المعالجة التقنية من سلطة المؤلف الى سلطة المخرج في العرض المسرحي

احمد محسن كامل جعفر
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
Ahmed.mohsen.allak@gmial.com

الملخص

تتجه اغلب العروض المسرحية الحديثة إلى مهمة التأكيد على ما يعرض من معالجات تتضمن بناء الصورة المسرحية بشكل مغاير إلى ما يريد أن يعرضه المؤلف من رؤى وأفكار تؤكد المعيار النصي الذي يحاول المؤلف من خلاله استحداث الصورة اللغوية المتحولة ، ومع ظهور الأساليب الإخراجية التجريبية ظهرت جدلية العلاقة بين المؤلف والمخرج وذهبت هذه العلاقة تثير الكثير من الإشكاليات التي حتمت على الاثنين مراجعة كافة الأسس المقومة لعملية الالتزام في سبيل استحداث الصورة البصرية المعبرة عن تصوراتهم الجمالية والفكرية فكانت سلطة المؤلف وسلطة المخرج تتبنى أفكارا ومعالجات ومنها التقنية المرتسمة والمجسدة التي تحول أغناء الصورة النصية والبصرية بالكثير من الصور الموصفة بصورة لغوية من قبل الكاتب من اجل بناء وتحديد البيئة الزمانية والمكانية لماهية الحدث المعروض بواسطة (الديكور ، الإضاءة ، الزي ، المؤثرات الصوتية والموسيقى ، المكياج ،الإكسسوار) ، والمصورة بصريا من قبل المخرج على خشبة المسرح ، وهنا يحاول الباحث ومن خلال هذا البحث المعنون (**المعالجة التقنية من سلطة المؤلف إلى سلطة المخرج في العرض المسرحي**) إلى الكشف عن ماهية المعالجة التقنية بين السلطتين، وقد ضم هذا البحث أربعة فصول على النحو الأتي :-

اختص **الفصل الأول** بالإطار المنهجي للبحث فكانت **مشكلة البحث** حول الاستفهام الأتي :-

ما الوسائل أو المعالجات الفنية والجمالية المتبعة من قبل المخرج في نقل التقنيات من النص إلى العرض؟.

أما **أهمية البحث** والحاجة أليه فقد انصبت :-

على دراسة العلاقة بين المؤلف والمخرج من جانب التقنيات (الإضاءة والديكور والأزياء والموسيقى) وكيفية تحولها إلى العرض وبالتالي كان هذا البحث أداة مهمة للقارئ من اجل التعرف على خصوصية العلاقة بين المخرج والنص كونه سيد العمل المسرحي الأول ومن هنا كانت الحاجة إلى البحث تتجه نحو دراسة المعالجات التقنية من النص إلى العرض

أما **هدف البحث** فقد كان على النحو الاتي:-

التعرف على المعالجة التقنية من النص إلى العرض المسرحي .

أما **حدود البحث** الثلاثية فقد انحصرت بالحدود الآتية :-

زمنيا :- ٢٠٠٧- ٢٠١٣

مكانيا :- العراق

موضوعيا :- دراسة المعالجة التقنية من سلطة المؤلف إلى سلطة المخرج في العرض المسرحي.

وانتهى هذا الفصل **بتحديد المصطلحات** التي وردت في عنوان البحث .

أما **الفصل الثاني** فقد تضمن **الإطار النظري** وقد تضمن مبحثين وكان كالأتي :-

المبحث الأول :- فقد عني بدراسة المكونات التقنية في النص المسرحي ، واستعرض فيه الباحث (الإرشادات المسرحية ، الشخصيات ، الحوار) وكذلك استعرض الباحث في هذا المبحث نماذج للتطبيقات التقنية في النص المسرحي العالمي .

المبحث الثاني :–فقد عني بدارسة المكونات التقنية في العرض المسرحي ، واستعرض فيه الباحث جدلية العلاقة بين المؤلف والمخرج وكذلك استعرض المكونات التقنية في العرض المسرحي ومنها(الممثل ، الديكور،الزي،الإضاءة ، المؤثرات الصوتية والموسيقى ، الإكسسوار) وقد ضم نماذج للتطبيقات التقنية في العرض المسرحي العالمي انتهى الفصل الثاني بما توصل أليه الباحث من مؤشرات نظرية

أما **الفصل الثالث** فقد تضمن إجراءات البحث ، وهي مجتمع البحث وعينة البحث ومنهجية البحث وتحليل العينات وتم اختيار واحدة من العروض مسرحية من اجل تحليلها بقصد الكشف عن هدف البحث

أما **الفصل الرابع** فقد احتوى على نتائج البحث وكذلك الاستنتاجات وكذلك احتوى ذلك الفصل على مجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت المصادر

الكلمات المفتاحية :المسرح ،التقانة، المخرج المسرحي ،المؤلف المسرحي.

Abstract

Moving most of the theater of modern to emphasize what is being offered by processors include building differently's play to what he wants to be presented by the author of the visions and ideas confirms the text standard that tries the author through the development of the language's trans mission, and with the emergence of directorial styles experimental dialectical relationship between popping Author and filmmaker went this relationship raises a lot of problems that necessitated on Monday to review all the bases denominated process commitment towards the development of optical image expressing their perceptions of aesthetic and intellectual was the author and the authority of the director the authority to adopt ideas and treatments, including the technical Almertsmh and embodied by turning enrich the text and the visual image with lots of images depicted in language by the author in order to build and determine the temporal and spatial environment of the essence of the event presented by (the decor, lighting, costume, sound effects and music, make-up, accessories), and illustrated visually by the director on stage, and here is trying to researcher through this research, entitled (technical treatment of the author's authority to the authority of the director in the theater) to disclose the nature of the technical treatment between the two authorities, this research has included four chapters as follows: - Singled out the first chapter methodological framework for the search was the problem of the research question about the following: - What means or artistic and aesthetic treatments used by the director in the transfer of technology from the text to the show? The importance of research and the need for it has focused: - On the study of the relationship between the author and the director of the techniques (lighting, decoration, fashion and music) and how its transformation into a supply and thus was this research is an important tool for the reader to identify the specificity of the relationship between the director and the text being a master of theatrical work first hence the need to search heading towards the study of processors technique of text to display The aim of the research was as follows: - To identify the technical treatment of the text to the theater. The boundaries of the tripartite search was confined to the following limits: - Chronologically: - 2007- 2013 Spatially: - Iraq Objectively: - Study the technical treatment of the author's authority to the director in the theater's authority. And ended this chapter specify the terms contained in the title search.

The second chapter has included theoretical framework included two sections was as follows: -
First topic: - Me was studying the technical components in the theatrical text, and accept the researcher (instructions the play, the characters), the dialogue as well as the researcher reviewed in this section models and technology applications in the global theatrical text.
The second topic: -vkd Me a study of technical components in the theater, and reviewed the researcher dialectical relationship between the author and the director as well as reviewed the technical components in the theater, including the (Representative, decoration, costume, lighting, sound effects and music, accessories) have included models of technical applications in Universal theatrical ended the second quarter reached including a researcher from the theory of indicators
The third chapter included research procedures, the research community and research sample and methodology of research and analysis of the samples was chosen as one of the theatrical performances in order to be analyzed with a view to detecting the goal of search.

The fourth chapter contains the search results as well as the conclusions, as well as that contained a chapter on a set of recommendations and suggestions and proven sources

Keywords: Theatre, Technologie,Theater Director,Author Theater.

الفصل الأول

أولا- مشكلة البحث :-

أخذت المنظومة المسرحية في مجال عرض الصورة البصرية الكثير من الانعكاسات والمتغيرات على صعيد العلاقات الكامنة بين المؤلف والمحرج والمتلقي ولا سيما ان الفن المسرحي هو فن التضادات والتوافقات العقلية والشعورية وان اختلفت وتنوعت من نمط الى أخر لكن الأسبقية الجمالية أخذت مدلولاتها الأحقية في نمذجة جميع العروض المسرحية ابتداء من الإغريق وحتى يومنا هذا ، زمن هذا المنطلق كان لا بد لجميع المهتمين بالشأن المسرحي مراعاة الأحقية الوظيفية والجمالية في ترسيم حدود العملية المسرحية بعيدا عن التمازجات الأدائية واللاادائية كافة ، ومن هنا كان المنطلق الوصفي حاضرا في عملية اكتساب القاعدة الاستثنائية في الكشف عن أغوار العلاقات الكامنة داخل العمل المسرحي ومن ثم البحث عن العلاقات الدقيقة التي تعمل على استحداث العرض الذاتي لطبيعة الموضوعة المسرحية ناهيك عن الالتباسات التي قد تحدث في عملية النقل من الصورة النصية الى الصورة البصرية ولاسيما ان عملية النقل بكافة محتوياتها الدراماتورجيه والسينوغرافيا اختلفت من نمط الى أخر بحسب نوع المسرحية وبحسب الأسلوب الإخراجي وحسب الأمانة المسرحية المتبادلة بين المخرج والنص وهنا أخذت هذه العلاقة مسبباتها القصدية الواعية من قبل المخرج كونه صاحب السلطة الأولى في تفسير الصورة البصرية والسمعية وهنا أخذت الأساليب الإخراجية الحديثة الطروحات المسرحية السابقة لبناء الأسلوب الجديد الذي يتفق مع توجهات المخرج نفسه وبشكل مغاير للنتاجات المعاصرة له ، وبالتالي أخذت العلاقة بين المخرج والنص المسرحي ولاسيما في الوقت الحاضر بعيدا عن الانتماء ألزماني والمكاني لهذه العلاقة بعدها الابتمسولوجي لإيجاد المعرفة الجديدة التي تربط الفن المسرحي بماكنة التطور العملي والعلمي ولاسيما بعد تطور الحاضنة المدنية بكل أساليبها المختلفة ، وهنا تناوبت هذه العلاقة بين البيان والتأكيد بين التكميل والهدم بين الفرض والانصياع وكان لا بد من أيجاد الرسم البياني المتوافق بين كافة الأطراف المشاركة في بناء الصورة المسرحية ان خصوصية التجربة المسرحية بأشكالها كافة انقادت وراء التحييد المعرفي للبحث عن الرؤية الاحتمالية المتعالية ومن ثم

البحث عن خطابات مباشرة او غير مباشرة يؤيد الرؤية المأساوية والترويحية الى العالم المجرد وباستعارته المادية والروحية كافة ومن هنا أخذت هذه التجربة أثرها التحويلي الخطابي وبالتالي تحقيق المشروع الجمالي بمفهومه التركيبي السردي والجوهري والسطحي بالإضافة الى محتواها النصي وهنا أخذت العملية المسرحية قيمتها الأسلوبية من خلال الحافز الديناميكي والاقتحامي لقيمة المادة الوضعية المتحولة من سلطة المؤلف الى سلطة المخرج او بالعكس وهنا أخذت التحولات الحكائية منهجها المتغير الى سلطة العرض المسرحي بما يحويه الفضاء النصي من أشارات تضمنت (الديكور ، الزي ، الإكسسوارات ، الإضاءة ، الموسيقى) سعى من خلالها المؤلف الى بيان الجو العام للمسرحية بصورة عامة او بيان الجو الخاص للمشهد الواحد او استطلاع الجانب الذاتي والموضوعي للشخصيات المنخرطة في الحدث ومن ثم أيجاد الارتسام الأولى لمنطقية السرد المروي على لسان الشخصيات وهي تقابل ضدياتها المنعكسة داخل المتن الحكائي فبواسطة سلطة المكان والزمان يحدد المؤلف تقنياته الجمالية لتحديد هذه السلطة ومن ثم أعطاء المتلقي الصور المكنونة كافة داخل العملية النصية بصورها البلاغية او التصويرية كافة في سبيل أعطاء الوظيفة الفنية والجمالية وبالتالي أيجاد المسافة الجمالية المفترضة بين النص والمتلقي وهنا كان المخرج على مسافة قدم واحدة لاستدراك كافة التنوعات الاشارية والإرشادية المرسومة من قبل المؤلف داخل النص الواحد وبالتالي اخذ المخرج على عاتقه مهمة للاستبدال الجزئي او التكميلي او التفضيلي او التكيف او المعايشة لنقلها بصورة مباشرة من النص الى العرض وهنا كانت خصوصية التحول الدلالي او الواقعي مهمة استباقية أمام المخرج لنقل هذه التقنيات المستنسخة او العزوف الأحادي الجانب في تصويرها ومن ثم كانت النزعة الإخراجية ولاسيما في العصر الحديث تتجه نحو تركيب النص المسرحي بما يؤيد أفكار المخرج وبالتالي أيجاد المعادل الموضوعي لعرض الصور المسرحية بما يؤيد التفسير النصي والبصري للمسرحية.

ومن خلال ذلك توصل الباحث الى مشكلة بحثه في الاستفهام التالي :-

ما الوسائل او المعالجات الفنية والجمالية المتبعة من قبل المخرج في نقل التقنيات من النص الى العرض ؟.

ثانيا- أهمية البحث والحاجة أليه :- تتجه أهمية هذا البحث نحو دراسة العلاقة من جانب التقنيات(الإضاءة والديكور والأزياء والموسيقى) وكيفية تحولها الى العرض وبالتالي كان هذا البحث أداة مهمة للقارئ من اجل التعرف على خصوصية العلاقة بين المخرج والنص كونه سيد العمل المسرحي الأول ومن هنا كانت ألحاجة الى البحث تتجه نحو دراسة المعالجات التقنية من النص الى العرض .

ثالثا- هدف البحث :-

الكشف عن المعالجة التقنية من النص الى العرض المسرحي

رابعا- حدود البحث :-

زمنيا :- ٢٠٠٧- ٢٠١٢

مكانيا :- العراق

موضوعيا : دراسة المعالجة التقنية من سلطة المؤلف الى سلطة المخرج في العرض المسرحي.

خامسا - تحديد المصطلحات :-

١-المعالجة :-

لغة :معالجة مصدرها عالج ، يُعالج ، معالجة وعلاجاً : المريض داواهُ ، عالج الأمر : أصلحهُ " عالج المشكلة " ، تعالج يتعالج تعالجاً : أي بمعنى تداوى ، تعاطى العلاج . اعتلج يعتلج اعتلاجاً : اضطرب ،

التطم " اعتلج الهم في صدرهِ " ، علاج : مصدرها عالج ، ما يعالج به دواء نحو " وصف لهُ الطبيب علاجاً " (١) .

٢-التقني :-

لغة :-

- "تقن :- إتقان الأمر وأحكامه ورجل تقن بكسر التاء : حاذق "[٢].

اصطلاحا:" اسم للطرق العملية المحددة التي يزاولها الأفراد للحصول على نتائج معينة ، تقول : تقنيات الرقص وتقنيات السباحة وهذه الطرق العلمية تنتقل من شخص الى شخص ، ومن عصر الى عصر بالتقليد والممارسة بالمزولة ــويطلق اصطلاح تقنيات الفنون الجميلة على ثلاثة أشياء وهي(١) مجموع الطرق المتبعة في استعمال بعض الآلات او الأدوات او المواد كتقنيات العزف على احد الآلات الموسيقية او تقنيات النقش على الجص (٢) مجموع الطرق الخاصة بنوع معين من الفنون الجميلة (٣) مجموع الطرق الخاصة بفنان معين او كاتب او شاعر معين "[٣].

إجرائيا:هي مجموعة الأدوات البصرية والسمعية المقترحة في فضاء النص من قبل المؤلف والعرض من قبل المخرج والتي تعمل على بيان الوظيفة الجمالية والفنية للصورة المسرحية التعريف الإجرائي :- المعالجة التقنية :- وهو الأسلوب او الوسيلة التي يتبعها المخرج في عملية نقل الارشادات المسرحية من سلطة النص الى سلطة العرض بما تتضمنه من (حركة الممثل ، الديكور، الأزياء،الإضاءة الملحقات ،المؤثرات الصوتية ،المكياج) وهذه المعالجة مرتبطة بالعلاقة بين المؤلف والمخرج.

٣-سلطة :- لغة :-

- " السلطة القهر وقد (سلطه) الله عليهم تسليطا فتسلط عليهم (والسلطان الوالي) وهو فعلان يذكر ويؤنث والجمع (السلاطين) و(السلطان) أيضا الحجة والبرهان ولا يجمع لأن مجراة ومجرى المصدر وأمره (سلطة) أي صاحبه ورجل (سليط) الى فصيح حديد اللسان بين السلاطة و(السلوطة) يقال هو (أسلطهم) لسانا "[٤].

اصطلاحا :-

- " مهارة لإلحاق الآخرين بأهدافه الخاصة والذي لا يسعى لغير السيطرة عليهم للإفادة منهم "[٥].

٤- سلطة المؤلف:هي كل ما يحدد داخل النص المسرحي من عناصر فنية درامية وأخرى تقنية موازيا لاعتبارات التشكيل البنائي الدرامي الداخلي والخارجي للمسرحية خاضعة في الوقت ذاته الى تجربة المؤلف الحسية المغلقة والمفتوحة في ان واحد.

٥- المخرج :-

اصطلاحا :"هو المنسق لمجهودات المؤلف والممثل ومصمم المناظر والمشتركين الآخرين في العرض المسرحي انه يجسد المسرحية بنقلها من الصفحات التي حررها المؤلف الى شيء محسوس يراه ويسمعه المتفرجون "[٦].

إجرائيا :-

---

[1]مجموعة من الكتاب اللغويين العرب:**المعجم العربي الأساسي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، د. ت ، ص٨٥٨

[٢] اسماعيل بن حماد الجوهري،**الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**،تحقيق: احمدعبد الغفور عطار،ج٤،ب،ت، ص٢٠٨٩.

[٣] جميل صليبا ، **المعجم الفلسفي** ، ج٢ (بيروت :- دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ، ص٣٣٠.

[٤] محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، **مختار الصحاح** (الكويت :- دار الرسالة للنشر ، ١٩٨٣) ، ص٣٠٩.

[٥] اندريه لالاند،**موسوعة لالاند الفلسفية،ج١**،تعريب:خليل احمد خليل(بيروت :منشورات عويدات،ط٢، ٢٠٠١) ص١٢٣.

[٦] ابراهيم حمادة ، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، (مصر :القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧١)،ص٣٨٨.

سلطة المخرج:هو كل ما يتعلق بالعناصر البصرية والسمعية داخل العرض المسرحي والتي تكون تحت سيطرة المخرج نفسه ابتداء بالتمرينات وانتهاء بالعرض.

الفصل الثاني

المبحث الأول/المكونات التقنية في النص المسرحي

اخذ النص المسرحي منذ البدايات الأولى الكثير من الانعكاسات الفنية والجمالية التي حيدت وهمشت من دور الشاعر أو المؤلف في بيان الجوانب الذاتية والموضوعية لفكرة الحدث المرسوم ولا سيما الانتقائية المقصودة لماهية الطرح النصي لما يريد أن يؤكده المؤلف من أفكار ، ومع تطور الحاضنة الاجتماعية انسلخت السلطة الزمانية والمكانية للنص المسرحي باتجاه السيطرة التأليفيه للكاتب نفسه لكن مع تطور الفن المسرحي وظهور الاستيقاظات الفلسفية نما الجانب التمردي ضد السلطة النصية لتتجه نحو خاصية الصورة البصرية مع البقاء على الجوانب الإرشادية التي تؤكد حدثوية الصورة النصية وطبيعة انتقالها الى الصورة البصرية من اجل إعطائها أبعادها الجمالية البعيدة عن السلطة النصية .

يحاول الباحث في هذا المبحث تناول العناصر الدرامية التي ترتسم داخلها المعالجات التقنية التي يحاول من خلالها المؤلف رسم البنية الدرامية من اجل تحديد الزمان والمكان والأدوات التقنية ومنها الديكور والإضاءة والأزياء والماكياج التي تؤيد فكرة الحدث ومن هذا العناصر هي(الإرشادات المسرحية والحوار والشخصيات).

الإرشادات المسرحية •: ان السمة المميزة للتوظيف الفني والجمالي **للإرشادات** المسرحية اختلفت من عصر إلى أخر ومن مؤلف إلى أخر ومن مدرسة مسرحية إلى أخرى ولعل السبب الذي يعزوه اغلب الناقد هو العلاقة الشكلية بين النص وطبيعة مهنة المخرج من جهة التي ظهرت حديثا والممثل من جهة اخرى .

فقد تكون **الإرشادات** المسرحية تقنية خاصة بالمؤلف او بالنص الدرامي الذي يكتسب مادته الجمالية من خلال هذه **الإرشادات** او الإشارات النظرية بمحورها المكاني وألزماني وهنالك " يجد القارئ النص ألمسرجي عادة كلمات وضعت بين أقواس او طبعت بأحرف مائلة تجيء اعتراضية تقطع انسياب الحوار الأمر الذي يثير حنق بعض القراء لأنهم (مضطرون) للتوقف عندها تلك هي ملاحظات الكاتب المسرحي او كما يطلق عليها **الإرشادات** المسرحية او التوجهات المسرحية وثمة من يرى ان هذه **الإرشادات** تسيء الى أدبية النص وقد تقلل من شأنه "[١]وبذلك فان تلك **الإرشادات** أخذت مسمياتها المسرحية من خاصيتها الوظيفية والجمالية باختلاف الأسلوب المسرحي النصي والبصري وطريقة تنظيم الفضاء الداخلي للنص المسرحي " وإذا كان بعض النقاد يردد مفهوم الفضاء الدرامي وهو الفضاء النصي فان **الإرشادات** هي التي تنشئ هذا الفضاء سواء من حيث تحديد طبيعته (غرفة، ساحة، قصر) او الشخصيات التي تتحرك فيه(عددها، ملامحها، بعض سجاياها)"[٢] . ولعل الاهتمام بتقنية النص الدرامي وما يحويه من دلالات على صعيد عناصرها الفنية البنائية كان على يد **أرومان انغاردن** " فالاهتمام بها وحده الذي دفع بعض النقاد الى دراستها ودحض الإلية التي

• "الملاحظات التي تضاف الى النص المسرحي وتحتوي على المعلومات اللازمة للعرض والتي لا تتضح من الحوار نفسه وهي تعني عموما ب(أ) حركات الممثل و(ب) المشاهد أو المؤثرات المسرحية وابسط هذه التوجيهات المتعلقة بحركة الممثل هي (يدخل) ،(يجلس) ، ويقف و(تستدير الى الخلف)(يخرج ... الخ. اما التوجيهات المتعلقة بالمشاهد فهي تعني بما ينبغي أن يكون عليه المنظر المسرحي وشكل الخشبة عند تمثيل مشهد من المشاهد ، وقد امتدت التوجيهات المسرحية لتشمل المسرحيات المطبوعة وذلك لتسهيل فهم الدراما للأعداد الكبير من القراء وجاء هذا التطور في أواخر القرن التاسع عشر وقد حرص ابسن على كتابة إرشادات شاملة لتفاصيل مشاهد مسرحياته وشخصياته أما برناردشو فقد ذهب الى مدى ابعد في غزارة إرشادات المسرحية في كتبه المطبوعة محاولا بذلك مع جرانفيل باركر وباري وآخرين ان يحول الإرشادات المسرحية من مسالة تقنية الى مادة مقروءة القصد منها تحديد التأثيرات المطلوب تحقيقها في العرض وليس تعليمات فنية عن وسيلة العرض" فاطمة موسى، **قاموس المسرح** ،ج ١(القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢،٢٠٠٨) ، ص٧٣-٧٤.

[١] نديم معلا ، **لغة العرض المسرحي** (العراق : بغداد ، مؤسسة المدى للأعلام والثقافة والفنون،ط١، ٢٠٠٤) ، ص ١٠٧.

[٢] مصدر نفسه ، ص١٠٨.

تحكم عملها ولعل **انغاردن** أول من حاول منهجه هذه الآلية حينما ميز بين نصين داخل النص الواحد معتبـــرا ان هناك نصا رئيسيا وأخر فرعيا ، النص الرئيس هو حوار الشخصيات والفرعي هو **الإرشادات** التي يرفـــق الكاتب نصه بها وكأن **انغاردن** يشير الى دلالات ودلالات موازية وان كانت الأولى لغوية والثانية بصرية"[٣].

اختلفت **الإرشادات** المسرحية من حيث المحتوى الفكري والمعرفي وما يعرضه من أفكار فنية وجمالية بين مسرحية ومؤلف أخر وهنا أخذت **الإرشادات** الحوارية المنطلقة على لسان المؤلف سواء في بداية المسرحية او ضمن المتن الحكائي اتجاها مغايرا لما يعرضه المخرج في العرض وبذلك اتجه المؤلف الى عرض أدق التفاصيل التقنية التي تخص المسرحية وكأنه هو مخرج العمل وبذلك ألت الأمور الى تحديد سينوغرافيا العرض ومنها الإكسسوارات" فالعناصر البصرية التقنية السينوغرافية هي الأخرى يشار إليها في الإرشادات المسرحية فوصف المكان وما فيه من إكسسوارات وطبيعته يحرص الكاتب في بداية النص وإذا لم تذكر لان طبيعة النص تقتضي ذلك كونه كلاسيكيا فان المصمم يعود الى السياق العام"[٤].

ان تقنية الإرشادات كونها نصا فرعيا له كيانه الخاص ضمن الفضاء(النص المقترح)من قبل المؤلف تباينت من حيث التوكيد السلطوي ولاسيما داخل النص وكيفية انتقالها الى العرض (سلطة المخرج) لاسيما ان التوظيف البصري في مصلحة المخرج ومن ثم أخذت الإرشادات المسرحية خاصية التهميش على يد الكثير من المخرجين ولاسيما بعد ظهور المدارس الإخراجية الحديثة فقد "طالب المخرج والمنظر الانكليزي كريك برفع الإرشادات المسرحية من النص المسرحي لأنها تصادر الخيال ووظائف الآخرين وتفرض عليهم أسلوب الكاتب في العمل وعده تدخلا سافرا بالعملية المسرحية من قبل الكاتب"[١] .

غالبا ما تكون التعليمات او **الإرشادات** التي يضعها المؤلف عائلا على النص ومن ثم على الصورة البصرية والقارئ نفسه، فقد يتدخل المؤلف بكافة تفاصيل البنية الدرامية مما يؤثر على المقدرة التخيلية للمتلقي والمخرج، وبالتالي تكون هذه **الإرشادات** غير ممكن حصرها داخل النص فأننا " لا نستطيع ان نجمع من نص المسرحية سوى معان ولأجل تلك المعاني ينبغي ان نجد **الإرشادات** المسرحية الملائمة ولكن لن تكون **الإرشادات** ذاتها بمعنى أخر حتى أذا كانت التوجهات المسرحية تبين بان الشخصية المسرحية تتنهد او تركض او تجلس لكي تعبر عن انفعال معين ليس من الضروري أتباع هذه التعليمات ربما تلك التعليمات كانت قد تقررت على وفق قانون مسرحي للزمن الذي كتبت فيه المسرحية "[٢].

قد تنوعت الملاحظات او **الإرشادات** المسرحية تبعا لأسلوب الكاتب او المدرسة التي انتمى أليها او العلاقة مع المخرج وبذلك " يمكن تمييز مجموعة من الملاحظات **والإرشادات** والتصويرات التي تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي للنص مثل العناوين وتحديدات النوع (كوميديا – تراجيديا) التقطيعات (فصل – مشهد) وكذلك قائمة الشخصيات والملاحظات التي تتعلق بحركتها وألقابها ووظائفها مع ما تعيد اليه من أمكنة جغرافية وتاريخية او أسطورية وملاحظات وصفية كوصف الأبعاد الهندسية (مثل غرفة المعيشة – لغراهام غرين) والأغراض (بندقية من الحائط) ومداخل ومخارج الأمكنة .. الخ وكذلك وصف حالة الشخصيات النفسية وطريقة حديثها ببرود وحماس ، بنغمة حذر (فضاء سماعي) وكذلك **إرشادات** وإشارات محتملة تتعلق بالتقنيات المقدمة الى الإدارة (حول الإضاءة بشكل خاص) او مجموعة من النصائح

---

[٣] مصدر سابق ، ص١٠٩.

[٤] مصدر نفسه ، ص١١٧.

[١] احمد شرجي ،**المسرح العربي من الاستعارة الى التقليد** (العراق :- بغداد ، مكتبة عدنان ، ط١ ، ٢٠١٢)، ص١٢٢.

[٢] اريكا فيشرليشت، **العرض المسرحي كمعنى للنص الدرامي** ، تر:- ادمير كوريه (مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد٤٠، ١٩٩٤) ، ص١٢٣.

ذات البعد العام التي تقدم للمخرج مثل نصائح **جان جينيه** في مسرحية **الخادمات** "[٣].

تختلف **الإرشادات** باختلاف نوع المسرحية هل هي تقليدية او مونودراما او صامتة او دراما راقصة وفي مقدرة المؤلف على عرض اكبر عدد من **الإرشادات** التي ستؤثر سلبا او ايجابيا على الحدث تبعا للتطور ألتتبعي لها "فدراسة حالات حدوثه هي اكبر صعوبة بحكم ان العرض هو أحيانا صامت كليا وبعض أجزاء النص التي تدعوها ملاحظات إخراجية تتحول الى أشارات غير لفظية ،ان الملاحظات الإخراجية قد تكون غير موجودة تقريبا في نص درامي ولكنها قد تشكل بنائها كلية النص حتى بدون وجود انتظام مطلق في التطور الكمي للملاحظات الإخراجية تنزع الأخيرة الى الازيادة مع الزمن "[٤]

قد تتضمن **الإرشادات** تحديد الفضاء المكاني للنص على أساس التقسيم الفرعي والثانوي للنص لاسيما ان المرجعيات الابتموسولوجية حاكت المقاطعة المعرفية لنصوص قديمة فما كان من التحديد الجديد لفضاء المكان خير وسيلة لبنائه من جديد على أساس معالجات تقنية يضمنها المؤلف للإشارة الى بيئة الشخصيات، حيث يشير **كافزان** في مقالته من النص الى العرض ومن العرض الى النص الى الملاحظات التي يضمنها المؤلف في نصوصه كونها علامات او **إشارات** تؤيد الطرح الزماني والمكاني ومن ثم تحديد العلاقات داخل النص والعرض ويضعها في الثانية من مقولاته الأربع حيث يرى " ان المقولة الثانية تتعلق بالانتقال من النص المكتوب الى عرض بلا ألفاظ وهنا تهم من ناحية واحدة بالملاحظات الإخراجية stajedivection التي تتحول الى أشارات غير لغوية مثل الأداة المستخدمة في أعداد المشهد والثياب وسلوكية الشخوص على المسرح وكان انكاردن قد أطلق على الملاحظات الإخراجية تسمية النص الثانوي او النص الجانبي "[٥].

ان سلطة المؤلف في توجيه الخطاب الدرامي تكمن في مقدرته على بيان الماهية التقنية التي تعطي المشهد الفضاء المكاني والزماني وهذه السلطة تكمن في المقدرة على فرض **الإرشادات** المسرحية التي يعول عليها المؤلف في أعطاء صورة جمالية وفنية أكثر تعمل في الوقت ذاته على بيان قاعدة الانحراف والمعيار الجمالي وبهذا فان " أهم تدخل للمؤلف الدرامي في فضاء النص المسرحي الدرامي تكمن في قائمة **الإرشادات** والمعلومات والملاحظات التي يقدمها عن الفضاء والحركية والحالات الشعورية للشخصيات والتي اصطلح على تسميتها اسم (النص الثانوي) او (ما وراء الخطاب) ويمكن الإشارة الى ملاحظة هامة تتعلق بدينامية العلاقة ما بين الخطاب الدرامي والنص الثانوي وهي علاقة التواري والظهور فبشكل عام كلما كان الحوار التداولي للشخصيات الدرامية غنيا بالصور والاستعارات كلما تدخل المؤلف وقصر طول نصه الثانوي الذي يهدف منه الى بناء الفضاء الدرامي إضافة الى فضاء الحكاية "[١].

عادة ما يلجاء المؤلف في **الإرشادات** المسرحية ولاسيما التي تعرض في مقدمة المسرحية والتي يطلق عليها (العرض التمهيدي) الى شرح كافة الالتباسات والمعوقات الفنية والجمالية التي تحدث داخل البنية ولا سيما كيفية انخراط الشخصيات المرتسمة في أفعالها الدرامية الموصوفة ومن هنا يخذ العرض التمهيدي دورا مهما حيث" يقدم فيه المؤلف نبذة مجملة عن الموضوع الذي تناوله وتفسيرات له وما قد حدث في الماضي ويتعرف المشاهدون على هوية هذه الشخصيات وحالاتهم النفسية ويوضح ما يربط بينهم من علاقات متشابكة ثم يحدد

---

[٣] أكرم اليوسف ، **الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)** ،(المغرب ، دار المشرق ، ط١ ، ٢٠٠٠) ، ص٧٩.

[٤] تاديوش كافزان ، **من النص الى العرض ومن العرض الى النص** ،، تر:- ادمير كوريه (مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد٤٠، ١٩٩٤) ، ص١٣٢.

[٥] مصدر نفسه ، ص١٣٠.

[١] أكرم اليوسف ، مصدر سابق ، ص٧٨.

للمشاهدين لماذا اختار هذه الشخصيات بالذات ثم يحدد في هذه المقدمة البيئة المكانية التي ستجري فيها الأحداث واللحظة الزمانية التي تقع خلالها الأفعال "[٢].

وترى سامية احمد في مقالتها (الدلالة المسرحية) ان " النص المسرحي هو جزء من كل يشتمل عليه وعلى العناصر العديدة المكونة لعملية الإخراج والعرض ومن ثم لا يمكن القطع بان المسرح ينتمي الى الأدب وبان النص أدبي لان هذا النص يتضمن الإشارة الى الديكور والأزياء وحركات الممثلين .. الخ لي كل ما يندرج تحت اسم (الإرشادات المسرحية) وهي منفصلة عن نص المؤلف وان كانت بقلمه لأنها موجهة الى المخرج او الريجيسير ثم ان هذا النص المسرحي ليس نصا أدبيا بمعنى الكلمة أي نصا ثابتا كتب للمرة الأولى الأخيرة "[٣]، لكن في الوقت ذاته ترى سامية احمد وجود الإرشادات في نص المؤلف ما هي ألا أداة تواصلية تربط ما بين الجو العام للنص وما يستدركه الجو المسرحي المعروض ومن ثم يكون المتفرج هو النواة الأساسية لكشف الدلالات المسرحية كافة وعادة ما تتضمن الإرشادات المسرحية تحديد الإضاءة من حيث القيمة اللونية والشدة حيث يسعى المؤلف الى أعطاء الجو ألمشهدي روح من التأكيد الانفعالي لجميع الشخصيات المنخرطة بالحدث وفي الكثير من الأحيان " ليس هناك ضرورة لان يدرج تعليمات تتعلق بالمؤثرات الضوئية أذا كان يكتب المسرحية بدون التفكير في أي نوع معين من الخشبة ،...، تترك التفصيلات المحددة للمخرج ولكن الكاتب المسرحي غالبا ما يورد في مقدمة النص توجيها عاما يتعلق بالإضاءة في(صندوق الرمل) مثلا يحدد (ألبي)في البداية ان الخلفية هي السماء التي تتغير من سماء يوم مشرق جدا الى سماء في ظلمة الليل الحالكة تبدأ المسرحية عندما يكون النهار مشرقا ويتحول النهار الى ليل دامس حيث تموت الجدة ثم يتحول الليل الى نهار ويمكن للنص المسرحي ان يشير الى كيفية استخدام الإضاءة في ابراز ناحية معينة على الخشبة وهذا على جانب من الأهمية بوجه خاص في الديكور كما هو الحال في مسرحية موت بائع متجول"[٤] .

الشخصيات:اذا كانت الشخصيات هي المحرك الأساس لبنية الحدث فكان لابد للكثير من المؤلفين بيان الالتزامات الفكرية والجمالية كافة لبناء الصورة المسرحية، لاسيما ان الإرشادات الفرعية انتمت الى الصيغة الفعلية لمشهدية البنية الحدثية فكان لابد من أيجاد الاختلاف بين الإرشادات الرئيسية والفرعية من جهة والإرشادات الفرعية داخل الحوار وخارجه من جهة أخر مع التأكيد على أهمية التمازج التقني بين الأدوات الثلاثة وقد تكون" بعض الإرشادات ينطوي على صفات او ملامح جسدية معينة كالطول ولون الوجه ودخول الشخصيات وخروجها وسلوكها وحركاتها وإيماءاتها والصوت وتنويعاته والكلام والمخاطب والمتفرج والحديث الجانبي والصمت"[٥].

وغالبا ما تكون الإرشادات المسرحية ولاسيما التي تصف الشخصيات المتحاورة مملة تدفع المتلقي الى الابتعاد عن وصف المؤلف للشخصية المنخرطة في الحدث وكذلك المخرج والممثل كون ان الممثل هو الذي يكون مسؤولا عن تقل الحدث النصي بصورة بصرية حيث " يورد كاتب ما الكلمات التالية ليصف حالة الشخصية (يقف ملتاعا حزينا يائسا غارقا في بحر من الكابه لا يرغب في التحدث الى احد ما جدوى هذه الكلمات للتعبير عن الحزن هما النظرة او الحركة او الصمت كافية للتعبير عن الحالة المتفرج في المسرح

---

[٢] شكري عبد الوهاب ، **دراسة تحليلية الأصول (النص المسرحي)**(الإسكندرية ، مؤسسة حورس الدولية ، ٢٠٠٧) ، ص٥٢.

[٣] سامية احمد اسعد ، **الدلالة المسرحية** (مجلة عالم الفكر ، مجلد العاشر ، عدد ٤) ، ص٦٥.

[٤] زياد الحكيم ، **الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح** (مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد٤٨، ٢٠٠٠) ، ص٣٥.

[٥] نديم معلا ، مصدر سابق ، ص٨ .

يرى ولا يقرا ومثل هذه الكلمات التي تدور في تلك الفكرة الواحدة يدير المخرج لها ظهره فهو يعني بالصورة او يتجلى الحالة عبر تجسيدها والمخرج الذي يعد او يكتب نصوصه يدرك قيمة الدلالة واختزالها بتحريرها من البلاغة اللغوية (الكلامية) قوة الدلالة وحدها الكفيلة بنفي المواعظ "[٦].

قد تأخذ الشخصيات في النص الدرامي مسؤولية تحديد الإطار الزمكاني للحدث من خلال الحوار المنطوق ولاسيما ان اغلب الأساليب المسرحية منها القديمة والحديثة سعت الى توطين اللامغالة في تحديث الإطار الزمكاني للحدث الدرامي فكانت شخصية او تقنية الراوي او الجوقة أداة مهمة لبيان ذلك الإطار على وفق محددات لغوية تهيمن عليها سلطة المؤلف في الكشف عن أهمية حوار الشخصيات لبيان المعالجة الزمكانية ضمن أطار حكائي محدد ف " تحديد هذا الإطار يعطي تصورا لما ستكون عليه المسرحية وأسلوب كتابتها فضيق الزمكان قد يعني ضغط الحدث او سرعته او قصر المسرحية او الاستعانة بالأسلوب الروائي (السردي) لسرد ما يقع خارج هذا النطاق من أحداث في حين ان اتساع الإطار الحكائي زمانيا ومكانيا قد يفضي الى ثراء الحوار بالإشارات الزمانية والمكانية وقد دأب معظم الشعراء المسرحيين على تحديد هذا الإطار في بداية المسرحية ضمن نص الإرشادات ولكن منهم من يستغل بوصفه وسيلة لغوية فيعمد الى صياغة الإطار الزمكاني في الحوار الافتتاحي وغالبا ما يراد في المسرحيات التي اصطنعت تقنية الراوي او الجوقة "[١].

في الكثير من الأحيان ما يخذ المكون التقني ومنها الأزياء مستواها الوظيفي والجمالي داخل الفضاء النصي وذلك من خلال تعليمات يشير أليها المؤلف ضمن حوار الشخصيات وبصورة منفردة على الإرشادات المسرحية التي تذكر قبل بداية المشهد او الفصل المسرحي ففي " الأحوال العادية يترك المؤلف المسرحي تفصيلات الملابس لمخرج العرض ولكن هناك ثلاثة اتجاهات مختلفة يجب ان يعيها المؤلف قبل ان يكتب السطر الأول من الحوار هل يجب ان تكون الملابس ذات طابع رمزي او مجرد ملابس عادية "[٢] .

الحوار (اللغة):اذا كانت الإرشادات التقنية تتضمن التمازج الفني والجمالي الذي دعا اليه الكاتب فان الخاصية الفنية فرضت قيودها على المؤلف من اجل استدراك اللحظة الجزئية لعرض آلية التحول الاشاري بين مكونات النص لاستدراج المعوقات الدرامية كافة وهنا ما يحدث دائما الخلط بين الإرشادات خارج الحوار وداخله كون ان الإرشادات خارج الحوار هي رموز دائمة للمشهد او للمسرحية قوانينه كافة وان داخل الحوار هي إرشادات مؤقتة ناتجة من عملية التفاعل الآني بين الشخصيات أي وليدة اللحظة الحاضرة " ويضع سافونا واستون في كتابهما (المسرح كنظام علامات تصنيفا على شكل جدول يتضمن الإرشادات المسرحية داخل الحوار وخارجه يتحدد من خلاله تعريف الشخصية وتحديدها الصوتي والجسدي وتقاليد الإلقاء والجوانب البصرية التقنية وتتكشف وظيفة الإرشادات من حيث تعريفها بالشخصية ووضعها لدى دخولها المسرح وقد تذكر سماتها الرئيسة وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى "[٣].

يتعامل المؤلف مع النص على وفق معالجات جديدة كون ان لغة المسرح هي لغة الاستعارات التي تؤيد فكرة الحدث ولاسيما ان النص في مفهوم رولان بارت أصبح قابلا لتأويلات القارئ الجديد ومن ثم" فان لكل نص مرجعية في اللغة والحدث والشخصية واللباس والمكان والزمان وهذا النص بمجمله هو مشروع عرض

---

[٦] مصدر نفسه ، ص١١.

[١] نوال بنت السويلم ، **الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام ١٩٦١-١٩٩٠**(الرياض دار المفردات للنشر والتوزيع ،ط١،٢٠٠٨)، ص٢٦١.

[٢] زياد الحكيم ، مصدر سابق ، ٣٤.

[٣] نديم معلا ، مصدر سابق ، ص١١٥.

مسرحي فأما ان يتناول المخرج بمرجعيته وأنساقه فيكون قد أغلق على نفسه دائرة النص وأما ان يفتح له نوافذ على الحياة المعاصرة والإرهاص وهو لا يتحقق الا بالارتكاز على مرجعية متغيرة ومغايرة وهذا أمر طبيعي فالكاتب علاقته باللغة أولا وحتى المشهد الحركي فان تعامله هو تعامل لغوي"[٤]

تكون الإرشادات الفرعية المتضمن في الحوار عباء او ثقلا على خصوصية البنية الدرامية ناهيك عن الالتباسات الفنية التي قد تحدثها في تسلسل الخطاب المباشر وغير المباشر" فالأحداث الدرامية الرئيسة بطبيعتها لا بد ان تكون مرئية ومادية وملموسة للمشاهدين لكن الحيز الزمني المحدد للعرض المسرحي لا يسمح للكاتب بان يجعل كل أحداثه مرئية لاسيما الفرعية والثانوية منها التي تفضل ان تكون مروية حتى لا تشكل عبئا على البناء الدرامي للمسرحية لكن المشكلة هنا تتمثل في الأسلوب الذي تروى به هذه الأحداث سواء من خلال الحوار او الخطاب الذي يقوم به الراوي او الجوقة "[٥].

قد يكون الحوار أداة فعالة لدى المؤلف للكشف عن شخصياته ولا سيما ان المقدرة التاليفية في تضمين الحوار الإرشادات الفرعية التي تكشف عن سلوكية الشخصية تجاه واقعها المتمرد " إذ يحتوي الحوار على نقاط واضحة منها وصف الشخصية وحالتها الجسمانية وسنها وحالتها الاجتماعية وعلاقاتها وحالتها النفسية أي الظروف المعطاة "[٦] والى جانب الحوار الذي يضمنه المؤلف قد تكون هنالك علامات إرشادية يسعى من خلالها المؤلف الى تأكيد الرموز او العلامات التي تحيد عقلية القارئ فهنالك "علامات أخرى تشكل اللغة المسرحية مثل الصوت والضوء والشكل والحركة والصمت والنشاطات والخمول والإيماءات وللون والموسيقى والأغاني والأهداف والمعاني والملابس المسرحية والمهمات المسرحية والإكسسوارات والصور المرئية "[٦]

نماذج للتطبيقات التقنية في النص المسرحي العالمي

تشيخوف:اتخذت الإرشادات المسرحية عند **تشيخوف** طابعها التقني من خلال البنية الدرامية التي امتازت بها مسرحياته ولاسيما في تأكيده على الطابع النفسي لشخصياته التي انتمت الى عالمها الواقعي المتمرد وخاصة ان **تشيخوف** استند في سلطته النصية على أدراك كافة الجوانب الجمالية لتنمية الحدث الدرامي وبذلك انعزل النص الرئيس للمسرحية عن النص الفرعي وهي الإرشادات "ففي الخال فانيا وفي الفصل الأول منها الإرشادات التالية :-

مارينا : " **عجوز رخوة قليلة الحركة تجلس بجوار السماور وتحيك جوربا**" .

استروف :-" **يذرع المكان حولها جيئة وذهابا** "

لقد اقتطعت هذه الإرشادات دون الإفاضة في أيراد ما يتبعها من حوار لأنها تشكل نصا فرعيا وكلها خارج الحوار تقريبا ولان **تشيخوف** حريص على وصف مظهر الشخصيات وأدق حركاتها ولعله وهو الخارج من معطف القصة ما يزال أسير البنية السمعية في حين ان ظهور الشخصية (الممثل الحي) يملي على المخرج والممثل تبعا لذلك والمتفرج المتلقي أيضا ملء الفجوة لتكتمل الصورة بعبارة أخرى قد لا يكون الإيهام وهيمنته مذهباً دون الأخر وحده السبب في وفرة الإرشادات المسرحية بالنسبة الى **تشيخوف** تحديدا"[١]

---

[٤] عبد الفتاح قلعجي ، **جدلية العرض المسرحي بين الكاتب والمخرج** (مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد ٤٤، ١٩٩٧)، ص٤١.

[٥] نبيل راغب ، **فن العرض المسرحي** (لبنان :- مكتبة لبنان ناشرون ، ط١ ، ١٩٩٦) ، ص٢٧.

[٦] شكري عبد الوهاب ، مصدر سابق ، ص٦٧.

[٦] مصدر نفسه ، ص١٠٣.

[١] نديم معلا ، مصدر سابق ، ص١١٣.

وعليه فانه يسعى الى إدخال الإرشادات المسرحية ضمن النص الرئيسي أي في حوار الشخصيات وليس خارجه(النص الفرعي) كونه الأداة المهمة في الكشف عن حقيقة الشخصيات وانـدراجها ضمن الخطاب السمعي وبذلك كانت الإرشادات بمحتواها التقني (الحركة والزي والديكور والموسيقى والإيماءة والإضاءة) محورا مهما في بناء الإستراتجية الواقعية لمسرحيات **تشيخوف** .

فالسلطة عنده تنطلق من مفهوم أوسع بحكم التجربة القصصية التي برع بها وكأن الفضاء النصي عنده منغلق عند حول ذاتيته بعيدا عن سلطة العرض حيث ان **تشيخوف** " كان يؤمن بدور المؤلف في العرض المسرحي فلم يكن يخضع لتفسيرات المخرجين او يعتقدوا ان لهم الحق في تفسير النص وقد كتب يقول المؤلف هو صاحب المسرحية وليس المخرج او الممثلون..وتوزيع الأدوار من حق المؤلف ما دام موجودا"[٢].

برتولد بريخت:كانت الارشادات او الملاحظات الإخراجية في مسرحيات بريخت عاكسة للجو النفسي والاجتماعي والاقتصادي لماهية الزمان والمكان الذي تنتمي اليه الشخصيات فالعلاقة بين **بريخت** والنص تضمنت مستويات جمالية وأخرى فكرية حيث ان " السمة المميزة للمسرح الملحمي هي توضيحها لإنتاج النص ومبدأ بريخت الجمالي يعتمد على وجهة نظر في النص وهي وجهة النظر التي أصبحت من لزوميات نظرية ما بعد البنيوية : النص كفضاء للإنتاج المسرحي الذي يحتوي المؤلف والقارئ والأخر الذي هو التاريخ بالنسبة **لبريخت** ولكي يوصل بريخت القدرات الكامنة للنص الى المتفرج فقد كان عليه ان يخلق مسافة قصية بتقنياته في الكتابة والتجسيد المسرحي والتمثيل والإخراج "[٣]

لذلك كله أرتأى "**بريخت**" أن يبدأ في المسرح من النص المسرحي، بوصفه عصب العملية المسرحية، والمرتكز الفني الإبداعي الأول الذي ينطلق منه المبدع بالتنظير والتجريب وما يمكن أن يضمنه "برخت" من تكنيك وأسلوب كتابة، لها خصوصيتها الدرامية في سياق تجسيد نظرته الجديدة للحياة عبر الفن، فبرخت يذهب في فلسفته الفنية لمعنى مخاطبة الجمهور بفهم جديد من خلال وسائله المسرحية من نص وعرض" [٤].

حرص **بريخت** إلى الابتعاد عن التعقيدات في مقدمات مسرحياته ليحقق حالة من الألفة والوضوح والموضوعية، ومن ثم كانت الارشادات التوضيحية في اغلب مسرحياته فقيرة في مضمونها التقني الفني وليس الجمالي كونها مكونات او معالجات لجأ أليها بريخت من اجل تقريب المسافة البونية مع المتلقي ففي مسرحية (شفيك) كانت الارشادات على الشاكلة آلاتية :-"

١- الارشادات الفرعية :-

(موسيقى عسكرية،هتلر، غورينغ ، غوبلز ، وهملر حول كرة أرضية كلهم بأحجام كبيرة غير طبيعية الا غوبلز فهو صغير بشكل غير طبيعي)."[٥]

٢- الارشادات الثانوية :-

هتلر :- (يضع يده على الكرة الأرضية فتنتشر عليها بقعة دم)

برتشنايدر(يرن الهاتف على طاولة بولينغر ، يرفع السماعة) "[١] .

---

[٢] رشاد رشدي ، **درامية أنطوان تشيكوف** (مجلة المسرح ، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم ، الثقافة والإرشاد القومي ، عدد ٢٠، ١٩٦٥) ، ص٨.

[٣] إليزابيث رأيت، **بريخت ما بعد الحداثة**، تر: محسن مصليحي (القاهرة ،المجلس الأعلى للثقافة، ط١ ،٢٠٠٥) ص٤٨.

[٤] ينظر عقيل مهدي، **جماليات ما بعد الحداثة**، (الموقف الثقافي، مجلة ثقافية تصدر عن دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٢، ١٩٩٨)، ص٨٢ .

[٥] برتولد بريشت، **مسرحية (شفيك)** ، تعريب نبيل حفار (بيروت، دار الفارابي، مطبعة الرأي الجديد، ١٩٧٥)ص٢٣.

[١] برتولد بريشت، **مسرحية (شفيك)** مصدر سابق ، ص٥٥.

أن **بريخت** يبني جميع مسرحيته على سلسلة من الارشادات الإخراجية التي عادة ما تربط النص الفرعي بما يجري في النص الثانوي (حوار الشخصيات) ومن ثم تكون هذه الارشادات وسيلة للكشف عن الجو النفسي للشخصيات المشاركة في الحدث أكثر مما هو وسيلة تقنية لرسم الصورة المسرحية كونه ان **بريخت** كان مخرجا لجميع أعماله وفي الوقت ذاته دراماتورج في ورشه المسرحية فهو يضع في بداية كل مشهد عنواناً مكتوباً يبقى في مكانه إلى أن يستبدل بآخر وأن يقدم وصفاً تاريخياً لحدث المشهد.

يوجين يونسكو:يعد يونسكو من الذين وقفوا ضد سلطة العرض على حساب النص ولاسيما في الملاحظات الإخراجية او الإشارات المنظرية التي تضمنت الإشارة الى الديكور والزي والحركة وأبعاد الشخصيات لتجد هذه التقنية الفنية سلطتها التعريفية على مقدرة يونسكو فرض قيود سلطة النص على ماهية العرض البصري فقد "لا يتطابق التمثيل في مسرحية "جاك" مع النص، فحركات الممثلين في البداية، وطريقتهم في تقدير مفاتن روبرتا، ولاسيما الرقص الفاحش حول العريسين المتعانقين ما هي إلا مشاهد إيمائية حيث يصبح الحوار، إذا ما وُجد، تافهاً،لا قيمة له، عندها يحمل الإيماء مغزى المسرحية، من ناحية أخرى، اقترح يونسكو في إرشاداته المسرحية أن تضع كل الشخصيات أقنعة، عدا جاك. عند تقديم المسرحية اكتفى الممثلون بتبديل سحنتهم وكان ذلك كافياً لسلبهم إنسانيتهم. إنهم شخصيات كاريكاتورية، يؤكد تمثيلهم لا واقعيتهم ويجعل الجمهور يفكر بالمهرجين (أمّا قناع روبرتا فكان ساحراً تشير رمزيته إلى آلهة الخصب والجنس في بلاد الشرق)". [٢]

وقد ارتبطت مسرحية **الكراسي** بمعالجاته التقنية من اسمها الذي يدل القيمة الفكرية والجمالية التي سعى أليها **يونسكو** على خلاف مسرحية المستأجر الجديد ولاسيما ان تلك المسرحية كانت تعبيرا أدق عن إمكانيات **يونسكو** في استدراج الموضوعة الدرامية التي تجمع داخلها التناقضات النفسية والاجتماعية كافة التي سعى خلالها الىبيان الإمكانية التاليفية في الربط بين الشخصيات وتوظيف الإرشادات الفرعية داخل النص الرئيس، ومن ثم كانت المعالجات التقنية التي سعى اليها **يونسكو** لإبراز السلطة النصية على الشاكلة الآتية "

يعرض الديكور غرفة عارية تقريباً، ذات جدران دائرية إنها برج وسط جزيرة، يحرسه عجوزان: الرجل في الخامسة والتسعين من عمره قرون عديدة؛ أما المرأة، سميراميس، ففي الرابعة والتسعين من عمرها الرجل جاثم على كرسي، يراقب عبر كوة صغيرة، تأتي المرأة وتشده من كمّه، تسحبه، تجلسه على ركبتيها: كلاهما يستعيد الماضي، يجتر حكايات قديمة، يتسلى بالأحداث اليومية المتكررة المجهضة "[٣] .

صقر الرشود:-• كانت مسرحياته عميقة في فكرتها وشخصياتها الواقعية ولا سيما ان **الرشود** بصفته الدراماتورجية عكس الفكر الكلاسيكي ليجد النص الرئيسي حواراته المميزة التي تعكس العواطف والانفعالات التي أخذت تنهش في جسد الشخصيات داخل أزمة البنية النصية ولاسيما ان الإرشادات المسرحية أخذت حصتها الكبيرة في بيان الانفلاتات والمعوقات التي كانت تعيشها جميع الشخصيات ففي مسرحية **المخلب الكبير**" يتيح للمشاهد ان يلتقط أنفاسه بل ان يضحك أحيانا وان يتأمل ويضيف أفكاره وتفسيراته للمشهد ففي مشهد الافتتاح نرى:

---

[٢] عبد القادر التلمساني ، **كيف جاء يونسكو الى المسرح** (مجلة المسرح ، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم ، الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، عدد٩، ١٩٦٤) ،ص٥١.

[٣] كلود ابستادو، **يوجين يونسكو** ، تر: قيس خضور (من منشورات اتحاد العرب ،١٩٩٩) ، ص٦٥.

• " مخرج وكاتب وممثل كوبيّ ولد عام ١٩٤١ ، بدا اهتماماته المسرحية عام ١٩٥٨ ، في عام ١٩٦٣ شارك في تأسيس مسرح الخليج العربي ، ألف العديد من الإعمال المسرحية منها (تقاليد) ١٩٥٨ ، (فتحنا) ١٩٦٠ ،(الخطأ والفضيحة) ١٩٦٣،(إنا والأيام) ١٩٦٣، قام بأعداد الكثير من المسرحيات منها بيت الدمية ابسن ، الغربان هنريك بيك ،تنكر قيصر جوردن دافيون ، أخراج العديد من الإعمال منها الحاجز، لمن القرار الأخير١٩٦٩، توفي في الأمارات عام ١٩٧٨."(**ينظر**) ب . م ،**صقر الرشود غاب وقت التوهج** (مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ،عدد٧-٨، ١٩٨١)ص١٨٦-١٨٧-١٨٨.

أبو خليفة :- استيقظ من سباب نومك يا بني ،...، استيقظ ، قم ، انهض .

وليد :-**(يقف كالمذهول فيمسك بكتف أبيه)** من أنت ، من أنت وماذا تريد ؟

أبو خليفة :- اتركني يا فاجر .

وليد :- **(يترك كتف أبيه)** أبي ...

(يتقهقر إلى الوراء فيجلس على حافة السرير متثائبا أسف يا لبتاه."[٤]

تأخذ الإرشادات المسرحية أحقيتها المتحولة بين الشخصيات لتأكيد الحوار النفسي والاجتماعي ، فالمؤلف والمخرج **الرشود** يعد مسرحياته بمعالجات محورية تعمق الصراع النفسي بين الشخصيات ، فالإرشادات المسرحية كانت تؤيد انفعالات الشخصية وبيان جمالية الأداء الحركي في تصوره الانتقالي إلى العرض وكانت الإرشادات داخل الحوار تعبيرا منطقيا على الجو العام الذي تعيشه الشخصيات داخل البنية الدرامية .**والرشود** في هذه المسرحية **(المخلب الكبير)** يسعى إلى بيان التحولات النفسية والاجتماعية لشخصياته وقد وضف الارشادات في بداية كل فصل لتكون صورة فنية معبر عن المعالجات كافة التي ارتسمت من خلالها البيئة الزمكانية التي انتمت أليها الشخصيات ، فكانت تلك الارشادات أداة مهمة بيد **الرشود** لاستكمال الصورة النصية بما تحويها من ديكور وملحقات وأزياء ..الخ ، فكانت هذه المسرحية على مستوى مسرحياته الأخرى

يوسف العاني: قد تكون لمسرحيات يوسف العاني التي مزجت بين الموروث والمنهج البرختي الحصة الكبيرة من الارشادات المسرحية التي أخذت على عاتقها بيان الجو العام للمشهد او الحدث بصورة عامة ومن ثم كان النص الفرعي في مسرحياته ولاسيما في مسرحية المفتاح أنموذجا مهما للكشف عن التوظيف التقني في خصوصية البنية الدرامية وبالتالي " حفلي الارشادات بكثير من الإيضاحات والاستدلالات التي ضمنها النص منها :-

١- مكانية :لغرض التعرف الى المكان وذلك لكثرة الإمكان التي ولجها أبطال الحكاية الذي فرضتها الأغنية الشعبية أرشدت الى عملية الانتقال من. الى المنظر الجديد من خلال رفع اللوحات التي تشير الى المكان .

٢- زمنية :- للتعرف على زمن الجدود – الماضي وبين ألان- نحن- ليس ، فقط لفريق العمل بل حتى للقارئ العادي للنص بحيث ترشده الى التداخل الزمني والفصل بينهما .

٣- تمثيلية :عرفت الممثل على الحالات ،عملية الانتقال من حالة الى أخرى ولاسيما في الرجوع لزمن الجدود وفي ضوئه أصبحت الأرضية التي استند عليها الممثل لتجسيد الحالة والموقف .

٤- موسيقية :- تخلل النص عشر أغاني شعبية استند عليها النص بأكمله كانت الأغنية تنقل الحدث من مكان الى أخر ومن حالة الى أخر فلا يمكن للمؤلف الموسيقي للاستغناء عنه لا بد له ان يؤسس موسيقاه على إرشادات الكاتب لأنها جزء مهم من العمل المسرحي وبهذا حدد الكاتب المؤلف الموسيقي بنوعية وأسلوب الموسيقى التي يحتاجها العرض المسرحي .

٤- تعليمية :جهد الكاتب لإيجاد نظائر للكلمات الأغنية الشعبية العراقية في البلدان العربية وفي أحيان كثيرة تفسر المفردات التي يصعب ان يفهمها القارئ العربي كون العمل يستند عليها " [١].

---

[٤] مصدر نفسه ، ص١٩٧.

[١] احمد شرجي ، مصدر سابق ، ص١٢١.

المبحث الثاني/المكونات التقنية في العرض المسرحي

تأخذ الدراسات السيميولوجية على عاتقها مهمة المزاوجة بين التشكيل اللفظي والتكوين البصري فقد أخذت هذه الإشكالية بيان الكثير من النتاجات السلطوية التي تجيز للمخرج فرض سيطرته على النص وبالعكس فكان هنالك المخرج المؤلف الذي " يؤكد تطابق زاويتي النظر بين فكرة النص وفكرة العرض عندما يكون المخرج مؤلفا لنص يخرجه او عندما يتبنى فكرة نص لمؤلف أخر ،...، وهذه إشكالية الفكرة عندما تتغلغل ليس في الحوار فحسب بل في كل جماليات العرض المسرحي "[١] ، وهنالك المخرج المفسر الذي ينطوي على الكثير من الاحتمالات الدقيقة التي تصب في مصلحة النص المسرحي والذي في " ضوئه فان التفسير في النص يدفع المخرج الى حذف وإضافة الحوار وأحيانا التلاعب في مواقع المشاهد وذلك بتقديم مشهد بالمقاربة مع أخر واستخدامه لكل الوسائل التقنية المتاحة في العرض ليصوغ إشكالية فكرة العرض من زاوية تضيء النص القديم وترصيعها بتساؤلات جمهور العرض "[٢] ، وهناك نوع اخر من المخرجين الذي يعتمد على البرهنة على قضايا أخرى ناتجة من النص كأداة استدلالية ويطلق عليها بالمخرج الغرض حيث " يتفرد هذا النوع من المخرجين بخصوصية تعاملهم مع النص بوصفه قاعدة للانطلاق وأرضية خصبة لتحقيق رؤاهم عن طريق فرض يؤسسون من خلاله العرض المسرحي ،..، فالمخرج الذي يؤسس رؤاه من خلال فرض من الفروض يحاول تأسيس دلالات معينة تشيع الغرض من السينوغرافيا ووقت العرض ومكانه إضافة لتسخير النص وقيمه الدرامية على وفق رؤيا المخرج "[٣] .

وغالبا ما تخذ العلاقة بين المخرج والمؤلف مدياتها الانعكاسية في بيان السلوكيات الطردية بين الجانبين ولاسيما في التقيد بتحديد العلامات البصرية التي تؤيد من فكرة الحدث المطروح ومنها الإرشادات او الهوامش التي يسعى أليها المؤلف حيث " ان معظم المخرجين يحذف منهم بشكل يكاد ان يكون متقاربا ملاحظات المؤلف وهوامشه معتقدين أنها جميعها أنما لا تلمس أحداث المسرحية وجوهرها هذا في رأيهم تدخل من جانب المؤلف في عمل المخرج وصلاحياته "[٤] ، ومن هنا كان المخرج على وعي تام بالمتطلبات الحديثة لربتوار المسرح ومنطلقاته الفكرية والجمالية ولاسيما إدراكه أهمية بيان التحولات النصية والبصرية وتقبلها من الطرف الثالث الا وهو المتلقي كونه مفكك الرموز وبذلك ما كان من المخرج الا ان " يبتدع لغة بصرية مقروءة بمفردات الخطوط والكتل والأحجام والمسافات على وفق وجهة نظر فلسفية جمالية منفردة تتحاور بمنطقها مع تطور تقنيات تأليف النص وإستراتيجيته ونظم استقباله من قبل المتفرج ولذلك اختلفت الأساليب المحدثة في الإخراج بل ان التأليف نفسه صمم في بنية النص الدرامي فجوات وتحويرات والغاز ولم بقد أورقه طيعة رخية تحت أنامل المخرج "[٥].

في الكثير من الأحيان تكون العلاقة متوازية من خلال اما عن طريق أعداد النصوص بما يتلاءم مع طبيعة العرض او أمكانية المخرج او عن طريق مراقبة التمارينات ومن ثم يصبح المخرج دراماتورج جديد لنص ثانٍ للعرض فقد " لا يكون هو من سيلعب الدور والمعروف ان الكاتب عندما يكتب بمعزل عن الآخرين

---

[١] منصور نعمان نجم، **اشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح** (الاردان ، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨) ص٢٦.
[٢] مصدر نفسه ، ص٤٧-٤٨.
[٣] المصدر نفسه ، ص٦١.
[٤] زيجمونت هينر، **جماليات فن الاخراج** ،تر، هناء عبد الفتاح(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٣) ، ص١٠٩.
[٥] عقيل مهدي ، **متعة المسرح** (جمهورية العراق ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الحرية للطباعة ،٢٠٠٠) ، ص٦١.

يقدم تصورا إخراجيا للممثلين والديكور ..الخ لهذا السبب قد يحدث اختلاف بين تصور الكاتب وتصور المخرج ، هذا ان كان الكاتب موجودا الى جانب المخرج وغالبا لا يكون كذلك لسبب او لأخر "[٦].

وإشكالية العلاقة بين النص والعرض كما يقول اوجست بوال عندما يطلق على المسرح بمصطلح (المسرحانية)"هي بالتحديد ما يجعل من المسرح مسرحا فالازدواجية المسرحية تنشا ببداهة بمجرد استخدام فنان المسرح وسائط تقنية مادية لتحديد النص الدرامي المطبوع هذا الذي قد تحدثنا عن نظامه الشكلي المكتوب به (تقنيات الحوار بين الشخوص وتقسيمات المشاهد وإشارات الدخول والخروج) فنتصور انه نسخة عمل جاهزة للتجسيد بمجرد توزيع الأدوار على مجموعة من الممثلين (حسب الأوصاف الفيزيقية والنفسية والاجتماعية التي قد يحددها المؤلف في مطلع مسرحيته "[٧].

يسعى المخرج الى استكمال الصورة المسرحية من خلال البحث عن وسيلة تقنية تجمع ضمن طياتها الكثير من الانزيحات التي تهمش من إمكانيات النص بما فيه الإرشادات الإخراجية وبذلك يمكن الحديث عن ثلاثة نصوص تؤيد فكرة انتقال الصورة من النص الى العرض وهي "

١- نص المؤلف .

٢- نص المخرج .

٣- نص العرض .

فالنص الأول يشتمل على المادة الأساسية بالإضافة الى الإرشادات المسرحية وهي جزء منفصل عن النص كثيرا ما يوضع بين قوسين او يكتب بحروف مختلفة وعندما يدخل المخرج على هذا النص بعض التعديلات ويحذف هذا المشهد او يضيف ذاك يتخذ النص شكلا اخر وابلغ دليل على قدرة المخرج على تحويل النص للمؤلف الى نص اخر هو ما شهده المسرح العربي من محاولات ،..، وعندما تعرض المسرحية ويتحول النص المقروء الى كلمات منطوقة وأصوات وحركات نجد أنفسنا أمام نص ثالث أذا جاز القول تتسع أحيانا المسافة بينه وبين نص المؤلف الى حد كبير"[١].

وبذلك فان المخرج هو المسؤول عن قدسية النص وما يحمله من أدوات فنية وجمالية وخاصة ان مهنة المخرج في مفهومها هي " عرض لقول مسرحي صوتي ومرئي بواسطة أنواع شتى من التجسيد المادي انطلاقا من النص او من خطة أخرى ولكي يصل الى هذه الغاية يجد المخرج في متناول يده مجموعة من اللغات التي يمكنه ان يسجل فيه دلالة : الديكور ، الإكسسوار ، الأزياء ، الألوان ، الأصوات ، الإضاءة ، الحركات .."[٢].

الممثل :-

الممثل هو الأداة الرئيسة في نقل الصورة المسرحية من النص الى العرض ومن ثم هو الوسيلة الحية التي تتجه اليه كافة خيوط اللعبة المسرحية ، فالمؤلف يعد النص بوجود الشخصية والمخرج يحرك العرض بوجود **الممثل** الذي تقع عليه مسؤولية نقل الصورة البصرية وأحيانا السمعية ناهيك عن الأسلوب وطبيعة تعامل المخرج مع النص وهنا كان "**الممثل** هو أهم ركائز العرض المسرحي يستقي ملامح شخصيته سواء التقنية منها او الجسدية من الإرشادات المسرحية الخارجة عن الحوار او الداخلة فيه وان تباينت المسالة وقد يتشكل

---

[٦] أمينة عباس، **اشكالية العمل المسرحي بين الكاتب والمخرج** (مجلة الحياة المسرحية ،مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ،عدد ٤٠ ، ١٩٩٤) ، ص١٠٥.

[٧] صالح سعد، **الأنا- الأخر(ازدواجية الفن التمثيلي)**، تقديم :شاكر عبد الحميد (الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ٢٠٠١) ، ص

[١] سامية احمد اسعد ، مصدر سابق ، ص٦٥.

[٢] مصدر نفسه ، ص٨٣.

كيان الشخصية من ملاحظات ترد في حوار بين شخصية وأخرى أي داخل الحوار او مما يرد في ملاحظات يسوقها الكاتب خارج الحوار "[٣]

وترى سامية احمد في علاقة الممثل بالمؤلف حيث ان " هناك أيضا علاقة المتفرج **بالممثل** ، **فالممثل** هو الذي ينقل النص الى المتفرج ويظن ان الممثل يتصل بالمتفرج ،...، **والممثل** والنص مجتمعان يبنيا علاقة جديدة هي علاقة المتفرج بالشخصية "[٤]

وبذلك فان **الممثل** " يعيد أنتاج ما ينقله ، يتحسسه يشعر به بل يفكر فيه وقد يصل الى مرحلة التأمل كما يفعل الممثلون المبدعون ويكفي هنا ان نشير الى ان نص العرض **(نص الممثل)** يختلف عن النص الأدبي ونص الكاتب ، ثم كتابة يمارسها على خشبة المسرح تختلف عن كتابة النص ومن الغبن ان يلغي احدهما الأخر فكلاهما لا يقوي على الوقوف وحيدا ولا بد للمخرج من ان يعود الى نص الكاتب ولذلك لا يستطيع إلغاءه والنص المكتوب – نص الكاتب– لا يفصح او يكشف عن جانبه الفرعي او قسمه الفرعي البصري ألا من خلال التجسيد **(العرض)** واندماج النصين وتولد دلالات ثرية من هذا الاندماج أنما يتم بواسطة **الممثل**"[٥]

يمكن **للممثل** دراسة المعطيات التكوينية للشخصية المسرحية من خلال عدة طرق من أبرزها:

"الطريقة الأولى: المعلومات التي يعطيها المؤلف لشرح سمات الشخصية في مستهل النص.

الطريقة الثانية الإرشادات المسرحية أو ما يطلق عليه بالنص الثانوي الذي يثري التعريف الإجمالي للشخصية الطريقة الثالثة ما تقوله الشخصيات المسرحية عن بعضها البعض من خلال وصف وإيضاح السمات العامة للشخصية الأخرى بالنسبة للطريقة الأولى فهي أسلوب تقليدي يلجأ أليه بعضاً كتاب المسرح وما على **الممثل** إلا ان يتبع تلك المعلومات ليستطيع التواصل مع المعطيات المطروحة لتلك الشخصية أما الطريقة الثانية فهي تندرج ضمن بنية النص التركيبية فضلا عن ذلك ، يستطيع الممثل التواصل مع الشخصية من خلال حوار الشخصيات الأخرى عنهاأو من خلال التفسير والتأويل لحواراتها مباشرة وعلى وفق ذلك يعطيها السلوك والشكل الذي يتوصل أليه ومن ثم تجسيده بفعل حركي أو صوتي أو كليهما معا"[٦]

الديكور:يتعدد مفهوم **الديكور** بحسب الاتجاه الدرامي، كأن يكون إيهامياً، أو لا إيهامياً، والمذهب الجمالي والأدبي إلا انه في المحصلة "المناظر المسرحية هي إحدى العوامل المسرحية المهمة في تصوير البيئة للشخصيات وخلق الجو العام للمسرحية" [٧]وكذلك "المزاج النفسي للأحداث، وإطارا حسيا للفكرة، و "خلق مكان ينسجم مع أفكار المؤلف"[٨]. فيكون **المنظر** بذلك إما بيئة للحدث، أو تجسيدا ماديا للحدث، أو شكلا تفسيريا، أو تركيبا رمزيا، ولا سيما ان وظيفة **مصمم المناظر** تنجلي تحت أهداف جمالية وفنية تعكس في جوانب عديدة من المعالجات التقنية المتحولة من النص الى العرض ومن ثم " لا يجب ان يكون التصميم المسرحي متجانسا فقط مع المسرحية ولكنه يجب أيضا ان يكون متناسقا مع ذاته ، عناصر التصميم –

---

[٣] نديم معلا ، مصدر سابق ، ص١١٦.

[٤] (ينظر) سامية احمد اسعد ، مصدر سابق ، ص٦٧-٦٨.

[٥] نديم معلا ، مصدر نفسه ، ص٢٧.

[٦] علي عبد الحسين رحمة الحمداني ، **التواصلية في اداء الممثل المسرحي العراقي** (اطرواحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة ،جامعة بابل ،٢٠١١) ، ص ٨٦-٨٧.

[٧])سمير شاكر عبد الله اللبان ، **توظيف عناصر المنظر التشكيلية ودلالات النص الدرامية في تشكيل الفضاء المسرحي** ،(أطروحة دكتوراه غير منشورة جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦) ص ١٠٤

[٨] كوردن كريج ، **في الفن المسرحي** ، تر: دريني خشبة (القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٠) ص٤٢ .

الخطوط والأشكال والألوان يجب ان تضيف الى التكوين ككل في حالات كثيرة يحاول المصمم تطوير صورة محورية او مجازا"[١]

ويرتكز مضمون **الديكور** على الجهد الذي يبذله المصمم بصياغة أفكار المؤلف ضمن الملاحظات الواردة بالنص وكذلك إرشادات المخرج المسرحي ،وتجري عملية تنسيق من العاملين في مجال فنون المسرح بين **المناظر** و الأزياء المسرحية من أجل خلق تناسق لوني وشكلي ما بين العناصر وتكوين صورة مسرحية ذات مواصفات جمالية ، والابتعاد عن التشويه اللوني و الشكلي في أثناء العرض المسرحي.

وإذا كان **مصمم المناظر** مرتبط بصيرورة التجربة العلمية والعملية الخلاقة لأسلوبية المسرحية من حيث التوظيف الصحيح لعلامات النص **الديكوري** بعيدا عن قدسية النص او روح التمرد الارتوي فانه من الممكن مجارة إرشادات المسرحية على نحو معاكس ومطابق في ذات الوقت حيث " يمكن لرسام المناظر الماهر ان يصمم ديكورا جذابا لأي مسرحية ولكن أذا أشار النص المسرحي الى تقديم حجرة غير مرتبة او حجرة قذرة فوق السطح فلا يمكن في هذه الحالة تقديم **ديكور** جميل "[٢] ففي الكثير من الأحيان تتطلب **الإرشادات** من **مصمم المناظر** الإيحاء الى المكان والزمان الذي تنتمي أليه الشخصيات ومن ثم تجسيده على الخشبة بصورة حية من قبل ممثلين يتفاعلون معه من خلال الحركة وعادة ما يكون الجو العام للمسرحية خليطاً بين **الديكور** والملحقات المسرحية التي عادة ما يضمنها المؤلف في كرسه المسرحي وبذلك يكون المصمم أمام جهتين متباينتين في الريجيسير المسرحي (سلطة المؤلف والمخرج) ومن ثم يجب على المصمم ان يشير بصورة صادقة تجمع بين التجربة الفنية والجمالية الى " المكان والزمان سواء كانت واقعية أم غير واقعية فان مكان المسرح يجب ان يعرف الجمهور أين ومتى تقع أحداث المسرحية اذا ما كان المكان صالونا او حجرة نوم او قاعة او قصر على المكان ان يشير الى المدة الزمنية ،مطبخ على الطراز القديم، جهاز راديو وصندوق للثلج ربما يخبرنا بان أحداث المسرحية تقع في العشرينات وسفينة فضاء توحي بالمستقبل ، فالموقع يمكن أيضا ان يخبرنا حول أي نوع من الشخصيات تدور المسرحية على سبيل المثال ربما تكون الشخصيات حزينة او كسلانة او شكلية "[٣].

الأزياء:لما كانت **الأزياء** تأخذ قيمتها الجمالية من خلال أسلوب المسرحية ونوعها فان أمكانية الالتزام بما يفرضه النص من إرشادات دفعت بالمخرج الى اتخاذ الموقف المحايد في نمذجة الصورة بتقنية الزي على وفق أسس تجمع بين التأكيد الدرامي والتمايز البصري، هنا أخذت **الأزياء** أسلوبها الجمالي من خاصيتها التشكيلية في رسم الخطوط العامة والخاصة ضمن بنية الحدث النصي والبصري فمن حيث "قيمة الملابس من وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية يقول تاريوف ان الملابس هي الجلد الثاني للممثل ومن هنا جرت العادة على اتخاذها كائنا حيا متحركا على خشبة المسرح تساهم في وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية في النص المسرحي "[٤]

ولما كان العرض المسرحي في بنائه البصري يكرر النص او يعيد انتاجه او يختلف عنه من خلال ما يعرضه من صور بصرية وهذا لا يتحقق الا من خلال العلاقة بين المخرج والنص ، ولاسيما ان تقنية الملابس أخذت محورها ألتأثري من خلال الوظائف التي تسعى اليها ومن هنا " فان الملابس المسرحية ليست

---

[١] أدوين ويلسون ، **التجربة المسرحية** ، تر: أيمان حجازي ، مر: نبيل راغب (القاهرة ، وزارة الثقافة ،ة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠١) ،ص٦٥١.

[٢] ونيفريد وارد ، **مسرح الأطفال** ، تر: محمد شاهين (الأردن ، عمان ، الدار العربية للتوزيع والنشر ، ط٤، ١٩٨٦)، ص١٦٦.

[٣] ادوين ويلسون ، مصدر نفسه ، ص٦٤٨.

[٤] عثمان عبد المعطي ، مصدر سابق ، ص١٦٣.

وسيلة جمالية الغرض منها تستولي على العين فتمارس غواية تحول دون دورها الوظيفي البحت "[٥]، وقد ارتبطت جمالية **الزي** بمقولات **رولان بارت** من خلال العلل الثلاثة للزي المسرحي كونه منظومة فكرية وجمالية تحمل العديد من التأويلات التي تحيل القارئ الى عدة مستويات من القراءات المباشرة **للزي** حيث " يلخص بارت وصفه للزي بأنه ليس أكثر من وجه ثان ضمن علامة ينبغي لها في كل لحظة ان ترتبط بمعنى الأثر في مظهره الخارجي وانه في القيم التشكيلية له دلالة على الذوق والرخاء والتوازن وغياب الابتذال وبحث عن القراءة فهو بذلك يملك دلالة قوية فلا يعرض علينا لنشاهد بل يعرض علينا لنقرأه اذا ينقل الينا أفكارا ومعارف ومشاعر "[٦]

الإضاءة : وقد أخذت الإرشادات المسرحية التي سعى اليها المؤلف منذ القدم الى بناء منظومة مسرحية تعالج واقع التنظيم التقني **للإضاءة** داخل آلية النص الدرامي فمنذ " بدء كتابة النص المسرحي حاول المؤلفون وضع أشارات ضوئية في النص كوسائل إيضاح للدلالات الزمنية والمكانية للعلامة الضوئية بالرغم ان العروض الأولى كانت تقام في الساحة المكشوفة وفي وضح النهار ألا ان تطور تقنيات استخدام الضوء في العرض شجع الكتاب على استثمار **الإضاءة** في أثراء علامات النص ووضع العديد من الإشارات والتلميحات الى طريق التركيب الضوئي للمشهد المسرحي سواء في هوامش التعليمات الشكلية التي يضعها المؤلف ام في متن النص الدرامي وان مسألة التزام المخرجين بهذه التوصيات تعود الى طبيعة قراءتهم للنص المكتوب فقد أصبح العرض نصا جديدا قائما بذاته بعد التطور الكبير في فن صياغة العرض وحرية تحول العلامات من النص الى العرض وبذلك فان العلامة الضوئية الواردة في النص قد تتحول من علامة لغوية الى علامة شكلية حسب الحاجة الدرامية، "[١]

وقد تنقسم وظيفة **الإضاءة** بالإرشادات النصية وقد تختلف هذه الوظيفة وذلك بالانتقال الى سلطة العرض وقد أشار الدكتور رياض **شهيد الباهلي** الى ذلك الأمر من خلال تقسيم العلامة الضوئية على أساس وجودها في النص ، فهو يقول" انه يمكن تصنيفها الى ستة أنواع من العلامات وهي :- [٢]

١- العلامة الزمانية :- يعمد الكثير من كتاب المسرح الى تحديد زمن وقوع الأحداث بهدف استكمال مقومات الأجواء الحقيقية والمتخيلة .

٢- العلامة المكانية :- يعد الضوء الوسيط الدلالي الذي يحيلنا الى الإطار المكاني للأحداث ان كانت تجري في صحراء او غرفة او بحر .

٣- العلامة التاريخية : - ان الإطار التاريخي يحدده النص بالإرشادات الإخراجية التي يضعها المؤلف بالهوامش او في صلب الحوار المسرحي ويساهم الضوء بألوانه وتعامله مع لون الديكور في الدلالة على طرزية الواقع الذي جرت فيه الأحداث .

٤- العلامة النفسية :- ان عملية تحويل العلامة من النص الى العرض تتم على أساس استثمارها في خلق الجو النفسي العام للمشهد حتى وان لم ترد أشارة صريحة الى الضوء في نص المؤلف .

٥- العلامة الاجتماعية :- تتشكل العلامة الضوئية بتحليل شخصيات المشهد المسرحي بما يتوفر على دلالات محددة للألوان ترتبط بالسلوك الاجتماعي .

---

[٥] نديم معلا ، مصدر سابق ، ص٧٢

[٦] رولان بارت ،**علل الزي** ، تر :شكري اليخوت (مجلة فضاءات مسرحية ، تونس ، عدد٧-٨، السنة الثانية ، ١٩٨٦) ، ص٣١.

[١] رياض شهيد الباهلي،**سيمياء الضوء في المسرح(بناء نظام علامي للإضاءة)**(العراق بغداد دار الشؤون الثقافية،٢٠٠٩)ص٨٧-٨٩

[٢] مصدر نفسه ، ص٨٩-٩٤

٦- العلامة التأويلية :- يقوم بعض المصممين بإعادة صياغة العلامة الضوئية الواردة في النص المكتوب وتصنيعها بطريقة تضمن استثمار طاقتها التأويلية عند تحويلها الى نص العرض

المكياج:يأخذ **المكياج** على عاتقه مسؤوليته الفنية والجمالية كونه احد العناصر البصرية التي تأخذ حدسها من ماهية التقبل الذاتي والموضوعي للعلاقة المتبادلة بين النص(ما يود المؤلف طرحه ضمن الإرشادات المسرحية الفرعية والثانوية عن عمر الشخصية وأبعادها) والمخرج (باعتباره المفسر لتقنية النص) والمصمم (وهو المسؤول عن تنفيذ تلك الإرشادات بالتحاور مع المخرج صاحب السلطة) والممثل(الذي يرسم الصورة التقنية للشخصية في البنية النصية من خلال **المكياج** ، وتقنية **المكياج** أخذت وظيفتها من صلب التناقض المادي من العلاقة بين الممثل والشخصية الدرامية كونه الصورة البصرية أمام المتفرج والناقلة لمحور التكتلات التي حدثت قبل العرض حيث " صمم **الماكياج** لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات وبعبارة أخرى **الماكياج** وسيلة فعالة لنقل أنواع معينة من المعلومات الى النظارة دون ضياع ألفاظ او وقت ،...، ورغم ما للماكياج من قيمة معينة بالنسبة للممثل فان وظيفته الحقيقية من وجهة نظر المتفرج انه يصد مفعول الإضاءة المسرحية ويرسم الشخصية ،..، وتعد الخصيصة الثانية أهمها جميعا فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التي يملك **المكياج** المساعدة في نقلها "[٣] .

ومن هنا يقع الممثل في ازدواجية النقل المباشر وغير المباشر لصفات الشخصية الدرامية وذلك بالبحث عن آلية مناسبة للتحول من صفتها التقنية المكتوبة الى البصرية المرئية ولاسيما ان اغلب كتاب المسرح اخذوا من الوصف الجمالي **للماكياج** كأداة علاماتي لبيان الصفات السيكولوجية للشخصية المنخرطة في الحدث الدرامي ف " الفن البصري يقدم أشارته او علاماته للمتلقي او المتفرج متوسلا لغته الخاصة به وضع الشخصية الدرامية بصريا يحتاج الى التحول والتغيير سواء كان ثمة معايشة او تماه للشخصية او عرض من الخارج او أبعاد بين الممثل وشخصيته او دوره (تغريب) الحاجة الى إضافة الصدقية على الأداء والشخصية معا والخروج من توصيفها الكتابي او الكلامي (النص) الى تجسيدها المادي العياني وتأسيس كيانها وهذا هو الأهم تدفع الممثل الى **المكياج** بوظيفته الدرامية وليس بوظيفته الجمالية "[٤].

الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:ورغم اختلاف التوظيف الصوتي (الموسيقى التصويرية، المؤثرات الصوتية) في العرض المسرحي ، فان الاختلاف يكمن في مدى قابلية المخرج في نقل او عدم نقل إرشادات المؤلف الإخراجية التي تتضمن الموسيقى العامة للمشهد بصورة خاصة او المسرحية بصورة عامة " ان الموسيقى المستخدمة في المسرحية يجب ان تكون مدركة لكل العناصر الفنية المجاورة لها في العمل المسرحي مثل الديكور والأضواء وحركة الممثلين والملابس إذ ان التجانس والتفاعل والتقابل والتضاد بين كل هذه العناصر أنما هو الذي يجسد الجو العام للشخصيات والأحداث وفي ظل هذا الجو تكشف الشخصيات عن أعماقها والأحداث عن مضامينها"[١] .

---

[٣] (ينظر) عثمان عبد المعطي ، مصدر سابق ، ص١٨٣-١٨٤.

[٤] نديم معلا ، مصدر سابق ، ص ٨٥-٨٦.

[١] عثمان عبد المعطي ، مصدر سابق ، ص١٩٠.

نماذج للتطبيقات السلطوية في العرض المسرحي العالمي

روبير تشوللي• :-

ينظر **تشوللي** إلى إشكالية العلاقة بين المؤلف والمخرج كحقيقة مادية ملموسة تأخذ محتواها من صلب التناقض الذاتي والموضوعي لاسيما ان صفة التحرر التي امتازت بها مسرحياته على صعيد التأليف والإخراج والتمثيل فهو يقول "اعتقد ان كتابة العرض تتطور هي الأخر في السنوات الأخيرة لكي تعيد كتابة وتأليف العرض للمثل، أي ان الممثل بدا يأخذ على عاتقه ليس فقط أعادة قراءة النص وتجسيده أنما بدا في تأليف العرض المسرحي حسب فكرته ورؤيته وقدرته وهذا التطور الايجابي للعمل المسرحي فسح المجال للمعايشة والعمل الاجتماعي بين ثلاثة أشكال من التأليف المسرحي تأليف الكاتب ، تأليف المخرج ، تأليف الممثل"[٢]، لكن في ذات الوقت يرفض" سلطة المخرج مثلما يرفض أي سلطة أخرى للمؤلف او الممثل ولا ينظر الى المسرح كحلبة صراع بين السلطات والتصورات وإنما المسرح مكان تتجمع فيه كل الأفكار والاجتهادات من اجل الوصول بالعمل الفني الى ناحية النجاح "[٣].

ومن ثم فانه يصور سلطته الإخراجية ليست مطلقة على جميع العاملين فهو يشارك بطروحاته الجمالية والفنية جميع المنتمين الى العمل المسرحي حيث ان " مخيلة المخرج في هذا السياق تعني توسيع عمل الممثل على النص بشكل دقيق وتساعد على كشف العديد من المستويات للنص وتفسيرها وعلى فتح أفاق جديدة للعمل كما ان مخيلة المخرج المغلقة الفردية المتعصبة يمكن ان تنزل بالنص الى مستويات متدنية وتقلل من قيمة العمل وتقصد هنا حصر العمل في أطار رؤية المخرج ومخيلته الفردية الذاتية "[٤] .

اناتولي ايفروس •: يضع **اناتولي** المخرج في العصر الحديث ، بأنه السلطة الأولى في العرض المسرحي والذي تقع عليه مسؤولية تنظيم كافة الأدوات حيث " تتعاظم سلطة المخرج وتزداد فعاليته ويتناقض دور الممثل انه يعمل على تنفيذ ما يطلب منه وتلقف الإيحاءات والحلول الإخراجية ويكررها بكل طواعية ،...، لكن المهم ان يكون المخرج قادرا على خلق علاقة فاعلة ومؤثرة بين الممثلين "**(٥)**.

يشير **اناتولي** في مؤلفه استمرار الرؤية المسرحية إلى أهمية الاستهلال بما يملكه من معلومات تشير الى البيئة المكانية والزمانية وأحيانا تفسيرا منطقيا عن أهمية الأحداث اللاحقة والسابقة ولا سيما ان الاستهلال يكسب أهميته من خلال الحوار المنطوق والمقروء ف " المشهد لا يتحقق ولا يأتي شكل من الأشكال وهو يتفرع الى عدة مشاهد صغيرة والى ألوان وتكيفات ، وعلى الرغم من طرافتها فأنها تشعرك بالملل ،أدراك ان هذا مجرد استهلال ليس سهلا على الإطلاق تسع صفحات تدعوك لكي تمثل بكل ما تملك من قوة ونشاط لأنه

• ولد في مدينة ميلانو في ايطاليا عام ١٩٣٤ درس الفلسفة في جامعة ميلانو ، في عام ١٩٦٠ أسس وأدار المسرح الشامل ، بين ١٩٦٥- ١٩٧٣ عمل مخرجا في المسرح الألماني في مدينة غوتنغن ،، في عام ١٩٨٠ أسس مسرح الرور ، اخرج العديد من الأعمال ١٩٦٥ - ١٩٧٣(الجرأة) لبيراندللوه ، حلم منتصف ليلة صيف (شكسبير) ، (بيت برنارد البا) للوركا ، ١٩٨١(لولا) (لفديكند) ، (السيكلوب) يوربيدس ، ١٩٨٣ (المحاكمة الجديدة لبيتر فانيس) ، (الكتر سوفوكليس ، ١٩٨٩ (في انتظار غودو) بكيت ، ١٩٩١ (الشيقات الثلاثة) ، "(**ينظر**) عوني كرومي، **روبرتو تشو للي وفرقة مسرح الرور**، مر:نبيل الحفار (الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة –المعهد العالي للفنون المسرحية ،١٩٩٨)،ص٢٧-٣٠.

[٢] مصدر نفسه ، ص٣٦.

[٣] مصدر نفسه ، ص٤١.

[٤] المصدر نفسه ، ص٥٤.

• " من مواليد ١٩٢٥ مخرج سوفيتي انتهى من دراسة المدرسة العليا لفنون المسرح في موسكو عام ١٩٥٠ يعمل بعد تخرجه في مسرح ريازاني ومن عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٦٣ يعين مخرجا في المسرح المركزي للطفل ثم يعين مخرجا اول لمسرح كومسومول في موسكو"كمال الدين عيد ، **أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي** ، مر:- ابراهيم حمادة (الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط١، ٢٠٠٦) ، ص٨٦.

[٥](ينظر)اناتولي ايفروس **استمرار الرواية المسرحية** ،ت،ضيف الله مراد(سورية، دمشق منشورات وزارة الثقافة،ط١، ٢٠٠٤)ص٢١٢ ٢١٥

لا يجوز المرور ببساطة على تسع صفحات مملوءة بالمعلومات والنكات والمواقف الصغيرة ولكن الاستهلال لا يمتلك قيمة مستقلة ويجب التحلي بالشجاعة للاعتراف بذلك "[٦].

عادة ما يربط **اناتولي** في مؤلفاته النظرية بين سلطة النص والعرض وهو أسلوب يتبعه من اجل التأكيد على سلطة المخرج وبيان التحولات او المعالجة التي يتطلبها العرض ولا سيما التأكيد على وحدة الحدث في تصويره المعلن لماهية البناء الدراماتيكي فهو يقول " يخيل الي ان تصوير مكان الحدث لا معنى له لا داعي مثلا لان نصور في عطيل مدينة ولا داعي لتصوير القاعة التي يجتمع فيها أعضاء مجلس الشيوخ ولا داعي لتصوير مخدع دزديمونة. الخ ليس فقط لأننا سنضطر لصنع عشرة ديكورات وتغيرها الواحدة تلو الأخر"[١] لكنه يعود ويؤكد على قدسية النص حيث ان " الوضع في المسرح أكثر تعقيدا ، في المسرح يوجد نص وعليك ان تكون مخلصا له وفقط ؟ كنت دائما اخلص للكاتب وادرس المسرحية سنوات وأدرب عليها بدقة واهتمام وعندما اعرض المسرحية أجد مع ذلك من يتفق معي ومن يختلف ،..، فمهما حاول الناقد المسرحي الدفاع عن أفكار الكاتب وحتى في مدة حياته سيأتي العرض المسرحي مختلفا عن النص "[٢]

جيورجيو سترتهلير•:وإذا كان **سترتهلير** يؤمن بفكرة الاستفادة من خبرة السابقين واللاحقين فانه ينظر من جانب أحادي لنمذجة أعماله المسرحية على وفق رؤى تخذ طابع للازدواجية بين أعراف مسرحية تجمع بين خصوصية العرض الأرسطي واللاارسطي ومن هنا اخذ أسلوبه الإخراجي سمات متميزة منها "[٣]"

١-له أسلوب أخراجي متميز تبلور خلال مسيرة فنية طويلة من أعمال إخراجية تتميز بالتنوع والغزارة انه أسلوب قائم على الجمع بين منهجين : هما طبيعة **ستانسلافسكي** وملحمية **بريخت** .

٢-يشدد كثيرا على الجانب الحرفي في العمل الإخراجي فقد استمد من :-

أ-المخرج الفرنسي **جاك كوبو** قدسية النص والإيمان بالمسرح العاري والسعي لبلوغ منتهى الشاعرية والبساطة والزهد والتقشف بمعنى اخر انه تأثر بآراء **كوبو** حول صدق الفنان وهو يخوض صراعا مع الذات.

ب-لويس جوفيه:-حب المسرح والارتباط به والسعي لإحراز النجاح الذي كان في حد ذاته مطلبا فنيا هاما لجوفيه .

ج-**بريخت:**- لقد تعلم من **بريخت**

- أهمية معايشة الفنان لعصره وإدراكه التناقضات والصراعات السياسية في المجتمع وعليه فان الشخصية المسرحية محددة بدورها التاريخي وهي ليست كيانا مجردا او قدرا ثابتا بقدر ما هي واقعة تعيش حالة تغير مستمر .

د- من **ستانسلافسكي** يستمد الصدق في الأداء وتحديد المهمات الإبداعية أمام الممثل .

٣-يضع نصب عينيه قبل كل شيء الجوهر الأساس للنص فالمسرح الذي يقدمه ملتزم ومرتبط هو الأخر به

انجي فأيدا :يسعى فايدا الى تحديد الرؤية الإخراجية على وفق الانعطافات الخطيرة التي صاحبت مهام المخرج في القرن العشرين ولا سيما بعد ظهور الأساليب الإخراجية الحديثة التي خصخصت من الفن

---

[٦] مصدر نفسه ، ص٢١٧.

[١]) اناتولي ايفروس ، **المهنة : مخرج** ، تر:- ضيف الله مراد (سورية ، دمشق منشورات وزارة الثقافة ، ط١، ٢٠٠٩) ، ص٦٦.

[٢] (ينظر) اناتولي ايفروس ، **المهنة مخرج** ، مصدر نفسه ، ص٣٥-٣٦.

• " اقترن اسم المخرج الايطالي جورجيو ستريهيلر بمسرح " بيكولو " منذ تأسيسه عام ١٩٤٧ في ميلانو ثم استمر المسرح في تقديمه برامج مسرحية من التراث الكلاسيكي والمعاصر محققا شهرة عالمية بفضل أعمال ستريهليز الغزيرة التي تتجاوز المائتين عمل ورغم ثراء الأعمال الاخراجية لاستريهلير التي تضم أعمالا لكتاب من أمثال غوتيه وكورني وراسين وستربيدبيرغ واونيل ووايلد وتشيخوف وبيراندللو وسارتر وكامو واليوات فان مسرحيات شكسبير وبريخت شكلت العمود الفقري لأعماله"ينظر" فاضل الجاف ، **في المسرح السويدي المعاصر (أفكار وأراء نقدية)**(العراق :- اربيل ، دار ثاراس للطباعة والنشر ،٢٠٠٦) ،ص١٤٩

[٣] "ينظر" ، مصدر نفسه ، ص١٥٢-١٥٥.

المسرحي نحو أبعاد فنية تؤجج الصراع بين المؤلف والمخرج والمتفرج ، والمخرج والممثل ، والممثل والمتفرج ، ومن ثم التمرد على تلك الخصوصية وجعل الفن المسرحي مفتوحا للكثير من التمازجات وما يعكسه من أراء وقوانين تعاكس الطرح الأرسطي ومنها ظهور النظرية اللاارسطية وكذلك ظهور المسرح ما بعد اللاارسطية وهنا استفهم فايدا دور المخرج في تنظيم العمل المسرحي بكل ما أوتى من خبرة "يقول **فايدا** في عرضه لمسرحية الكلاب عن عمله مع الممثلين وعن الإخراج ، لا يعتمد عمل المخرج على منح الممثلين مختلف تفاصيل أدوارهم والتي تحقق رؤيته الإخراجية بل تزرع مجموعة من الممثلين يعملون معا وفيما بينهم يتصدون لأدوارهم ويبدعونها معا حتى لا يتمكنوا من الانفعال عن أدوارهم ويكون بمقدورهم تكرار هذه العملية الإبداعية كل ليلة .. ..وهذا بالنسبة لي إحدى قدرات المخرج اما البقية من قبيل أخراج العمل فوق الخشبة والحدث المسرحي والتحدث مع الممثلين والتفكير في ديكورات فان كل مخرج محترف يكون بمقدوره تحقيقها "[٤].

اذا كان عمل **فايدا** ينطوي تحت مفهوم الإخراج السينمائي والمسرحي ، فانه يعد نفسه السيد الأول لأعماله بصفتها الدراماتورجية ومن هذا المنطلق اخذ **فايدا** على عاتقه مسؤولية تنفيذ جمالية الصورة المسرحية بكل ما تحويها من ايديولوجات مادية ذاتية وموضوعية منطلق من مقولة " أنني سأقوم بتصميم سينوغرافية عروضي المسرحية بنفسي من الصعوبة بمكان الاستعانة بفنان سينوغرافي يقوم بتصميم ومشاركة سينوغرافية ذاتية خاصة به تعبر عني في العرض المسرحي الذي أقوم بإخراجه ذلك العرض المسرحي الذي أكون قد صممته منذ البداية " [٥]، وهنا يحاول فايدا استخدام هذه السلطة في بناء الصورة المشهدية لعروضه ففي مسرحية " الحصار" المعدة عن رواية الفرنسي " **البير كامي**"،" خلق خارج النص عالما تنفذ منه أللواحات المشهدية تباعا اما الأحداث المسرحية فتحدث وتقدم من بين منظر مسرحي مليء بالطين اما الممثلون فيرتدون أحذية طويلة ممتزجة بالطين وفي خلفية المسرح نشاهد سماء رمادية وبشر من الشياطين سود " [١] ،حاول **فايدا** أيجاد طريقة جديدة للتعامل مع النص وما يقدمه من أعمال مسرحية لكتاب كبار فهو يهمش التقليد حتى في اختيار النص ليجد من التجريب سمة أساسية في التعامل الجديد مع اختيار النصوص المسرحية .

الفاضل الجعايبي :أخذت سلطة المخرج عند **الجعايبي** مستوياتها التسويقية من غمار المقدرة التكميلية التي امتازت بها طبيعة الخطابات المسرحية في عروضه ولاسيما ان امتلاك الخاصية الجدلية كانت حاضرة في تقويض الوعي المقارن بين العرض النصي والبصري وهنا كان لابد من استطراد كافة المؤهلات التي تميز بها المخرج المؤلف ولاسيما في التأثير الغربي على خصوصية التجربة العربية في الكشف عن مؤهلاته الحضورية وتأكيدها على سبيل الإعارة المتضمنة التحول من المقدرة النصية الى أسلوب العرض البصري وهنا كان **الجعايبي** على استدراك تام للتناغمات الدلالية كافة المصاحبة التي قد تنعكس من سلسلة التطور لسلطة العرض حيث " أسس المخرج المسرحي سلطته وتحول بحكم هذه الترسانة الوظائفية الحرفية والتقنية إلى مؤلف مسرحي شمولي يقدم نفسه على أساس انه السيد المطلق للعمل الفني كونه انه أصبح سيد الدراماتورجيا التي لا تعني بالضرورة الكتابية المسرحية بل كتابة العرض كله ولعل أهم شيء في سلطة هذا

---

[٤] اوجست جروجيتسكي ، **حركة التجديد في المسرح العالمي (المخرجون البولنديون نموذجا)** ، تر، هناء عبد الفتاح (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠) ، ص٣٢٥.

[٥] مصدر نفسه ، ص٣٢٢.

[١] اوجست جروجيتسكي ، مصدر سابق ، ص٣٢٥.

المخرج كونه تحول في سعيه الى تحقيق كلية العرض الى قارئ متحفز يعيد قراءة او صياغة الفرجة المسرحية كنظام علاماتي مركب "[2].

سعى **الجعايبي** الى التجريب في عروضه المسرحية من حيث آلية الشكل والمضمون" من خلال معالجات الثيمات خارج الإطار التقليدي بالتأكيد على الجانب البصري، ومعاملة الوحدة المشهدية كوحدة تشكيلية منفلتة عن مركزية النص، الذي يعد مشترك حركات التجريب العربية المعاصرة في المسرح، حيث الاعتماد "على نص مسرحي متمثل بالعرض المسرحي، أي انه كاشف عن العرض المسرحي الموازي له والمستمد منه" وهي علاقة مجاوَرة، وليس تطابقا، فالنص سرعان ما ينكمش دوره أمام حضور العرض وشمولية أنظمته وخطابه، ليتحول النص إلى نظام جزئي مندرج في أنظمة العرض الأخرى من ممثل، وإضاءة، ومنظر، وزي، وموسيقى" [3].

ما أسفر عنها الإطار النظري من مؤشرات

سلطة النص :-

١- يقسم انجاردن النص المسرحي الى نصين ، الأول وهو النص الفرعي وهو يتضمن كافة الارشادات المسرحية التي رسمها المؤلف من اجل تأكيد السلطة التقنية للمشهد المسرحي ،والثاني هو النص الرئيس الذي يتضمن حوار الشخصيات الذي لا يخلو من الارشادات المسرحية الفنية الموجهة .

٢- تأتي الارشادات المسرحية في النص على شكل كلمات وضعت بين أقواس او طبعت بأحرف مائلة او قد تأتي على شكل جمل اعتراضية بين حوار الشخصيات تؤيد وترسم الفضاء النصي من خلال تحديد الحركة وبعض الصفات السيكولوجية للشخصيات .

٣- تأخذ الارشادات المسرحية على عاتقها مهمة جمالية وفنية ولا سيما في تأكيد الأسلوب الذي انتهجه النص بتوفير معلومات كاملة عن الشخصيات والمناظر والتقنيات الأخرى من أزياء ومكياج وموسيقى وإكسسوار، لتكون الصورة المعبرة عن مقدرة المؤلف في رسم البيئة المكانية والزمانية التي تحدد في مقدمة النص ويطلق عليه بالعرض التمهيدي .

٤- قد تكون الارشادات المسرحية عباً ثقيلا على النص المسرحي من خلال التدخل السافر للمؤلف بتفاصيل العملية الإخراجية مما يؤثر سلبا على مخيلة المتلقي والمخرج ، وبالتالي أخذت تلك الارشادات خاصية التهميش من قبل الكثير من المخرجين .

٥- تمتد السلطة التقنية للمؤلف في رسم الارشادات المسرحية من خلال تنوعها واختلافها من حيث تقسيم المسرحية (فصل- مشهد) ، تحديد الأغراض(بندقية ، دمية ، مظلة ..الخ) مداخل ومخارج الأمكنة ، وصف حالة الشخصيات وطريقة حديثها (ببرود، حذ (فضاء سمعي) إرشادات تخص الإضاءة (ليل ، نهار).

٦- تنحى بعض الارشادات الفرعية والثانوية في تأكيد الإضاءة وكذلك كمية اللون في تصميم الجو ألمشهدي وغالبا ما تتخذ الارشادات الفرعية تحديد هذا النوع الذي يكون سلبا على الصورة البصرية

٧- تستمد سلطة المؤلف المعالجة التقنية من خلال تحديد ملامح جسدية معينة للشخصية المسرحية مثل الطول ، اللون (لون الوجه) ، حركاتها ، إيماءتها ، الصوت وتنويعاته .

---

[٢] عبد الحليم المسعودي **تجليات الحس التجريبي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة من خلال تجربة المخرج المؤلف** (مجلة الحياة المسرحية ،مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، عدد٦٧-٦٨، ٢٠٠٩) ص٣٨.

[3] وطفاء حمادي **الخطاب المسرحي في العالم العربي** (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧) ص٩ .

٨- أخذت تقنية المكياج في النص المسرحي مهمة تحديد وتميز الشخصيات فيما بينها على صعيد السن والانتماء الطبقي

٩- كان لتقنية الأزياء محورها الفني في تحديد المعالجة التقنية الأنسب أدى الكثير من المؤلفين في رسم الزي المناسب للشخصية ويتم ذلك من خلال التحديد المسبق لها ضمن الارشادات الفرعية في النص .

١٠- ان أهمية الحوار في تأكيد التواصل بين الفضاء النصي والبصري فرضت قيودها التقنية الفنية والجمالية بتحديد الارشادات الإخراجية التي أخذت حصتها الأكبر في المسرحيات التي تضمنت تجسيد حركي جسدي أكثر من الحوار ومن ثم كان السيناريو المسرحي المعد للتمثيل الإيمائي غني بالارشادات التي تؤيد فكرة العرض النصي والبصري .

سلطة المخرج :-

١- أخذت جدلية العلاقة بين المؤلف والمخرج في الفن المسرحي مستويات مختلفة ومتنوعة على صعيد المعالجة التقنية وانتقالها من النص الى العرض ومن ثم كانت هذه الجدلية محورا مهما للكشف عن العلاقات الكامنة داخل النص الواحد والعرض الواحد .

٢- كان للمتلقي او المشاهد الدور المهم في بيان السلطة النصية والبصرية من خلال الكشف عن التحولات الدلالية من النص وكيفية توظيفها بصريا على الخشبة ولاسيما في المعالجات التقنية للمؤلف على مستوى النص الفرعي والثانوي.

٣- أخذت العلاقة بين النص والعرض على عاتقها مسؤولية نقل التقنيات السينوغرافية من إضاءة وديكور ومكياج وأزياء وملحقات ومؤثرات صوتية المرتسمة داخل النص الى الخشبة هذا اذا كان المخرج أمينا على النص اما خلاف ذلك ففي الكثير من الأحيان امتدت سلطة المخرج من توظيف تقنيات مغايرة لما ارتسمت داخل إرشادات المؤلف .

٤- اختلفت المعالجة التقنية من النص الى العرض باختلاف الأمانة النصية من قبل المخرج فكان هنالك المخرج المؤلف ، المخرج المفسر ، المخرج الغرض .

٥- أخذت مهنة الدراماتورج مهمتها الاستيطانية في رسم التحولات او المعالجات التقنية من النص الى العرض وبذلك كان الدراماتورج الوسيط المباشر بين سلطة المؤلف والمخرج

٦- الممثل هو الأداة الحية على خشبة المسرح والذي يكون مسؤولا عن نقل تصرفات الشخصية في النص فالممثل والنص مجتمعان يبنينا علاقة جديدة هي علاقة المتفرج بالشخصية .

٧- تعد المناظر المسرحية الأداة المهمة او الآلة التقنية المهمة في الكشف عن الصورة المسرحية بما فيها اللغوية والبصرية في تأكيد أولوية المؤلف والمخرج في رسم المنظر المهم للمشهد المسرحي .

٨- غالبا ما يتحدد الديكور او المنظر المسرحي بأسلوب المسرحية ونوعها وبذلك اختلفت المعالجة التقنية من مسرحية الى أخرى ومن ثم كانت السلطة التقنية حاضرة بقوة بما يود ان يعرضه المؤلف والمخرج من أفكار تؤيد العرض النصي والبصري

٩- في الكثير من الأحيان يتحدد المنظر المسرحي بمعمارية المسرح المغلق والمفتوح وهنا يخذ المعالجة التقنية اشكاليتها المتحولة من صيغة النص الى مكان العرض .

١٠- لما كانت الأزياء الأداة التقنية المهمة في رسم الشخصية ومن ثم بيان أسلوب المسرحية فقد أخذت لغة العرض المسرحي مهمة المزاوجة بين الارشادات التي تتضمن شكلية الزي وما يتجسد على خشبة المسرح .

١١- ترتبط المعالجة التقنية للإضاءة بمردودات النص الإرشادية كون ان محددات النص التقنية للإضاءة هي الأساس في تحديد الجو العام للعرض المسرحي ولاسيما الارشادات التي تتضمنها سطور النص التي تحـــدد نوع المسرحية والمعالجة التقنية للإضاءة الخاصة بها .

١٢- ان تقنية المكياج كانت أداة مهمة للتميز بين شخصية وأخرى في النص وقابلية انعكاسها علـــى مجمـــل الصورة المسرحية .

الفصل الثالث

أولا :- إجراءات البحث

أ- **مجتمع البحث** :احصى الباحث مجتمع بحثه [•] والذي يتكون من العروض التي توافرت فيها خصائص المعالجات التقنية المختلفة والمتنوعة بين سلطتي النص والعرض وكان عددها (٨) للمدة المحصورة بين عامي ٢٠٠٧-٢٠١٣ وفقا لما يلي :-

١- أن هذه المدة المحصورة بين ٢٠٠٧ – ٢٠١٣ شهدت الكثير من العروض الدرامية منها التي قدسية النص ومنها التي همشت النص ومنها من جمعت بين الاثنين ومن ثم كانت هذه المدة مختلفة من حيث العروض المقدم تبعا لمجتمع البحث المختار .

٢- أن هذا المجتمع جمع بين مدد زمانية ومكانية متنوعة ومختلفة فكان الاختلاف متضمن من حيث توظيف المعالجات التقنية داخل النص الواحد وداخل العرض الواحد ومن ثم اختلفت السلطة بين المؤلف والمخرج .

ب- عينة البحث :-

اختار الباحث العينة المبينة في الجدول رقم (١) وبالطريقة القصدية وفقا للأسباب التالية :-

١- كانت العينة مماثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته .

٢- حصول هذه العينة على جوائز في مهرجانات عراقية وعربية .

٣- وردة هذه العينة ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث .

٤- كانت العينة متنوعة من حيث المعالجة التقنية سواء من حيث المؤلف أو المخرج .

٥- اختلفت السلطة في العينتان من حيث السلطة (المؤلف ، المخرج ، الممثل) .

٦- تمكن الباحث من مشاهدة العينة بصورة مباشرة وفي أماكن عرض مختلفة مما أتاح للباحث الملاحظة الدقيقة ومن ثم تحليلها بدقة مع مراعاة الظروف الزمانية والمكانية للعرض وكذلك تقبل الجمهور لها .

٧- مقدرة الباحث على الاتصال بمخرجي ومؤلفي العينة وأجراء الحوار معهم وبصورة مباشرة .

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	المسرح البابلي	٢٠١٣

٣- **منهج البحث** :اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في رسم آلية البحث وتحديدها من حيث استعراض الإطار النظري وكذلك استعراض العينات على وفق ضوابط المنهج العلمي الصحيح .

٤- **أداة البحث** :اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه من اجل تحليل المعينة على :-

أ- أداة الملاحظة :- أي مشاهدة عرض العينة بصورة مباشر ولا سيما فيما يخص مكان العرض (المغلق ، المفتوح) (المعمار المسرحي) وزمان العرض ، ومن ثم الوصول إلى العرض المناسب الذي يتفق مع حدود وهدف البحث .

[•] ينظر ملحق رقم (١)

ب- المقابلات الشخصية:- مع الذين شاهدوا تلك العروض ولاسيما مع الأشخاص الذين شاهدوها خارج العراق ومن ثم بيان الاختلاف في بيئة العرض واختيار الأنسب للبحث .

د- اعتماد مؤشرات الإطار النظري ورأي السادة المشرفين حول بعض هذه المؤشرات والاطلاع عليها وصياغتها على وفق متطلبات الأداة الجيدة.

مسرحية :- عزف نسائي

تأليف :- مثال غازي

أخراج :- سنان العزاوي

مكان العرض :- المسرح البابلي

سنة العرض :- ٢٠١٣

١- النص :-

أ- النص الفرعي : تنطلق خصوصية العلاقة الجدلية بين مؤلف هذه المسرحية (مثال غازي) والمخرج (سنان العزاوي) في تأكيد السلطة قبل أن يشرع المخرج في نقل الصورة النصية ولا سيما أن النص الرئيس لهذه المسرحية قد اعد لغرض العرض ، أي لغرض الصورة البصرية ولا سيما أن النص المعد عن النص الأصلي لهذه المسرحية تضمن في بداية المسرحية تأكيد جانبين ، الأول يتضمن المعالجة العامة لتقنية الصورة الحدثية أي أبعاد الشخصية من حيث العمر والزي والمركز الاجتماعي وكالاتي :-

١- المرأة الأولى .... (ملتزمة دينيا)

٢- المرأة الثانية ... (بنت ليل)

أما الثاني فيتضمن زمان الحدث ومكانه المفترض المنخرط فيه الشخصيات ولاسيما أن سلطة المؤلف انحصرت ضمن قوالب نصية مفتوحة ، فالزمان (الليل) والمكان (بيت المرأة الأولى)،فاليوتيبيا اللامحدودة حاضرة في تأكيد اهولية السلطة اللامحدودة من قبل المؤلف في بناء الصورة النصية (فالليل) لم يحدده المؤلف هل هو (طويل ، قصير ،معتم ، في أي يوم من الأسبوع) وهنا يخذ المؤلف على عاتقه جعل الزمان مفتوحاً على الكثير من الافتراضات التأويلية المفتوحة على أفق التوقع المنحصر ضمن بدوقة التلقي المهمشة، والمكان (بيت المرأة الأولى) الذي يسعى المؤلف الى تأكيده ضمن معالجاته الدرامية او ضمن إرشاداته المسرحية مما عمق من المكان الأول على ماهية المكان الثاني المفترض وهو خارج المكان الأول المرسوم داخل بنية الحدث النصي والبصري ، فالمكان الخارجي لم يصوره المؤلف في الإرشادات ألا في الإشارة البسيطة مما أتاح للمخرج حرية وصف المكان الخارجي وهنا تأخذ جدلية العلاقة بين المؤلف والمخرج مستويات وظيفية خاصة بالنص ومستويات جمالية خاصة بالتحول البصري

اكتسبت السلطة النصية في هذه المسرحية مردوداتها السيميائية من صلب العلاقة بين (المؤلف ، المخرج ، الممثل) ولاسيما أن قابلية الإدراك المادي الذاتي والموضوعي بين السلطة الدرامية والبصرية حاضرة لتأكيد أهمية التحول التقني من النص الى العرض وهنا امتدت سلطة المخرج على خصوصية التجربة التقنية للمؤلف ولا سيما التدخل السافر من قبل المخرج على أسلوبية التجربة الحدثية للنص وما يود عرضه المؤلف من أفكار تعالج طروحاته ضمن النص الدرامي وهنا يتم الاتفاق بين المؤلف والمخرج على وضع إرشادات فرعية خارج محور العملية الدرامية لا تنم بصلة الى ماهية الحدث المطروح فهي إرشادات إخراجية تؤيد سلطة المخرج على حساب النص وهي كالأتي :-

(جميع الملاحظات الموجودة هي ملاحظات إخراجية فالنص هو نص عرض دخل ضمن ماهية التأسيس ألمختبري بين المؤلف والمخرج والممثل ، قابل للتطوير والهدم والبناء ضمن نطاق التمرين المستمر)
ملاحظة :- هذه هي القراءة التأسيسية الثالثة للعرض .[1]

لم يقسم المؤلف النص الى فصول أو مشاهد وبذلك اكتسبت البنية النصية معالجات تقنية مغايرة لتطلعات النص الفنية والجمالية ومن هنا استكان المؤلف الى خطورة الموقف الأحادي في الانطلاق في بيان المتضادات بين الجوانب الحسية والمادية داخل النص بالإضافة الى صيغة التمازج التقني لما هو جمالي وفني وما يود عرضه من إرشادات فرعية داخل النص الرئيس (حوار الشخصيات) تؤكد حركة وطبيعة وفعل الشخصيات داخل المستوى النصي الموظف، داخل النص الدرامي وخارجه ، وهنا أخذت هذه المسرحية قابليتها التحولية من خلال طبيعة التوظيف المبرر من قبل إرشادات المؤلف لتؤيد روح نص العرض المتفق عليها وبذلك انحصرت عملية الدراماتورج بين قطبي العملية الإبداعية للعرض المسرحي(المؤلف والمخرج) لعرض الصورة النهائية لفضاء النص الدرامي .

أن طبيعة البناء الدرامي لهذه المسرحية من حيث بناء الحدث (البداية ، الوسط ، النهاية)انعكست بصورة ملحوظة على بيان سلطة المؤلف على الرغم من عملية الأعداد المسبق للنص بما يتلاءم مع روح العرض لكن يبقى المؤلف (مثال غازي) على أدراك ووعي تام على أهمية التمازج الكمي والنوعي بين توظيف التقنيات الإخراجية المتمثلة بالإرشادات المسرحية وطبيعة الفكرة المسرحية حيث يبدأ النص في إرشادات فرعية متمثلة في الشكل لتؤكد التقنية اللازمة لبناء الصورة المسرحية وهي كالأتي :-

١- **المكان** :((بيت متواضع محتوياته صدئة وكأنها تركت الحياة وتحولت إلى حديد صلب)) (١،ص١)

فهو البيت الأول الموجود الموصد بالأبواب والشبابيك الذي يحوي داخله غبار الماضي والحاضر والمستقبل برؤى مغايرة للعالم الخارجي ، هو الفضاء المتحول والمتغير الذي يسعى من خلاله المؤلف إلى تأكيد عوالم الشخصيات المتحدثة بروح قابلة للتلاؤم مع البيئة المفروضة من قبل المؤلف وهنا رسم المؤلف البيت الذي تجري فيه أحداث المسرحية برؤى مختلفة تجعل القارئ أمام جمة من التأويلات المتغيرة والمستمرة نتيجة للدمج الحاصل بين التقنيات وطبيعة البنية الزمكانية الذي تنتمي أليه الشخصيات ،وهنا اخذ المكان داخل بنية النص أهميته الدرامية والجمالية بوصف الذات الإنسانية المتحولة في كينونة الشخصية الأولى (المرأة الملتزمة دينيا) مرتبطة بذلك المكان الذي يعد المتنفس الوحيد عن دواخلها المعبرة عن صيغ الماضي والحاضر والمستقبل .

٢- **الديكور وملحقاته:**(جدران ،باب فولاذي ،مسبحة حديدية ، شبابيك ملتحقة بالسلاسل والإقفال ،أريكة حديدية الخ) .(١،ص١)

أن إشكالية المزاوجة بين تشكيل الديكور والملحقات المسرحية فرضت وجودها ضمن آليات تشكيل الفضاء النصي والبصري فالمؤلف انهمك بصورة قابلة للجدل بوصف المكان المادي ولاسيما انه سعى جاهدا إلى بناء علاقات متشابكة داخل الصورة النصية المتحولة باعتبار أن المعالجة التقنية للنص تعكس الأفكار المتضادة للمؤلف تجاه الصورة البصرية وهنا استحدث المؤلف العلاقة الجمالية والتقنية ما بين توظيف الديكور المتحرك والملحقات التي ستؤيد أفعال الشخصيات فالمؤلف سعى إلى استكمال المعالجات التقنية كافة ضمن إرشادات النص الفرعي لتأخذ مجالها الواسع ضمن حيز النص الرئيس الحوار وهنا انتقلت المعالجة التقنية

---

[1] مثال غازي ، **مسرحية (عزف نسائي)** ، (نص غير منشور) ، ص١.

للديكور والملحقات بصورة مرئية انعكست على مجمل الفضاء النصي لتأخذ الإمكانيات اللغوية مدياتها الواسعة في التأقلم مع طبيعة الملحقات ومنها (المسبحة الحديدية، الأقفال، السلاسل .الخ) .

٣- المؤثرات الصوتية والزي :اكتسبت المعالجة التقنية في النص الكثير من الآراء والتحولات الفلسفية التي انعكست بصورة محايدة على نمذجة الفضاء النصي لاسيما في التوافق والتضاد في إشكالية التمازج بين سلطة الإرشادات الفرعية والثانوية ضمن اقنية الحوار المسرحي المتمدن وكان لا بد من أكساء تلك الصور بمعالجات لونية وصوتية تؤيد الصراع الديالكتيكي الذي سوف ينتقل بصورة بصرية ولا سيما أن خصوصية هذه المسرحية تكمن من الاعداد المسبق لها ضمن الورشة المسرحية لفريق العمل المسرحي وهنا كانت المؤثرات الصوتية أثرها الواضح في بيان الأسباب الجمالية للتجسيد اللغوي للنص (عزف نسائي) فالمؤلف (مثال غازي) ولأول مرة، يستخدم الممازجة بين اللغة الفصحى والعامية ولأول مرة يستخدم كلمات أو آيات من القران الحكيم لبناء البداية الحقيقية للمسرحية ومن ثم كانت هذه الأصوات القرآنية رسما موحيا للطقس الشعائري الذي ارتسمت به المسرحية .

" نسمع صوت بسبسه وهمهمة .. ليفتح بصيص نور يكشف المرأة الأولى ولا ترى من ملامحها شيء سوى ثوب بلون الصدأ يعتمر رأسها وكفيها حتى أخمس قدميها جالسة أمام القران الكريم تقرأ لكن من الصعب التقاط مسامعها "(١، ص١).

٤- المعالجة التقنية اللونية :عادة ما تخذ المعالجات اللونية الخاصة بالتقنيات ومنها الإضاءة والزي ولون الديكور خاصية تأسيسية لدى المخرج لكن في (عزف نسائي) كانت المهمة في تصميم المعالجة اللونية مشتركة بين المؤلف والمخرج والمصمم ولاسيما أن الإرشادات الفرعية في هذه المسرحية تضمنت هذه المعالجة التي امتازت بوظيفة جمالية دلالية تنعكس على مجمل الصورة البصرية واللغوية ، وهنا يسعى المؤلف (مثال غازي) إلى أعطاء المنظومة الصورية بكل محتوياتها اللون الرصاصي الذي امتاز ببعد تأويلي وأخر تشكيلي جمالي، البعد التأويلي يشير إلى امتزاج اللون الأسود (الحزن) مع اللون الأبيض (الفرح) اللذان يمتزجان معا لعرض اللون الرصاصي وبذلك فاللون الرصاصي يجمع في فلسفته اللونية الكثير من المعاني الدفينة التي تجمع داخل عملية الجمع بين الألوان التي تميز المذاهب الإسلامية وهذا الألوان بدورها تجمع لاغناء الصورة النصية .

ب- النص الرئيس (الشخصيات ، الحوار) (الارشادات الثانوية) :تتضمن مسرحية (عزف نسائي) الكثير من الارشادات الثانوية التي تتدخل مع النص الرئيس للمسرحية وهو حوار الشخصيات وقد تكون هذه الارشادات أداة مكملة لم يسبق عرضها ضمن المعالجات التقنية في النص الفرعي ، وبذلك تكون الارشادات الفرعية في هذه المسرحية على تماس وظيفي تقني وجمالي مع ما يتضمنها الارشادات الثانوية من معالجات تقنية اهتمت بالحركة أو انفعالات الشخصية أو علاقتها بالأدوات التقنية الأخرى المرتسمة داخل الفضاء النصي وفي هذه المسرحية كانت الارشادات الثانوية على تماس مباشر مع أفعال الشخصيات وبذلك ارتسمت تلك المسرحيات على معالجات تتطابق مع ماهية التجسيد الحركي والصوتي للشخصيات وبذلك تكون هذه الارشادات أداة فعالة في نقل الصورة اللغوية إلى صورتها التكوينية المعبرة عن طبيعة أفعال الشخصيات وهنا تتجسد سلطة المؤلف في نمذجة الحدث الدرامي على وفق أعراف وقوانين تراعي البيئة المكانية والزمانية لانطولوجية الحدث الدرامي ولاسيما ان اللغة الشعبية التي انطلقت أو ارتسمت بها حوارات المسرحية ساعدت بشكل كبير على بيان المعالجات التقنية التي حاول المؤلف عرضها ومن ثم أحداث التفاعل المباشر بين مكونات النص الدرامي وهنا وفي عزف نسائي تنوعت تلك الارشادات لإرساء القواعد الدرامية

الفنية والجمالية بصورة منطقية قابلة للجدل وبهذا فقد تضمنت هذه الارشادات التنوع داخل النص من حيث الوظيفة الجمالية والتقنية فكانت كالأتي :-

١-بيان انفعالات الشخصية :-

المرأة الثانية :- (تصرخ) افتحوا الباب (١، ص٣) .

المرأة الثانية :- (تضحك) عيشتي على أن ما أعيش (١،ص٩) .

المرأة الأولى :- (تقاطعها) .. خلص (١، ص١١).

المرأة الثانية :- (معترضة) اشو ما صح (١،ص١١) .

تكون هذه الارشادات أداة تقنية علاجية أكثر مما هي جمالية يسعى فيها المؤلف إلى تأكيد سلطة الشخصية داخل الحدث وبذلك تكون هذه الارشادات منفردة في حد ذاتها عن سلطة الارشادات الفرعية .

٢- التجسيد الحركي الصوري :-

أ- حركة الشخصية مع المؤثرات الصوتية والموسيقى :-

- المرأة الأولى :- (بعد تردد تفتح الباب بحذر حتى نسمع صوت أطلاق نار قوي ومفاجئ فتغلق الباب متراجعة عن قرارها) (١،ص٤).

- (نرى المرأة الثانية تستكشف المكان بهدوء في حين المرأة الأولى منعزلة في عالمها ولا تسمع صوت ألا صوت المسبحة الذي يشكل إيقاعا صوتيا رتيبا) (١،ص٦).

- المرأة الأولى :- (تحمل بيدها الجمبارات وتستخدمها بالتحقيق وبإيقاعات مختلفة) (١،ص١٥).

- (موسيقى تبدأ تتدفق تدريجيا مع هلاهل وتبدأ الثانية بإزالة الحجاب عن الأولى تدريجيا ثم تبدأ بوضع احمر الشفاه على شفايف الأولى كذلك الكحل) (١،ص١٧).

- (نسمع صوت أطلاق نار تسقط على أثره المرأة الثانية) (١،ص٣٢).

تتأكد سلطة المؤلف عندما يتدخل بشكل مغاير للسلطة المنصوصة لديه في عملية بيان الحركة المجسدة ولا سيما في تمازجها مع الأدوات الأخرى ومنها المؤثرات الصوتية والموسيقى وهنا كان المؤلف على وعي تام بأهمية أيجاد الثغرات التي تؤيد طروحاته الجمالية والتقنية ولا سيما في استخدام الإرشادات الثانوية التي ترتسم من خلال أفعال الشخصيات التي تنوعت بحسب استخدام المؤثر السمعي .

ب- حركة الشخصية مع أدوات الديكور الثابتة والمتحركة والإكسسوارات :-

- المرأة الأولى :- (تغلق الباب الحديدي بقوة) (١،ص٤).

- المرأة الأولى :- (تسبقها للشباك لتقفله بالقفل والسلاسل) (١،ص٥).

- المرأة الثانية :- (تمسك بكومة المفاتيح) (١،ص٥).

- المرأة الأولى :- (تتجه نحو الطباخ وتفتح القدر كي تفرغ بعض الطعام في صحن فتباغتها الثانية مسرعة وتأخذ القدر بأكمله)(١،ص١١).

- المرأة الأولى :- (تصرخ بجنون دافعة الثانية صوب المزبلة الكبيرة لتجلسها فيها) (١،ص١٤).

- المرأة الثانية :- (تحضر لها مرآتها الصغيرة وتريها وجهها) (١،ص١٧).

ترتبط حركة الشخصيتين داخل هذا النص بصورة واضحة مع طبيعة الفضاء النصي وما يحويه من تقنيات ولا سيما الديكور والإكسسوار التي كانت عاملا مهما في بناء المعالجة التقنية المهمة في بيان سلوك الشخصيتين تجاه المحيط بكل ما يحويه من أدوات ديكورية مهمة في رسم الصورة المشهدية فكانت هذه

الإرشادات مرتبطة بشكل كبير بالديكور الثابت والمتحرك المتصدئ وبإكسسوارات التي تفرضها السلطة الإخراجية ناهيك عن طبيعة العلاقة الجدلية بين النص والمخرج .

٣- المعالجة التقنية للزي :

- المرأة الأولى :- أنتي شيطان (تبحث عن شيء لتستر عورة الثانية فلا تقع عينها ألا على سجادة الصلاة فتحملها وتلحق بها) (١،ص١٢).

- المرأة الأولى :- (تذهب مسرعة باتجاه عباءة الثانية لتأخذها وترمي بها في وجهه)(١،ص٢٣).

- المرأة الثانية :- (وهي مرتدية رداء الصلاة وتأخذ دور المؤمنة بالاوعي)(١،ص٢٣).

تتضمن (عزف نسائي) معالجات تقنية تتجه صوب التأكيد الانفرادي وفي الكثير من الأحيان نجد المؤلف يؤكد أداة تقنية على حساب الأخرى وفي وقت واحد مع الأخذ بالحسبان تعامل تلك التقنية مع عملية التجسيد الحركي للشخصيات .

٤- المعالجة التقنية للإضاءة : تأخذ المرأة الثانية شمعة وتتوجه بها إلى احد الزوايا وتقودها ثم تعود لتأخذ أخرى لكنها تقف لثوان ثم تلتفت باتجاه الشمعة التي أوقدتها وتطلب نذر أي تتحول ماهية الشمعة من طلب لإنارة الظلمة إلى طلب نذر)(ا،ص٣٠).

٥- الإرشادات المسرحية وظيفة فنية لتقطيع الحوار :-

- المرأة الثانية :- (تستدرك للمكان ولصاحبته) ..أي صحيح.صدق الله العظيم ..بس خية اشو البت اظلم واني ينكرب كلبي من الظلمة .هسة يا عيني دفتحي كلوب .. شمعة (تحاول فتمنعها الأولى) ..زين افتحي ولو شباك (تتجه نحو الشباك لتفتحه)(١،ص٥).

في الكثير من الأحيان تأخذ الإرشادات المسرحية مهمة تقسيم الحوار المسرحي للشخصية وبذلك تقع على تلك الإرشادات مهمة فنية أكثر مما هي جمالية

٧- الإرشادات المسرحية تعد تدخل سافرا في بناء الفضاء النصي :-

صديقي مثال هذا الحوار السابق يجب أن يعزز أكثر ويجب أن تكون مفرداته غير واضحة أي أنها لا ضير أن تحمل فلسفة بين طياتها ويكون أكثر مظلم كي لا تفهم شيء منه المرأة الثانية ويكون أيضا مخيف لها(١،ص٧).

أن المخرج سنان العزاوي سعى جاهدا ومن خلال هذه المسرحية إلى تأكيد سلطته الإخراجية على سلطة المكان المغلق والمفتوح فهو قد عرض هذه المسرحية في فضاء مغلق وهو المسرح الوطني ، وهنا وفي المسرح البابلي حيث الفضاء المفتوح ليؤكد بذلك سلطة المخرج الإلزامية في تبني خصوصية التجربة المسرحية ولاسيما في هذه المسرحية.

تنطلق المعالجة التقنية في هذه المسرحية قبل بدا تحرك الصورة البصرية حيث طبيعة التوظيف الفني والجمالي للأدوات التقنية الثابتة والمتحركة فالمخرج سنان العزاوي كان يدرك ماهية النص التجريبي ولاسيما أن نص المسرحية اخذ مستوياته التطبيقية من طبيعة الإرشادات المسرحية المتزمتة مع لحظة التطبيق النصي والحرفي للإرشادات المسرحية كون أن النص المسرحي هو معد لغرض العرض وهنا أخذت العلاقة الجدلية بين المخرج والمؤلف ا لكثير من الأفكار المتفق عليها ضمن بدوقة الانتماء الذاتي والاختلاف في لحظة التحول التقني إلى العرض ، فسلطة المخرج تفرض سيطرتها على الصورة البصرية في لحظة التصميم الحركي بما فيه الصوري والصوتي على خشبة المسرح ولاسيما في تلك المسرحية الذي ظهرت فيه سلطة المخرج واضحة في تهميش دور المعالجة التقنية للنص وان كان الاتفاق قد جرى بين المؤلف والمخرج على

بناء منظومة نصية تمكن المخرج من فرض سيطرته على كافة الأدوات التقنية ومن ثم أخذت المعالجات التقنية مجالها الواسع في نمذجة الصورة البصرية بصورة قابلة للجدل للشك واليقين في تقبلها من الطرف الأخر وهو الممثل والمتلقي.

أن خاصية التحول التقني فرضت أيديولوجياتها على نمطية الصورة لاسيما في خصوصية المكان البابلي ذي الفضاء المفتوح ومن ثم تمازج ذلك الفضاء الطقسي مع فنية وجمالية التوظيف التقني المفترضة داخل النص إلى سلطة العرض وقد أنتج ذلك التمازج المفروض على المخرج لأسباب غابرة الذكر مستويات جمالية لم يتوقعها المخرج سنان العزاوي ناهيك عن الالتباسات المادية والروحية التي هيمنت على أسلوب المسرحية

أن طبيعة التماثل الذاتي والموضوعي في بناء الصورة بما يحويها من تقنيات دفعت المخرج إلى توظيف المعمار المسرحي المفتوح وهنا سعى المخرج إلى بناء الصورة بما يؤكد تقليديتها على وفق رؤى إخراجية مستهلكة على أساس الموروث الجديد من حيث إدخال المتفرج كعنصر فعال ضمن تقنيات العرض المسرحي ومن ثم إدخاله ضمن ماهية المعالجة الإخراجية بمفهومها الواسع ، هنا كان المخرج يسعى إلى تأكيد سلطته الإخراجية على حساب الصورة البصرية المعروضة وكان لا بد من البحث عن وسيلة تصميمية تؤيد عملية الربط بين المفردات الديكورية وكذلك الإكسسوارات التي افترشت منصة المسرح البابلية ، فالمفردة الديكورية ارتبطت بالإكسسوار من جهة وطبيعة المكان (بيت المرأة المتدينة) ليعكس بصورة معمقة طبيعة المكان المحض لتلك المرأة التي عانت ما عانت من ويلات الظلم التعسفي الذي بدا واضحا على المعالجة التقنية لطبيعة البيت .

وينطلق العرض المسرحي في تأكيد الإرشادات الإخراجية المذكورة في النص لكن برؤى مغايرة تجمع بين قابلية النص الدرامي على الوصف ألزماني والمكاني المفترض وقابلية التأكيد الصوري المنمط على الخشبة العارية ولاسيما أن المخرج نقل صورة الجدران المتصدئة والأبواب والشبابيك التي ترسم بيت المرأة الأولى بصورة تنم عن قابلية أو أمكانية صورية في البحث عن صورة رمزية تأويلية تتضمن تقنيات الديكور والإكسسوار التي ترسم بصورة متحركة على أساس طبيعة التقنية المتفق عليها ولاسيما في التمازج بين الإكسسوار وتوظيف الديكور المتحرك بواسطة الممثلين الذين يرتدون الزي الأسود والذي لم يتم الإشارة اليهم في النص الأصلي للمسرحية حيث يسعى المخرج إلى تأكيد سلطته الإخراجية المفسرة لأسباب أما مادية تتعلق بفضاء المسرح البابلي أو روحية الجو الطقسي الذي انماز به الجو العام للعرض المسرحي .

وهنا تنتقل السلطة الإخراجية إلى سلطة الممثل(المرأة الأولى)(هناء محمد)في كيفية أيجاد المعالجة التقنية المناسبة مع طبيعة الديكور والإكسسوار بصورة تمكنه من استيعاب كافة الانعكاسات الذي يفرضها عليها طبيعة الفضاء البصري فهي تحاول في بداية المسرحية الجمع بين الحوار الديني (آيات من القران الحكيم) والإكسسوارات المتعلقة بجسدها لتأكيد الحوار وهي المسبحة التي تؤكد انفعالات الشخصية وصراعاتها ضد الواقع الذي ينتمي اليه وكذلك الإكسسوارات المتعلقة بالديكور ومنها السلاسل والأقفال التي ارتسمت بمعالجات تقنية وجمالية تؤكد فكرة الحدث النصي وبذلك تنطلق المعالجة التقنية ما بين رؤى أو سلطة المخرج وقابلية الممثلة في التعامل مع تلك الأدوات من حيث تأكيد انعزالية المكان (البيت) عن العالم الخارجي المثقل بالصراعات بين الناس فكانت الإكسسوارات أداة فعالة لدى المخرج لغرض سلطته في بيان التحولات المادية كافة للتقنية المسرحية بين وظيفتها المادية وواقعيتها الرمزية المحمل بالكثير من الدلالات.

فالمخرج فرض سلطته التقنية من خلال آلية توزيع الديكور وتحريكه بم يضمن بصورة جمالية انغلاق المكان من خلال تجميع الديكور في بؤرة واحدة وتحركيها أو انفتاحها على وفق آلية تضمن تحديد البيت من

الأبواب والشبابيك والمطبخ ...الخ ولا سيما أن الإرشادات المسرحية في النص رسمت المكان (البيت) بصورة عامة قابل للتأويل من قبل المتلقي ، فالإرشادات المسرحية انعكست على التصوير العام للديكور مع الإكسسوار بخلاف السلطة الإخراجية التي امتدت إلى تشكيل الفضاء البصري بالموسيقى أو المؤثرات الصوتية التي تؤيد التجسيد الحركي الثابت والمتحول للتقنيات والذي يؤكد عزلة الشخصيات تجاه الواقع المحيط، فالإرشادات المسرحية فرضت سلطتها الشكلية بالاستعاضة عن التحولات الدلالية ولا سيما الزي المسرحي للمرأة الأولى والتي يؤكدها المؤلف وكذلك المعالجة اللونية (اللون الرصاصي) الذي يؤكد الهدف العام للمسرحية

يسعى المخرج إلى أيجاد المعالجة التقنية من خلال الربط بين المكان المتحقق والمكان المفترض خارج الخشبة لتنطلق سلطته البصرية في رسم هذا الفضاء بمعالجات تعكر في الكثير من الأحيان من صفوة المتفرج في متابعة الأحداث من خلال بناء مدرج طويل يمتد من الخشبة إلى أعلى المدرجات ليرمز إلى العالم اللاعقلاني وهو بذلك يسعى إلى البحث عن وسائل مغايرة لوصف البيئة المكانية والزمانية داخل النص برؤى إخراجية تمكنه من عرض العالميين الأول والثاني .

وتأخذ المعالجات التقنية للمؤثرات الصوتية دورها ألزماني والمكاني في تأكيد الجو المقتضب داخل الفضاء البصري ولاسيما في استخدام صوت الطلقات النارية لتكون بذلك الأداة البيانية لتفسير دخول الشخصية الثانية (بنت الليل) وهي تعاني من الصراع المحتدم خارج البيت وكان لا بد من المخرج سنان العزاوي إلى استحضار الآلية المناسبة في بداية المسرحية لعرض المعالجات التقنية كافة ومن ثم رسم الجو المسرحي العام الذي سيكون بيئة متغيرة بأهواء وأفعال ونزعات الشخصيات من اجل أيجاد الصراع المتذبذب بين الشخصيات ومن ثم ملء الفضاء البصري بالأسس الفنية والجمالية كافة لمحو اثر المتلقي ولبيان أفق التوقع.

وهنا سعى المخرج إلى تأكيد التناقض بين العالميين متمثل بعالم الوحدة والشرف والخلاص والأمان (المرأة الأولى) بالعالم الثاني (بنت الليل) ممثل بعالم الضديات اللا أخلاقيات القتل وسفك الدماء وعدم الأمان من خلال الدمج المعقول والمسرح بين العالمين أي دمج الفضاء البصري المصور والفضاء الخارجي المفترض ، بفضاء واحد يجمع داخله المعالجات التقنية كافة التي تؤكد سلطة العرض على النص ومن هنا كانت الباب (باب البيت) هي نقطة الوصل بين العالمين وقد أتقن المخرج في رسم وتنفيذ المعالجة التقنية المناسبة لتمثيل وبيان الصراع الحركي والصوتي بين الممثلتان من جهة ومع طبيعة التوظيف التقني والجمالي الأخر ولاسيما أن المخرج ابتعد عن وصف الإرشادات المسرحية التقنية لدور الباب في بناء الصورة البصرية على خلاف الشبابيك والإكسسوارات وبهذا تحتم الصراع بين المرأة المتدينة وبنت الليل حول اهولية المكان المجسد للعيش ولاسيما توظيف السلاسل والمفاتيح وخاصة تمازج الأداء الحركي الصوتي مع تقنية الإضاءة (الفانوس) غير المذكور في النص المسرحي وبهذا اتخذت تلك الإرشادات الثانوية داخل النص مسؤولية أدائية سواء تبناها المخرج أو لم يتبناها وهذه خاصية تبين التزام المخرج بالإرشادات الفرعية أكثر من التزامه بالإرشادات الثانوية أما بسب طبيعة الموقف الدرامي أو بسب التصادم الحركي غير المتوقع بين الممثلتان .

يعد المخرج سنان العزاوي نموذجا امثل لتحديد سلطته الإخراجية بأسلوب المخرج المؤلف الذي يضيف ويحذف في النص ما يراه مناسبا لسلطته الإخراجية وما يود عرضه من صور بصرية ومن هنا تكون المرأة الأولى والثانية الأداة التواصلية التي تؤيد العرض المبرمج للمعالجات كافة التي يتضمنها العرض المسرحي (عزف نسائي) وبذلك سعى المخرج إلى تهميش سلطة المؤلف من خلال حذف مقاطع حوارية أما بسب

ملاءمة الصور البصرية لسلطة الفضاء أو المعمار أو للبحث عن أساليب جمالية تقنية تؤيد التجسيد الحركي أو الصوري للمشهد المسرحي وبهذا استكانت الصراعات بين الممثلتين في نمذجة حدثوية تتبنى كافة التمازجات بين الأفعال وما يود رسمه المخرج من معالجات تقنية تتضمن المكونات التقنية للصورة البصرية كافة وهنا تنتقل تنفيذ السلطة الإخراجية إلى سلطة الممثل داخل العرض ولاسيما الإمكانية الفردية الذي امتازت به (هناء محمد،أسماء صفاء) من خلال القدرة على التأقلم المباح مع كافة التحولات أو المعالجات التقنية المصاحبة للعرض،وتظهر سلطة المخرج من خلال التمازج بين أدوات العرض المسرحي كافة وهنالك تظهر الإمكانية التقنية من حيث التصميم والبحث عن المعادل الموضوعي بين التقنيات الثابتة والمتحولة كافة.

أن الالتزام بالنص من حيث تحديد مسار الفعل الدرامي ونقله على الخشبة يتحدد بمدى اقتراب المخرج من النص (قدسية النص) ومدى اقتراب هذه العلاقة من الممثل ، فالممثلتان في تلك المسرحية ابتعدت عن النقل الحرفي للكثير من الحوارات المسرحية أما بصورة قصدية من قبل المخرج وأما من خلال سلطة الممثل الارتجالي التي أخذت على عاتقها إدماج بعض الحوارات ومن التأكيد على الحركة أكثر من اللغة ولاسيما أن (هناء محمد وأسماء صفاء) عملتا جاهدتين على مراعاة الأحقية في ملء المكان (الخشبة المسرحية) بالحركات التي تعبر بصورة قطعية عن جدلية التزمت بواقعية الحدث الدرامي المعروض على حساب التوظيف التقني ولا سيما من حيث توظيف جغرافية خشبة المسرح المحاطة بالجمهور وجعله جزءاً من المعالجة التقنية كونه جدار البيت المتصدئ وكأن كل متفرج انطوى على مغزى فلسفي يكمن في دور المخرج لبيان الانفلاتات والتحولات كافة التي قد تحدث نتيجة التضاد والاختلاف بين مكونات العنصر التقني وهنا استكان المخرج العزاوي إلى خطورة التماس مع المتفرج كون أداة ديكورية معبرة بصورة واضحة عن مدى تقبله للحدث البصري المعروض،ففرح المتفرج وحزنه دليل واضح على نمطية المعالجة الذكية التي لجاء اليها المخرج في دمج الفضاءات المقترحة كافة بفضاء واحد داخل الخشبة.

أن كثرة الإرشادات الثانوية المتضمنة داخل الحوار وخارجه دفعت بالمخرج إلى استنطاق المعالجات التقنية كافة لتأكيد سلطته على النص والعرض وبذلك أخذت الشخصيات على عاتقها نقل هذه السلطة بصورة بصرية وصوتية يهمش الذات الانفرادية الممثلة والفلسفية ناهيك عن كافة التحولات المفترضة من قبل المكون التقني في الكشف عن الأسلوب الصريح الذي انتهجه المخرج سواء في بناء الصورة البصرية أو من خلال بيان العلاقة الجدلية مع النص .

أن سلطة المخرج في (عزف نسائي) تستدرك الأيقونات المادية كافة ومنها الإكسسوارات التي عبرت بصورة واضحة عن الصراع الجدي بين عالم الشخصية وتقبلها للوضع الحالي على الرغم من الانعكاسات المستجيرة كافة في بطون الوعاءات الثقافية ، فالإكسسوار في هذه المسرحية فرض سيطرته على كافة مكونات العرض المسرحي كونه أداة فعالة ومحركة لأفعال الشخصيات وكونه أيقونة واقعية ورمزية في ذات الوقت ومن هنا أخذت المعالجات التقنية للإكسسوارات مهمة الكشف عن نوايا المؤلف والمخرج معا في تصوير الصراعات المادية والروحية كافة بعيدا عن متطلبات البيئة النصية ولا سيما في توظيف أدوات ومنها (قوري الشاي،الجمبارات، أدوات المطبخ ، الصندوق الحاوي على القران الكريم) وغيرها من الإكسسوارات التي أخذت وظيفتها الدرامية والجمالية والتقنية ومن هنا ارتبطت الإكسسوارات بأسلوب المؤلف في توظيف الإرشادات وكيفية تجسيدها من قبل المخرج على خشبة المسرح.

أن المعالجة التقنية للزي فرضت قيودها على التجريد الذاتي والموضوعي لتعامل الممثلتين مع موجودها الحسي ومن ثم كانت أزياء الممثلتين أداة جمالية تأويلية للكثير من التطبيقات المادية والروحية لحوار

الشخصيتين وهنا ارتبط الزي بما تنتجه الممثلتين من أفعال معاكسة وبهذا تقلد الزي مهمته الجمالية على عكس الوظيفة الدرامية والتقنية للزي المتفق عليه ، فتقنية الزي اكتسبت قوتها التعبيرية في قابلية التحول من شخصية إلى أخرى (المرأة المتدينة،بنت الليل والعكس) فكان الزي تقنية ضرورية لبيان ذلك التحول المنعكس من النص كوظيفة درامية وجمالية وهنا تقلدت الممثلتين جلدهما المتغير من خلال الزي الديني وهو لباس الصلاة كأداة مهمة للغور والكشف عن التحولات الماضية والحاضرة التي انهمرت به الممثلتان وبذلك اكتسب الزي فعالية لبيان المعالجات التقنية المتوارثة وقابلية التطبيق المادي الحاضر في مقدرة الممثلتان على مجارة ذلك التغير والتوظيف التقني للزي .

فالمخرج سنان العزاوي كان يعي حجم التحولات المندثرة في كمية الصور المنتجة ولاسيما في التوافق بين الأداء الصوري والصوتي ولا سيما في طبيعة العرض المتكرر بين الممثلتان وهما تتصارعان أوهمها الحقيقية الماضية والحاضرة لإيجاد الثغرة الموثقة في كسر الجمود بين ازدواجيتها اللا متحققة ولاسيما في الدعاء وتقديم النذر بأسلوبه العراقي المتحضر فكانت الشموع أداة فعالة لاستنباط كافة الاتجاهات المعادية في قولب واحد ينعكس على مصير الشخصيتين في أدراك الخلاص من الواقع المرير بالاستنجاد (بال البيت الأطهار (ع)) ولاسيما أن المخرج قدم النص بطريقة معاكسة لما هو موجود في هذا المشهد ومن ثم حاول تقليص الحوار بصورة مغايرة وبمعالجة تقنية تجمع ضمن طياتها الجو الطقسي الشعائري الممزوج بالشموع والدعاء فتنعكس المعالجة التقنية بالضوء الأحمر والأزرق وتوظيف المؤثرات الصوتية التي تزيد من عمق الصورة المتجانسة لرؤى منفتحة تحاكي وجدان الشخصية المسرحية نفسها والمتفرج المتغلغل في ماهية الصورة البصرية وبالتالي تعكس هذه الصورة المعالجة التقنية الأمثل ولا سيما صوت المكبر (الله اكبر) ودعاء الممثلتين لجميع الناس بدون تفرقة عنصرية ومذهبية وينطلق المخرج العزاوي في بناء النهاية المحتومة للممثلتان بالربط بين الجو الطقسي وتوظيف الفضاء الخارجي من حيث كسر العزلة بانفتاح الباب الموصدة على الممثلتين وكان للإضاءة الدور الفعال في تعميق الصورة البصرية ولاسيما في المدرج الذي جسمه المخرج إلى أعلى المسرح وكأنه طريق الخلاص والموت والأمل الذي قتل المرأة الثانية وكان طريق التحرر وكسر الخوف بالنسبة للمرأة الأولى وبهذا ارتسمت المعالجة الإخراجية لنهاية المسرحية على معالجة تقنية فلسفية وجمالية في أن واحد ومن ثم ارتسم العالم الخارجي المتمثل بالمدرج المبني وكذلك توظيف الإضاءة كمصدر جمالي فلسفي للإشارة إلى النور الساطعة التي تمثل الأمل في هذا العالم الذي لم يندحر وكانت الموسيقى الدور المؤثر في تفسير حركة الممثلة هناء محمد في صعودها نحو الشمس مع حركات الممثلين من أسفل المدرج إلى أعلى المسرح ليعطي انطباعا مؤثر في تأسيس الصورة النهائية للعرض ومن ثم بقاء الصورة البصرية مفتوحة على تساؤلات وحلول أخرى كما يقول المؤلف والمخرج في نص العرض (وتبقى فرضية النهاية مفتوحة قابلة للتغيير)

النتائج :-

أ- النص :-

١- أخذت الإرشادات المسرحية بقسميها (الفرعي والثانوي) مهمة تحديد البيئة الزمانية والمكانية للفضاء البصري وبذلك ارتبطت الإرشادات الفرعية بما تنتجه من معالجات حددت سابق تلك البيئة.

٢- أخذت جدلية العلاقة بين المؤلف والمخرج في هذه المسرحية مستويات مغايرة تكمن في مقدرة المؤلف على استنباط المعالجات التقنية المناسبة التي تؤيد الحدث المعروض .

٣- انفصلت الإرشادات الفرعية عن سلطة النص الرئيسي كونه أن الأولى اختصت بسلطة المخرج ولا تتم بصلة بالفكرة المسرحية لكن هذه الانفصال كان ذا منحى فني وليس فكرياً أي باتفاق بين المؤلف والمخرج .

٤- فرضت الإرشادات الفرعية معالجاتها التقنية من خلال فرض أسلوب المخرج على أسلوب المؤلف الذي انعكس بصورة ملحوظة على بناء الفضاء النصي ضمن منظومات مادية وأخرى روحية .

٥- أخذت الإرشادات المسرحية عبأها الثقيل على النص المسرحي وفكرته ولا سيما التداخل السافر من قبل المخرج في رسمها كون أن النص المسرحي اعد ك(نص عرض) وبهذا فقدت تلك الإرشادات مهمتها الجمالية في نمذجة الحدث .

٦- أخذت الإرشادات الفرعية في بداية المسرحية مهمة عرض المعالجات التقنية المخصصة كافة لبناء الفضاء النصي فكانت هذه الإرشادات أداة مهمة لدى المؤلف لعرض الكم والنوع من المكونات التقنية ضمن محورها الجمالي والتقني .

٧- تمتد سلطة المؤلف من خلال المعالجة التقنية للإضاءة في تحديد زمان المسرحية وهو الليل وكذلك مكان الحدث وهو بيت المرأة ولاسيما في أيجاد المعالجة المناسبة والمتمازجة مع تقنيات أخرى ضمن الإرشادات .

٨- انعكست جدلية العلاقة بين النص والعرض سلبا على تحديد الصفة الجمالية والفنية للمعالجات التقنية التي حاول المؤلف رسمها ضمن الفضاء النصي .

٩- أخذت الإرشادات الثانوية مهمة عرض أبعاد الشخصية وانفعالاتها وكذلك تحديد تقنيات أخرى ومنها الزي والمكياج والإكسسوار .

١٠- اكتست المعالجة التقنية للحوار الرئيس بما يود المؤلف عرضه من معالجات تتضمن الربط بين سلوك الشخصيات والتفاعل المباشر مع الأدوات الديكورية المرتسمة داخل النص وبذلك اكتسبت تلك المعالجة القارئ المقدرة الواسعة على تأويل المكان والزمان المفترض .

١١- امتدت سلطة المؤلف في بناء الإرشادات الثانوية لتأكيد سلطته ومن ثم التداخل السافر تجاه العملية الإخراجية زمنها بيان انفعالات الشخصية ، تقطيع الحوار ، المعالجة اللونية ، التجسيد الحركي للشخصيات .

١٢- كان الحوار الأداة الفعالة لدى المؤلف في الكشف عن المعالجات التقنية المناسبة لبناء الصورة المشهدية ولاسيما في أدراك كافة التحولات المنتجة من تعامل الشخصيات مع طبيعة البيئة المكانية والزمانية

١٣- أخذت المعالجة التقنية مهمة المزاوجة الفنية والجمالية ولاسيما في التداخل بين تقنية الزي والإكسسوار، والديكور والإكسسوار وكذلك البحث عن دلالات متنوعة ومتغيرة تحيل الفضاء النصي إلى منظومات خطابية مباشرة .

ب- العرض :-

١- كان لتوظيف الإرشادات المسرحية (الفرعية والثانوية) دورها الرئيس في بيان جدلية العلاقة بين المؤلف والمخرج وهذا ما انعكس سلبا وايجابيا على تطور الفضاء النصي والبصري

٢- كان لتدخل المخرج في تحديد الفضاء النصي والبصري أثره الواضح في نمذجته لصالح العرض مما أعطى المخرج في هذه المسرحية السلطة الأولى على حساب سلطة المؤلف والممثل والمتفرج .

٣- اخذ المتفرج في هذه المسرحية السلطة الغرضية ولاسيما أن المخرج عدَ المتفرج المكون التقني السابع ضمن حدود البيئة الزمانية والمكانية المحددة من قبل المؤلف .

٤- أخذت سلطة المخرج مدياتها الجمالية من خلال التعرف الحر والمغاير لما هو موجود ضمن إرشادات النص ولا سيما في تحديد الزمان والمكان المسرحي لينطلق في رسم مكان خارج الخشبة وهو المكان المفترض

٥- اهتم المخرج في التأكيد على أبعاد الممثلتين من خلال توظيف تقنية الزي مما يؤهلهما على أدراك البيئة الزمانية والمكانية ولا سيما في التعبير المرئي لتلك التقنية على الخشبة تبعا لتغير أسلوب الممثلة المتقلدة وهذا لا يعد التزاما بالإرشادات المسرحية .

٦- ارتبطت المعالجة التقنية بمعمارية المسرح البابلي المفتوح ، فهو من الناحية الفكرية والجمالية والروحية أعطى قدسية شعائرية ، أما من الناحية الفنية فانه أعطى الفضاء البصري معالجات تقنية أخرى على صعيد المكون التقني أو تعامل الممثلتان ضمن ذلك الفضاء .

٧- سعى المخرج من خلال تقنية الإضاءة والمؤثرات السمعية إلى أعطاء الفضاء البصري مستويات جمالية مؤثرة على بنية العرض ولاسيما في صوت طلقات النار وغيرها وكذلك المعالجة اللونية للإضاءة من خلال التركيز على الأدوات المتضمن داخل العرض .

٨- ان العلاقة بين المؤلف والمخرج تطلب أعداد جديد لنص العرض ولاسيما في المشاهد التي تستلزم معالجات تقنية مغايرة لفكرة النص ومنها أعداد المكان المفترض خارج الخشبة وبناء فضائه البصري بمدرج يمتد إلى أعلى المسرح وإعطاء المؤثرات الصوتية وكذلك الإضاءة المناسبة .

٩- تأكدت سلطة المخرج بمصطلح (المخرج المؤلف) مما أعطى المخرج الحرية المباشرة في عملية الحذف والتغيير بما يتطلبه المشهد المسرحي من معالجات تقنية وحوارية .

١٠- أخذت الممثلتان على عاتقهما مهمة المزاوجة بين التجسيد الحركي بما يتطلبه الفضاء المسرحي ومهمة النقل الحرفي لأفكار المخرج وبذلك امتلكت هناء محمد وأسماء صفاء السلطة التنفيذية على الخشبة بروح مغايرة عما يعرضه النص ولاسيما في التفاعل المباشر مع التقنيات النصية .

١١- امتدت سلطة المخرج الى إدخال شخصيات أخرى إلى خصوصية العرض المسرحي وهي في الوقت نفسه غير مندرجة ضمن إرشادات المؤلف أو بناء الحدث وبهذا فقدت العلاقة بين المؤلف والمخرج قدسيتها المتبادلة

١٢- أخذت المعالجة التقنية دورها الوظيفي الدرامي والجمالي في عملية توزيع الممثلين على الخشبة ومن ثم أيجاد التناسق والتناغم بين طبيعة المكان الحقيقي والمكان المفترض خارج الخشبة وبين التجسيد الحركي وتوزيع المكون التقني على الفضاء البصري بما يخدم المخرج نفسه .

ثانيا- الاستنتاجات :-

١- أن الإرشادات المسرحية كانت الأداة الفعالة في رسم المعالجات التقنية داخل الفضاء النصي كونه المنفذ الفني الذي يضع فيه المؤلف المكونات التقنية كافة من (إضاءة (ليل ، نهار)، ديكور، زي ، إكسسوار،مكياج ، مؤثرات سمعية) ومن ثم تحديد الإطار ألزماني والمكاني للحدث .

٢- ارتبطت الإرشادات الفرعية في بداية المسرحية بما ينتجه النص الرئيس من أفعال بين الشخصيات وكان لا بد من مراعاة الإرشادات الثانوية بم تحويها من أفكار ومعالجات تقنية مع التصميم التقني في بداية المسرحية .

٣- سعى اغلب المخرجين إلى البحث عن معالجات تقنية مغايرة لما هو موجود في النص المسرحي بحيث تتناسب مع طبيعة المعمار المسرحي (المغلق – المفتوح) .

٤- أخذت المعالجة التقنية للإضاءة داخل العرض المسرحي مستويات مادية وروحية تضمنت الإبقاء على روح الإرشادات المسرحية وأحيانا الابتعاد عن التدخل السافر للمؤلف في تحديد المعالجة المناسبة ولاسيما أن المعالجة التقنية تمثلت حتى في تحديد (شدة اللون ، ونوعه ، تحديد البقع اللونية) .

٥- أن المعالجة التقنية للأزياء تفاوت في التوظيف التقني والجمالي بين النص والعرض وخاصة في العروض المسرحية التي تطلبت تجسيدا حركيا اكبر ولا سيما أن الإرشادات المسرحية أخذت على عاتقها وفي الكثير من الأحيان مهمة الرسم التوضيحي لتلك المعالجة .

٦- أن المعالجة التقنية للديكور ارتبطت بشكل رئيس بالبيئة الزمانية والمكانية التي حددها النص وكذلك التطبيق العملي صمن المعمارية المسرحية وما يفرضه المخرج من تحولات داخل العرض تضمن أحقية التحول التقني من النص الى العرض .

٧- أن المعالجة التقنية للإكسسوار تضمنت المزاوجة مع مكونات تقنية أخرى لإعطاء الفضاء البصري بعدا جماليا وفكريا أعمق ولاسيما أن هذه التقنية أخذت الحصة الأكبر في المعالجات على صعيد النص والعرض

٨- سعى اغلب المخرجين والمؤلفين إلى الفصل بين الإرشادات الفرعية والإرشادات الثانوية بما يضمن عملية التأسيس التقني والجمالي في محاور عامة ولاسيما تضع على عاتقها مهمة بناء الفضاء النص والبصري .

٩- أن التجريب كان السمة الأساسية في عملية تبرير السلطة البصرية على السلطة النصية ولاسيما في أيجاد المعالجات التقنية المغايرة لسلطة الإرشادات المسرحية فكان التجسيد الصوري والصوتي أداة فعالة لكسر الحاجز مع سلطة المؤلف .

١٠- أن الإرشادات المسرحية كانت في الاغلب عباء ثقيلا على ماهية المنظومة الإخراجية وفي المقابل اخذ التدخل السافر من قبل المخرج في أعداد نص العرض ، مستويات ضدية تعاكس الفكرة المسرحية للمؤلف .

١١- ابتعدت اغلب العروض المسرحية الحديثة عن تقديس الحوار المسرحي والاتجاه نحو التجسيد الحركي الصوري مما افقد اغلب النصوص أسلوبها الأدبي الهادف مع المحافظة على البناء الدرامي للحدث .

١٢- سعى اغلب المخرجين إلى التأكيد على تقنية على حساب تقنية أخرى ومنها تقنية الإضاءة والديكور والإكسسوار والزي والمؤثر الصوتي على حساب تقنية المكياج وهذا الأمر يرجع إلى عدم الالتزام بالإرشادات المسرحية للمؤلف التي ارتسمت داخلها المعالجة التقنية للمكياج .

ثالثا – التوصيات :-

١-أقامة ندوات ثقافية داخل كليات الفنون الجملية او خارجها ولا سيما المراكز الترفيهية ، لأجل بيان المسببات المباشرة وغير المباشرة التي تكمن وراء العلاقة بين المخرج والمؤلف وتحديد الأسباب التالية :-

أ – أهمية النص المسرحي في بناء مخيلة القارئ والمتفرج في الوقت ذاته .

ب- تأكيد أهمية دور المخرج في بناء العرض المسرحي بالتناسق مع دور النص المسرحي .

ج- البحث عن الآليات القانونية والفنية لنجاح هذه العلاقة أو فشلها .

د- التعريف العامة بالأدوات التقنية لدى المؤلف والمخرج في بناء النص والعرض .

و- تأثير السمات التجريبية على الفن المسرحي وعلى العلاقة داخل النص الواحد والعرض الواحد .

رابعا – المقترحات :-

١- دراسة (دور الممثل في تجسيد التحول التقني من النص إلى العرض) .

٢- دراسة (نظرية انجاردن ما بين التطبيق النظري والعملي في العرض المسرحي).

قائمة المصادر

اولا:- المعاجم

(الجوهري) إسماعيل بن حماد . الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية .تحقيق :- احمد عبد الغفور عطار ،ج٤ ،ب،ت،

(الرازي) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر . مختار الصحاح . الكويت :- دار الرسالة للنشر ، ١٩٨٣.

(الياس) ماري ،(حسن) حنان قصاب . المعجم المسرحي . دمشق :- مكتبة لبنان ناشرون ،١٩٩٦.

(حمادة) إبراهيم .معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . مصر :- القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧١.

(صليبا) جميل . المعجم الفلسفي ، ج٢ . بيروت :- دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢ .

(عيد)كمال الدين.اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي.الاسكندرية،دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر،ط١ ،٢٠٠٦ .

(لالاند) اندريه.موسوعة لالاند الفلسفية،ج١. تعريب:-خليل احمد خليل.بيروت:- منشورات عويدات ، ط٢، ٢٠٠١.

مجموعة من الكتاب اللغويين العرب.المعجم العربي الأساسي.المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، د. ت .

ثانيا:- الكتب:-

(السويلم) نوال بنت . الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام ١٩٦١-١٩٩٠. الرياض ، دار المفردات للنشر والتوزيع ،ط١، ٢٠٠٨.

(اليوسف) أكرم .الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية) . المغرب ، دار المشرق ، ط١ ، ٢٠٠٠.

(الدليمي) منصور نعمان نجم . إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح . الأردن ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط١، ١٩٩٨.

(ابســـتادو) كلود . يوجين يونسكو. تر: قيس خضّور، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ .

(الجاف) فاضل .في المسرح السويدي المعاصر). العراق :اربيل ،دار ئاراس للطباعة والنشر ،٢٠٠٦

(الباهلي) رياض شهيد . سيمياء الضوء في المسرح (بناء نظام علامي للإضاءة) . العراق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٩.

(ايفروس) اناتولي . استمرار الرواية المسرحية . تر :- ضيف الله مراد . الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المهد العالي للفنون المسرحية ، ط١ ،٢٠٠٤.

(ايفروس) اناتولي. المهنة : مخرج . تر:- ضيف الله مراد . الجمهورية العربية السورية ، دمشق منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، ط١، ٢٠٠٩.

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

(جروجيتسكي) أوجست. حركة التجديد في المسرح العالمي " المخرجون البولنديون نموذجا" . تر:- هناء عبد الفتاح.القاهرة:- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠١٠.

(راغب) نبيل . فن العرض المسرحي . لبنان ، مكتبة لبنان ناشرون ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،ط١، ١٩٩٦.

(رأيت) إليزابيث.بريخت ما بعد الحداثة.تر: محسن مصليحي .القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ،٢٠٠٥

(سعد) صالح . الأنا - الأخر (ازدواجية الفن التمثيلي) . الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ٢٠٠١ .

(شرجي) احمد . المسرح العربي من الاستعارة الى التقليد . العراق، بغداد ، مكتبة عدنان ، ط١، ٢٠١٢.

(عبد الوهاب) شكري.دراسة تحليلية الأصول(النص المسرحي).الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية ، ٢٠٠٧

(عثمان) عثمان عبد المعطي. عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي .القاهرة،الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٦

(كرومي) عوني . روبرتو تشو للي وفرقة مسرح الرور . مر:- نبيل الحفار .الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ،١٩٩٨.

(كريج) كوردن . في الفن المسرحي . تر: دريني خشبة . القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٠

(معلا) نديم. لغة العرض المسرحي .العراق ، بغداد ،مؤسسة المدى للأعلام والثقافة والفنون ، ط١، ٢٠٠٤.

(مهدي) عقيل. متعة المسرح (دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا) . جمهورية العراق ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الحرية للطباعة ،٢٠٠٠ .

(هبنر) زيجمونت.جماليات فن الإخراج .تر:-هناء عبد الفتاح .القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٣.

(ويلسون) أدوين . التجربة المسرحية . تر: أيمان حجازي ، مر: نبيل راغب . القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠١.

(وارد) ونيفريد . مسرح الأطفال . تر: محمد شاهين ، مر:- كامل يوسف. الأردن ، عمان ، الدار العربية للتوزيع والنشر ، ط٤، ١٩٨٦.

ثالثا:- المجلات

(التلمساني) عبد القادر . كيف جاء يونسكو الى المسرح . مجلة المسرح ، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم ، الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، عدد٩، ١٩٦٤ .

(الحكيم) زياد . الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح. مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد٤٨، ٢٠٠٠.

(المسعودي) عبد الحليم. تجليات الحس التجريبي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة من خلال تجربة المخرج المؤلف.مجلة الحياة المسرحية،مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، عدد٦٧-٦٨، ٢٠٠٩ .

(اسعد) سامية احمد . الدلالة المسرحية .مجلة عالم الفكر ، مجلد العاشر ، عدد ٤.

(بارت) رولان،علل الزي،تر: شكري اليخوت .مجلة فضاءات مسرحية،تونس،عدد٧-٨،السنة الثانية، ١٩٨٦

ب .م .صقر الرشود غاب وقت التوهج . مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد٧-٨، ١٩٨١.

(رشدي) رشاد . درامية أنطوان تشيكوف .مجلة المسرح . مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم ، الثقافة والإرشاد القومي ، عدد ٢٠، ١٩٦٥.

(عباس) أمينة . إشكالية العمل المسرحي بين الكاتب والمخرج . مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد٥١، ٢٠٠٢.

(مهدي) عقيل . جماليات ما بعد الحداثة . الموقف الثقافي، مجلة ثقافية تصدر عن دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٢، ١٩٩٨.

(قلعجي) عبد الفتاح . جدلية العرض المسرحي بين الكاتب والمخرج . مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد ٤٤، ١٩٩٧.

(فيشرليشت) اريكا ، العرض المسرحي كمعنى للنص .تر، ادمير كوريه. مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد ٤٠، ١٩٩٤.

(كافزان) تاديوش .من النص الى العرض ومن العرض الى النص . تر:- ادمير كوريه . مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، عدد٤٠، ١٩٩٤.

رابعا:- الرسائل والاطاريح

(اللبان) سمير شاكر عبد الله . توظيف عناصر المنظر التشكيلية ودلالات النص الدرامية في تشكيل الفضاء المسرحي . أطروحة دكتوراه غير منشورة جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .

(الحمداني) علي عبد الحسين رحمة . التواصلية في أداء الممثل المسرحي العراقي. أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل،٢٠١١ .

خامسا:- المسرحيات

(بريشت) برتولد.مسرحية (شفيك).تعريب:-نبيل حفار.بيروت ، دار الفارابي ، مطبعة الرأي الجديد ، ١٩٧٥.

ملحق رقم (١)

مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	تاريخ العرض	مكان العرض
١	حمام بغدادي	جواد الاسدي	جواد الاسدي	٢٠٠٧	مسرح بابل – بيروت
٢	تحت الصفر	ثابت أللبثي	عماد محمد	٢٠٠٧	المسرح الوطني
٣	حرب الفلافل	محمد الجوارني	ياسر البراك	٢٠٠٨	المركز الثقافي في الناصرية
٤	هاملت	وليم شكسبير	محمد حسين حبيب	٢٠٠٨	قاعة النشاط المدرسي في بابل
٥	الدرس	يوجين يونسكو	غازي زغباني	٢٠١٣	منتدى المسرح
٦	بيت برناردا ألبا	لوركا	أحسان عثمان	٢٠١٣	منتدى المسرح
٧	الجائزة	محمد علي الخفاجي	احمد محسن كامل	٢٠١٣	كلية الفنون الجميلة- بابل
٨	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	٢٠١٣	المسرح البابلي