الخامة وتوظيفاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر

م. م أحمد طالب عبد علي عبيدي
جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية
taib91397@gmail.com

تاريخ ستلام البحث ٢٠٢٣/١٠/١٨
تاريخ قبول النشر ١٣/ ١١/ ٢٠٢٣

الملخص:

تطورت وظيفة الخامة مثلما تطورت وظيفة التقنيات المسرحية، فيلاحظ أنّ الخامة لن تعد مجرد مفردات تقليدية خاضعة ضمن سياق وظيفي معروف بل أصبحت مركزا فاعلا في منظومة العمل الفني، ولها تأثيرات داخل فضاء العرض المسرحي ومفردات لا يمكن الاستغناء عن وظائفها؛ لما لها من سمات نفسية وفكرية وجمالية، فالخامة في المسرح العراقي المعاصر منتجة ومؤثرة وتشترك في إنتاج الخطاب المسرحي، ولعل من الحقائق الثابتة أن بعض العروض المسرحية العراقية ليس ثمة حضور داخل العمل الفني غير الحضور المرئي الذي أساسه هو الخامات الطبيعية التي تمكن الممثل من أنّ يقوم بإداء الشخصية بطرائق مفهومة وواضحة ولا تستدعي تعقيدات بصرية؛ كونها مفردات من الطبيعة والبيئة كما تتخطى في توظيفاتها: التقليدية والرتابة؛ ممّا تنتج علاقة تواصلية مع المتلقي قائمة على التركيز والإندماج الأمر الذي دفع (الباحث) إلى أن يتبنى هكذا موضوع والعمل على البحث، ومن أجل ذلك عمد إلى صياغة عنوان بحثه على النحو الآتي: (الخامة وتوظيفاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر)، ولغرض الوصول إلى غايات البحث حيث رسم الباحث مسارات البحث في أربعة فصول حيث تضمن: الفصل الأول: الإطار المنهجي (مشكلة البحث والحاجة اليه)، كما تضمن الإطار المنهجي أهمية البحث وأهدافه وحدوده وتعريف المصطلحات: (الخامة، التوظيف)،أمّا الفصل الثاني: فقد شمل الإطار النظري والمؤشرات وفي الفصل الثالث (إجراءات البحث)، فقد تناول الباحث عينة البحث ومنهج البحث وتحليل العينة.أمّا الفصل الرابع: فقد عرض الباحث فيه نتائج البحث ومناقشتها ومنها: أدت الخامات وظيفة إيقاعية في العرض المسرحي ودوراً بصرياً رائعاً من خلال تحقيق الانسجام والتوازن والترابط مع أداء الممثلين.

وعلى وفق ما جاء من مجموعة نتائج، توصل الباحث إلى بعض الاستنتاجات ونذكر منها: تنتج الخامات في المسرح العراقي المعاصر معانٍ حياتية أكثر من إنتاج تعبير جمالي؛ بسبب ارتباط العرض المسرح العراقي بالواقع والمجتمع والسياسة.

وأخيرا التوصيات، والمقترحات، وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الخامة، التوظيف، المسرح العراقي.

Abstract

The function of the theatrical material has evolved just as the function of theatrical techniques has developed. It is noted that the material will no longer be merely traditional vocabulary subject to a known functional context, but rather has become an active center in the system of artistic work, and has influences within the theatrical performance space and vocabulary whose functions cannot be dispensed with; Because of its psychological, intellectual and aesthetic characteristics, the material in contemporary Iraqi theater is productive and influential and participates in the production of theatrical discourse. Perhaps it is an established fact that in some Iraqi theatrical performances there is no presence within the artistic work other than the visual presence, the basis of which is the natural materials that enable the actor to perform. By presenting the character in ways that are understandable and clear and do not require visual complications; Being a vocabulary of nature and the environment, it also transcends in its uses: traditionalism and monotony; Which results in a communicative relationship with the recipient based on focus and integration, which prompted the researcher to adopt such a topic and work on the research. For this purpose, he formulated the title of his research as follows: (The material and its uses in contemporary Iraqi theatrical performance), and for the purpose of reaching The research objectives: The researcher drew the research paths in four chapters, which included: The first chapter: The methodological framework (the problem of the research and the need for it). The methodological framework also included the importance of the research, its objectives, its limits, and the definition of terms: (raw material, employment). The second chapter: It included the theoretical framework. And indicators. In the third chapter (research procedures), the researcher dealt with the research sample, the research methodology, and the analysis of the sample. As for the fourth chapter: the results of the research were presented and discussed, including: The materials played a rhythmic function in the theatrical performance and a wonderful visual role by achieving harmony, balance, and coherence with the actors' performance

According to a set of results, the researcher reached some conclusions, including: The materials in contemporary Iraqi theater produce more life meanings than aesthetic expression. Because of the connection between the Iraqi theater show and reality, society and politics.

Finally, recommendations, suggestions, and a list of sources.

Keywords: material, employment, Iraqi theatre.

الفصل الأول: الإطار النظري

أولا: مشكلة البحث:

تعددت وظائف الخامة وازدهرت أهميتها من خلال ما قدمته من خدمات جليلة للكثير من الميادين والمجالات العلمية وبقيت هي المادة الطبيعية التي لاتزال محافظة على قيمتها ودورها الوظيفي الذي يميزها عن كل الأشكال الأخرى؛ لما تحمله من مرونة وقدرة في بث معان متعددة تساعدنا على معرفة وتفسير الكينونات التي تشير إلى معنى ما، فإن الخامات شكلت المادة الأساس في حقل الفنون من خلال صناعة الفخار والخزف.. الخ، خصوصا لما تمتلكه من خواص وإمكانية في لونها وملمسها ومقاومتها، فضلا عن قيمتها التعبيرية والجمالية والنفسية بل هي أولى المواد التي تؤخذ بنظر الإعتبار في العمل الفني، وبذلك لم يكن العرض المسرحي بمعزل عنها وجاءت هذه المعطيات بناءً على طبيعة الأعمال التي تخضع إلى فرضيات تندرج ضمن فلسفة المجتمعات المعاصرة، وما انتجته من تغيرات ثقافية وسياسية واجتماعية تستدعي من وجود مفردات مرئية لها الأثر والتأثر ضمن عملية التلقي لدى الجمهور، وعلى الرغم من وجود الثورة العلمية التكنولوجية والرقمية التي تقوده نحو التجديد والإبتكار، إلّا أنّ الخامات ظلت مرتكزا يجذب الجمهور في المسرح وجزءا من ذاكرته وموروثه وتياره الحيوي المتدفق من البيئة والواقع، الأمر الذي يدفع بعض المخرجين والمصممين في حقل المسرح من استعارتها دوما؛ لخلق مفهومات قائمة على التجديد والابتكار؛ لما لها من أثر نفسي ومعرفي وجمالي فالمادة الأولية تنطوي على مضامين تعبيرية تكتسب وظيفتها من خلال الوظيفة الإبداعية للفنان؛ لإظهار مواطن العمل الفني من خلال تجليات الخامة على وفق رؤية جمالية، فضلا عن السعي؛ لكسر المألوف واستعمالها في بناء صورة بصرية مغايرة تحقق غايات العمل الفني في إطار التجديد لتبقى تسابق التقنيات الحديثة.

وعليه نجد أن هناك كثير من العروض المسرحية في العالم تسعى لتحقيق مبدأ ديمومة الاستمرار في العلاقة التواصلية ما بين المرسل والمرسل إليه مستندة على الخامات كمحور أساسي لفتح آفاق مختلفة مع المتلقي وفرض ممارسة بصرية واضحة؛ لأن زج الخامات ضمن الصورة البصرية تسهم في إبراز معالجة للموضوعات الاجتماعية والإرهاصات الإنسانية وأزمات الحروب والظواهر الاقتصادية والنفسية؛ لكونها مادة قابلة للتلقي والفهم لما تكتسبه من وظائف واقعية وبيئية غير معقدة والمسرح العراقي من المسارح الذي أكد على الخامات في عروضه.

وبناءً على ما سبق دعت الحاجة إلى صياغة الباحث مشكلة البحث في السؤال الآتي: هل للخامة توظيفات في العرض المسرحي العراقي؟

لذلك صاغ الباحث عنوان البحث كما يأتي:

(الخامة وتوظيفاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر)

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في إمكانية استلهام القيم الوظيفية (الجمالية والفكرية والنفسية والفنية المستمدة من الخامات في العرض المسرحي) وكيفية توظيفها مسرحيا لإيجاد لغة بصرية ذات معنى معادلة للتقنيات التكنولوجية، كما أن هذه الدراسة تفيد:

١. الباحثين في مجال الفنون المسرحية بشكل عام والباحثين والعاملين في مجال التقنيات والتصميم.

٢. يعد البحث إغناء معرفيا إلى للمكتبة المسرحية.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: تعريف الخامة وتوظيفاتها في العرض المسرحي العراقي.

رابعا: حدود البحث:

أ- الحد الزماني: ما بين (٢٠١٠_٢٠١٥)

ب- الحد المكاني: العراق.

ج- الحد الموضوعي: دراسة الخامة وتوظيفاتها في العرض المسرحي العراقي.

خامسا: تحديد المصطلحات:

أولا: الخامة:

الخامة لغوياً: تعرف الخامة على أنّها: "الخام جمع أخوام. مالم تتناوله يد الصناعة" (معلوف، السيوعي، ١٩ ٦٠، ص١٩٩). والخامة "هي المادة الأولية قبل أن تصنع أو تصقل وتهذب، ويمكن جمعها خامات" (الرائد، جبران مسعود، ١٩٨٠، ص٦٨٧).

ويرادف "الخامة في المعنى كلمة المادة material)) فالمادة في اللغة مفردها مادة " هي كل جسم ذي وزن وامتداد ويشغل حيزاً في الفراغ...ومادة الشيء هي عناصره التي يتكون منها حسية كانت كمادة الحجر أو معنوية كمادة البحث العلمي، فكلمة المادة تطلق على أشياء كثيرة مثل-مادة الخطبة، مادة حية أو عضوية، مادة غريبة" (عمر، أحمد، مختار، ٢٠٠٨، ص٢٠٧٧).

الخامة اصطلاحاً: وردت الخامة اصطلاحا في المعجم الفلسفي بإنها "كل شيء جديد لم يعالج ولم تتناوله يد الصناعة كالماس الذي لم يصقل والحجر الذي لم ينحت" (جميل صليبيا، د.ت، ص٥١٩).

وعرفها (عمر) "هي المواد الخام التي لم تعالج بعد بالعمل أو بالآلة كمواد البناء ولوازمه" (عمر، مختار، مصدر سابق، ص٢٠٧٧) وبناءً على التعريفات السابقة، يعرف الباحث الخامة تعريفاً اجرائياً بأنها: مجموعة من المواد الطبيعية التي لم يكن للإنسان أي تدخل في ظهورها، والتي تستخدم بشكل أمثل في العمل الفنّي من خلال تحويل آليات اشتغالها الطبيعي والبيئي المألوف إلى وظائف تتسم بدلائل فنية وفكرية وجمالية ومعرفية.

ثانيا/ التوظيف:

التوظيف لغوياً: في اللغة ورد مصطلح توظيف في لسان العرب "جاء تحت باب (وظف) الوظيفة من كل شيء ما يقدر في كل يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب، وجمعها الوظائف والوظف ووظف الشيء على نفسه ووظفهُ توظيفاً: الزمها إياه، وقد وظفت له توظيفاً على الصبي كل يوم نقط آيات من كتاب الله عز وجل" (ابن منظور، ١٤٠٥، ص٣٨٥).كما عرفه (فؤاد البستاني) "التوظيف يعني الوظيفة والموافقة والملازمة، واستوظفه استوعبه (البستاني، فؤاد، اقدام، ١٩٦٣، ص٩٠٧).

التوظيف اصطلاحا:يعرفه الشكلانيون "أنّ دلالة كل شيء هي وظيفة، وإنّ الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف عدّة" (تودوروف، تزفتان، ١٩٨٧، ص٢١). ويعرف "مصطلح وظف: الوظيفة، وجمعها: وظف ووظائف، أي العمل المسند إلى عامل ليؤديه. (مرعشلي، نديم ومرعشلي، اسامة، ١٩٧٥، ص١٣٠٠).

الفصل الثاني: الإطار المنهجي

المبحث الأول: تطور الخامة واشتغالاتها في المراحل المسرحية

تتميز المهنة المسرحية على مهن فنية كثيرة؛ كونها مهنة قابلة على احتواء جميع العناصر المتوافرة في الحياة؛ لأن المسرح مجال له القدرة على تحويل جميع آليات اشتغالاتها التقليدية إلى عناصر فنية تقوم بمهام أساسية على وفق مساحة الإبداع العقلي والفكري اللذان لا بد من أن يلازما هذه المهنة، إننا نجد في التعقب على الآثار العبقرية التي تتجلى في هذا الفن هو أنه منذ القدم يحاول المسرحيون تطوير فهمهم لما يجري حولهم من أحداث تتصل بالظواهر الطبيعية والأشياء التي لها علاقة بحياتنا اليومية وحتى يتقدم المسرح ولكي تكتب له الديمومة النافعة في تأسيس علاقة مع الجمهور فلا بد من وجود علاقة واتصال مع هذه العناصر الطبيعية في المسرح؛ لذا فإننا نرى أن الخامات والتي هي جزء من الطبيعة أصبحت جوهراً إبداعياً في الفنون المسرحية عبر المراحل التاريخية، بل إنها صمدت أمام التيارات والاتجاهات في مسايرة العصر الحديث، ومن هنا لا بد من استيضاح هذه العلاقة واكتشاف دور الخامات وكيفية استعمالها، وتقدمها المستمر والتي لم تدحض أمام انبثاق الثورات التكنولوجية والتقنيات الرقمية المسرحية.

انبثق اشتغال الخامات منذ (المسرح الإغريقي)، ويلاحظ أن لعوامل الطبيعة والمناخ أثرهما فضلا عن أن الإغريقي قد عرف الزراعة والرعي، ومن ثم عرف القطن والصوف وغير ذلك، وهنا نسلط الضوء على مجمل الخامات التي اعتمدت آنذاك (عبد الوهاب، شكري، ٢٠٠٧، ٦٨_ص٧٠):

الكتان: تدخل هذه الخامة في وظائف متعددة وتختلف باختلاف الشخص في المسرح، فالخشن منه لملابس العبيد والفلاحيين والطبقة الدنيا، بينما الرقيق والناعم الملمس فهو لعلية القوم، تقوم الأسرة الإغريقية بغزل الكتان إلى خيوط رفيعة بواسطة المغزل اليدوي، ثمّ يقوم الخدم والعبيد بنسيج هذه الخيوط وتحويلها إلى أقمشة، وتشرف ربة البيت على ذلك، ويعد هذا العمل من أعمال المرأة الإغريقية العديدة خاصة وإنها ربة بيت فقط وحبيسته، فكانت مثل هذه الأعمال هي التسلية الوحيدة فضلاً عن إنتاج شيء نافع للأسرة.

الصوف: عرف الإغريق الصوف منذ زمن بعيد، واستعملوه في أغراض عديدة، ولا شك أن المراعي الكثيرة وقطعان الخراف أسهمت في توافر خام الصوف، الذي تولته الأيدي الخبيرة الماهرة فغزلته ونسجته، والصوف نوعان الأول خشن، وقد خصصوه لملابس العبيد والفلاحيين والطبقة الدنيا أيضا، أما النوع الثاني، فهو ناعم الملمس؛ لذا فهو ملبس الأغنياء وعلية القوم.

الحرير: لم تعرف بلاد الإغريق في أوائل نشأتها هذا النوع، بل كانوا يستوردونه من الصين؛ لذا كان خام الحرير في القرن الرابع عشر قبل الميلاد من الخامات الغالية الثمن، فقد بلغ ثمن الرطل منه ما يساويه من الذهب، هذا الأمر جعل لبس الحرير قاصرا على طبقة معينة هم علية القوم والحكام، ومع مرور الزمن توافرت هذه الخامة في بلادهم، بل وتواصلوا إلى عمل توليفة جديدة بعد خلطه بخامة القطن، فقل سعره وأصبح متناول الطبقات المتوسطة وليس الفقراء.

القطن: من الخامات التي سادت بعد حملة الإسكندر الأكبر ولرخص ثمنه نسبيا، أقبل عليه الإغريق.

اللباد: نوع من الخامات النسيجية الخشنة، وهو يشبه الصوف الرديء، وقد كان اللباد هو القاسم الذي يستعمله الفلاحون والعبيد، وتكمن استعمالاته عند الإغريق في أغطية الرأس والخوذات والنعال والأغطية الثقيلة.

وتجدر الإشارة على أن الخامات لم تدخل ضمن المنسوجات فحسب، إنما دخلت ضمن المكياج من خلال استعمالات أوراق الأشجار والنباتات "وإكليل الزهور الذي يوضع على الرأس في الإشتراك بالاحتفالات والطقوس، وتنوعت استخدامات الأوراق والزهور باختلاف الإله المحتفى به، فإكليل الأس (نبات عطري) يلبس في أعياد افروديت بينما أكليل ورق الغار للإله أبولو، وأغصان أشجار الزيتون من أجل أثينا، أما اكليل السنديان (البلوط) فللإله ريوس واللبلاب للإله ديونيسوس، إضافة أصص الزرع (أعواد خشبية)، والأحجار الكريمة" (عبد الوهاب، شكري، مصدر سابق، ص ٧٣).

تميزت استعمالات الإغريق للخامات بالتنوع، إذ تم توظيف جلود الحيوانات الطبيعية "جلد الأسد وجلود العنز" (التكريتي، جميل نصيف، ١٩٨٥، ص٣٤٧). إلى جانت ما تم ذكره أعلاه من خامات نباتية ونسيجية.

أما (المسرح الروماني) فهو امتداد للمسرح الإغريقي بشكل عام، فـ التشابه واضح بـ نسبة كبيرة إلّا أن الرومان بالغوا في استعمال الخامات الطبيعية كـ الصخور والحجر والأعمدة والأقواس الخشبية، فقد كان المسرح الروماني يمتلك خلفية معمارية ضخمة، من خلال استعمالات خامة الطين والمواد الأولية التي تدخل ضمن الأعمال البنائية والنحتية والزخارف؛ كونها جزءا من عروضهم المسرحية، ويرتكز المسرح الروماني أيضا على المنصات المرتفعة كمكان لأداء الممثلين بدلا عن أدائهم في مكان الأوركسترا كما كان في المسرح اليوناني، ويغطى هذا الجدار والمنصة سقف مبنى من خامة الحجر، كما وإن الرومان قد وصل بهم الحال لزيادة المتعة والتنويع والترفيه، إذ إنهم كثفوا من التركيز والإعتماد على المواد الأولية للبناء من خلال بناء مسارح دائرية ضخمة تملأ بالماء وتوضع بها سفن يتم تكوينها من خامة الخشب مع بناء مدرجات حقيقية من الطين والحجر والأشجار، وثلاثة صفوف من المجاذيف الخشبية، ليس هذا فقط إنما تم تكوين تلال وسهول صغيرة تقام فيها معارك برية حقيقية لترضي اللذة الوحشية لدى الجمهور الروماني، وهذه إشارة إلى أنّهم يوفرون خامات طبيعية؛

لخلق بيئة تقترب من الواقع أثناء العروض المقدمة وخصوصا في عروضهم المائية (ينظر: حسن، محمد عزيز، ٢٠١٥، ص ٢٢_ص٣٢).

إنّ الرومان أعطوا للخامات أهمية بالغة الأثر في جميع اشتغالاتهم المسرحية، تشير الدراسات إلى أن المسرح الروماني تميز بنوعين هما المسرح الخشبي حيث تم بناءه من خامة الخشب وهذا النوع كانت تعرض فيه المسرحيات التي تحمل طابعا احتفاليا يندرج ضمن مناسبات الانتصارات العسكرية أكثر من استعمالاته في العروض المسرحية الأخرى التي تحمل طابعا آخر، وتشير بعض المصادر أن المصمم المعماري الروماني (ايميليوس سكورس) هو من صمم المسرح الخشبي في عام (٥٨ ق.م) وكان يتسع لعدد كبير من المتفرجين وهو مسرح يضم (٣٦٠) عمودا خشبيا، فضلا عن كونه استعمل الخامات التي ساعدت على بناء التماثيل التي مازج ما بينهما؛ ليضفي على المسارح شكلا ورونقا رائعا، أمّا النوع الثاني هو المسرح الحجري إذ تم بناءه عام (١٥٤ ق.م) من خامة الحجر، ولكن مجلس الشيوخ الروماني الذي كان مشهورا بتزمته وتعقيداته المستمرة فقد أصدر حكما يقتضي تهديم المسرح الحجري، وبعد ذلك بعشرات السنين تم بناء مسرح أقاموا عليه القرابين للإلهة فينوس مستفيدا المسرح الروماني من تصميم المنصات (المصاطب) التي بنيت من مواد الخام مع تعليق بعض الأنسجة الصوفية وقطع القماش على هيئة أشرطة فوق المدرجات إلى بعض السجاجيد كجزء من طقس تمارسه هذه المجتمعات في المسرحيات آنذاك (ينظر: هوايتج، فرانك م، ١٩٧٠، ص٢٩٠ _ص٢٩١). وتبعا لذلك أن المسرح الروماني لم يختلف عن المسرح الإغريقي في الاعتماد على خامة الصوف والقطن والحرير والكتان بل تميز بتنوع استعمالات الخامات المعدنية والطبيعية وتحديدا الخامات النسيجية والحيوانية مثل خامة التوجا التي هي عبارة عن "قطعة قماش صوفي نصف مستديرة، قياسها ١٥ سم واحيانا ١٨×٦ اقدام، اختلفت التوجا من عصر إلى عصر سواء في الشكل أم اللون، وقد كانت وسيلة الرومان للتميز بين طبقات المجتمع وعادة ما تكون داكنة اللون بنية أو سوداء تكمن وظيفتها في أنها تلبس في مناسبات الحزن، كما وأنهم استخدموا الفلين والجلد بجانب الخشب" (عبد الوهاب، شكري، مصدر سابق، ص ١٢٣). لأغراض عملية في ميادين متنوعة وبلا شك المسرح واحد منها.

يرى الباحث: اتسم (المسرح الروماني) بالتنوع في استعمال الخامات التي أخذت شكلا مغايرا عما كان في المسرح الإغريقي على الرغم من وجود تشابه من ناحية الخامات المستعملة، إلّا أن الاختلاف يكمن في توافر الابتكار والإبداع الذي تجسد في عقلية الإنسان الروماني من خلال المبالغة في استعمالاتها لإثراء المسرح بفضاءات تقترب من الواقع والحقيقة، في حين أن المسرح الإغريقي تمحورت استعمالاته للخامات على وفق ما تحملها من وظيفية حياتية، وبذلك لم يضف عليها طابعا إبداعيا في آليات اشتغالاتها كما حدث في المسرح الروماني.

أما في الحديث عن مرحلة (العصور الوسطى) فإننا نجد ظهور المسيحية ألقت بظلالها على الكنيسة من ناحية مسك زمام الأمور وأصبح هدف المسرح يتمحور ضمن بودقة دينية إلى جانب الوعظ والتعليم، وبذلك فإن روح التطرف والتعصب أدى إلى نبذ كل أشكال المسرحيات الدنيوية، بل أصبح هدف الكنيسة هو محاربته

وإخضاعه لسلطتها؛ مما جعل المسرح مقيدا داخل جدرانها وجميع العروض المقدمة في تلك الحقبة تندرج ضمن إطار الخير والشر من خلال الأفكار وإبراز الشخصيات التي تتجسد فيها صور الرحمة والمحبة وكذلك صور الشياطين؛ لذا تستدعي هذه العروض أن تكون الخامات حاضرة حيث نجد أن في مسرحية آدم، النموذج الشرير الذي يمثله الشيطان "قبح مظهره وبشاعة شعره الكث واستخدامه لأنياب وقرون حيوانية وحوافر الماعز والمخالب البشعة" (مهدي، عقيل يوسف، ٢٠٢٠، ص ٢٩)، وهنا فإن الخامات شكلت وظيفة في إظهار وتصوير الحقائق الدينية في المسيحية من خلال ما تم إنزاله من لعنة على الشيطان (وصورة الشيطان في المسرح آنذاك ما هي إلّا نذر أو تحذير لمن يخرج على النظم الدينية، أي تحذير من عقوبات سماوية تنزل طالما يملأ الإنسان بالخطايا والذنوب)، وتكوين هذه الصورة البشعة في عروضهم المسرحية ما كانت تتم لو لا تحويل آليات اشتغالات الخامات من وظيفتها التقليدية إلى وظيفة فكرية في العرض المسرحي.

إلى جانب ذلك فإن المسرح في (العصور الوسطى) أدخل خامة الشمع كجزء رئيسي في عروضهم وتوظيفها ضمن الإضاءة المسرحية، وهي مادة مصدرها "الشمع الحشري: شمع النحل، والشمع الحيواني: يستخرج من طبقة شحمية توجد على الصوف غير المعالج، والشمع النباتي: التي تفرزه شجرة بلح الاستوائية والشمع الكرنوبي الذي يستخرج من أوراق النخيل وشمع الخروع" (موقع الكتروني، ٢٠٢٠)، وفي هذا الإطار حرص المسرح في تلك الحقبة بالإعتماد على الشموع أكثر من المراحل أعلاه التي استندت على إضاءة الشمس والمشاعل واللمبات الزيتية، إذ إن "الشموع في العصور الوسطى أخذت طريقها إلى المسرح بدلا من المشاعل التي كانت مستعملة في المسارح السابقة، وكانت الشموع تستخدم عامة في العروض الكنسية أي داخل الكنيسة، أما العروض التي كانت تقدم لاحقا خارج الكنيسة فإنها تعتمد على الإضاءة الطبيعية، لكن في عروض قاعات الكنيسة فإن الشموع كانت أساسا للتعبير عن حلول الليل وشروق الشمس" (حامد، محمد علي، ١٩٧٥، ص ٢٢). أما من ناحية الزي فإن خامة الصوف من أكثر الخامات التي استعملها الممثل في العصور الوسطى والتي كان "يطلق عليها بالحريم وهي قطعة صوفية ذات لون أبيض" (جان، قرابيه، ب. ت ص٩).

أما مرحلة (عصر النهضة) فإنها من المراحل التي كان فيها الإنتاج المسرحي يفوق الخيال ولم يكن مخيبا للآمال، أخرجت فيه كثير من المسرحيات العظيمة التي تفوقت على كل العروض التي كانت تقدم سابقا وبلا شك أن الخامات شكلت عنصرا أساسيا في أغلب العروض فمثلا قدمت فيرارا بعض العروض منها مسرحية مينا خمى لبلاوتس، ثم امفيتريو وقد صمم مناظرها بنكولو دلاكجو، كان المسرح من جهة الخلف يرتفع بمقدار أربعة أو خمسة أقدام بخام الخشب؛ ليصبح حائطا خلفيا مغطى بقطعة قماش يمكن إزاحتها للدخول إلى ما خلف هذه الستائر، حيث أصبحت عبارة عن حجرات، كما وقد زين المسرح من الجوانب بالتماثيل التي تم استعمال فيها الخشب مع الطين والمواد الطبيعية الأخرى، ولا ينحصر الأمر باستعمال الخامات في تصاميم بنكولو دبلاكجو إنما كانت أغلب المسارح التي بنيت طبقا للنموذج الكلاسيكي تستخدم فيها خام الخشب وتقام وسط الحدائق أو قاعات الاحتفالات وفي أروقة القصور وفي الإستعانة بأقدر وأكبر الفنانيين من الرساميين والنحاتين والمعماريين والمبتكرين في الحرف المسرحية وكل هذه التخصصات تستدعي وجود الخامات، أي في

النحت يتوجب وجود الطين أو الرخام وبعض من مواد البناء الأولية، فضلا عن أصحاب الحرف كـ النجارة تستوجب وجود خامة الخشب فضلاً عن الأقمشة التي كانوا يرسمون عليها لإضفاء شكلا جماليا في العروض المسرحية، وتجدر الإشارة على أن هناك مسرحا صمم من الخشب فقط في مدينة فيسينزا.

المبحث الثاني: الخامة واشتغالاتها في العصر الحديث:

إنّ الخامات في فكر (العصر الحديث) والاتجاهات المسرحية تمتلك ثباتا فلسفيا وفكريا؛ لما تشغله من وظائف تساهم في تحقيق ما تدعو إليه هذه الاتجاهات في المناظر والعروض المسرحية؛ لتحقيق الإبهار والإثارة الجمالية والغرابة وإبراز الطبيعية.

إذ إننا نجد أن المنظر المسرحي في (الرومانسية) على الرغم من أنه يسعى للتحرر من سلطة العقل والتأكيد على الخيال والعاطفة وتصوير الإنسان والطبيعة، إلّا إنه إتجاه اعتمد على الخامات للبحث عن إثارة الشعور بالجمال على أن يكون جمالا يتسم بالغرابة والإبهار، ولأن الرومانسية تهتم بقصص النبلاء والملوك والآلهة وغراميات الفرسان وتصوير بيوت البسطاء من عامة الشعب والظواهر الطبيعية والأماكن التي كانت تتحاشاها الكلاسيكية، فهذا يدعو أن يكون الاهتمام بالخامات أكثر مما كان في الكلاسيكية الجديدة، حيث نجد أن المنظر المسرحي في الرومانسية يضم المسالك الوعرة في الجبال والبقاع الجرداء ومناظر بواطن البيوت وخوارجها على اعتبار أن ملهمتهم الأولى هي الطبيعية ولا يمكن إبرازها بمعزل عن الخامة، إذ تم استعمال الخشب في الأعمدة النحيفة الملتوية وفي التيجان والأقواس ضمن تصاميم المنظر المسرحي، كما وتم استعمال الطين والمواد الأولية في إنشاء التماثيل فضلا عن استعمالها لتمثيل الطبيعة حتى تمتلك عمقا كبيرا، أيضا تم استعمال الأقمشة بكافة أنواعها لتبيان بعض الموضوعات ضمن مجال الرسم وإدراجه في المنظر المسرحي، وتبعا لذلك فإن المصمم فيليب لوثر بورج اهتم في رسم الصخور الجبلية الحادة والضباب وكان يمزج معها مجسمات في مقدمة المسرح فضلا عن نماذج طبيعية (خشب، أحجار، أشعة الشمس، ضوء القمر، أشجار)، وبذلك فأن المنظر المسرحي في الرومانسية يستند في خطابه على المبالغة في تركيب الطبيعة وتصويرها؛ مما أصبحت حقا تضاهي الطبيعة، وهنا يود الباحث أن يلخص وظيفة الخامات بالمنظر المسرحي في الرومانسية بالآتي:

تم استعمال الأقمشة بمجمل أنواعها ضمن مجال رسم بعض الأشكال الطبيعية التي يصعب تحقيقها بشكل واقعي على خشبة المسرح، وبذلك فإنها شكلت تمازج في تكون وظيفية جمالية مع الخامات الأخرى.

تم استعمال خامة الخشب من خلال تجسيد بعض الأعمدة النحيفة والأعمدة الملتوية كما وشكلت خامة الخشب وظيفة في تكوين التيجان.

لأن الرومانسية تدعو إلى تقديس الطبيعة وإظهار جمالها وشموخها فأن ذلك يستدعي من وجود الأشجار الضخمة ضمن المنظر المسرحي بجانب الرسوم التي تجسد الجبال العظيمة بهدف التقرب من الحياة الطبيعية. علما أن بعض المناظر المسرحية في الرومانسية تعتمد على الألواح الخشبية في توليد شكل واحد مترابط الأجزاء

ولا يناقض جزءاً منها الجزء الآخر؛ مما يجعل المشاهد لا يشعر بتعدد قطع المنظر وأجزائه بذوبانها في منظر واحد (ينظر: عزيز، محمد حسن، مصدر سابق، ص ٢٩_ص٣٢).

أمّا في إشتغالات الخامة بالمنظر المسرحي في (الطبيعية) كان مغايرا جدا وكبيرا لأن الطبيعية تدعو إلى تصوير الواقع بلا رتوش ونقله إلى خشبة المسرح بكل سلبياته وايجابياته ولم يعتمدا على خامة القماش والخشب بالشكل الذي اعتمدوا فيه على الخامات التي تدخل في البناء أي مواد البناء الأولية من خامات: (الرمل والحجر والطابوق، والطين) إذ إنهم من خلالها بنوا "حوائط صلبة متينة لتمكن الممثل من أن يقع أو يستند عليها من دون أن يخشى أهتزازها" (مليكة، لويس، ١٩٦٦، ص١٧٩).

إنّ (الطبيعية) تنقل الطبيعة والحياة إلى الخشبة بمعنى الطبيعة كما كونها الله (عز وجل)؛ لذا فإننا نجد أن المشاهد المسرحية تتخللها نماذج التصاميم المأخوذة من الطبيعة ليكون العرض قد أتخذ شكلا حقيقيا صادقا لا شكلا وهميا متخيلا، وقد كان الممثلون يقومون بالتدريبات مع هذه الغرف التي تم بناءها من الخامات المذكورة أعلاه التي تمثل منظرا للعمل المسرحي، وبذلك فأن العرض المسرحي على وفق مبدأ الطبيعية يكون أمام خيارين، أما أن تنقل المناظر من الحياة كما فعلها اندريه أنطوان، أو يتم تصميم المنظر المسرحي على وفق المواد البيئية المتوافرة والخامات الطبيعية ويدخل عمل المصمم في هذا الجانب في تأسيس المنصات الحجرية التي يتم بناءها من الحجر، أو تكوين المنصات الخشبية التي يتم إنجازها بوساطة نجارين معتمدين على الخشب فضلاً عن ذلك تم استعمال السجادات البالية والإطارات وقطع حديدية وخشبية قذرة على أنها شبابيك قديمة وتالفة وأوراق باهتة اللون(ينظر: عزيز، محمد حسن، مصدر سابق، ص٣٧_ص٣٨).

ويرى الباحث أن ما يميز الخامات في (الرومانسية) عن (الطبيعية) هو أن الاتجاه الأخير أراد أن يبعد العرض المسرحي من الخداع والزيف وهو أسلوب اعتمدته الرومانسية برسم أشكال وهمية من خلال خامة القماش، في حين أن إتجاه الطبيعية كان قد أعتمد على خامات المواد البنائية أكثر من الرومانسية التي بالغت وأسهبت في استعمال خامة القماش والخشب من خلال الرسم وتزيين المسرح بالزخارف المثبتة على هاتين الخامتين، بينما الطبيعية كانت تسعى في إبراز الشكل الحقيقي الصادق للطبيعة.

أمّا في الحديث عن (التركيبية) نجد من أن المنظر المسرحي على وفق هذا الاتجاه لم يكن بمعزل عن الخامات، خصوصا وأن هذا النوع قد أسسه (مايرهولد) وأعتمد فيه على الحديد والحجر والحبال، إذ إن المنظر التركيبي يمتد من التنظيم الواقعي نوعا ما، حيث تم استعمال قطع الأقمشة البالية والممزقة إلى جانب السلالم الحديدية والجدران التي تم بناءها من الحجر، وهذا دليل على أن التركيبية أكثر من كونها واقعية، بل أكثر عنفا من أي إتجاه فني آخر، كما وإن المنظر المسرحي في التركيبية استعمل الخامات خصوصا الحديد والخشب في المستويات والمرتفعات المختلفة للمنحدرات والسلالم على الرغم من أن هذا الاشتغال لم يكن من تأسيس التركيبة، إنما قد استعمله الواقعيون، ولكن بشكل أهدأ إلّا أنه تطور على يد الشكلانيين والبلاستيكيين. أمّا في إتجاه التركيبية تم تأسيس المنظر المسرحي على وفق مديات واقعية خيالية، إذ نجد أن الممثلين يؤدون حركات أكروباتيكية يتسلقون السلالم الحديدية والأعمدة الخشبية بسرعة ويتأرجحون بالأراجيح المعلقة بالحبال ويقومون

بالدحرجة والقفز بين هذه المنصة وتلك، وبذلك فإن الخامات التي تم توظيفها في هذه العروض اكتسبت دوراً مع الأداء الجسدي في تكوين مشاهد مسرحية تتسم بالمرونة الجسدية والدقة في التعبير، على الرغم من أن الخامات بالمنظر المسرحي في التركيبية تخلق تأثيرات عاطفية غير مسرة من خلال وضع الممثلين على سلالم حديدية ومنصات خشبية وحبال مهلهلة ومن غير اعتبار للثقل والتوازن والتناسب، وتجدر الإشارة على أن التركيبية نظاما يشتمل على عناصر من الرمزية الناجحة والشكلانية الأسلوبية، وربما على شيء من الجمال (ينظر: عبد الحميد، سامي ٢٠١٣، ص٨٦). في حين أن (التجريدية) على الرغم من أنها تختلف في الفكر مع الاتجاهات أعلاه من خلال "تعرية الدلالات البيئية الحياتية بأشكال غير معروفة وطمس معالمها الحقيقية المتداولة" (ضياء، أنور، حبش، ١٩٩٧، ص٤٤). في دعوتها بعدم الاقتراب عن الواقعية "والتعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة؛ كونها عدت التفاصيل الواقعية أبعد ما تكون عن الحقيقة؛ لأن التجريدية إتجاه يرى أن القيم المجردة أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية والعاطية" (الألفي، أبو صالح، ٢٩٠_ص٢٩١). إلّا أنها في المنظر المسرحي لم تقاوم كثيرا بعدم الاستفادة من الخامات على الرغم من اختزالها لتلك العناصر الطبيعية.

حيث تم توظيف الخامات بالمنظر المسرحي في (التجريدية) من خلال التنويع في الأرتفاعات الخاصة بالمنصات والسلالم الحديدية والخشبية لكنها عمدت إلى الاختزال؛ مما جعلها تبتعد كليا عن الاتجاهات الأخرى، وخصوصا التركيبية، كما وأن التراجيدية في المنظر المسرحي أكدت على وجود خامة القماش ذات الألوان الأسود والأبيض والرمادي؛ لأن هذه الألوان تؤكد بساطة الشكل التجريدي الذي كان يجب أن ينعكس على البساطة في كمية الألوان واختزالها بهدف إظهار لب أو حقيقة الشكل، وبذلك نجد فضاء المسرح عبارة عن تكوينات مجردة من أي هيئة طبيعية أو شكل معروف جاعلة إياه غابة من السلالم والأشكال الهندسية، معتمدة في ذلك على الخامات (الأقمشة التي كان يظهر عليها الخطوط والأشكال) و(الحديد والخشب من خلال السلالم والمنصات المختلفة الأرتفاعات) فضلا عن استعمال تلك الخامات بألوان أكثر قربا من التجريد وهي الأبيض والأسود والرمادي (ينظر: عزيز، محمد حسن، مصدر سابق، ص٥٢–ص٥٤). وهنا يود الباحث أن يبين بأن التجريد هو إتجاه اعتمد على الاختزال (الأسلبة) في توظيف الخامات بالمنظر المسرحي، وهذه الفكرة انعكست أيضا حتى في ترشيق اللون.

إن دعوة التجريدة في الإطاحة بكل العناصر البيئية والطبيعية تجسد من خلال خلق أشكال أقرب إلى الوهم أو الخيال أشكال غير مجردة ولم نعهدها مسبقا، تستدعي ممارسة ذهنية؛ لذا فإن ذلك الاشتغال لم يكن من دون الخامات في توظيفها على وفق ما تدعو إليه من رسم صورة مسرحية تغادر المألوف يختلف عما اعتمدته الواقعية والطبيعية، كما وإن التجريدية تقترب من (التعبيرية) باختزال الخامة في المنظر، فمن أهم ما تميزت به التعبيرية أنها اهتمت باختزال المنظر إلى أشياء أساسية تدل عليه؛ لذا نجد أن هذا الاتجاه يدعو إلى التصغير فمجموعة أحجار مثلا تدل عليها حجرة واحدة، أو مجموعة أشجار تدل عليها قطعة خشب واحدة، أو حلبة السباق تدل عليها زاوية المكان من خلال الخيوط أو ما شابه. (ينظر: خشبة، دريني، ١٩٦١، ص ٢١٣).

أما الخامات بالعرض المسرحي على وفق ما يتبناه (الشكلانيون) تجسد في عروضهم "خارج الأبنية _الفضاءات الحرة مستفيدين من الأشجار والملامح المعمارية غير الطرازية والتي يتقبلها الجمهور على أساس ملاءمتها كمكان لنوع من العروض المسرحية" (عبد الحميد، سامي، مصدر سابق، ص٧٨). أي إنّ (الشكلانيين) لجأوا في بعض الأحيان إلى الفضاءات المفتوحة لاحتواء هذه النماذج البيئية والطبيعية في المسرح خصوصا إنّ هذا الإتجاه "يقترب من الأسلوبية في توظف الأشياء بشكل واسع مع وجود الحفاظ على المسافة الجمالية، وعلى الرغم من أنه يميل إلى الرمزية، فإنه إتجاه يسعى نحو إدامة السحر الأساسي للمسرح، إتجاه معظم محاولاته هي توافقية غير قصدية" (عبد الحميد، سامي، مصدر سابق، ص٧٨)؛ لذلك فإن توظيف الأشجار في العروض المقدمة بالفضاءات المفتوحة يأتي ضمن ما تملكه الخامات الطبيعية في قدرة جمالية تدخل ضمن النسق الذي يدعو إليه الشكلانيون هو إدامة السحر الأساسي للمسرح وتوليد الإحساس لدى المشاهدين.

أخيرا إنّ الخامات تم إلقاء الضوء عليها ضمن اتجاهات مسرحية عديدة ومسارح متنوعة مثل (مسرح العبث) على سبيل المثال في مسرحية (الملك أوبو) التي كانت البداية الحقيقية لمدرسة العبث التي ازدهرت في الخمسينات حيث يصف (روجر شاتوك) في كتابة سنوات الوليمة ١٩٥٨ هذا العرض فيقول في أول حديثه: قبل رفع الستار حملت إلى مقدمة المسرح منضدة مغطاة (بخيش بال)، وأول الحديث عن الخيش ما هو إلّا انعكاسه للتوظيف العبقري لهذه الخامة حيث شكل الخيش علاقة لها الأثر النفسي والجمالي لدى الجمهور والنقاد، ثمّ يتم الحديث عن توظيف آخر يتجسد في استعمال الألواح الخشبية المكتوبة للدلالة على المكان بدلا من الديكور (ينظر: صليحة، نهاد، ١٩٩٩، ص٩٦_ص٩٧). وبذلك فإن أهمية الخامات أخذت حيزا ودورا وظيفيا ضمن الاتجاهات والمدارس المسرحية، ولعل المخرجين اللذان عمدا إلى توظيف الخامات في اشتغالاتهم المسرحية هما أدوار جوردن كريج (١٨٧٢ – ١٩٦٦).

وهو مخرج وممثل ومصمم مناظر إنكليزي تأثر بالمسرح الكلاسيكي والعمارة الإغريقية؛ وذلك ليضيف لمسرحه حالة من السحر والإبهار من خلال الأعمدة الطويلة التي تجسدت في عروضه، وما عمل مساحات فضائية أو كتل لونية ذات دلالات فلسفية فكرية وجمالية بذلك نجد تصاميمه المسرحية مليئة إحساسا ووجدانا متخذا أسلوبا عصريا في مجمل اشتغالاته البصرية. إنّ مسرح كريج هو مسرح الخيال والجمال، إذ إنه يؤكد على العناصر البصرية بوصفها قنوات مختصرة للاتصال البصري التي تفرض علاقة مع المتلقي، فالخامات في عروض كريج هي تقنية أفاد منها عروضه كالخيزران والحبال والبلاستك والبولستر ؛ لتأسيس منظر مسرحي خيالي حقا، إنه مفتون بجمال الفضاء المسرحي الذي تخلقه هذه الخامات التي تساهم في إضفاء شكلاً غريباً مرتفعاً عالياً من خامة (الخيش) ويلاحظ أنه قام بتوظيف خام الخيش بألوان متنوعة مشدود بالخشب، لقد كان اختيار الخامة بالنسبة لعروض مسرح كريج هي خامات طبيعية؛ لذلك فكر بالحجارة وبالخشب الخام وفي المعادن، على الرغم من معاداته للاتجاه الواقعي كما أنه يبحث عن خامات تساعده على الاكتشافات الجديدة التي منها تتولد أفكار يصوغ منها العرض المسرحي، وهذه الخامات يجب أن لا يقتصر الجمال فيها بحسب رأي

كريج على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها، أيضا عمد إلى اختيار خامات جديدة للأزياء والأكسسوارات فضلاً عن خامات محلية تتوافر فيها عناصر الجمال متنوعة كالقش والحصير والخيوط وشباك الصيد وما شابه (ينظر: اردش، سعد، ١٩٧٩، ص٧٠ _ص٧١). صمم (كريج) واحدا من أعظم تصاميمه التي اعتمد فيها على الخامات (مسرحية بيت لحم) والتي يمكن أن نوضح توظيف الخامة بالآتي: (روس، جيمس، ايفانز، المسرح التجريبي من ستلانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبدالقادر، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ب.ت)، ص٧٨.

حين يرفع الستار يرى المتفرجون ليلاً غامق الزرقة تتوهج فيه النجوم وفي الوسط يجلس الرعاة في حظيرة ملأى بالأغنام الراقدة، صمم كريج هذا المشهد باستعمال ثلاثة حواجز خشبية مما يجعل في حظائر الأغنام جعلها شكل مثلث.

كانت النجوم عبارة عن ثيات منتزعة من شمعدان قديم، مربوطة بعدد من الخيوط ذات اللون الأسود، على أرتفاعات متفاوتة، وراؤها خلفية زرقاء داكنة تتوهج بين الحين والحين كلما سقط عليها الضوء.

كانت الأغنام الراقدة عبارة عن أكياس مملوءة بخامة الصوف، ولكل نتوئين بارزين مكان الأذنين.

اهتم (كوردن كريج) أيضا بالمنسوجات والأقمشة، إذ في أواخر حياته حاول أن يقدم٣٦٥ مشهداً للعرائس "صمم لها الملابس وسعى لإدخال عدد من الخيوط (خيوط العرائس) وإخراجها عبر الأبواب" (بروك، بيتر، ١٩٩١، ص٤٤). أما في مسرحية هاملت "مشهد لقاء هاملت بروح أبيه فقد جعله يدور فوق أعلى جدر القلعة ومن ورائه سماء حمراء اللون، إذ إن الضوء الذي يتخلل عباءته المصنوعة من (نسيج شفاف) جعله يبدو كما لو كان يتلاشى ويذوب في ضوء الفجر الوشيك" (روس، جيمس، ايفانز، مصدر سابق، ص٧٩). استندت أفكاره المسرحية على وفق قاعدة (أن الجمهور يأتي للمسرح وهو يهفو إلى الرؤية أكثر مما يهفو إلى الاستماع)؛ لذا نجد أن هذا الاهتمام بالبصريات يؤشر إلمامه بالقيم الرمزية والتشكيلية، ولعل هذه الأفكار استند عليها كثير من المخرجين خصوصا أبيا؛ كونه أيضا اهتم بالخامات بشكل لافت وكبير، إذ نجد أن في عروضه خامة الخشب والحديد والطابوق، وإننا نجد أن المنظر المسرحي عن أبيا يشكل مستويات ومنبسطات ومرتفعات وسلالم كما هو الحال عن كوردن كريج.

وكذلك المخرج يوزيف شاينا (١٩٢٢ _٢٠٠٨) هو الآخر لجأ إلى توظيف الخامات في أغلب أعماله المسرحية، إذ يعد من أهم المبتكرين البولنديين وواحداً من الذين عاصروا المخرج المسرحي كانتور وبقي مهتما في طوال مسيرته بالمنظر المسرحي بوصفه حلقة اتصال جمالية. إنّ (جوزيف شايانا) اهتم بتقديم مآسي المجتمعات التي ظهرت في القرن العشرين من تكنولوجيا الدمار والأسلحة الفتاكة وآثار الحروب والكوارث التي تنتج عن الحروب؛ لذا فأن مسرحه يستدعي توظيف الخامات في عروضه، إذ إنه استعمل قطع الخشب بأحجام مختلفة محاولا الإشارة إلى آثار تلك الحروب والكوارث من خلال تصميم عجلات مهشمة أو مدافع منتهية الصلاحية، كما أنه استعمل الأنابيب والخشب والأقمشة لإبراز أشكال غير طبيعية كأنها أحذية الجنود (بساطيل ضخمة) حتى أن الممثل يجلس فوقها، كما أنه وظف المعادن من خلال البراميل بأحجام مختلفة باعتبارها

براميل للقمامة، فضلا عن ذلك أنه استعمل الإطارات الحقيقية للدرجات النارية والمطاط، وذكرنا ضخامة أحذية الجنود التي عمد إلى توظيفها في المسرح وخصوصا في (مسرحية دانتي)، مستفيدا من خامة الأقمشة والحديد التي دخلت أيضا في تكوين الأشباح، إذ تم تكوين هذه الأشكال من السلالم التي يبلغ حجمها ضعف حجم الإنسان مغطاة بالقماش، ماعدا فتحة في الأعلى يظهر منها رأس الجمجمة ومن الجانبين ذراعان وهي إشارة إلى شبح الموت والدمار. إن شاينا يبحث في عروضه عن معادل موضوعي برؤاه الفلسفية من خلال إطار بصري سينوغرافي، وهذا المعادل ما هو إلا تكوين حسي هو الذي يجعل من المنظر المسرحي والممثل كيان واحد مترابط حسيا، ونعني بالتكوين إنما هو النظام الكلي الشامل من التوزيع المتناسق في تركيب لوحات العرض، ويعده من ضمن خامات التصميم، ولأن عروضه ما هي سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي؛ لذا نجد أن في مجمل عروضه تكون الخامات حاضرة فيها، وتلعب دورا وظيفيا رائعا بجانب ما تكتسبه الإضاءة من أهمية ووظيفة إبداعية في مسرحه، وهذه الخامات تمتلك دلالات بحد ذاتها هي مشابهة لما في الواقع، فالشكل التي تكونه هذه الخامات مع العناصر التقنية الأخرى في عروض شاينا تحمل فكرة تضرب بقوة في صميم واقعنا فمن أجل أن يجذب المسرح الانتباه يجب أن يجابه الحياة وهو بهذا يشبه مسرح الغضب في مواجهة الحياة كما وأن الخامات في عروضه تأخذ وظائف متنوعة حيث أننا نجد أن الفراغ المسرحي لدى شاينا هو قطعة بيضاء من القماش يحولها في ما بعد إلى لوحة بأدواته من ممثل وقطع المنظر والإضاءة، إذ يقدم لنا تكوينا يرينا كل هذه العناصر من الخامات والتقنيات هي عناصر مترابطة في عرض مسرحي واحد وكأنها كلمات ترتبت بنحو رائع لتكون قصيدة مؤثرة، إذ إن قطع الخشب أو القماش أو الخامات الأخرى التي تدخل ضمن الأشكال الضخمة والمبالغ بأحجامها تندرج ضمن مبدأ الانسجام والتوافق مع آلية توظيف الإضاءة أو الأداء التمثيلي كما وتجدر الإشارة من أنه لم يستعمل التقنيات الحديثة في مناظره، إنما اعتمد على البساطة من خلال توظيف الخامات الطبيعة، فضلا عن أدوات وقطع تنتمي إلى الواقع، واقع الحياة المرير وليس شرطا من أن تكون حقيقية كما فعل كانتور، بل أن شاينا يقوم بالإشارة إلى بعض الأشياء المراد تجسيدها في المسرح من خلال خامة الخشب والأقمشة.. الخ، ويتلاعب في أحجامها، إذ يستعمل عنصر التضخيم كتهويل لأثر ما انتجته الحروب. (ينظر: عزيز، محمد حسن، مصدر سابق، ص٧٧-ص٧٨).

ويؤكد الباحث بناءً على ما ذكر أن (شاينا) من المخرجين الذين يؤسسون المنظر المسرحي من خلال عملية تمازج فيما بين الخامات الطبيعية كالخشب والأقمشة والمعادن والخامات التي تدخل ضمن تكوينات السلالم مثل الحديد في وحدة واحدة إلى جانب التقنيات كالإضاءة، إذ إن الخامات تم توظيفها في عروض شاينا؛ لدعم عمل العناصر البصرية في تكوين فضاء مسرحي يبث الدلالات التي ترتبط بمآسي العالم التي ظهرت في القرن العشرين.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١. شكلت الخامة نواة المسرح منذ العصور القديمة كما أنها ساهمت في خلق حالة من التنوع انعكس على الأداء التمثيلي.

٢. إنّ خامة القماش تكتسب وظيفية في المسرح بالغة الأثر في تصميم وتنفيذ المنظر المسرحي.

٣. أفاد بعض مخرجي المسرح، وخصوصا الحديث بصورة غير مسبوقة من الخامات الطبيعية كالحديد والخشب والطابوق على الرغم من وجود مبتكرات الصناعة الحديثة.

٤. شكلت الخامات عاملا رئيسا في الكشف عن الشخصيات وعنصراً أساسياً في المنجز المسرحي.

٥. هيأت الخامات للمسرح القدرة على تشكيل الصورة المسرحية التي تتصف بالخيال والرؤية الجمالية والدهشة، وتحقيق الإبهار، فضلا عن كونها تنافس إنتاجات التقنيات الحديثة.

٦. هناك علاقة وثيقة متداخلة ومتشابكة بين الإضاءة والخامات أنتجت تمازج جمالي حقق وظائف فنية عديدة.

٧. إن لون الخامة وملمسها لهما دلالات تساهم في دعم الموقف الدرامي أثناء العرض المسرحي.

٨. تكتسب الخامات خصوصية من ناحية مرونتها وشكلها.

٩. إنّ مفردات الخامة لها القابلية على استيعاب الفنون وتطويعها إلى خشبة المسرح كالرسم، العمارة، والخط؛ لذا فهي تقوم بتحويل هذه الفنون إلى صورة بصرية واحدة لصالح المسرح.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث:

أحصى الباحث مجتمع بحثه والذي يتكون من العروض العراقية المسرحية، التي توفرت فيها خصائص الخامة وتوظيفاتها وكان عددها (٥) للمدة المحصورة بين ٢٠١٠-٢٠١٥ م وفقا لما يأتي: إن هذه العروض المختارة شهدت توظيف الخامات بصورة مباشرة في تشكيل العرض المسرحي العراقي.

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١	ارتحالات	سعد هدابي	البصرة	٢٠١٠
٢	ثامن أيام الأسبوع	فائز ميران	كركوك	٢٠١٢
٣	سفر طاس	حليم هاتف	الديوانية	٢٠١٣
٤	رنة هاون	خضر عبد خضير	ميسان	٢٠١٥
٥	سجادة حمراء	جبار جودي	بغداد	٢٠١٥

ثانيا: عينة البحث

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

١. كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

٢. تم اختيار العينة ضمن المدة الزمنية أعلاه، إذ تم استعمال خامات؛ مما جعل منها مادة لتحليلها فضلا عن توافر المواد الأرشيفية وسهولة الاتصال بالعاملين بهذا العرض.

جدول رقم (١) يوضح عينة البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	أسم المخرج	مكان وسنة العرض
١	رنة هاون	خضر عبد خضير	خضر عبد خضير	ميسان ٢٠١٥

ثانيا: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة بحثه والتوصل إلى النتائج.

ثالثا: تحليل العينة

مسرحية رنة هاون[١](*):

إخراج: خضر عبد خضير[٢](*)

تتحدث المسرحية عن حياة عنتر بن شداد الفارس المغوار وشاعر العصر الجاهلي الذي كان يتمتع بالقوة والشجاعة ونشأته التي فيها جوا من العبودية؛ نظرا إلى لونه الأسود التي أصبحت صفة جعلت منه منبوذا بين القبائل، إذ تستعرض المسرحية فكرة البؤس والتعاسة والحزن وضيق العيش الذي كان يمر به (عنتر بن شداد) على الرغم من شجاعته ودفاعه المستمر عن قبيلته، حيث كان مدافعا ومهاجما مغوارا في الغزوات، ولكن رغم ذلك فإن قبيلته يبخسون حقه في الغنائم ويتعاملون معه معاملة العبد، بل حتى أقرب الناس له هو عمه كان ينظر له بأنه مجرد عبد، حيث تقدم إلى زواج ابنته (عبلة) ولكن عمه أبى من أن يزوجها لشخص أسود اللون تمكن المخرج في الاعتماد على الإحالات السيميائية من خلال توظيف فكرة النص المسرحي المقروء والقصة التاريخية (لعنتر بن شداد) إلى عرض بصري يناقش النعرات الطبقية والطائفية والتحديات والصعوبات التي تواجه المجتمع العراقي؛ ليعالج العرض الصراع الأزلي ما بين الخير والشر وتغلب الخير في النهاية على الشر على الرغم من إمكانية أساليبه القاهرة؛ وبذلك فإن الكاتب والمخرج استطاع تحويل الثيمة الموضوعية لقصة عنتر بن شداد إلى فرضية من خلال الترميز إلى شخصية (الجندي العراقي) الذي تحاول الأنظمة أن تدفعه إلى الحروب، استقى المخرج شخصية عنتر بن شداد ذي البشرة السوداء؛ لتوظيفها في فكرة العرض ليقول من أن الجندي العراقي على الرغم من حظه الأسود إلّا أنه شجاع ينتمي العرض إلى عروض المسرح الموندرامي، حيث نجد الممثل (علي مجيد) يجسد أكثر من شخصية على خشبة المسرح شخصية عنتر بن شداد وشيبوب وشداد وشخصية الرجل البدوي وشخصية زبيبة؛ لذا اعتمدت المسرحية على الدراما السيميائية التي نجد فيها أن العرض يحمل حمولات فلسفية ونفسية واجتماعية ترتبط بالواقع العراقي من خلال قصة تاريخية تنتج قراءات دلالية متعددة، وهذا ما وجد في التحول الأدائي من شخصية إلى شخصية أخرى اعتمد فيها المخرج مع الممثل مع آلية اشتغال مبنية على المغايرة الدلالية، إذ نقل المخرج الواقع

(*) تأليف وإخراج: خضر عبد خضير. تمثيل: علي مجيد. قدمت المسرحية في محافظة ميسان على قاعة النشاط المدرسي ضمن مهرجان محترف ميسان المسرحي الأول للموندراما، سنة ٢٠١٥.

(*) خضر عبد خضير: كاتب ومخرج مسرحي عراقي، حاصل على شهادة دبلوم وبكالوريوس فنون مسرحية، حاصل على درجة (الماجستير) و(الدكتوراه) في فلسفة الإخراج، مشرف فني في تربية الرصافة الثانية، عضو نقابة الفنانين، عضو نقابة المعلمين، عضو اتحاد المسرحيين العراقيين، اخرج عدة اعمال مسرحية منها: العشاء ما بعد الأخير ورنة هاون واسرة بلا خرائط والحافة وياغو وعناصر طبيعية ومقتضبة جدا، حاصل على جوائز منها افضل عرض متكامل عن مسرحية الحافة عام ٢٠٢١ في محافظة كركوك. للمزيد ينظر: مقابلة اجراها الباحث مع الممثل، علي مجيد، من خلال اتصال هاتفي، يوم الجمعة الموافق ٢٠٢٣/١٠/١٣، الساعة العاشرة مساءً.

أمام الجمهور من دون قيد، مستعرضا حياة الإنسان العراقي ما قبل الاحتلال وبعده وإدانة الدول التي ساهمت بتدمير المجتمع العراقي عموما والجندي خصوصا في دفعه إلى الحروب مع الدول، ومن الناحية الإخراجية استفاد المخرج من تجربة المسرح السياسي، إذ تشابهت وتطابقت على مستوى إحالة الموضوع التاريخي وتوظيفيه لمعالجة أحداث ووقائع اجتماعية وواقعية، إذ يستند في خطابه البصري على آلية التخيل عند المتلقي في تفكيك المدلولات، فالتحول عند الممثل من شخصية إلى أخرى، يستدعي ذلك إنّ الخطاب البصري في مسرحية (رنة هاون) اعتمد على مفردات متنوعة وأهمها الخامات، فأهم هذه العناصر هو الهاون (المدقة) وهي من الأدوات المستعملة منذ القدم في تحضير المكونات أو المواد عن طريق طحنها إلى معجون ناعم أو مسحوق، والهاون الذي تم توظيفه في المسرحية هو عبارة عن وعاء مصنوع من النحاس وظف بطريقة للإحالة إلى المتلقي عن الحروب الطاحنة التي كان يدخل بها عنتر بن شداد (الجندي العراقي) حتى وصل به الحال أن تصبح لديه حالة نطقية أثناء تسلسل أحداث العرض المسرحي تم توظيف الهاون النحاس بطرائق متعدة منها مع شخصية زبيبة (الأم العراقية)، التي تظهر في عدة مشاهد ماسكة الهاون وتستخدمه وتخلق معه شعور الألم لتبيان حجم الحروب وآثارها عليها، وفي توظيف آخر نجد الهاون يصاحب شخصية الرجل البدوي؛ وبذلك فإن خامة النحاس شكلت مع الممثل خلق صورة فيها مضامين ورسائل متنوعة (الحرب، حياة الأم العراقية المعجونة بالفراق، الكرم) أيضا تم توظيف قطعة قماش مع شخصية شيبوب وهي شخصية تجسد السلطة أو ربما الدول العربية التي لها تأثير في خلق الحرب، إذ شكلت هذه القطعة عباءة أظهرت قدرة تعبيرية هائلة، حيث أعطت لحركة اليدين إمكانية تشكيلية وقدرة فنية رائعة على تشكيل فضاء خاص بالشخصية تنسجم مع ثقافة الجهة التي يسعى المخرج للإشارة لها ليتمكن المتلقي من فهم الإرساليات التي تبث إليه، لقد ساعدت العباءة في بناء جو عربي للمسرحية يخلل هذا الجو إبراز الشخصية البرجوازية العربية التي أخذت بإدانة نفسها أمام المجتمعات العربية في قضايا مصيرية كثيرة من الخامات الطبيعية الأخرى التي وظفها المخرج في مسرحية (رنة هاون) هو مجموعة بساط (السجاد) تم تحويلها إلى مجموعة أشكال تنسجم مع تحول الشخصيات التي يجسدها الممثل (علي مجيد)؛ لما تحمله من مرونة وقابلية في توظيفاتها المتنوعة طوال العرض المسرحي حيث نجد أنها تحولت عدة تحولات منها: جدار، غرفة، ساتر، طاولة محكمة، كما وأن هذه الخامة ساهمت في إضفاء بيئة مختزلة لواقع البادية حاول المخرج مع هذه المفردات الطبيعية خلق مسار عربي تاريخي، وتأسيس علاقة تواصل ما بين الممثل والجمهور، كما وتجدر الإشارة على أن المخرج في مسرحية (رنة هاون) أراد أن يؤسس في هذا المسار إلى عرض تاريخي تطوري ذي طابع واقعي اجتماعي وإيديولوجي، فضلا عن أن الجو الدرامي كان يستند على التراث والطقسية والفنيات الشعبية بل حتى الحوار تمكن المخرج من خلق تجانس شعبي مع الحوار الفصيح، فوجود وتوظيفات الخامات الطبيعية وخصوصا السجاد كان على وفق سياق مبني على مبدأ التوافق، ولم يشعر بوجودها المتلقي من كونها وسائل

دخيلة لا تنسجم مع جو العرض المسرحي استطاع الممثل (علي مجيد) أن يحصل معياراً؛ لتحديد كل شخصية من الشخصيات التي يجسدها من خلال توظيف الخامات الواعي من قبل المخرج بحيث تمكن الممثل من أن يميز شخصية من دون أخرى ويمنحها هويتها حيث في إحدى المشاهد تم توظيف (الجمفاص وقطعة قماش بازة) ضمن قطعة واحدة لتظهر حالة الجنون التي أصابت عنتر بن شداد نتيجة الضغط النفسي والجسدي، حيث استوحى المخرج تصميم هذه القطعة للإيحاء بظاهرة الشحاذين أو اظهار للمتلقي البساطة والفقر التي تصاحب شخصية المجنون، فاستعمال خامة (البازة) كان متعمداً؛ كونها خامة تستخدم للنزلاء في المصحات العقلية، لكن تغلق بعض أجزائها بقطعة من (الجنفاص) حتما سيشكل جوا آخر فيه أبعاد نفسية وطبيعية لدى المتلقي. لقد تمكن المخرج من تحقيق اختزال رائع للسينوغرافيا على الرغم من كثرة التحولات التي ربما تستدعي توظيفات تقنية كثيرة، إلّا إن هذا العرض انتخب مفردات طبيعية قليلة لكنها مؤثرة (النحاس، القماش، الخيش) فضلا عن بعض المفردات التراثية كـ(الحب)، حيث توظيف هذه المفردة على خشبة المسرح فيه تأكيد واضح للبيئة الشعبية كمكان للأحداث.

ويرى الباحث أن توظيف الخامات في مسرحية (رنة هاون) أعطى قيمة للممثل خصوصا أن هذا العمل اتسم بالخلق الجماعي ما بين الممثل الموندرامي وبقية المفردات أو العناصر التي تم توظيفها، كما أن توظيف الخامات ساهمت في التوعية السياسية والتنوير، فضلا من أنها اكتسبت تأسيس بناء تواصلي مع المتفرج من خلال تمازج (البيئة التراثية والتأريخ والذاكرة).

الفصل الرابع: نتائج البحث

أولا: النتائج:

١. لم يكن توظيف الخامات في مسرحية (رنة هاون)، كمفردات تندرج ضمن سياق المكملات الشكلية بقدر ما أراد لها المخرج أن تكون وظيفتها في خلق علامات دالة ذات اشتغال منتج تؤسس لمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية.

٢. لعبت الخامات دوراً مؤثراً في مسرحية (رنة هاون) خصوصا الهاون النحاس (المدقة) وقماش (البازة) و(البساط) من خلال الإفصاح عن طبيعة الشخصيات وكشف تحولاتها الأدائية وطبيعة المكان والحدث.

٣. تم توظيف الخامات بطريقة مغايرة قائمة على الإبتعاد عن التقليدي. في محاولة لإختراق المألوف، إذ إنها أسهمت في وضع العرض في بيئات جمالية حققت اقبالاً عند المتلقي.

٤. كان البساط هو المفردة التي تساعد الممثل الموندرامي في فهم تحولاته الأدائية عند الجمهور بجانب المدقة (هاون نحاس).

٥. أدت الخامات وظيفة إيقاعية في العرض المسرحي ودوراً بصريا رائعا من خلال تحقيق الانسجام والتوازن والترابط.

ثانيا: الإستنتاجات

١. إن مركزية الخامات في العرض المسرحي العراقي المعاصر تنافس عناصر التقنيات المسرحية الحديثة؛ بسبب قدرتها التعبيرية الواضحة؛ نتيجة اكتسابها مفردات قابلة على الإستعارات المسرحية.

٢. إنّ عملية توظيف الخامات في العرض المسرحي العراقي المعاصر تساعد على الإبداع والابتكار بسبب آلية اشتغالاتها غير المألوفة والقابلة على تعددية الوظيفة.

٣. تنوع ألوان الخامات الطبيعية يعزز من القيمة الفكرية والجمالية ويضفي على العرض المسرحي التنوع والدهشة.

٤. إن توظيف الخامات في عروض المسرح العراقي المعاصر هي طريقة مفيدة ومجدية؛ كونها تساعد على خلق هدف رائع هو الإقناع الذي يبتغيه كل العاملين في الحقل المسرحي خصوصا؛ لأنها مواد ترتبط بالبيئة والمجتمع.

٥. تنتج الخامات في المسرح العراقي المعاصر معانٍ حياتية أكثر من إنتاج تعبير جمالي؛ بسبب ارتباط العرض المسرح العراقي بالواقع والمجتمع والسياسة.

ثالثا: التوصيات

١. إدراج الخامات ضمن المفردات العلمية التدريسية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة لمادة (التقنيات المسرحية).

٢. أرشفة العروض المسرحية، وخاصة التي تتميز بتوظيف الخامات لجعلها في متناول الدارسة.

٣. إقامة ورش لتحفيز المخرجين والمصممين على استعمال الخامات كبدائل عن التقنيات الحديثة أو معها؛ لما لها من أثر بالغ الأهمية.

رابعا: المقترحات

١. يقترح الباحث دراسة: الخامة واشتغالاتها في تصاميم كاظم حيدر المسرحية.

قائمة المصادر:

١) ابن منظور: لسان العرب:ج١٥، ط٣، (بيروت: دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر).

٢) اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٧٩).

٣) اقدام، فؤاد البستاني: المنجد، (بيروت: المطبعة الكاثولكية، ١٩٦٣).

٤) الألفي، أبو صالح: موجز في تاريخ القرن العام، (القاهرة: دار القلم، ١٩٦٥).

٥) أنور، ضياء حبش: الدلالات البيئية في تصميم المنظر المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه فلسفة، بغداد: كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.

٦) بروك، بيتر: النقطة المتحولة أربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة: فاروق عبد القادر، (الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩١).

٧) تودوروف، تزفتان: في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب، تر: أحمد المديني، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٧).

٨) جان، قرابيه: المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب. ت).

٩) حامد، محمد علي: الإضاءة المسرحية، (بغداد: مطبعة الشعب، ١٩٧٥).

١٠) خشبة، دريني: اشهر المذاهب المسرحية، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المطبعة النموذجية، ١٩٦١).

١١) روس، جيمس ايفانز: المسرح التجريبي من ستلانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبدالقادر، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ب.ت).

١٢) روس، جيمس ايفانز: المسرح التجريبي من ستلانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبدالقادر، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ب.ت).

١٣) سامي عبد الحميد:من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل، ط١، (بغداد: دار عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣).

١٤) صليبيا، جميل:المعجم الفلسفي، ج١، (الناشر ذوي القربى، د.ت).

١٥) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، ط١، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩).

١٦) عبد الحميد، سامي: من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل، ط١، (بغداد: دار عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣).

١٧) عبد الوهاب، شكري: تاريخ وتطور العمارة المسرحية، ط١، (القاهرة: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧).

١٨) عزيز، محمد حسن: الإتجاهات الاسلوبية في تصميم المنظر المسرحي العراقي، ط١، (بغداد: دار الفتح للطباعة والنشر والتحضير الطباعي، ٢٠١٥).

١٩) م. هوايتج، فرانك: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف واخرون، (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٠).
٢٠) مختار، أحمد عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد ١، ط١، (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٨).
٢١) مرعشلي، نديم، وأسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، (بيروت: معجم وسيط الصحاح العلامة الجوهري، ١٩٧٥).
٢٢) مسعود، جبران الرائد: معجم لغوي عصري، ج١، (بيروت: دار العلم للحديث مطبعة العلوم، ١٩٨٠).
٢٣) معلوف، لويس السيوعي: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠).
٢٤) مليكة، لويس: الديكور المسرحي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٦).
٢٥) مهدي، عقيل يوسف: نظرات في فن التمثيل، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي).
٢٦) نصيف، جميل التكريتي: قراءات وتأملات في المسرح الإغريقي، (بغداد: منشورات الثقافة والإعلام، ١٩٨٥).

List of sources

1) Ibn Manzur, Lisan al-Arab, vol. 15, 3rd edition, (Beirut: Arab Heritage Revival House for Printing and Publishing).
2) Ardash, Saad, Director in Contemporary Theater, (Kuwait: World of Knowledge, 1979).
3) Iqdam, Fouad Al-Bustani: Al-Munjid, (Beirut: Catholic Press, 1963).
4) Al-Alfi, Abu Saleh, Summary of the General History of the Century, (Cairo: Dar Al-Qalam, 1965).
5) Anwar, Diaa Habash, Environmental Connotations in the Design of the Iraqi Theatrical Scene, Doctor of Philosophy Thesis, Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, 1997.
6) Brooke, Peter, The Turning Point: Forty Years in Exploring Theater, Translated by: Farouk Abdel Qader, (Kuwait, World of Knowledge, 1991).
7) Todorov, Tazfatan, On the Origins of the New Critical Discourse, the Relationship of Speech to Literature, Trans.: Ahmed Al-Madini, (Baghdad: House of Cultural Affairs 1987).
8) Jan, Qarabiyeh, Religious Theater in the Middle Ages, Trans.: Muhammad Al-Qassas, (Cairo: Egyptian General Institution for Authoring, Translation, Printing and Publishing, ed.).
9) Hamid, Muhammad Ali, Theatrical Lighting, (Baghdad: Al-Shaab Press, 1975).
10) Hamid, Muhammad Ali, Theatrical Lighting, (Baghdad: Al-Shaab Press, 1975).
11) Khashaba, Dereni, The Most Famous Theatrical Doctrines, (Cairo: Ministry of Culture and National Guidance, Model Printing Press, 1961).
12) Ross, James Evans, Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook, Trans.: Farouk Abdul Qadir, (Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity, P.T.).
13) Ross, James Evans, Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook, Trans.: Farouk Abdul Qadir, (Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity, p.t.).
14) Sami Abdel Hamid, From Popular Theater to Comprehensive Theater, 1st edition, (Baghdad: Dar Adnan for Printing, Publishing and Distribution, 2013).
15) Salibya, Jamil, The Philosophical Dictionary, vol. 1, (publisher Dhul-Qirba, d. T.).
16) Saliha, Nihad, Contemporary Theatrical Currents, 1st edition, (Cairo: Hala Publishing and Distribution, 1999).
17) Abdel Hamid, Sami, From Popular Theater to Comprehensive Theater, 1st edition, (Baghdad: Dar Adnan for Printing, Publishing and Distribution, 2013).

18) Abdel Hamid, Sami, From Popular Theater to Comprehensive Theater, 1st edition, (Baghdad: Dar Adnan for Printing, Publishing and Distribution, 2013).
19) Abdel Wahab, Shukri, The History and Development of Theatrical Architecture, 1st edition, (Cairo: Horus International Publishing and Distribution Foundation, 2007).
20) Abdel Wahab, Shukri, The History and Development of Theatrical Architecture, 1st edition, (Cairo: Horus International Publishing and Distribution Foundation, 2007).
21) Abdel Wahab, Shukri, The History and Development of Theatrical Architecture, 1st edition, (Cairo: Horus International Publishing and Distribution Foundation, 2007).
22) Aziz, Muhammad Hassan, Stylistic trends in designing the Iraqi theatrical scene, 1st edition, (Baghdad: Dar Al-Fath for Printing, Publishing and Printing Preparation, 2015).
23) M. Hoytig, Frank, Introduction to the Performing Arts, Trans.: Kamel Youssef and others, (Cairo: Dar Al-Ma'rifa, 1970).
24) Mukhtar, Ahmed Omar, Dictionary of the Contemporary Arabic Language, Volume 1, 1st edition, (Cairo: Alam al-Kutub, 2008).
25) Mukhtar, Ahmed Omar, Dictionary of the Contemporary Arabic Language, Volume 1, 1st Edition, (Cairo: Alam al-Kutub, 2008).
26) Maraachli, Nadim, and Osama Maraachli, Al-Sihah fi Language and Science, (Beirut: Dictionary of Wasit Al-Sihah, Allama Al-Jawhari, 1975).
27) Masoud, Gibran Al-Raed, A Modern Linguistic Dictionary, Part 1, (Beirut: Dar Al-Ilm Al-Hadith, Al-Ulum Press, 1980).
28) Maalouf, Louis Al-Suyu'i, Al-Munajjid in Language, Literature and Science, (Beirut: Catholic Press, 1960).
29) Malika, Louis, Theatrical Decoration, (Cairo: Egyptian General Institution for Writing, News and Publishing, 1966).
30) Mahdi, Aqeel Youssef, Looks at the Art of Acting, (Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research).
31) Nassif, Jamil al-Takriti, Readings and Reflections on Greek Theater, (Baghdad: Culture and Media Publications, 1985).