسحب (ماكبث) هذه الأكفان لتقطعها (الليدي)، وتوزع قطعها على الرهبان الذين يصطفون في صف واحد مستقيم وبأرديتهم السوداء وتسلم (الليدي كل واحد منهم "وردة" فتشكل هذه "الوردة" مفردة دلالية جديده في تنامي الأحداث، إذ عبرت الوردة عن الاستيقاظ الدائم وذاب النوم إلى الأبد، يتم الانتقال (الليدي) إذ تمسح بيديها وهي تردد (زولي أيتها البقعة). وتصنف الأساليب الإخراجية إلى أنماط ونماذج عديدة ولها صفات مختلفة في سلوك الشخصية الذي يحدد نوعها ونمطها حسب رؤية المخرج،

وتساهم رؤية المخرج وأسلوبه في الإخراج مع عناصر العرض الأخرى، الأزياء، والديكور، والماكياج، والإكسسوارات، والموسيقى، والإضاءة، على إظهار دلالات هيأة الشخصية لتعزيز البعد الجمالي في تطور المسرح. ومن هنا نلاحظ أن الخنجر، والقماش، والوردة، كلها عوامل مساعدة للشخصية تضفي عليها صورة مكملة للفعل الحقيقي، إذ يهدف المخرج بأداء الممثل إلى تحويل كل هذه الأفعال إلى رسائل مشفرة تحمل دلالات ذات معنى مقصود، نلاحظ هنا عمل "المخرج" إلى نقل "المتلقي" إلى عالم مليء بالمتعة الذهنية بفك الرموز وربط

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أحداثها، ومن ثم قام بإشراكه في العمل وأصبح عنصراً مكملاً للعمل مثلا: عندما صفق الرهبان المصطفين حول (الليدي) بأيدي خشبية كبيرة وكان باباً يطرق وفي الوقت نفسه تظهر في الخلفية ستة رؤوس لخيل بيضاء على شكل هذا المشهد وحدة ديناميكية في نقل الإشارات بحركات الممثلين الجسدية، والنفسية، التي تنعكس من توافق التضاد بين عناصر اللون، والملمس، وباقي العناصر التي تشكل رؤية رمزية لـــ "الخيول البيضاء" و"الأسواط الحمراء" التي تركض وراء (ماكبث) وهو يلقي منلوجه المشهور: (ليست العبرة في أن تكون ملكاً، بل العبرة أن تكون امناً). وأخيرا يكون التحول العلامي منسجماً من حيث توافقه وتضاده الذي يقودنا في النهاية إلى مشهد قرار (ماكبث) قتل (ماكودف) ثم ينتقل العرض إلى مشهد من مسرحية (كاليوجولا) الذي يريد الإمساك بالقمر دلالة على طموحه غير المشروع، تظهر "الجمجمة" مفردة بصرية جديدة تحملها (الليدي) وتسير بها باتجاه "امرأة ضخمة" تعيد أنتاج دلالة هذه المفردة بوصفها جمجمة (دانكن وبانكو) وتلبسها (ماكبث)، عبرت "الجمجمة" عن التاج ثم تذهب بعد ذلك إلى تابوتها. إن موت (الليدي) هو دلالة على موتها بالكابوس، وعودتها إلى القبر، هنا ربط المخرج والمصمم ذلك المشهد في مسرحية (يونسكو) "الملك يموت" إذ يحمل بيده "ماكبث" الصولجان يتوكأ عليه فيصبح أعرجاً، يرمز الصولجان إلى القوة بوصفه سيفاً أو سنداً متكأ عليه في الأوقات الحرجة أضافة إلى عده ضعفاً يتكأ عليه لضعف بنيته أو عند انكساره وهزيمته، وأنه كان يلقي كلاماً يتوقع فيه أنه سيموت:

(سأموت حيث أريد)، (لا أريد أن أموت أرجوكم، لا تدعوني أموت) إن هذا الكولاج في تبني مجموعة مسرحيات عبر انتقاء مشاهد منها متفرقة يضفي هو الاخر إيقاعاً خاصاً يتسم بالتنوع والمغايرة.

ومن هنا فإن هذه المكونات البصرية التي اعتمدت في تحليل هذا المشهد أدت إلى تحويل المكان إلى مقبرة جماعية، وبهذا يتنبأ العرض عبر الرؤية الإخراجية عصر الطغاة والقتلة إذ يعيد المخرج (عبد الحميد) إنتاج القداس من جديد ليردد الكهنة، مقاطع من مسرحية (اليوت) (جريمة قتل في الكاتدرائية): نعيش ولا نعيش

كان هناك ظلم، وكانت رفاهية، فقر وفجور، وجور خطير، إنه قداس (ماكبث) الآن ليعلن عن موته

عبرت الهيأة التكوينية للعرض عن الفكرة بإبراز العناصر البصرية في الفضاء المسرحي، الذي أعطى الصفة الإيحائية والجمالية في تجسيد وانسجام وتوحيد عناصر العرض من ناحية الشكل والمضمون للإيقاع البصري. وقد استثمر "المصمم" الفضاء الموحش، والمنظر المسرحي في العرض جميع مكونات الخطاب البصري من ناحية الأشكال والكتل، والحجوم، والألوان، والفراغ، وتوظيفها بنسق دلالي أثر في فاعلية المتلقي مع العرض، واستجابته للدلالات التي أفرزتها مفردات العرض. شيدت المكونات البصرية في بنائية العناصر التشكيلية باللامألوف في فضاء العرض المسرحي ليتوفر لنا منظومة بصرية بنائية إشارية لكل أنساق العرض في محاولة لخلق إشارة إلى علامات بصرية حركية تجذب المتلقي فكريا، وجماليا، فالمنظر في ألوانه شكل نسيجاً مسرحيا وفكريا للصورة المسرحية مما أدت إلى التحفيز والإثارة الذهنية للمتلقي في فهم التكوينات والتشكيلات للصورة الحاملة للدلالة الفكرية، سواء في إظهار طبيعة الشخصيات التي اخرجت من صورتها الأيقونية إلى دلالاتها التعبيرية، وفي مفردات الملحقات والمكونات الديكورية التي كانت غنية وظيفياً وتتسم بالحيوية والحركة عبر الخطوط، والأشكال، والألوان، والأحجام، وملحقاتها المعبرة عن انسجام وتناسق الأحجام والكتل في لوحات

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ومشاهد علاماتية إيقاعية تحيل إلى إنتاج بصري دلالي متنوع يحدد الحركة عند المتلقي عن طريق انتقال العين من خط إلى آخر ومن مساحة لونية إلى أخرى ومن ثم يساعد على توازن عناصر تكوين الصورة الحاملة للدلالة التي تخدم فكرة العرض المسرحي.

فالخطوط العمودية والأفقية لكتل العامود و(الصلبان) قامت على التضاد اللوني "الأحمر والأزرق والأصفر والأسود" والتوافق والانسجام في شكل وحجم الكتل والتضاد والتنافر بين نوعية الكتل المستعملة من "خشب، حديد، قماش، نايلون" عملت على تفعيل الدلالة البصرية، وتوزيع الفراغ داخل التشكيل البصري للعرض بالأشكال، والكتل، والأوزان المتدرجة والظل داخل الفضاء الذي اكتسب العرض خصوصيته ب"الوحدة، والسيادة، والتوازن"، مما يؤكد وحدة العمل بترابط وانسجام حقق اللذة والاتصال الناتج من استيعاب دلالات وعناصر المنظومة البصرية دراميا وجماليا بالمتلقي، فكان أمام فضاء يحمل إشارات رمزية بصرية بفعل الكتل الملونة التي أحاطت بالمكان في خلق التأثير النفسي، وقد استطاع المصمم أن يضفي امتداداً واسعاً في التنويع البصري لجميع مكونات عناصر العرض، فجاءت كل المفردات البصرية للصورة المسرحية في فكرة متصلة بالعرض: (الأعمدة، القبر، الصلبان، الخنجر، الصولجان، الجمجمة، المرآة، النايلون).

إذ شاركت في إعطاء صورة تعبر عن الأفكار والمعاني والدلالات بما ينسجم مع رؤية المخرج الذي يعمل على إنتاج الدوال والمعاني على خشبة المسرح ويعمل على التحول الدلالي الذي يحمل دلالة مقصودة متوافقة مع فكرة العمل، التي تتمثل بالإيقاع البصري في كل وحدات عناصر العرض المسرحي على شكل تشكيلات بصرية بالفضاء والإيحاء في خلق التوافقات والتضادات في التكوين السينوغرافي، إذ خلق لنا التضاد بتوتر الشخصيات ومشاهدها المأساوية لغة بصرية عبرت عن وجودها، منها حركة الممثلين وتوتراتهم الجسدية والنفسية والتكوينات التي يشكلونها عند تجمعهم في وحدة ديناميكية، وذلك أن جهد الممثل هو صورة علامية كبرى مكتنزة بالدلالة في المنظر المسرحي إلى كتلة الممثل في المنظر تعد كتلة فيزيقية تستدعي في أكثر الأحيان كسر خطوط الطول والعرض بسبب تتابع العين للحركة.

كذلك يتعامل المخرج مع "التجانس" و"التوافق" بحركة قوام الممثلين نقل إشاراتهم مع مكونات العرض بالملحقات الأخرى للعرض المسرحي، وكذلك قام التضاد عند تفرق الممثلين من حالة الهدوء إلى حالة الشجار والقتل كونها دلالة قافزا، وهذا يظهر واضحا بتجميع الرهبان في القداس الذي يقيمونه عند دفن (الليدي) ووجود شخصية المهرج، وهي ترقص على جثث القتلى "الضحايا" قافزة على أشلاء الجثث يقودنا هذا التنافر إلى دلالة تنقلنا للشخصية "العبثية".

أما أشكال الأزياء والوانها (الأسود – الأبيض – الأحمر) فقد أعطت بعداً دلالياً وعلامات لونية عبر (الخط–اللون–الملمس) أي إن استعمال اللونين الأسود والأبيض يعدان هنا محولاً لإيجاد التناقض الواضح على الرغم من أن اللونين هما من الألوان الحيادية إلا أن صيغ التحول الدلالي فرضت هذا المفهوم داخل الفضاء مكونة رمزاً بصرياً في التكوينات المختلفة، وقد حاول "المصمم" أن يحاور كل العصور بمزج الملابس التاريخية والملابس الحديثة، فقد جاء الزي مساندا للشخصيات بصيغة التباين بينها بشكل ايجابي أو سلبي، وظهر التضاد في

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الزي بنوعية الملمس ما بين "الخشن، والناعم، واللون الأبيض، والأسود، والزي الحديث، والقديم" في تفعيل الإيقاع البصري. إن الميل إلى الاعتماد على الملابس في التأثير البصرى للعرض كان عرفا متبعا سابقا، وبين ممثلي المسرح الشعبي الارتجالي وكانت الأقنعة والملابس الفاخرة تستخدم في المسرحيات القديمة، وإن القيم اللونية وملمس الزي فرض نوعاً الأنساق الدلالية المتناقضة، أي إن ارتباط عنصر الماكياج والأزياء بعلاقة تكاملية عمل على بنائها المخرج عبر ربط العناصر مثلا: لكل زي مكياجه الخاص، والقيم اللونية على الأزياء يجب أن تعطي بعداً يحدد انتماء الشخصية للبيئة وفق ضوابط ثابتة ذات علامة واضحة، وما حددناه يرسم ملامح الشخصية ودلالاتها مثل: "المهرج، الساحرات، الكاهن" دوراً مهماً فاعلاً في تحول أسلوب الرؤية الإخراجية ضمن افق خطوط الإضاءة العامودية التي تساهم في رسم شكلاً متجانساً بين عناصر تكوين العرض المسرحي، فضلا عن اشتغال الإضاءة في مساحات متعددة من الفضاء بلغة بصرية عبرت عن وجودها بين التوافق والتضاد لإنتاج فعل منفرداً بزوايا سقوطها وانعكاسها على الكتل والحجوم بشرط أن تعطي معنى يتلاءم مع موضوع العرض المسرحي، وهذا الاشتغال يؤثر في الجانب الحسي للممثل والمتلقي في آن واحد، الإضاءة ذات اللون الأحمر أعطت جواً مأساوياً للمكان التي خلقت دلالة التناغم والانسجام بين عناصر العرض الأخرى، وهذا يعطي اشارة على أن المخرج عمل إلى دراسة الشكل وتنوع أساليبه الإخراجية في العرض المسرحي، وما يحتويه من عناصر بنائية ابتداءً بالنقطة وصولاً إلى قدرته على ضبط إدراك المشاهد وإرشاده وتوجيه انتباهه نحو اتجاه معين بحيث يكون واضحاً ومفهوماً بوسائل الاتصال التي تعطي قدرة على توليد وإنتاج العلامة من النية التي تكون غنية بالمعنى وقابلة للتحول وفق قصدية فكرية وجمالية جاءت نتيجة تسلسل المشاهد التي صورها المخرج لإعطاء شكل مطابق لمضمون النص، ينبغي أن تمتلك الأساليب الإخراجية قدرا من الحيوية والتفرد والوضوح في الشكل والمضمون، فضلا عن وجود إستراتيجيات متكاملة ليس من ناحية عناصر العرض فحسب، بل بسلوكها وأفعالها على خشبة المسرح لتحقق معنى حقيقي من الجمال الذي ينبعث من قلب الفعل نفسه، لذا يبرز في شكل الخطوط المستخدمة دلالياً وطبيعة التكوينات على طول الامتداد الحركي للصورة البصرية، وقد تحقق إيقاع التوقف والتضاد بالأشكال والكتل المستطيلة والمربعة والدائرية والمسطحة والعامودية، والألوان المتناسقة، والمتنافرة، والمتكررة، والثابتة، والفراغات، شكلاً بصرياً لمفردات العرض وتوليداتها والسرعة الحركية والاستمرارية والمتدفقة بالدلالات التي كونت بعدا جماليا بصريا وقيمة دالة في فهم مفردات العرض الفكرية والفنية بتفعيل الجانب النفسي للممثل والمتلقي معاً. إن هذه التحولات المشهدية البصرية في اقتباس المخرج لمجموعة من المسرحيات واستعمال التقنية لـــ (الكوراج) و(الأم شجاعة) و(كاليجولا) و(سور الصين) و(جريمة قتل في الكاتدرائية) و(الملك يموت) و(الحاكم لأمر الله) و(ماكبث) أدت إلى خلق وحدة فكرية تحولت بالنتيجة إلى علامات بصرية مختلفة بسبب اختلاف مدارس النصوص التي اخذ منها المخرج رؤياه.

كان لتطور الأساليب رمز ودلالة في مسرحية (طقوس النوم والدم) متوافقة مع الرؤية الإخراجية في تحقيق التعبير عن المشاعر، وفي إعطاء أسلوب الحركات والتكوينات البصرية إذ تحقق الخطاب بتكرار الخطوط، والأشكال، والكتل والألوان، لتحقيق التحول في نمطية إخراج العرض المسرحي، وأن التداخل والتنامي يدخل في

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المنظور العام (الشكل) وهو ما يكون خلاصة فكر المخرج قبل البدء في العرض المسرحي، في مسرحية (طقوس النوم والدم) خلق المخرج (سامي عبد الحميد) تشكيلا بصريا ذا قيمة علمية وجمالية وفق أسس مدروسة، إذ أعطى لكل العناصر قيمتها على خشبة المسرح، فضلا عن إعطاءه تجارب ذات نزعة معاصرة متمردة على كل ما هو مألوف خاضع لقوالب العرض الكلاسيكي، فالابتكار في البحث عن الصدمة والدهشة أخذ الشكل الأعم والأشمل في تناول العرض المسرحي وفق رؤية جمالية حداثوية، وأصبح من الممكن أن تجد في عرض واحد أساليب متعددة ومتداخله في الأداء الحركي والصوتي والصوري لتشكيل هذا العرض المسرحي.

النتائج والاستنتاجات

1.6النتائج

1- تنوع الأساليب الإخراجية وتطورها تعد جزءا من التأريخ الطبيعي للدراما، وقد تلونت أشكالها وتغيرت مضامينها تبعا لنوع المسرحية، فالحدث المسرحي يأخذ شكله، ويتجلى أن يقدم الرؤى عبر إمكانات الإيحاء الدرامي عبر تشاركية الممثل بالمتلقي انفعاليا.

2- استعمال أساليب تتماشى مع كل عصر لغرض تصحيح كثير من الإشكاليات لخلق الشخصية ومعالجة العيوب الطبيعية في شخصية الإنسان بكل أجزائه، وتأثيرها على كاركتر الشخصية لما تعطيه من تفاوت زمكاني لواقعها وبيئتها.

4- انسجام أجزاء العرض الواحد يحقق التركيز بالخطوط، والألوان، والكتل، والحجوم، ومدة تفاعلها لإظهار مركز الدهشة والانجذاب.

5- تطور الأساليب الإخراجية التي تنطلق من خيال المخرج لعناصر وتحولات متنوعة، تعطي القيمة السيكولوجية لموضوع العرض المسرحي.

6- إن الانتقاء المناسب للشكل الفني في العرض المسرحي كثيرا ما يبدأ بالاختيار المناسب للمضمون الذي يؤشر الجانب الجمالي، فضلا عن الجانب الفني لبقية العناصر الأخرى، ومن ثم فإن جميع عناصر الإنتاج تتجانس لتصبح هدفا يخلق الكمال والتطور الدرامي للعرض المسرحي، وهذه هي سمة أساسية لاستحداث أساليب الإخراج وتطورها تاريخيا.

6- العلاقة بين مكونات العرض البصرية تبنى على الفهم الجدلي العلمي، وبين جميع معطيات الإنتاج الفني لتحقيق الدقة في نقل شكل الأسلوب الحقيقي والمرتبط بمعنى الشخصية ورؤية المخرج داخل فضاء العرض.

7- تحولت الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي من مهمة يقوم بها أحد افراد المجموعة أو الفرقة المسرحية، إلى مهمة خاصة يقوم بها شخص متخصص يتولى إخراج مسرحيات الفرقة من دون غيره.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

8- استمد تطور التقنيات في المسرح الحديث دوافعه وجذوره أساسا من المخرج ومخيلته وسعيه إلى تجسيد رؤاه وأحلامه، فالتصورات الجديدة لاستعمال الأساليب الحديثة في المسرح بكل مجالاته المختلفة، التي أكدت بروز المخرج بوصفه صاحب مهنة مستقلة ومهمة في العملية الإبداعية.

9- الجديد لا ينبع الا من القديم، حتى وإن كانت الكثير من تلك الأسس قد تداعت وحلت محلها أسس جديدة، ويستوجب التطور إقامة بناء جديد على انقاض الأسس القديمة وهذا هو الذي حدث بالنسبة للظاهرة الإخراجية في العراق.

10- بدأ وعي التجديد في الأساليب الإخراجية لمسرحنا العراقي، من داخل الدرس الأكاديمي أولا، الذي كان ومايزال المعين لكل تحديث معاصر.

11- لم يقف العرض المسرحي على تقديم الأعمال القصيرة لسهولة التعامل الإخراجي وتنوع الأداء والسيطرة عليه فقط، إنما كان التقديم يحاكي بنية خفية لدى المشاهد برؤية أحداث تحسم بسرعة وتؤدى بطريقة مسيطر عليها.

2.6 الاستنتاجات

1- اعتمد المخرجون في تنوع أساليب العروض على استعمال الرموز والدلالات الزمكانية أداة تنتج القيم للمتلقي عبر المتغيرات والاشتغالات المستمرة.

2- تفاوت دور الأسس والعناصر الإخراجية (أزياء، ماكياج، إضاءة، خط، لون، توازن) التي تعمل على التحفيز البصري والناجمة عن الشكل النهائي، والمعبر لهدف المسرحية عبر تطور الأساليب.

3- كان لتعدد ثيمة العرض تحقيق التبادل الجمالي عن طريق التناسق والانسجام للعلاقات التركيبية مما يخلق متعة المشاهدة عبر التعددية في أسلوب العرض المسرحي.

4- تنوعت استعمالات عناصر العرض، مما أثرت في الأحداث المجسدة، فالمتلقي يستوعب المرئيات المحسوسة على انها كليات بلا تفاصيل، أو جزئيات.

5- للرؤى الحسيه تأثير في الكشف عن رؤية المخرج، ولما تحمله من أهداف لبناء مظهر وجوهر العرض المسرحي.

3.6 المقترحات

1- اهتمام المؤلفين والمخرجين المسرحيين لاشتغال مسرحيات وفق الحدث الزمني والبيئي.

2- الاستمرارية تحدث تحولات في واقع المسرح العراقي الذي يشتغل على أساليب متعددة ومختلفة ارتبطت مع مكونات وعناصر العرض كافة، لا سيما في الإخراج والأداء التمثيلي.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

المصادر:

[1] التكمه جي، حسين، نظريات الإخراج، دراسة الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، بغداد: مكتبة المصادر، 2011، ص 103.
[2] هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: دار هلا للنشر والتوزيع، 2000، ص ص 20. 25.
[3] الحوفي، محمد، سيميولوجيا المسرح، د ت، المغرب: كلية الآدب والعلوم الإنسانية، 1986، ص 24.
[4] الخفاجي، حارث حمزة عبد الأئمة، تحولات المكان بين النص والعرض في تجارب المسرح العراقي (نماذج مختارة)، رسالة ماجستير غير منشورة، البصرة: جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، 2004، ص 10.
[5] جورج تومسن، اسخيلوس واثينا، ترجمة: صالح جواد الكاظم، مراجعة، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: 1975، ص 243.
[6] فرانك.م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف، وآخرين، القاهرة: دار المعارف، 1970، ص 267–270.
[7] فليحة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، ط2، دار العودة، بيروت: 1979، ص14.
[8] الفارابي، أبو نصر، الجمع بين رأي الحكيمين، بيروت، لبنان: المطبعة الكاثوليكية، ص199.
[9] د. فوزي ناجى وديد، النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العال للنقد الفنى،1993، ص 162.
[10] ريتشارد كورسون، فن الماكياج في المسرح والسينما والتليفزيون، ترجمة: أمين سلامة، القاهرة: دار الفكر العربي، ط1،1979، ص 1.
[11] د. محمد صديق، مقدمة في الفنون المسرحية، القاهرة: دار الغد، 1992، ص 84.
[12] د. فوزي ناجى وديد، النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي، المصدر نفسه، ص 16.
[13] بدري حسون فريد وسامي عبدالحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، جامعة بغداد ص 14. & Toby col .H.K. Chinoy. – dir–ectors on – dir –ecting p.22
[14] حيدر، نجم عبد، علم الجمال آفاقه وتطوره، ط2، مكتبة الفنون الجميلة، بغداد: 2001، ص 58 – 59.
[15] سامي عبد الحميد، الأصالة والتجديد في المسرح العراقي، المثقف العربي، العدد الأول، السنة الثالثة، آذار، 1971م، ص 71.
[16] بهنسي، عفيف، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي مسائل في الفن، السلسلة الفنية 18، بغداد: وزارة الإعلام، مديرية الثقافة، مطبعة فنيان، 1972 م، ص35.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[17] بهنسي، عفيف، جماليات الفن العربي، الكويت، الثقافة والفنون والأدب 1979، ص79.
[18] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 330.
[19] بهنسي، عفيف، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي مسائل في الفن، المصدر السابق، ص135.
[20] جاسم العبودي، السينما، العدد الخامس 19 تشرين اول بغداد، عام 1955م، ص 12.
[12] يوسف وهبي، المسرح، القاهرة: العدد43، آب، القاهرة 1966م، ص 63.
[22] قلم التحرير، موجز تاريخ الحركة المسرحية المصرية (1780-1964م) المعرفة، عدد خاص، 34 السنة الثالثة، 1964، ص 196.
[23] فاطمة رشدي، مذكرات فاطمة رشدي، المسرح، العدد (10)، السنة الأولى، 1964م، ص 26.
[24] عبد الرحمن مجيد الربيعي، مقابلة مع حقي الشبلي، مجلة المعرفة، عدد 34 السنة الثالثة، دمشق: 1964، ص 345.
[25] كريم شلبي، بريخت في المسرح الجماهيري، جريدة الجمهورية، بغداد: 1973.
[26] بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام 1967، مطبعة السعدون، بغداد: 1968، ص 41.
[27] برجاوي، عبد الرؤوف، فصول في عالم الجمال، دار الآفاق الجديدة، لبنان: بيروت، 1981، ص 5.
[28] الصفحة الفنية، متابعة نقدية لعروض يوم المسرح العالمي، جريدة الجمهورية، بغداد: 1979.
[29] مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1983، ص13.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq