# الإتباع في أخراج النص المسرحي المعاصر " علي الوردي وغريمه / غريم الورد "

**م.م ظفار احمد فياض احمد**
**وزارة الثقافة والاعلام**
ahmdfhd@gmail.com

**الملخص**

وجد الباحث أن لكل مخرج مسرحي رؤية بين الإتباع واللااتباع من مخرج لآخر ، ينشأ من خلالها العرض المسرحي ، لذلك عمد الباحث إلى دراسة هذه الرؤية وتناولها . و فيها حدد الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الأتي : – هل هناك تقارب أو مغايرة في العرض المسرحي لنفس النص الدرامي ؟ و قد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي ( التحليلي ) في بناء اجراءات بحثه لأنه اكثر المناهج العلمية الملائمة لتحقيق اهدافه ، مسلطا الضوء على اشتغال الرؤية الإخراجية لعرض نص مسرحي واحد في عرضين (علي الوردي وغريمه \ غريم الورد ) . و قد خرج البحث بمجموعة من النتائج اهمها ان هناك وجه تشابه من خلال المضمون ألازدواجي المشترك بين الأول ويحمل أزمة فكر و الثاني يحمل أزمة ذات إنسان .

الكلمة المفتاحية : الأتباع ، الأخراج ، النص المسرحي

**Abstract**

The researcher found that every theater director has a vision between following and not following from one director to another, through which a theatrical performance is created, so the researcher deliberately studied and addressed this vision. In it, the researcher identified his research problem with the following question (Is there a convergence or a difference in the theatrical presentation of the same dramatic text) ؟ the researcher relied on the descriptive (analytical) approach in building his research procedures because it is the most appropriate scientific method to achieve his goals, highlighting the work of the director's vision to present one theatrical text in two shows (Ali Al-Wardi and his opponent / Grim Al-Ward). The research came out with a set of results, the most important of which are: There is a similarity through the common double content between the first and carries a crisis of thought, and the second carries a crisis of a human being.

Key words : Followers, directing, theatrical text.

## الفصل الأول الإطار المنهجي

**مشكلة البحث:**

مما لاشك فيه أن لكل عرض مسرحي عراقي أكاديمي فكرة (thought) مختلفة باختلاف المدرسة المنتمي لها العرض ، عن نص آخر، ولكل (ممثل– actor) أداء مختلف عن أداء الممثل الأخر ، وللمخرج (رؤية–vision) مختلفة عن المخرج الآخر نتجت جراء تراكم القراءات الابستيميولوجية والفلسفية ، أن هذه الرؤية الإخراجية للنص \ العرض تنمو مع تنامي عملية تهيئة أي عرض المسرحي ، وتتمايز من مخرج إلى أخر فهي بصمة فنية يتفرد فيها صانعها المخرج ، ان تنوع القراءات الحديثة للنص المسرحي والنظريات الإخراجية لتنوع تلك الرؤية لدى المخرجين المسرحيين العراقيين الأكاديميين قد دعت الى مغايرة بناء النص التقليدي معلنين بذلك رفضهم كون المسرح نوعا من أنواع الأدب مؤكدين إن الوجود الأدبي للنص المسرحي على خشبة المسرح هو جزء لا يتجزأ من ذلك الخطاب (السمعي –البصري) وباجتماع تلك العناصر مع بعضها هي التي تكسب المسرح حقيقة وجوده الفعلية ، فالنص المسرحي ما هو ألا كلمات بنى تحمل في طياتها معاني ، تفتح آفاق الرؤيا عند المخرج ليقوم بتشكيلها الى مجموعة من الدلالات (رمزية – symbol) و ( أشارية – sign) و(ايقونية – icon) تدرك بالحواس والذائقة الجمالية للمتلقي ، أي تتم مسرحته ، والعرض (performance) ماهو ألا تأويل (harmonistic) انبثق من النص جراء تنوع الرؤية الإخراجية لذات النص ومن هنا تبرز مشكلة البحث في تناول عملية مغايرة رؤية المخرج المسرحي الأكاديمي العراقي لذات النص المسرحي ، من خلال الاتجاهات والأساليب الإخراجية المعاصرة أو الاجتهادية ، لنص مسرحي واحد هو(علي الوردي وغريمه / غريم الورد ) ويمكن تحديد مشكلة البحث في السؤال التالي : ( هل هناك تقارب أو مغايرة في العرض المسرحي لنفس النص الدرامي ) ؟

**أهمية البحث:**

تجلت أهمية البحث كونه يدرس اشتغال الرؤية الإخراجية لعرض نص مسرحي واحد هو (علي الوردي وغريمه \ غريم الورد ).

**هدف البحث :**

التعرف على مدى التقارب والمغايرة في بناء النص المشار أليه من خلال اشتغال الرؤية الإخراجية لعرض نص مسرحي واحد .

**حدود البحث :**

**الحدود الموضوعية** : دراسة التشابه والاختلاف لعرض النص المسرحي الواحد(علي الوردي وغريمه / غريم الورد ).

**الحدود المكانية** : مسارح بغداد ،(منتدى المسرح)،(المسرح الوطني).

**الحدود الزمنية** : يتحدد البحث بعرضين مسرحين للمخرجين ( عقيل مهدي ) على خشبة المسرح الوطني و ( قاسم مؤنس ) على مسرح منتدى المسرح ، ( ٢٠٠٨ – ٢٠١٠ )

**تحديد المصطلحات:**

**الأتباع (Adherents )** لغة " (تبع) التاء والباء والعين أصل واحد لا يشذُّ عنه من الباب شيء وهو التّلو والقَفْو، يقال: تبعت فلاناً إذا تلوته واتبعته (ابن فارس ، ١٩٧٩ : ٣٦٢ )

**التعريف الاجرائي** : عملية تماثل ومشابه للأصل في الشكل والمضمون.

**الرؤية(vision) لغة :** عرفها لويس معلوف رأى – يرى – رأياً و رؤية و رئياناً ، راى نظر بالعين أو العقل ، والرؤية جمعها رؤى ، رأى ، النظر بالعين أو بالقلب (معلوف ، ١٩٥٢ : ٢٤٢ )

وعرفها الرازي رأى في منامه ، رؤيا ، وفلان مني بمرأى ومسمع ، أي حيث أراه وأسمع قوله (الرازي ، ١٩٦٧ : ٢٢٨ )

**التعريف الإجرائي** : هي الصورة الجمالية التي تحقق التكامل الموحد ، و تأتي عن طريق الإلهام المعرفي للمخرج .

**الإخراج(directing)** : عرفه الكسي بوبوف بأنه هو خلق الانسجام الهارموني في العرض المسرحي ( بوبوف ، ١٩٧٦ : ٢٩ )

وعرفه الكسندر دين بأنه تقديم مسرحية على خشبة المسرح ، لجمهور ، وتفسره عن طريق الحركة المسرحية ، والصوت المسرحي ، وكذا على أساس فن التصور الوجداني والفكري لنص المؤلف ( دين ، ١٩٧٥ : ٤٥ )

**التعريف الإجرائي :** عملية تنظيم جمالي وفكري وفني لمنظومة عناصر العرض المسرحي على الخشبة .

## الفصل الثاني الإطار النظري

### المبحث الأول : نظرة تاريخية للإتباع في الرؤية الاخراجية في المسرح العراقي لدى جيل الرواد

أن المسرح في العراق يدين ديناً كبيراً للفنان حقي الشبلي الذي يعد رائداً للمسرح العراقي ، فله الفضل في إدخال الأساليب العلمية الصحيحة في التمثيل والإخراج المسرحي بعد ما درسه دراسة أكاديمية في فرنسا . غير أن ألشبلي ظل محافظاً في مسرحياته على نمط معين في الإخراج يقوم على الكلائشية والنمطية بعيداً عن التغيير والتجديد ، و يذكر سامي عبد الحميد ، ان طلبة هذا المعلم ادراكو ان الشبلي يطالبهم بصيغ و قوالب جاهزة لأدائها في فن التمثيل و بناء الشخصيات لا يمكن تعديها او الحياد عنها ، و من ذلك اهتمامه بالفعل الخارجي و مظهر الشخصية اكثر من اهتمامه بفعلها الداخلي ، و كانت طريقته في توزيع الحركة متشابهة طيلة فترة اشرافه على عروض الطلبة .( عبد الحميد ، ١٩٨٢ :١٢٠ )

ومن خلال ما تقدم يستنتج الباحث أن ألشبلي لم يكن يؤكد على الابتكار عند الممثل بوصفه جزءً من عدة الممثل الداخلية بدلالة تأكيده على المظهر الخارجي للشخصية ، أضافة إلى ذلك أن ألشبلي لم يكن يستغرق في تخيل رؤاه مشاهد مسرحياته وحركات ممثليه ومكملات العرض المسرحي ، أو انه لم يؤكد على أهمية الخيال ودوره في العملية المسرحية عندما كان يدرس طلابه بدلالة اعتماده الكلائشية في العروض المسرحية على مر السنين وهذا ما سار عليه طلابه أيضا .

ومن جيل الخمسينيات المخرج جاسم العبودي الذي تبنى واقعية ستانسلافسكي تبني المؤمن بها ، فسار على نهج ستانسلافسكي ودعا إلى نفس ما دعا إليه هذا المخرج في مسرحه . فأكد على الخيال في عمل الممثل ، فالتمثيل بالنسبة للعبودي طاقة موجودة لدى كل الناس ، كما أن الخيال طاقة موجودة عند كل الناس ، ولكن المخرج الناجح بحسب تصوره هو القادر على أن يدرب هذه الطاقات ويبوبها بوعي على وفق ما يمليه عليه الدور من سياقات ، وفي ذلك يقول عقيل مهدي : " العبودي يفهم العملية الفنية على أنها صور من تجارب الماضي يعاد إنتاجها

على الخشبة بعد أن اكتملت في خيال الفنان ورؤيته الاخراجية إن الخيال الناتج هذا يحرك فكرياً وفنياً لا سيما وهو يغني المضمون وعلاقته بديناميكية الإشارة والكون والمجتمع والفكر بعد أن يتناغم هذا كله بوحدة تقنية مشوقة تزرع التوتر لدى المتفرج وتربط دواخل الشخصيات بأفعالها المعبرة . إن الخاصية المحلية عند العبودي عززت قناعته في أن يوازن ما بين المطلق من الرؤى والملموس عند التنفيذ " ( عقيل مهدي ، ١٩٨٦ : ٥ ) إن تمسك العبودي بمنهج ستانسلافسكي الذي يؤكد التمسك الحرفي بالنص ، جعله يؤكد رؤيته في العرض بمقتضى الحاجة التي يدعو إليها النص من دون الاستغراق فيه إلى درجة كبيرة ، كما انه أكد الخيال عند الممثل بوصفه واحداً من الاشتراطات التي عقدها ستانسلافكي للممثل ، ولذلك فهو يوصي طلابه بان يتخيلوا الشخصية ويبتعدوا عن ذواتهم ، وفي ذلك يقول : " انك لن تستطيع أن تحيا حياة شخصية الدور على المسرح كما هي بالضبط ، وإنما تستطيع إظهارها للجمهور بصورة تستند إلى الإقناع اللازم ، وذلك بمحاولتك أن تحيى آنياً [تتخيل] على المسرح حياة مقاربة لحياة الشخصية المطلوبة " ( العبودي ، ١٩٥٥ : ٤ )

وسار على نهج العبودي المخرج جعفر السعدي الذي أعجب بمنهج ستانسلافسكي الذي كان قد درسه على يد أستاذه العبودي ووجد فيه ضالته ، وفي ذلك يقول :" بعد تخرج العبودي ودراسته في أمريكا فتح أعيننا على أسلوب الواقعية ، نعم كنا نقرأ شذرات في الصحف بين حين وآخر ، إننا كنا نقتبس الطبيعة ، فقط نقلد الطبيعة في عملنا ، ولكن العبودي هو أول من بشر بطريقة ستانسلافسكي وهو الذي حفزنا " (صاحب ، ١٩٧٤ : ٥٤ )

إن تبني السعدي لمنهج ستانسلافسكي جعله يحترم النص المنتقى بعناية احتراماً كبيراً ، الأمر الذي أدى به إلى أن ينفذ النص تنفيذاً حرفياً على خشبة المسرح ولا يغادر بالعرض إلى مناطق حافلة بالخيال إلا بمقدار ما يتطلبه الحدث الدرامي ، بحيث أن ما يدخره من خيالات محدودة مدركة سابقاً يحاول أن يعيد تأثيثها على خشبة المسرح بعناية فائقة . ومن المخرجين الرواد المخرج إبراهيم جلال الذي حاول أن يكوّن لنفسه نمطاً إخراجيا مغايراً لنمط ستانسلافسكي الذي كان سائداً عند مجا يليه المخرجين . فقد تعرف جلال خلال دراسته للسينما في إيطاليا والإخراج في أمريكا على عدد من المدارس والمناهج المسرحية العالمية وحاول أن يمزج بين هذه الرؤى الفنية ويستخلص لنفسه أسلوبا إخراجيا جديداً على المسرح العراقي . فقد عده الأستاذ سامي عبد

الحميد رائداً في " تطبيق معالم المسرح الملحمي في جميع أنواع المسرحيات التي يخرجها سواء كانت مكتوبة بأسلوب تلك المدرسة أم لا " ( عبد الحميد ، ١٩٨٢ : ١٢٢ )

غير أن جلال يرد على هذه الدعوات ويصححها ، وفي ذلك يقول :" ما يقولونه من أنني بريختي غير صحيح ، عملي هو مسرحة المسرحية وفي تفسيري لهذا رد على أصحاب الرأي السابق ، فأنا أجمع كل المدارس ، أنا بدون مدرسة ، آخْذْ حصيلة كل المدارس وكانت النتيجة ( التجانس ) يعني تجانس هذه المدارس كلها لإيجاد حالة معينة مع الثبات باستمرار على أني رجل أعيش في هذه المنطقة بأفكارها الروحية وفلسفتها وتقاليدها وأصالة تأريخها ، وهذه المشاعر والأفكار موجودة في العالم العربي ولكن عندما أناقشها كعربي وسائل تعبيري تختلف عن وسائل الاستعمال الغربي " (خولة ، ١٩٨٤ : ٥ )

إن تجربة جلال القائمة على الخلط بين المناهج والأساليب جعلته لا يركن إلى الجاهز في عروضه بقدر ما يحاول أن يجمع شتات الصور ويجمعها في صورة موحدة تعكس قدرة خياله الإبداعي من ناحية ، ويصعق المتلقي بفضاء ربما يكون أحياناً متقشفاً في تفصيلاته لكنه ثري بصوره الإيحائية المتخيلة من ناحية ثانية كما هو عليه الحال في مسرحيتي ( المتنبي ) و ( الطوفان ) . زد على ذلك أن جلال لا يعتمد على الكتل المادية الجامدة في تشكيل الفضاء المسرحي فحسب ، بل أنه يعطي لأجساد الممثلين التعبيرية بوصفها علامات متحركة أهمية في تكاملية الفضاء عن طريق عقد الصلات القوية مع الكتل الجامدة لتمزج الخطوط بالأشكال والكتل والألوان بتوزيع منسجم يحقق صوراً خيالية تبهر المتلقي ، وفي ذلك يقول : " أنا في أسلوبي أحب أن اخلق الإثارة ، وان ابقي جذوتها متقدة طوال العرض المسرحي ، واعتمد نهجاً تعبيرياً في تحريك المجاميع في تجمعهم لا في تبعثرهم ، مذكراً بأولوية الحالة الاجتماعية ومشاكلها " (مهدي ، ١٩٨٩ : ١٢٥ )

إن الرؤية الإخراجية لدى جلال الإبداعية على صعيد الإخراج في المسرحيتين آنفتيّ الذكر أدى دوراً كبيراً لا سيما في تأثيث فضاء مسرحي يزيح نمطية الصور ودلالتها السياقية عند المتلقي ، بل ركن إلى استخدام تقنيات كثيرة في تأثيث الفضاء تقوم على المزاوجة بين تقنيات السينما والمسرح ، وهذه المزاوجة سهلت له الانتقال من مشهد لآخر وفي تحرير خيالاته الإبداعية وتنفيذها كما أنها أسهمت في تعزيز أفكار المؤلف . ويرى الباحث أن اهتمام جلال بالفضاء

المسرحي وتشكيلاته إنما يأتي من قدرته الفائقة على تنضيد عناصر العرض وتحريكها وفقاً لخيالاته بصورة منظمة ومتجانسة منطلقاً في ذلك من استيعاب حقيقي لخفايا النص وتجلياته وهذا ما يشير إليه سامي عبد الحميد بقوله : " لقد استطاع هذا المخرج أن يتعامل مع النص العراقي مرتفعاً به إلى أخيلة لم يكن يألفها عرضنا المسرحي" ( عبد الحميد ، المهدي ، ١٩٩٢ : ٧٧ )

ويتفق مع عبد الحميد في هذا القول سعد اردش عندما يرى ان ابراهيم جلال تمكن من تحقيق اخراج يتصف بالأتقان محققا تكوينات جمالية تدل على فهم دقيق للنص يوضح فكره التقدمي و الأنساني دون ان يكون مباشرا في طروحاته ، حيث استخدم اضاءة ذات الوان خافتة تنعكس ظلالها الحمراء بلون الدم على المسرح ، بينما عكست السايكلوراما الخلفية لونا ازرق ، و قد ميز الأخراج غنى مضمونه في تقسيم المسرح الى مستويين الأعلى يشغله الكهنة و رجال السلطة ، و الأسفل لعامة الشعب ، و استخدم جسرين ممدودين الى المستوى الأعلى الذي يمثل المعبد ( اردش ، ١٩٧٩ : ٣٦٩ )

ويرى الباحث أن المسرح العراقي انتقل انتقاله كبيرة على مستوى العرض المسرحي مع عروض إبراهيم جلال ، إذ تمخضت تجارب هذا المخرج عن صياغات مسرحية لعلها لم تكن موجودة على صعيد الإخراج في المسرح العراقي ، وان دل هذا على شيء إنما يدل على خيال إبداعي في الرؤية الإخراجية يفضي إلى تجريب أساليب وتقنيات مستحدثة في الإخراج .

المبحث الثاني : الروية واشتغالها في تجارب مخرجين المسرح الأكاديمي (جيل الرواد)

امتازت حقبة السبعينيات بتعزيز نتاجات نخبة من المخرجين المسرحيين المجددين الذين حاول كل واحد منهم أن يختط لنفسه طريقاً إخراجيا نابعاً من انتمائه الفلسفي أو الفني ، ومن هؤلاء المخرج سامي عبد الحميد . فقد منحته ثقافته الفنية الناجمة عن خبرة عمله مع المخرجين الرواد الذين سبقوه من جهة ، ودراسته الأكاديمية للمسرح في إنكلترا وأمريكا من جهة أخرى دفقاً في عمله المسرحي الذي يقوم على محددات أوجدها لنفسه وعدها الدستور الذي يسير عليه في أعماله المسرحية ، وفي ذلك يقول :" تعتمد تجربتي في مجالي التمثيل والإخراج على الأسس التالية :

١- الإيمان بجماعية العمل وتبادل الآراء بين جميع العاملين .

٢- الإيمان بان المخرج هو المؤلف الثاني للنص المسرحي .

٣- اعتماد التجريب من اجل التجديد والتنويع ضد الجمود .

٤- اعتماد البحث عن بيئات متنوعة للعروض المسرحية المختلفة .

٥- اعتماد الدقة في تكنيك الممثل وإعطائه حرية التصرف باعتباره عنصراً جوهرياً في الإنتاج المسرحي . اعتماد إضافة مصمم الديكور والملابس إلى العمل الفني لأن الفن المسرحي في الوقت الحاضر يعتمد أساساً على التشكيل وعناصره البصرية ( عبد الحميد ، ١٩٨٠ : ١٩١ )

ويرى الباحث أن المتفحص للمحددات بشكل جلي يجد أن سامي عبد الحميد يعطي لنفسه وللعاملين معه مرونة كبيرة في العمل ، وهذه المرونة تأتي من كونه يحمل تصورات وخيالات كبيرة ، فهو يتشاور مع معييته وهذه المشاورات ربما تفضي إلى إثارة مجموعة من التساؤلات لدى الكل ، ومن ثم العمل على إيجاد إجابات لهذه التساؤلات التي تخدم العمل المسرحي ، وفي ذلك يقول : " لقد اعتبرت عمل المصمم مكملاً لعملي واعتبرت خياله مفتحاً لآفاق جديدة من خيالي "( عبد الحميد ، ١٩٨٠ : ١٩٥ )

إن الإخراج المسرحي عند عبد الحميد يتحول إلى رؤيا فكرية تنطلق من مرجعيات فلسفية تعمل على تشكيل الأبعاد الشكلية لوحدة الموضوع المنتخب ، من خلال حس منبعث من خيالاته كمخرج لا يتقيد بوحدة المدونة ( النص ) الثابتة ، بل هو ينطلق إلى ما بعد النص تاركاً لخيالاته رسم صور مستحدثة ربما لا يوجد لها أصل عند كاتبها مما يعطي العمل المسرحي رونقاً جديداً ، وفي الوقت نفسه يصعق المتلقي بتشكيلات الفضاء وبهرجته كما هو الحال في مسرحية ( زبيبة والملك ) .

ويرى الباحث أن تجول عبد الحميد بين خزانة النصوص المسرحية العالمية والعربية والعراقية كان بهدف التقصي والبحث عن نموذج مسرحي يرتقي إلى مستوى خيالاته وتصوراته الإخراجية التي تميل إلى التجريب ومن ثم البحث عن صيغ مستحدثة لا تتكئ على ركائز ثابتة متداولة في الإخراج، بقدر ما تتكئ على مسوغات فلسفية وتقنية تعتمد الخيال كان قد اختطها لنفسه وسار عليها ، ولذلك فهو يطوع النص تحريفاً أو إنتاجاً أو حذفاً ، وفي ذلك يقول : " استمريت على القيام بما يشبه المونتاج لأغلب النصوص المسرحية التي أخرجتها وهو أحد المؤشرات المهمة

لأسلوبي الإخراجي حيث أنني بذلك أحاول تطويع النص لمتطلبات الخشبة وفقاً لرؤيتي الخاصة التي قد تختلف بقليل أو كثير عن رؤية المؤلف وكان هذا منهجي حتى مع النصوص التي أعجبت بها كل الإعجاب " ( جياد، ١٩٨١ : ١٧ )

الأمر الذي يفضي إلى أن كل عملية اختيار لنص مسرحي عند عبد الحميد تعني تشييد فضاء مسرحي لهذا النص انطلاقاً من خيالاته هو لا من منطلقات النص ، حيث يقول : " عندما أقرأ نصاً تقفز إلى ذهني نقاط معينة وأتخيل النص كصورة حية على المسرح وقد تختلف هذه الصورة عما هو مكتوب عندما يحدث هذا التأثير أظل أحكي في إخراج النص "( عبد الحميد ، ١٩٨٠ : ١٩٦ )

وهذا ما فعله في مسرحية ( هملت عربياً ) الذي أراد من ورائها كما يقول " الكشف عن تهرءات بعض المجتمعات العربية الرجعية المتخلفة " ( عبد الحميد ، ١٩٨٠ :١٩٦ )

ولكي يحقق عبد الحميد صورته الخيالية التأويلية في هذه المسرحية اكد في إفراغ النص من حدوده الزمكانية المعطاة في النص الأصلي ، وقام بافتراض سؤال يكون الإجابة عليه تحقيق لمستويات الخيال عنده في هذه المسرحية حيث يقول : " من الضروري أن أجد الإجابات المناسبة لتلك الأسئلة قبل الاستقرار على رؤيا واضحة . وكان السؤال الرئيس الذي يلح علينا هو : هل يمكن لشخص مثل هملت أن يعيش في مجتمع بدوي كالذي تصورناه " ( عبد الحميد ، ١٩٧٤ : ٢٣ )

إن التصور الذي بناه عبد الحميد لأجواء المسرحية ابتعد ابتعادا كلياً عن الجو المرسوم في المدونة الأصلية ، إذ قام بتخيل زمان ومكان عربيين جعلهما بيئة لأحداث مسرحيته ، حيث منح المنظر المسرحي قدرة الاحتواء الكامل للحدث عندما مده فوق رؤوس المتلقين لفسح المجال أمامهم لتخيل الأجواء العربية التي عززها بمكملات عرض شرقية من البساط والحصران والقهوة العربية والأزياء العربية .

إن تمتع سامي عبد الحميد بخيال إبداعي جعله يرفض التقليد بل انه في كل ممارسة مسرحية يفاجئ المتلقين برؤية إخراجية جديدة ، فهو ينجز النص خيالياً وجمالياً مبتكراً في الوقت نفسه اثر جمالي بصري مستحدث عند المتلقي كما هو عليه الحال مع مسرحية (القرد كثيف الشعر ) ، الذي استطاع فيها أن يقدم عرضاً غرائبياً من حيث التشكيل والمنظر . كما يلجأ هذا المخرج

الى استخدام أجسام الممثلين كدلالات تعبيرية تعوض عن الكثير من العناصر البصرية الأخرى عن طريق تركيباتها التشكيلية وحركات هذه التركيبات اتساقا مع إيقاع المسرحية بشكل واضح ومميز وهذا ما فعله أيضا في مسرحية ( زبيبة والملك ) .

ومن المخرجين المجددين بدري حسون فريد الذي يمتاز بمثاليته العالية وشدة تعويله على الممثل الذي يقدمه على كل عناصر العرض الأخرى ، فالممثل عنده يحظى بمكانة لا تنافسه فيها مكانة أخرى . إن هذه الأهمية التي أولاها بدري للممثل جعلته يركز على أدوات عمله الداخلية والخارجية، وركز على الأولى بوصفها الوعاء الذي يحتضن الأخرى . ولما كان الخيال من اشتراطات عمل الممثل الداخلية ، عده هذا المخرج عاملاً مهماً من عوامل شخصية الممثل المسرحي . فالخيال هو الذي يحرك الممثل ويقوده على خشبة المسرح بما يحمله من طاقة تحفز الأفعال الداخلية وتفّعلها ، وان خيال الممثل عند حسون لا يكفي في إخراج عمل مسرحي ناجح ، بل انه يدعو إلى أن يحمل المخرج خيالات لا حدود لها تساعد على بعث المتعة في العمل ولهذا أولى بدري الخيال عناية كبيرة لا سيما في عمله المسرحي ( الردهة ) عندما أبقى المنظر المسرحي صامتاً لصالح الفعل الداخلي للشخصيات المسرحية التي أجاد مؤدوها بخيالاتهم ، ولم يكن المنظر المتناظر سوى عامل مساعد لإظهار الحالة التي يعيشها هؤلاء المرضى . وفي مسرحية ( جسر آرتا ) وجد بدري في هذه المسرحية صداً لمثاليته ، فهذه المسرحية حفلت برؤيا ذات خيالاته لامحدودة . فقد شيد فضاءً مسرحياً فخماً يحتوي على جسر وبيت البناء ، ولما كان عمل بدري يعتمد على الممثل كلياً ، لهذا جاء بستة عشر ممثلاً على خشبة المسرح ناط بهم مهمة التمثيل وشكلوا هؤلاء كتلاً " ثقيلة لا تقل ثقلاً عن موقع الجسر المباشر وهو الهيكل الأساسي للعرض الذي ينبغي أن يحاط بفضاء ويتصل بعمق يتناسب مع أهميته في العرض برغم استخدامه الذكي لمستوى الحركة في اغلب مشاهد العرض ( الصائح ، ١٩٩٠ : ٧ )

وجعل العرض يحفل بالتشكيلات الحركية التي أفضت بها مخيلته وساعد على ذلك تمتع الممثلين الذين ساهموا في العرض بقدرة عالية على الخيال ولا سيما الممثل سامي عبد الحميد في مشهد التمثال الذي تحول إليه فوق الجسر من خلال الماكياج والإضاءة وقدرة الممثل على الخيال والثبات .

واسهم المخرج قاسم محمد برؤاه المسرحية الجديدة في ترصين الحركة المسرحية في العراق ، إذ لجأ هذا المخرج إلى التراث الإسلامي والعربي لينهل منه مادة حية لمسرحياته التي أراد من ورائها " تأصيل العرض المسرحي الشعبي المستمد مادة ووسيلة من الموروثات الشعبية " ( اردش ، ١٩٧٩ : ٣٧٠ )

لقد حاول قاسم محمد أن يمزج بين التراث الإسلامي بوصفه فكراً ومضموناً لنص درامي مع شكلٍ مسرحي مستحدث " وان إحياء التراث لا تسري على اختيار أو إعداد النصوص المسرحية وإنما تعدتها إلى محاولة تقديم شكل عراقي متميز لتلك النصوص " ( عبد الحميد ، ١٩٨٢ : ١٢٣ ) ولعل المواجهة بين خياليّ النص ( المدونة ومرجعياتها ) ونص العرض لا تأسس روابط النصوص بين الغياب والحضور فحسب ، بل تقارن مناطق عدم التحدد في المدونة وفي العرض عن طريق قراءة ما وراء العرض ( شذى ، ٢٠١٨ : ٢٩ ) ، و هذا ما فعله قاسم محمد في مسرحيته التي قام بأعدادها عن ( رسالة الطير لأبن سينا و رسالة الطير للغزالي و منطق الطير لفريد الدين العطار ) اذ شيد عالما رمزيا وضع فيه مجموعة الطيور تحت قيادة الهدهد في طريقهم لأجتياز ثمانية جبال ، و يرى الباحث ان استخدام الطيور و الحيوانات بديلا للأنسان ، محاولة للجوء الى التأويل الفلسفي نحو البحث عن حقيقة ماهية الأنسان في الوجود في بناء عالي خيالي صوري في العرض عبر تحميل النص دلالات اغتراب الأنسان العربي ، و هي تجربة يرى سامي عبد الحميد انها شكلت اضافة تجريبية و محطة مهمة في حياة هذا المخرج جسدت قدرته على انتاج سينوغرافيا خيالية تلامس الروح العربية ، في اداء تمثيلي يتفق مع التشبيه و استخدام دقيق للغة العربية في جمالياتها المصنوعة من السجع ( عبد الحميد ، المهدي ، ١٩٩٢ : ٧٩ ) كما اعتمد قاسم محمد في عرضه هذا على مفردة منظرية هي ( العصا ) فضلاً عن مجموعة من الأوراق البيض والستائر الشفافة والحروف العربية المرسومة على الأجساد . إن مجموع هذه المفردات المنظرية تشكل صورة متخيلة أراد مؤسسها من ورائها تحديد ما هو ملموس من خلال تلك المفردات وإعادة تشكيلها جمالياً لتعبر عن مواقف وأحداث درامية تمر بها الطيور . إن اهتمام المخرج بالصورة البصرية للعرض التي تتشكل من مجموع تركيبات المفردات المنظرية ولا سيما حزمة العصي منها وقد سلطت عليها الإضاءة المركزة ، إنما جاء متماشيا مع تغير مدلولات الدال الواحد مثل دالة العصا التي تأخذ مدلولات الأجنحة مرة وأسلحة وصلبان في

مرات أُخر ، فهو يزحزح العلامة من سياقها المتعارف عليه إلى انساق دلالية مستحدثة ، وان هذا التغيير العلاماتي أراد من ورائه المخرج أن يصعق المتلقي بفداحة الحدث ، فهو يقول : أنا أفاجئ المتلقي بما لا يتوقع ومن ثم إزاحة خيال المتلقي نحو نقطة معينة تحث عنده مستويات التخييل والتفكير . أن مسرحية رسالة الطير تعبر تعبيراً صادقاً عن خيالات قاسم محمد ، فقد أراد من ورائها أن يقول انه ليس هنالك ثمة تعارض بين المدرك والمتخيل، بل أن وحدة الوجود واحدة وتعود في أصلها إلى عمق اللاشعور عند الإنسان عندما يطفح ظاهرياً، إذ مهما كان من ازدواج الموضوع الجمالي بسبب ما يحتويه من معاني مستترة ، فانه لابد من تذكر أن صورة العرض المتخيلة هي صورة حقيقية .

ومن تجارب الثمانينيات في المسرح العراقي تجارب المخرج عوني كرومي التي أغنت الواقع المسرحي آنذاك ، فقد لجأ هذا المخرج إلى " إسقاط الواقع المعاش في النص والعرض وخلق سمات المسرحية الشعبية ذات المفهوم النقدي الاجتماعي " ( كرومي ، ١٩٨٠ : ٢٠٠ )

إن العرض المسرحي عند كرومي يشكل لعبة ذات دلالات اجتماعية إنسانية ، ولهذا فهو يولي المتلقي عناية كبيرة في مسرحه ويشركه أحيانا في لعبته هذه ، وفي ذلك يقول : " الجمهور في الوسط والعرض على مدار المحيط إذ تعطي الإمكانية للمشاهد بان يحدد بذاته موقع الرؤية ورغبته في المشاركة والتعامل مع العرض ليس كلعبة ترف بل أن المشاهد هو نفسه ممثل عندما يتحرك بحسية وذهنية مع الأحداث والحالات التي تعرضها وتجسدها الشخصيات والموضوع

إن كرومي الذي يتبنى المسرح البريختي فكراً وتطبيقاً في عدد من مسرحياته (غاليلو غاليليه ) و (الإنسان الطيب ) و ( كوريولانس ) ، اتجه بخياله في مسرحية ( ترنيمة الكرسي الهزاز ) صوب معمار قديم ليتخذ منه مكاناً لمسرحيته عملاً بمقولة بريخت أن ثورة المسرح تبدأ من المكان . فقد وجد المخرج في طرازية البيت البغدادي القديم حلم خياله الذي يقيم تجمعاً طقسياً يؤثر في المتلقي ويقسره على التخييل ومن ثم الإحالة إلى انساق أخرى تأويلية عن طريق إقامة مستويات حركية مختلفة ليس من الممثلين فحسب بل من المتلقين الذين حفل بهم المكان بكليته في الغرف والسطح ليخلق جواً خيالياً عن طريق حركة المستويات والمسطحات والكتل والأشكال إلى مستوى جديد من التكوينات البصرية ، وفي ذلك يقول كرومي عندما يخرج المشاهد من العرض المسرحي وتجول في خاطره شتى الأسئلة ويسترجع ما رآه وما سمعه خلال العرض ، إنما يكون

قد شارك في العرض إذ أن المشاركة تعني الكثير فهي تعني أن المشاهد يشترك في حواسه وفي ذهنه مع ما يقوم به الممثل وما يحتويه النص أو العرض المسرحي بصورة عامة

إن خيالات كرومي في مسرحية ( ترنيمة الكرسي الهزاز ) تنبثق من لحظة اختيار المكان ، فالمكان هنا يشكل وحدة ضغط على نفسية الشخصيات بما يبعثه لديها من خوف وقلق واستدعاء للذكريات لا سيما وهي تمر بحالة من الاغتراب . فالصورة البصرية والسمعية للعرض تتشكل من مجموعة دلالات تشير إلى مدلولات غير سياقية أحيانا وتخرج عن إطارها المتعارف عليه لتصدم المتلقي بفعل عياني رمزي يحيله إلى جوهر الصورة الطقسية المتخيلة بفعل تلك الموجودات والعناصر المكملة وان بدت تلك العناصر غير تلقائية . بمعنى أنها لم تكن تمتلك روح العفوية ذلك لأن كرومي كان يريد أن يخلق علاقة مع المتلقي من موقع مغاير ويحثه على إعادة إنتاج قراءة العرض بموجب تخيلاته وتأويلاته . ولذلك سمح كرومي لنفسه أن يضع خيالاته موضع التنفيذ عن طريق إقامة شعائر طقسية تحيل إلى الطقوس العراقية القديمة وإلى الطقوس العربية والإسلامية .

وتعد تجارب المخرج فاضل خليل من الأهمية بمكان في مسرد المسرح العراقي ، إذ هو يركن إلى الموروث العربي في أعماله أملاً في تحقيق عرض مسرحي عراقي الهوية ليس بواسطة النص فحسب بل عن طريق عناصر العرض الأخرى بدءً من المنظر إلى الأزياء مروراً بالمكملات الأخرى . إن ميزة خليل تتأتى من "محاولته صهر التجربة المحلية للعرض مع توجهات وطموحات العرض الأوربي . انه يعمل من اجل المواءمة بينهما في عروض مسرحية تقع وسطاً بين تطلعات وخيالات عراقية – عربية من دون أن تنسى خزين العرض الأوربي( عبد الحميد ، المهدي ، ١٩٩٢: ٨٠ )

يؤكد خليل في إخراجه المسرحي على حركية الصورة وديناميكيتها لأنها تعبير عن المضمون المشترك الذي يخلق الصورة الكلية ، وبذلك يقترب من صياغات المخرج فاختانكوف التي يسميها الواقعية السحرية الخيالية . فهو يؤسس حالات بصرية تصبح مع مرور الأحداث مادة لاستجابة المتلقي ورد فعله كما هو الحال في تحليق السجين مثل الطير في مسرحية ( اللعبة )

فالصورة المؤثثة هنا تحل محل اللغة وعلى المتلقي أن يميز الرموز ويتخيلها ومن ثم يستنبط أنماطها. لقد أسس خليل فضاء مسرحية اللعبة بطرازية خيالية تتحول فيها العلامات من أيقونات

إلى إشارات ورموز ( تحول علاماتي ) مما يمنح الفضاء سعة ويجعل المتلقي يتخيل الأشكال ويؤولها . وفي مسرحية ( سيدرا ) يحقق خليل الواقعية السحرية التي آمن بها عن طريق الارتماء في أحضان الواقعية مضموناً ، وخيالياً على مستوى الشكل المسرحي من خلال الربط المنظم للنموذج الأسطوري والرؤيا الإخراجية المعاصرة . لقد حاول المخرج أن يبهر المتلقين منذ اللحظة الأولى للعرض بواسطة تكثيف الرموز المنظرية والسمعية ، فقد اغرق المخرج العرض بحالة من التوتر والترقب بواسطة الأصوات الموسيقية والبشرية والإضاءة الساحرة الموحية بالماضي السحيق ، ثم تقدم الموكب في تحرز وإعياء وكأنه ظلال للبشرية السالفة . لقد عول خليل كثيراً على التفجير الداخلي لشعور الممثلين الذي تمخض عنه حركة خارجية وحالات شعورية ذات تشكيل دلالي معبر في لغة التكوين البصري والصوتي للمشهد الذي رافقه تدفق واضح ومكثف في الرموز المنظرية المعبرة عن خيالات المخرج . كما افرغ فاضل خليل مسرحيته من المكان والزمان وجعلهما ظرفين متخيلين عن طريق دلالات الأزياء التي تخيلها المخرج ، فجعلها خشنة الملمس للرجال وحريرية الملمس للنساء ليجمع ذلك التناقض بين الشخصيات ومكملاتها ليعطي انطباعاً عن كونية الحدث المقدم وانتمائه إلى كل الأمكنة والأزمنة

## مناقشة الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحث على المصادر المحتمل تقاربها مع هذه الدراسة ، فضلا عن محاولة تقصي مقاربات عنوان البحث ، لم يجد الباحث ما يمكن اعتباره دراسة سابقة

## مؤشرات الاطار النظري

١. لكل مخرج مسرحي أكاديمي عراقي خيال ورؤى و من خلالها يصنع ما هو مؤثر في نفس المتلقي . فمنهم ما هو أمين على النص ومنهم يخرج عن النص.
٢. بعض رؤى المخرجين الأكاديميين في المسرح العراقي تميل إلى الأسطورة أو الملحمة ليجسد منها فكرة مجسمة واقعية بشكل سحري خيالي ، مثل فاضل خليل وعوني كرومي

٣. بعض رؤى المخرجين من جيل الرواد لا يميل إلى الواقعية البحتة والدقة التاريخية بل إلى المثالية أو يمزج بينهما مثل سامي عبد الحميد و بدري حسون فريد .

٤. ان جيل الرواد من خلال رؤاه الإخراجية قدم ما هو كلائشي نمطي متكرر مقولب خالي من الابتكار لكون المسرح في بداياته .ونجد ذلك لدى حقي الشبلي .

٥. معظم المخرجين من جيل الرواد هم اتباعيين ومتأثرين بالمخرجين الغربيين من خلال دراستهم ومتابعاتهم الفنية.

## الفصل الثالث إجراءات البحث

**مجتمع البحث :**

يضم مجتمع البحث نخبة من

المخرجين المسرحيين الأكاديميين العراقيين وهم كل من :

| المخرجين المسرحيين الأكاديميين العراقيين | | | |
|---|---|---|---|
| **١- إبراهيم جلال** | **٢- جاسم العبودي** | **٣- بدري حسون فريد** | **٤- قاسم محمد** |
| **٥- عوني كرومي** | **٦- قاسم مؤنس** | **٧- سامي عبد الحميد** | **٨- صلاح القصب** |
| **٩- فاضل خليل** | **١٠- عقيل مهدي** | **١١- عادل كريم سالم** | **١٢- عزيز خيون** |

**عينة البحث :**

اختار الباحث عرضان لنص مسرحي واحد قام بتأليفه وإخراجه (عقيل مهدي) وهي مسرحية (علي الوردي وغريمه) وقام بتعديل النص وإخراجه المخرج (قاسم مؤنس عزيز ) وهو (غريم الورد) .

**منهجية البحث :**

من أجل التوصل إلى إجابة حول استفهام مشكلة البحث ، ولتحقيق أهدافه اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) للخروج بنتائج نهائية تخدم البحث .

**أداة البحث :**

اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات . وعلى الملاحظة المباشرة لتجارب المخرجين . وما توافر من وسائل تضمنت ، كتب ومجلات ، وأقراص(**CD**) للعروض المسرحية لخدمة غرض الباحث للوصول إلى نتائج نهائية لموضوع بحثـــه .

**تحليل العينة (١):**

**مسرحية (علي الوردي وغريمه) .**

**أخراج (عقيل مهدي).**

**سنة العرض (٢٠٠٨).**

**مكان العرض (المسرح الوطني)**

عرض مسرحي يرتبط بمسرح السيرة ، و فيه حملت رؤية مخرج العرض و مخرجه ، نسق مزدوج من بث العلامات بأتجاه المتلقي ، عبر تضمين الظاهرة المسرحية مضامين من الظرف العراقي الراهن الذي تتجلى فيه انكسارات الأحتلال و التراجع الثقافي امام الة الدمار المستمرة . و المسرحية هي خطاب ثنائي بين شخصيتين يمثل الأولى عالم الأجتماع المعروف علي الوردي في تمثيله النظم الأخلاقية و المعرفية و الثقافية ، امام الشخصية الأخرى و هو الغريم الذي تعبر شخصيته عن نظم الخراب و اللجوء الى السلاح و القتل و التخندق على سواتر الهمجية و التخلف ، و يفترض المؤلف اختطافا خياليا قام به ( عليوي ) و هو اسم الشخصية الثانية لشخص الثقافة و الجمال المتمثلة في (علي الوردي ) عبر فيها عن سرقة و اختطاف الجمال و الثقافة و الأدب في انتقاد متزن للقتل المنهجي للعقول العراقية في عهد الأحتلال .

وقد حمل العرض سيلا متراكما من العلاقات المعبرة عن دلالات سياسية و ثقافية ، حيث يفتتح العرض بموسيقى تولد الشعور بالترقب بالتداخل مع اصوات اطلاقات لعيارات نارية و انفجارات ، تنبيء بحدوث خطر وشيك ، نتج عنه دخول شخصية عليوي الغريم ، الذي يتصرف منذ اللحظة الأولى بطريقة تنبيء تمثيله قوى الشر و الكذب و الزيف التي انهكت الشعب العراقي ابان فترة الأحتلال . و قد مثلت خزانات النفط ( براميل ) ثروة النفط العراقي محل الأطماع و سبب هجوم قوى الطمع و التخلف على العراق . و قد طال الخراب بسبب هذه القوى التي يمثلها ( عليوي ) ، الأرث الحضاري و الثقافة الوطنية .

و الغريم يرتدي زيا ابيضا طويل من الكذب و الحيلة التي لا تنتهي . ان دلالة اخراج الوردي من قبره مثلت سرقة لمعطيات التحضر و الرفعة في العراق ، حيث جر مختطفا مكمما لأسكات صوته المؤثر . و من المؤكد ان علي الوردي هو احد المدافعين عن المواطنة و التأخي و

التعايش السلمي و التحضر الثقافي و الحرية الشخصية التي تخلق بلدا مزدهرا يرتفع فيه الأنسان نحو الرفعة . و لقد قدم الوردي سيرة من الأراء المثالية التي تدعو الى مجتمع مثالي في عدد مهم من المؤلفات في علم الأجتماع .

بينما شخصية عليوي في الزمن الرديء ترتفع الى مناصب القيادة و التحكم بمقدرات الشعب في اشارة الى الفاسدين ممن استغلوا النفوذ و الصسلطة ليشيعوا الخراب و المصلحة الذاتية على حساب المصلحة العامة .

و بهذا يقدم العرض ثنائية متعددة الأوجه هي نسخة من ثنائية الخير و الشر التي تصب في فلك تحول الشخصيات ، ( عليوي ) نحو التلون و التحول في طرق الأحتيال للنيل من شخصية علي الوردي في تصديها الدائم للدفاع عن القيم التي ينادي بها .

و العرض يستدل بالمعاني التي حملتها مؤلفات الوردي في معالجة ازدواجية الشخصية و تغيير المواطن العراقي العراقي لواقعه الأنساني الفردي اولا كمحطة نحو اصلاح المجتمع نفسه .

**تحليل العينة (٢):**

**مسرحية (غريم الورد)**

**أعداد وإخراج (قاسم مؤنس)**

**سنة العرض (٢٠١٠)**

**مكان العرض (منتدى المسرح)**

(غريم الورد) من وجهة نظر الباحث ، لقد ابرع المعد و المخرج المسرحي الأكاديمي قاسم مؤنس في صياغة نص العرض ، وذلك من خلال المغايرة الجديدة للرؤية الإخراجية للنص الأصلي (علي الوردي وغريمه) للمؤلف والمخرج عقيل مهدي ، لقد كان الصراع في العرض قائم على قطبين أساسيين ، هما سلوك بعض الناس التي يجثم عليها التشاؤم وعدم الحب والنظرة السوداوية للآخر المتكرر يوميا (الغريم) أعداء كل شيء وردي . والثاني هو محاولة التطلع بسلوك أنساني سلمي داعي من خلاله (الورد) إلى حب الآخرين ، وبالتالي فالدراما فيه قائمة على قطبين أيضا، التعفن والدماء والقتل بجانب ، وعلي الوردي ويومياته وسلوكه وفكره من جهة أخرى ، ومن خلال هذه الثنائية الحادة ومن فكرة أنتاج النقيض تنهض نشأة الدراما في نص العرض .

أن المخرج المجرب الأكاديمي قاسم مؤنس قام بشطر الغريم إلى شخصيتان في المسرحية وهذا يدل على كثرة الغرماء هذه الأيام في حياتنا اليومية ، وكيفية تعاملهم مع الإنسان المتفائل ذي السمات الحسنة الذي يروم سلوكه إلى حب الآخرين والداعي للمحبة لهم .

لقد حول المخرج الأكاديمي قاسم مؤنس من خلال رؤيته التجريبية المغايرة النص المسرحي الذي هو احد أجزاء مسرح السيرة الافتراضية للمخرج عقيل مهدي ، إلى خطاب بصري سماعي ، يدعوا المخرج من خلاله الآخرين السوداويين إلى البيئة البغدادية القديمة التي ترعرع فيها كبار الفنانين والمثقفين من خلال الأغاني القديمة الفلكلورية ، التي دعت بأننا رجال ونساء يجب علينا أن نكون علي الوردي في سلوكه وثقافته وهي دعوة للعودة الى ذلك الزمن الجميل وما يحمل من ذكريات وارث جميل متوحدة فيه الناس وسلوكهم والكلمة .

لقد كانت الرؤية الهندسية للمخرج من خلال بيئة الشخصيات تحمل مجموعة من العلامات حاول الباحث تأويلها فالسلم هو الارتقاء إلى أعالي السلوك وما يحمله من سمو ونبل بشري على الإنسان أن يحذوه كما حذاه على الوردي .

أما البالونات الملونة في المشهد الأخير ، فقد حملت ضربة قوية من ضربات المخرج المجرب التي حملت طابع وطني ، نتجت عن رؤية مغايرة ، فقد حللها الباحث عن ما يحدث ألان من تخريب وما يخلفه على الناس الأبرياء من أطفال ونساء وشيوخ وما يتعرضون له يوميا من قتل وتدمير، وما يفعله الغرماء الغرباء الدخلاء على وطن ليس لهم وليس لهم حق العيش فيه . أما النهاية فقد بقيت مفتوحة و المتلقي يحدد مصيره ، وما هو العرض إلا هم يومي عراقي تمكن المخرج من خلال رؤيته أن يقوم بقراءته من جديد .

## الفصل الرابع

## النتائج الاستنتاجات التوصيات المقترحات

**النتائج :**

١. هناك وجه تشابه من خلال المضمون ألازدواجي المشترك في كلا العرضين مبني على صراع عنصرين متناقضين هما الخير والشر .
٢. يختلف الصراع في عرض (علي الوردي وغريمه) فهو صراع ثقافة مع جهل وتخلف بين الوردي وغريمه عليوي .

٣. الصراع في (غريم الورد ) بين السلوك (الوردي) والسلوك (الأسود) لدى قيم بعض الناس في المجتمع .
٤. في رؤية (علي الوردي وغريمه) نوع من الواقعية الملموسة من خلال الشخصيات .
٥. في رؤية (غريم الورد) نجد الرمزية في البيئة وبعض الشخصيات .
٦. العرض الأول يحمل أزمة فكر ، والعرض الثاني يحمل أزمة ذات إنسان .

**الاستنتاجات :**

١. للرؤية رسالة يستطيع المؤلف المخرج إيصالها إلى المتلقي بعدة وسائل من خلال مرجعياته وتراكم القراءات الثقافية والفنية . ويستطيع الأخر إتباعها في إيصال رسالة أخرى داعمة أو مكملة للأولى .
٢. تحمل الرؤية عدة موضوعات سياسية واجتماعية، يمكن تحقيقها بأداء ممثل أو بتقنيات أخرى.
٣. يستطيع المخرج من خلال رؤيته الإخراجية وتحليله للنص ، أن يبث خطاب يحمل في طياته قيمة تحاول أصلاح المجتمع .
٤. أن الرؤية الإخراجية ما هي ألا خطة فنية تساعد إيصال أفكار المؤلف للمتلقي .

**التوصيات**

١- تأكيد المخرجين على المعالجة و توظيف الرؤية الأخراجية في عروضهم لما لها من دور معبر عن دلالات النص المسرحي و اهدافه .
٢- تضمين موضوع الأتباع و اللا اتباع في الرؤية الأخراجية في المنهاج الأكاديمي لأقسام و فروع المسرح ، لما للموضوع من اهمية في توسيع ادراكات الطلبة نحو افاق تطوير التجربة المسرحية

**المقترحات :**

١- دراسة موضوع الازدواجية في الرؤية الإخراجية في عروض المسرح العراقي .
٢- دراسة تنوع ومغايرة في الرؤية الإخراجية لنص مسرحي عراقي واحد .

المصادر والمراجع

١. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة ، م/١، تحقيق:عبد السلام محمد هارون،(القاهرة–دار الفكر للطباعة والنشر–١٩٧٩) .

٢. أمين جياد ، سامي عبد الحميد ورحلته مع المسرح ، في : مجلة ألف باء ، العدد ( ٦٨٦ ) ، بغداد : ١٩٨١ .

٣. جاسم العبودي ، رؤوس أقلام للمبتدئ في دراسة التمثيل ، في : مجلة السينما ، العدد ( ٢ ) بغداد : ١٩٥٥ .

٤. خولة إبراهيم ، المخرج شاعر صامت ، في : جريدة الجمهورية ، العدد ( ٥٣٩١ ) بغداد : ١٩٨٤ .

٥. سامي عبد الحميد ، تجربتي في التمثيل والإخراج ، في : مجلة الأقلام ، العدد ( ٦ ) ، بغداد : ١٩٨٠

٦. سامي عبد الحميد ، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد ( ٧ ) ، بغداد : ١٩٨٢ .

٧. شذى طه سالم ، جماليات التكوين الصوري و اشتغالاته الدلالية في النص المسرحي ، مجلة دراسات تربوية ، العدد ٤٤ ، المجلد ١١ ، تشرين الأول ، ٢٠١٨ .

٨. سامي عبد الحميد و شفيق المهدي ، المسرح التجريبي في العراق ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد ( ٣ ) ، بغداد : ١٩٩٢

٩. سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ،( الكويت ، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٩ ، ١٩٧٩ ) .

١٠. عبد الحميد ، ضوء جديد على هاملت ، في : مجلة الأقلام ، العدد ( ١٢ ) ، بغداد : ١٩٧٤ .

١١. عبد الحميد كاظم الصائح ، جسر آرتا الطراز الخصب ، في : جريدة الجمهورية ، العدد ( ٧٤٥٥ ) ، بغداد : ١٩٩٠ .

١٢. عقيل مهدي يوسف ، إبراهيم جلال السؤال الإبداعي ، في : مجلة الأقلام ، العدد ( ٣ ) ، بغداد : ١٩٨٩ .

١٣. عقيل مهدي يوسف ، جاسم العبودي والواقعية الرصينة ، في : جريدة الثورة ، العدد (٥٨٣٤) ، بغداد : ١٩٨٦ .

١٤. عوني كرومي ، تجربتي في المسرح ، في : مجلة الأقلام ، العدد ( ٦ ) ، بغداد : ١٩٨٠ ،

١٥. الكسندر دين : أسس الاخراج المسرحي ، تر: سعدية غنيم ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

١٦. الكسي بوبوف : التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر: شريف شاكر ، دمشق ، ١٩٧٦.

١٧. لويس معلوف : المنجد ، معجم اللغة العربية ، (المطبعة الكاثوليكية ، بيروت – ١٩٥٢ ).

١٨. مجهول ، حوار مع الفنان جعفر السعدي ، في : مجلة المسرح والسينما ، العدد ( ١١ ) ، بغداد : ١٩٧٤ .

١٩. محمد بن ابي بكر الرازي : مختار الصحاح ، ط١ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٦٧.