توظيف الإيهام الصوري في العرض المسرحي (مسرحية هيروسترات انموذجاً)

م . م علي عبد الحسين عبد الشيباني
مديرية تربية كربلاء المقدسة

ملخص البحث :

يحمل المسرح عبر مسيرته التاريخية تنوعاً في أشكال الرسائل والوسائط التي حملها صوب الجمهور الذي يعد واحداً من العناصر التي لا يمكن اختزالها أو عزلها مهما تعددت سبل الرؤية والمعالجة للعرض المسرحي في أشكاله ومذاهبه ومدارسه وأبعاده التجريبية ، ومن هنا فإن أي عرض مسرحي هو رسالة إنسانية لها تواصلها مع المتلقي هادفة إلى إثارة أفكاره، والمسرح يحمل في ذات الوقت أبعاده الجمالية التي تخص طبيعة كونه فناً خارج حدود الأفعال الحقيقية التي تسود الحياة، أي أنه فن، وهو ما يختلف به عن الواقع وتفاصيل أخرى مساندة للحقيقة، بذلك يؤشر ارتباطه بنوع من المفارقة الموزعة بين عَدّه فناً قائماً بذاته له ميزته الفنية والجمالية، وهو في ذات الوقت رسالة قيمية لها مساسها مع المجتمع ، وتتلخص هذه المفارقة في قدرة المسرح على شحذ رؤيتنا للواقع وإدراكنا له رغم إنه وسيلة تعبير إيهامية تتميز بالاصطناع الواضح والافتعال والزيف، ولذا وجد الباحث ضرورة البحث في موضوعة الإيهام وتوظيفها في العرض المسرحي ، فجاء البحث متضمناً التقسيمات التالية:

- الإطار المنهجي تضمن مشكلة البحث وأهمية البحث ومن ثم اشتقاق هدف أساس للبحث، وحدود البحث واختتم الاطار المنهجي بتعريف المصطلحات الأساسية .
- الإطار النظري تضمن مبحثين، الأول (الايهام : الافاق النظرية والمفاهيم) والثاني (الايهام الصوري في عناصر العرض المسرحي) ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.
- إجراءات البحث وهي مجتمع البحث وعيناته وأدواته، ومنهج البحث، ومن ثم تحليل عينة البحث، والتي تمثلت بعرض مسرحية (هيروسترات).

ومن ثم عرض الباحث نتائج بحثه، والتي كان أهمها(شكل المخرج فضاءه المسرحي من مجموعة المواقع الجغرافية على خشبة المسرح باعتماده على مفردات ديكورية ثابتة ومتحركة أضفت على العرض عالما ايهاميا افصح عن مكانية الإحداث، وأضفت بعداً دراميا وجمالياً على مجمل مساحة العرض).وكذلك عرض الاستنتاجات ومن ثم مصادر البحث وخلاصته باللغة الانكليزية .

Abstract :

Itholds a theater across the historic march diverse forms of messagingand media that carry them towards the public، which is one of theelements that can not be reduced or sequestered no matter how many waysthe vision and the processing for display of theatrical in its forms anddoctrines and schools and empirical dimensions، hence، any theatricalperformance is a humanitarian message with contiguitywiththe receiver targeted to raise his ideas، and the theater holds at thesame time aesthetic dimensions pertaining to the nature of being an artoutside the boundaries of the real acts that pervades life، that artwhich differs from its reality and other details in support of the factthat، thus indicates its association with a kind of distributed ironyamong severalartfreestanding his artistic and aesthetic advantage، which at the sametime a message ad valorem her Msasha with the community، and summed upthis paradox in the theater's ability to sharpen our vision of realityand our understanding of him، though he means Aahammeh expressioncharacterized Bastnaa clear vexatiousness and falsity، and therefore theresearcher finds it necessary Search placed illusionand employ them in the theater، came to search، including the following subdivisions:

- Methodological framework to ensure the research problem and theimportance of research and then derive the basis of objective research، and the limits of research and concluded methodological frameworkdefines key terms.
- The theoretical framework included two sections، the first (createthe illusion: Prospects and theoretical concepts) and second (giving theimpression the picture in the theatrical elements) and then chapterconcluded indices resulting from the theoretical framework.
- Research procedures، a research and specimens، tools، community، andresearch methodology، and then analyze the sample، which represented aplay (Hirostrut)

.Andthen View Finder results of his research، which was the most important (a form of theatrical The spacedirector of geographic locations group onstage by adopting the vocabulary of decorative fixed and mobile added tothe offer scientistsCreate the illusion disclosed Spacetimeevents، added adramatic and aesthetically pleasing dimension to the overall viewingarea). As well as offer conclusions and then research sources and concludes in English

الفصل الاول
الإطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

ان طبيعة الإيهام في المسرح، لا تتحقق إلا من خلال الواقع ، وبالمعني نفسه فإن المسرح باعتباره قناع الإيهام المفترض، فإنه يمكن أن يُرى من خلال الواقع ، فهو يقترب من الحقيقة لأنه يتم تأمله فعلا باعتباره إيهاماً، وإنَّ لحظة الإيهام المسرحي هي لحظة بدء الفعل على الخشبة، سواء بدأت بالممثل أو بالمنظر أو الإضاءة أو بالصوت أو بأي مكون صوري يشتمل على كل عناصر العرض المسرحي ، حيث أن أوّل لحظة تقع فيها عيني المشاهد على صورة الخشبة يبدأ معها الزمن الافتراض المسرحي الموهوم، واذا تقبلنا فكرة (مسرحة) العرض المسرحي الذي يهدف إلى إيهام المتفرج، فإننا ينبغي أن نؤمن بان كل ما يراه المتفرج حقيقة أو شريحة من الواقع، بل إن المسرح يكشف للمتفرج صورة الحياة من عدة زوايا، بمعنى انه لايكشف له صورة الحياة الحقيقية خارج المسرح، بل لينبهه إلى لعبة المسرح ويجعله واعياً لكل أساليب الإيهام والإقناع التي تستخدمها الدراما، بوصف المسرح لعبة إيهام وليس حقيقة، والمسرح يجب أن لا يقدم للمتفرج صورة الحياة ويوهمه بصدق تلك الصورة، بل عليه أن يكشف له عن زيف تلك الصورة بأسلوب جمالي، محاولاً إشراكه بشكل ايجابي في تلك العملية، ومن هنا فان الإيهام هو عملية السيطرة على شعور المتلقي عن طريق جعله يحس إثناء وجوده في المسرح بان ما يراه هو حقيقي وواقعي وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج .

ولذا فهو عملية إقناع بان ما يعرض على خشبة المسرح هو غير حقيقي وغير واقعي وغير صادق، وبالتالي علينا أن نفصل بين واقع ومشاعر المتلقي، وما يُعرض على الخشبة، ووفقا لذلكفإن عمليات الإيهام الصوري في المسرح والتي تُعد بمثابة خداع بصري وذهني في اغلب تمفصلاتها، هي نوع من الخداعات التي تقف من الناحية الجمالية في مقدمة اللعبة المسرحية، ولذا يمكن دراستها ومعالجتها وتوظيفها في العرض المسرحي، ومن هنا وجد الباحث مسوغا منطقيا لمشكلة بحثه يطرحها بالسؤال التالي:(ما كيفية الإفادة من توظيف الإيهام الصوري في العرض المسرحي)

ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه .

تبرز أهمية البحث الحالي في الآلية المتبعة لتوظيف الإيهام المسرحي في المكون الصوري، والدخول إلى بنيته المفاهيمية عبر ما يطرحه المشتغلين في حقل المسرح من تسميات – الإيهام، وكسر الإيهام، ورفض مبدأ الإيهام، واللاايهام – والتي تفضي إلى توليد مفهوم الإيهام ذاته، فضلا عن كون هذه الدراسة تفيد المخرجين والباحثين والدارسين وطلاب الفنون المسرحية والتقنيين والفنيين العاملين في حقل المسرح ، في كيفية الإفادة من توظيف الإيهام الصوري في العرض المسرحي.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على كيفية قيام عملية الإيهام الصوري وتوظيفها في العرض المسرحي.

رابعاً:حدود البحث

العروض المسرحية العراقية المقدمة ضمن المدة (٢٠٠١- ٢٠٠٣) ، في مدينة بغداد ، لمخرجين عراقيين.

خامسا : تحديد المصطلحات:

الإيهام- كلمة مأخوذة من الكلمة المشتقة من الفعل اللاتيني (Ludere) بمعنى مَزّح وسّخـر ، تطور المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدل على خطأ في الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة (١)» .

- ويعرفه (عيد) على انه « اعتراض مزيف ينشأ ضد حركة الحقيقة ومحركاتها ، وضد تطويرها ... وأحيانا ما يكون له تأثيرات ذات صبغة ايجابية «(٢).

الإيهام الصوري :

ورد تعريفه عند (راجح) بأنه «سوء تأويل الواقع او إدراك حسي خاطئ «(٣).

- يذهب (رزق) في تعريفه للمصطلح بأنه «ضربا من الانحراف الذاتي عن المحتوى الموضوعي او عن المعطيات الحسيه الفعلية «(٤).

- كما عرفه (دسوقي) على انه « تحريف ذاتي للمحتوى الموضوعي او المعطيات الحسيه الفعليه»(٥).

- ويعرفه (نجاتي) بأنه « إدراك بصري خاطئ لا ينطبق على حقيقة الشيء المرئي»(٦).

التعريف الاجرائي : هو رفد العرض المسرحي بمكونات صورية مادية مغايرة لطبيعة الواقع الحقيقي ليتم تأويلها ذهنياً من خلال شحن مخيلة الإطراف المنتجة للعملية المسرحية وجعلها مستساغة ومقبولة بكل معطياتها وأشكالها .

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول:الإيهام- الآفاق النظرية والمفاهيم:

إن الإيهام مشروط بالإحساس ، ويدل على هذه المشروطية قول أرسطو انه «حركة لا تخلو من الحس ولا تكون فيما لا حس له ، وهكذا وضع أرسطو الإيهام في سياق عملية نفسية ليس لها رصيد إدراكي أو تصوري ، وقوله إن الحس غير مفقود يؤذن بان الإيهام تارة وتارة ، وحكمه على الحواس بالصدق إلا أن يعرض عارض ، دليل على ان الإيهام ينحل أكثره إلى الكذب ، ربما قصد به اللاتطابق «(٧).

إن ما لدى الإنسان من قدرة على الإيهام يتناسب مع قدرته على استرجاع الصور الداخلية وربطها ليكمل التصورات المثالية للموضوعات غير الحاضرة ، ويبدو « للإيهام قدرة على الربط والاسترجاع بواسطة فعالية إرادية تغير المشهد كله وتبدله في العقل،فإن كل ما في الإيهام يئول إلى نوع من الاستقرار والتحدد ، انه حالة من حالات الذاكرة تحررت من نسقي الزمان والمكان ، وهو يستقبل مواد الذاكرة جاهزةً بواسطة قانون التداعي»(٨). وعلى هذا النحو يضع (كولردج) الإيهام في مستوى أعلى من الإدراك والتذكر الخالصين،

وفي مستوى ادني من الخيال، والإيهام في هذا السياق يُركب أطراً من مواد جاهزة بدلا من أن ينفث الجدة بالأشياء، انه يجاور الصور ولا يدمجها في وحدة، وما أشبه ما ينتجه من اختلاط تبقى الأجزاء فيه منفصلة برغم تقاربها»(٩)،ويدرس(كولردج) الإيهام البصري في التجارب المسرحية بوصفه (التعطيل الإرادي للإنكار) إذا يقول « إن الإيهام المسرحي لا يتوقف على ما يتخيله العقل من الذي يراه هو غاية ، ولكنه يتوقف على تغاضيه على الحكم بانه ليس غاية ... وذلك ليس لأننا لا ننخدع انخداعا كليا على الإطلاق، أو شيء من قبل هذا ، ولكن محاولة التسبب للناس في اكبر أنواع الإيهام البصري الذي تطيقه حواسهم ، وهم جلوس في المسرح ، وهو خطا شنيع لا يصدر الا عن الإفهام الوضعية التي بذل أقصى جهدها في القيام بالاثارات المتكلفة، لشعورها بعجزها في التأثير على القلب او العقل «(١٠).

ان من سمات الإيهام الصوري هو اختلاف الرؤية إلى الأشياء وإحداث المعنى لها، إذمن الممكن أن تختلف الأشياء باختلاف الناظرين إليها، وتصبح (الحقيقة) استحالة الإمساك والإحاطة بها، واستحالة إثبات الوجود والموجود على السواء،انطلقاً من مفهوم عدم قدرة نقل المدركات بالبصر إلى الآخرين، لأن الكلام غير قادر على تمثيلها تماماً، وبهذا يكون الإيهام بالأشياء قد ربط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية، وبهذا لاتوجد واقعية،وإذا وجدت فإنها غير قابلة للإدراك، وبما أن الشيء غير قابل للإدراك، فإنهأيضاً غير قابل للتعبير عنه لغوياً»(١١)، وهنا لا بد ان يكون مدخل الشكل هو التعبير،وان التعبير يعتمد على اتحاد حدين لابد ان يقدم لنا الخيال احدهما، ولا يستطيع الذهن ان يقدم ما ليس موجودا فيه، وينتج من ذلك ان القدرة التعبيرية للأشياء تزيد بزيادة ذكاء المشاهد. ولذا فان» الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في الشكل الفني، إنما تكمن في إيجاد معادل موضوعي، او بمعنى آخر مجموعة من الأشياء، او موقف ما، او سلسلة من الإحداث التي تصبح بمثابة الإطار الهيكلي لذلك الانفعال (الخاص) حتى انه عندما تتوفر الحقائق الخارجية التي لابد ان تنتهي بتجربة حسية ، فما أسرع ان يستثار الخيال عبر الإيهام حينذاك»(١٢).

ان السمة الافتراضية لعالم العرض المسرحي تتبع لدى المتلقي مبدأ (الافتراض الفني) حيث يشير ذلك إلى نوع العلاقة التي يتعامل بها المتلقي مع عالم العرض المسرحي، تسليماً بأنه مجرد عالم (مصنوع)، فضلا عن كونه (مفترض) او هو مفترض وبالتالي فلابد انه مصنوع ، وبهذا الافتراض الفني وهو منطق خاص بعلاقة (دال) فني بـ(المدلول) الواقعي، أي ان ما هو (واقعي) فعلا في عالم التلقي إنما هو غير موجود في العملية الفنية إلا على مستوى الإشاراتإليه، و(الواقعي) في العملية الفنية برمتها إلا ممارسة التواصل بالفرجة او الاستمتاع او المشاهدة او المشاركة الحسية بين عالم التلقي وعالم (الإشارات الفنية) المعروضة عليه خلال اللحظة الفنية (ضمن زمن العرض)، وليس بزمن الواقع المعاش خارج العرض، ومن خلال هذا التفسير تظل الفكرة في ذاتها هناك في الفن/ المسرح او الأدب بلا واقعيتها وان تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة، ومن هنا كانت الصورة دائما غير واقعية وان كانت منتزعة من الواقع ، لان الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»(١٣).من هنا فان (الافتراض الفني) هو الوعاء او المساحة التي تتحرك فيها (تقنيات الإيهام) وتستند على حقيقتها ، مثلما بالمقابل ان الافتراض الفني هو أيضا بمعنى من المعاني – ومن بين مايتردد من مقولات واصطلاحات شتى

- هو نوع من (المساحة الفاصلة) .. وهي مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة المتلقين آن الإبداع والتلقي المبدع ، وبين هذا المبدع وجماعته في الحالات العادية ، أنها مساحة فاصلة بين آنين، آن الممارسة العادية للحياة اليومية بتفاصيلها المعتادة وآن الممارسة الفنية بطقوسها ومفرداتها الخاصة، ولكن الفصل بين آنين لن يعني انقطاع تواصل الحياة بين هذين الآنين الا بالموت، اذ مع إبقاء التواصل يبقى التفاعل الإنساني مع كل مكون في محيطه الذي يحياه في أي من الآنين ، آن ممارسة التلقي/الإبداع، وآن ممارسة الحياة، بحيث انه - الانسان - يبقى خلية التراسل بين الآنين رغم تلك المساحة الفاصلة التي لا تفصل الا بين نوعين من الحياة: نوع حياة اللحظة الفنية/ التلقي / الافتراض الفني ، ونوع الحياة اليومية بكل وقائع تعاملاتها بكافة المدركات الحية التي لا تتوقف عند حاستي السمع والبصر»(١٤). ووفقا لذلك فان ليس ثمة ارتباط لعالم المسرح بالحياة العادية ، لان عالم المسرح بحسب الناقد الكندي (نورثروب فراي) « لا واقع فيه سوى واقع الخيال البشري ، ونرى فيه كمية ضخمة تذكرنا بالحياة التي نعرفها ، تذكرا حيويا ، ولكن مهما كانت تلك الحيوية فان فيها شيء غير واقعي، وربما نستطيع ان نفهم هذا بوضوح اذا تاملنا في الصور، اذا توجد صور خداعة - يسميها الفرنسيون (الصور السرابية) تكون فيها مشاركة الحياة قوية جدا»(١٥).

المبحث الثاني:الإيهام الصوري في عناصر العرض المسرحي:

بدأت بوادر تحقيق الإيهام الصوري ومحاولة المطابقة بين ما يعرض في العالم الخيالي المصور على الخشبة ومرجعه في العالم ، تظهر في المسرح الغربي مع فرض مبدأ المنظور في القرن السادس عشر ، ومع تطور السنوغرافيا القائمة على علاقة المجابهة بين الخشبة والصالة ومع تطور الديكور القائم على خداع البصر.. لكن فكرة تحقيق الايهام الصوري في المسرح من خلال التصوير الايقوني القائم على التشابه الكامل مع المرجع في الواقع لم تظهر إلا في مرحلة متأخرة مع تأثير التيار الطبيعي والواقعي في المسرح ، وظل الأمر كذلك حتى ظهور فنون الصورة (السينما والتلفزيون) التي بينت حدود تحقيق الإيهام بالصورة في المسرح ، بل إن الدراما الإذاعية أظهرت أن الإيهام يمكن أن يتحقق دون هذا الشرط وعن طريق السمع»(١٦).

ان فكرة الإيهام الصوري بوصفها التصوير القائم على التشابه الكامل مع الواقع ، يمكن ان نتلمس تحقيقها في المسرح الطبيعي وبالذات في اشتغالات المخرج الفرنسي اندرية انطوان (١٨٥٨-١٩٤٣) اذ اتخذ هذا المخرج من خلق الإيهام الكامل على خشبة المسرح منطلقاً في تصوير الواقع بدقة ، تكاد تصل إلى التصوير الفوتغرافي ، وبذلك أراد ان» يخلق حالة الإيهام المطلق في العرض المسرحي عبر اعتماده على مجموعة غير معروفة من الممثلين ، الذين لم يتقولبوا على قوانين المسرح التقليدية ذات النزعة الباذخة والتي تعتمد على الكلائش الجاهزة في أداء الممثل (١٧)، وبهذا كانوا هؤلاء الهواة كالعجينة التي بإمكانه إعادة تشكيلها كما يشاء ، وبذلك كان الممثلون يؤدون أدوارهم في جو طبيعي بحت ، لنقل حالة الإيهام للجمهور .

لقد هيأ المسرح عبر العصور طرائق خاصة ومميزة لفكرة الإيهام بالواقع من خلال الصور التي توحي بمكان معين وبما هو موجود فيه ، وقد تنوعت هذه الطرائق والرؤى عبر تاريخ المسرح ، والمسرح شكل خاص من أشكال الإيهام الواعي، « اذوصلت الرغبة في تحقيق الإيهام الصوري من خلال شكل العرض إلى حدها الأقصى مع المؤلف الموسيقي الألماني (ريتشارد فاغنر) الذي أجرى تعديلات جذرية على شكل الصالة فحولها إلى مدرجات نصف دائرية تتوجه أنظار المتفرج فيها إلى الخشبة المركزية بدلا من الفرجة

على الحاضرين ، وفرض للمرة الأولى إلغاء الإضاءة في الصالة وإخفاء الاوركسترا في فجوة واسعة تفصل بين الصالة والخشبة بحيث ينسى المتفرج وجوده في عالم الواقع ليدخل في عالم الوهم(١٨).

يعد الإيهام الصوري احد مقومات العرض المسرحي « القائم على تصوير ما هو مُتخَيل ، أي انه عملية متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثه العرض ، وتشترط تعرف المتلقي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العرض المسرحي ومرجعه هو كمتلقي مما يسمح له بالتمثّل(١٩). والعرض المسرحي بوصفه (مكان) يحوي على عناصره بما فيها متلقيه من البشر ، أي انه (شيء) في مكان ، بل ويستغرق زمنا ويتحقق بوجود بشر حقيقين ، لكنه يبقى شيئاً (عرض) متسما بما نرفعه الى مستوى الخاصية لتفرده به ضمن منظومة العالم الافتراضي/الفني ، الا وهي خاصية الإيهام ، تلك الخاصية تعني انه رغم رؤيتنا البصرية لحياة متحركة معروضة أمامنا الا انه في الحقيقة لا شيء يتحرك سوى خدعة / لعبة أنجزها مخرج مع طاقم فني (ممثلين ومصممين ومنفذين)، حيث لا يكون ما نراه هو الواقع ، وانما الايهام به ، وفيصل الايهام هذا ، هو الذي يحتوي جدل كونه أداة إيهامية / العرض وعناصره ، بما يمكن ان نطلق عليه (الناتج الايهامي)(٢٠) .

ان خطاب العرض المسرحي لا يرتهن بنجاحه مهما كان متقناً بما يجري في فضاء المنصة فحسب ، بل مرتهن أيضا بما يدور بالقاعة بين المتفرجين ، خاصة وان نداء المسرح عاطفي وانفعالي في أساسه ، قبل ان يكون عقليا وفكريا ، ولذلك يبلغ اثر العرض المسرحي قمته عندما يخلق الأداء نوعاً من الإيهام ، بحيث يستطيع المتلقون ان يروا أنفسهم مجسدين بطريقة وأخرى في شخصيات المسرحية ، لكن هذا النوع من الوهم الاختياري المؤقت لا يلغي أبداً وعي المتلقين بان المسالة مجرد تمثيل في تمثيل ، فهم يعلمون ان الإيهام الصوري بلغ عندهم حداً جعل جدران الصالون الفخم عبارة عن ألواح من الخشب شد عليها قماش مرسوم عليه منظر جميل ، وان لحية (الجد) لصقت إلى ذقنه بصمغ ، وان الطفل الذي يحملونه بعناية وحنان مجرد دمية ، وان الجليد المتساقط قطع من القطن المندوف ، وان البندقية محشوة برصاص غير حقيقي ، وان البطل المقتول سينهض بعد قليل كي يتقبل تحية الجمهور ، وان البطلة الجميلة التي تذرف الدمع مدرارا وهي راكعة الى جواره مشهورة بانها تبدل ازواجها كما تبدل فساتينها(٢١).

يشتمل النص المسرحي على أنماط وهياكل تثير المخرج ليصنع منها حقائق فنية، فالمعنى في ثنايا النص ليس موضوعاً يمكن تعريفه وحده وإنما هو تأثير تصوري يجب معايشته والإحساس به ، وهذه الهياكل والأنماط تهيئ مظاهر الحقيقية الخاصة المخفية « ليقوم المخرج بتوحيد هذه المظاهر ، ويعيد باستمرار ثورة اهتمامه حتى يستطيع أن يحقق فكره شاملة من سمات الأنماط والهياكل لأنها أشكال جاهزة يصب فيها المخرج مخزونه المعرفي(٢٢).

ان الخطاب البصري في العرض المسرحي ، خطاب يجسده المخرج خلال العرض ليبقى في ذهن المتلقي موظفا كل الوسائل وبالاعتماد على الخيال الذي يفضي للإيهام البصري ، من اجل خلق آفاق بصرية تحمل المدلول والخطاب الفكري للنص الى المتلقي ، اذ لابد ان يكون في ثنايا هذا الخطاب البصري أفكارا أو قيما جمالية وفكرية على حد سواء ، فيلجا المخرج في معالجاته البصرية الى أدواته للوصول لاستجابة المشاهد

للخطاب البصري بكامله ، وضمن ما يعتمد عليه المخرج في عمله تواصله مع المصممين للوصول إلى حالة تكاملية للعرض المسرحي بصريا ، فيتناول المخرج العناصر البنائية التكوينية للعرض ، لان استجابة المتلقي للخطاب البصري في المسرح لا يمكن تحقيقها الا عبر توفير طاقة الإيهام الصوري ، والتي تعتمد بالأساس على عناصر تكوين الشكل الفني ، ولذ يلجا المخرج والمصمم على السواء إلى تضمين الصورة او الشكل المرئي بعض الدلالات من خلال ما يوحيه مجموع الخطوط اذ ان « لمختلف الخطوط تضمينات عاطفية مختلفة ، مثلا تعطي الخطوط الأفقية أحساساً بالاستكانة والهدوء والاسترخاء ، بينما تعطي الخطوط الراسية القوية أحساساً بالنبل والحيوية والطموح والعظمة ، وتدل الخطوط المستقيمة على القوة ومراعاة الرسميات والنظام والوقار ، وتوحي الخطوط المائلة على القلق والشك والعصبية والتشاؤم(٢٣).

تعد الكتلة عنصراً مضافاً للعناصر التكوينية التي تسهم في تأسيس عنصر الإيهام البصري ، فالكتلة هي بمثابة تشكيل العناصر في الفراغ بصورة تلازمية بحيث يكتسب كل منها معناه من الآخر ، وهي الوزن الصوري للجسم او المساحة او الشخصية او المجموعة المكونة من هذه العناصر معاً ، وفي المسرح فان الكتلة هي الشيء المكون لهيئة الفرد او الإفراد ، او إي مادة تدخل في التركيب الذي له حدود تكوينية معينة ، تتفاعل وتتوازن مع العناصر الأخرى التي تكون العرض المسرحي(٢٤). ففي عرض مسرحية (المتنبي(*) (على سبيل المثال، جاء المنظر المسرحي الذي يصور شكل الصحراء العربية وطبيعة تضاريسها ، عبارة عن كتلة متحركة من تكوينات بصرية تشبه كثبان رملية متحققة بصريا من خلال وضع قطع من القماش بارتفاعات مختلفة على مساحة الخشبة بالكامل . للإيحاء باتساع الصحراء ، وقد رُسم عليها خطوط أفقية مشدودة الى الأعلى بحبال ، ما ان يتم رفع هذه الكتلة الى الأعلى تتحول الى صورة خيام او ما نطلق عليه (مضارب القوم) وعبر هذا التكوين وتلك الآلية استطاع المخرج توظيف عنصر الإيهام البصري في عرضه المسرحي.

لقد مثّل فن الكولاج النحتي التركيبي ، في العرض المسرحي ابرز خصائص الإيهام الصوري ، وهذا الفن يعتمد على الجمع بين الفنون التي تأثرت بأطروحات المستقبلين والدادئيون والسرياليون في تجاربهم التشيكية ومن تلك التقنيات استخدام البؤر المتعددة داخل المشهد بوصفها ايهاما بصريا يحدث في آن واحد ، حيث تجسدت تلك التجارب في عروض (المسرح الستيني) وتجارب المسرح الحي في أمريكا ، « إذا ظهرت أطروحات تدعو إلى تفكيك الشكل التقليدي للعرض الذي ينظر إلى الحدث المسرحي مجموعة من المحطات لها سياقاتها التواصلية ابتداء من الواقعة وانتهاء بالإحداث والعمل على ان يكون الفضاء واحدا يجتمع (بكولاج نحتي تركيبي) يلم الممثل والمشاهد حيث يكون المتلقي هو صانع العرض وصانع المشاهدة أي كسر تقليد الخشبة والبحث عن فضاء مسرحي متنوع مثل ساحة – حمام او ملعب وكذلك اعتبار النص ليس نقطة انطلاق للعرض وإنما الأفكار المطروحة من لدن العاملين وارتجالياتهم ، حيث شهد مسرحنا العراقي في عقد السبعينيات والثمانينيات أطروحات تتشابه مع تلك الأطروحات التي عالجها المسرح الغربي أو متأثرا بها(٢٥).

يعد الإيهام الصوري بمثابة نوع خاص من الوعي بالموجدات ، والمتلقين ليس لديهم الرغبة من ان يتركوا هذا النوع من الوعي كي لا يفسد عليهم متعة المشاهدة ، فهم يسرهم ان يستسلموا للاستمتاع

بما يعلمون انه مجرّد وهم ، فليس بالمسالة ثمة خداع بل هي لعبة ممتعة اتفقت جميع الأطراف المعنية – الجماعة المنتجة للعرض المسرحي - على ممارستها ، ومن اجلها جاء الجمهور للمسرح(٢٦) ، فالمتلقي يعرف تماما حقيقة الموجدات وطبيعة الغرض الجمالي منها بل احيانا طريقة تكوينها ، وعلى سبيل المثال ان عربة الحوذي بوصفها اهم العلامات التي اشتغل عليها عرض مسرحية (مهاجر البريسبان)(*) ، استطاع المخرج ان يوهمنا بان ثمة عربة كاملة يجرها حصان ويقودها حوذي ، بمجرد إظهار جزء صغير من العجلات الخلفية للعربة وترك باقي مكونتها غير المرئية يمتد مع احد الكواليس الجانبية ، وبذا حقق لنا المخرج رؤية بصرية توهمنا بان العربة ماثلة بكاملها أمامنا .

ان الوضع المثالي في العرض المسرحي حسب رؤية المخرج المسرحي (بيتر بروك) هو ان يشترك الجمهور والممثلون في خلق عالم الخيال ، لكن العقلية الغربية برأي (بروك)» تشوه عالم الخيال وتعتبره ضربا من ضروب الفنتازيا او الشعوذة والهرطقة ، ويقصر المسرح الغربي الإيهام الصوري على عالم الخيال وعلى زمان ومكان العرض المسرحي فقط ، عازلا اياه عن الوجود اليومي ، كأن الوجود اليومي لاخيال فيه وكأن الخيال لا يوم له ، وبهذه الطريقة يستبعد المشاهد من العملية الخيالية وبالتالي لا تحدث المشاركة ، ويحاول بروك جاهدا ان يعيد الخيال الى مكانه الصحيح في الحياة اليومية ، من خلال الايهام او التظاهر والادعاء ، لانه يرى في ذلك ضرورة لازمة ، والمسرح مطالب بان يعيد التفاوض بشان العلاقة بين الممثل والمتفرج ، بين قاعة العرض وخشبة المسرح من اجل خلق شكل فني يتيح للرجل البالغ العودة الى ما يعفه كل طفل بلا أدنى مساعدة(٢٧).

ان العلاقة بين الممثل والمشاهد امراً حيوياً وهاماً ، وقد نظر المخرج المسرحي (بيتر بروك) لهذه العلاقة بوصفها أساس التواصل المسرحي ، فالصدق في نقل الواقع ، عند (بروك) دائما ما يُمارس على مستوين مختلفين مثلهما مثل عالمين مختلفين ، هناك عالمان ، عالم واقع وعالم خيال ، ويسوق مثالا على ذلك بقوله « عندما يلعب الأطفال فهم يمرون في كل مرة في هذين العالمين بطريقة فطرية حتى ان احدهم يمسك بعصاه في لحظة ويدعي إنها سيف مثلا ، فإذا ما طالبته في اللحظة التالية ان يلقي بها على الأرض فانه يستجيب لك ، وفي نفس الوقت اذا طالبته ان يلقي بهذا السيف استجاب لك أيضا ، فالعالمان هنا يكونان قد تعايشا مع بعضهما ، فعالم الخيال – عالم اللامرئيات – في نظر بروك – كالعالم الطبيعي الفطري – جزء ضروري للحياة ، مماثل لعالم الواقع ، فحالة الطفل هذه ، حيث يتخلل الجانب الخيالي وعيه وارادته – حالة صحية . والمسرح هو نقطة الالتقاء الطبيعية بين العالمين، لان أساس التجربة المسرحية – ما نطلق عليه الايهام – يعتبر ببساطة ممرا بين المرئي اللامرئي جيئة وذهابا(٢٨).

لم يعد العرض المسرحي الحديث والمعاصر عبارة عن تفسير للنص المسرحي، او انه قائم على أساس الالتزام بمفاهيم المحاكاة والانعكاس المرآوي او الحرفي ، بل هو إبداع آني بما يعكسه من تجارب جمالية ، وهو يشير إلى ما وراء ذاته من خلال تجربة أكثر صدقا من الحقيقة ، وخصوصا ما يرتبط بعنصر المكان المسرحي وآلية توظيف الإيهام الصوري فيه . فالمكان في الاتجاهات الإخراجية الحديثة والمعاصرة يمكن أن يكون صورة لأماكن خيالية حلمية يتحقق فيها فعل الإيهام الصوري بوصفه مظاهر أو أماكن لحلم ، وهي بالنهاية حلم المخرج نفسه ، كما فعل ذلك المخرج (انتوانآرتو) اذ يقول : « سنلغي خشبة المسرح والصالة

، ونستبدلهما بمكان واحد ، بلا حواجز من أي نوع ، يصبح مسرح الأحداث ذاته ، ونعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض ، والممثل والمتفرج ، نظراً لأن المتفرج الذي وضع وسط الأحداث محاط بها ومتأثر أيضاً بها . ووضع المتفرج هذا ناتج عن شكل البهو (الصالة) ذاته . سنهجر صالات العرض الموجودة حالياً ، وننتقل إلى مخزن أو حضيرة (جراج) نعيد بناءهما وفقاً للأساليب التي أدت إلى إنشاء بعض الكنائس والأماكن المقدسة ومعابد جبال التبت العليا(٢٩) .

ومن تجارب المخرجين المسرحية غير التقليدية في استثمارها للرقعة الجغرافية (المكان) وتطويعها لخاصية الايهام الصوري ، تجربة المخرج اليوناني (يانيس كوكوس ١٩٤٤-) فهو « يركز في تجاربه السينوغرافية كثيراً على الإطار الذي يتوافق فنياً مع العرض ، وهو إطار يحترم هندسة المكان وذلك اعتقاداً منه أن الطريقة التي يستقبل بها المتلقي الصورة يجب أن تمر من حدود مقصورة ومصنوعة تتعدى المبنى المسرحي . ويهتم داخل هذه الحدود بالمنظور والنسب الصحيحة على الرغم من أن النسب عنده تخلو من القواعد التصويرية وتنحو منحى تجريبياً خيالياً بحتاً ، وهناك شئ آخر يضعه (كوكوس) في الاعتبار ألا وهو حجم خشبة المسرح فدائماً ما يتخيل المنظر الذي سوف يقوم بصنعه وفقاً لنسب المسرح نفسها إلى حجمها الذي لا يراه المتلقي . وتتضاعف أهمية هذا التحليل في حالة وجود إطار إضافي إلى جانب الإطار الأصلي . أما عندما يعمل في مسرح صغير الحجم فأنه يقوم بتصغير المساحة ويحاول أن يفعل كل ما بوسعه لكي لا يقبع في فخ محاولة تكبير مساحة صغيرة . ولذلك يقوم – على العكس – بتصغيرها ، وكلما جرى تصغيرها كبرت تخيلياً/ ايهامياً ، كما يتبنى المبدأ نفسه عندما يعمل على مسرح كبير ، وهو المبدأ القائم على احترام مساحات المكان وفضائه المعقود لرؤاه الطافحة بالخيال (٣٠).

إن اشتغالات المخرج المسرحي ، وخطته الإخراجية لم تعد مجرد نقل خارجي للنص ، بحيث تتخذ سبيلاً خاوياً بلا بعد فلسفي أو رؤية نقدية او منهج واضح يستنبط عالمه من بين تلك العلاقات الذهنية المعاد صياغتها بلغة الخشبة ، بعد أدراك معطياتها وانساقها جمالياً على وفق ما يختزنه المتلقي من تفكير (استعاري ، مجازي ، وخيال ايهامي بصري) ، اذ تقترب رؤى المخرج المستندة الى طروحات عالم الايهام الصوري من ارتياد مناطق جديده بهدف أنزال المتلقي في البحث عن خلفية المعنى ومقاصده والمشاركة في تأويل العرض واستكناه دلالاته ومراميه «وما وراء الصورة من انماط فكريه واجتماعية ومظاهر حضارية مختلفة لتغدو قابله للتأويل وقابله لان يحمل محتواها ويشير الى اعادة صياغة الواقع واستكمال نواقصه ، وتحميله الكثير من الرؤى المفتوحة على افاق جديده ومتعددة ، لايحدها سقف واحد بما في ذلك حد النص الذي لا يراد له أن يكون مغلقا(٣١)، وتحميل الصور والدلالات المشتقه من النص وتشكيل كم هائل من المعلومات التي تتضامن بقوه في بنيه واحدة لتشكيل المعنى الكلي .

أن المسرح بأكمله هو عبارة عن مجاز إيهامي لجزء من واقع الحياة . فـ« عندما تظهر ممثلة على خشبة المسرح مرتدية ملابس شخصية معروفة مثل شخصية (جان دارك) على سبيل المثال ، فهي لا تحتاج أن تقول : إنني سأقوم بدور جان دارك ، فهي لا تستخدم التشبيه ، بل أن حضورها على خشبة المسرح يعلن عن نفسه ، وبالطريقة نفسها يمكن ان تحدث عن الأزياء والمنظر المسرحي والإضاءة وكل عناصر

العرض المسرحي . وخلاصة القول إلى أن نجاح طاقة الإيهام يعني تقديم إبداع معقد يعكس الحياة(٣٢). يسعى المخرج الى توظيف خاصية الايهام الصوري عبر استثماره لعناصر العرض المسرحي ، والتي تستند في مبادئها ومقدماتها على العمق الجمالي الخيالي ، اذ تعد الإضاءة من العناصر التقنية المهمة التي تساهم في تنفيذ خاصية الإيهام الصوري في عمل المخرج ، عبر ما تطرحه من تشكيل (سينوغرافي) لفضاء العرض وتحديد مفاصله الأساسية ، فضلاً عن ذلك فهي تسهم في خلق الإحساس بجو معين ، من جانب آخر تلعب الإضاءة دوراً في توجيه عملية التلقي (التخييل/ الايهام) والإحالة والتأويل من خلال توضيح تعددية الإدراك البصري في اللحظة المسرحية الواحدة (آنية الصورة) ، ولهذا يعوّل الكثير من المخرجين في مسرحياتهم على عنصر الإضاءة بما تحدثه من صدمات وردود أفعال عند المتلقي ، فهي تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلفه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين ، كما أن لون الإضاءة وتحديد الظلال وتوزيعها لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين(٣٣). ومن المخرجين المعاصرين الذين أكدوا على خاصية الايهام البصري في عنصر الإضاءة المخرج الامريكي (روبرت ويلسون ١٩٤١ -) في مسرحية (الثوار) التي قدمها عام ١٩٨٤. فقد شيد عرضاً مسرحياً كاملاً يقوم على الإضاءة الخادعة ، فحين تفتح الستارة يطل حائطاً مائلاً على خشبة المسرح ، وعلى هذا الحائط يقف ثمانية رجال بالملابس العسكرية والإضاءة تسقط عليهم بشكل مؤثر ، ثم تتغير الإضاءة إلى حركة إظلام ، وحينما تسقط الإضاءة ثانية يستلقي الرجال على الأرض بشكل يخيل للمتلقي أن هؤلاء لم يكونوا سوى ثوار وقد أطلقت عليهم النيران ، ويتكرر المشهد ، ولكن بإضاءة مختلفة كل مرة(٣٤).

يسعى المخرج المسرحي الى توليد طاقة الإيهام الصوري في الزي المسرحي من خلال عقد صلة اقتران بين زي الممثل والشخصية الممثلة ، بقصد إيصال الشخصية إلى أعلى مستوى من التطابق مع الصورة الخيالية التي رسمها المؤلف في مدونته ، وهذا ما داوم عليه المخرجون الواقعيون والطبيعيون وفي طليعتهم المخرج الروسي (ستانسلافسكي) ، أي الاتساق التام بين الشخصية الممثلة والزي . فالزي يجب أن يكون كثيفاً بالقدر الذي يضمن له أن يثبت دلالاته ، كما يجب أن يكون شفافاً بالقدر الذي يمنع علاماته من توليد علامات أُخر طفيلية تحيّر المتلقي من جهة ، وتزحزح الشخصية الممثلة عن صورتها من جهة أخرى ، وفي ذلك يقول الناقد رولان بارت : « على الزي أن يجد التوازن النادر الذي يساعدنا على قراءة الفعل المسرحي دون أن يكبله بأحمال إضافية طفيلية (٣٥). او كما في تصميمات أزياء مسرحيات المخرج (بيتر بروك) عندما خلق لغة علامية للأزياء تجاوزت تراكيبها الأيقونية ، محدثة في الوقت نفسه صدمة عند المتلقي بما تبثه من شفرات تزيد من القدرة الايهامية عنده كما حدث في أزياء مسرحية (اجتماع الطير) التي أخرجها في بروكلين عام ١٩٧٣ ، التي يقول عنها بروك : « في اجتماع الطير كما في سواها من الأساطير والتراث ، يتم تصوير العالم المرئي باعتباره وهماً ، ظلاً ساقطاً على سطحٍ هو الأرض(٣٦) .

لقد ظل المنظر المسرحي رهينة لمعطيات مدونة المؤلف (الظروف المعطاة) ردحاً طويلاً من الزمن ، فأثث المخرجون مسرحياتهم بالمناظر الفخمة التي تكشف عن طبيعة العمل ومذهبه منذ اللحظة الأولى ولا سيما بعد اكتشاف المنظور في الرسم ، بيد أن الاتجاهات الإخراجية الحديثة خففت من وطأة المنظر وقدرته على البوح بمكوناته مبكراً عندما سعى بعض المخرجين في أعمالهم إلى مبدأ التقشف الذي يوفر لهم

فرصة التعويل على العناصر المساندة الأخرى في العرض كما فعل المخرج (فيسفولدمايرهولد) عندما « قلص خشبة المسرح إلى ابسط أشكالها واستعمل البراتكابلات بدلاً من المنظر التقليدي في مسرحياته ولا سيما في مسرحية (حياة إنسان) عندما قام بإخراج هذه المسرحية من دون منظر (ديكور) بمفهومه المعهود . فقد غطى خشبة المسرح وجدرانه بمادة الخيش كما رفع الأضواء الأرضية والمعلقة مما أدى إلى نشوء مساحة رمادية ضبابية وحيدة اللون (جدران رمادية ، سقف رمادي ، ارض رمادية) ونصّب ضوءً رمادياً ثابتاً ضعيفاً من منبع غير مرئي لا يخلق ظلالاً أو بقعاً ضوئية . وبعد الاستهلال يكشف الستار عن ظلمة عميقة يسودها السكون . ويصبح دور الأثاث البسيط والملحقات على خشبة المسرح الخالية من المناظر المألوفة أكثر أهمية تاركاً لخيال المتلقي عملية بناء الصورة من خلال التداعيات(٣٧).

أن من مهام المخرج المسرحي إقامة نسق ذهني يرمز إلى عالم الأشياء ، والسعي الى تفسير هذه الأشياء بوصفها ظواهر طبيعية ، فالمخرج باستطاعته أن يفسر هذه الأشياء تفسيراً خيالياً وجدانياً مستعيناً في ذلك بحاسته الفنية ومرجعياته التي تمنحه قدرة على ابتكار عالم مستحدث يفيض بالحياة وينبض بالصور والأشكال والألوان ويتكئ على مسلمات الواقع أحياناً ، فقد يشكل خياله عالماً لا حقيقة له ، وقد يصل إلى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة ، ولكن ذلك العالم في النهاية لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه إلا من خلال جزيئات وعناصر أدركها حسه من قبل ، أي يجب أن تكون لهذه الصور المتخيلة مرجعيات معرفية حتى وان غادرت المألوف من الأفكار والأشكال ، ومن هنا كان « المخرج المسرحي لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه ، وعلى هذا يمكن أن تتحقق مهمته في خلق وسائل جديدة يستخدمها من اجل تغيير حساسية المتلقي وتوسيع مداركه وإضافة أبعاد جديدة للتجربة التي يحياها ، فالمسرح بوصفه فناً مهمته دائماً أن يخلق عالماً خيالياً تكون وظيفته الأولى الذي هو معد لها ، أن يختلف عن عالمنا اختلافاً ما . وحتى إذا كان العمل من وهم (٣٨).

إن الإيهام الصوري الذي يصنعه المخرج يعد نشاط خلاقا لا يستهدف إلى ما يشكله من نسخ صور أو نقلٍ لعالم الواقع ومعطياته ، أو انعكاسٍ حرفي لأنسقه متعارف عليها ، أو نوع من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات ، بقدر ما يهدف إلى أن يدفع المتلقي الراصد إلى استيعاب الصورة المتخيلة ومن ثم إعادة التأمل فيها - عملية الايهام - وفي واقعه من خلال هذه الصورة المسرحية التي لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الريادة ، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي بوساطة الخيال الذي يثري علامات الخطاب ويفعلها ، وان « الأشياء التي تلعب دور العلامات المسرحية يمكنها في تطور المسرحية أن تكتسب طبيعة وسمات وخصائص خاصة ليست لها في الحياة الواقعية، فالخيال المسرحي الأصيل يحطم سور مدركات الإنسان العرفية ويجعله يجفل لائذاً بحالة من الوعي بالواقع ، ومن ثم يشعر كأن شيئاً مستحدثاً يبدأ من جديد ويكتسب معنى فريداً في جدته وأصالته (٣٩).

بما ان الممثل هو الركيزة الأساسية في خلق العالم المتخيل ، فان شكل ادئه يلعب دور كبيرا في تحقيق الإيهام ونوعيته ، وقد اعتبر بعض المنظرين ورجال المسرح» إن الممثل حين يعيش بشكل او آخر الحالة الإيهامية يتمكن من تقمص دوره بالتالي يكون أداؤه مقنعا ، بل أن هناك اتجاه في النقد المسرحي يحاكم

اداء الممثل من خلال درجة التقمص ، وقد ساد هذا النوع من الأداء في المسرح الغربي لفترة طويلة وتحددت طبيعته بوجود الإيهام التصويري ، ومحاولة مضاهاة تصرف الشخص في الحياة الطبيعية(٤٠).

ينظم المخرج المسرحي عالم بصرياته في العرض بطريقته الخاصة ، فقد كان (ادولف ابيا) مثلا ينظم فضاءه بوحدة قياس بشرية هي (الممثل) . هذا الممثل هو رهانه في تحريك فكرة الزمان والمكان الإبداعية في حين اصر (كوردن كريك) على دميته الفائقة التي هدد بها ذلك المقياس البشري الذي هو الممثل وربما غيب الممثل عن (انتونين ارتو) في غياهب محمومة وجنونية تقترب من الكهانة او العرافة !! محاولا استكناه الخزين الثر اللاوعي الجمعي الذي يمثله الجمهور القائم بالطقس المسرحي(٤١)، وهناك من المخرجين من سعى الى تأكيد اشتراطات فنية تقنية تخدم الممثل في عمله وتساعده على التماهي مع الشخصية المؤداة على خشبة المسرح ، وقد نأى عن هذا السياق الفني المخرج (برتولتبريخت) الذي عمل على إبقاء مسافة محددة بين الممثل والشخصية ، وهذه المسافة جزء من اشتراطات التغريب الذي نادى به في مسرحه الملحمي . والتغريب يسعى على فصل شخصية الممثل عن الشخصية الممثلة بواسطة سلسلة من العوائق التقنية التيأوجدها . ورأى بريخت أن « المعالجة الفنية التي توصل إليها المخرجون الذي يتقدمهم ستانسلافسكي فيما يخص عمل الممثل ، إنما هي معالجات ساذجة جداً ذات طابع سلبي لأنها تعظم من الاندماج العاطفي كما تحدث (الإيهام) عند المتلقي . فبريخت أكد على الايهام عبر الخيال عند الممثل لكن هذا التأكيد يتحدد في فترات التدريبات الأولية بوصفه جزءً من حرفيات الممثل ، ولكن على الممثل أن يغادره في كثير من لحظات العرض المسرحي التي يغرب فيها(٤٢).

يلعب الممثل بهندسة (وجهه) ويملي عليها مساقط منظورية خاصة تنبع من دواخله الذاتية لتنجز الواجهة الأمامية او المظهر الخارجي للشخصية بهذه الوسيلة الناجعة وبالتفاعل مع سواها من وسائل مثل الزى والمكياج والحركة وأساليب الفعل ورد الفعل التي يتكون منها مزاج الشخصية الدرامية ، بمثل هذا يجري تعامل الممثل مع دوره ، كان (جاستونباشلا) يتعامل مع مفهوم الوجه بوصفه قطعة من الفيسفاء تتشكل من إرادة التخفي ومن حتمية التعبير الطبيعي فلا يستطيع حتى الإنسان العادي أن يظهر سرائره للعلن في الأحوال كلها وكذلك هو مطالب بالظهور امام الآخرين حتى يعرض طابع شخصيته وحتى يتعرفه الآخرون ويميزوه عن سواه بهدف ان يظهر طابع الشخصية(٤٣) . فالممثل كائن مزدوج يتشظى داخلياً ويخلق لنفسه عالماً خيالياً جمالياً في مواجهة العالم الفيزيقي الواقعي الذي يشارك فيه الآخرين وان « المهمة الأساسية لأي ممثل هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا- هنا – الآن) أي تأكيد حضوره كشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا) الخيالي والواقعي – الايهام بالواقع عبر الخيال ، وان يكون قادراً على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتثبيته أو تكثيفه ليصبح قادراً على احتواء حياة بكاملها خلال زمن العرض ، وهذا بالطبع وفق شبكة منظمة من الحركات والأصوات والإيقاعات المتداخلة التي تشكل في مجموعها إيقاع العرض العام «. ولكي ينجح الممثل في عمله عليه أن يلتحم مع الشخصية التي سيؤديها على خشبة المسرح مراراً وتكراراً في مخيلته بشكل مسبق .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١- يشكل الإيهام الصوري أهمية بالغة في عمليات التعبير والإقناع ، مما أتاحت عمليات توظيفه في العرض المسرحي مديات واسعة للمخرج المسرحي لإنشاء صور ذهنية مختلفة تعتمد على إحداث انطباع واستمالة للمتلقي نحو العرض .

٢- تحقق خاصية الإيهام الصوري دوراً جمالياً مرتبطاً بوضعها داخل فضاء العرض المسرحي الى جانب وظيفتها في تأكيد البساطة والاختصار في عناصر العرض المسرحي .

٣- يلعب الإيهام الصوري في العرض المسرحي ، دورا أساسيا في تشكيل الإدراك الذاتي للفرد/المتلقي ووعيه بالعالم المحيط به.

٤- يعتمد الايهام الصوري على القيم الجمالية (للخط واللون والكتلة) كوسيلة لتمثيل الفضاء المسرحي ، فضلا عن كونه وظيفة فاعلة في جذب المتلقي نحو العرض المسرحي. وتحفيز مخيلته في تكوين إشارات دالة مشحونة بطاقة التخييل/ الإيهام .

٥- يعتمد المخرج في توظيف الإيهام الصوري في العرض المسرحي على مفاهيم ومقولات كـ (الحلم ، الخيال ، الوهم ، البوح الذاتي ، الفنتازيا ، الكولاج) وتحويلها من مفاهيم لغوية إلى معادل صوري .

٦- للإيهام الصوري في العرض المسرحي القدرة على التعبير عن طاقات انفعالية وجدانية يختلط فيها الواقع مع اللاواقع ، عبر اشتغالات الخيال لدى المتلقي ليقدم أنماطاً جديدة للمعنى .

٧- يساهم الإيهام الصوري في تكوين الشكل الجمالي والدلالي للمكان المسرحي، ويحفز على تحوله من شكل إلىآخر على وفق مبدأ كسر الإيهام في مكان العرض.

٨- يساعد الإيهام الصوري (من خلال عناصر العرض) في تعيين الفضاء المسرحي (شكله ، حجمه ، وحدوده الواقعية والوهمية) وعلى واستحداث رؤى جديدة متنوعة وتفعيلها في مخيلة المتلقي .

٩- تلعب الإضاءة والزي دورا مهما في عملية الإيهام الصوري بوصفهما وسيلة إيضاحية للصورة المسرحية المرئية ، وكذلك تخلقان حيز مادي مرئي يدخل ضمن دينامية التعبير عن الطبيعة المكان والمكانة والجو العام في العرض المسرحي .

الفصل الثالث
اجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي قدمها محلياً المخرجون العراقيون على مسارح بغداد ، للمدة من عام (٢٠٠١ – ٢٠٠٣) وكما مبين في الجدول رقم (١) .

جدول رقم (١) – يبين مجتمع البحث –
مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	التأليف	الإخراج	مكان العرض	السنة
1	هيروستراتس	غريغوري غوريز	د . فاضل خليل	كلية الفنون الجميلة - بغداد	2001
2	الأحدب	علي حسين	فلاح إبراهيم	الفرقة القومية للتمثيل	2002
3	للحرب بقية	عبد الخالق كريم	كاظم نصار	الفرقة القومية للتمثيل	2003

ثانياً : عينات البحث :

قام الباحث باختيار مسرحية (هيروستراتس) بوصفهما نموذجاً مختاراًللعينة، وتم اختيارها بموجب المسوغات الآتية :

١ – اقترابها العرض من هدف البحث .

٢ – توفر شريط التسجيل والصور الفوتوغرافية لعرض العينة .

٣ – تسنى للباحث مشاهدة هذه العرض في وقتها .

ثالثاً : أداة البحث :

اقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير تحليلية للعرض.

رابعاً : منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمة هدف البحث .

خامساً: تحليل العينة

عرض مسرحية: هيروستراتس

إعداد وإخراج : د. فاضل خليل

عن مسرحية غريغوري غورين بعنوان (انسوا هيروسترات)

المتن الحكائي في النص الأصلي يذكر ان في ليلة من عام (٣٥٦ ق.م) بمدينة إيفيس الإغريقية حيث يرهن هيروستيرات التاجر السوقي أمواله في لعبة صراع الديكة ويخسر الرهان فيلجأ تحت وقع الهزيمة والخيبة لإحراق معبد (أرتميدا) المقدس ، ليصدر بعدها حكام الدول الإغريقية أمرا يحرم ويمنع ذكر اسم الحارق هيروسترات ونسيانه ، لانقاذه من الغضب العارم لمواطني المدينة والكهنة المطالبين بإعدامه ، لقد اعتبر إحراق المعبد ، تحد للإنسانية جمعاء ، وكان من المنطق أن يؤدي إلى إعدام المجرم حالاً ، لكن بدلاً من ذلك ، حصل العكس تماماً وحيكت مؤامرات عديدة وخطيرة بين هيروسترات وباقي شخصيات المسرحية ، ابتداء من السجان طمعاً بالمال ، إلى (كليمنتا) زوجة الأمير طمعاً بالمجد والشهرة ، إنتهاء بالأمير حاكم مدينة (إيفيس) طمعاً بالهدوء لترسيخ حكمة وتأكيد إستمرايته ، يحاول الأمير ومن معه إيجاد حلول سياسية لتبرير هذا العمل الطائش ، لكن هل يتمكنوا من تنفيذ قرارهم ومحو تلافيف الذاكرة والتاريخ ، ولكي ينقذ نفسه من الإعدام يلجأ (هيروسترات) إلى توظيف ذكاءه الخارق فيتمكن من إغواء زوجة الأمير والسجان وإغراء (كريسيب) الطماع صهره السابق ، وخوفا من الفضيحة يغتال السجان ، لكن المخطوطة التي باعها هيروسترات وتروي تفاصيل حياته اليومية وكيفية إحراقه للمعبد ستكون شهادة حية ضده . هذا يمكن ان نعده المبنى الحكائي للنص الأصلي .

وهنا لابد من الإشارة الى ان نص العرض في بنائيتها لحكائية لم يتحرر نهائيا من سطوة المؤلف ، ولم يكن رهيناً بكل تمفصلاته إلى للمتن الحكائي في نص الأصلي (انسوا هيروسترات) لمؤلفه غريغوري غورين ، ولذا فان إطلاق صفة الإعداد على مدونة العرض من قبل المخرج جاءت دقيقة وواعية وفي مكانها ،لان العرض قد تأسس على فكرة نصية أخرى هي اقرب ما تكون إلى أفكار المخرج نفسه ، لذا جاءت المعالجة الفنية للمخرج تتسق مع طبيعة مضمون الإعداد الذي عالجه العرض ، الأمر الذي جعل العرض يفيد من مدونة الإعداد والتي جاءت حافلة بالصور الإيهامية ، اذ أضحت الصورة المرئية اقرب إلى الصورة الذهنية منها من الصورة الواقعية ، فالمخرج سعى إلى قراءة النص قراءة إخراجية تقوم على تحويل النص من بنيته الأدبية التاريخية إلى قراءة بصرية خيالية في كل مظاهرها ، ترغم المتلقي بالدخول الى عوالمه المتخفية من خلال مشهدية الصورة ، فالعرض يسعى إلى إقحام المتلقي في غياهبه ، وان عملية الإقحام في المناخ المسرحي لا يتم تحققها إلا من خلال جر المتلقي إلى منطقة الصورة الإيهامية المنتجة .

تعامل المخرج في مسرحية (هيروسترات) مع عناصر العرض المسرحي على وفق تأثيراتها البصرية واشتغالها في عالم الصورة الإيهامية المبتكرة ، فكانت مجمل عناصر العرض داخل الخطاب المرئي بمثابة حقل لبث العلامات البصرية ، وهذه العلامات يرمى من ورائها المخرج إلى تحقيق تصوير الحدث الدرامي المتخيل بأعلى مستوى من التصوير الايقوني ، بغية إحالة المتلقي من الاستجابة الفورية للحدث بوصفه معطى ايقوني داخل المكان ، ومن ثم تحويله إلى معطى آخر إيهامي متخيل يربط فيه المتلقي الصورة البصرية بصور مكانية أخرى . فقد سعى المخرج على إلى توظيف عنصر الديكور كأحد العناصر البصرية التي تجسيد المنظر ، وتقسمه إلى عدة أماكن ، فقد خصص أعلى المسرح مكانا منفصلا عن باقي أماكن التمثيل بوساطة حزمة من القضبان تشكل حاجزاً لسجن اتخذ هيئة وجه رُسِمَ بأسلوب اختزال الظل

والضوء لتشكل صورة إيهامية لمجموع ملامح الوجه ، وكذلك تتوزع مصاطب مختلفة على خشبة المسرح ، الأولى مرتفعة في وسط يمين المسرح ، وأخرى مستطيلة امتدت في منطقة وسط يسار المسرح ، وثالثة في الجزء الخلفي – خلف القضبان – وعن طريق هذه المفردات توظف ثلاث مناظر مختلفة يتداخل فيها داخل السجن بخارجه بأروقة السجن وصالون الأمير ، وعلى أساس هذا التأثيث للمكان المتخيل فان المتلقي مدعو للمحاولة في إعادة إنتاج دلالة العلامة للمكان من حيث هي سياق متعارف عليه إلى دلالة مستحدثة ومغايرة بفعل الإيهام الصوري في المكان .

أفاد المخرج من تقسيماته لجغرافية المكان ، في تحقيق خاصية الايهام الصوري إذ سخر هذه الجغرافية في خدمة الفكرة الخيالية من دون تحديد مكان بعينه ، الأمر الذي منح مرونة في تخيل مكان الحدث ومعطياته ، اذ جعل المخرج بداية الحدث المسرحي ينطلق من مكان معزول محدد بحزمة ضوئية ملونة بالأزرق والأصفر نرى بداخلها شخصية (هيروسترات) وهو يجلس على مصطبة قابعاً في زنزانته ، وفي ظل هذه الرؤية الإخراجية أراد المخرج ان يؤسس لمناخ صوري إيهامي يبرز فيه عوالم الشخصية الرئيسية وما يختلجها من عوامل خوف ، حيث جعل من (الخوف) ثيمة أساسية منشطرة إلى أنواع أخرى من الخوف ، فقد عاش (هيروسترات) بمراحل متنوعة من الخوف ، وتمكن من التغلب عليها ، الا ان ما كان يفزعه هو الخوف من الموت.

استطاع المخرج ان يجعل من الممثلين في عرض (هيروسترات) قنوات لتوصيل رسالة العرض الى المتلقي ، بوصفهم الوسيط الذي يربط بين العالم الإيهامي وبين مرجع المسرح في الواقع ، اذ تعامل معهم بوصفهم علامات بصرية تندرج في إطار منظومة العلامات السمعية والبصرية ، والتي تشكل لغة العرض القادرة على تحقيق الإيهام الصوري ، فضلا عن ذلك فان حركة الممثل ووضعيته وعلاقته ببقية عناصر العرض المتحركة كانت تؤثث لفضاء العرض ، فقد ركن المخرج إلى تفعيل قدرات الممثل الأدائية بوساطة توظيف خاصية الإيهام الصوري المتمثلة بالصورة التعبيرية التي عكست عوالم الشخصية الداخلية وانفعالاتها. فتنوعّت التكوينات في أجساد الممثلين بحسب ما اقتضت عليه حالة كل شخصية وفاعلتها وتأثيرها إثناء العرض ، فالإشارات والإيماءات بدت واضحة على ضعف شخصية (الأمير) وعدم قدرته على اتخاذ القرار ، فضلا عن لجوئه لزوجته لاستشارتها ، اذ جسد المخرج حالة التردد عند (الامير) فيما يخص قرار الإعدام ، بثباته على المصطبة وإعطاء المشاهدين ظهره تعبيرا عن عدم إمكانيته في اتخاذ القرار، بخلاف ما كان من حرية داخل مساحة التمثيل في حركة الطرف الثاني (الزوجة والقاضي) اللذين يتصارعان للتأثير على قرار الإعدام ، مع منح مساحة أوسع من الحرية للزوجة لتبيان ما يعتمل في دواخلها بما تطرحه من تساؤلات. عن وسامة المتهم ، وهل احرق المعبد حقا من اجل امرأة .

لعبت الإضاءة دوراً مهماً في مجريات الحدث ، فقد عول المخرج في مشاهد عديدة على إيحاءات الإضاءة بوصفها معطى جاهز يمكن ان يوظف لخاصية الإيهام الصوري ، ولأجل ان يكتمل المشهد بشكل جلي ويفصح عن مكنوناته على وفق تلك الخاصية ، فقد اعتمد المخرج على الإضاءة في تجسيد مكانين رئيسيين على خشبة المسرح ، الأول خارج الزنزانة ويقع في اعلى المسرح خلف القضبان ، والمكان الثاني داخل

الزنزانة ويقع في باقي مناطق التمثيل أمام القضبان ، واعتمد توزيع مجموعة من المساقط الضوئية ، موزعة على مناطق التمثيل ، تظهر الممثل فقط ، لتبرز شكله أمام الخلفية الملونة الغامقة والداكنة ، فضلا عن منح القضبان خاصية الإيهام في مرونتها وحركتها على وفق مبدأ ما يحققه الضوء من ظلال ، حيث كانت تسمح للأشخاص الطلقاء اختراقها من دون عناء ، تعويضاً عن وجود الأبواب الخاصة بالزنزانة اذكان مصدر الضوء المسلط على القضبان يشكل خلفية للمشهد وتوحي ظلاله على وجوه الممثلين بما يشبه هياكل لدمى ضخمة .

لجأ المخرج في تجسيده للإيهام الصوري في العرض من خلال تحقيق مشهدية الصورة المتخيلة من الانفعالات الإنسانية وتعبيراتها اللامتناهية . فقد عوّل كثيراً على الممثل وخيالاته وحركة جسده وتشكيلاته الايقونية بوصفهما اللغة التي تفصح عن ثيمات العرض ، فوظّف الحركة لإظهار العلاقات بين الشخوص ، واهتم بالمسافة التي تفصل بين الممثلين كل حسب قربه أو بعده في علاقاتهم فيما بينهم ، واهتمامه بطريقة أداء الممثل وانفعاله بوصفه العنصر المهم في العرض ، وقد تجلى ذلك في مشهد المحكمة والذي تنقلب فيه موازين القوى ، إذ ان من واجب القاضي توجيه الأسئلة فيجيب عنها المتهم (هيروسترات) ، الا ان المخرج غيّر المعادلة بنمط الأداء عند القاضي والمتهم على حد سواء عبر الحركة والإشارة ونبرة صوت ، وفي هذا الوضع الجديد ، طغى على أسلوبأداء القاضي نوعا من التوسل والطلب ، وبالمقابل نرى السيطرة والقوة في أداء (هيروسترات) ، فضلا عن رسم المخرج صورة إيهامية في أداء القاضي تجعله جاثما على ركبتيه متوسلاً - هذه الصورة لم تكن مدركة اومقصودة من قبل الممثلين أنفسهم - يقابله (هيروسترات) منتصبا أعلى المصطبة ليعبر عن إذلال القاضي ، فالحياة التي وصفها (هيروسترات) بالمقامرة ، جعلت من القاضي الذي يصدر الحكم ، مجرد سجان يقبع امام المتهم لينظف له زنزانته ، فيخترق (هيروسترات) القضبان بطريقة توهم المتلقي بأنه استطاع فعلا تجاوز القضبان ، ويبقى القاضي في الزنزانة ، وتفصل بينهما القضبان ، مجسدة بصورة الوجه(الدمية) الذي بقي شاهداً على الأحداث كلها. وفي كل هذا أراد المخرج ان يضع المتلقي ما بين قبول الإيهام بان ما يحدث شئ عادي ويومي ، وبين الاهتمام بتفاصيل الإطار الذي يحيط بصورة العرض المسرحي.

لقد كان لتوظيف طاقة الإيهام الصوري تعاضداً مع ماهية البيئة المفترضة لـعرض(هيروسترات) لتبرز بذلك وظيفة الإيهام الدلالية والتي تكشف عن سعة خيال المخرج في اختزال وتكثيف الكثير من الحوادث والمنولوجات الى حركات وصور متعاضدة مع نسيج الرؤية الجديدة لنص الإعداد ضمن فضاء العرض الجديد واشتراطات نسقه الجمالي الخاص ، فضلاً عن تعامل الممثل مع عناصر العرض بحس واقعي كما تجسد ذلك في المشهد الذي يجمع (هيروسرات) مع زوجة الأمير ، فكل الموجودات الحسية والأشياء تتضامن عفوياً مع طبيعة الرؤية التي أراد المخرج من خلالها ان يكشف عن طبيعة ذلك اللقاء ، القاضي وزوجة الأمير يعيشان في عالم مختلف ، على الرغم من قرب المسافة بينهما ، هما مختلفان في غايتهما ، اذ اعتمد المخرج في هذا اللقاء على الحركات الموضعية وعلى الأداء التعبيري والانفعالي ، في بداية اللقاء تدخل زوجة الأمير مخترقة القضبان ، وقد غطت رأسها بالوشاح – الذي يؤدي أكثر من وظيفة – لتقف في الجهة القريبة المقابلة لـ(هيروسترات) فيبتعد هو في تفكيره وليس بالمسافة المكانية من دون ان يعلم من تكون

، وتبدأ المعادلة بين الاثنين ، تقابله بمبدأ الحب ، وتستدرجه في الاعتراف بان وراء إحراق المعبد امرأة ، في البداية يعتمد المخرج التركيز على الأداء الصوتي لكلا الممثلين بدرجة كبيرة مع توظيف محدود للحركة ، فيكشف المخرج عن دوافع زوجة الأمير شيئا فشيئا ، ابتدأ من رميها المصباح أرضا لسماعها (هيروسترات) يقول : نساء (ايليت) جميعا لا يستحققن ان يحرق في سبيلهن حتى ولو قن دجاج .

حاول المخرج أن يجسد قيمة الإيهام الصوري من خلال بعض الاكسسوارت الملونة التي رافقت الممثل أثناء العرض بوصفها احد العناصر التي تمتلك مكتنزات تعبيرية ، فالوشاح الأحمر الذي ترتديه زوجة الأمير قد وظفه المخرج كفعل إيهامي في مواقف عديدة ، منها انه منع (هيروسترات) من معرفة شخصية زوجة الأمير في بداية لقائهما ، ولكنها تكشف عن شخصيتها بعد ان تقوم بصفعه لوقاحته ، ويوظفه مرة أخرى حين تغطي به (هيروسترات) وهي تحدثه عن تصورها السابق له بوصفه بطلاً . وفي أخرى طريقا للغواية حين يجسد دخائل زوجة الامير ورغباتها ، كاشفا للمشاهد ما تفكر فيه ، اذ تلفه حول جسدها ومعصميها لتبدو كالمقيدة والأسيرة امامه، فضلا عن لونه الأحمر،الذي أسهم في عملية الإيهام الصوري عند المتلقي ، ولاسيما أن هنالك علاقة متينة بين الألوان وعملية الإيهام الصوري ، فالمتلقي عندما يحصل لديه ما يعرف بالتداخل اللوني ، بمعنى ترابط تخيلاته مع ألوان معينة ، يحصل لديه تداخل مع ذكريات التي قد مرّ بها من قبل في واقعه الحقيقي .

الفصل الرابع

أولاً : النتائج

- تعامل المخرج مع معطيات مدونة (الإعداد النصي) في عرض هيروسترات بوصفها منطلقات تمهد له الدخول في عالم الايهام الصوري الذي يتشكل عنده بوساطة محسوسات تعتمد التماثل الايقوني أحياناً ، وفي مرات أُخرى تبتعد هذه المحسوسات صوب اللاايقونية ، أي صوب التعدد الدلالي مما يتيح أمام المتلقي حرية القراءة المتعددة .

- لم يعتمد المخرج على مبدأ التناقض في تحقيق خاصية الإيهام الصوري ، بل اعتمد مبدا التزاوج أي انه يحاول أن يمزج مجموعة من عناصر العرض بصورة منطقية على وفق ترابط بعضها مع البعض الآخر ، وإزالة حالة عدم التوافق بينها معتمداً في ذلك على ما تمنحه الصورة الإيهامية من قبول وتوافق منطقي لدى المتلقي .

- أفاد العرض المسرحية من توظيف تقنية الإيهام الصوري عبر تبني بعض سمات التشكيلات الجسدية ذات هدف حسي/ بصري مؤثر إيجابياً ، سعياً إلى تأكيد قدرة التأثير لما هو حسي ، بإن يقترب من نموذجه الجمالي .

- أضفت خاصية الإيهام الصوري في العرض إمكانية النفاذ إلى ما وراء التشكيلات البصرية والسمعية ومعطياته التاريخية من اجل طرح معاني كلية تميل إلى التوافق بين ماهو بصري وما هو سمعي ، لأجل ان تضفي على العرض المسرحي جواً خاصاً ، يساعد المتلقين على متابعة العرض .

ثانياً : الاستنتاجات

- ساعد الإيهام الصوري المخرج المسرحي على التطرق إلى موضوعات يصعب تناولها واقعياً ، الأمر الذي يجعله يركن إلى تأليف صور بصرية متخيلة تعتمد على الواقع بوصفه منطلقاً لها .
- يُؤسس الإيهام الصوري حواراً داخلياً بين عناصر العرض وماتنتجه هذه العناصر من معاني
- تساهم الصورة الإيهامية في تحفيز مكامن المتلقي وذاكرته وزيادة فعل التخييل لديه .
- شكل الإيهام الصوري لغةً جديدةً في سينوغرافيا العرض من خلال تكوينات مشهدية لمجموعة الفنون المتباينة .
- لا تخضع الصور الإيهامية عادة إلى منطق سياقي محدد ، بل هي تخضع إلى طبيعة الموضوع وطبيعة الشخص المتلقي له .
- يهيئ الإيهام الصوري مساحات من الفروض غير التقليدية أمام المخرج والمصمم لإنتاج منجزاتهم .
- تقود بنائية الإيهام الصوري إلى تكوين منجز بصري مبتكر يمكن ان يندرج تحت طاولة التجريب المسرحي .

الهوامش :

١. ماري الياس ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧م) ص٩١ .
٢. كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن، ط١ (ليبيا ـ تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨م) ص٣٤ .
٣. احمد عزت راجح ، أصول علم النفس، ط١ (القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر . ١٩٨٤) ص٨ .
٤. سامي احمد رزق ، مبادئ التذوق الفني والتذوق الجمالي، ط١ (بيروت : مكتبة منابع الثقافة .١٩٨٢) ص ١١٢.
٥. كمال دسوقي ، علم النفس ودراسة التوافق، ط١ (القاهرة دار النهضة العربية . ١٩٨٨) ص ٦٨٠.
٦. محمد عثمان نجاتي ، القران وعلم النفس ، ط٤ (القاهرة: دار الشروق للطباعة والنشر ، ١٩٨٩) ص١٢٤.
٧. ينظر، عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ط١ (القاهرة : الشركة العالمية للنشر – لونجمان ،١٩٩٧) ص ٧٢.
٨. عثمان نجاتي ، الادراك الحسي عند ابن سينا ، ط١ (القاهرة: دار المعارف ، ١٩٦١) ص ١٤٠.
٩. عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، مصدر سابق ، ص ٧٧- ٧٨.
١٠. ينظر، الارديس نيكول ، علم المسرحية ، تر : دريني خشبة ، مراجعة علي فهمي، ط١ (القاهرة : مكتبة الآداب ، د. ت) ص ٤٣ .
١١. ينظر، على شناوةآل وادي، آلاء على عبود الحاتمي،الأبعاد المفاهمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، ط١ (عمان،دار صفاء، مؤسسة الصادق،٢٠١١) ص٢٧-٢٩.
١٢. ريموند وليمز، المسرحية من ابسن الى اليوت ، تر: فايز اسكندر، ط١ (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،١٩٩٣) ص ١٩.

١٣. ينظر، عز الدينإسماعيل ، التفسير النفسي للادب، ط١(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٣) ص ٦٥-٦٦.

١٤. ينظر، مدكور ثابت ، الكسر النسبي في الإيهام . مصدر سابق ، ص ٢٢-٢٣ .

١٥. نورثروب فراي ، الخيال الأدبي ، تر: حنا عبود ، ط١ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ص ٥٧-٥٨.

١٦. ينظر ، ماري الياس . حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق . ص ، ٩٢- ٩٣ .

١٧. طارق العذاري ، آفاق مسرحية، ط١(اربد : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١) ص٣١ .

١٨. ماري الياس . حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق . ص ، ٩٢

١٩. المصدر نفسه سابق، نفس الصفحة .

٢٠. ينظر، مدكور ثابت ، الكسر النسبي في الايهام السينمائي، ط٢(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤) ، ص ٢٤.

٢١. ينظر ، نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ط١ ، (القاهرة : الشركة العالمية للنشر – لونجمان ،١٩٩٦) ص ٢٣٢-٢٣٣.

٢٢. ميجانالرويني ، سعد البازغي ، دليل الناقد الادبي، ط١ (١الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٠) ص١٩٤.

٢٣. كارل النزوريث ،الاخراج المسرحي ، تر: امين سلامة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٠) ص ٩٥.

٢٤. عبد الصاحب نعمة مرعي ، التشكيل الحركي ، الميزانسين في العرض المسرحي ، ط١ ،(الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٣) ص٥١ .

* تقديم الفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٧٧من تأليف عادل كاظم وإخراج إبراهيم جلال (الباحث).

٢٥. سامي عبد الحميد، مستقبل المسرح مسرح المستقبل ،(العراق ، مجلة الموقف الثقافي ، ع١ ، ١٩٩٧) ص ، ١٥٨ .

٢٦. نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٣٣ .

* المسرحية تاليف (جورج شحادة) اخرجها سامي عبد الحميد عام ١٩٧٥ لطلبة اكاديمية الفنون الجميلة – بغداد على قاعة المسرح التجريبي (الباحث).

٢٧. كولين كونسل ، علامات الاداء المسرحي : مقدمة في مسرح القرن العشرين ، تر: د. امين حسين الرباط، ط١ (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨) ص ٢٤٣-٢٤٤.

٢٨. المصدر نفسه ، ص ٢٤٣.

٢٩. انتوانآرتو ، المسرح وقرينه ، ترجمة : سامية أسعد، ط١ (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣)ص ٨٥ .

٣٠. ينظر، عواد علي ، يانيس كوكوس شاعر السينوغرافيا ومهندس الخيال ، في : مجلة عمان ، ع (٣٦) ، عمان : ١٩٩٨ ، ص ١١ .

٣١. سمير حسين البحيري ، علم لغة النص ، المفاهيم والاتجاهات، ط١ (لبنان : مكتبة لبنان ، ١٩٩٧) ص١٩.
٣٢. إدوين ويلسون، التجربة المسرحية، تر: إيمان حجازي، ط١(القاهرة : مطابع المجلس الأعلى ،٢٠٠١) ص٥٥.
٣٣. ينظر، عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ط١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ١٩٩٦) ص ١٧٠ .
٣٤. عبد الرحمن حمادي ، واقع ومفاهيم التجريبية المسرحية في الغرب ، في : مجلة الرافد ، العدد (٥٤) ، ٢٠٠٢ ، ص ٦٣ .
٣٥. رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، تر: سهى بشور، ط١(دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٧) ص٥٧.
٣٦. بيتر بروك ، النقطة المتحولة ، تر: فاروق عبد القادر، ط٢ (الكويت: مطابع الاهرام ، ١٩٩١) ص ٢٢١ .
٣٧. فسيفولدمايرخولد ، في الفن المسرحي ، ج١ ، تر: شريف شاكر ، ط١ (بيروت : دار الفرابي ، ١٩٧٩) ص٢٣٩ .
٣٨. ينظر، شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تر: خليل شطا، ط١ (دمشق : دار دمشق ، ١٩٨٢) ص ٣٢ – ٣٣ .
٣٩. ينظر، إلين أستون و جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، ط١ (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى ، ١٩٩٦) ص ٣٠ .
٤٠. ماري الياس . حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق . ص ٩٣.
٤١. عقيل مهدي يوسف، التشكيل الجمالي ، مقاربة فنية ، ط١(بغداد : دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٣) ص ١٢٧.
٤٢. ينظر، برتولدبرخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط١(بغداد : منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٣) ، ص ٢٠٧ – ٢٠٩.
٤٣. عقيل مهدي يوسف، التشكيل الجمالي، مقاربة فنية، مصدر سابق، ص ١٢٨ .

قائمة المصادر

١- ماري الياس. حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧)

٢- عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن (ليبيا ـ تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨).

٣- راجح ، احمد عزت ، اصول علم النفس (القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر . ١٩٨٤).

٤- رزق ، سامي احمد ، مبادئ التذوق الفني والتذوق الجمالي (بيروت : مكتبة منابع الثقافة .١٩٨٢).

٥- دسوقي ، كمال ، علم النفس ودراسة التوافق (القاهرة دار النهضة العربية . ١٩٨٨).

٦- نجاتي ، محمد عثمان ، القران وعلم النفس ، ط٤ (القاهرة: دار الشروق للطباعة والنشر ، ١٩٨٩).

٧- نصر، عاطف جودة ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ط١ (القاهرة : الشركة العالمية للنشر – لونجمان ،١٩٩٧).

٨- نجاتي ، محمد عثمان ، الادراك الحسي عند ابن سينا ، ط١ (القاهرة: دار المعارف ، ١٩٦١).

٩- نيكول ، الارديس ، علم المسرحية ، تر : دريني خشبة ، مراجعة علي فهمي(القاهرة : مكتبة الاداب ، د. ت).

١٠- فراي ، نورثروب ، الخيال الادبي ، تر: حنا عبود ، ط١ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥).

١١- ثابت ، مدكور ، الكسر النسبي في الايهام السينمائي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤).

١٢- اسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للادب ،(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٣).

١٣- آل وادي ، على شناوة ، آلاء على عبود الحاتمي، الأبعاد المفاهمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة (عمان، دار صفاء، مؤسسة الصادق، ٢٠١١).

١٤- ريموند ، المسرحية من ابسن الى اليوت ، تر: فايز اسكندر (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٩٣).

١٥- العذاري ، طارق ، آفاق مسرحية (اربد : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١).

١٦- راغب ، نبيل ، فن العرض المسرحي ، ط١ ، (القاهرة : الشركة العالمية للنشر – لونجمان ،١٩٩٦).

١٧- النزوريث ، كارل ، الاخراج المسرحي ، تر: امين سلامة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٠).

١٨- مرعي ، عبد الصاحب نعمة ، التشكيل الحركي ، الميزانسين في العرض المسرحي ، ط١ ،(الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٣).

١٩- عبد الحميد ، سامي ، مستقبل المسرح مسرح المستقبل ،(العراق ، مجلة الموقف الثقافي ، ع١ ، ١٩٩٧).

٢٠- كونسل ، كولين ، علامات الاداء المسرحي : مقدمة في مسرح القرن العشرين ، تر: د. امين حسين الرباط (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨).

٢١- آرتو ، انتوان ، المسرح وقرينه ، ترجمة : سامية أسعد (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣).

٢٢- علي ، عواد ، يانيس كوكوس شاعر السينوغرافيا ومهندس الخيال ، في : مجلة عمان ، العدد (٣٦) ، عمان : ١٩٩٨.

٢٣- البحيري ، سمير حسين ، علم لغة النص ، المفاهيم والاتجاهات (لبنان : مكتبة لبنان ، ١٩٩٧).

٢٤- ميجانالرويني ، سعد اليازغي ، دليل الناقد الادبي (الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٠)

٢٥- ويلسون ، إدوين ، التجربة المسرحية ، تر: إيمان حجازي (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى ،٢٠٠١).
٢٦- لالو ، شارل ، مبادئ علم الجمال ، تر: خليل شطا ، (دمشق : دار دمشق ، ١٩٨٢) .
٢٧- جورج سافونا ، إلين أستون ، المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد ، (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى ، ١٩٩٦) .
٢٨- بريخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، تر: جميل نصيف التكريتي ،(بغداد : منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٣) .
٢٩- عيد، كمال ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، ط١ ، (القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، ١٩٩٨).
٣٠- بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة ، تر: فاروق عبد القادر (الكويت: مطابع الاهرام ، ١٩٩١) .
٣١- بارت ، رولان ، مقالات نقدية في المسرح ، تر: سهى بشور ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٧) .
٣٢- حمادي ، عبد الرحمن ، واقع ومفاهيم التجريبية المسرحية في الغرب ، في : مجلة الرافد ، العدد (٥٤) ، ٢٠٠٢.
٣٣- يوسف ،عقيل مهدي ، التشكيل الجمالي ، مقاربة فنية ، ط١(بغداد : دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٣) .
٣٤- مايرخولد ، فسيفولد ، في الفن المسرحي ، ج١ ، تر: شريف شاكر ، ط١ (بيروت : دار الفرابي ، ١٩٧٩) .