Journal Of the Iraqia University 64-1(30-11) November(2023)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.iasj.net/iasj/issue/2776

اتجاهات الاخراج المسرحي العالمي وأثرها على المخرج العراقي

م. عدنان حسين على
جامعة تكريت- كلية التربية للعلوم الانسانية

Trends in international theater directing
And its impact on the Iraqi director

Lecturer. Annan Hussain Ali
Department of Art Education, College of Education for Humanities, Tikrit University, Iraq
E-mail addresses: annan.h.ali@tu.edu.iq

DOI 10.58564/MABDAA.62.2.2023.428

Abstract:
The simplest and most general form of theatrical direction was for the author to select the actors. He would meet them and read the text aloud to encourage them to perform and explain to them how, when and where to move on stage. These brief rehearsals took place until the play was prepared for acting and display.Therefore, it seems that theatrical direction before 1850 consisted of fixed directives and instructions. "The Greek director was known as the didasakalos, meaning the teacher, and the instructions included a set of basic rules and objectives. The old director had a job and was not truly creative, and he had to proceed with the work in accordance with the implementation of the instructions. And the old director enjoyed the task of correction.The researcher tried to identify the sources of the directorial vision and the factors influencing and explaining it, considering that modern aesthetic theories represent an essence in the process of forming the vision by answering the question that was raised in the research problem, which is to what extent the references affecting the director's reading of the theatrical text overlap with the formats of forming the vision. Output?Through this research into the manifestations and schools of directing, we seek to present a clear picture of this art, without biasing towards judgments, critical positions, or old or modern viewpoints, which have no justification or anything that makes us believe in their logic, as writing about the art of theatrical directing may encounter some The complications are due to the lack of documentation, and based on ancient writings and personal notes written by philosophers and artists, incidentally or specifically, about a particular school. These documents and blogs may in fact take more than one direction. This may be the reason for missing many facts, or changing many of them. Writings to personal writings in which a way out is observed.We examined a group of directing schools for international directors (Aduf Appiah, Edward Godon Craig, Max Reinhardt, Wesvold Meyerhold, Nikola Okhlobkov, Antonin Artaud, Stanislavsky, Jean-Louis Barrot, Grotowski) to determine the extent to which Iraqi directors (Qasim Muhammad, Salah Al-Qasab) were influenced by the schools. **Globalism. Key words:(Directing trends - International theater - Iraqi director)**

الملخص:

كان الشكل الأكثر بساطة والأعم في الإخراج المسرحي هو قيام المؤلف باختيار الممثلين، إذ يقابلهم ويقرأ النص بصوت عالٍ تحريضاً لهم على طريقة الأداء ويشرح لهم كيف ومتى وأين يتحركون على خشبة المسرح، وهذه البروفات المختصرة كانت تأخذ مكانها حتى تعد المسرحية للتمثيل والعرض.لذلك يبدو أن الإخراج المسرحي قبل عام ١٨٥٠ كان يتألف من توجيهات وتعليمات ثابتة، والمخرج الإغريقي كان يعرف بالدايدساكالوس أي المعلم والتعليمات كانت تتضمن مجموعة قواعد وأهداف أساسية، والمخرج القديم كانت لديه وظيفة ولم يكن بحق مبدعاً، وكان عليه أن يباشر العمل طبقاً لتنفيذ التعليمات، والمخرج القديم كان يتمتع بمهمة التصحيح.

وقد حاول الباحث الوقوف عند مصـادر الرؤية الإخراجية والعوامل المؤثرة فيها والمفسـرة لها باعتبار ان النظريات الجمالية الحديثة تمثل جوهراً في عملية تشـكيل الرؤية من خلال الاجابة عن التسـاؤل الذي اثير في مشـكلة البحث وهو إلى أي مدى تركت مدارس واتجاهات الاخراج المسرحي العالمي أثراً على المخرج العراقي؟

فنحن عبر هذا البحث لمظاهر ومدارس الاخراج، نسعى إلى تقديم صورة واضحة لهذا الفن، دون الانحياز الى أحكام أو مواقف نقدية أو وجهات نظر قديمة أو حديثة، ليس لها ما يبررها أو ما يجعلنا نؤمن بمنطقها، إذ إن الكتابة عن فن الاخراج المسرحي قد تواجه بعض التعقيدات بسبب عدم وفرة الوثائق، ومعتمدا على الكتابات القديمة وعلى الملاحظات الشخصية التي دونها الفلاسفة والفنانين عرضاً أو خصيصاً عن مدرسة ما، وهذه الوثائق والمدونات من الممكن أن تأخذ في الواقع أكثر من اتجاه، قد يكون سببا في تغييب الكثير من الحقائق، أو تحول العديد من الكتابات الى كتابات ذاتية يرصد فيها مخرج ما .لقد تناولنا مجموعة من مدارس الاخراج لمخرجين عالميين (ادوف ابيا ، ادورد جودون كريج , ماكس راينهاردت, فيسفولد مايرهولد, نيكولا أوخلوبكوف ، انتونين أرتو ، ستانسلافسكي ، جان لوي بارو، جروتوفسكي) للتوصل الى مدى تأثر المخرجين العراقيين(قاسم محمد ، صلاح القصب) بالمدارس العالمية .**الكلمات المفتاحية:**(اتجاهات الاخراج – المسرح العالمي – المخرج العراقي)

إشكالية الدراسة:تنطلق من السؤال التالي: إلى أي مدى تركت مدارس واتجاهات الاخراج المسرحي العالمي أثراً على المخرج العراقي؟

منهج الدراسة:المنهج الوصفى التحليلى الذى يتابع الظواهر متابعة جزئية وكلية ويدقق فى الأشياء كاشفاً عن علاقتها السطحية والعميقة.

أهمية الدراسة:إن تطور الإخراج كفن مستقل من عملية تعليمية إلى عملية إبداعية، وهذا التطور متصل بتغيرات متزامنة في المجتمع والفلسفة وفنون أخرى.

الفصل الأول: الإطار النظري:-

"ولما كان (الدوق) متمكناً من فن الرسم، فقد راح يصمم مناظره المسرحية بنفسه، ويثبتها على خشبة المسرح، ويجري التمارين المسرحية خلال وجودها، فضلاً عن أنه اهتم أيضاً بالعلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح وحركة الممثلين عليها، ليخرج بمقاييس جمالية رائعة لها علاقة بأهمية الحدث الدرامي"[١].

لقد كان للدوق أثر كبير في المسـرح العالمي، لاسـيما في أوروبا بعد أن أذهل المهتمين بالمسـرح بابتكاراته الجديدة، سـواء في واقعية المنظر المسرحي والإضاءة وتدريب الممثلين أو الدقة التاريخية في الأزياء والإكسسوارات، وهذا ما أفرز لنا عدداً من المخرجين المتأثرين من هنا تبدو أهمية البحث.

أدولف أبيا:دعا (ابيا) أن يكون سـيد العمل المسـرحي، الذي يمتلك كل خيوط العمل المسـرحي بيده، ومبعث هذه الدعوة التي أمن بها، هو المسـرح الإغريقي الذي كانت الدراما فيه لا تنقسـم بين التأليف والإخراج، بل كان المؤلف هو المخرج وهو الممثل أيضـاً، عن رؤيته في مهمة المخرج التي صـارت تكمن في قيامه بدراسـة النص دراسـة طويلة، واختيار التصـاميم المناسـبة للمناظر والمعدات المسـرحية، والإشـراف على تنفيذها بشكل دقيق.

ولما كان عمل المخرج يحمل بين طياته كل هذه المواصـفات، اشـترط أن يجمع في شـخصـيته ما بين شـخصـية الشـاعر المرهف الحس، وشخصية الرجل المجرب الحذر من الانزلاق في المطبات المهلكة التي تنحرف بالعمل المسرحي بعيداً عن هدفه المرسوم.

ويرى (أبيا) **"أن على المخرج أن يتناول مسـرحياً حدياً، إذا أراد أن يخرج عملاً، ليتيح له هذا النص فرصـة اسـتغلال المنظر المسـرحي والإضاءة والموسيقى والحركة وغيرها من عناصر العرض المسرحي الأخرى، لأن في اختيار مثل هذه النصوص، تسجيلاً لدرجة الرقي الفني التي بلغها المسرح**[٢].ويرى أن عملية الإخراج هي السعي الدائم لبعث الحياة المسرحية في نص درامي مكتوب، يعمل فيه المخرج على تحديد مساحة زمنية يتم ضمنها إخراج النص بالوسائل البشرية المتوافرة والعناصر المسرحية الآلية والتكنيكية التي يمتلكها، وقد هدف (أبيا) من وراء هذه النظرية الحديثة، لعملية الإخراج، إلى خلق أعمال مسرحية نموذجية ومثالية، تجذب المشاهد عن طريق ما تحويه من مادة ساحرة، وجذابة فتحقق قوة فنية توحد العمل هي (المخرج) الذي يسيطر على جميع عناصر العرض المسرحي.

ويُرجِّح (أبيا) "**الحركة على الكلمة من حيث الأهمية في ميزان خشبة المسرح، فالحركة عنده بمثابة الحياة، لأنه يرى أن عين المشاهد أكثر حساسية في التأثر من أذنه، فجاءت الحركة عنده لتحتل المكانة الأولى في العرض، وقلل من أهمية الكلمة حين قال "لقد صرنا إلى درجة من التدهور تجعلنا ننظر إلى الكلمة على أنها أهم من الحياة، بل ومن العمل الفني نفسه في بعض الحالات الخاصة**"[٣]. وبناء على وجهة نظره هذه في النص المسرحي، نجده يحد من مشاركة المؤلف المسرحي في جلسات التدريب، وينهي دور المؤلف حالماً ينتهي من كتابة النص،

ولا شأن له بعد ذلك بما سيدور على خشبة المسرح، فدور المؤلف يقتصر على كتابة النص.أما (الممثل) فقد اهتم به (أبيا) بوصفه صانع الفعل الدرامي في العرض المسرحي، من أجل ذلك دعا أن تكون عناصر العرض كافية في خدمة الممثل فتصميم المناظر المسرحية وتصميم الإضاءة لايهدفان إلا إلى الجمع مابين تأثيرهما وأداء الممثل في وحدة فنية متكاملة، وهنا يتضح لنا سبب رفضه أن يطغى عنصر المناظر المسرحية أو أي عنصر آخر على عمل الممثل، ليبقى المتفرج مشدوداً إلى حركة الممثل، على خشبة المسرح لذلك عد (أبيا) الممثل العنصر الذي يتم بموجبه ضبط التكوين الفني على خشبة المسرح لخلق الانسجام بين عناصر التشكيلية الموزعة.

أما (الفضاء المسرحي) فقد كان من أبرز اهتماماته التنظيرية إذ لاحظ عدم وجود وحدة متكاملة في عناصر العرض المسرحي وتوصل إلى نتيجة مفادها، أن السبب الرئيس في ذلك يعود إلى التباين بين الممثل ذي الأبعاد الثلاثة، والمناظر المرسومة ذات البعدين، وحيث أنه اعتقد بأن الممثل هو الوسيط بين الكتاب المسرحي والمتفرج، وبأن الإيهام المنظري هو شاهد الحاضر على الممثل الحي، لأن الممثل هو الشيء الحي الوحيد على خشبة المسرح، وأن الديكور هو الشيء الميت، لذا فقد هدف إلى إيجاد التناسق في جميع العناصر بعلاقتها مع الممثل، وبما أن الممثل عند (أبيا) "**كان ثلاثي الأبعاد، لذا فإن الإعداد بأسره ينبغي أن يكون على الدوام ثلاثياً**"[٤].

ادورد جودون كريج:-يرى كريج أن المخرج هو سيد العمل المسرحي، ويستحق الدور الرئيس في قيادة العملية الفنية، فلقد أراد من المخرج أن يكون ساحراً أو كيميائياً للمسرح، يستطيع وفي نعمله السحري التجريبي أن يتوصل إلى المزيد من الاكتشافات والابداعات التي تغني المسرح بالفن الأصيل، وتميز دوره بالكشف عن الجديد، من أجل ذلك سخر من المسرح التقليدي، ودعا إلى كسر شوكة الواقعية والطبيعية، وإقامة مسرح جديد يعتمد التحليق في المساحات الفضائية وإطلاق العنان لأساليب التشكيل في المسرح بأبعادها الفنية المختلفة، فقال "**كي ننتقد المسرح، لابد أن ندمره، وأن نقيم مسرح المستقبل .. ونحن نحاول هذا إنما نحاول إقامة فن يتجاوز مكانه كل الفنون الأخرى .. فن يقول أقل مما تقول الفنون الأخرى لكنه يعرض أكثر مما تعرض أيضاً**"[٥]. لهذا كان المسرح الذي رغب في تحقيقه يكلف الكثر من الجهد والمال، فالممثلون المهرة، والآلات الضخمة، وأجهزة الإضاءة المعقدة هو ما يحتاجه المخرج لتحقيق رؤيته الفنية.

وأكد كريج أهمية دور المخرج وحضوره الفني، بوصفه شخصية مستقلة واسعة المعرفة، ملمة بالكتابة المسرحية، والتأليف الموسيقي، وبفن العمارة المسرحية، وفن الرسم وغيرها من الأمور الفنية الأخرى، متجاهلاً في الوقت نفسه الملاحظات التي يسطرها المؤلف المسرحي على النص، سواء في تحديد نوع الحركة او نوع الأزياء المطلوبة، أو تحديد المكان أو طبيعة الإضاءة المستخدمة، أو شكل المناظر المسرحية.

وقسم المخرجين على نوعين:

النوع الأول: هو صانع العمل المسرحي من الطراز الأول (الحرفي) الذي يلتزم بكل ما موجود في النص المسرحي، مستعيناً بالمؤلف نفسه، وبالممثلين ومصممي المناظر والأزياء، وغيرهم من الفنيين.

والنوع الثاني: المخرج الفنان الملم بأسلوب العمل الفني والذي يبدع ويبتكر ويختار الحركة والكلام والخطوط والألوان والإيقاع المناسب بنفسه لكل مشهد وهذا هو النوع الذي يفضله كريج من المخرجين.ولم يعتمد (كريج) على النص المسرحي إلا بقدر ما يوحى إليه بالمعنى العام، وبقدر ما يستنبط منه افكارا جديدة تخدم الإنتاج الفني، فيترجم هذا المعنى من خلال الحركات والتكوينات الفنية مستعيناً بأقل ما يمكن من الكلمات، مؤكداً أهمية حركة الممثل وقطع الديكور وألوانها، وفي ذلك ينحو بفنه نحو فن التمثيل الصامت (البانتوميم)، الذي يعتمد الإشارة والحركة والخيال، ومنذ عام (١٩٠٤) بدأ اهتمامه واضحاً بالتمثيل الصامت، وتوقع أن زمن النص المكتوب سينتهي، وستحل محله أعمال تخلو من الكلمة وتمتلئ بالحركة، يقول "**وأنا اؤمن بالزمن الذي سوف يكون في مقدورنا فيه أن نخلق أعمالاً فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة**"[٦].وكما وجدنا عند (ابيا) من قبل، نجد عند (كريج) الشيء نفسه فكريج يرى أن مهمة المؤلف تنتهي بانتهاء عملية التأليف، ولاحق له بعد ذلك بالتدخل في خصوصية عمل المخرج، بل ذهب أبعد من ذلك في تزمته مع المؤلف، حين اعتبر أن رسم حركات الشخوص المسرحية على النص من قبل المؤلف، ما هو إلا تعدٍ صارخ على عمل المخرج، يقول كمال عيد "**ويرى كذلك كريج، أن الاستمرار في كتابة وشرح مابين القوسين والاسهاب في ذلك ماهو إلا تعدٍ على وظيفة المخرج المسرحي وفكره ورأيه ورؤيته، فلماذا يحزن المؤلف إذن لو ترك له أحد الممثلين حواراً أو أضاف إليه؟ ذلك لأن هذا التدخل يعادل تدخل المؤلف بما بين قوسين في عمل المخرج**"[٧].

ماكس راينهاردت:إن نظرة (راينهارت) الفلسفية إلى المسرح تمثلت في أنه مجتمع للمشاركة العاطفية والوجدانية، يجمع فيه الممثل والمتفرج، وصب اهتمامه بأن تكون المسرحية التي يقدمها سهلة الفهم، وخالية من التعقيد، مهما كان شكلها أو طرازها أو المدة الزمنية التي كتبت فيها.

كانت فلسفته الكونية تتمثل في أن قدرة الإنسان الخلاقة مستمدة من قدرة الله، وأن المسرح له القدرة على صنع الإنسان والمجتمع من جديد، لاسيما أن وظيفة المسرح – عنده – هي الكشف عن الحقيقة، حقيقة الروح الجوهرية للإنسان، وأن حب الإنسان للمسرح شيء غريزي سواء كان ممثلاً أو متفرجاً.إن إحدى سمات العمل عند (راينهارت) بوصفه مخرجاً هي اعتماده نسخة الإخراج (السكربت)، وفيه يسجل كل الملاحظات التي ينطبق ويتلفظ بها في كل جلسة من جلسات التدريب، حتى يصل (السكربت) في محتواه على ملاحظات تصل إلى خمسة أو ستة أضعاف النص الدرامي نفسه، صحيح أن (الدوق ساكس ماينغن) قد اعتمد (نسخة الإخراج) أيضاً، إلا أنها كانت لاتتعدى تسجيل حركات الدخول والخروج، من وإلى خشبة المسرح، وبعض الملاحظات البسيطة عن المناظر المسرحية والأزياء، بيد أننا نجد نسخة الإخراج عند (راينهاردت) تأخذ وجهات نظر جديدة ومتطورة، إنها تسجل الأهميات الفنية، تكتب تحديداً درجات الصوت، والتونات وتغيراتها وانتقالاتها عند كل ممثل، وفي كل مشهد تسجل الصمتات التي تخترق بعض أدوار الممثلين، تدون المعاني الحسية والموسيقية لكل مشهد، توضح حالة الإضاءة المسرحية وألوانها وقوتها وضعفها، تسجل الانتقالات بكل ما فيها من عمل تقني وحركي وأداء تمثيلي من مشهد إلى آخر يتلوه تدون المؤثرات الصوتية من ضوضاء إلى أصوات طبيعية وغير طبيعية وموسيقية، بما فيها من رعد وبرق وأمطار ورياح، لذا كانت نسخة الإخراج (السكربت)، قاموساً لغوياً مسرحياً يجمع كل صغيرة وكبيرة في العرض المسرحي، ولايجوز لأحد أن يعمل على تغييره.

فيسفولد مايرهولد:ناصب (مايرهولد) الدراما الطبيعية والواقعية العداء، فمنذ أن ترك مسرح موسكو الفني عام ١٩٠٢ ليبدأ نشاطه المستقل، راح يبحث عن وسائل جديدة من الأشكال المسرحية التي تتجنب مطابقة الواقع، حتى أسس عام ١٩٠٥ الاستديو التجريبي بمساعدة المخرج ستانسلافسكي، والذي أطلق عليه (استديو بوفارسكايا).وقد طمح (مايرهولد) من كل ذلك إلى خلق مسرح يكون بديلاً عن المسرح الواقعي، ويهيء المناخ المناسب للمتفرج لإطلاق قدراته التخيلية، فسار العمل فيه على مبدأ (الأسبلة)، والأسبلة تعني .."**أن نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة، وتصوير سماتها الداخلية المميزة**"[٨].ويرى (مايرهولد) أن (المخرج) هو منظم للعمل المسرحي قبل أي شيء آخر. وعليه أن يتسلح بالمعرفة والثقافة التي تعزز شخصيته كمخرج، منها، أن يكون ذا إطلاع بالتكنولوجيا للاستفادة منها في شتى المجالات، وأن يولي اهتماماً كبيراً بالمتفرج، لأنه الهدف الأساسي من العرض المسرحي.وقد عد الممثل العنصر الرئيس على خشبة المسرح، ونادى بأن تكون جميع عناصر العرض المسرحي الأخرى في خدمته ليستحوذ على اهتمام الجمهور كلياً، وليكشف عن روحه المندمجة بروح المؤلف المسرحي عبر روح المخرج، يقول مايرهولد: "**الممثل هو العنصر الرئيس على خشبة المسرح، وكل ماهو خارج عنه هام بقدر ماهو ضروري له في العمل**"[٩]. ويقول أيضاً "**يجب أن تكون جميع وسائل المسرح في خدمة الممثل، وعلى الممثل أن يستحوذ على الجمهور كلياً، ذلك أن عملية التمثيل تحتل واحداً من أماكن الصدارة في الفن المسرحي**"[١٠].كما أكد على "**أهمية (التكنيك) للممثل، ليتسنى له تنفيذ الخطة الإخراجية التي وضعها المخرج، من أجل ذلك أوجد طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها اسم (البايوميكانيك) أو (ميكانيكية الجسم)، والتي تعني ترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية، من خلال استخدام الحركات البلاستيكية التي تعين الجمهور على فهم الحوار الداخلي للشخصيات، ويفسره (مايرهولد) بأن الحوار للسمع، وحركات الممثل البلاستيكية للبصر، ويتأثر هذا الخيال بالجانب البصري أكثر، لأن فن الممثل من وجهة نظره يعني بخلق الأشكال البلاستيكية على خشبة المسرح**"[١١]. وهذا ما يبرر حاجة الممثل إلى دراسة (البايوميكانيك).ويرى (مايرهولد) في (البايوميكانيك)، استعادة الممثل للتشكيل البيولوجي الذي افتقده، إذ لابد له أن يكون مرتاحاً جسدياً، وأن يشعر بالتوازن الجسماني باستمرار، وهذا ما يوفره له (البايوميكانيك) الذي استوحاه من حركات العامل الماهر التي تتصف بأنها حركات راقصة وسريعة واقتصادية في بذلك الجهد، لذا فإن الممثل مطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، إلى الحد الذي يتقن فيه الدقة في الحركة، والقدرة على التنفيذ السريع للحركات المطلوبة، والاقتصاد في الجهد والزمن. إن استخدام (البايوميكانيك) أو (ميكانيكية الجسم)، هو في الحقيقة محاولة تطويع نظرية الميكانك إلى نظريات التمثيل، وتفترض أن جسم الممثل عبارة عن ماكنة عجيبة مؤلفة من مكائن عدة.

ولتحقيق هذه النظرية، قام (مايرهولد) بوضع مجموعة من التمارين الجمناستيكية للممثل الذي يتم اختياره على وفق سمات ومواصفات خاصة ليصبح ممثلاً بايوميكانيكياً.وتتمثل سمات الممثل البايوميكانيكي – من وجهة نظره – أن يكون سليم الجسم والأعصاب، وأن يتمتع بمزاج جيد، وبالموهبة الموسيقية، والقدرة على القيام بالألعاب البلهوانية، والرشاقة في الأداء واللياقة البدنية العالية، والحيوية الداخلية، والمهارة في الابتكار وسرعة البديهة وعدم الإفراط في المبالغة وملماً بالمعارف التي يتطلبها فن المسرح.

نيكولا أوخلوبكوف:

يشارك المخرج الروسي (أوخلبكوف) كلاً من (مايرهولد) و(راينهاردت) في نظرتهما الفلسفية في تقديم العرض المسرحي.ففلسفة (اوخلبكوف) مبنية على أساس أن العرض المسرحي هو مقابلة بالمصادفة بين صديقين حميمين، هذه المقابلة التي تؤكد وحدة عواطفهما وتنسيهما العالم بأسره، هذا الصديقان الحميمان هما (الممثل) و(المخرج).على هذا الأساس كانت الدار المسرحية عنده، عبارة عن فراغ كبير مغطى، تخلو من اية معمارية داخلية ثابتة، عدا شرفة في أحد جوانب هذا الفراغ، وهذا الفراغ يصلح لكل العروض وبكل أشكالها المتعددة، أما مقاعد الجمهور فهي غير مثبتة ويمكن تشكيلها كيف يشاء المخرج، ووفقاً لمقتضيات النص، ربما بشكل دائري حول فراغ محصور في الوسط، أو بشكل مثلث في زوايا أركان الصالة. لذا فأحداث العرض المسرحي صارت تدور وسط الجمهور، أوحولهم أو تحتهم (إذا جلس الجمهور في الشرفة).ونتيجة لطبيعة مكان العرض المتغيرة باستمرار، فمسرح (أوخلبكوف) لا يستعمل المناظر المسرحية الثقيلة، ويكتفي بقطع محدودة من الأثاث البسيط، مختصراً قدر الإمكان التفصيلات المملة في الديكور "**كما أنه حذر من إشادة ديكور بناء حقيقي أو غابة حقيقية، والتقيد بالحرفية الطبيعية، وإنما اللجوء إلى التعبير**"[١٢].لقد حاول (اوخلبكوف) أن يوازن بين ايهامية المسرح المتمثلة بمنهج ستانسلافسكي والمسرح كلعبة عند مايرهولد، واختلط لنفسه منهجاً وسطاً بين هذين الاتجاهين، مؤكدا على العلاقة الحميمة والمتأصلة بين الممثلين والجمهور.

في أحد عروضه المسرحية، يدخل الجمهور إلى الصالة، ليجد الممثلين يضجون بالحركة، ولم يجد المقاعد كما تعود أن يجدها فقد وضعت بطريقة خاطئة "**ثم اكتشفوا أنه لاتوجد هناك خشبة مسرح، وأن أحد جوانب الصالة الواسعة قد بني على شكل ضفة نهر عالية غير مستوية، ترتفع حوالي خمسة أقدام، وفي وسط الصالة نتوء ضخم، وبين هذين الحدين يجلس الجمهور، وحين تمايز الجمهور عن الممثلين وخفضت الأضواء، اكتشف الجمهور أنه وسط جماعات الفدائيين أو الأنصار تحارب في مكان ما من الجبهة الروسية أثناء الحرب الأهلية**"[١٣]. لقد ألغى (اوخلبكوف) الحواجز بين الجمهور والممثلين بأن أجلسهم وسط منطقة التمثيل، وأن أحداث العرض المسرحي كانت تدور قبل دخول الجمهور إلى الصالة، وفي نهاية العرض، جعل الجمهور والممثلين يتصافحون ويلتقون معاً بالأحضان والقبلات وسط جو من الفرح والابتهاج، وهما كتلة واحدة، وليس كتلتين متفرقتين.ولم يقتصر أوخلبكوف على تقديم عروضه داخل بناية المسرحية، إنما قدم عروضاً أخرى كثيرة خارجها، فعرض في الميادين العامة، والساحات وأمام القصور والكاتدرائيات، مؤكداً على كل ما هو شعبي، ويتصل بتوحيد الشعب.

انتونين أرتو:

دعا (ارتو) إلى مسرح الأسطورة والسحر، ونادى بالتخلي عن الواقعية السردية والنفسية ويرى مهمة المسرح هي التعبير عن الأشياء التي لايمكن التعبير عنها بالكلمات، وينحصر دور الكلمات في حدود الشعائرية والتعويذية.لقد مر (ارتو) بثلاث مراحل مهمة، كان موقفه فيها يختلف من مرحلة إلى أخرى بالنص المسرحي ففي المرحلة الأولى، وضع النص في مكانة عالية، ورأى أن للنص المسرحي امكانيات لاحص لها، فأحل النص مكان الصدارة في العرض المسرحي، وفي المرحلة الثانية، كف (أرتو) عن الدفاع عن فكرة سيادة النص وعدم المساس به، واستبدل ذلك بسيادة الإخراج، وحرية المخرج المطلقة في العرض المسرحي، يقول أرتو "**سنطلب من الإخراج لا من النص، أن يعنى بتجسيد الصراعات القديمة**"[١٤].أما المرحلة الثالثة، فقد حاول فيها استبعاد النص عن العرض، واستبداله بالصرخات والالتواءات التي يؤديها الممثل، وفي هذه المرحلة، أهان (أرتو) النص، وشوهه، وأذله، وأفقده صفاته الرئيسية بالتدريج ودعا إلى وضع حد لاستبعاد النص، والبحث عن فكرة لغة جديدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة، واقترح أن تكون قريبة إلى الكتابة الموسيقية، أو ن تكون نوعاً من اللغة المرقمة، يقول أرتو "**لن نمثل مسرحيات مكتوبة، لكننا سنحاول أن نقوم بمحاولات في الإخراج المباشر حول الموضوعات والوقائع، والمؤلفات المعروفة**"[١٥].ويقول أيضاً "**سنخرج دون أن نحسب حساب النص**"[١٦].وفلسفة (أرتو) في رفض النص المسرحي قائمة على أساس أن لغة الكلمات لم تثبن بالدليل القاطع أنها أفضل لغة موجودة، لذا وجب عليها أن تغادر خشبة المسرح لتحل محلها الحركة.وكان (أرتو) يرفض الأفكار الواضحة التي تحملها اللغة، ويعدها أفكار ميتة ومنتهية، ويدعو إلى الأفكار التي تخلق على خشبة المسرح مباشرة، وتصطدم بعقبات الإخراج، ويراها اكتشاف لغة إيجابية، تتخلى عن الحدود الاعتيادية للمشاعر والكلمات، لأن الأإكار التي سطرها المؤلف في النص، لتفرض نفسها على الإخراج، صادرة من إنسان أبله، مجنون، شاذ.أما (الممثل) عند (أرتو)،" **فله أهمية قصوى، مادام نجاح العرض المسرحي متوقفاً على فاعلية أدائه، وعنصر سلبي محايد، مادامت مبادراته الشخصية في العمل مرفوضة، ومع ذلك فلا توجد قواعد أو أسس في هذا المجال**"[١٧]. فيصف أداء الممثل على خشبة المسرح بأنه هذيان معد كالطاعون.أما (الجمهور)، فيراه (أرتو) "**تواق إلى الغموض، وإلى الحالة الشاعرية التي تفيض بالحياة، لذلك اقترح مسرحاً يسحق فيه إحساس الجمهور بواسطة الصور المادية العنيفة، لتبهره إلى دوامة من القوى العليا، لأنه يعتقد أن الجمهور يفكر بحواسه أولاً، ولايجوز مخاطبته عن طريق العقل كما يفعل المسرح النفسي (الواقعي)، لذا وجب**

اشتراك الجمهور في العمل المسرحي اشتراكاً كاملاً"[١٨].والمسرح عند (أرتو) كالطاعون، لأنه نداء هائل لقوى تعيد الفكر، كالطاعون لأنه يدفع إلى الخارج جوهراً من القسوة الكامنة، المسرح كالطاعون لأنه إما أن ينتهي بالموت أو بأقصى أنواع التطهير، "**إن تأثير المسرح – من وجهة النظر الإنسانية – كتأثير الطاعون، نافع، لأنه، إذ يدفع البشر إلى أن يروا أنفسهم كما هم، يسقط القناع، ويكشف الكذب، والنذالة، والنفاق"**[١٩].ويطمح (أرتو) "**من عرضه المسرحي أن يبعث فكرة العرض الشامل، ليسترد من السينما والسيرك ومن الحياة ذاتها ما كان ملكاً له بالأصل وأن يشتمل على صرخات وشكاوى ومفاجآت ورؤى وأحداث مفاجئة من كل نوع، والأنوار المتلألئة، وجمال الأزياء الساحرة، وسحر الموسيقى، ونغماتها القليلة النادرة وإيقاع الحركات المادي، من أجل أن يعيد إلى المسرح فكرة الحياة"**[٢٠].أما عن (الفضاء المسرحي) فقد أراد أرتو أن يلغي خشبة المسرح والصالة معاً، ويستبدلهما بمكان واحد دون حواجز، ليحقق الاتصال المباشر بين الممثل والمتفرج، وفضل أي مكان آخر، مثل (مخزن أو حظيرة ـــو كراج) يعيد بناءه على وفق أسلوب الأماكن الدينية المقدسة، على أن يبقى ليقدم عروضه المسرحية في بناية المسرح التقليدية.

ستانسلافسكي ومدرسة الأداء:

"إن الإدراك عند الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله فحسب، ولكن معناه أن يحس .. أن يشعر .. ويشعر بجسمه كله".[٤]

إن هذا المزاج الجسماني الذي يسهل جداً على الإلهام أن يولد في ظله، وذلك يعني أن الممثل في مزاج خلاف، لكنه مزاج طارئ وغير مستمر. "ولكن .. كيف يستطيع الممثل أن يجعل هذا المزاج حالة مستمرة وليس مجرد صدفة طارئة؟ كيف يستطيع أن يخلقه متى شاء وكلما أراد؟ إنه إذا تعذر أن يخلقه كله دفعة واحدة فيجب الوصول إليه خطوة بعد خطوة، مستعيناً على بنائه باستعمال عناصر مختلفة. فإذا لزم تطوير كل من العناصر التي يتركب منها في نفس الممثل على حدة، وبطريقة منتظمة، وبسلسلة من التمرينات المعينة .. فليكن ذلك. والقدرة على تلقى على المزاج الخلاق توهب للممثل العبقري في كامل هيئتها بالطبيعة" [٢١]. "**إن الممثل في دوره تسيطر عليه إحساسات معينة تماماً كما لو كان في الحياة، فالمطلوب منه إذن أن يتوفر فيه الإحساس وقوة التركيز للأفكار وقوة التذكر لأشكال الحركة الجسمية، ثم الإحساس بآلية هذه الحركة، وعليه أيضاً أن يكون مفعماً بالشعور، يعيش في الدور ويتسلل تحت جلد الشخصية ثم أخيراً المقدرة على إيجاد العلاقات الذهنية ومنطقية الإحساس والقدرة على التحليل النفسي**" [٢٢].إن عملية تذكر الشعور هذه إنما تنبع من إحساسات داخلية يستدعيها الممثل من داخل نفسه أو تكون مكررة لديه. ولايعني هذا أن ستانسلافسكي قد ربط عملية تذكر الشعور بما قد حدث في ماضي حياة الممثل حتى يتذكره، فمدرسته لاتتبع تماماً هذه القواعد ولاتتمسك بها. فإلى جانب التطور التسلسلي في تكوين الشخصية المسرحية نجده يعلق أهمية كبيرة على قدرة الممثل نفسه على التخيل ومعرفته بدقائق الحياة .."**ويقول ستانسلافسكي في توضيح فكرته أن يعيش الممثل في دور ما ويتسلل تحت جلد الدور: إن هذا الشعور محاولة للدخول في إهاب شخصية أخرى يخدم ذرات الصوت وتفرعاته. ومن ثم فهو يخدم الممثل نفسه ويوجهه تلقائياً نحو الإحساس السليم ومن الضروري جداً أن يكون هذا الشعور مستنداً إلى معرفة الأحوال والخبرة بأمور الحياة. فالحياة في أي دور دون استعمال ذرات الصوت وتفرعاته الملائمة لشكل الدور تجعل الممثل يستخدم طبقة صوتية زائفة بعيدةعن تكوينه للشخصية"**[٢٣].خاصة **أن "ستانسلافسكي نفسه فقد كان ممثلاً مدرباً صوتاً وجسداً ولديه خبرة في التمثيل لزمن طويل قبل أن يصبح مدرساً لمنهجه، وهندما بدأ مسرح الفن بموسكو ١٨٩٨ كان يعمل بمجموعة من الممثلين المدربين صوتاً وجسداً وخبرة، كان الممثلون يعرفون كيف يؤدون ويتحركون، فقد كانوا مسلحين حقاً بأسس التكنيك وكانوا مهيئين لشجاعة المخاطرة التي كان استانسلافسكي مقبل عليها وكانت هناك تأكيدات مستمرة على أهمية التكنيك الخارجي"**[٢٤].وخاصة الاهتمام الواعي بتوظيف الجسد مسرحياً، فقد كان ستانسلافسكي، يضع في اهتمامه الأساسي تدريب الصوت والجسم أساساً لآلة الممثل، وما يتم تدريب الممثل على الأساسيات من عوامل التركيز والاسترخاء، يكون عندئذ جاهزاً للتكنيك الداخلي للذاكرة الانفعالية.كما أشار إلى أن الحياة هي المعين والمصب الذي يأخذ منه الممثل ليشكل داخله عبقرية خلاقة تصب بالتالي في نهر الحياة العريض، ونشير إلى آخر ما وصلت إليه نظريات فن الممثل في أوروبا في السنوات الأخيرة على يدي (جيرزي جروتوفسكي) الذي يعلو بفن الممثل إلى مرتبة القداسة" [٣].

مدرسة جان لوي بارو:جان لوي بارو علم من أعلام المسرح الفرنسي المعاصر، يمتاز بالجرأة البالغة في معالجته للمسرحيات التي يخرجها، وبالبحث الجاد العميق الذي يؤدي إلى فتح نوافذ جديدة، وإلى ابتكار طرق حديثة للإطار الذي يصمم على أن تظهر فيه مسرحياته، وقد ساعده على إثبات وجهات نظره كونه ممثلاً ناجحاً متخصصاً في البانتوميم."وكانت السياسة المسرحية من أهم الأعمال التي شغلت ذهن بارو فترة طويلة حتى استقر على أنواع المسرحيات التي يقدمها والتي تتلخص في الآتي:-

١- الكلاسيكيات.

٢- المسرحيات الحديثة للمؤلفين المعاصرين.

٣- المسرحيات التجريبية.

"وكان بارو شغوفاً بالنوع الجديد من المسرحيات، إذ كان يجد قيم المسرح الفرنسي في هذه السياسة المسرحية وبخاصة المسرحيات التي كتبها كلوديل وكامي وكافكا" [١].وجان لوي بارو كفتان "**أصيل يأخذ العمل المسرحي ويتعهده بجدية فائقة الحدود .. فهو يهتم جداً بالحياة التي نحياها كما يهتم بالنفس الإنسانية وتحركاتها، وعلى هذا اهتم مسرحه واهتمت مدرسته، بما أطلق عليه (الحقيقة الحاضرة) والحركة وفن الإيقاع، "فالمسرح في عرفه ليس مكاناً لقطعة الأدب فقط (ويقصد النص المسرحي)، بل هو مجموعة متناقضات تكونها نظريات كثيرة مجتمعة تخرج على الجمهور بوحدة واحدة تسمى (العمل الفني) فالمسرح لاينقل تلقائياً الحياة العامة أو الحقيقة ولكنه يصنع من نسيجها فناً جديداً هو فن المسرح، يصنع فناً مليئاً بالحقيقة والجمال والألوان والتأثير"** [٢].ويهتم جان لوي بارو اهتماماً بالغاً بالبانتوميم، وهو يربط بين وبين المشاكل الفنية التي تنشأ عادة عند تحريك جسد الممثل على المسرح.**"ويؤكد بارو أن ممثل البانتوميم يهتم بتفصيص الحركة المسرحية وأنواعها، ويدقق في إظهارها أكثر منه عن ممثل الدراما .. إذ أن جعبة ممثل البانتوميم مليئة بأصول الحركة ومفهوماتها المباشرة التي تصل إلى الجمهور المتفرج دون حوار، فلابد والحالة هذه من أن تشتمل حركته على التعبير القوي الذي يقوم مقام الحوار في بعض الأحيان"** [٢٥].ويؤكد بارو أن الحركة المسرحية في البانتوميم لها قوتها وشأنها المؤثر بدل الكلمة أو العبارة المسموعة .. وهو في محاولاته الفنية المسرحية إنما يريد أن يرتقي بفن البانتوميم ليكون فن الحاضر

المعمل المسرحي عند جروتوفسكي:ان الهدف الأساسي للمعمل المسرحي هو تحقيق الاتصال المباشر بين الممثل والجمهور فلا يجب أن تكون هناك خشبة مسرح. فالممثل يتحدث إلى الجمهور مباشرة، ولابد أن يكون هناك اتصال مباشر بين الممثل أو مجموعة الممثلين أو الجمهور حتى أن الجمهور يصبح جزءاً من المشهد.وفي كل هذه التجارب في الواقع لم يخرج من مدارات المسرح، بل من مدار العرض المسرحي، أي بمعنى أنه قد واصل في توظيف العديد من آليات الفن و "الفعل" **ليقوم بحفريات في أرضية المسرح، وبشكل عميق ودقيق ليصل إلى أقصى مداراته في السلسلة الطويلة"** [٢٦].من تجاربه من أجل خلق أرضية جديدة.**"وهنا تكمن إشكالية في غاية الحساسية، وهي كيف يمكن الكشف عن الآخر الذي فينا، كيف يمكن خلق التناسق والتناغم (الهارموني) بين الباطن والظاهر، بين الآنا والجسد، بين النفس والعقل، بين الأحاسيس والأفكار التي تدور في باطننا وتظهر في حركاتنا الجسدية، كيف يمكن إزالة ذلك "الإنفصام" أو "الانقسام" الذي يسود عالم الإنسان، والذي يجثم على طبقات كينونته؟ كيف يمكن للإنسان أن يعيش بكامل كيانه، وأن يكسر أطواق الشروط والضغوط الاجتماعية والثقافية، ويقوم بفعل تام بمنح نفسه من خلاله؟ ذلك "الفعل التام" الذي تمتد فيه الطاقات المتعددة، وفي تناغم وفي آن واحد" (٢٧)**.ومن هذا المنطلق توغل جروتوفسكي في قضية "الانفصام" بين الأنا والجسد والبحث عن إرضاء الآخر. (المتفرج أو الناقد) بأية طريقة كانت، ومن دون الاهتمام بما هو جوهري أي مايكمن في طبقات الكيان البشري .. والكشف عنه، مع الآخر ومن دون الخوف من الأحكام المسبقة.**"ومن خلال تأملنا لعمل وتجارب جروتوفسكي، نجد أن اهتمامه بالآخر، قد جاء على بعدين من الطاقة الإنسانية: بعد عضوي، حيوي، وبعد روحاني (علوي). وذلك يعني الانفتاح نحو الآخر بحيوية عضوية (أفقية)، والانفتاح (العمودي) صعوداً وهبوطاً في مختلف مستويات الطاقة (من الكثيفة إلى الرقيقة) الكامنة في طيات كينونة الإنسان – الفنان"** [٢٨].سواء الشريك الذي يتم التفاعل معه، بشكل مباشر في فضاء العرض المسرحي، أو الشريك الذي يتم استدعاءه من التجربة الحياتية للممثل "والآن وهنا" ومن خلال المعايشة معه في حضور "الجسد – ذاكرة" و "الجسد – حياة" كما يشير جروتوفسكي نفسه.ويعود جروتوفسكي لأستاذه ستانسلافسكي وغيره من المدارس الفنية مؤكداً الأرضية التي انطلق منها قائلاً: **"أنه منهج ستانسلافسكي في إعداد الممثل ودرس تجارب ديلسارتي حول ردود الفعل الانطوائية والانبساطية، كما استوعب نظرية مايرهولد حول الآليات الحيوية بالإضافة إلى مشاهداته وتأملاته، التي اكتسبها من زياراته المتعددة لمسرح الشرق خاصة الكاثاكالي والنو وغيرها من مسارح الشرق التي تولى أهمية كبيرة للفعل الجسماني، بالإضافة إلى دراسته لعلم النفس والأنثروبولوجي، خاصة دراسات بافلوف ديونج وإميل دور كيم حول الارتباط الشرطي وتفسير الشخصية باعتبارها جزءاً من البناء الاجتماعي"**[٢٩] .لقد توصل جروتوفسكي إلى أن الممثل في المسرح الأوروبي يحيط بنفسه، بمجموعة من الأنماط والقوالب التي تغربه عن ذاته، وتحقق حالة من الفصام الواضح بين روحه وجسده، وبالتالي فهو يحرم نفسه من اكتشاف قدرات تعبيرية هائلة كامنة في روحه وهو لايدري عنها شيئاً، ويذهب جروتوفسكي إلى أن اكتشاف هذه القدرات غير المرئية، تحرر الممثل من الفارق الزمني الناتج عن المسافة الهائلة بين دوافعه العميقة وردود أفعاله الخارجية، فإذا تمكن الممثل من إلغاء هذه المسافة، فسوف

يتمكن من أن يعرض ذاته أمام المتفرج ليس باعتباره صوتاً وجسداً، ولكن باعتباره طاقة روحية عميقة، يمكن أن تتجسد أمام المتفرج في صورة مرئية ملموسة. **"لقد توصل جروتوفسكي خلال بحثه في المسرح إلى ضرورة استغناء المسرح عن العناصر الزائدة، التي تدفع الممثل إلى التصنع وبالتالي تغيب حضوره الإنساني الحقيقي على خشبة المسرح، لذا فقد آمن أن تجربة العرض المسرحي يمكن أن تحيا دون تشكيل، ودون موسيقى أو أزياء مسرحية، أو مؤثرات ضوئية وماكياج، بل يمكن أن تحيا دون نص مسرحي – بالمعنى التقليدي"** (٣٠).لقد كان طبيعياً أن يلجأ جروتوفسكي إلى فكرة المعملية في المسرح، حيث يتيح له هذا الشكل وضع الأداء التمثيلي والصياغة الفنية للعرض المسرحي، تحت عوامل الضبط والمراقبة، ويذهب جروتوفسكي إلى استعارة مفهوم المعمل من العلوم الطبيعية لايعني أنه ينتهج نهجاً من حيث الوصول إلى نتائج تتمتع باليقين الرياضي، ولكنه نحت مصطلح المعمل المسرحي لأن المسرح في عصرنا هذا مهدد بالموت والفناء من جراء سيطرة اللغات الفنية المختلفة على جوهره البسيط، الذي يرى جروتوفسكي أنه ينحصر في محاولة بسيطة هي **"مايحدث بين الممثل والمشاهد"**(١). ومن هنا كانت الحاجة إلى المعمل، حتى يمكن تنقية جوهر التجربة المسرحية من شروط الأدب ومنجزات الفنون الأخرى.

الفصل الثاني: الإطار التطبيقي

تجربة المخرج: قاسم محمد ومسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) وجروتوفسكي:يتعامل المخرج (قاسم محمد)* مع النص بوصفه طاقة متحركة غير ثابته لأنه آت من الحياة ومن الانسان، سواء كان فى الماضى أم فى الحاضر. فعند قراءته للنص، يثبت وجهة نظره كمخرج، ويثبت حركة الشخصيات بشكلها الأولى.وحينما يأتي موعد التمرين يعمل مع الممثل بشكل متجدد ومتغير، كما هو فعل الحياة، ومن ثم فإن هذا التغير ينعكس على النص، يقول "أنا اتعامل بشكل متغير إلى أن أصل يوم العرض، فأترك العمل، وفعلاً تنتهى علاقتى به، لأنه يتقفف، لإأروح باحثاً عن نص آخر وهكذا..." ونتيجة لهذه النظرة المتجددة للنص، صار بمقدوره أن يحذف ويضيف ويغير بالحوار وبالشخوص المسرحية، من أجل تحقيق رؤاه الفنية والفكرية.ويعد (قاسم محمد) من المخرجين الذين اعتمدوا على أنفسهم فى تأليف وإعداد أغلب النصوص المسرحية التى أخرجوها، ذلك لأنه لا يفضل النص الجاهز يقول **"أنا لا أذهب إلى الجاهز، أذهب إلى تجهيزى الخاص، يعنى انا أجهز النص لذلك نجده يحرص على كتابة المسرحيات التى يخرجها أو يقوم بإعداها سعياً منه إلى تحقيق التناغم بين الفعل وبين الكلمة المنطوقة، فضلاً عن تطابق رؤيته الإخراجية كمؤلف ومخرج، فلا تعود به حاجة إلى دراسة رؤية المؤلف والاختلاف فى وجهات النظر بينهما**(٢).أما تعامله مع (الممثل) فقد عمل (قاسم محمد) على تهيئة تمارين خاصة هدفت إلى إعداد ذات الممثل، تسبق عادة تمارين العمل المسرحي، ويهدف هذا الإعداد إلى تعريف الممثل بنفسه قبل كل شيء، فيأتيه من الداخل لا من الخارج، يقوده إلى أعماق نفسه، معتمداً جملة من التجارب الشخصية،والتجارب المدروسة التى تعلمها، وما مر به من تجارب حياتيه، محاولاً إضاءة الأماكن المعتمة في عالمه الداخلي، مثيراً حواسه ومشاعره وأفكاره، محركاً عوالمه الداخلية بشكل واسع وأشمل لأن شكل الممثل الخارجى يمكن الحصول عليه بسهولة، بيد أن الصعوبة تكمن فى كيفية تفجير العالم الداخلي للممثل والعالم الداخلي للشخصية في آن واحد.

ويرى (قاسم محمد) أن تعامل المخرج على وفق القياسات الأوربية في الخمسينات، ويعني بها القراءات الأولى، البحث عن الحركة، الميزانسين، التركيب (التكوين)، باتت الآن بالنسبة إلفيه غير مهتمة، لأن العمل مع الممثل الآن يولد في اللحظة، وينمو من خلال المماحك واصطدام الأفكار، من أجل تجهيز الممثل للعرض يقول **"الآن أعمل على الفضاءات المتعددة بحثاً عن آخر يتوغل أبعد في المعنى** أما (الفضاء المسرحي) فيرى (قاسم محمد) **لكل مسرحية فضاءها الخاص بها ولا يوجد فضاء واحد إذاً يعتمد الجانب الروحي في فهم الفضاء المسرحي أكثر من الشكلي، ولاسيما الروح المحلية في فهمى للفضاء، في استخدامي له، حتى عندما أضع الممثل في الفراغ على الخشبة، هو أيضاً معالجة للفضاء، لأن الفضاء يتشكل بتشكل الممثل، لأن الفضاء يجمد الفعل على خشبة المسرح، ويتحرك عندما يتحرك الفعل، وأنا بما أنى أعتمد العمل من الداخل، إذاً آتى الفضاء أيضاً من الداخل"**(٢). ويلاحظ على المخرج (قاسم محمد) أنه يعتمد غالباً إلى تصميم مناظر المسرحية بنفسه وبما أن عمله مع الممثل لا يعتمد على الثبات، ويعتمد على الغور إلى مديات أبعد فأبعد فى كل يوم من أيام التمرين، لذلك نرى أن الفضاء المسرحى عنده يتغير أيضاً وهذه الطريقة كما أراها قريبه الشبه بطريقة المخرج (كروتوفسكى) ويحكى مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) قصة عدد من الشهداء المصريين الذين سقطوا دفاعاً عن أرض مصر ضد العدو الصهيونى، ودفنوا فى أرض سيناء وبمرور الوقت ألفوا وقع أقدام أهلهم بالقرب من قبورهم، وفجأة يتغير إيقاع وقت الاقدام، ويخرجون من قبورهم ليستفسروا عن سبب هذا التغيير وعندما يعلمون أن العدو دخل أرضهم الذين استشهدوا من أجلها، ينتفضون غضباً بسبب الهزيمة، بعد أن تبدأ الرصاصات التى قتلتهم فى صدورهم تشمت بهم وستخر منهم، لآن استشهادهم راح عبثاً، ويقود هذه المجموعة من الشهداء، الشهيد محمود، وهو الشهيد رقم (١٠٠٠)، متجهين ليدخلوا مصر

متسائلين عن سبب الهزيمة.وعند وصولهم الحدود، لا يسمح لهم بالدخول إلا بجواز سفر أو سمة للدخول، ويذهلون لهذا الطلب، ويضطرون إلى الدخول دون إذن، فيقدمون إلى المحاكمة بتهمة التجاوز على الحدود، لأنهم جاءوا من أرض أخرى لذلك لجأ إلى تقسيم المسرح عرضياً إلى قسمين، أعلى المسرح، وأسفل المسرح، بواسطة ستارة صنعت من التول الأسود الشفاف، وخصص منطقة أعلى المسرح لاحداث مقبرة الشهداء، ليوحى بها إلى شكل العالم الآخر، وهو عالم لم نره نحن، إنما خيالنا.

الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحى:هو الذى يصنعه فإذا أضيئت هذه المنطقة من أعلى المسرح أو من جانبى خشبة المسرح، بدت حركة الشهداء وهم يخرجون من قبورهم ضبابية ويسودهم عدم الوضوح أما إذاأضيئت منطقة أسفل المسرح، فسيتحول ستار التول الأسود الشفاف إلى حاجز يمنع الرؤية من خلاله وسيكون بمقدور الجمهور أن يرى منطقة أسفل المسرح فقط وفي هذه المنطقة خصص وسطها لهيئة المحكمة، وأسفلها للشهيد محمود، أما منطقتى أسفل يسار وأسفل يمين فكانتا تتوزعان بين باعة الصحف وبين كورس الشهداء وزوجاتهم وأبنائهم."**وإذا أردنا أن نتعرف على المناظر المسرحية المستخدمة في العرض لا نجد أي استخدام لقطع ديكورية تذكر"**[١]. ففى مشهدية (خروج الشهداء من قبورهم) نرى أن شواهد القبور لم تكن سوى أجساد الممثلين المتشكلة على شكل القبور وفى مشهدية (هيئة المحكمة) نجد أنها تخلو من منصة الحاكم أو قفص الاتهام أو مقاعد الجمهور، فالتمثيل يجرى وقوفاً وهكذا بالنسبة لبقية المشهديات الأخرى فأجساد الممثلين لا تتوقف عن خلق صور المناظر المسرحية على عدد دقائق العرض، فهي قبور، وهي شهيد، وهي سلاح، وهي صرخات، وهي رقصات متوحشة وكثير من الصور الأخرى، يساعد في ذلك ايقاظ مخيلة المشاهد ليتوغل مع هذه الصور في تأليف المكان والزمان، ومن ثم تأليف المنظر المسرحي وهذا ما أراه متفقاً وأسلوب المسرح الفقير عند (كروتوفسكي)، إذا أنه استطاع أن يستغني عن الانشاءات المكانية والمفردات المنظرية الحقيقية."**مما تقدم نخرج بالنتائج الآتية حول تعامل المخرج (قاسم محمد) وفق اتجاه المسرح الفقير لكروتوفسكى:**

١. اعتماده على النصوص المسرحية التي يقوم بتأليفها او عدادها، لأنه لا يميل إلى تناول النصوص الجاهزة ويتسدل من هذا أن عملية التأليف والإخراج لديه عملية واحدة.

٢. يعد الممثل من الداخل وصولاً إلى الخارج لإظهار القدرة على الأداء على وفق الأهداف الإخراجية.

٣. عدم اعتماده خطة اخراجية ثابته وبشكل سابق، إذ يعتمد التفاعل مع الموقف آنياً فى أثناء التمرين مع الممثل، ويستدل من هذا على أن الثبوت فقط يقتصر على الفكرة الأساسية.

٤. المنظر المسرحي يستمد خصوصيته من خصوصية النص، وأن استخدام المواد اللازمة لخلق المنظر المسرحي يتوقف على تلك الخصوصية، لأن المنظر عنده يتشكل بتشكل جسد الممثل من الموقف.

٥. يعتمد على قدرته الذاتيه في تصميم أغلب المناظر في عروضه المسرحية.

٦. اعتمد مبدأ تقسيم خشبة المسرح على مناطق متعددة، وعلى وفق متطلبات النص.

٧. وظف أجساد الممثلين إلى جانب الاضاءة لخلق المناظر المسرحية المطلوبة من دون استخدام أية قطع ديكورية معينة، وهذا يدل على اتجاه المسرح الفقير.

٨. الاضاءة المركزة كانت المعتمدة في العرض المسرحي معتمداً على الاضاءة القائمة على التضاد فى اضاءة أجساد الممثلين.

٩.عدم اعتماده على مركز بؤرة ثابت، مما أدى إلى إيجاد حركات بصرية متنقلة فى الفضاء المسرحي.

١٠. عدم الالتزام بالدقة التاريخية للأزياء على الرغم من واقعيتها فى الدلالات التعبيرية عن شخصياتها، إلى جانب استخدام اللون الأسود الفقير الطاغى على الألوان الأخرى فى كل مكونات العرض" [١] .

صلاح القصب وتجريبية بيتر بروك:منذ البدايات الأولى لعمل (بروك) في المسرح، رفض طريقة الاعتماد على كتاب التلقين (السكريت) في الاخراج واعتمد بدلاً من ذلك حركة الممثلين التي تصدر بشكل آنى أو عفوي، فعن أولى تجاربه الاخراجية، يذكر (بروك) أنه جهز حركة الممثلين وأعدها بشكل متكامل في كتاب التلقين (السكريت) الخاص به، ليتلوه أمام الممثلين، وليتحركوا بموجبه في الأماكن المرسومة لهم بيد أنه أكتشف أن حركة الممثلين التي صدرت عنهم، كانت أفضل بكثير مما رسمه في (السكريت) ويعزو ذلك إلى حركاتهم كانت مليئة بالطاقة والتنوع والحماس وإمكانيات غير متوقعة يقول (بروك) "**ومنذ ذلك الحين لم أقم بإتباع خطة مكتوبة سلفاً لقد ادركت في ذلك الوقت وإلى الأبد خطل التفكير والافتراض بأن المادة المجمدة يمكن أن تكون بديلاً عن الانسان الحي**[٢]. وصار (الاحساس الداخلي) العميق الذى ينتاب (بروك) حينما يشرع في إخراج عمل ما، هو البديل عن (السكريت) هذا الاحساس الذي يعني قناعته بأن هذه المسرحية يجب أن يتم إخراجها اليوم. ومن دون

هذا الاحساس فليس من سبيل لديه في إخراجها، لأنه تخلى عن التصميم السابق لكل صغيرة وكبيرة في العمل المسرحي، يقول (بروك): "**لا تصميم جاهزاً عندي لإخراج المسرحيات، لآني اعمل عن طريق الاحساس الداخلي الغير متشكل، غير المتبلور، ومنه أشرع في الاعداد، الاعداد يعني التقدم نحو تلك الفكرة ابدأ بآثامه المشهد المسرحي، ثم أحطمه، أقيمه ثم أحطمه، وأنا أفكر في حلول له**" [٣١]. أما (الفضاء المسرحي)، فقد صرف (بروك) معظم جهده نحو الجوانب البصرية (المرئية) في المسرح خاصة في المراحل الأولى من عمله الفني، إذ كان يهوى تصميم نماذج مناظره المسرحية ومشاهدها وينجزها بنفسه وفي هذا الإجراء –كما يراه– فوائد خاصة، لأن مفاهيمه النظرية، ومعلوماته عن هذا المنطلق كان يجد أن "**المصمم للإضاءة هو الذي يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة ويكون قادراً على أن يعود من حيث بدأ فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي**"[٣٢]. وكان يحسب أن وظيفته –بوصفه مخرجاً– هي خلق صورة تتيح للجمهور أن يدخل فى قلب المسرحية بيد أنه أدرك أن الحدث المسرحي اهم بكثير من المنظر المسرحي حينما أخرج مسرحية (الملك لير)، والتي صمم مناظرها المسرحية بنفسه فشرع في تحطيم ما سبق أن صممه، مكتفياً بأقل القلي من قطع الديكور يقول (بروك) "**كان مشهداً مثيراً للإنتباه ومعقداً، من الحديد الصدئ به جسور صاعدة هابطة وكنت مولعاًبه، وذات ليلة بدا لي أن هذه اللعبة الطريفة لا جدولا منها على الاطلاق، وهكذا انتزعت معظم ما في هذا النموذج، والقليل الذي بقي منه كان أفضل**"[٣٣]. ومنذ ذلك الوقت، صار يؤكد على (الحدث المسرحي)، لا على (المنظر المسرحي) فالمسرح مجرد حدث، والحدث كما يعرفه بروك: "**هو حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة فقط، فالحدث إذاً من وجهة نظره، صاحب الأهمية الحقيقية في العمل المسرحي، لأنه يتم في كل حركة من دون أن يفصل عن استجابات الجمهور**"[٣٤]. ويؤكد (بروك) على الصورة المسرحية المتحركة، لأعلى الصورة المسرحية الثابتة، إذ أن المصمم الجيد هو الذي يفكر بتصميم مناظر مسرحية مرنة الحركة تؤدي أفعالاً مستمرة وتخلق علاقة جيدة مع حركة الممثل في كل مشهد جديد، لذلك يشبه (بروك) عمل المصمم بعمل مرتب الصور السينمائي فيقول: "**إن مرتب الصور (المونيتر) في السينما، يرتب مادته، بعد انتهاء الحدث وتمامه، والمصمم المسرحي غالباً ما يشبهه إذ يقطع مادته المتحركة إلى أشكال عديدة قبل أن تظهر تلك المادة إلى الوجود، وكلما تأخر في اتخاذ قراراته كلما كان ذلك في صالح عمله**"[٣٥].ويقف (بروك) إلى الضد من محاولات البهرجة والفخامة الخارجية للمنظر المسرحي، وعاد إلى الابتعاد عن الاسراف فى الديكور وكل ماله علاقة بالرومانسية والخيال فعلاقة المنظر المسرحي الذى من هذا النوع بالحياة الحديثة –كما يجدها– علاقة واهية، لأن المنظر يمثل مظهراً خارجياً فقط، وبالأحرى يجب على المصمم او المخرج أن يدخل بواطن الأشياء، ففيها تكمن الموضوعات والصراعات والطقوس والقضايا الصادقة.ويرى (بروك) أن استخدام المساحة المسرحية يختلف باستخدام الوظيفة، فإذا كانت وظيفة المساحة تتمثل بنقل تأثير الطبقات الصوتية العميقة للمثلين إلى الجمهور كما فى مسرحية (أوديب) مثلاً فقد تكون مثالية في نقل هذه الوظيفه، ولا تصلح لوظيفة أخرى وهكذا.

المخرج صلاح القصب* ومسرحية الملك لير:يرى (القصب)بأن المبدع الأول في العرض المسرحي هو المخرج، وعليه فإن كل عناصر العرض المسرحي يجب أن تخضع لرؤيته الجمالية والفلسفية، ومن بين هذه العناصر (النص المسرحي) فالنص المسرحي لا يتميز عنده بقدسيه خاصة فالقصب كما يراه شفيق المهدي "**يعتبر النص منطلقاً ليس أكثر وباعتقاده ليس وثيقة رسمية أو صك غفران يدخل فيه المخرج إلى خشبة المسرح**[٣٦]، وبالتالي لا يحق للكاتب المسرحي أن يطالب المخرج باللإبقاء على رؤيته الشخصية إنما يخضع لرؤية المخرج الجديدة التي صاغها ثانية تماماً مثلما فعل عدد من المخرجين العالميين، ومنهم (بيتر بروك).

وموقف (القصب) هذا، لا يعني أنه يلغي دور النص تماماُ في العرض المسرحي، إنما يستقرئ من خلاله أفكاراً جديدة، إذ يقول "**أن النص يمنحني الطاقة المتجددة، فكيف ألغى هذه الطاقة التي تقذف بي نحو آفاق رحبة وتفجر في مكنوناتي وقراءاتي**"[٣٧]. وأرى أن ذكر (القصب) لفضل النص المسرحي عليه، "**لا يلزمه بالمحافظة ولو بالنذر اليسير من فكرة النص، إذ ما سيراه المشاهد من عرض مسرحي، لا يمت بصلة إلى فكرة المسرحية الأساسية، ولاسيما إنه يرى أن النص المسرحي، وخصوصاً القديم منه، مهو إلا نتاج فكري ميت، على المخرج أن يستحضره إلى عصرنا بحيث يبدو مألوفاً لدينا، لأن (القصب) يعد النص المسرحي خامة اولية ميته لا نبض فيها، وهي لهذا مادة ميته الايقاع متحجرة الزمن لابد لها أن تنصاع وتخضع خضوعاً تاماً لانجازات المخرج الذى سيعيد لها الحياة**"[٣٨]. ومن أجل الوصول إلى تحقيق مبتغاه بوصفه مخرجاً، يتخذ من النص نقطة انطلاق لتجسيد رؤيته وأفكاره الشخصية، لا أفكار المؤلف فهو لا يجسد النص كما هو كائن، بل بما يثير فى دخليته من رؤية جمالية وفلسفية، لذلك يلجأ إلى الحذف والإضافة وإعادة الترتيب التي لا تقتصر على المشاهد حسب، بل على الشخوص أيضاً لتكوين الصورة الكونية التي يطمح إليها. وتتكون هذه الصورة من كم من الحركات أو الأفكار إذ يرى أن "**في كل نص عدة حركات (أفكار) وهذه الحركات تكبر وتصغر حتى تصل إلى سؤال فلسفى كوني**[٣٩] .وعمليات الحذف والاضافة وإعادة الترتيب التي يجريها (القصب) على

النص تهدف إلى تحقيق مفهوم جديد يطرحه من خلال هذا النص، إذ أنه لا يعير اهتماماً كبيراً لمحتويات النص وحواراته، بل للصور المتلاحقة التي يشكلها الممثلون بأجسادهم أو بحركاتهم أو بالمفردات التي يستعملونها أو بالإضاءة التي تستخدم، وهذا ما حدث في مسرحية (الملك لير)، إذ أنه حذف العديد من المشاهد والشخوص فى محاولة منه للتركيز على مفهومه الجديد للعرض المسرحي، فألغى الفصل الخامس حواراً وكلمات وحوله إلى صور تشكيلية فلسفيه وقلل من أهمية ظهور البنات الثلاث.ولم يقتصر عمله على الاضافة والحذف واعادة الترتيب، بل غير من طبيعة الشخوص، كشخصية البهلول التي أصبحت أكثر مأساوية من شخصية الملك لير نفسه، وبذلك يكون قد غير كثيراً من مضمون النص، يقول مصمم مناظر مسرحية الملك لير (عباس على جعفر)، لا يشكل مضمون النص المسرحي الأصلى أساساً لعمل المخرج (صلاح القصب) بل الاستعانة به لطرح مضمون جديد، نراه من خلال العرض المؤلف من قبل المخرج لذلك نجد أن لغة النص الأساسية تكاد تكون معدومة ويعوض عليها المخرج بلغة التعبير الصوري والحركي مع بعض رموز الكلمات التي هي (الأصوات) كما وجدناه عند المخرج (بيتر بروك)."**أما (الممثل) فقده عده (القصب) عنصراً أساساً بوصفه الكائن الحي الوحيد الذي يبعث الروح في العرض المسرحي فأعطاه أهمية كبيرة فاقت بقية عناصر العرض الأخرى**"[١] . وتكمن أهمية الممثل عنده في تفجير واكتشاف رموز النص المسرحي فالممثل يعد روحية العمل المسرحي وأداة الاكتشاف في تحريك وحدات المضمون.ففي مسرحية (الملك لير) لم تكن وظيفة المنظر المسرحي بمعناه التقليدي خلفية للمشهد ومحدداً لمكان الحدث، غنما كان المنظر بنية متحركة، يتحرك في تشكيلات تتغير باستمرار من صورة إلى أخرى، وبين تشكيل وتشكيل يتوقف المنظر المسرحي لتلعب اللغة دورها، فإذا بدأ انتقال في السياق اللغوى حصل انتقال في المنظر المسرحي وهذا يعني ان المصمم والمخرج لم يستخدما خشبة المسرح مكاناً واحداً ثابتاً للعرض، إنما عملا على تقسيم خشبة المسرح إلى أماكن متعددة لتقديم العرض."وتميز العرض بإستخدامه لمفردات منظرية طبيعية حقيقية، مثل القماش الأبيض والآلات الموسيقية النحاسية، والتوابيت، ليس بهدف التماثل العياني مع الواقع، بل رلخلق دلالات متعددة من خلال المفردات المنظرية الواحدة .

واستخدم المخرج الآلات الموسيقية الحقيقية ليس بمعناها التقليدي، إنما للتعبير عن أفكار ومضامين أخرى غير واقعية.

لذا يكون (القصب) قد اقترب كثيراً من منهج (بيتر بروك) فى النقاط الآتية:

١. رفضه طريقة الاعتماد على كتاب التلقين (السكريت) فى الاخراج، وعتماده بدلاً من ذلك على حركة الممثلين التى تصدر بشكل آني وعفوي، وعلى الاحساس الداخلي العميق الذى يشعر به.
٢. خضوعه لرأى المؤلف.
٣. اعتبار الممثل العنصر الأساسي في العرض المسرحي بوصفه مشاركاً في خيالاته للوصول إلى قيم جديدة.
٤. رفضه صيغة المخرج الديكتاتورية فى العرض المسرحي، ورفضه أن يجعل من نفسه خادماً يقتصر دوره على تنسيق عمل الممثلين فى الوقت
٥. تدريبه للمثل على عملية البناء ثم الهدم فالبناء وهكذا.
٦. وقوفه ضد مصطلح (بناء الشخصية) الذى أطلقه (ستانسلافسكي).
٧. رفضه التعامل مع الممثلين وكأنهم دمى متحركة.
٨. رفضه للمسرح التقليدي الذي دعاه (بروك) بالمسرح الميت الذي سار على مفاهيم تقليدية.
٩. سعيه من خلال أعماله التجريبية التي تجنب التسلسل الطبيعي للقصة أو النص المكتوب.
١٠. لم يحافظ على قدسية النص، بل سعى جاهداً إلى البحث عن لغة جديدة تحل محل النص المكتوب، وابقاء دور النص على استقراء الأفكار، وبالتالي سعيه إلى الاختزال الشديد فى الحوار.
١١. سينوغرافيا العرض عنده لا تقيد بالزمان والمكان.

نتائج الدراسة:

١- تنوعت مدارس واتجاهات الإخراج المسرحى العالمي إلا أن البداية القوية كانت عبر اهتمام (الدوق ساكس مبيننج) والذي بدأ بالاهتمام بالمبنى المسرحي ومحتوياته وتجهيزاته وتبنيه للفنان المسرحي مادياً وفنياً عبر ابتكاراته التي انتجت اجيال وأجيال من عشاق المسرح وخاصة المخرجين.

٢- آمن أدولف أبيا بأن الاخراج هو سعي مستمر لبعث الحياة في النص المسرحي لجذب المشاهدين عبر تصوير النص حياً على خشبة المسرح.

٣- ماكس راينهاردت هو مخرج الأسكربت عبر تسجيل كل شئ فيه مع استثمار كل الموجودات على الخشبة.

٤- ماير هولد هو عدو الواقعية وهو من أوائل مخرجين المسرح فهو يوجه الفريق ولا يدير فالمسرح لديه لعبة.

٥- ارتو هو صانع مسرح الأسطورة وسحرها عبر مسرح القسوة رافضاً النص.

٦- ستانسلافسكي جمع لعبة التدريب مع الحياة مع الاندماج الكامل لاعباً على حس الممثل فى المقام الأول.

٧- جان لوى بارو هو جرئ المسرح الفرنسي ومبتكر البانتومايم.

٨- جرتوفسكي أنشأ فكرة المعمل المسرحي والاهتمام بالممثل.

٩- تعامل المخرج العراقي مع التراث الدرامي بروح معاصرة موظفاً كل الامكانات المتوفرة في فضاء العرض المسرحي لتقديم رؤية فنية ناضجة ظهر ذلك جلياً في عمل المخرج قاسم محمد.

١٠- لم يعد النص المسرحي مقدساً بل يتعرض للتغيير والتحوير والحذف لإعادة قراءاته على وفق رؤى جمالية ومفاهيم فلسفية تنتمى للجديد فى الظاهرة المسرحية.

١١- القدرة الادائية التي يختزنها الجسد إحدى الوسائل التعبيرية فى خلق رؤى جمالية وفنية يعتمدها المخرج المسرحي حين مغادرته الملفوف مستعيراً المرئي في تشكيل بنية العرض المسرحي، تمثلت مسرحية (الملك لير) تلك القدرة في بنية العرض.

١٢- التمارين المسرحية التي تستغرق وقتاً كافياً تتيح للمخرج خلالها ليس فقط إعادة قراءة بنية العرض وانتطاقه وفك شفراته وصولاً إلى إعلان المخفي منه، بل فى اكتشاف معطيات الفضاء المسرحي وتفجير طاقات الممثل الذاتية تحقيقاً للصورة التعبيرية الأكثر تفرداً وابتكاراً.

١٣- الارتجال وكسر ما هو مقدس، إحدى الطرق المعتمدة فى خلق تعدديه الرؤية الاخراجية.

١٤- المكان أحد العناصر المهمة في المعالجة الاخراجية ما عاد محصوراً في فضاءات محددة بل أصبحت سلطة المكان خاضعة لسلطة الرؤية الاخراجية التي خرجت بها إلى فضاءات مفتوحة، بلا توهات، اماكن اثرية، ومقاهي، وكراجات مما ساعد على خلق علاقة تلاقي جديدة تفرض روح المشاركة.

١٥- اعتمد المخرج المسرحي العراقي الطاقم المسرحي إذ أصبح لبعض من هؤلاء المخرجين المسرحيين جماعة مسرحية تعمل معهم بشكل متواصل على مستوى الأداء المسرحي والتقنيات لوجود فهم مشترك ووعى بطبيعة التجربة المسرحية كما هو الحال مع المخرجين صلاح القصب وقاسم محمد.

الاستنتاجات:

١- استفاد المخرج العراقي من كل المدارس الحديثة فى الإخراج المسرحي التي ظهرت فى أماكن مختلفة من مسارح العالم، واجتهد فى تقديمها برؤى جديدة تحمل جهده الابداعي الخاص، فأصبح لعدد من المخرجين العراقيين بصماتهم المميزة لعروضهم المسرحية.

٢- لم يتوقف المخرج العراقي في تجربته الاخراجية عند حدود الاشتغال على الفضاء المسرحي، بل بدأ اشتغاله على بنية العرض المسرحي من خلال قراءته الجمالية والفكرية لبنية النص الأدبي الذي يختاره بقصدية تتناسب وتوجهاته الإنسانية.

٣- وظف المخرج العراقي التطور التكنولوجي والتقني فى المسرح لتقديم رؤية إخراجية فى معالجة نصوص كلاسيكية على وفق تصور فنى وجمالي ينتمي إلى روح الحداثة.

٤- لم يكن المخرج في اشتغالة الجديد يعتمد عناصر العرض المسرحي الآلى، بل كان عماد عمله الممثل المفكر صاحب الرؤية المجتهدة التي تلتقي وتتطور مع رؤية المخرج المجدد، إذ لا يكفي أن يكون المكان جديداً بل لابد من أن يكون الممثل خلاقاً لكي يضئ المكان ويوظفه على وفق مغاير لسلطة هذا العنصر الأساسي.

٥- المخرج صاحب رؤية شمولية لكل عناصر العرض المسرحي، ابتداءاً من القراءة الجديدة للنص التراثي الدرامي ودقة اختياره إلى توظيف المكان والاستفادة من معطيات الفضاء المسرحي والاستخدام السينوغرافي إلى قيادة الأداء التمثيلي لدى المؤدين وخلق دائرة علاقات مترابطة تجمع هذه الانساق فى منظومة جمالية وفنية موحدة، مثل موسيقى يجيد العزف على كل الأوتار دون حدوث خلل.

٦- طور المخرج العراقي العديد من أساليب المعالجة الإخراجية وآلية الاشتغال التقني لتقديم قراءة تتناسب مع روح العصر.

المراجع:

1-Toby cole and Helen Krich chinoy: Directors on Directing, London, Peter own LTd, 1964.

٢-أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٣-أحمد سليمان عطية: الاتجاهات الاخراجية الحديثة، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٢.

٤-ادورد جوردون كريج: في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، طص، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، القاهرة ١٩٦٠.

٥-إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥.

٦-انتونان أرتو: المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أسعد أحمد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣.

٧-انظر: حسب الله يحيى، قضية الشهيرد رقم ١٠٠٠، ملحق جريدة الثوة الأسبوعي، العدد٣٦، ٢ آيار ١٩٧٩.

٨-أوديت أصلان: فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد أسعد، ج١، أيف للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٩-أوديت أصلان: فن المسرح، ج٢.

١٠-بيتر بروك: المكان الخالي، ت. سامى عبدالحميد، بغداد: مطبع جامعة بغداد، ١٩٨٣.

١١-بيتر بروك: النقطة المتحولة، ت: فاروق عبدالقادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٤.

١٢-جميس روز – إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم .

١٣-جيمس روز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم.

١٤-حسين الانصاري، أحزان مهرج السيرك بين صعوبة الشكل ودلالات المضمون، جريدة الجمهورية، بغداد، العدد ٦٠٠٦ ، ١٦ شباط ١٩٨٦.

١٤-ستانسلافسكي: حياتي في الفن، ترجمة، دريني خشبة، الجزء الثاني، مكتبة الناشر العربي، القاهرة، د.ت.

١٦-شفيق المهدي، ايقاعات على خشبة المسرح العراقي، جريدة الجمهورية، بغداد، العدد ٦٩٠٦،الأحد ١٤آب ١٩٨٨.

١٧-صلاح القصب، مسرح الصورة بين التطوير والتطبيق، بحث مقدم إلى الحلقة الدراسية لقسم الفنون المسرحية، بغداد، نيسان ١٩٨٦.

١٨-عبدالرازق الربيعي، مسرح الصورة... بين النظرية والتطبيق، جريدة القادسية، بغداد، العدد ٢١١٢، ٢١ أذار ١٩٨٧.

١٩-فيسفولد مايرهولد: في الفن المسرحي، ج١، ترجمة: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩.

٢٠-قاسم بياتلي: جروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠١٢.

٢١-كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة .

٢٢-كمال عيد: مدرسة اخلبكوف المسرحية الممثل،مجلة المسرح،العد الثالث والعشرون، القاهرة، نوفمبر١٩٦٥.

٢٣-كمال عيد: مدرسة الأداء التمثيلي عند جان لوي بارو، مجلة المسرح، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٦٤.

٢٤-كمال عيد: مدرسة جوردن كريج المسرحية، مجلة المسرح، العدد، القاهرة، ١٩٧٦.

٢٥-محمد إسماعيل محمد: مسرح القسوة من انتونين أرتو إلى بيتربروك، مجلة المسرح، العدد السابع عشر، القاهرة، مايو ١٩٦٥.

٢٦-محمد الطيب الحسيني: أدولف أبيا والإخراج المسرحي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد ٢٨، السنة الثالثة، يونيه ١٩٦٤.

---

(1) Toby cole and Helen Krich chinoy: Directors on Directing, London, Peter own LTd, 1964, pp22-25.

(٢) محمد الطيب الحسيني: أدولف أبيا والإخراج المسرحي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد ٢٨، السنة الثالثة، يونيه ١٩٦٤، ص ٩٤- ٩٥.

(٣) أوديت أصلان: فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد أسعد، ج١، أيف للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص٣٦٣.

(٤) إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥، ص٢٤.

(٥) جميس روز – إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص٤٣.

(٦)ادورد جوردون كريج: في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، طص، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، القاهرة، ١٩٦٠، ص٧٣.

(٧) كمال عيد: مدرسة جوردن كريج المسرحية، مجلة المسرح، العدد، القاهرة، ١٩٧٦، ص٣٨.

(٨) فيسفولد مايرهولد: في الفن المسرحي، ج١، ترجمة: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص٨.

(٩) المرجع السابق، ج٢، ص١٨٠.

(١٠) المرجع السابق، ج١، ص٦٦.

(١١) أوديت أصلان: فن المسرح، ج٢، ي٥٩٥.

(١٢) كمال عيد: مدرسة اخلبكوف المسرحية الممثل،مجلة المسرح،العد الثالث والعشرون، القاهرة، نوفمبر ١٩٦٥، ص٤٠.

(١٣) جيمس روز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص٧٢.

(١٤) انتونان أرتو: المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أسعد أحمد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣، ص١٧٠.

(١٥) المرجع السابق، ص٨٦.

(١٦) المرجع السابق، ص٨٨.

(١٧) المرجع السابق، ص٨٧.

(١٨) محمد إسماعيل محمد: مسرح القسوة من انتونين أرتو إلى بيتربروك، مجلة المسرح، العدد السابع عشر، القاهرة، مايو ١٩٦٥، ص٤٠.

(١٩) انتونان أرتو: المسرح وقرينه، مرجع سابق، ص٢٥.

(٢٠)المرجع السابق، ص٢٥.

(٤) ستانسلافسكي: حياتي في الفن، ترجمة، دريني خشبة، الجزء الثاني، مكتبة الناشر العربي، القاهرة، د.ت، ص٣٠٤.

(٢١) المرجع السابق، ص٣٠٥.

(٢٢) كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص١٥٩.

(٢٢) المرجع السابق: ص١٦١.

(٢٣) أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٣٤.

(١) كمال عيد: مدرسة الأداء التمثيلي عند جان لوي بارو، مجلة المسرح، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٦٤، ص٦٧.

(٢) كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، مرجع سابق، ص٢٣٧.

(٢٥) كمال عيد: مرجع سابق، ص٢٦٣.

(٢٦) قاسم بياتلي: جروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠١٢، ص٢٦-٢٧ .

(٢٧) المرجع السابق:، ص٢٧.

(٢٨) قاسم بياتلي ، المرجع السابق، ص٢٩.

(٢٩) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٩، ص٨١.

(٣٠)المرجع السابق ص٨١.

(١) جيرزي جروتوفسكي: مرجع سابق، ص٩٠.

*) قاسم محمد: مخرج وممثل ومؤلف مسرحى، ولد فى مدينة بغداد عام (١٩٣٥) أكمل دراسته فى معهد الفنون الجميلة ببغداد عام (١٩٦٢)، سافر إلى الاتحاد السوفيتى (سابقاً) لدراسة فن الاخراج المسرحى فى معهد الدولة للفنون المسرحية فى موسكو وحصل على شهادة الدبلوم، بعد عودته إلى بغداد تم تعيينه تدريسياً فى معهد الفنون الجميلة/ بغداد. ثم مخرجاً فى الفقة القومية للتمثيل، كتب وأعد واخرج العديد من المسرحيات المختلفة لكل من فرقة المسرح الفنى الحديث ومعهد الفنون الجميلة والفرقة القومية للتمثيل، نال العديد من الجوائز فى الإخراج والتمثيل والتأليف، وشارك فى التمثيل بعدد من المسرحيات والأفلام السينمائية والمسلسلات التليفزيونية العراقية.

(١) أحمد سليمان عطية: الاتجاهات الاخراجية الحديثة، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٢، ص٢٠٩

(٢) المرجع السابق، ص٢١٠.

(١) انظر: حسب الله يحيى، قضية الشهيرد رقم ١٠٠٠، ملحق جريدة الثوة الأسبوعى، العدد٣٦، ٢ آيار ١٩٧٩.

(١) سليمان عطية: مرجع سابق، ص٢١٨، ٢١٩.

(٢) بيتر بروك: المكان الخالي، ت. سامى عبدالحميد،بغداد: مطبع جامعة بغداد، ١٩٨٣، ص١١٦.

(٣١) بيتر بروك: النقطة المتحولة، ت: فاروق عبدالقادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٤.

(٣٢) المرجع السابق، ص١٠٩ .

(٣٣)المرجع السابق، ص٣٠-٣١

[٣٤] بيتر بروك:النقطة المتحولة ، مرجع سابق: ص٣١-٣٢.

[٣٥] بيتر بروك: المكان الخالي، مرجع سابق، ص١٠٩

* المخرج صلاح القصب: ولد فى بغداد عام ١٩٤١ وأكمل دراسته الاعدادية فى اعدادية الكاظمية، اكمل دراسة الدبلوم فى معهد الفنون الجميلة/ الدراسات المسائية/ فرع التمثيل والاخراج عام ١٩٦٤، أكمل دراسة الدكتوراة بإختصاص الاخراج عام ١٩٨٠ فى جامعة الآداب واللغات الرومانية فى روماني، أهم أعماله الاخراجية: مسرحية الخليفة البابلية، طائر البحر، الملك لير، أحزان مهرج السيرك، عزلة فى الكريستال، حفلة الماس، الخال فانيا.

[٣٦] عبدالرازق الربيعي، مسرح الصورة... بين النظرية والتطبيق، جريدة القادسية، بغداد، العدد ٢١١٢، ٢١ أذار ١٩٨٧.

[٣٧] حسين الانصاري، أحزان مهرج السيرك بين صعوبة الشكل ودلالات المضمون، جريدة الجمهورية، بغداد، العدد ٦٠٠٦ ، ١٦ شباط ١٩٨٦، ص٦.

[٣٨] شفيق المهدي، ايقاعات على خشبة المسرح العراقي، جريدة الجمهورية، بغداد، العدد ٦٩٠٦،الأحد ١٤آب ١٩٨٨، ص١٠.

[٣٩] صلاح القصب، مسرح الصورة بين التطوير والتطبيق، بحث مقدم إلى الحلقة الدراسية لقسم الفنون المسرحية، بغداد، نيسان ١٩٨٦، ص١٥.

(١) صلاح القصب ، مرجع سابق، ص٢٤٠،٢٤١

(٢) ٢٧-محمود أبودومة: تحولات المشهد المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٩.

(3) **Ferences:**
(4) 1-Toby Cole and Helen Krich chinoy: Directors on Directing, London, Peter own LTd, 1964.
(5) 2- Ahmed Zaki: Contemporary Theater Trends, General Book Authority, Cairo, 2002.
(6) 3- Ahmed Suleiman Attia: Modern Directing Trends, Dar Al-Sadiq Cultural Foundation, Iraq, 2012.
(7) 4-Edward Gordon Craig: On Theatrical Art, translated by: Darini Khashaba, ed., Library of Arts and its Printing Press in Al-Jamamiz, Cairo, 1960.
(8) 5- Eric Bentley: Modern Theater Theory, Ministry of Information Publications, Baghdad, 1975.
(9) 6- Antonin Artaud: Theater and its Companions, translated by: Samia Asaad Ahmed, Dar Al Nahda Al Arabiya, Cairo, 1973.
(10) 7-See: Hasaballah Yahya, Al-Shahraid Case No. 1000, Al-Thawa weekly newspaper supplement, No. 36, May 2, 1979.
(11) 8- Odette Aslan: The Art of Theater, translated by: Samia Ahmed Asaad, vol. 1, Eve Printing and Publishing, Beirut, ed.
(12) 9- Odette Aslan: The Art of Theater, Part 2, No. 595.
(13) 10-Peter Brook: The Empty Place, ed. Sami Abdul Hamid, Baghdad: Baghdad University Press, 1983.
(14) 11- Peter Brook: The Turning Point, published by: Farouk Abdel Qader, World of Knowledge Series, Issue 154.
(15) 12-James Rose-Evans: Experimental Theater from Stanislavsky to Today.
(16) 13-James Rose: Experimental Theater from Stanislavsky to Today.
(17) 14-Hussein Al-Ansari, The Sorrows of a Circus Clown between the Difficulty of Form and the Connotations of Content, Al-Jumhuriya Newspaper, Baghdad, Issue No. 6006, February 16, 1986.
(18) 14- Stanislavsky: My Life in Art, translation, Derini Khashaba, Part Two, Al-Nashr Al-Arabi Library, Cairo, ed.
(19) 16- Shafiq Al-Mahdi, Rhythms on the Iraqi Stage, Al-Jumhuriya Newspaper, Baghdad, Issue No. 6906, Sunday, August 14, 1988.
(20) 17- Salah Al-Qasab, Image Theater between Development and Application, research presented to the seminar of the Department of Dramatic Arts, Baghdad, April 1986.
(21) 18- Abdul Razzaq Al-Rubaie, Image Theater... Between Theory and Practice, Al-Qadisiyah Newspaper, Baghdad, No. 2112, March 21, 1987.
(22) 19-Weisvold-Meyerhold: On Theatrical Art, Part 1, translated by: Sherif Shaker, Dar Al-Farabi, Beirut, 1979.
(23) 20- Qasim Bayatli: Grotowski between organic action and ritualism, Egyptian General Book Authority, Cairo, 2012, pp.

(24) 21- Kamal Eid: Studies in Literature and Theater, Egyptian House for Writing and Translation, Cairo.
(25) 22- Kamal Eid: Akhlabkov Theater School Actor, Theater Magazine, Issue Twenty-Three, Cairo, November 1965.
(26) 23- Kamal Eid: The School of Acting Performance according to Jean-Louis Barrot, Theater Magazine, No. 9, September 1964.
(27) 24- Kamal Eid: Gordon Craig Theater School, Theater Magazine, issue, Cairo, 1976.
(28) 25- Muhammad Ismail Muhammad: Theater of Cruelty from Antonin Artaud to Peterbrook, Theater Magazine, Issue Seventeen, Cairo, May 1965.
(29) 26-Muhammad Al-Tayeb Al-Husseini: Adolf Appiah and theatrical direction, Al-Ma'rifa Magazine, Damascus, No. 28, third year, June 1964.
(30) 27- Mahmoud Abu Douma: Transformations of the Theatrical Scene, General Book Authority, Cairo, 2009.