

(دور الخيال في بناء المشهد المسرحي وتركيبه لدى طلبة كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط)

رنا راضي ياسين

Rana Radhi Yaseen

كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

ranar1401@uowasit.iq

ملخص البحث:

نظرا الى قلة الدراسات التي تناولت موضوع الخيال وعلاقته في المسرح يستعرض هذا البحث اهمية دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي للوصول الى تجسيد النص المسرحي وترجمته من خلال رؤية المخرج له واستخدام خياله الفني في تصوير المشاهد ، ولان الخيال هو الذي يخلق لدى المخرج ومصمم المشهد المسرحي التصورات الكافية لبناء صورة للمشهد المسرحي متوافقة مع فكرة النص المسرحي المراد تجسيده على المسرح، ونظرا لدور الخيال وفعاليته الكبيرة في بناء المشاهد المسرحية وخصوصا النصوص الرمزية فضلا عن الموضوعات التي لا يمكن تناولها بأسلوب واقعي على المسرح او بصورة مباشرة ولهذا يستخدم المخرج خياله في بناء مثل هكذا مشاهد، وبناء على هذا يهدف البحث الى:

1. التعرف على دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي.

اما الفصل الثاني والذي تكون من مبحثين وهما (الخيال في الفلسفة والمسرح) و(بناء المشهد المسرحي وتركيبه). اما الفصل الثالث تناول الاجراءات ومنهج البحث الوصفي التحليلي، اذ اشتمل مجتمع البحث على مشاريع التخرج للعروض المسرحية لطلبة كلية الفنون الجميلة للعام الدراسي 2017-2018. واشتملت عينة البحث على العرض المسرحي واقع خر افي. وفي الفصل الرابع ظهرت النتائج كالآتي:

1. اعتمد المخرج المطبق في رسم صورة المشهد على خياله الفني، اذ نجح في

جمع بعض العناصر واعادة تشكيلها في صورة قد تبدو مألوفة في بعض

صياغتها الا انها فعلت من الحدث المسرحي واعطته انسيابية عالية.

ثم بعدها التوصيات و المقترحات.

Due to the lack of studies that dealt with the subject of imagination and its relationship in the theater, this research reviews the importance of the role of imagination in building and constructing the theatrical scene in order to reach the embodiment of the theatrical text and its translation through

the director's vision of it and the use of his artistic imagination in depicting scenes, and because imagination is what creates in the director and designer of theatrical scene. Sufficient perceptions to build an image of the theatrical scene compatible with the idea of the theatrical text to be embodied on the stage, and given the role of imagination and its great effectiveness in building theatrical scenes, especially symbolic texts, as well as topics that cannot be addressed in a realistic way on the stage or directly, and for this reason the director uses his imagination in building such. Based on this, the research aims to:

1. Recognize the role of imagination in constructing and constructing theatrical scenes.

As for the second chapter, which consisted of two sections, namely (Imagination in Philosophy and Theater) and (Construction and Composition of Theatrical Scene). As for the third chapter, it dealt with the procedures and the analytical descriptive research method, as the research community included graduation projects for theatrical performances for students of the College of Fine Arts for the academic year 2017-2018. And the research sample included the theatrical performance, a reality of another affair. In the fourth chapter, the results appeared as follows:

1. The applied director relied in drawing the scene image on his artistic imagination, as he succeeded in collecting some elements and reconfiguring them into a picture that may seem familiar in some of its formulation, but it did so from the theatrical event and gave it a high flow.

Then recommendations and suggestions.

الفصل الأول:

مشكلة البحث:

الخيال استحضارا لصورة ذهنية وخلق متسلسلات صورية في الذهن لها علاقة مباشرة وغير مباشرة بالمشاهدات العيانية بالحياة اليومية بشكل عام. وتكون ذات ارتباطات واضحة أو غامضة مقارنة بالحياة المعاشة من قبل الفرد أو الطموحات والمشاهدات والملاحظات المخزونة في الذاكرة. إذ تستمد تلك الصور حيويتها من طاقة الذهن لدى الأفراد حسب قدراتهم العقلية. وقد هيمن الخيال على المسرح من خلال بنائية الحدث المسرحي والذي يشكل فيه الخيال صورا واقعية أو لا أساس لها في الوجود، أو تقديم تفصيلات برؤى خيالية، إذ يقدم الخيال الأشياء التي يحلم بها عقل الإنسان عادة والتي لا يتسنى له مشاهدتها في الواقع فضلا عن الموضوعات التي يصعب تناولها واقعيًا، الأمر الذي يرغمه على تناولها بصورة خيالية، فالخيال يعد معبرا يمر عبره مفسرو العملية الإبداعية، وهو ضرورة من ضرورات إنتاج المنجز الفني عند مبدعه. وإن بناء وتركيب المشهد المسرحي سواء في النص أو العرض يشكل فيه الخيال صورا لا أساس لها في الوجود، ففي النص الذي يكتب للقراءة ولا سيما المسرحيات ذات الأسلوب الرمزي أو التي تنتمي إلى مسرح العبث يكون الخيال على أشده، لأن صور الأحداث ستتشكل في ذهن المتلقي وليست في رؤيته البصرية، ولهذا يقع على الكاتب مسؤولية ترصين بناء الحدث الدرامي بما يساهم في رفع كفاءة مخيلة المتلقي وقدرته التحليلية. ولهذا وجب على المخرج أن يتمتع بقدرة عالية من الخيال لا سيما في بناء وتركيب المشهد النصي وتحويله إلى مشهد مسرحي، فالعرض المسرحي يتردد بين الواقع والخيال ويقوم على الفعل الذي لا يمكن تحقيقه دون اللجوء إلى عالم الخيال. ومن هنا تجد الباحثة أهمية الخيال في بناء المشهد المسرحي وتركيبه لدى طلبة كلية الفنون الجميلة، مما أكدت على تشخيص ذلك على أنه يشكل أحد المعوقات لدى الطلبة في مشاريع تخرجهم المسرحية، وقد صاغت الباحثة سؤال الدراسة كالتالي: ما هو دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في:

1. يساهم هذا البحث بتعريف الطلبة كيفية بناء المشهد المسرحي و دور الخيال في تركيبه.

ثالثا: أهداف البحث:

1. التعرف على دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي.

رابعا: حدود البحث:

الحد الموضوعي: دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي.

الحد الزماني: 2018-2019

الحد المكاني: محافظة واسط / كلية الفنون الجميلة.

خامسا: تحديد المصطلحات:

اولا: الخيال

"هو نشاط نفسي لدى الانسان تتولد اثناءه عبر تحويل ما لديه من تجربة صور حسية وذهنية جديدة، وبفضل الخيال لا يتمكن الانسان من تصور ما هو موجود فعليا فحسب، بل وحتى ما يستحيل وجوده على ارضية الواقع" (مصطفى حسبية، 2009، ص214)

وقد قال ستانسلافسكي رأيه فيما يخص الخيال المسرحي في "انه لا يمكن نقل كل صورة من صور الحياة الحقيقة إلى المسرح، لان ما نستخدمه في المسرح هو الصورة الحقيقية بعد تحويلها إلى ما يعادلها من صور شاعرية بواسطة الخيال المبدع" (ستانسلافسكي، دت، ص83)

عرفت الباحثة الخيال اجرائيا:

عملية عقلية تعتمد على تكوين جديد بين خبرات وتجارب سابقة بحيث تنظم هذه الخبرات بأشكال وصور جديدة يمكن للطالب المطبق توظيفها في بناء وتركيب المشهد المسرحي.

ثانيا: التركيب:

" هو التأليف بين عناصر متفرقة لإعادة جمعها في كل متماسك، وهو ايضا عملية عقلية ذهنية او تقنية تتحد فيها عناصر مفردة او اجزاء متعددة المصادر، فتتألف منها وحدة منسجمة توحى بالاندماج والتناسق والاحساس بالجمال" (جبور عبد النور، 1984، ص65)

وعرفته الباحثة اجرائيا:

هو الجمع بين اجزاء الشيء ليتكون شيء مغاير تماما عن ما تم جمعه من عناصر ومواد اولية تنتج لنا عملا فنيا ذا قيمة جمالية يطلق عليها اسم واحد.

ثالثا: المشهد

" هو وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول وخروج احدى الشخصيات، او يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة" (ماري الياس وحنان قصاب، 1997، ص14)

وعرفت الباحثة المشهد المسرحي اجرائيا:

هو البناء والتركيب الفني للعناصر السمعية والبصرية التي يتكون منها العرض المسرحي في فترة زمنية معينة ومكان معين.

الفصل الثاني: الاطار النظري المبحث الاول: الخيال في (الفلسفة، المسرح)

اولا: الخيال فلسفيا

الفلسفة تتميز بكونها نشاطا تأمليا يتأمل دعائها فيها العالم والمجتمع والوجود وأصول كل واحد منها وغاياته، اذ يتمتع الكائن الإنساني بقدرة كبيرة على استحضار الوقائع والمدرجات دون الحاجة إلى وقوعها من جديد أي انه يستطيع استنباط الخبرات السابقة في غياب التنبهات الأصلية ويكون لتلك التنبهات صور ذهنية مشابهة للصور الأصلية إلا أنها ليست مطابقة لها في العادة ويطلق على هذه العملية مصطلح (التذكر) وبإمكان الإنسان أن يستخدم عملية أكثر تعقيدا وأكثر شمولاً في التذكر من خلال قدرته على الطواف بذهنه ورسم صورة رمزية تختلف عن استحضار التنبهات السابقة إلى تكوين جديد مغاير للأصل وهذه العملية هي الخيال ويرتبط التخيل بالإحساس والإدراك والتذكر فالفرد أثناء تخيله ينفق ويرتب ويحور وصولاً إلى الحقائق التي لم يكن من الممكن إدراكها عن طريق الحواس، وقد مهدت عملية تخيل الإنسان للوصول إلى الحقائق التي لم يكن من الممكن إدراكها عن طريق الحواس لذا أمكن القول لولا قدرة الإنسان على التخيل لما استطاع أن يستوعب وقائع التاريخ وان يفهم الفنون والآداب والعلوم أو يكشف عن عناصر الثقافات الأخرى. (شاكر عبد الحميد، 2009، ص8-11)

مفهوم الخيال عسيراً على الفهم وفق ماهيته واليات اشتغاله اذ حاول الفلاسفة معرفته، وتفسير الفعاليات المصاحبة له كالحدس والذاكرة، والأبداع والتوهم حتى ان بعض الآراء حاولت ربط الخيال باللاواقعية ليبدو وكأنه بحث ميتافيزيقي في حين عمل البعض الآخر على ربط الخيال بالواقع ، فالخيال هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غياب المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التقت إليها، فهو خزنة للحس " ومولده في النص الأيمن من المخ ولكنه يتركه الى حين ليخلق كوظيفة عليا تقف وراء الأنشطة اليمنى واليسرى للمخ، اليمنى الخاصة بالصور والانفعالات واليسرى الخاصة بالمنطق واللغة" (شاكر عبد الحميد، 2009، ص478) ، والفعل منه هو التخيل يعمل على وضع العلاقات الموجودة بين الحقائق واقعيًا في علاقات جديدة فهو يشبه الاختراع مشابهة كبيرة لذا فهو كالتداعي يكون أحيانا حراً وفي أحيان أخرى مقيداً، (فاخر عاقل، 1978، ص2-7)، فقد تعددت

الآراء حول المفهوم اذ يرى (ارسطو) الخيال على انه " الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل" (محمد ابو ريان، 2014، ص124) ،واكد على ان الخيال حركة يسببها الإحساس، فلا يكون الأول دون الثاني وإذا ما انعدم أحدهما غاب التصور ، غير ان كان هناك رأي آخر مغاير لرأي ارسطو اذ أدرك (كانت) أهمية الخيال الكبيرة فلم يعد الخيال لديه مجرد إحساس او لعب فقد نجا الخيال من هذين الوهمين وأصبح الخيال لديه عنصر مهم في تشكيل العالم فالخيال لديه "عنصر يسهم في تكوين العالم فملكة الخيال ضرورة هامة واساسية في تصحيح عمليات المعرفة" (علي الربيعي، 2011، ص29) ، اذ ان العملية الإبداعية بحسب (كانت) تتركز على محور ارتكاز الشخصية من جهة والحكم من جهة أخرى. ففي معظم الحالات تقوم ظاهرة الحلم وغيرها من تجليات اللاوعي بتأدية وظيفتها بإغناء مخزون العمل الإبداعي. وتؤدي المخيلة أثرا يستحيل بدونه فهم العمل، وهكذا فالإنسان حسب كانت لا يستطيع ان يفعل أي شيء دون ان يرسمه ويتخيله في ذهنه، وقد اوكل كانت للخيال دورا مهما في صناعة الجمال انطلاقا من تفكير الفنان وخياله الخلاق. في حين نجد ان (شوبنهاور) يجد صفة الملازمة بين العبقرية والخيال، بل ان العبقرية والخيال هما شيء واحد " والخيال بوصفه احد العناصر الرئيسية للعبقرية فإنه يرتبط بالحرية من جهة وبالأبدية من جهة أخرى" (رياض عوض، 1994، ص256) وفي مقابل ذلك كانت هناك مقاربة أخرى اذ وضع (سارتر) فعل الخيال مقابل الفعل الحسي وفي ذلك يقول " الموضوع الخيالي يمثل في الذهن كأنه غير موجود انه لا يقوم في زمان معين او مكان معين، كما هو الامر في الصورة التي تسترجعها الذاكرة" (سعيد توفيق، 1992، ص169)

بينما الخيال عند الفلاسفة العرب ومنهم (الفارابي، وابن سينا والغزالي) اعتمدوا على القوى المدركة الباطنة، واهمها القوة الخيالية التي تعمل على "بقاء صور الاشياء المرئية بعد تغميض العين، بل يتطبع فيها ما تورده الحواس الخمس، فيجتمع فيها وتسمى الحس المشترك" (ابو حامد الغزالي، 1966، ص252) والمقصود بالصور هي ما يرتسم عن الموجودات في الحواس، وهذا يعني ان الوجود الخيالي لا يتحقق من وجهة نظر (الغزالي) الا بادراك اشياء موجودة في الخارج، وتسهم صورها الغائبة عن الحس بتكوين الوجود الذاتي الحقيقي، لا كالوجود الحديسي الذي يمكن له ان يتصور اشياء ليس لها وجود ذاتي في الخارج. (ابو حامد الغزالي، 1966، ص253-254)

وبناء على ما تقدم تجد الباحثة ان الخيال يرتبط بالإدراك، فالخيال تغذية الصورة المخزونة في الذاكرة والتي جاءت عن طريق الإدراك. كما ان التخيل يرتبط بالتفكير

اذ ان الصورة المتخيلة تتمركز في عملية التفكير مباشرة، وهنا لا بد من الاشارة الى ان المخيلة لا تفرض ولكنها نتيجة مترتبة على التفكير أي انها لا تفرض على العملية المعرفية بل تشتمل العمليات المعرفية.

ثانيا: الخيال في المسرح

تكمن صعوبة العمل المسرحي في القدرة على تجسيد الافعال الانسانية بصورة مرئية- مسموعة، ولا يتمكن من ذلك الا المؤلف الذي يعيش الواقع الاجتماعي ويتفاعل معه من جهة، ويتقمصه من جهة اخرى، ويمتلك خيالا واسعا من جهة ثالثة. " كاتب المسرح مطالب بحكم طبيعة الدراما ذاتها ان يتغلغل في ارواح الشخصيات وهو ليس قاضيا ولكنه خالق.. وهو مطالب بان يعيش الحياة الكاملة لكل شخصياته" (بيتر بروك، 2011، ص49) الكاتب الدرامي يقدم للمتلقي واقعا اجتماعيا من خلال افعال الشخصيات الدرامية وطبيعة الصراع الدرامي فالشخصيات لها اهداف ونوايا تسعى لتحقيقها سواء كانت تلك الاهداف مشروعة ام غير مشروعة، وبراعة المؤلف المسرحي المتمكن تكمن في كيفية صياغة الحوار الدرامي للوصول الى الهدف الاعلى للنص المسرحي، " وكل ذلك لا يتم الا من خلال الخيال الذي يعد بمثابة المحرك الديناميكي للتطور الحاصل في الحدث وافعال الشخصيات" (روجرم، دبت، ص 230) على اعتبار ان مهمة المؤلف هي تقديم وسط اجتماعي يتفاعل فيه الفرد مع الآخرين.

اما بالنسبة للمخرج فأن الخيال من اساسيات عمله، وبدونه لا يستطيع تجسيد الفكرة الاساسية للمؤلف المسرحي من خلال الممثل، فعلى سبيل المثال يستخدم المخرج المسرحي الانكليزي (بيتر بروك) الخيال من اجل الوصول الى المسرح المقدس وهو المسرح المرئي لكل ما هو غير مرئي، من خلال تجسيد الاحداث تجسيد طقوسي، وربط العلاقات بين المجتمع الحالي والمجتمعات السابقة عبر نوعا من الانشطة الرمزية وليس الوظيفية لإحداث التأثير الفعلي في المتلقي. ان عروض بيتر بروك تقدم الجانب الروحي للمجتمع لإجباره على الاحساس بالانتماء الاجتماعي وتدعيم الاحساس بروح المشاركة داخل المجتمع، وان عمل المخرج ينقسم الى مراحل مختلفة انه يتسلم النص من المؤلف حيث ان الكلمات ستتحول الى اصوات واشارات بناء على امره، وبعدها يبدأ بتشكيل النص من خلال التعمق في معطيات النص المسرحي، ليبدأ بتصميم رئيسي لرسم الحركة المسرحية الى ان يبدأ بالتدريبات او البروفات. (سعد اردش، 1979، ص142-143) في الواقع ان الخيال يستخدم في جميع وظائف المخرج ولكن الاستخدام الفعلي للخيال يكون في المرحلة الاولى للتخطيط من لحظة اختيار النص الى ان تبدأ التدريبات والبدء بتنفيذ العناصر المادية للعرض المسرحي.

ان المخرج يعتمد بشكل كبير على الخيال وهو ما يعني خلق مجموعة من الصور الثابتة والمتحركة والاصوات في مخيلته اثناء وبعد ان يقرأ النص لأكثر من مرة، ويحاول ان يشاهد النص متجسدا على خشبة المسرح، هذا هو الفارق الجوهرى بين قراءة المخرج والقراءات الاخرى لتي يمكن ان يقوم بها القارئ العادي، لان المخرج يكون صورا دقيقة في خياله للمفردات البصرية الداخلة في بناء وتركيب المشهد المسرحي بقصد تحويله الى علامات مشهدية تدعم التكوين الجمالي للعرض المسرحي، وبناء على هذه الصور المتخيلة، يتخذ المخرج قرارات بناء المشهد وهذه القرارات تتحول الى افعال تنفيذية. (باسم الاعسم، 2010، ص159). وعلى هذا الاساس ترى الباحثة ان الخيال هو الاداة الاكثر خطورة من بين ادوات المخرج المباشرة والغير مباشرة، نعم باقي الادوات مهمة مثل الممثلين، وفريق المصممين للعناصر المرئية والصوتية، والمنفذين، ولكن الخيال هو الذي يخلق كل الرؤى الاخراجية لصناعة العمل المسرحي.

اما الممثل فانه يبدأ فعل الاداء لشخصية ما ذهنيا (أي في مجال الخيال) اذ لا يمكن للممثل ان يدرك او يفكر في ابعاد الشخصية المسرحية من دون وجود خيال خلاق لديه، فحواسه تستقبل العالم المادي (معطيات النص) وتنقله الى العقل حيث تكون الصور الذهنية وتصبح مدركات، كما ان الصور العقلية ليست مطابقة تماما لمثيلاتها في العالم الخارجي، بل عادة ما تكون اقل وضوحا لأنها قابلة للتشكيل والتحويل والتفكيك بحسب ظروف الشخصية، وهذه العملية لا يمكن ان تتم عند الممثل دون من دون ان يكون لديه خيال خصب تركيبى يعمل على اعادة هيكلة الصور الذهنية المتشكلة وتشخيصها بفعل الاداء على خشبة المسرح. (سمير سرحان، دت، 63-67) اذ ان خيال الممثل هو الذي يحول كلمات النص المسرحي المنطوقة الى فعل يتجسد بقوة على خشبة المسرح " ويؤثر في المشاهد ويجعله يرى الكلمات ويتصورها/ أي لا يسمع الصوت بقدر ما يرى الصورة ومضمونها" (فولفانج هاوزن واخرون، 2000، ص80) ومن ثم تنتقل الصور الذهنية المتكونة الى مرحلة الاعداد الوجداني والنفسي ويبدأ بنقص الشخصية المسرحية.

المبحث الثاني: بناء المشهد المسرحي وتركيبه

اولا: تطور المشهد المسرحي تاريخيا

لقد تخطى المسرح حقبا كثيرة، ومر بحضارات كثيرة كان السلوك الانساني فيها بسيطا، ويكاد ان يكون موحدًا حتى الازياء والعادات والتقاليد هي واحدة في المجتمع الواحد حيث "يصبح تجسيد النص المسرحي او ادارته او توجيهه، وتنفيذه قاصرا بالدرجة الاولى على تجسيد الكلمات صوتا و اداء وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار او تنفيذا لملاحظات المؤلف، ولهذا كانت وظيفة التنفيذ من ابسط الامور، وغالبا ما كان يقوم بها المؤلف نفسه كما في المسرح الاغريقي" (سعد اردش، ص21) ولكن سرعان ما تغيرت الاوضاع واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف بل تعداه الى المخرج والمصمم المسرحي وحتى الممثل احيانا. وشهدت العصور الوسطى "ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض المسرحي واطل ق عليه (المدير او القائد و الرئيس)، الا ان التقدير والاهتمام الاكبر بقيا حكرا على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور" (احمد ابراهيم، 2005، ص57) واستمر هذا الوضع حتى القرن السابع عشر، الذي ازدهر فيه النشاط المسرحي بإعمال شكسبير و موليير والتي فرضت اعمالها طبيعة جديدة للعرض المسرحي، ومع ذلك بقي الممثل يواجه الجمهور بأسلوب ادبي، فكان العرض المسرحي حالة ادبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج الا القليل من الخبرة الاخراجية. وجاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل، والتحولت التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد المسرحي تقنيا ليصنع صورة مسرحية تجذب المشاهدين، ومع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية والتقنية قد وفرت البيئة الخبة بالمفهوم الحديث، وبدأت تتشكل مقومات المخرج المسرحي، وبدأت ترسم معالم الاخراج والسينوغرافيا برؤية جديدة وبأدوات مغايرة لما كان سائدا عليه من قبل في انجاز العرض المسرحي، ومن اهم ما جاءت به تشكلات الوعي في هذا النوع من الممارسة، هي اعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وابداع المخرج ومحاولات الخروج من سلطة المؤلف، بعد ان كان بناء نصه هو اساس بناء المشهد المسرحي والعرض بصورة عامة، وهو نقطة المرتكز لما يريد ان يقدمه للمتلقي سواء كان قارئاً او متفرجاً.

وبعد ما كان الاخراج يقتصر على ترتيب وتنظيم ظهور المشاهد المسرحية على خشبة المسرح، تطورت الحياة بكل جوانبها وهذا التطور ادى الى حدوث متغيرات تجعل الامور البسيطة اكثر نضجا، وهذا ينطبق على فن الاخراج المسرحي

والتصميم، والذي وجد تبلوره وتطوره على أيدي عدد من الفنانين والباحثين في مجال المسرح، وقد كانت بدايات فن الإخراج التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر تزامنا مع ظهور العديد من الاكتشافات العلمية والأفكار الفلسفية الحديثة وحدث الثورة الصناعية التي جردت الأشياء من قدسيته، كل هذا أدى إلى ظهور تيارات فنية جديدة كان لها الدور الكبير في تغيير التجربة الإنسانية على وفق مفاهيم جديدة، وتيارات مسرحية قدمت رؤاها وفلسفة تصوراتها ضمن أساليب عرض جديدة تتقاطع مع المؤلف والسائد وتتحو باتجاه المبتكر والجديد. (شكري عبد الوهاب، 2002، ص11-12) وقد شهد المسرح تطورات مهمة وخاصة بعد أن تحددت فعالية الإخراج وخصوصيته ودوره في الممارسة المسرحية وحدثتها الفنية متمثلة بما قام به الدوق (ساكس مننجن) إذ أعطى أهمية عملية لمهمة الإخراج من حيث التحليل والتفسير والأداء والتمارين المسرحية وفي إدارة الممثل ولم يقتصر إنجاز (مننجن) على الأداء وتطوير التدريبات و الدراسات الدقيقة للواقع التاريخي للمنظر المسرحي والملابس الملحقات. (سعد اردش، ص42) ووضع نظام للعمل يستطيع من خلاله القضاء على صورة الممثل الأول الذي كان محور العرض المسرحي، بل تجاوز ذلك إلى مفهوم تكامل الصورة المسرحية، والذي يعني وحدة عناصر التعبير في العرض المسرحي، الذي يعد جوهر الإبداع في تجربة الإخراج المسرحي، إذ أدرك بذلك أن وسائل التعبير المسرحي يجب أن تنظمها وحدة فنية تبدأ بالصورة المرئية الفريدة، لذلك أهتم بشكل كبير بوضع تصورات مرسومة لدقائق وتفاصيل كل مشهد مسرحي. (محمود ابو دومة، 2009، ص25) وهكذا تبلورت من خلال تجربة (مننجن) مفاهيم الرؤى الإخراجية عبر تجارب عدة قام بها عدد من المخرجين منذ منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين وإلى يومنا هذا. وقد شكل عصر النهضة منطلقا للمسرح والمسرحيين إلى الاحتراف من خلال تكوين الفرق الجواله والفرق الثابتة حيث أصبح المسرح مؤسسة من المؤسسات الثقافية الجماهيرية، كما أن الجهود والابتكارات في إيطاليا ساهمت في عملية الإبداع للعرض المسرحي وذلك بما تمخض عنه الإبداع في نظرية المنظور، إذ أعطت مكانة تخصصية قائمة بذاتها إلى مهندس الديكور، منفصلة بوجه خاص عن مؤلف النص الأمر الذي يؤدي بالضرورة الإنسانية إلى تنازع الاختصاص بين ثلاثة أركان رئيسية للمسرح (الكاتب، ومهندس الديكور، والممثل) (سعد اردش، ص30-31). وقد اوعز (ابيا) اهتماما كبيرا في بناء المشهد المسرحي والصورة المسرحية وقد أدرك ادولف ابيا ان عناصر بناء المشهد المسرحي تظل مرتبكة إذا تركت لحالها وإذا ظل المخرج منتظرا من الممثل ان يجد طريقه. لذا فإنه أولى اهتماما كبيرا لعناصر بناء المشهد المسرحي وتركيب الصورة المسرحية، إذ

جعل من المسرح عالم مصغر واعتبر أرضية المسرح ليس خشبة بل سطح الأرض وان الستارة التي تملأ المسرح ما هي الا فضاء السماء ومن هذا المنطلق عمد ابيا الى بناء المشهد من خلال اتساع المسافة وإظهار العمق وابتعد عن الاشكال المرسومة الشفافة واتخذ واقعا جديدا في اعداد المشهد المسرحي وقد كانت الإضاءة هي من أبرز اهتماماته في بناء المشهد المسرحي. (اريك بنتلي، 1986، ص18026) وايضا أرتكز ابيا في تأسيسه لرؤيته في العرض المسرحي الذي ينحو منحاً تكثيفياً يستهدف توحيد عناصر الكلمة ، الموسيقى والتشكيل في كل هارموني ساحر، إذ أعتمد آبيا في تصويره للعرض المسرحي على تفكيك العناصر المشكلة له ومن ثم إعادة تركيبها استنادا الى علاقاتها داخل نسق العرض المسرحي ، وذلك من خلال (قراءة النص وتحليله في الزمان عبر مجموعة من الصور المتخيلة ، والدلالات المدركة من خلال الحوارات التي يرسمها الفضاء المسرحي بوسائله المتعددة وإيصالها بشكل مرئي الى المتفرج) (محمد الجبوري، 2002، ص80) وقد سار على نهج (ابيا) عدد من المخرجين المتأثرين به أمثال (غوردن كريك) وغيرهم حتى جاء (بريتولد بريخت) ليغير مسار بناء المشهد المسرحي ويخرج عن واقعيته وعمد الى اختزال العناصر التي تسهم في بناء المشهد وأيضا عمد الى الاستخدام المتعدد لها، واكد أيضا على ان عناصر العرض او المشهد يجب ان لا تثير وهما عند الممثل كما لو انه موجود في عالم واقعي بل ان مكونات المشهد المسرحي وجدت لتؤكد للمثل ان هذا مسرح حقيقي ولا يجب له الاندماج فيه (بريتولد بريخت، 1973، ص242-245) ، وعندما عارض (بريخت) المسرح الارسطي لأنه كان يرى ان المسرح ليس عملية إعادة واسترجاع للواقع ، بل هو الابتعاد واجتباب كل ما يخلق الايهام والاندماج وذلك لان الايهام هو احد صفات المسرح الاعتيادي، وعلى هذا الأساس عمد (بريخت) الى تقليل عناصر العرض المسرحي او عناصر بناء المشهد وليس الاستغناء عنها نهائيا، وجعلها عناصر قابلة للاستخدام المتعدد، وبهذا سيقدم المشهد المسرحي صورة مفعمة بالحياة ومتجددة. (اريك بنتلي، ص75-78) كما لجأ برشت إلى استبعاد عملية الإيهام العاطفي المتداولة في المسرح التقليدي من خلال التركيز على عملية التحوير العقلي بين عناصر العرض المسرحي مع بعضها البعض من جهة وبينها كوحدة مشكله للعرض المسرحي والمتلقي من جهة أخرى ولهذا فقد أعتمد برشت مبدأ جمالياً أطلق عليه أسم التغيرب ومفاده أنه يجب تصور مسافة فكرية تساعد عناصر العرض على تقديم الأحداث دون تجسيدها وبالتالي فهي تساعد على وضع المتلقي ضمن مساحة تلك المسافة الفكرية بينه وبين العرض أذ أن برشت "يريد بالتغيرب أن يحرك عقل المتفرج ويدفعه إلى إعادة التفكير في كل شيء من أجل التغيير من خلال أحلال

نشاط فكري ثاقب ونقدي أساساً لدى المتفرج محل المعايشة المستكنة القاصرة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد ويتراجع عن مجرى الواقع اليومي المؤلف " (رياض موسى سكران، 2001، ص45)، والمتفق عليه ان الإنتاج المسرحي عمل مركب لا يقوم إلا بمساهمة فنون أخرى فضلاً عن اللغة الأدبية التي يوفرها النص المسرحي، بما ان العرض المسرحي يشمل عدة أوجه سمعية وبصرية وحركية، فأن الوجه البصري والحركي يتكون من صور متسلسلة، وبما أن المخرج هو سيد العرض، فهو الفنان الموحد لجميع عناصر العرض المسرحي اذ يصهرها في رؤية واحدة باستخدام خياله الخصب ومرجعيات الإخراج ونظرياته، لذا يصبح من البديهي أن تقع مهمة بناء المشاهد المسرحية على عاتق المخرج بالدرجة الأولى. ومن هذا المنطلق سنتجه الباحثة الى دراسة عناصر بناء المشهد المسرحي على أساس عناصر العرض المتكاملة.

عناصر بناء المشهد المسرحي

يدخل تحت مسمى المشهد المسرحي عناصر متعددة مكونة له، تعد محددات الزمان والمكان والفضاء مع ما تعنيه من وظيفة جمالية وعامل تأثير شديد في تلقي الشكل الفني، وقد تكون لتلك العناصر وظائف أخرى تحددها طبيعة العمل، كذلك قد يقوم المخرج بالتركيز على عنصر ما حين يمنحه فاعليته وبروز دوره عن عنصر آخر، إذ أن ذلك يعتمد على مدى صلاحية العنصر لخدمة الفكرة (عباس علي، 2005، ص53). أي أن الفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب من اجل أن يكون معداً للتغذية المتكررة، وتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع عناصره، الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حدة أن يحققه (ادولف ايبا، 2005، ص4). تتفاعل عناصر العرض المسرحي لخلق دلالات جمالية ومعرفية لغوية وفكرية تتجسد في معانيها خطابات لغات العالم لتكون رافداً معرفياً مهماً ومحركاً لدينامية المفهوم الثقافي العام. (وسام مهدي، 2011، ص45)، وبما ان المشهد المسرحي هو أصغر وحدة درامية في العرض المسرحي او ممكن ان يكون هو عرض مسرحي مصغر تنطبق عليه قواعد وتقسيمات العرض المسرحي المتكامل فمن هذا المنطلق قسمت الباحثة عناصر بناء العرض المسرحي على الالف التالي:

أولاً: النص المسرحي

من المتفق عليه ان النص المسرحي هو مضمون العرض، نعم ان هناك عروض مسرحية صامتة لا تحتوي على حوار، لكنها مقدمة من قبل مؤلف أيضاً وتحتوي على فكرة، وان كل نص مسرحي يحتوي على قيم تربوية وجمالية واخلاقية، وان مهمة كل

من يعمل على صناعة العرض المسرحي ان يترجم هذه القيم ويعبر عنها ابتداء من المخرج الى الممثل الى كل العاملين في المسرح. ويعد النص المنطلق الرئيس أو الحلقة الأولى من سلسلة حلقات العرض المسرحي، "فهو مصدر الإلهام للمخرج ويتحكم فيما بعد في قراره بتقديم هذا العمل من عدمه. انه يعثر في داخله على ما يخصب من خياله ويوقظ تفكيره ويتوافق مع رسالته الفكرية الموجهة إلى العالم، كما يجد فيه الأفكار والمحتويات والمعاني التي تعكس رؤيته فيما يريد التعبير عنه " (زيجموننت هبنز، 1993، ص99). لاسيما أنه يتخذ شكل حوارات موزعة من أدوار متعددة وأن دلالاته لا تكتمل إلا داخل العرض المسرحي الذي يختاره له المخرج لأنّ النص عبارة عن علامات ودلالات لا تتفك إلا بفعل قراءة ومهارة المخرج والممثل في إدراك معانيها لأنه يوجد داخله دلالات ومعاني أخرى تنتقل إلى موضوعات جديدة من خلال قراءة المخرج الى ما وراء الكلمة ولعل هذا ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لتأويل رؤى اخراجية مختلفة لعروض عديدة. فاختيار النص المعد للعرض من مهام المخرج، لذلك ما يهمه ليس النص باعتبار قيمته الأدبية وإنما باعتباره كلاما يتحول الى صورة مشهديه. "في النص تلنقي الكلمة بالصورة وما الإضافة في الظروف المعطاة، التي يوردها الكاتب إلا محاولة منه لتوكيد على حضور الصورة، إنه يصف المشهد والحركة والأصوات" (نديم معلا، 2000، ص94) ، أي العرض موجود ضمنيا داخل معاني النص. إنّ فكرة العرض حاضرة كعالم متخيل في ذهن المؤلف، مثلما أنّ المخرج يحاول تخيلها اعتمادا على نظام الدلالات اللغوية قصد صياغة العرض، فالنص يحمل رسالة وفكرة تكمن في الكلمات التي تقوم على الإشارة، كما تعمل على تحريك الأحداث والشخص لتصبح الفكرة في نهاية المطاف حركة تتجسد بواسطة الإلقاء فالنص الدرامي نصا مفارقا ومختلفا عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى بجمعه بين خاصيتين أساسيتين هو أن المسرحية لا تظهر حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلا حين تتجسد على الخشبة، وأول خطوة في ذلك كله هي النص "فمهمة الكاتب المسرحي هي إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته فنسه لا يعدوا أن يكون عنصرا في مزيج مركب من الأساليب الجمالية التي تتحد لتولد عملا مرثيا مسموعا، ويقود الوعي بالعملية التكميلية بين الكلمة والصورة عددا كبيرا من المؤلفين إلى الإفاضة في الارشادات المسرحية التي تصف المنظر المسرحي والحركة والأصوات"(جوليان هيلتون، 2010، ص32). وان مهمة المخرج هي تحويل الرموز اللفظية والظروف المعطاة المكتوبة والتي تمثل أفعالا، إلى إشارات التمثيل، وممكن ان يغير من معانيها وفقا للإمكانات الخاصة بالممثل الذي يصنع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن يمثل

الشخصيات الدرامية الموجودة في النص المسرحي، والفعل في المسرح يحمل معان عدة فهو في أبسط أشكاله ومعانيه مجموع الأفعال والحركات التي يقوم بها الممثلون وانطلاقاً مما سبق يتضح أن النص هو المساهم الأول في تشكيل العرض المسرحي وبالتالي هو أساس بناء المشهد المسرحي وتركيبه.

ثانياً: الممثل

الممثل من أهم العناصر في عملية بناء وتركيب المشهد المسرحي، إذ يقف بالصدارة مع مجمل مكونات العرض، وإن أهميته نابعة من قدرته على استثمار جسده ومشاعره بالشكل الذي يجعله متحركاً مرناً مرتبطاً بأشكال قد لا تبدو مرنة على خشبة المسرح. من الصعب الاستغناء عن الممثل، لكونه عنصراً فاعلاً في العرض والمشهد المسرحي، ومكوناً أساسياً وجوهرياً في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور، فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل فقد نجد مسرحاً دون ديكور، لكننا لا نجد أبداً مسرحاً دون ممثل، فحتى مسرح الدمى والعرائس وخيال الظل، فهم ممثلون بصورة أخرى، "وإن جسم الممثل يرتبط لدى المخرج على نحو تشكيلي وحركي بالناحيتين التكوينية والإيقاعية وبالبيئة والتكوينات المعمارية" (الكسي بوبوف، 1976، ص 252). ويتمثل دوره في بناء المشهد بنوع الحركة الفعلية المباشرة مع الممثلين الآخرين، وغير المباشرة مع مجموعة التقنيات المرئية والمسموعة المشكلة للخطاب البصري في أي عرض مسرحي والممثل هو العنصر الفعال الذي يطور ويخدم الفعل المسرحي نحو الذروة لوصول أفكار وأهداف المسرحية، ضمن قيم جمالية ودرامية تتشارك فيها العناصر الأخرى التي تساهم في بناء المشهد المسرحي. وهناك عوامل كثيرة تساعد الممثل في السيطرة على الشخصية التي يتقمصها من كلمات وصور وأنغام وأصواء، ويشكل معها روابط وعلاقات خاصة، وبالتالي هي ترتبط مع كل مكونات وعناصر العرض المسرحي، والممثل الموهوب وحده الذي يستطيع إيصال انفعالاته الداخلية باستخدام خياله إلى المتلقي، لأن المتلقي يتطلع "لا إلى الشكل الخارجي من حيث خارجيته فحسب بل هو يطمح إلى الوصول إلى أسرار هذه الشخصية الداخلية" (عقيل مهدي، 2001، ص 80). وقد أعطى المخرج الاهتمام الأكبر للممثل من أجل دعم العرض المسرحي، ولأجل الممثل استعان المخرجون بكل العناصر المرئية والسمعية لكي يتمكنوا من تجسيد الأفعال، والممثل يستطيع أن يترجم هذه الانعكاسات إلى تعبير تمثيلي قبل أن يجسدها على خشبة المسرح لأنه يكون على إطلاع باتجاهات فن التمثيل المتباينة والتي تعمل على إعادة بناء وتصوير الصفات الخارجية للشخصية بل يكون على دراية بكيفية تطبيق هذه الأساليب بما يلائم المشهد المسرحي، مستعملاً التعبيرات الأدائية المناسبة

(جواد الحسب، 2015، ص8-16). حيث الممثل هو الذي يحول الكلمات بواسطة خياله إلى قوة " تؤثر في المشاهد وتجعله يرى الكلمات ويتصورها، أي لا يسمع الصوت بقدر ما يرى الصورة ومضمونها " (فولفانج هاوزن وآخرون، ص80). ومن ثم تنتقل الصور الذهنية المتشكلة إلى مرحلة الإعداد الوجداني والنفسي، فيتعرف الممثل على طبيعة الشخصية التي سيؤديها وأبعادها النفسية (داخلياً + ظاهرياً)، وأخيراً حركياً على خشبة المسرح في الوضع الواقعي الذي يدفعه إلى الإيمان بالتوهم الكامل بالدور الذي يجسده. لذلك ترى الباحثة أن وصف الممثل كجزء حركي مندمج مع بقية العناصر يشكل وحدة بناء المشهد عند دخوله فضاء المسرح.

ثالثاً: الديكور والمنظر المسرحي

يمنح الديكور العرض والمشاهد المسرحي شكلاً معيناً، فوحدة " الشكل المنظري مع نظام الصور الفنية للمسرحية ككل هي أول شرط للتكامل الفني في العرض المسرحي " (الكسي بوبوف، ص112). ويرتبط شكل المنظر المسرحي الذي يحدد زمان الحدث الدرامي بعوامل مختلفة يحددها أبعاده ومسافة المسرح، وطبيعة العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور، فضلاً عن ذلك فإن المرجعية الفكرية والجمالية للمخرج تحدد الشكل والتعبير الدقيق للمنظر المسرحي. فكتلة الديكور التي تشغل حيزاً ما في فضاء العرض لابد من وظيفة لها ومرجع دلالي يتحكم في الصورة القصصية للتوظيف وتعليلها بالشكل المنطقي بعيداً عن الاعتباطية الوظيفية أي أن لكل إشارة وظيفة خاصة بها تهدف إلى إيصال عدة معاني متنوعة محكومة بالادل والمدلول. والمخرج له حرية استخدام المكونات البصرية للعرض المسرحي، لتأسيس البيئة المرئية للعرض، حيث يقوم بتحويل فهمه للتصورات الوجدانية والفكرية للنص، من عناصر أدبية إلى عناصر بصرية تعبيرية، ويبدأ عمله بتخيل الأماكن والأشخاص والأحداث، كوحدات بصرية، ثم يتحول هذا التخيل إلى الشروع في بناء الشكل للمشاهد المسرحي، كوحدات بصرية تعكس تصوره المبدئي لكافة العناصر للعرض المسرحي، لذلك يسعى معظم المخرجين لديكوراتهم أن تتبض بالحياة أو تتحرك كالصوت لكي تسمو بنبض اللحظات المسرحية، وأن الفضاء المسرحي هو العنصر الأكثر وضوحاً في العرض المسرحي، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، ففي النص أو العرض، أول ما نلتقاه من علامات، التي تشير لنا إلى عنصر المكان، كما أنه أول شيء يقرأ في النص الدرامي، هي تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان (هينج نيلمز، 1961، ص271-200). وأن أهم مبادئ بناء الديكور "هو تجهيز عناصر سهولة النقل، وذات مكانة محدودة، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضاً لأدنى حد ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة

المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير". (عثمان عبد المعطي، 1996، ص156) ويسهم الديكور في إخفاء الخلفيات غير الجميلة على خشبة المسرح وملء الفراغات وإيجاد الجو المناسب للممثل وإدخاله شعوريا في الزمان والمكان بعد أن يجمع سلسلة من الصور التي تخلق مجموعة من الأفكار التي يتعلق بعضها ببعض بسبب تغيير المواقع نتيجة اندماج الشكل الديكوري مع بناء المشهد المسرحي. ويجب على مصمم الديكور أن يتفق مع المخرج حتى يتسنى له تصميم منظر يترجم وينقل ما يحتويه النص ويلتزم بالدقة التاريخية بما يتلاءم مع النص المسرحي وأن المخرج الذكي هو الذي يستفيد من خشبة المسرح الى اقصى درجة ممكنة ويراعي حركة الممثلين وأن يتأكد من أن المشاهد يرى كل عناصر الديكور حتى ولو كان يجلس في الأطراف الجانبية.

رابعاً: الإضاءة المسرحية

تعد الإضاءة من العناصر الأكثر فعالية في تجسيد وترجمة التحولات الدراماتيكية في تسلسل البناء الدرامي للوصول الى بث علامات الفكرة الرئيسية للمشاهد المسرحي على شكل إشارات تحمل دلالات واضحة ومعروفة من قبل المشاهد، وصولاً الى الذروة الأساسية للمشاهد المسرحي بعد تجسيم الأبعاد الثلاثية للأشكال والكتل والتكوينات. " أن إمكانية التشكيلات الضوئية على هيمنة الخيال والوهم ويمكن أن يتحول الحدث الى رؤية ملموسة، أن لم يتحول الى حلم فهو لا يؤدي المعنى وحده بل يصوغ الشكل الاروع" (عقيل مهدي يوسف، 2005، ص47) الضوء من اهم عناصر بناء المشهد المسرحي، بغض النظر عن أهميته في انارة مسرح مظلم فهو يملك قوة تعبيرية في رسم المشهد المسرحي وبناءه، وقد اتخذ الضوء أهمية كبيرة في تنظيرات ابيا ولم يعد الضوء رساما للمشاهد المسرحي بل هي باني أيضا، ولم يعد الضوء مقتصر على تجسيد معنى معين او لخلق واقع مصطنع ، بل اصبح قادرا على تركيب كل عناصر الاعداد للمشاهد والتوفيق بينهما في وحدة مبسطة، وأن هذه التركيبات باستخدام اللون والشكل تقدم فرصة لبناء مشهد مسرحي متكامل ذا دلالات وتعبيرات مختلفة(اريك بنتلي، ص22-40) . فالإضاءة عند أبيا تساعد على خلق تغيرات سريعة حادة في اللون والتركيز وتساعد على تحقيق الصورة الخيالية التي رسمها للمشاهد. وعند الشروع في بناء مشهد مسرحي تحدد الإضاءة فيما إذا كانت قوية أو ضعيفة أو جزئية أو كلية لتحديد قيمة الحدث وحجم التأثير. فوظيفة التركيز والتكثيف للحدث أو للممثل هو إيجادها الجو الدرامي بمعناه المؤثر أو إقناعها للمتلقى بالزمن ليتصور فيما إذا هو الآن في النهار أو في فصل الصيف. إن هذه العملية لا تتم بمعزل عن اللون، أحد مشتقات الضوء الذي يفعل في الفضاء، وتتم بطريقتين

متميزتين: أولاً: أن يستولي الضوء على اللون و يتحد معه لكي ينتشر ويتمدد في الفضاء، وفي هذه الحالة يشارك اللون الضوء في وجود ذاته. وثانياً: أن يكتفي الضوء بإضاءة سطح ملون لكثلة ما، وفي هذه الحالة يظل الضوء مرتبطاً بهذه الكثلة سواء قطعة ديكور أو ممثل، مستمداً حياته فقط بفضل هذه الكثلة ومن خلال التوزيعات الصوتية تجعل هذه الكثلة على خشبة المسرح مرئية ومنظورة" (ادولف ابيا، ص 89) وقد اعتمد الكثير من المخرجين في مسرحياتهم على عنصر الإضاءة بما تحدثه من صدمات وردود أفعال تخيلية عند المتلقي، فهي " تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلفه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين كما أن لون الإضاءة وتحديد الظلال وتوزيعها لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين " (عثمان عبد المعطي، 1996، ص 170). فضلاً عن ذلك فإن الإضاءة تؤدي عدة أغراض في آن واحد فهي تعطي الانوار اللازمة لتساعد على الرؤية الى أقصى حد ممكن، تساعد على تحديد الأسلوب المسرحي سواء واقعي أو خيالي، تساعد في السيطرة على مزاج المسرحية كالفرح والحزن، تساهم في اظهار الصورة المسرحية، تنقل معلومات الاحداث الزمنية، توزع مناطق التأكيد وتؤثر في قوى البناء الادائي للممثل (هينج نيلمز، ص 385-386). ولهذا أكد عدد من المخرجين في الاتكاء على هذا العنصر في مسرحياتهم بما يوفره لهم من مناخات تخدم رؤاهم الخيالية التي لا يمكن أن تحققه العناصر الأخرى بنفس الكفاءة.

خامساً: الموسيقى والمؤثرات الصوتية

إن العلاقة بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جداً، فهما ينحدران من أصل واحدة والطقوس الدينية البدائية، حيث الموسيقى تبرز بالكلام والرقص والحوار، وهذا الارتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكراً على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة، بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية، من أنحاء العالم وإذا كانت هذه المسارح تتفق في توظيف الموسيقى غير أنها تختلف في أسلوب وطريقة توظيفها حسب ثقافتها واتجاهاتها الفكرية. (فرانك هوايتنج، 1960، ص 376) "وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تحقّق فيها الموسيقى أو أن تتداخل" (فيليب فان تيجام، د.ت، ص 100)، وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل، كي تخلق الأصوات أجواء ذلك الفصل، أو حينما يقطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد، ولكن استخدام الموسيقى أو اختيارها يتم بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته باعتبار أن المخرج هو مفتاح الرؤيا

الفنية لتفسير النص المسرحي، "وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسؤوليته" (فيليب فان تيجام، دبت، ص50). الموسيقى والمؤثرات الصوتية المصاحبة للعرض المسرحي تساهم في خلق حالة إيهام لتحقيق الأثر الدرامي الجمالي في إمتاع الجمهور وإقناعه. فضلا ذلك فإن للمؤثرات القدرة على أن تدعم جو المسرحية المرئي أو تكون بديلاً عنه وفي هذه الحالة تصبح نوعاً من المنظر السمعي يدعم جمالية العرض بصور خيالية كخيار إخراجي. والحق أن المؤثرات الصوتية مثلها مثل بقية عناصر العرض يمكن أن تتحقق بأسلوب واقعي يدعم واقعية الصورة على الخشبة ويتممها، أي الإيهام بواقع ما على الخشبة (صوت الاطلاقات النارية توحى بوجود حرب)، كما يمكن خلق علاقة ما غير متوقعة بين صوت معين ومشاعر معينة (صوت مزلاج الباب يوحى بالخوف). كما تزيد المؤثرات الموسيقية من فعالية الحدث الدرامي بما تمتلكه من قوة سحرية، فهي وسيلة لفهم عمل المخرج وخيالاته. علاوة على ذلك فهي تساعد على إيصال الصور والأفكار إلى المتلقين لأنها تعتبر لغة عالمية، وما تنتجه هذه العملية من تأثيرات حسية وخيالية ونفسية عند المتلقين من جهة، وفي إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي من جهة أخرى (علي الربيعي، ص 205-206).

مؤشرات الاطار النظري

1. يميز الخيال وإمكانياته عمل المسرحي المبدع عن غيره.
2. الخيال شرط ضروري في عمل الممثل.
3. تؤكد الإضاءة المسرحية خيال المخرج، فهي تمكنه من تمرير رؤاه وتحقيقها له. من جانب آخر فهي توحى للمتلقى وتعمل قدراته التخيلية.
4. يوفر المنظر المسرحي فسحة زمكانية للمخرج في تحقيق رؤاه الخيالية والتخيلية.
5. تزيد المؤثرات الصوتية من رسم الصور الخيالية في المشهد، كما أنها تزيد من القدرة التخيلية عند المتلقى.

الفصل الثالث: الاجراءات

أولاً: مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث على العروض المسرحية التي تمثلت في مهرجان مشاريع التخرج لكلية الفنون الجميلة في جامعة واسط، للعام الدراسي 2017-2018، وقد قامت الباحثة بإحصاء مجتمع البحث حسب الجدول ادناه والذي يتضمن العروض المسرحية لمشاريع تخرج طلبة الفنون الجميلة.

اسم العرض	اسم المؤلف	المخرج المطبق	الأستاذ المشرف	مكان العرض
واقع خرافي	علي الزيدي	مصطفى محمد	حميد صابر	النشاط المدرسي
النورس	علي الخباز	عهود صريح	حميد صابر	النشاط المدرسي
كونكرت	جميل ماهود	براء عبد الحسين	هادي عباس	النشاط المدرسي
العرس الوحشي	فلاح شاكر	هدى خليل	حميد صابر	النشاط المدرسي
الدجاجة في عنق الزجاجة	حبيب ظاهر	ريام سالم	حبيب ظاهر	النشاط المدرسي
وطن او كسجين	بلا تشخوف	علي الياسري	هادي عباس	النشاط المدرسي

ثانيا: عينة البحث:

(واقع خرافي) للمؤلف علي عبد النبي الزيدي وإخراج الطالب المخرج مصطفى محمد باقر والتي عرضت في مسرح النشاط المدرسي في محافظة واسط.
اداة البحث: اعتمدت الباحثة على:

اولا: ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات
ثانيا: المقابلة الشخصية

استمارة المقابلة الشخصية	
اولا : البيانات العامة	
الاسم:	مصطفى محمد
التحصيل الدراسي	بكالوريوس تربية فنية/ طالب ماجستير
مكان المقابلة	كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط
الوقت	الساعة العاشرة صباح يوم الاحد الاربعاء الموافق 2022/9/28
ثانيا: بيانات المقابلة	
ترنو الباحثة الى دراسة (دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي في عروض المسرح التربوي) وقد تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية بما يتناسب موضوع	

البحث كونك مخرج العمل المسرحي (واقع خرافي) ارجوا الاجابة عن الفقرات التالية خدمة للبحث العلمي.	
السؤال	الجواب
هل كان الخيال شرط ضروري في عمل الممثل المسرحي في عرض (واقع خرافي)	كان الخيال ضروري في تكوين الصورة المسرحية بواسطة الممثل الذي عبر من خلال الخيال عن عالمين مختلفين احدهما مرئي واقعي والاخر فنتازي غير مألوف .
هل يميز الخيال العمل المسرحي المبدع عن غيره؟	يميز الخيال العمل المسرحي لكن يتفاوت حسب معطيات النص ومضمونه .
هل استخدم المخرج المطبق قدرته الخيالية في بناء وتركيب المشهد المسرحي؟	ان الخيال عند المخرج عنصر اساسي في بناء المشهد المسرحي لذلك استخدم خامات متعددة ووظفها بعدة دلالات ترمز الى معاني مختلفة .
هل يوفر الخيال مساحة كافية للمخرج في رسمه لصورة المشهد المسرحي؟	يوفر الخيال مساحة كبيرة من خلال انشاء التصميم والعمل على الفضاء وتوزيع الكتل بما يلائم المضمون في النص فالمخرج يحدث عملية توازن في بناء المشهد المسرحي كلوحة مرسومة.
هل يعتمد المخرج المطبق على خياله في تحويل النص المسرحي الى عرض؟	لولا الخيال لما استطاع المخرج ان يجعل هذا النص الجامد الى حياة على خشبة المسرح .
هل كان عنصر الخيال فعال في بروفات العمل المسرحي (واقع خرافي) سواء للمخرج او للممثل؟	ان من خلال التمرين في البروفات يحث المخرج على تفعيل عنصر الخيال من اجل الوصول الى جوهر اتقان الدور في العرض لدى الممثل .

تحليل العينة:

مسرحية: (واقع خرافي)

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

المخرج: الطالب المطبق مصطفى محمد

إشراف: حميد صابر

مكان العرض: مسرح النشاط المدرسي في واسط

زمان العرض: 2017

فكرة المسرحية:

تتركز فكرة مسرحية (واقع خرافي) حول سلسلة من المفارقات التي وضعها المؤلف (علي الزيدي) مثل الحقيقة والخرافة، الواقع والخيال، الموت والحياة، ومجموعة من الرموز والاشارات التي تدل على الاحداث السياسية التي حصلت واستمرت في العراق على مر الزمان، وحصد الموت للأرواح نتيجة للحروب المستمرة. قدم المؤلف المسرحية بطابع تراجيدي ممزوج بالسريالية، حول قضية وطن أصبح ساحة لشن الحروب والنزاع السياسي والضحية الوحيدة هو الشعب الذي قدم روحه فداء للوطن ولكنه أصبح جهنم بالنسبة لأبنائه وفضلوا الموت على ان يعودوا للحياة والعيش فيه، وجسد المؤلف هذه الفكرة من خلال طرح قضية الموت الخطأ الذي حصل للشخصية الرئيسية (عواد ابن حليلة) نتيجة لتشابه الأسماء وهذه دلالة ربما كان يقصدها المؤلف لان الكثير ظلموا واستباح حقوهم نتيجة تشابه الأسماء، ولكن هنا كان الخطأ ثمنه الحياة. لتتوالى احداث المسرحية في صراع بين الميت بالخطأ وصاحب القبر والبديل والموت.

اما احداث المسرحية فأنها تدور في مقبرة وهذه دلالة على ان الوطن ما هو الا قبر كبير يدفن فيه ابناءه احلامهم وارواحهم. لتجري مفارقات الزيدي في محاوره الموتى للأحياء في جعل اللامنطقي منطقي والواقع خيالي في احداث خرافية تنتمي الى عنوان النص، متمثلة بالخيال الجامح والفكرة الممزوجة بالمبالغات. اذ يكتشف البطل انه مات بالخطأ ولم تقف الغرابة والعبثية هنا بل تتعدى الى انه دفن في قبر ليس قبره لتبدأ الاحداث في تصاعد مستمر، حيث يأتي صاحب القبر للمطالبة بقبره الذي اشتراه تحسبا للموت في أي لحظة وخوفا من ان يجد قطعة ارض يدفن فيها نتيجة الحروب المستمرة والحصد الدائم للأرواح، لتكون المفاجأة برفض الميت العودة الى الحياة وبأنه سعيد في قبره وان الحياة الحقيقية هي في الموت لا في هذه الحياة التي يتحكم بها ثلة من الحكام الذين يدفعون بالشعب الى الموت. ثم تأتي زوجته محاولة إقناعه في العودة الى الحياة وان موته كان خطأ وامامه عام كامل يعيش فيه، لكنه يأبى الرجوع

برغم محاولات الاقناع من الزوجة وملك الموت وصاحب الأرض المطالب بقبيره والبديل الذي كان من المفترض ان يموت. ويؤكد هنا الزيدي للمتلقي ان الحياة على المسرح ليست حقيقية وانما هي محض دلالات لنقل رسالة واعية الى الجمهور. و اراد المؤلف ان يوصل رسالته بأن الشعب أصبح يتمنى الموت بدلا من العيش تحت سلطة حاكم لا توفر له الحياة الكريمة ولا الوطن الذي يتمناه كل مواطن وان الموت هو الخلاص الوحيد من كل العذابات التي عانى منها الشعب.

الخيال وبناء المشهد في العرض المسرحي

تبدأ المسرحية بستار مفتوح اذ استعان الطالب المخرج بتتظيرات المخرج بسكاتور في مزاجية السينما والمسرح وإدخال المشاهد المصورة في العرض المسرحي، حيث عرضت في المشهد الاستهلاكي مشاهد حقيقية صورها الممثلون في المقبرة لإظهار الثيمة الرئيسية للنص المسرحي.

يبدأ الكشف عن المشهد الأول بواسطة الإضاءة بمساندة المؤثرات الصوتية لنلاحظ ان المخرج استخدم فضاء العرض كله لبناء المشهد باستخدام الكتل الديكورية الموزعة على خشبة المسرح لتمثل لنا المقبرة التي تعبر عن الفكرة العامة للنص المسرحي والتي تدور احداث المسرحية فيها، قطع الديكور المستخدمة التي مثلت شواهد القبور في هذا المشهد كانت موزعة بطريقة متوازنة ليتمكن المتلقي مشاهدة كافة عناصر العرض بالإضافة الى ان المخرج وزعها بشكل يتناسق مع حركة الممثلين دون ان تعيق حركتهم، وأيضا الخامة التي استخدمت للديكور هي الخشب لسهولة النقل والتحريك على الخشبة. اما بالنسبة للإضاءة استخدم فيها اللون الأحمر لدلالاته الرمزية على الموت والاثارة والقتل. وقد كان اختيار موفق من قبل المخرج ومصمم الإضاءة. وقد كنت المؤثرات الصوتية والموسيقى مساندة للديكور والاضاءة فقد استخدم الطالب المخرج مؤثرات صوتية توحى بالخوف للإيهام بأن الاحداث تجري داخل المقبرة. ليظهر الممثل البطل مع تغيير لون الإضاءة بالتعريف عن نفسه عند قوله (احلم ان أكون ملكا على مملكة الأموات) لتبدأ التساؤلات من قبل المتلقي عن ماهية العرض المسرحي.

استعار المخرج نظرية البايوميكانيك لماير هولد في تحريك الممثلين في تركيب صورة مشهديه. أذ بدأ الممثلون برقصات تعبيرية تنتمي الى الرقص الجسدي التعبيري الكمبودي والذي هو عبارة عن حركات تعبيرية بواسطة الايدي، وبعدها بانتقاله سريعة وذكية تتحول الموسيقى التعبيرية الى موسيقى شعبية (معزوفة) ليتحول الرقص التعبيري الى رقص محلي دلالة على سخرية الواقع والقدر، وبانتقاله ثالثة للموسيقى يستخدم المخرج اغنية من التراث للمطرب (داخل حسن) ليبدأ الممثلون

برقصة (الهجع) دلالة على ان المعاناة مستمرة والموت يحصد الأرواح منذ زمن بعيد والظلم والاضطهاد الذي نال الجنوب. وبما ان الجسد هو الحامل الأساس للرمز والدلالة لذا استخدم المخرج أجساد الممثلين لتكامل عناصر بناء المشهد المسرحي وتوصيل فكرة المسرحية.

وبالانتقال الى المشهد الثاني وهو مشهد التغليف نرى ان تركيب المشهد تم باستخدام عناصر بناء المشهد الأول نفسها ولكن بتغيير دلالتها الرمزية اذ تحول أحد شواهد القبور الى منصة لتغليف الموتى، وقد كان دور الإضاءة في تجسيد حالة التغليف والدخول في روحانية وطقسية الحالة الشعورية من خلال استخدام اللونين الأزرق والبنفسجي اذ الأزرق يرمز الى الخيال والرغبة، بينما البنفسجي يرمز الى العزاء. فيما لعبت الموسيقى دور روحانيا في تركيب المشهد حيث استخدم المخرج موسيقى صوفية وهي موسيقى لفرقة (وشم) المغربية واسم المقطوعة هي (تأبين) وكان اختيار قصدي دلالة على الموت وبما تحمله من روحانية بين نوتاتها الموسيقية وكانت مناسبة لمشهد التغليف. وأداء الممثلين في تركيب مشهد التغليف تميز بالانسيابية والخيال اذ استخدموا مخيلتهم في تصوير الماء والغسل وتمكنوا من الاقتناع دون الحاجة الى وجود للماء على خشبة المسرح، وبهذا يكون تركيب المشهد المسرحي قد اكتمل بتوافق كافة عناصر العرض.

اما مشهد الدفن الذي استخدم فيه المخرج خيال لا يمت للواقع بصلة اذ يثار السؤال كيف لميت ان يموت ويدفن مرة أخرى؟ هذه هي المفارقات التي وظفها الزيدي في نصه ليترجمها المخرج من خلال بناءه للمشاهد المتوالية في العرض. لم تختلف الإضاءة بألوانها و رمزياتها عن المشهد السابق، اما الموسيقى والمؤثرات الصوتية استخدم المخرج النعي الجنوبي (دلول يالولد يابني) بمقام الحجاز الذي يتميز بالأسى وبما له من دلالة للحزن عند العراقيين خصوصا، اذا يستخدم في المناسبات الدينية والاحزان، وفي هذا دلالة على فقد الأمهات لأولادهن في ظل الحروب والقتل والدمار الذي حدث في ارض الوطن وهنا تحولت دلالة كتلة الديكور من منصة مغتسل الى قبر واستخدم الممثلين العصي بدلالة لأدوات الحفر لتجسيد فعل حفر القبر للميت في وسط خشبة المسرح اذ كان بناء المشهد يتركز في وسط خشبة المسرح بمساعدة الإضاءة و الممثلين.

بالنظر الى بناء مشهد الصلاة فقد كان مشهد مركب برغم بساطته وقصر مدته حيث استخدم شواهد القبور ليحولها الى منبر للصلاة واستخدم المخرج الشخصية البطل (الميت) ليكون ضمن المنبر وبهذا أصبحت الدلالة الرمزية مركبة اذ ان الصلاة عمود الدين الإسلامي فأن الشهيد هو عمود الوطن ولا يقف الوطن الا به. وكان استخدام

المؤثرات الصوتية هو الاذان بصوت جميل يحاكي مشاعر المتلقي، اما الإضاءة فقد استمرت باللون البنفسجي الذي يرمز الى الهدوء والسكينة بما يتماشى مع فكرة المشهد، وتحولت مجموعة الموتى من حفاري قبور الى مصلين على جانبي المسرح ليكتمل بهم تركيب المشهد المسرحي من خلال توزيعهم بشكل نصف دائري يرمز الى قباب الجوامع ليكون أدايم متناسق مع الإضاءة والديكور والموسيقى ليكتمل بناء المشهد.

وفي مشهد (ملك الموت) عند دخوله الى فضاء العرض تدخل الشخصية بملابس سوداء رسمية وهذه دلالة رمزية أراد المخرج بها ان يقول ان الموت الذي يحصد كل الأرواح البريئة ويسرق الأبناء من امهاتهم ما هو الا بفعل السلطات الحاكمة التي تقود البلد الى الحرب والدمار. وتتحول القطع الديكورية المكونة من العصي الى سرير لنقل الموتى وبهذا المشهد تغيرت دلالة العصي باستخدام ذكي من المخرج في تركيبه للمشهد بمساندة المؤثرات الموسيقية والاضاءة التي وزعت بشكل متناسق على الديكور والممثلين ببقع لونية منسجمة مع فكرة المشهد الذي يجسد النص.

في مشهد اخر استخدم المخرج في تركيبه استخدام مغاير لقطع الديكور تختلف عن ما سبق من المشاهد اذا استخدمها في المشاهد السابقة حول فكرة الموت والدفن اذ يعني لا تتجاوز حدود المقبرة اما في هذا المشهد فقد تحولت الكتل الديكورية من شواهد قبور الى سواتر في جبهة حرب والعصي تحولت الى أسلحة بينما الممثلون فأنهم اصبحوا جنودا بعد ان كانوا اموات وحفاري قبور في المقبرة ،واستخدم المخرج الإضاءة باللون الأصفر الذي يرمز الى الثورة في إشارة الى الثورة ضد الواقع الذي نعيشه والظلم الذي أحاط بالشعب، مستخدما مؤثرات موسيقية (الغارة) التي ترمز الى بدء الحرب. وتساعدت الاحداث في العرض المسرحي حين دخول شخصية (الزوجة) الى المسرح في محاولة لأقناع زوجها الميت بالعودة الى الحياة، وبهذا الحدث تحولت الكتل الموجودة على المسرح الى غرفة نوم لبناء مشهد جديد يترجم دلالة النص باستخدام خيال المخرج مع بقعة لونية حمراء التي ترمز الى الحب باستخدام الإضاءة. استخدم المخرج المطبق في مشهد اللقاء بين الميت والبدل اللذان تدور حولهما فكرة النص احدى الألعاب الشهيرة وهي لعبة مصارعة الايدي (الريست) وكان استخدام متميز بما تحمله هذه اللعبة من قواعد منها ان يكون الخصمان متساويان في القوة وبهذا فإنه اثبت فكرة النص بأن كلا (العوادان) متساويان في الظلم فالأول فقد حياته ومات عن طريق الخطأ والثاني يحاول الموت للهروب من الحياة التي عاشها، وبذلك تحول القبر الى سطح للمصارعة كلا منهما يسعى الى الفوز به. بينما مجموعة الممثلين أصبحوا جمهورا لهذه اللعبة، وان توظيف المخرج لاحد

الألعاب في العرض المسرحي ما هو الى اشارة بأن الشعب هو داخل لعبة سياسية كبرى لا يمكن له الفوز بها الا بالاستشهاد والخلاص مما يعانیه. في المشهد الختامي نرى ان المخرج استخدم الإضاءة باللون الرمادي والذي يرمز الى الإصرار والعزم والحزن أيضاً، بإشارة الى ان الشخصية البطل اثبت على موقفه واصراره على ان لا يعود الى الحياة مرة أخرى لتعود القطع الديكورية الى حالها الأول وهي القبور لينام فيها كل الممثلين ويعود فضاء العرض الى حالته الأولى وهي المقبرة مع العودة الى استخدام مقام الحجاز ونعي (دلول) لينتهي العرض بها. ومن خلال ما سبق نرى ان بناء المشاهد في عرض (واقع خرافي) قد كانت موفقة من قبل المخرج في تركيبها على أساس القواعد التي وضعها منظرو الإخراج ومصممي السينوغرافيا، وقد اعتمد المخرج في تركيبه للمشاهد الثنائيات مثل (الموت والحياة) و (اللقاء والفرق) وغيرها من الدلالات التي وردت داخل العرض بالإضافة الى استخدامه للدال والمدلول في توظيف الديكور والعناصر المرئية والسمعية وحركة الممثلين، مما يؤكد على انه كان مراعي لعناصر تركيب المشهد، باستخدام مخيلته والاستعارة من الواقع والاستخدام المتعدد والمختلف لكل عنصر من عناصر بناء المشهد المسرحي.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

1. امتاز المشهد المسرحي باعتماده على البناء والتركيب الصوري، أي إعادة إنتاج النص من جديد بموجب الرؤية الفلسفية والفنية للطلاب المخرج انطلاقاً من قدراته في الخيال والتخيل.
2. اعتمد المخرج المطبق في رسم صورة المشهد على خياله الفني، فهو قد نجح في جمع بعض العناصر وإعادة تشكيلها في صورة قد تبدو مألوفة في بعض صياغاتها إلا أنها فعلت من الحدث المسرحي وأعطته انسيابية عالية.
3. العلامة المسرحية في مشاهد المسرحية وُظفَت رمزياً وإشارياً انطلاقاً من الحدث الذي صاغه المخرج في ترجمة النص.
4. اعتمد المخرج المطبق كثيراً على عنصري الإضاءة والموسيقى في تأكيد الصورة المشهدية المتخيلة وتحقيقها، والى تحفيز القدرة التخيلية عند المتلقي.
5. ديكور المشاهد في العرض كان بسيطاً مما منح مشهديه الصورة المتخيلة تعدد دلالات الكتل الديكورية وفقاً لتغير المشاهد المسرحية.
6. حاول الطالب المطبق أن يصور فكرة العرض ويقدمها عن طريق لغة الحركة والإيماءة والتشكيلات التعبيرية للطلبة الممثلين في بعض مشاهد العرض.

الاستنتاجات

1. يعمل الخيال والتخيل على استحداث صور لا منطقية وغير واقعية يتخذها بعض المخرجين والعاملين في المسرح منطلقات فنية يؤسسوا عليها صورهم اللاواقعية.
 2. يساعد الخيال والتخيل العاملون في حقل المسرح على التطرق إلى موضوعات يصعب تناولها واقعياً، الأمر الذي جعلهم يتجهون نحو تأليف صور بصرية وسمعية متخيلة تعتمد على الواقع بوصفه منطلقاً لها.
 3. تساهم الصورة الخيالية والتخيلية لبناء المشهد المسرحي من قبل المخرج في تحفيز افكار المتلقي وذاكرته وزيادة فعل التخيل لديه.
 4. يؤدي الخيال عند المخرج المسرحي إلى بناء وتركيب المشهد المسرحي بواسطة التعدد والاختلاف في عناصر بناء العرض.
 5. يشكل النص المسرحي نقطة انطلاق لخيال المخرج، فكلما كان النص بعيد عن الواقع وأقرب الى الخيال كان تركيب المشهد حافل بخيال المخرج، في حين ان النص الواقعي يلتزم المخرج ببناء العرض فيه على المشاهد الواقعية.
- التوصيات
- استنادا إلى ما توصلت إليه الباحثة من نتائج واستنتاجات، واستكمالا للفائدة والمعرفة، ارتأت الباحثة أن توصي بما يأتي:
1. إقامة ورشة تهتم وتؤكد على دراسة بناء وتركيب المشهد المسرحي والتعريف بعناصر بناء العرض المسرحي.
 2. دراسة الخيال في كافة جوانب المسرح لما له من أهمية كبيرة في كل جوانب النص والعرض المسرحي.
- المقترحات:
- استكمالا لمتطلبات البحث وتحقيقا للفائدة العلمية، تقترح الباحثة إجراء دراسة للبحوث وفقا للعناوين الآتية:
- 1 – تأثير الخيال في الأداء التمثيلي وأبعاده الجمالية والتربوية.
 - 2 – التركيب الجمالي لدلالة اللون في عروض المسرح التربوي.

المصادر:

1. جبور عبد النور: المعجم الادبي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1984.
2. ماري ألياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
3. مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
4. أبو حامد محمد الغزالي: تهافت الفلاسفة، القاهرة، دار المعارف، ط4، 1966.
5. احمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2005.
6. ادولف ابيا وظيفة الفن الحي ومقالات أخرى، تر: امين حسين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، 2005.
7. أريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986.
8. باسم الاعسم: مقاربات في الخطاب المسرحي: دمشق، دار ينابيع للطباعة والنشر، 2010.
9. بريتلد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1973.
10. جواد الحسب: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي، بغداد، الرسوم للطباعة والنشر، ط1، 2015.
11. جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، 2010.
12. روجر م. ويسفالد الابن: فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر: دريني خشبة، القاهرة/ مكتبة نهضة مصر.
13. رياض موسى سكران: مسرحية المسرح، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2001.
14. رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، طرابلس، دار جروس بروس، 1994.
15. زيجمونت هبنز: جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993.
16. سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1979.
17. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1992.
18. شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2009.
19. شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، الإسكندرية، ملتي الفكر، ط1، 2002.
20. عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
21. عقيل مهدي يوسف: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، 2005.
22. _____: متعة المسرح، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
23. علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والادب والمسرح، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
24. فرانك هوابيتج: المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف واخرون، القاهرة، دار المعرفة، 1960.
25. فولفانج نوى هاوزن واخرون: تدريب الممثل جسديا، تر: برهان شاوي، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والاعلام، 2000.
26. فيليب جان تيجام: تكنيك المسرح، تر: يوسف البديري، دب، دب.

27. قسطنطين ستانسلافسكي: اعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسى، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.
28. الكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، دمشق، 1976.
29. محمد علي أبو ريان: تاريخ الفكر الفلسفي ارسطو والمدارس المتأخرة، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا لطباعة والنشر، ط2، 2014.
30. محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي للممثل والمخرج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.
31. هينج نيلمز: الإخراج المسرحي، تر: امين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1961.
32. محمد الجبوري: اكتشاف الرؤى في العرض المسرحي وتحولاته في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد 35، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2002.
33. عباس علي عبد الغني: توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي: رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2005.
34. وسام مهدي كاظم: تحولات القراءة الجمالية للخطاب البصري في عروض عقيل مهدي المسرحية، رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2011.
35. فاخر عاقل: علم النفس التربوي، بيروت، دار العلم الملايين، ط4، 1978.
36. سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت.
37. نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي، مصر، مركز الاسكندرية للكتاب، ط1، 2000.